



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

00261  
6

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
ACADEMIA DE SAN CARLOS

CONCEPTOS DE ÁMBITO COTIDIANO Y ÁMBITO  
ESPECIALIZADO. VEINTE PINTURAS PARA UN BILLAR EN  
LA CENTRAL DE ABASTO, ANÁLISIS Y CREACIÓN

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE :  
MAESTRO EN ARTES VISUALES  
ORIENTACIÓN PINTURA  
P R E S E N T A :  
MARIO JORTÍZ MARTÍNEZ

DIRECTORA DE TESIS:  
M. EN A.V. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

MÉXICO, D. F.

2003.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**A Patricia y a nuestros hijos  
Mariana Lilith y Carlos Patrizio**

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

NOMBRE: ORTEL MARTINEZ  
MARCO

FECHA: 2 SEPTIEMBRE 2003

FIRMA: [Firma manuscrita]

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## **Índice:**

### **Introducción**

#### **Capítulo I**

**20 pinturas para un billar.**

**La población de la central de abasto**

**1. Ubicación y destinatario**

**2. Definiciones básicas**

**a.- Ámbito especializado**

**b.- Ámbito cotidiano:**

- **Cultura popular autóctona o arte del pueblo**
- **Cultura popular urbana o arte popular**
- **Cultura de masas o arte masivo**

#### **Capítulo II**

**20 pinturas para un billar. Elementos fundamentales del proceso creativo y antecedentes formales en los ámbitos especializado y cotidiano**

**1. La imitación y la originalidad en la creación**

**2. Mitificación. Innovación**

**3. La producción artística en el ámbito especializado**

**4. La producción artística en el ámbito cotidiano**

#### **Capítulo III**

**20 pinturas para un billar. Análisis estilístico**

**1. Antecedentes históricos y formales**

**2. Procesos formales, la composición**

**3. Técnicas y materiales**

**4. Procesos compositivos de la obra propuesta**

#### **Capítulo IV**

**20 pinturas para un billar. Análisis de seis obras**

**1. Horizonte iconográfico del ámbito cotidiano**

**2. Análisis de seis obras**

### **Conclusiones**

### **Fuentes de consulta**

#### **Bibliografía**

#### **Hemerografía**

### **Lista de obra**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**20 PINTURAS PARA UN BILLAR EN LA CENTRAL DE ABASTO DE LA CIUDAD DE MÉXICO**



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Mario Ortiz**  
*Remembranzas* Óleo / Lona 1999

E-1



**Mario Ortiz**  
*El teléfono* Óleo / Lona 2000

E-2

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Mario Ortiz**  
*Bananas* Óleo / Lona 1998

F-3



**Mario Ortiz**  
*La rumba* Óleo / Lona 2000

F-4

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





**Mario Ortiz**  
*Son Jaliciense* Óleo / Lona 2000

F-5



**Mario Ortiz**  
*El Idilio* Óleo / Lona 1999

F-6

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Introducción

En 1998 un comerciante de la Central de abasto de la Ciudad de México, ubicada al oriente en la Delegación Iztapalapa, me invitó a pintar una serie de lienzos cuya finalidad era decorar, dar atmósfera y personalidad a un espacio que se convertiría en salón de billar, situado bajo los pasillos de algunos comercios allí establecidos; justo en los sótanos del local 118 de la calle P, donde se comercializa y distribuye la producción de chiles verdes provenientes del interior de la República Mexicana.

Lo primero que planteé a César Fragoso –el comerciante del local, responsable y dueño del billar en cuestión– fue la necesidad de adecuar óptimamente las paredes del sótano, pues prácticamente era una construcción en obra negra. Sin embargo, lo prioritario era el lenguaje a nivel semántico y sintáctico que debía proponer vía el objeto artístico, para poder establecer contacto comunicativo con el destinatario específico, concretamente el usuario común que accedería al billar de la Central de abasto.

El reto era muy atractivo pero ¿Qué pintar en un lugar donde conviven arrieros, cargadores, diableros, trailers y comerciantes cuyo mayor interés, es satisfacer las necesidades materiales de subsistencia y muy poco, casi nada, las necesidades estético-artísticas o intelectuales? ¿Cómo y para qué pintar una obra plástica en un espacio totalmente distanciado al ámbito del arte y del circuito de galerías?

Por otro lado ¿qué sistema o código de signos debía proponer como ideal, para establecer "contacto" con esa cultura del trabajo y compra-venta de frutas y verduras y miles de especias comercializadas a gran escala? ¿Cómo abarcar toda esa tradición que además, engloba un cúmulo de culturas regionales tan diversas como lo es la República Mexicana?

La respuesta fue adentrarme a las costumbres y tradiciones de los estratos populares, tan ricas, tan variadas y tan vivas que se visualizan diariamente en su *hábitat* cotidiano; desde su gusto (o afán estético) por esa experiencia efímera del juego de fútbol, hasta los diversos ritos tanto profanos (el festejo de los quince primeros años de la adolescente hecha mujer, el compadrazgo, el día de la madre, las fiestas de independencia, etc.) como sagrados (las festividades religiosas, desde un bautizo o la conmemoración de un santo, hasta el aniversario de la iglesia del barrio o el acontecimiento del día de muertos, por ejemplo). A nivel iconográfico, son muy socorridas las imágenes de los ídolos populares del fútbol o del box, de las luchas y de otros deportes más, así como también las dramáticas reproducciones de la crucifixión de Cristo, de San Jorge matando al dragón, o de San Judas Tadeo; de hecho, todo el universo de íconos religiosos está presente, sin olvidar por supuesto a la estampa de la madre de los mexicanos, la virgen de Guadalupe (ver F.26). Este universo se mezcla además, con el horizonte iconográfico de la publicidad –tanto estática como dinámica– y sus mensajes, ya no enfocados a satisfacer las necesidades espirituales o de identidad del pueblo, sino creados para satisfacer las necesidades del mercado, del consumo masivo.

Ante estos supuestos ¿Qué lenguaje icónico y simbólico debía proyectar hacia mi destinatario potencial, sin que éste no llegase a percibir como una imposición más, la colocación de algunas pinturas que "invadirían" su espacio y ámbito propios? Justo como sucede cuándo visitan –por obligación o accidente, o lo que fuere– otros espacios ajenos a ellos aún sean éstos, espacios culturales y educativos como los museos, donde en general, las mayorías populares perciben y experimentan un efecto de distancia, de *extrañamiento*, ya que no los sienten como suyos. Si bien es cierto que existen espacios como el Museo de Culturas Populares, la mayoría de estos recintos culturales no responden a las necesidades de las clases populares, sino a las necesidades de los estratos altos, económica y socialmente.

Porque además, como plantea John Berger "la mayoría de museos se nos presentan con un halo, un ambiente, una aureola de respeto y religiosidad; de lugar preservador de sagradas reliquias, propiedad de una clase hegemónica, dictadora de lo que debe ser el buen (y mal) gusto, de lo que debe ser (o no) arte, en fin, de lo que la gente debe (o no) ver o consumir".<sup>1</sup>

Mi destinatario, ubicado dentro de los estratos populares, es ajeno al ambiente "culto" de museos y galerías, ya que difícilmente asiste a exposiciones o conferencias porque no tiene acceso a la información especializada, además de no tener el interés de acceder a una cultura que no sienten como suya, que no les pertenece ni les identifica.

La cultura popular se manifiesta cotidianamente en su propio *hábitat*, nace del pueblo y se desarrolla con toda su complejidad en los centros urbanos, donde también surge la cultura de masas, guiada por el mercado del consumo y la manipulación masiva; sin embargo, por muy ignorantes que pudiesen ser los cuerpos sociales más bajos, tienen tan arraigada su cultura y tradición, que existe una lucha sorda y permanente para evitar las distorsiones y contaminaciones de una sociedad mercantil estandarizada.

Ante estos hechos y consciente de la problemática que representa enfrentar un público distinto al habitual dentro del medio artístico, decidí crear una pintura capaz de reintegrar y proyectar en mi destinatario la conciencia del orgullo y preservación de nuestras raíces y tradiciones, tan maltratadas por un sistema dominante, excluyente y racista, depreciador de todo aquello extraño a su visión central y propulsor de valores ajenos e impuestos, desde los aparatos de información y propaganda como los *mass-media* o medios masivos de comunicación, con sus preceptos tan banales como unilaterales, inyectando esta información a las clases sociales que denosta como una forma de sujeción y dominación psicológica y cultural.

Por tal propósito realicé una serie de pinturas que se insertaran y fusionaran en un ámbito popular y para estratos populares; pinturas que se ubicaran en su

<sup>1</sup> Berger, John. *Modos de ver*. Ed. GG. Barcelona 1981. Cap.1.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

propio espacio y las hiciesen suyas, estableciendo entre ellas y el receptor o destinatario, una óptima comunicación o *empathy* (de acuerdo a Edwin Panofsky: la reacción sensible y positiva del sujeto ante el hecho que se le presenta o le sucede)<sup>2</sup> aún sin tener éste, un gran bagaje de información o instrucción escolar.

Pero de ninguna manera pretendí hacer arte popular, sus propios estratos se encargan por sí mismos de hacerlo, ¡y de qué manera! Tampoco pretendí “descubrir el hilo negro” o innovar en aras de algo excéntrico sino al contrario, a partir de la tradición y de la imitación de los hallazgos previos, tratar de generar un ápice de originalidad mínimamente. El objetivo de esta obra fue aportar –sin renunciar a mi propio bagaje plástico o de estilo y voluntad artística- una serie de pinturas dignas de representar el horizonte icónico-simbólico de la cultura popular, como una forma de proyectar y preservar nuestra idiosincrasia e identidad cultural.

Para llevar a cabo estos supuestos, debí ubicar y conocer las convenciones icónico-simbólicas del tipo de gente que accedería al espacio recreativo del billar y por ende, a la relación directa con la obra pictórica por mí propuesta. Ello me permitió reconocer los distintos componentes sociales de la población de la central de abasto, tanto de su población flotante o mayoritaria, como de la estable y minoritaria. Precizando el marco teórico a partir del concepto de cultura popular y su inmediato “camuflaje” o (casi imperceptible) *mimesis* a la cultura de masas, como un proceso indeseable y negativo, pero irremediable.

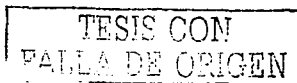
Para ello, tuve que indagar -apoyándome en el trabajo teórico de Juan Acha, y Simón Marchan Fiz, entre otros- sobre los cambios o simbiosis de la cultura popular; desde su origen rural o autóctono en el México del siglo XIX, hasta su paso por los grandes centros urbanos y su adaptación o fusión en el siglo XX, con el concepto de cultura de masas.

Ante estos enfoques teóricos, necesarios para la gestación de mi obra comprendí que eran sin duda alguna, materia de tesis, así entonces la investigación sobre cultura popular -que es muy amplia y sumamente interesante- yo la enfoqué de acuerdo a los objetivos por mí buscados que a fin de cuentas, se establecieron a partir de los motivos y temas en el entorno de la cultura popular, motivos y temas de acuerdo a lo que Edwin Panofsky llama *análisis iconográfico o asunto secundario*<sup>3</sup>. Basándome en sus conceptos entonces, decidí realizar este trabajo de tesis de postgrado, que complementaría mi trabajo práctico y creativo, como una manera de dejar patente la posibilidad de gestar una obra profesional que, lejos de romper con los valores inherentes a la calidad artística, se acercase

<sup>2</sup> Panofsky, Edwin. *Estudios sobre iconología*. Ed. Alianza. Madrid. 1984. Pág. XXVII.

De hecho, empatía es una palabra de derivación griega introducida por el alemán Theodor Lipps para describir su teoría de la percepción estética. Literalmente, empatía (del alemán *Einfühlung*) significa <sentir en> y la teoría propone el sentimiento o proyección de la personalidad en el objeto contemplado, la obra de arte. El resultado de este <sentir en> es la sensación en el espectador de una identificación instantánea del <yo> en la obra de arte.

<sup>3</sup> Panofsky, Edwin. *El significado de las artes visuales*. Ed. Alianza. Madrid. 1987.



verdaderamente al gozo estético de los estratos populares.

Dentro de tal marco de referencia, en el capítulo I de esta tesis, trabajé sobre las tradiciones y expectativas de las clases populares urbanas, y el lugar que ocupa el mundo estético-artístico generado por ellas, mostrando sus diferencias respecto al digamos, ámbito del “arte culto”. Para tal efecto, amplíe el horizonte conceptual de esos espacios culturales extremos pero no necesariamente antagonicos, a los que he llamado por un lado, el *ámbito cotidiano*, que responde a la producción, distribución y consumo del mundo estético-artístico de la cultura popular y por el otro, el *ámbito especializado*, que responde a la producción, distribución y consumo de los objetos que comúnmente denominamos “arte culto” o de “alta cultura” y que generalmente ubicamos en los museos y las galerías especializadas.

En el capítulo II hago una serie de reflexiones respecto a mi manera de ver el arte y la creación artística, tomando como base nuestro origen -la herencia y la tradición- como las posibilidades idóneas para reproducir nuestro bagaje cultural a partir de la imitación, entendiendo este concepto no como lo plantea W. Worringer como “simple habilidad manual que carece de importancia estética... pues se identifica el arte con el apego a lo real”<sup>4</sup>, sino como la capacidad de asimilar lo ya existente -la tradición- para proponer nuevos derroteros, siempre desde las experiencias estético-artísticas de las generaciones anteriores; y en esto es muy clara la relación entre la cultura popular y la llamada alta cultura: el expresionismo inherente al arte popular deviene de su origen, el expresionismo prehispánico, que también es la herencia del gran arte mexicano contemporáneo, desde el Muralismo –incluso antes-, hasta las últimas tendencias neoexpresionistas.

Mi propuesta pictórica, fue una visión personal y a la vez una revisión de mi propio bagaje cultural porque además, yo mismo provengo de los estratos populares, mi origen y mi herencia cultural de allí parten, e incluso estoy inmerso en ellos. Por otro lado mi formación académica y desarrollo profesional, propiciaron acercarme al ámbito especializado del arte. En el capítulo III, desarrollo más ampliamente estos supuestos, con un análisis de los antecedentes estilísticos de mi trabajo plástico a partir de un contexto histórico, que abarca el México del siglo XX, es decir, a partir de un pasado reciente analizo el tiempo y contexto concretos de mi producción.

Posteriormente en el capítulo IV, hago el análisis de la obra por mí propuesta; principiando con un análisis sintáctico de la composición y sus elementos formales a nivel general, para desembocar en el análisis iconológico de varias de las pinturas realizadas; siempre apoyándome en las concepciones de Edwin Panofsky y sus estudios iconológicos<sup>5</sup>. Concluyo con algunas reflexiones sobre los alcances y limitaciones de este trabajo de Tesis y comento finalmente algunos aspectos sobresalientes desde mi punto de vista, que fueron apareciendo en el transcurso y

<sup>4</sup> Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Ed. FCE. México. 1966. Pag.43.

<sup>5</sup> Panofsky, Edwin. *El significado de las artes visuales*. Ed. Alianza. Madrid. 1987.

proceso del arte actual a partir de las llamadas vanguardias históricas del siglo XX.

Deseo manifestar que las reflexiones aquí expuestas, son producto de una formación mucho más encaminada a la praxis que a lo teórico, lo que conlleva quizás a denotar en este trabajo escrito, algunas posiciones subjetivas y hasta parciales; pero que a manera de justificación, sólo puedo decir que todo lo aquí realizado lo trabajé, reflexioné y analicé como artista que soy, y no como investigador del arte.

Porque si bien es cierto que para mí, el trabajo creador y artístico no puede sostenerse sin un supuesto conceptual, también es cierto que la labor del creador es en primera y en última instancia, la gestación material de objetos simbólicos. Por lo tanto, queda al trabajo eminentemente teórico y sistémico del crítico, analista o historiador del arte objetivar, sistematizar, clasificar y ordenar científicamente el objeto de arte. "El historiador del arte somete su <material> a un análisis arqueológico racional, a veces tan meticulosamente exacto, exhaustivo y elaborado como cualquier investigación física o astronómica..."<sup>6</sup> De ahí que sus objetos de estudio se elaboren a distancia; mientras que para mí, como hacedor directo y a la vez -en este caso- analista, me fue difícil establecer una distancia "objetiva" entre mi propia obra y su estudio metodológico y semiótico. Todo esto aunado a mi propia visión formal, mis antecedentes plásticos y concepción del arte, han propiciado conjuntamente la creación de 20 pinturas para un billar en la central de abasto, razón de ser y justificación de este análisis teórico-práctico.

---

<sup>6</sup> *Ibíd.* Pág. 30.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



F-7



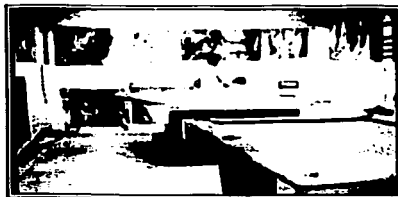
F-8



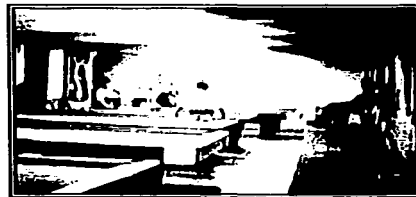
F-9



F-10



F-11



F-12

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Capítulo I

### 20 pinturas para un billar.

#### La población de la central de abasto

##### 1. Ubicación y destinatario

El salón de billar de la central de abasto ubicado en el número 118 de la calle P, está formado por dos largos pasillos perpendiculares y a diferente nivel, conformando entre ellos una T en disposición horizontal. El pasillo superior —y el más corto— es por donde se accede al interior del billar vía una escalera de caracol, y tiene de longitud 20 metros, por 7 metros de alto y 3 metros de ancho; mientras que el pasillo inferior tiene 30 metros x 7 metros x 3 metros. (F.9,10,11,12)

A lo largo de estos pasillos perpendiculares entre sí, se distribuyen aproximadamente unas 30 mesas de billar y en sus paredes se han colocado las pinturas que realicé y que aquí se analizan. Estos lienzos son pinturas al óleo en su mayoría y en acrílico algunos más, miden todos de alto 1.50 metros, pero varían de largo, ya que van desde un metro hasta 2.50 metros.

El salón de billar, concebido por el dueño como un negocio privado para la distracción de la población "interna" de la Central, ha sido pensado por mí gracias a las pinturas propuestas, como un espacio público que posibilite trascender la simple distracción de un juego (F.13,14,15,16), para constituirse en un espacio de integración o empatía entre visión y pensamiento: entre el mundo real, duro y confuso y el mundo de los pensamientos y sentimientos que, confrontados con las imágenes pictóricas, deban generar y propiciar en el destinatario, una identidad cultural propia, como oposición y frente a otras opciones visuales que se consumen cotidianamente en la Ciudad de México (por ejemplo la imagen publicitaria y su visión del mundo, visión -dicho sea de paso- globalizada, maniquea y artificial).

Pero para la realización de este objetivo, por principio debí identificar algunas cuestiones fundamentales como la tipología del usuario del billar o destinatario de la obra propuesta es decir, su posición socioeconómica y educacional así como sus expectativas y parámetros culturales ( F.17,18).

Lo primero que observé con un alto grado de certeza, es que la población flotante de la Central de abasto no es de ninguna manera ni estudiantes de arte ni académicos, ni asiduos visitantes de galerías o críticos de arte, tampoco turistas en busca de museos o rarezas estéticas, o amantes de la arquitectura que desean gozar de espacios lúdicos (F.19,20). ¿Quién es el usuario que consuetudinariamente asiste a la central de abasto y en particular, el que por lo común accede al salón de billar?

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





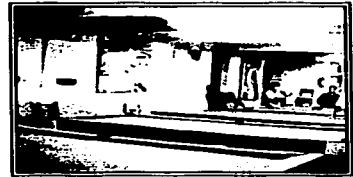
F-13



F-14



F-15



F-16



F-17



F-18



F-19



F-20

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La población de la Central son en su mayoría personas inmiscuidas en los diversos negocios y comercios allí constituidos, dedicados a la compra-venta de mercancía al mayoreo y/o al menudeo (F.21). Pero al billar específicamente, sólo asisten aquellas personas que laboran y trabajan cotidianamente en la carga y descarga de la mercancía llegada diaria e ininterrumpidamente del interior del país (F.22), como los trailereros y ayudantes, choferes, cargadores, garroteros, diábolos entre otros, que al finalizar la jornada de trabajo (ésta principia de las 2 o 3 horas de la madrugada hasta las 9 o 10 horas de la mañana) se distraen en el juego de billar. También los comerciantes establecidos y sus trabajadores varios - tanto internos o de oficina, como externos- se dan sus vueltas en los descansos o al finalizar la jornada laboral (es decir, entre las 14:00 y 15:00 horas).

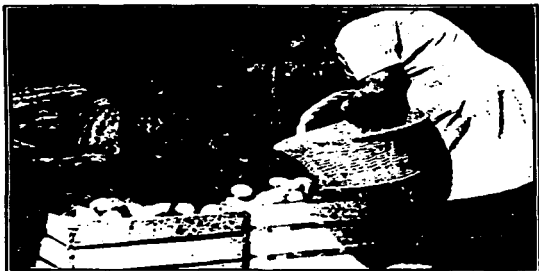
La mayoría de estos trabajadores son de bajos ingresos y pocos, muy pocos gozan de altas remuneraciones (recordemos que no sólo hay pequeños comerciantes, sino grandes -y muy grandes- empresarios) pero son los menos por supuesto. Sin embargo, el nivel escolar de la mayoría de los trabajadores que alquilan su fuerza de trabajo, se encuentra en una "media" que va de gente que a duras penas terminó su primaria, a gente sin estudios básicos.

Esencialmente, son personas que provienen de estratos sociales muy bajos, que poco a poco del campo pasaron a la ciudad, ya sea por iniciativa propia o porque los alcanzó la "mancha urbana" o porque los alejó la gran extensión de tierras áridas, secas e improductivas del campo, sin una infraestructura suficiente, sin financiamiento y con tecnología obsoleta (F24).

Esos grupos que se han proletarizado, fundan ciudades "perdidas" periféricas a la ciudad, en búsqueda de la fortuna y fascinación que les propone el sueño metropolitano y de "libre empresa". Son grupos que han ido olvidando -y hasta repudiando - sus raíces culturales, o mínimo las han transformado (y por lo mismo, degradado) en pos del sueño de la "modernidad" y su "cultura del plástico" dicho esto, tanto metafórica como materialmente. Esos grupos rurales que llamamos genéricamente "el pueblo", se convierten -al urbanizarse- en "las clases populares" y más tarde en "las masas consumistas" propias de la sociedad globalizada en que vivimos.

Pero para llevar a cabo la tarea del conocimiento y reconocimiento de mi destinatario potencial, fue necesario primero identificar dos estratos o ámbitos fundamentales que se definen al reconocer sus diferencias, pero que también, actúan paralela y complementariamente en el devenir cultural de México: el ámbito popular y el ámbito especializado. He decidido utilizar el concepto original de "ámbito", que abarca tanto un contexto sociológico como otro formal, y que supera conceptualmente lo que tradicionalmente se viene nombrando como alta cultura o arte superior, frente a lo que llamamos la cultura popular o artes menores. Posteriormente abarqué las tres fases fundamentales en la transición histórica de las clases populares, transición ésta, ocurrida a partir del México moderno e independiente del siglo XIX, al siglo XX y hasta nuestros días. Analicemos más concienzudamente estas simbiosis.

TESIS CON  
FALLA DE COPIEN



E-21



E-22



E-23

**Saturnino Herrán**  
*Las tres edades* Crayón, Acuarela / Papel 1914



E-24

**Mariana Yampolsky**  
*Niño pulquero* Plata / Gelatina S/F

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## **2. Definiciones básicas**

Como ya dije, utilizaré dos conceptos básicos para abordar nuestro tema, estos son 1) **Ámbito especializado** y 2) **Ámbito cotidiano**; para posteriormente, abarcar las tres fases fundamentales en la transición histórica de las clases populares.

### **1. Ámbito especializado**

La gente asidua al salón de billar de la central de abasto son trabajadores y comerciantes en un 99.99% ajenos al campo de la "cultura superior" o de la *elite* del arte, entendiendo tales epítetos como ese cúmulo de gente con una "educación previa" que participa en el mercado o circuito del arte y la alta cultura, integrado por artistas, críticos, estetas, galeristas, dealers, marchands, etcétera. Así como galerías y museos tanto estatales como privados, escuelas especializadas e instituciones encargadas de la difusión, información y reconocimiento de las llamadas "Bellas Artes" que tienen como objetivo general, fomentar el Humanismo, herencia del arte clásico griego; desde el arte académico occidental, hasta el arte moderno y contemporáneo del mundo desarrollado o "hegemónico" que necesariamente se impone entre las burguesías locales de "los países en vías de desarrollo" como México, deseosas de pertenecer al mundo sofisticado del arte.

El amante del arte es educado e informado en el tema, por lo que, en general, proviene de las clases medias altas y altas, económica y socialmente, las cuales demandan toda una infraestructura cultural encaminada a la tradicionalmente llamada "alta cultura". A este ámbito o campo del arte le llamaremos desde este momento, **ámbito especializado**.

### **2. Ámbito cotidiano**

En contraposición se encuentran los grupos sociales mayoritarios –clases medias y bajas, con todos sus matices- que en general, no tienen acceso a ese tipo de información previamente enunciado, por lo cual no tienen ni una educación ni un interés fundamental por la "alta cultura". Sin embargo, ello no les impide desarrollar un tipo de arte y cultura propios. Esta voluntad artística, producto de sus costumbres y raíces ancestrales conformadas de generación en generación, está sustentada en un lenguaje simbólico-formal que implica en esencia, satisfacer la relación fundamental entre el individuo y la comunidad (entre el ser y el cosmos) que posibilita la identidad del mundo -de su mundo- con la naturaleza y sus congéneres, para así cumplir el ciclo vital de la vida: estar en el mundo como un ente capaz e integrado, no ajeno, no enajenado, ni alienado a la sociedad. Como plantea Juan Acha respecto al arte popular "... expresan la cosmovisión y sensibilidad del pensamiento mítico que de alguna manera subyace en toda subjetividad humana. Diríase incluso, que se trata de manifestaciones

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

complementarias al arte culto.”<sup>7</sup>

A esta cultura —que en México engloba un sin número de variantes, tantas como grupos culturales y regionales existen— le llamaremos ámbito cotidiano.

Es importante aclarar que estos dos ámbitos, no necesariamente son antagónicos, al contrario, como lo dice Juan Acha, son complementarios y se retroalimentan mutuamente.

Ahora analizaré específicamente la génesis del ámbito cotidiano, es decir las fases fundamentales de transición que han experimentado las clases populares en el mundo moderno, para así indagar los niveles culturales, las voluntades artísticas de estos grupos sociales, que se han transformado agresivamente de agricultores -productores y satisfactores de sus propios medios de subsistencia y de sus objetos, tanto prácticos como simbólicos- para convertirse en masas amorfas consumidoras de productos impuestos, como los llamados productos “chatarra” tan innecesarios como vacuos.

Los dos niveles base, que utilizaré para enunciar los puntos más significativos de cada fase de transición son, por un lado las causas sociológicas esto es, los procesos económico-sociales que propiciaron la dinámica y movilización tanto geográfica como sociocultural de los distintos estratos y componentes sociales. Por el otro, la producción material de lo simbólico esto es, el lenguaje artístico y su bagaje cultural en la producción y reproducción de imágenes de sus objetos prácticos, tanto utilitarios como de comunicación, de acuerdo a las concepciones de Edwin Panofsky “un vehículo de comunicación tiene por -intención- la transmisión de un concepto. Un utensilio o aparato tiene por -intención- el cumplimiento de una función”<sup>8</sup> como las llamadas artesanías, producto de sus distintas concepciones del mundo y fusiones históricas.

Históricamente, esta simbiosis comienza a partir del México rural y agrario al México urbano preindustrial, que se va gestando desde mediados del siglo XIX a principios del siglo XX; y más tarde, del México Industrializado a mediados del siglo XX, al neoliberalismo globalizado actual.

Podemos dividir tres fases de transición o tipos (retomados y recreados a partir de los análisis de Arnold Hauser<sup>9</sup>, Simón Marchan Fiz<sup>10</sup> y Juan Acha<sup>11</sup>) a los que para fines prácticos, analizaré sintéticamente y que son:

- Cultura popular autóctona o arte del pueblo
- Cultura popular urbana o arte popular
- Cultura de masas o arte masivo

<sup>7</sup> Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica, el sistema de producción*. Ed. FCE. México. 1979. Pág. 60.

<sup>8</sup> Panofsky, Edwin. *Op. cit.* Pág.27.

<sup>9</sup> Hauser, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. Ed. Guadarrama. Madrid. 1979.

<sup>10</sup> Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Ed. Akal. España. 1990.

<sup>11</sup> Acha, Juan. *Ibid.*

## Cultura popular autóctona o arte del pueblo

### *Causas sociológicas:*

Su gestación en el mundo moderno se ubica en la segunda mitad del siglo XIX, donde la base de la economía mexicana era la explotación de las minas y las tierras, administradas por las grandes haciendas en un medio rural precapitalista (o semifeudal) donde la estructura social se construía a partir del cacique o hacendado y en el último escaño, los trabajadores que laboraban las tierras de éste, quienes recibían pagos miserables en especie y eternas deudas financieras; lo que los convertía en verdaderos esclavos de los grupos hegemónicos: las grandes familias terratenientes y una nascente burguesía comercial e industrial según nos dice Roger Bartra<sup>12</sup>, base todo ello que propiciará la explosión de la revolución Mexicana de 1910.

El asenso del capitalismo industrial y el desarrollo económico que esto implicó, no impidieron sin embargo, que en las ulteriores décadas de la primera mitad del siglo XX, se siguieran reproduciendo las injusticias sociales y las viejas estructuras semifeudales en el campo mexicano. "Del sistema feudal se pasó al semicapitalista y el elemento popular aflora y uniforma usos y costumbres de muy variado tipo, entre ellos muchos de raíz indígena"<sup>13</sup>, todo lo cual propició que grandes masas de gente emigraran a las efervescentes metrópolis como el Distrito Federal, con la esperanza de encontrar mejores condiciones de vida. Posteriormente, en el México de la segunda mitad del siglo XX el campo, el medio rural, cada vez estuvo más abandonado, descapitalizado y sin apoyos de infraestructura, de tal manera que la emigración del campo a los grandes centros urbanos deviene regular y constante en alto grado.

### *Producción material de lo simbólico:*

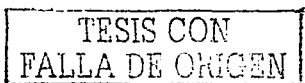
En el medio rural, carente de una dinámica industrial y comercial, los objetos de primera necesidad (de uso cotidiano en alimentación y vestido) son eminentemente de fabricación artesanal y de producción limitada (no industrial), realizados por el pueblo mismo por medio del barro, la madera, el algodón, el henequén, entre otros productos (de acuerdo a la región geográfica específica y sus recursos naturales, tan vastos y extensos como el país mismo). Estos objetos prácticos no sólo cumplían la función utilitaria por la cual se crearon, sino también otra función implícita dentro del objeto: como vehículo de comunicación (de acuerdo a Panofsky: "en cuanto que (el objeto) posee -a diferencia de los objetos naturales- lo que los escolásticos llamaban *intención*".<sup>14</sup> (F.25)

Estos objetos son realizados con alto índice de originalidad y nivel estético, producto de la representación simbólica de formas que revelan su propia

<sup>12</sup> Bartra, Roger. *Caciquismo y poder político en el México rural*. Ed. Siglo XXI. México. 1975. Cap.IV.

<sup>13</sup> Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Ed. FCE. México. 1979. Pág.523.

<sup>14</sup> Panofsky, Edwin. *Ibid.*



cosmogonía. Los ejemplos son incontables, baste nombrar la cerámica oaxaqueña o los vestidos huicholes, los sarapes jaliscienses o los textiles chiapanecos, etcétera.

Sus costumbres y tradiciones tienen en este estadio, un alto grado de hieratismo religioso, por lo tanto sus ritos y creencias alcanzan un alto sentido cosmogónico, gracias a la fusión entre sus creencias prehispánicas ancestrales y la fe cristiana impuesta desde el periodo colonial, (v.g. Guadalupe-Tonantzin). (F26)

Su inventario objetual estético-artístico, generalmente es para un uso doméstico y religioso, comunitario y local. S. Marchan Fiz plantea "los objetos (son) producidos por el pueblo anónimo, sin autoconciencia en la intención estética... ligado a una estructura agraria y preindustrial"<sup>15</sup>. Sin intención estética conciente pero con una clara intención hierática y religiosa, sin más pretensiones como vehículo de comunicación que identificarse con su visión cosmogónica atávica, con su lógica del principio y fin del mundo.

### **Cultura popular urbana o arte popular**

#### *Causas sociológicas:*

Aparición de los grandes centros urbanos en el México del siglo XX, donde se centra la producción industrial capitalista en gran escala.

Éxodo del campo a la ciudad, el campesino se proletariza, se vuelve obrero alquilando su energía y fuerza de trabajo en la gran industria urbana, o se vuelve subempleado en diversos géneros u oficios, pero necesariamente adentrándose a la maquinaria capitalista del sistema: la explotación de mano de obra barata. Sin embargo también, la industrialización a gran escala produjo una amplia y fortalecida clase media; el pueblo se proletariza pero también algunos sectores ascienden económica y socialmente, convirtiéndose en la nueva clase media, con la revolución de gustos, intereses y expectativas que ello necesariamente conlleva. "<Lo popular> se despoja de su nostalgia romántica y se arropa como categoría sociológica. En una primera aproximación se relaciona con la sociedad de masas en una cultura urbana e industrial... las nuevas condiciones y relaciones de producción industrial en el sistema capitalista han creado estas nuevas agrupaciones sociales".<sup>16</sup>

#### *Producción material de lo simbólico:*

Los objetos de primera necesidad ya no los realiza el pueblo, pues muchos de ellos, son fabricados en serie y a gran escala por la industria, que en aras de "la economía de la forma" y su funcionalidad, empobrece significativamente los objetos (sólo es cuestión de comparar los jarritos de barro donde se tomaba atole

<sup>15</sup> Marchan Fiz, Simón. *Op. cit.* Pág. 31.

<sup>16</sup> De la Peña, Sergio. *La formación del capitalismo en México*. Ed. Siglo XXI. 1979. Pág.32.

en mi infancia, con las uniformes y simples tasas de plástico o los casi etéreos -sin peso, sin presencia- vasos de unicel en que hoy nos sirven el atole o el café en cualquier barrio ciudadano). Poco a poco se genera una especie de alienación y/o un divorcio entre el usuario (ajeno al producto que produce como obrero) y el productor (propietario de la tecnología e infraestructura).

Sin embargo, todavía algunos objetos no industriales son realizados manualmente por las clases populares, como los juguetes de madera por ejemplo, los objetos festivos como los judas y las máscaras de cartón, hojalata o madera; los trompos, los baleros, los soldaditos de plomo, entre otros más desgraciadamente hoy, en vías de desaparición.

A pesar de que todo inmigrante traía (y trae) sus tradiciones y cultura originales (o lo que queda de ellas) a las metrópolis, muchos de ellos se fueron divorciando de sus costumbres rurales para adquirir las nuevas normas de urbanidad, junto a sus nuevas actividades civiles y asensos económico-sociales.

Pero también muchos otros conservaron y acrecentaron su herencia cultural y tradiciones, reproduciéndolas en un medio metropolitano, diversificado y plural, donde necesariamente se fusionaron con otras tradiciones distintas, adquiriendo nuevos rasgos (de los populares muñecos de cartón llamados judas, aparecieron los alebrijes; junto a los nacimientos criollos en las fiestas navideñas, aparecen los arbolitos de Navidad anglosajones).

Para la segunda mitad del siglo XX, los ritos y tradiciones ancestrales se continúan pero poco a poco van perdiendo su condición original hierática, además de oponerse a ellos la "modernidad capitalista" que tiene como ideal el *american way of life* o sueño americano, asumido sobre todo por las clases medias y burguesas, vergonzantes de lo nativo y amantes de lo norteamericano y anglosajón.

Algunos de estos ritos pasan a formar parte de la lógica de "la distracción capitalista", de la lógica del ocio o "tiempo libre", ese espacio improductivo del cual la industria del entretenimiento sacará el máximo provecho. Con ello se pierde paulatinamente la experiencia religiosa cotidiana, sagrada y trascendental para dar paso a una vivencia banal y vacía de todo misterio, fundamental éste, en las culturas ancestrales.

El mundo secular y hierático de profunda fe religiosa, se transforma en un lugar ajeno, mundano y casi laico o de poco respeto a las creencias ancestrales, sobre todo de parte de las nuevas generaciones, deseosas de vivir la modernidad.

### **c) Cultura de masas o arte masivo**

#### *Causas sociológicas:*

La cultura de masas aparece desde el segundo tercio del siglo XX y se caracteriza porque no la genera su propio núcleo, los estratos populares, sino que es producto

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



de la imposición y manipulación (o mediatización) que realizan los grupos de poder a partir de la irrupción de la industria del entretenimiento y de la tecnología del confort, que llamamos la sociedad de consumo.

Parte de los proletarios se vuelven lumpen proletarios, las otrora prósperas clases medias se proletarizan, sólo los ricos se vuelven más ricos y su elite cada vez más exclusiva y poderosa; el capital financiero proveniente de la potencia hegemónica del siglo XX, el imperio norteamericano, cada vez ejerce más influencia, no sólo económica sino ideológicamente en todos los ámbitos de nuestra sociedad. Los medios masivos de comunicación y su potencial de persuasión, son usados y manipulados a favor de los grandes consorcios comerciales. México se norteamericaniza y el peso – la moneda mexicana- se devalúa frente al dólar, moneda hegemónica mundial. La globalización se opone a los localistas, los megacomercios devoran a los “changarros”.

Consecuencia de lo anterior: las clases populares tienden a desaparecer como grupos capaces de autoafirmarse y generar sus propias expectativas; para -al contrario- convertirse en entes anónimos, masas sin presencia que deberán cumplir fielmente los designios de la sociedad de consumo que impone normas, hábitos y modas, de acuerdo a sus intereses financieros y de mercado. “Las masas, no solamente dependen de la producción, sino que se fundamentan en el modo de producción. Por otra parte, la extensión de los productos a las masas es condición de supervivencia del sistema social subyacente”.<sup>17</sup>

#### *Producción material de lo simbólico:*

Simón Marchan Fiz plantea: “La cultura de masas es un fenómeno histórico concreto de nuestra época, determinado por los siguientes factores: producción en masa, propia de los modos productivos industriales, el público masa... y unas relaciones de producción con una necesidad competitiva de estimular el consumo. La imagen popular se inserta en este contexto. Es producida en masa y para las masas. En segundo lugar, se distribuye y comunica según las técnicas de los diferentes *mass media*... y su distribución está regida por las leyes competitivas y de concurrencia de las sociedades clasistas. Esta última determinación alcanza relevancia en el consumo, palabra mitificadora que encubre el hecho de que los procesos productivos se revolucionan incesantemente sin que ello influya demasiado y con la misma proporción en las relaciones productivas. Esta nota ha definido a las <sociedades de consumo>”.<sup>18</sup>

Los estratos populares urbanos, semiurbanos y suburbanos tienden a perder su identidad consumiéndose los productos industrializados y seriados que la sociedad de consumo les impone, desde los llamados productos “chatarra” hasta el fútbol, gran espectáculo de masas. El mito original, rito sagrado, deviene en espectáculo comercial y profano.

<sup>17</sup> Marchan Fiz, Simón. *Op. cit.* Pág. 32.

<sup>18</sup> *Ibid.* Pág. 33.

Los objetos estéticos necesarios, tanto utilitarios como de comunicación, jamás serán creados directamente por las masas populares; incluso, no se distinguirá entre cuales son necesarios o innecesarios, ya que la gran industria del consumo generará mil y un objetos que sirven para nada, sólo para que ese hombre-masa, ese consumidor en potencia, los compre y deseche en ese círculo vicioso, típico de la sociedad de consumo. "La realidad sensitivo-visual(...)sufre cambios radicales a partir de 1950, cuando aparecen los diseños, los entretenimientos tecnológicos y las artesanías metropolitanas(...) todos estos cambios y productos llegan a las mayorías demográficas y modelan su sensibilidad, mientras que las artes tradicionales se autodefinen como impugnadoras de todo lo que sucede en la realidad sensitivo -visual".<sup>19</sup>

Uno de los vehículos más importantes de los *mass-media* en esta lógica a nivel verbo/icónico, es la publicidad. La publicidad se usa como verdadera filosofía de vida, como la panacea, como ese futuro ansiado que nunca llegará (a menos que se compre el producto propuesto). John Berger<sup>20</sup>, nos plantea que la publicidad es la "cenicienta" de los sueños jamás hechos realidad por las masas, esto es, los consumidores-compradores (nunca propietarios), jamás satisfechos, siempre frustrados. La publicidad como forma de vida, como (de)formadora de la realidad (la realidad son los comerciales) vendedora de ensueños, fraudulenta a fuerzas. La publicidad es la verdadera estética de masas (F27).

Conformados los distintos estadios históricos en la génesis de la cultura popular dentro del ámbito cotidiano, procederé a describir el proceso creativo de los ámbitos especializado y cotidiano a partir del concepto de originalidad, para desembocar posteriormente al análisis específico de la obra pictórica propuesta.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>19</sup> Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Pág.526.

<sup>20</sup> Berger, John. *Modos de ver*. Ed. G.G. Barcelona. 1981. Capítulo 7.



F-25



F-26

Nacho Lopez  
Villa de Guadalupe Plata / Gelatina 1950



F-27

Joseph Renau  
Poema Tropical Fotometraje 1960



F-28

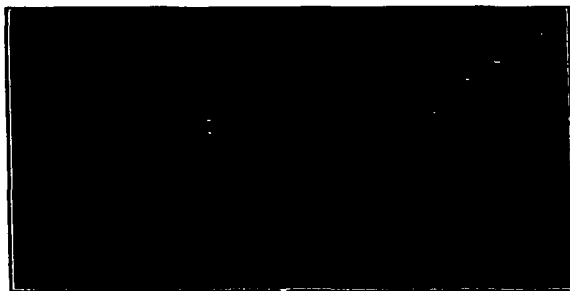
Pintura Rupestre Grutas de Lascaux, Francia.  
Paleolítico superior

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

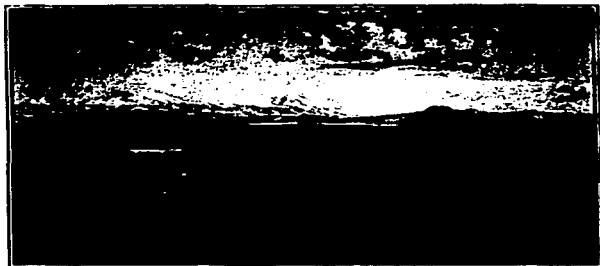
26



**José Clemente Orozco** E-29  
*El nombre en las llamas* Pintura al fresco 1939



**Shusaku Arakawa** E-30  
*Look at it* Litografía 1968



**José Ma. Velasco** E-31  
*El Valle de México* Óleo / Tela 1908



**Saturnino Herrán** E-32  
*El jarabe* Óleo / Tela 1939

TESIS CON  
CITA DE ORIGEN

## Capítulo II

### 20 pinturas para un billar. Elementos fundamentales del proceso creativo y antecedentes formales en los ámbitos especializado y cotidiano

#### 1.- La imitación y la originalidad en la creación

Toda creación definitivamente no parte de cero, de la nada, sino de la imitación de los hallazgos originales de otros o de uno mismo (sean estos hallazgos técnico-formales, éticos o estéticos); y en uno mismo también, aparece el sentido de la intuición, definido como aquel conocimiento preclaro, previo al conocimiento racional, o mejor, paralelo a éste, que junto a la imitación (de los esquemas formales ya existentes), se engloba hacia la originalidad; entendiendo ésta última en el sentido del origen, de la herencia de la experiencia acumulada y el aprendizaje previo, cuya toma de conciencia es la patente que anhelamos, prontos a identificarla, a representarla y a redescubirla constantemente.<sup>21</sup>

Quiero explicarme. La importancia del arte no radica en los hallazgos técnicos ni en las etiquetas con que se le clasifique, llámesele barroco católico o burgués, impresionismo o minimalismo. Estos epítetos sólo lo ubican superficialmente respecto a sus constantes estilísticas.

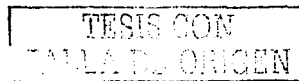
La verdadera importancia del arte no se sustenta en el "ismo" que pregona sino en el misterio que lo envuelve, misterio inexpugnable contenido en la creación plástica y que observamos desde el alba de la humanidad; desde ese poder magnético que descubrieron nuestros más antiguos ancestros, al plasmar y dejar patente en el muro la huella de sus manos a la eternidad.

Me refiero a esa inmensa emoción que nos conmueve y nos reubica en el orden misterioso y profundo del mundo y el universo y que se observa significativamente en el verdadero arte, desde las prehistóricas "grutas de Lascaux" en Francia, (F28) hasta "el hombre en llamas" de J. C. Orozco en el Hospicio Cabañas; (F29) o desde un Rembrandt o un Goya, hasta un Pablo Picasso o un Shusaku Arakawa, (F30) independientemente del contexto histórico que les ha tocado vivir. Contemplar los paisajes de José Ma. Velasco, (F31) las pinturas de Saturnino Herrán (F32) o la antigua plástica Maya, así como la poesía de Octavio Paz o de Jorge Luis Borges, es situarnos ante la oportunidad de trastocar el espíritu humano, de reflexionar acerca de "donde estoy y de donde vengo" (precisamente el origen y la herencia) y "a donde voy", preguntas eternas y razón esencial de la filosofía y el arte.

#### 2.- Mitificación. Innovación.

Por otro lado sin embargo, la imagen artística y su poder mágico y de persuasión (patentizado desde la prehistoria), conlleva también a una mitificación de la imagen, que en el arte occidental se observa claramente en el arte de la tradición, desde el siglo XVI en el renacimiento hasta el decadentismo del siglo XIX.

<sup>21</sup> Ver Fisher, Ernest. *La necesidad del arte*. Ed. Península. Barcelona. 1970. Cap. 2.



Esta mitificación ha llevado al público a ver en toda obra académica indiscriminadamente, "la gran obra de arte"; de tal modo que se es incapaz de percibir las diferencias cualitativas entre lo que sería una pintura basada en la perspectiva de la tradición, mediana o mediocre, de otra verdaderamente sobresaliente o de alta calidad. Existe una gran confusión por el hecho de creer que, al estar frente a una pintura de tal tipo, automática y necesariamente esta tenga que ser una gran obra artística.

El valor original y verdadero en toda obra de arte, no sólo engloba el aspecto sintáctico sino también el elemento semántico y la relación histórica con la sociedad y su entorno, pero todo ello se pierde por el interés anecdótico de las vicisitudes de la compra y posesión material de tal o cual obra; quien la adquirió y en que momento, cuánto valía y cuánto vale en la actualidad. Gracias a la mitificación, el valor monetario sustituye y se confunde con el valor artístico.<sup>22</sup>

En el arte moderno contemporáneo, la mitificación también aparece pero desde otro ángulo, es decir, desde la confusión que subyace en el concepto reciente de innovación. Este concepto nuevo se ejerció a partir de la aparición de las vanguardias históricas del siglo XX, en el apogeo del funcionalismo, gracias a la tecnología industrial capitalista y sus afanes de innovación.

Edwin Panofsky nos dice "... el gusto moderno reclama que la arquitectura y los ceniceros sean funcionales. El <funcionalismo> no significa estrictamente hablando, la introducción de un nuevo principio estético, sino una delimitación más estrecha del dominio estético. Sin embargo, hemos llegado a considerar el funcionalismo como un postulado en vez de un entredicho... nosotros hemos extendido la actitud técnica a creaciones que son <por naturaleza> artísticas... esto es una infracción, y en el caso de la <línea aerodinámica> el arte ha tomado su desquite. En sus orígenes <la línea aerodinámica> era un principio genuinamente funcional fundado en los resultados de las investigaciones científicas acerca de la resistencia del aire. Su dominio legítimo era, por consiguiente, la especialidad de los vehículos ultrarrápidos y las estructuras sujetas a la presión de un viento de extrema intensidad. Pero cuando esta solución de carácter particular, y básicamente técnica, vino a interpretarse como un principio estético y general, se expresaría el ideal contemporáneo de la <eficacia>, y se le aplicó a los sillones y las cocteleras, se experimentó la necesidad de <embellecer> esta <línea aerodinámica>, científicamente fijada; finalmente fue nuevamente transferida al dominio de su competencia originaria en una forma absolutamente no funcional. El resultado es que hoy tenemos menos casas y muebles funcionalizados por el ingeniero, que vehículos y trenes desfuncionalizados por los diseñadores"<sup>23</sup>. En ese mismo tenor, Juan Acha nos dice: "Naturalmente, somos conscientes de los innumerables lastres, adherencias

<sup>22</sup> Berger, John. *Op. cit.* Cap. 1.

<sup>23</sup> Panofsky, Edwin. *El significado de las artes visuales*. Ed. Alianza. Madrid. 1987. Pág. 40.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

represivas y degeneraciones que hoy agobian a las innovaciones del arte culto".<sup>24</sup>

El entusiasmo de un mundo volcado hacia el futuro y dominado por la máquina entró a la conciencia del artista. Lo que importaba era romper con el pasado y crear desesperadamente algo nuevo y asombroso, desde el impresionismo y la constante aparición de "ismos" a fines del siglo XIX y principios del XX, hasta las nuevas interpretaciones de los mismos, en la segunda mitad del siglo: las neo o post vanguardias artísticas. Sin embargo, estas post vanguardias con la ideología tecno-funcionalista en que algunas se formaron, sobrevivieron hasta que la realidad concreta las sobrepasó y dejaron de ser novedad.

Las postvanguardias, llámense neorrealismo, neoabstraccionismo, superrealismo, neoexpresionismo, etcétera, se debilitaron en su condición de propuestas artísticas para convertirse en meros remitentes de las vanguardias originales, además de querer encerrar el misterio de la creación dentro de los estrechos límites de una interpretación que se creía absoluta; luego entonces su vaguedad consistió en el gusto banal por la innovación a ultranza.

Pero ésta no pertenece al mundo poético-artístico sino al de la industria y la técnica en donde un aparato sustituye a otro. El arte en cambio, pertenece al campo de la originalidad. El "Guernica" de Picasso (F33) por ejemplo, no sustituye ni es mejor que "La escuela de Atenas" de Rafael Sanzio. (F34) Esas obras no sólo son magistrales en sí mismas sino imprescindibles para la cultura humana. Incluso las mejores obras de los que militaron en las vanguardias históricas son precisamente aquellas en que dejaron de ser vanguardistas para dejar hablar al misterio de la creación y a la tradición, y los grandes pintores del siglo XX encontraron también su originalidad en esa tríada: la intuición, la imitación y la tradición.

Las vanguardias se asimilaron y las lecciones de un Picasso y de toda la tradición perduran, pero mucha de la pintura hoy en día continúa extraviada en el mismo universo en que los neo-ismos se extraviaron: penetrados por la ideología postindustrial, buscan la innovación y no la originalidad y, con ello, terminan en puro balbuceo creativo.

Esencialmente, todo el arte contemporáneo es un darle vuelta a las vanguardias, desde el arte conceptual a la antipintura monumental. El verdadero artista, a diferencia de lo que es la búsqueda de los procesos industriales, es un buscador de la revelación espiritual a partir de la tradición, de lo que otros han revelado de ella y de las propias experiencias intuitivas del creador con esa misma tradición y con la realidad del mundo que le tocó vivir. La originalidad plástica es así un producto de la tradición, de la imitación y de la intuición creadora.

---

<sup>24</sup> Acha, Juan. *Op. cit.* Pág. 61.

### 3. La producción artística en el ámbito especializado

Intuición, imitación y originalidad son fundamentales en la producción especializada del arte, aún tal producción esté imbuida de concepciones teoréticas y epistemológicas sobre el ser y el mundo, sobre la forma y el entorno objetual. Pero aquí también, aparecen ciertas mitificaciones como la genialidad del artista. En realidad, la intuición se mitifica con el concepto de genialidad; quizá porque en general, el arte moderno occidental es un arte profundamente individualista, característica típica del ser <excepcional> al que en nuestra sociedad llamamos artista. De ahí que la imitación se trate de "esconder" porque -supuestamente- atenta contra la originalidad, entendida en este contexto como <creación única> y diferente a todo lo antes creado.

Sin embargo, es fácil observar cómo en la historia del arte (pero también en un artista en particular) un estilo artístico le sucede a otro, ya sea reafirmando o reconsiderando su aportación. Esto es como los eslabones de una cadena continua: "Cada vez que se ha hallado una forma de expresión se ve como le suceden dos movimientos opuestos; uno que investiga sobre ella, la sistematiza, se hunde ciegamente en la vía abierta, y el otro, de ordinario simultáneo, que expresa por lo contrario un afán de compensación, que está hecho de laxitud, de reacción, y se sitúa siempre, hasta cierto punto en su oposición. Así el impresionismo hacia 1885 engendra a la vez al neoimpresionismo en el que se afirma de manera más sistemática y más exagerada, y el simbolismo, que reniega de él e impone al arte bases radicalmente contrarias".<sup>25</sup>

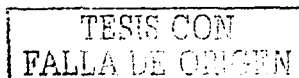
De una obra completa y específica, se ha de generar otra como una especie de antítesis y posteriormente de síntesis, que llevarán necesariamente a nuevos hallazgos siempre sustentados por el origen, por los hallazgos previos, por la voluntad de estilo y su carácter original.

### 4. La producción artística en el ámbito cotidiano

La intuición, la imitación y la originalidad también son la base del arte popular; toda su producción artística es una cadena de esquemas formales que llevan en sí el sello, el estilo propio de un pueblo, comunidad o grupo social. El concepto funcionalista de innovación no existe, porque no es un arte individualista o personalista. Su arte lleva la impronta del grupo porque el individuo es anónimo, se funde con la colectividad. Juan Acha dice "Estos sistemas artísticos... que llamaremos <ingenuos> por serles innecesarios los conocimientos teóricos de índole sistemática, consisten en operaciones manuales heredadas que se repiten empíricamente en los mismos productos, como si estuvieran destinados a la conservación de tradiciones. Si cambian es lentamente y con levedad." <sup>26</sup> (F35).

<sup>25</sup> Huyghe, René. *El arte y el hombre*. Ed. Planeta. España. 1985. Tomo I.

<sup>26</sup> Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. Pág. 59





Los cambios formales se suscitan por, o bien las metamorfosis sociales (ver: fases de la cultura popular) o bien por nuevos usos de distintos materiales y técnicas que determinarán la forma misma, sus nuevas determinaciones formales: " Toda forma, nacida del azar del trabajo práctico exigido por el uso de un objeto e impuesto también por su naturaleza material, ha sido continuada luego por el sólo placer decorativo. Mientras corresponda en principio a una exigencia utilitaria, se fija, es organizada, regularizada y convertida poco a poco en inútil y sin razón justificable, se transmuta entonces en ordenación ornamental".<sup>27</sup>

Podemos remitirnos respecto a estos objetos creados en base a la experiencia empírica y pragmática, aún más lejos, desde las características inherentes al propio material y a su estructura base, como plantea Christopher Williams: "...la estructura elástica puede absorber un gran esfuerzo en ciertos puntos y distribuirlo, resistir el impacto y choque rápidos, unir distintas zonas de averías y, en general, ganar en resistencia. Un ejemplo adicional es la comparación entre un recipiente industrial de hojalata, que se deforma ante un peso excesivo, y la flexibilidad de un canasto artesanal tejido, que recupera su forma original al eliminar su carga"<sup>28</sup>.

También es importante decir que en el ámbito cotidiano "el arte popular urbano es expresión de sentimientos (que el arte culto evita a toda costa)"<sup>29</sup>, su producción artística no se gesta para perdurar o eternizarse, ya que generalmente es efímera, pues se usa para conmemorar fiestas religiosas o para satisfacer necesidades utilitarias. La producción no efímera, como la pictografía parietal o la orfebrería, tampoco buscan artisticidad, es decir, su producción plástica no tiene como intención el goce estético, sino satisfacer necesidades simbólicas de identidad entre la comunidad y los demás, o entre sus creencias religiosas (el mundo suprahumano) y el mundo profano y terrenal, a pesar de la cada vez más absorbente sociedad de consumo y su carácter mercantilista, el cual ha propiciado que grupos indígenas o mestizos, al incorporarse al mercado urbano de las grandes metrópolis, empobrezcan significativamente sus productos en aras de la comercialización.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

<sup>27</sup> Huyghe, René. *Op cit.* Págs. 14-15.

<sup>28</sup> Williams, Christopher. *Los orígenes de la forma.* Ed. GG. Barcelona. 1984.pág. 56.

<sup>29</sup> Acha, Juan. *Ibid.* Pág. 61.



**Pablo Picasso**

*Guernica (2a Etapa previa a la obra final)* Oleo / Tela 1936-37

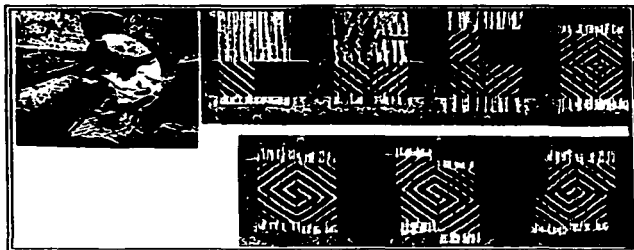
F-33



**Rafael Sanzio**

*La Escuela de Atenas* Pintura al fresco / Muro 1509-10

F-34



F-35



**José Clemente Orozco**

*El Demagogo* Oleo / Tela 1946

F-36

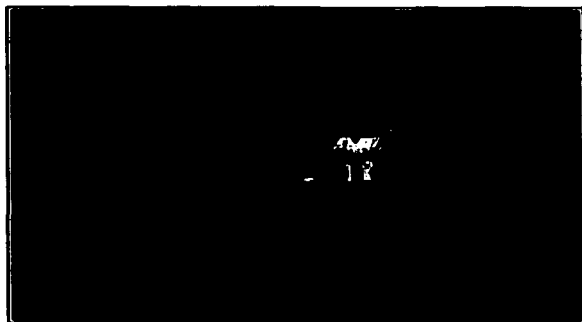
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Saturnino Herrán**

**E-37**

*La leyenda de los Volcanes* Óleo / Tela 1916



**José Obregón**

**E-38**

*El descubrimiento del pulque* Óleo / Tela S/F



**Félix Parra**

**E-39**

*Fray Bartolomé de las Casas* Óleo / Tela S/F



**Leandro Izaguirre**

**E-40**

*El tormento de Cuauhtémoc* Óleo / Tela S/F

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### Capítulo 3 20 pinturas para un billar. Análisis estilístico

#### 1. Antecedentes históricos y formales

Dentro del carácter plástico-formal de la voluntad artística del ser humano, podemos concebir tres tipos de lenguaje pictórico en la gramática de los estilos, inherentes a la naturaleza del hombre y a su respuesta creativa, que trascienden el contexto histórico y que hemos practicado desde el alba de los tiempos. No es gratuito que estos lenguajes se delimiten y engloben en el transcurso de la prehistoria; es decir, en los períodos paleolítico, mesolítico y neolítico, y son la impresión de la imagen figurativa -imagen analógica del mundo- o carácter impresionista; la expresión de su dinamismo -énfasis en el movimiento, exageración y/o distorsión de la imagen- o carácter expresionista; la construcción geométrica, ordenada y rítmica de las formas -no figurativas, no analógicas- o abstraccionismo.<sup>30</sup>

A lo largo de la historia, estos tres tipos de lenguaje se han desenvuelto y desarrollado extraordinariamente, a veces de manera singular y otras fusionándose o complementándose entre ellos, de acuerdo a la voluntad formal de la cultura específica, su desarrollo tecnológico y su concepción del mundo; el arte contemporáneo no es la excepción, incluso en su libertad de creación, confluyen, se amalgaman y se enfatizan entre las diversas corrientes contemporáneas.

Desde estos parámetros, yo me identifico con el carácter expresionista; mi <voluntad de forma> tal como manejó W. Worringer este concepto, basándose en el científico vienés Alois Riegl ( es decir: "aquella exigencia interior que existe por sí sola...independiente de los objetos y del modo de crear...")<sup>31</sup> es expresionista; por supuesto, con la distancia pertinente que implican las nociones pronacionalistas que Worringer se propuso justificar respecto al expresionismo como estilo "esencialmente germánico".

Mis influencias formales más importantes surgen de esta gran tendencia o carácter universal que, en el México moderno, se patentizó con uno de sus artistas más importantes del siglo XX: José Clemente Orozco (F36), imbuido, efectivamente, del expresionismo alemán de principios del siglo pasado. Su pintura no es condescendiente ni esteticista sino poderosa, fuerte y directa, con sus largas pinceladas que dibujan y estructuran, a la vez que pintan con colores húmedos y áridos. Pintor que busca en su origen y tradiciones la "visión de los vencidos", esa fusión forzosa de lo indígena y lo español para rescatar a su vez la "esencia de lo mexicano" así como el sentido de la moderna libertad, inspirado en la revolución mexicana de 1910 y la revolución rusa de 1917.

Otro artista verdaderamente excepcional e incluso antecedente de Orozco, fue

<sup>30</sup> Huyghe, René. *Op. cit.* Pág.10-12.

<sup>31</sup> Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Ed. FCE. México. 1966. Pág. 23.

Saturnino Herrán, pintor de la segunda mitad del siglo XIX, bucólico y académico de clara influencia simbolista que padeció una prematura muerte (F37). Buscador del origen, de la esencia mexicana, pintó al ser criollo como al mestizo y significa lo indígena con ágil pincelada de empaste firme y colorido magistral, como es también su dibujo preciso y académico, elevado a lo sublime según la categoría kantiana.<sup>32</sup>

Esta posibilidad de crear una pintura con identidad mexicana y original, se venía gestando ya desde mediados del siglo XIX, con exponentes como José Obregón (F38) o Félix Parra (F39) entre otros (F40), más tarde con Saturnino Herrán y el mismo Hermenegildo Bustos (pintor sin escuela, redescubierto *a posteriori*) (F41). Con José María Velasco (F31) y el grabador popular José Guadalupe Posada, al fin se consolida y propicia en el siglo XX, la aparición del Muralismo Mexicano, de fuerte tendencia nacionalista y expresionista y de gran personalidad y originalidad, creado principalmente por los llamados "tres grandes": Diego Rivera (F42), José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros (F43); los que con "sus productos nos revelan efectivamente el latir acelerado y sincopado de un expresionismo que rompe con el predominio que había venido teniendo la estética francesa, con sus inherentes ideales renacentistas y occidentales en las clases dominantes de América Latina"<sup>33</sup>.

Así también, se amalgama lo mexicano con la influencia de las vanguardias históricas, en figuras como Gerardo Murillo el "Dr. Atl" (F44), Jorge González Camarena (F45), Carlos Mérida (F30) y Rufino Tamayo (F47), entre otros. "La realidad artística visual comprende, aparte de los muralistas, a los artistas que disienten de la politización del arte y penetran en lo mítico de lo nacional, tales como R. Tamayo y C. Mérida; los que siguen manifestaciones tradicionales como el surrealismo, además de los que van abriendo paso a nuevas tendencias como G. Gerzo. Cada grupo o cada artista solitario enarboló un nacionalismo distinto, y la pluralidad de tendencias no hace sino atestiguar la diversidad humana y el vigor del ámbito artístico de México, ya que rompe el < monocultivo > pictórico y el oficialismo".<sup>34</sup>

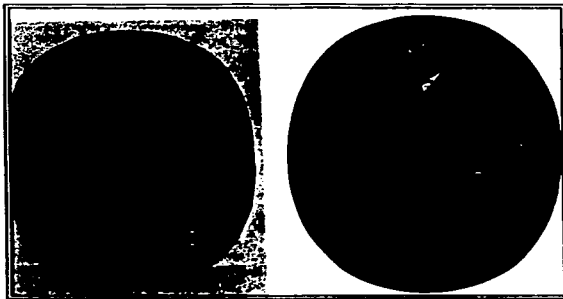
Desde el punto de vista ideológico, la llamada Escuela Mexicana de pintura influenciada por las ideologías de izquierda, terminó sucumbiendo al sistema social que combatía pues paradójicamente, es el Estado Mexicano el que hizo uso y "sacó jugo" del Muralismo, y no el propio "pueblo" a quien -supuestamente- iba dirigido tal arte.

La decadencia de la Escuela Mexicana propiciada por el avance del funcionalismo y la necesidad de una economía de la forma, sustentada en los parámetros estilísticos del exterior —del occidente europeo— obligó a buscar en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo pasado, nuevas alternativas, a la vez

<sup>32</sup> Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*. Ed. Espasa Calpe. Buenos Aires. 1948.

<sup>33</sup> Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Pág. 505

<sup>34</sup> *Ibid.* Pág. 525.



**Hermenegildo Bustos**

**F-41**

*Retrato de Vicenta de la Rosa  
de Reyes Óleo / Lámina S/F*

*Retrato de Manuel Desiderio  
Rojas Óleo / Lámina 1885*



**David Alfaro Siqueiros**

**F-43**

*El Coronelazo Piroxilina / Celtex 1945*



**Diego Rivera**

**F-42**

*Raíces Acuarela / Tela 1937*



**Gerardo Murillo, Dr. Atl**

**F-44**

*La Sombra del Popocatepetl All color / Celotex 1942*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

propiciadas por el auge del capitalismo financiero y la expansión de la industria en México, que posibilitó un internacionalismo pictórico y la asimilación de las vanguardias neoyorquina y europea contemporáneas, como oposición al "oficialismo" del Muralismo Mexicano, Raquel Tibol afirma: "El aparato político, nacional e internacional, en el que involuntariamente se incrustó (el Muralismo), fue más fuerte que su afán de hacer del arte un instrumento para ayudar a modificar la sociedad"<sup>35</sup>. Y Carlos Monsiváis asiente: "... el Muralismo ha cifrado su propaganda en la excepcionalidad de la empresa: ninguna otra nación dispone de tan iluminadora pedagogía radical. Y sin embargo —nuevo consenso que cunde entre los intelectuales— el Muralismo ha devenido en autoplagio y elogio burocrático de los héroes (recuérdese la frase de Rufino Tamayo: "Los campesinos han triunfado en México solamente en los murales"). Lo específico se apaga en el *mexican curios* y al indígena se le confina entre los temas románticos de la cultura urbana. Es tiempo de probar la otra técnica: no ser únicos sino iguales, no distinguirse sino asimilarse"<sup>36</sup>.

Es en este contexto histórico, cuando a principios de los años setenta, comienzo mis estudios de artes plásticas en la Academia de San Carlos. Pero mi interés por la pintura nació a temprana edad, al contacto con algunos lienzos pintados por un tío aspirante a artista que pasó por los pasillos de la Academia de San Carlos en su juventud bohemia. Así también mi madre, amante de la pintura y el arte prehispánico y popular, coleccionaba todo tipo de imágenes impresas de pintura que recortaba de revistas como *Siempre!* incluso llenó hasta dos veces el álbum de cromos que ¡aún hoy! aparecen en los cerillos La Central.

Ya instalado en la Academia de San Carlos, tuve la suerte de tomar clases con algunos pintores que formaron parte de la "generación de la ruptura" como Gilberto Aceves Navarro (F48), Manuel Felguérez y Ricardo Rocha en dibujo y pintura, también tomé litografía con Javier Arévalo y con Luis Nishizawa técnicas y materiales; además de tomar clase con Carlos González Lobo, Armando Torres Michúa, Juan Acha y el gran profesor Eduardo Pareyón, entre otros más.

A partir de esta formación académica se fue conformando mi expresión plástica y mi idea del arte. De hecho en esta época de internacionalismo y búsqueda vanguardista, los "monstruos" de la escuela muralista mexicana como Diego Rivera y José Clemente Orozco ya habían muerto y David Alfaro Siqueiros insistía en su "no hay más ruta que la nuestra" mientras el joven José Luis Cuevas (F82) se internacionalizaba junto al consagrado y vanguardista Rufino Tamayo, convertido en el prototipo del artista moderno y contemporáneo y todos creían ver un México —con un arte de vanguardia— desarrollado y primer mundista, avocadado además en el lado sur de la primera gran potencia mundial: los Estados Unidos de Norteamérica, que nos han de influir tanto con su arte como con el dólar. Carlos Monsiváis ejemplifica muy bien este hecho cuando, en un

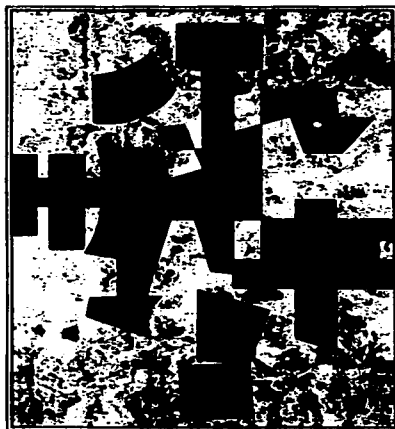
<sup>35</sup> Tibol, Raquel. *Documentación sobre el arte mexicano*. Ed. FCE. México. 1974. Pág. 11.

<sup>36</sup> Monsiváis, Carlos. *Historia general de México*. Ed. Colegio de México. México. Tomo 4, pág. 415.



**José González Camarena**  
*La Humanidad liberándose*  
Acrílico / Tela 1963

F-45



F-46

**Carlos Mérida**  
*El Pájaro herido*  
Pleitex / Papel Amate  
1960



**Rufino Tamayo** F-47  
*Terror Cósmico* Óleo / Tela  
1954

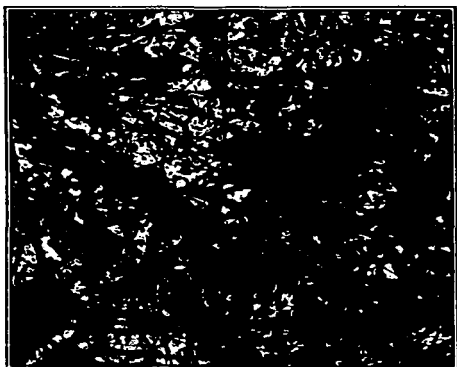


**Gilberto Aceves Navarro**  
*Mujer gorda* Serigrafía S/F

F-48

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

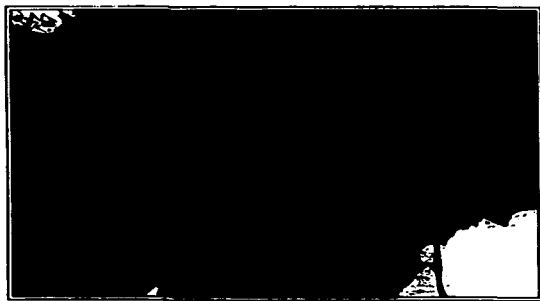




**Jackson Pollock** F-49  
*Lucifer* Óleo Pintura de Aluminio y Duco / Tela  
1947



**Franz Kline** F-50  
*Orange and black wall* Óleo / Tela 1959



**Clyfford Still** F-51  
*Painting 1948-D* Téc. Mixta 1948



**Willem De Kooning** F-52  
*Dos mujeres con naturaleza muerta*  
Óleo / Tela 1952

TESIS CON  
CALLA DE ORIGEN

programa de radio-UNAM, que mi memoria no alcanza a especificar el día y la hora exacta en que se transmitió, a los jóvenes de aquel entonces nos adjetivó irónicamente, como la segunda generación de norteamericanos nacidos en México. En efecto, la cultura *pop* invade la urbe con el *rock* blanco y el *blues* negro, los *hippies*, los *beatniks*, el existencialismo y el *jazz*.

Paralelamente al oasis del mundo capitalista, las revueltas juveniles de 1968 fueron un parte aguas tanto en México como en el mundo desarrollado occidental. La matanza estudiantil de Tlatelolco no se puede olvidar (yo estaba en la secundaria y el ejército tomó la escuela); 1968 fue el principio del cambio, de un paternalismo autoritario en el Estado Mexicano, a una democracia representativa aún hoy, conformándose realmente.

Las ideologías de izquierda cobraban una gran fuerza junto con la música de protesta, junto a la gráfica popular y estudiantil. La revolución cubana estimuló nuestra visión de la utopía socialista viendo al "pueblo" como un ideal romántico desde la perspectiva del ámbito especializado, pero los asesinatos de Ernesto *Che* Guevara y de Salvador Allende, me situaron en el tercer mundo, efectivamente.

Aunado a ello, vivir en México era vivir alrededor de la cultura popular, impregnado de modos de ser propios del barrio; pero mi educación profesional me encaminó poco a poco hacia el arte contemporáneo y sus vanguardias artísticas; desde las vertientes expresionistas, hasta el dadaísmo y el surrealismo de la 1ª. mitad del siglo XX; y desde el expresionismo abstracto norteamericano (Jackson Pollock (F49), Franz Kline(F50), Robert Motherwell, Clifford Still) (F51). a el informalismo europeo y neofiguración de la postguerra, como Willem de Kooning (F52), Jean Dubuffet (F53), Karel Appel (F54), Antonio Saura (F55), e incluso Francis Bacon (F56), verdadero depredador del hombre moderno, de su pobreza existencial y su angustia *ad infinitum*.

También para mí fue muy importante la pintura prepop de Larry Rivers (F57) y el *assamblage* de Robert Rauschenberg (F58) con sus síntesis mixtas, donde aprovecha los recursos de la industria de la reproducción seriada, así como los elementos dadaístas (*ready made*) (F59) que, tanto con imágenes fotográficas y materiales "banales" (llantas viejas en desuso o maderas inútiles), incorpora a sus lienzos como elementos prefabricados, propios de la "civilización del deshecho".<sup>37</sup>

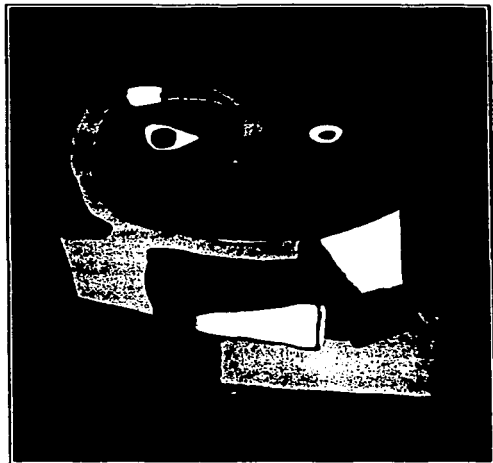
R. Rauschenberg empieza a utilizar materiales ajenos a la pintura tradicional sobre lienzo, como los materiales "blandos" (hule, plástico) y objetos de uso común tridimensionales (herencia dadaísta). Casi al mismo tiempo, el artista pop Andy Warhol toma para sí, el lenguaje de la imagen publicitaria y sus contenidos lingüísticos, utilizando para ello una técnica eminentemente industrial (la serigrafía) (F60).

<sup>37</sup> Wilson, Simon. *El arte Pop*. Ed. Labor. Barcelona. 1975.



**Jean Debuffet**  
*Noed au chapeau* Téc. Mixta 1946

E-53



**Karel Appel**  
*Tête 2* Oleo / Tela 1968

E-54



**Antonio Saura**  
*Ingegerd* Oleo / Tela 1958

E-55



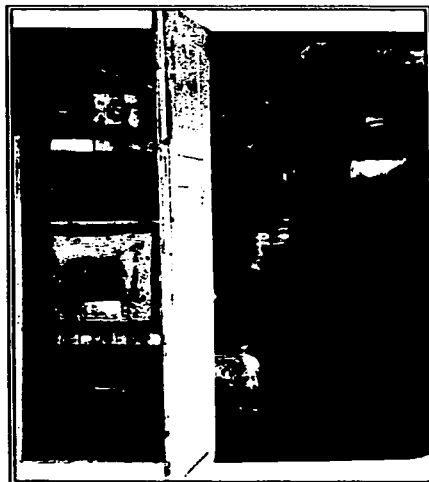
**Francis Bacon**  
*Tres estudios para una crucifixión*  
(fragmento) Oleo / Tela 1962

E-56

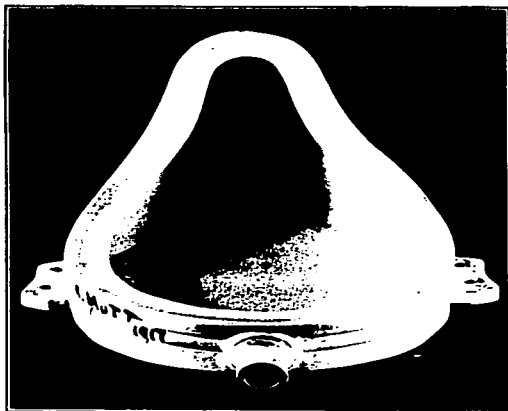
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Larry Rivers** F-57  
*Tiempos dorados: El más grande  
homosexual* Acrílico y Lápiz / Papel 1978



**Robert Rauschenberg** F-58  
*Interview* Téc. Mixta 1955



**Marcel Duchamp** F-59  
*Fuente* Objet-Trouvé 1917



**Andy Warhol** F-60  
*Marelyn* 1964 Acrílico y Serigrafía / Tela 1967

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Este arte de la “sociedad de consumo”, paradójicamente establece una relación con ella, tipo amor-odio, de oposición.-admiración; donde supuestamente, no se buscó trascenderla sino criticarla pero en el fondo, el *pop art* se adaptó perfectamente al ámbito especializado y al comercio a gran escala del mercado del arte, en el supremo reino del dólar. La industria y su mecanización se representa fielmente en la repetición de las imágenes impresas de Warhol, convertidas en verdaderos iconos del siglo XX, un arte prefabricado y banalizado, finalmente.<sup>38</sup>

Ante estos acontecimientos y hallazgos formales, el “saber pintar” es decir, el conocimiento de la técnica pictórica académica y tradicional, se fue empobreciendo extraordinariamente, puesto que el valor de una pintura ya no residía tanto en su “buena factura” como en el sustento conceptual, o sea la carga semántica de signos icónico-lingüísticos que sustentaba una obra; en boga desde los años ochenta del siglo pasado en México, pero donde nuevamente -sobre todo entre los jóvenes- aparece la necesidad de identificarse con lo mexicano y sus raíces populares, como se aprecia en la obra de Adolfo Patiño, Carlos Aguirre (F61) o Carla Ripey (F62); así como en la llamada “Escuela Oaxaqueña”, liderada por el excelente artista Francisco Toledo (F83).

Por último mencionaré que desde los noventa a la fecha, obras como el neoexpresionismo de Germán Venegas (F63), parten de sus profundas raíces para crear originales propuestas plásticas. Esto nos permite confirmar las relaciones que se generan –a veces muy estrechas, a veces muy sutiles- entre el ámbito especializado y el ámbito cotidiano.

## 2. Procesos formales, la composición

Este capítulo tratará del proceso compositivo, identificando los distintos elementos que conforman el universo de las formas y su disposición en el plano. Analizaré estos elementos a nivel general, para más adelante remitirme particularmente a las 20 pinturas objeto de esta tesis.

Me baso principalmente en los conceptos a nivel sintáctico que plantean Rudolf Arnheim<sup>39</sup> y Wusius Wong<sup>40</sup>. Comenzaré diciendo: La composición es la organización que a partir de líneas invisibles o ejes estructurales, soporta y gobierna los diferentes elementos posicionados en el plano básico del formato de la obra; como son la forma, el color, la textura y el tamaño; estos elementos a su vez, son dinamizados por el ritmo, la gravedad y el equilibrio, que en conjunto definirán la relación entre todas las partes del continente y el contenido, es decir, entre el fondo y las figuras.

<sup>38</sup> Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Ed. Akal. España. 1990

<sup>39</sup> Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza. España. 1989.

<sup>40</sup> Wong, Wusius. *Diseño bi y tri dimensional*. Ed. GG. Barcelona. 1990.

Esta dinámica plástica se ha de generar desde la posición, dirección, contraste y armonía de los elementos todos, participantes de la composición. De manera general explicaré cada uno de ellos, para posteriormente en el análisis específico de una obra en concreto, se observe el uso y provecho que hago de estos conceptos.

**Forma.** Según Aristóteles, "...la forma es la esencia de las cosas que sustancialmente, son materia. Hegel nos dice analógicamente que la forma es la esencia en su manifestarse como fenómeno, en cuanto tal modo de manifestarse coincide con la esencia misma"<sup>41</sup>. Arnheim divide la forma en *shape* (la forma externa, visible) y en *form* (la estructura subyacente, la esencia de los objetos no captada directamente por nuestra vista)<sup>42</sup>; Herbert Read<sup>43</sup> plantea que la forma configura el contorno de las cosas, y para Kandinsky<sup>44</sup> dar forma es dar coherencia estructural a una línea amorfa, a una mancha informe.

Dar forma por tanto, es la conformación visual que relaciona las imágenes –sean signos, iconos o manchas- en la determinación del plano bidimensional o espacio básico.

**Color.** Se manifiesta a partir del pigmento físico-material utilizado que, gracias a su constitución fotoquímica y a las velocidades de onda magnética generadas por los haces de luz al chocar con la atmósfera, se esparcen en todas direcciones y producen la sensación de color a través de la retina del ojo, por la capacidad de reflexión, refracción, dispersión y absorción en los pigmentos y por la composición molecular del material donde se insertan y mezclan (en este caso la superficie del lienzo).

En las 20 pinturas para un billar, el color lo utilicé generalmente en armonías complementarias o casi complementarias, así como en contrastes de tono o temperatura, que influenciaron necesariamente el tamaño, posición y situación de los elementos en el plano. El contraste es una manera de romper con la neutralidad y monotonía, es una manera de crear cierta incertidumbre, de oponer los contrarios para causar un sobresalto (Ver F81).

**Línea.** Kandinsky nos dice que la línea conforma y estructura, así como permite definir el fondo de la figura, sea ésta una imagen o signo convencional. Si bien es cierto que mi obra es eminentemente figurativa, la línea no necesariamente cumple un papel de distintivo en el contorno de las imágenes, pues muchas veces lo da el color y los contrastes. Más bien la línea aporta un papel dinámico gracias a su valor expresivo, ya que no es regular ni continua pues existen valores lineales en anchura y grosor, continuidad-discontinuidad, densidad y convergencia (Ver F116).

---

<sup>41</sup> Basic-Snyder, Cynthia. *Basic Visual Concepts and Principles*. Ed. WCB Pub. 1998. Pág. 375.

<sup>42</sup> Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Pág. 12.

<sup>43</sup> Read, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Ed. Siglo XXI. México. 1970.

<sup>44</sup> Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre el plano básico*. Ed. Barral. Barcelona. 1971.

**Textura.** He utilizado la textura virtual u óptica como producto de las posibilidades ofrecidas por la espátula y la gestualidad de la pincelada, pero a su vez, la textura real se patentiza por el uso denso y empastado de los materiales como el óleo, además de las características propias de la lona, base que recibe el material (F78).

**Tamaño.** De acuerdo a las medidas del lienzo y como una manera de evitar la regularidad y monotonía, siempre cuido variar los tamaños de las formas para ejercer mayor dinámica rítmica; el tamaño es fundamental en la presencia a la obra, así como en el cine los distintos formatos o encuadres que nos proporcionan los planos cinematográficos, por ejemplo el plano general, el plano medio (Ver F75), el primer plano (Ver F77) y el *close up* (Ver F85), de hecho utilizados en esta obra.

**Ritmo.** El juego de tamaños así como la posición y dirección de los elementos en mis composiciones, conforman distintos movimientos rítmicos que armonizan y generan desde la estructura subyacente, las líneas diagonales dinámicas (Ver F110).

**Gravedad.** El equilibrio de los elementos que “flotan” en la composición, posibilita un juego de pesos y contrapesos que se manifiestan simétrica o asimétricamente. Uno de los recursos fundamentales en mi obra es la búsqueda del equilibrio asimétrico con base a la composición en diagonal, mucho más dinámica que la simetría, eminentemente estática (Ver F93).

Como nos dice Rudolph Arnhem<sup>45</sup> (con mis propias palabras): el plano básico es energía; es como si fuese una ventana de donde vemos hacia el horizonte, límite del cielo y la tierra, de tal modo que en el plano conceptualizamos –tal como vemos la naturaleza– el arriba como ligereza (el cielo atmosférico) y el abajo, sólido y pesado (la tierra). Un elemento situado en la parte superior del plano se ha de percibir ligero mientras que el mismo, ubicado en la parte inferior se sentirá pesado, concreto, tal como percibimos también un color frío como lejano y uno cálido, cercano. Obviamente las formas en su relación con otros colores y otras posiciones, variaran su densidad y percepción visual, así como su sentido gravitacional.

Esta “fenomenología de los elementos” subjetivada e intuitiva, ha sido para mí, un verdadero reto formal. Utilizar un tipo de composición de manera mecánica no funciona, pues pensar que al usar un esquema estructural como la renacentista *Divina Proportione* del libro extático de Fra Luca Pacioli<sup>46</sup> (es decir, la llamada Sección de Oro) automáticamente la disposición de las formas visibles vayan a equilibrarse milagrosamente, no es veraz ni coherente.

<sup>45</sup> Arnhem, Rudolph. *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza. España. 1989. Cap. 1.

<sup>46</sup> Pedoe, Dan. *La geometría en el arte*. Ed. GG. Barcelona. 1979. Cap. 4.

**Espacialidad.** Todos estos elementos se interconectan y retroalimentan para generar la composición, producto del uso acertado del espacio que, de acuerdo a la diversidad de tamaños, posición, dirección y a la relación entre lo que es el fondo (digamos el último plano o el horizonte) y la figura (lo concreto o primeros planos) generarán este efecto visual. En mi obra, la espacialidad casi siempre estuvo determinada por el equilibrio entre el fondo etéreo y la forma concreta (Ver F104).

**Armonía.** Es un tipo de analogía de forma, color o textura. Es el equilibrio entre dos fuerzas, que pueden ser tanto simétricas como también, asimétricas. De hecho, mis composiciones se alternaron entre armonías simétricas y asimétricas; la composición simétrica es estática, pasiva y serena, mientras la asimétrica resulta mucho más dinámica, pues en mi caso, generalmente parte de la línea diagonal como elemento estructural, que es más cálida como diría Kandinsky, que la vertical o la fría horizontal. Esto a nivel interno estructural, pero a nivel externo, cuando yo percibo algún tipo de simetría, normalmente le opongo una forma de contraste de color o de tamaño, o un acento visual que rompa con la armonía y regularidad, es decir, un elemento de desasosiego que contraste con la estabilidad, incluso ya no formal sino hasta psicológica, mental (véase la obra "el brindis") (Ver F3).

### 3. Recursos técnicos y materiales

Básicamente para la realización de estas pinturas, utilicé el óleo y el acrílico, que son técnicas idóneas para pintar sobre grandes formatos –en este caso, sobre lona- pues dan cuerpo, es decir, densidad y estabilidad formidables. En la técnica del óleo, el pigmento debe integrarse en aceites grasos como el aceite de linaza, lo que obliga a utilizar esencia de trementina; de ello resulta un secado lento que propicia sus característicos fundidos de tono, gruesos empastes, o finas transparencias que originan las veladuras y propician luminosos colores o tonos profundos.

El acrílico al contrario del óleo, es incompatible con los medios grasos por lo que no se debe pintar sobre ese tipo de preparaciones. Esta técnica se genera a partir de pigmentos aglutinados por emulsión acuosa de resinas sintéticas; su secado es muy rápido y permite también el *impasto* o pintura directa así como las veladuras, también permite grandes zonas de color parejo, plano y limpio, de brillo semisatinado. Su maleabilidad propicia la imitación de otras técnicas como el mismo óleo o la acuarela.

Otra técnica que utilicé, pero no como tal sino como recurso material, recurso informativo o informático visual, fue el registro fotográfico, que definiría como el registro más contundente de lo cotidiano, del mundo "tal cual es" con su poder de atracción, de manipulación, de sugestión, y hasta de culto.



**FALTA  
PAGINA**

**48**

Con la fotografía y las técnicas de reproducción mecánica, inevitablemente aparece el reciclaje de imágenes, es decir la posibilidad de su fragmentación formal y cambio de contexto, sea por medio del fotomontaje (Ver F27) (dadá, surrealismo) o por la reproducción seriada (serigrafía, offset). Andy Warhol fue quien recicló una serie de imágenes de mitos famosos (Marelyn Monroe, Liz Taylor, el mismo Warhol) pero más que esto, recicló no imágenes, sino símbolos de la sociedad de consumo (la lata de sopa Campbell's, la Coca Cola) y de masas (Elvis Presley, Mao, la silla eléctrica).<sup>47</sup> (F64).

Yo utilicé la fotografía no sólo desde sus diversos tipos de encuadre, sino para resignificar el discurso simbólico de un signo –imagen fotográfica- representado en otro signo –imagen pictórica- que modificado en su color y dimensión, en su contexto y composición, ha de simbolizar otros *semas* o significados coherentes y complementarios e incluso, contrarios al signo original (la fotografía) (Ver F104).

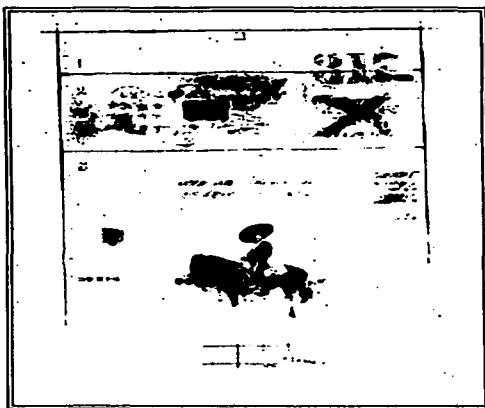
#### 4. Procesos compositivos de la obra propuesta

Las ideas para la gestación y creación de la serie “20 pinturas para un billar”, se manifestaron básicamente alrededor del acopio de información visual previamente reunido respecto al tema de interés, en este caso la cultura popular y la cultura de masas. Al ubicar la información visual, generalmente gráfica (fotocopias) (Ver F86) y fotográfica, seleccionaba la o las imágenes más adecuadas a mi particular interés, pero una sola imagen bien podía determinar la posible composición pictórica.

A partir de esto ensayaba el acomodo idóneo, realizando bocetos rápidos (F65) y moviendo imágenes para hacer una especie de collage o fotomontaje y decidía si fragmentaba una imagen o la utilizaba en su totalidad o parcialmente (F66); separaba entonces el fondo de la figura y mezclaba otros elementos entre otras fotos; quitaba, añadía, deshacía, recortaba, rasgaba imágenes, superponiendo o yuxtaponiendo elementos, que podrían ser susceptibles de unificarse en la composición (F67).

Al tener ya seleccionadas la o las fotos pertinentes, agrandaba, achicaba, colocaba simétrica o asimétricamente todos los elementos en el plano para situar así la imagen más importante en diagonal, abajo o arriba, etcétera (F68). A la par de este proceso de bocetaje, iba sintiendo, visualizando el material y la técnica más adecuada para su realización, ya fuese óleo o acrílico, *alla prima* o al *impasto*, con veladuras o en aguadas, y realizaba así, pequeños ensayos de esquemas de color con tintas o acuarela, o simplemente lápiz de color para checar los tonos cuando ya tenía decidido el esquema de color. Importante es mencionar que siempre recurrí a fotos en blanco y negro, pero si tenían color las fotocopiaba en monocromía.

<sup>47</sup> Honnef, Klaus. *Andy Warhol*. Ed. Tanchen. Colonia. 1992.



**Carlos Aguirre**  
*Ajusco* Serigrafía 1983

E-61



**Carla Rippey**  
*Dos Mujeres, Oaxaca 1938*  
Mezzotinta / Papel 1983

E-62



**Germán Venegas**  
*Mártires* Téc. Mixta 1983

E-63



**Andy Warhol**  
*Silla Eléctrica* Serigrafía / Tela 1967

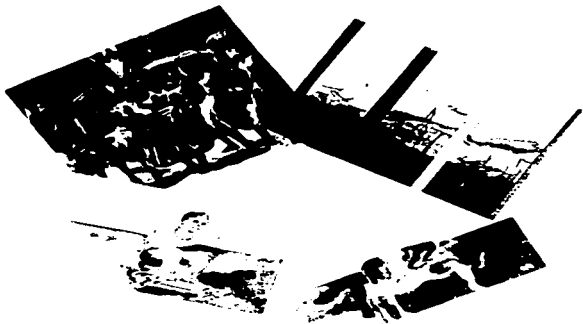
E-64

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

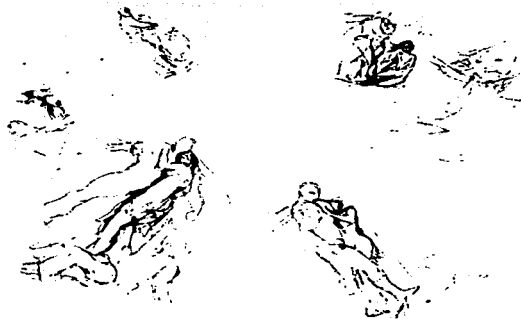
El color siempre fue una propuesta personal, en todo caso inspirándome en el uso de color a nivel popular, donde los contrastes y combinaciones arbitrarias son típicas del pintor popular, así como su desacato a las leyes y normas teóricas del color que se manifiestan por pura intuición, en las pinturas de las fachadas de las casas de los barrios o en las ferias (F69), e incluso en los colores que escogen para pintar sus propios automóviles. Sin embargo en mi obra, esa arbitrariedad no lo fue tanto, aún habiendo tratado de dar saturación y fuertes contrastes a mis cuadros (Ver F6, F8). Pero al recordar de estos recursos populares, los adornos al interior de sus autos (especialmente de los taxistas y ruleteros) donde aparecen verdaderos "retablos" a la virgen o a sus hijos o su madre -e incluso a su equipo favorito que colocan en pequeños marcos de lámina recortada o repujada, o alrededor de foquitos de color que prenden y apagan-, me permitió visualizar la posibilidad de colocar a mi obra otros elementos, incluso ajenos a ella, por ejemplo algunas artesanías como pescados de madera o frutas de plástico (F70), que integré al lienzo en dos obras específicas, y los utilicé como un marco interno, dentro del marco externo que soporta al cuadro.

Es así como fue apareciendo la obra definitiva, completada y casi terminada. Pero en cualquier momento, pudo surgir en el proceso creativo algún ajuste a la composición que demandase ella misma, y sin el menor problema, modificaba entonces el proyecto original, procediendo a los ajustes pertinentes. Es necesario explicar que al pasar la imagen final al lienzo -y a la proporción deseada- muchas veces la mayor dimensión de este último, modificaba la percepción previa que yo tenía de la imagen bocetada, por lo que en casi cada composición, hice modificaciones relativas a la fuerza y expresión que me evocaban las distintas imágenes, en su justa y exacta dimensión compositiva.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



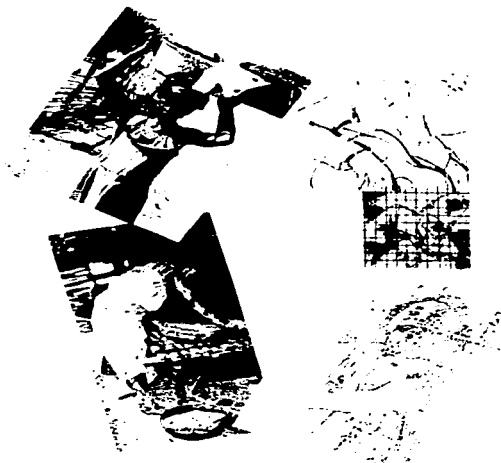
F-65



E-66



F-67



F-68

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Capítulo IV

### 20 pinturas para un billar. Análisis de seis obras.

#### 1. Horizonte iconográfico del ámbito cotidiano

La obra aquí propuesta, está fundamentada en el complemento entre ámbito especializado (con más peso en los conceptos y procesos formales y técnicos, utilizados) y ámbito cotidiano (con más peso en sus imágenes simbólicas, costumbres e iconos populares).

El horizonte iconográfico del ámbito cotidiano, es sumamente variado y se visualiza diaria y consuetudinariamente en su hábitat natural, en su entorno doméstico, en su vida social tanto religiosa como profana.

Digamos que su instinto, gusto, o afán estético (aún cuando no sea necesariamente consciente), lo satisfacen sencillamente en la experiencia cotidiana, ordinaria, de espectáculos efímeros como el fútbol (la demostración grupal del individuo sobresaliente -el hábil y diestro - contra el torpe y lento); el box (lejana reminiscencia de nuestra animalidad original) (F73) ó la lucha libre (verdadero teatro popular de el combate eterno entre el bien y el mal), donde se crean hitos, héroes sublimados y míticos como "Santo, el enmascarado de plata" o "Blue Demon" su contraparte, ambos héroes enmascarados (remembranza quizás del mítico shaman y/o tótem prehistórico) recién desaparecidos físicamente pero en el erario cultural del ámbito cotidiano, seguirán siempre vivos (F74).

Así también el ámbito cotidiano se recrea y regocija con el baile: de la danza ritual se pasó al dancin g mundano en los populares salones de baile como el *califas* (California Dancing Club) en la Ciudad de México o el redescubierto y famoso "Salón México" en cuyo interior se reproducían también los distintos estratos sociales en las primeras décadas del siglo pasado. Se dice que estaba dividido en tres pisos de los cuales el más bajo correspondía a los *peladitos* -que ni a zapatos llegaban- o sea la plebe, y en donde había un anuncio puntualizando inútilmente ¿acaso sabían leer? "fabor de no tirar colillas de cigarros al suelo pa" que no se quemen los pieses las damas". A este piso lo llamaban el salón de cebo. El salón de manteca -siguiente piso- correspondía a las clases medias, y el salón de mantequilla para las clases altas con pretensiones burguesas (F75).

A nivel iconográfico, el ámbito cotidiano se satisface en el consumo y contemplación de los calendarios populares, donde el regocijo estético se genera a través de las foto-reproducciones de paisajes idílicos que incluso se colocan como foto murales en alguna pared del hogar o el trabajo (como analogón del paisaje bucólico o romántico), floreros de intensos colores (como analogón a la pintura de género: el bodegón), hasta las muy socorridas foto impresiones de peculiares y sugestivos desnudos femeninos de por ejemplo, la malograda Gloria Trevi, (como analogón al desnudo académico) (F76).



**Graciela Iturbide**  
*Equilibrista (Fragmento) 1982*

**F-69**



**Mario Ortiz**  
*Mercado 2 (Fragmento) 1998*

**F-70**



**F-71**



**Nacho López**  
*Monumento a Cuauhtémoc Plata / Gelatina 1962*

**F-72**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Mario Ortiz**

*Knock out* Óleo / Lona 2000

F-73



**Mario Ortiz**

*Santo contra los malos* Acrílico / Lona 200

F-74

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

54



El horizonte de imágenes visuales en muchos casos se realiza en el propio ámbito por su propia gente, y va desde las pinturas de "mandas" en las iglesias católicas (ya en desuso) (F80), pasando por las pinturas de las ferias (la mujer barbada, la mujer araña) o las pinturas típicas de bares y cantinas de barrio —generalmente realizadas por rotulistas de oficio con alma de artistas— recuerdo alguna cantina en el barrio de Tepito que tenía ¿tiene? grandes retratos de cuerpo entero al óleo, de boxeadores famosos de todo el siglo XX, realizados incluso con "buena factura técnica"; o bares con decoración y pinturas sobre la fiesta taurina como "La faena" sobre la calle 16 de septiembre, en el centro de la ciudad de México (F77). También podemos observar la pintura de fachadas en las casas, de un colorido y contraste sumamente audaces (como análogón a la nueva abstracción geométrica), el irreverente y juvenil *graffiti* como una forma de arte público (análogo al gestualismo, tachismo y *dripping* del expresionismo abstracto y neoexpresionismo).

Y como el *graffiti*, no podemos olvidar las máscaras populares (F71), de todos tipos y sabores; las piñatas —que se crean para destruirse, como los judas y los "castillos", para quemarse—, arte efímero por excelencia como testimonio de la preferencia por el suceso y no por el objeto material, lo que viene a ser otra característica del ámbito cotidiano, pues mientras para el ámbito especializado, el arte generalmente es un objeto inocuo, una mercancía de compra-venta que genera especulación y plusvalía —ya que está determinado por la oferta y la demanda en la sociedad de libre mercado— para el ámbito cotidiano, el arte popular es una experiencia fugaz, un momento intenso de regocijo o sublimación que no requiere patentizarse más que en la remembranza personal e interna, porque su función es eminentemente memoriosa, como el íntimo y siempre único placer de la experiencia inalienable del acto sexual entre los amantes.

Arte efímero por excelencia, que pasa por verdaderos performances como los intensos espectáculos de dolor y placer —a la vez— de los sacrificados peregrinos rumbo a Chalma o a La Villa de Guadalupe-Tonantzin, expiadores de culpas y pecados (remembranza atávica de los sacrificios humanos aztecas) (F72); llagando sus propios cuerpos en éxtasis sadomasoquistas (como análogón al body art). Ámbito cotidiano en constante adaptación al medio, en constante autodefensa de sus mitos y ritos; que adopta y adapta para sí la Coca Cola junto al cempasuchitl en el altar de muertos y el rito funerario, y que por más televisión y *high-tec* prefiere a Celia Cruz o Pedro Infante, aunque le impongan comerciales de "la buena vida burguesa" y carteles panorámicos de *New York* o *Saint Denis*, prefiere un bucólico calendario del *Iztlatlchuatl* y el *Pococatépeti* como dos trágicos amantes, parodias inconscientes o involuntarias de la pintura académica sobre el mismo tema, realizada por Juan de la Helguera, hace ya más de cien años (F78).



**Mario Ortiz**

*Danzón dedicado* Óleo / Lona 2000

F-75

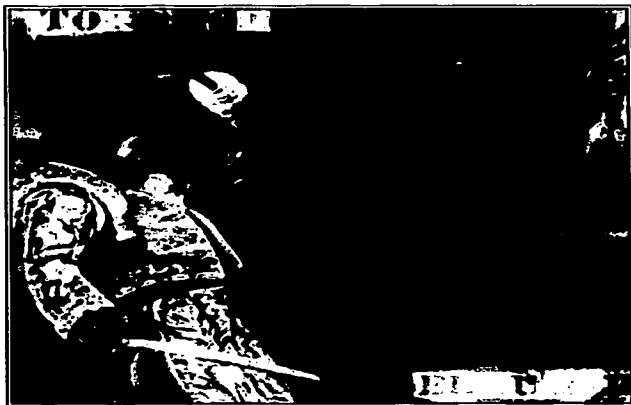


**Mario Ortiz**

*Atrévete* Acrílico / Lona 1999

F-76

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Mario Ortiz**  
*Torero* Óleo / Lona 2000

F-77



**Anónimo**  
*Idilio de los volcanes* Offset S/F

F-78



**Mario Ortiz**  
*Danzón dedicado ( Fragmento)* 2000

F-79

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

57

Ámbito cotidiano que no accede al Palacio de Bellas Artes para no dormir con alguna sinfonía de Strauss, porque prefiere regocijarse en el propio ámbito con un buen danzón de Acerina o con los Tigres del Norte. Que grita desahogado con el gol de la selección nacional como oposición quizá a su trágico destino de "La visión de los vencidos"<sup>48</sup> o de "El laberinto de la soledad"<sup>49</sup>; reivindicando su condición de raza de bronce heredera de la gran cultura mexicana. Es la cultura del naco, del indio, del compa, del chompiras, del cholo, del bato, del carnal, del ñero, en oposición al Sr. Lic. Fulano de tal.

Cultura llena de símbolos y héroes que van de Cantinflas (F75) a Brozo, de Juan Diego a Juan Gabriel, de la Llorona a la Guadalupeana, de Hugo Sánchez a Julio César Chávez, del Che a Ana Guevara.

Algunos de estos motivos temáticos yo los retomé en mis lienzos así como ciertas tradiciones, como el rito del matrimonio entre una pareja de indígenas (o la unión de la sangre y la herencia, que garantiza la supervivencia de la raza) (Ver F110, F114); como la ida al mercado (recinto sagrado y lugar mágico de humores y olores, previos a la alquimia culinaria) (ver F87, F93) o como la fiesta de los toros (verdadera alegoría entre la vida y la muerte) herencia eminentemente española y criolla, con sus recordatorios constantes de la cortedad de la vida (Ver F2, F77).

Rememoro también los judas y las calaveras de cartón (Ver F1), representantes de la ineludible muerte que, finalmente triunfará por sobre todas las banalidades y perfidias humanas, tal como ha sucedido con nuestros trágicos héroes nacionales, desde Emiliano Zapata y Francisco Villa hasta Pedro Infante o Jorge Negrete.

Así entonces, paso del charro cantor ("yo soy el charro mentado, no me enseñan a matar, porque sé como se mata, y en el agua sé lazar sin que se moje la reata..." reza un pequeño texto -de un son- en la pintura realizada a propósito) (F81) al dandy con mancuernillas; como también se pasó del indio *pata rajada* al *peladito* del barrio, de la comuna agraria a la colonia urbana, del proletario al lumpen proletario y así, la cultura popular se transformó ineludiblemente en esa cultura híbrida e impersonal llamada cultura de masas y simbolizada también por el paso de las vecindades (horizontales) a los condominios (verticales), o por la transición de las pulquerías a los bares y de ahí a los *table dance*. Por ello me atreví a pintar a uno de esos ídolos que deambulan entre su creación artificial y el arraigo popular, como Gloria Trevi típico ídolo prefabricado y elevado por la cultura de masas, responsable también de su caída (F84). Otro hito femenino fue -es- María Félix "La Doña", de quien realicé un retrato como doble homenaje, a ella (F85) y al artista Andy Warhol pues de este, me basé en su *Marilyn Monroe* (F86) para crear lo que a nivel lingüístico en la retórica de la imagen, se llama *Paráfrasis*.

---

<sup>48</sup> León Portilla, Miguel. *Visión de los Vencidos*. Ed. FCE. México.

<sup>49</sup> Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ed. Siglo XXI. México.



**José Luis Cuevas** F-82  
*Retrato con pescados* Tinta / Papel 1984



**Francisco Toledo** F-83  
*Lagarto con paraguas* Téc. Mixta 1980



**Anónimo** F-80  
*Exvoto* Óleo / Lámina 1945



**Mario Ortiz** F-81  
*El charro amarillo* Acrílico / Lona 2000

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN



**Mario Ortiz**  
*La Doña* Acrílico / Lona 2000

E-05



**Andy Warhol**  
*Marilyn 1964* Acrílico y Serigrafía / Tela 1964

E-86



**Glona Trevi** Fotoposter

E-84

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## 2. Análisis de seis obras

Pasaré ahora a analizar paso a paso algunas de las obras que a mi parecer fueron determinantes en la realización de esta serie de pinturas para un billar en la central de abastos.

Para tal efecto, analizaré los siguientes puntos en cada una de las obras:

- Descripción temática de los motivos de la obra.
- Estructura compositiva. Elementos dinámicos y de atracción, color y contraste.
- Descripción simbólica y expresión. Elementos históricos e influencias plásticas.

### El mercado I

"El mercado" (F87) se ubica en el pasillo superior, en medio del muro de la derecha. Es una obra que mide 2.54 metros de largo por 1.54 metros de alto y está conformada por un marco de madera que sostiene al bastidor, constituido por una lona pintada al óleo. Este marco funciona como una especie de *maria luisa* dentro de la cual están colocadas rítmicamente algunas frutas de plástico como melones, plátanos, duraznos, manzanas, cañas, limas, peras, piñas y mangos. En sus esquinas superiores se encuentran unos ramos de rosas blancas también de plástico, mientras que en las esquinas inferiores están colocadas unas pequeñas piñatas de papel.

La pintura contenida en el bastidor, alrededor del marco, es un lienzo que mide 2.20 metros por 1.20 metros pintado con la técnica del óleo.

El tema tratado es el mercado, ese lugar de abasto popular, de compra y recepción de los alimentos básicos.

La pintura está resuelta con colores cálidos, básicamente amarillos y tierras rojizas. Del centro del lienzo hacia la izquierda, el amarillo es preponderante y del centro a la derecha, los cafés rojizos.

En la mitad izquierda del lienzo aparece en primer plano una figura femenina semiinclinada con vestido amarillo y zapatos blancos que está tomando unos limones para depositarlos en su canasto, junto a ella están unas sandías entre las que se encuentra una ya rebanada, que destaca por su rojo intenso. Bajo estas frutas aparecen algunas lechugas sobre una caja donde en su pared frontal, se aprecia una leyenda que dice "Barriga llena, corazón contento ¿cuál infierno? ¡puro cielo!" y abajo con letras más pequeñas "Metáfora del hablador".

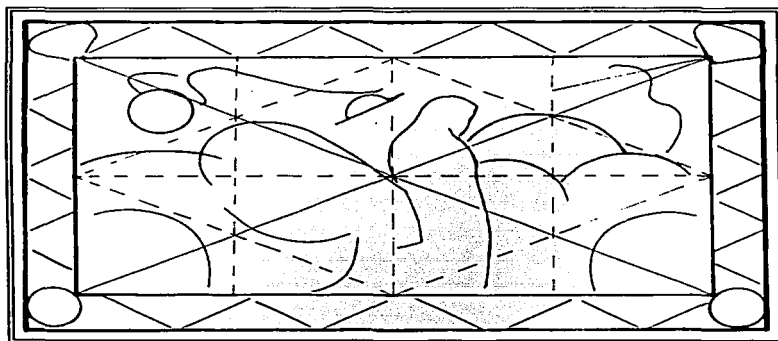
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Mario Ortiz**

*El mercado 1* Óleo / Lona con soporte de madera y frutas de plástico 1998

F-87



F-88

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



En el extremo superior izquierdo, suspendido en el aire aparece un joven con alas, representado -de acuerdo a la iconografía cristiana- como los ángeles católicos, cubierto todo de túnica blanca; que se expande -tanto como su dorado cabello largo y ondulado- por la acción de su vuelo descendente y que, a pesar de ser tan "real" como los demás personajes del cuadro, pareciese no ser visible para los otros.

Este ángel a la vez que sereno y extático (la luz que irradia de su cuerpo proporciona gran luminosidad a esa zona específica) ofrece generosamente a la mujer de amarillo, los alimentos que la naturaleza – Dios – nos brinda.

En la mitad derecha del cuadro se encuentra el puesto de un sonriente vendedor de frutas - a cuyas espaldas se adivina la estampa de una virgen - que presuroso extiende una bolsa de cebollas a la "marchanta" situada frente a él, una mujer ataviada del típico vestido de las mujeres oaxaqueñas, es decir una larga y cómoda falda con una blusa bordada de motivos dorados, lo que permite observar que es una indígena zapoteca; atrás de ella aparece un rostro que volteo hacia el espectador ( hacia el frente ) de un indio chamula –su sombrero adornado de listones de color, lo patentiza– también tiene cubierto el rostro al estilo del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, mientras que sobre el horizonte aparecen suspendidas en el aire tres piñatas de distintos tamaños.

Por último, en el extremo inferior derecho del cuadro se ubica un cesto de juguetes, donde sobresalen dos banderitas de México, el muñeco del Santo (el luchador), la cabeza de un caballito de cartón y unos trompos vistos desde arriba con sus líneas circulares de diferentes colores.

La composición de esta obra, se estructura a partir de un esquema en X (F88), es decir, a partir de una diagonal ascendente que principia desde las lechugas, en el cuadrante inferior izquierdo hasta la cabeza del vendedor de fruta en el cuadrante superior derecho; en contraposición con la diagonal opuesta, que va de la cabeza del ángel, pasando por la espalda de la mujer inclinada y hasta los juguetes del extremo inferior derecho.

Así también el orden de tamaño de los personajes, nos permite un ritmo relativo a la proporción entre ellos; de ahí que en un primer plano haya ubicado a la señora de amarillo, a las alas del ángel y los juguetes, mientras que en un segundo se encuentran la zapoteca, el chamula neozapatista y el vendedor sonriente, para que el fondo se ubique al final en un tercer plano.

La acción dinámica se desarrolla también en dos planos: Uno es la acción del ángel ofreciendo bonanza, y el otro el vendedor ofreciendo las cebollas. Pero el personaje enmascarado del centro, si bien se ubica en el plano dinámico del vendedor y la Oaxaqueña, es el único que pareciese percatarse de la radiante luminosidad despedida por el ángel, como si lo observara detenidamente.



F-89



F-90

**Olga Costa**  
*Vendedora de frutas* Óleo / Tela 1951



F-91

**Saturnino Herrán**  
*La criolla del rebozo* Óleo / Tela 1916



F-92

**Michel Angelo Merisi  
Caravaggio.**  
*San Mateo y el Angel* Óleo / Tela 1483-86

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

64

Esta dinámica de atracción de grupos está complementada por la aparente posición aleatoria de las frutas del marco externo, que permite ritmos casi regulares en zigzag, determinados por los frutos alargados como el plátano o la caña.

Simbólicamente, el elemento de atracción (o desasosiego) es el ángel, que representa la fe y las creencias religiosas, porque para mi destinatario específico del billar, los milagros son tan reales como el acto de fe que profesan; y ese toque metafísico si bien rompe con la lógica del mundo material, para la gente es tan normal como la realidad de las apariciones de la Virgen a Juan Diego.

Así también, el indígena chamula y la mujer zapoteca, vienen a representar las distintas razas y etnias que existen en el país, mientras que la señora de amarillo y el vendedor, el barrio urbano. El indígena a su vez como neozapatista, me permitió hacer recordar los problemas concretos y políticos, es decir la lucha de los pueblos indígenas y grupos populares por su dignificación y desarrollo; el cesto de juguetes eminentemente mexicanos, representan la reivindicación de nuestras tradiciones populares.

Sin embargo, el texto escrito es una parodia, pues juego con el dicho popular y la broma, porque si bien es cierto que "barriga llena, corazón contento ¿cuál infierno? ¡puro cielo!", responde a la bonanza y buenaventura pero con cierto cinismo que corrobora el siguiente y último texto "metáfora del hablador" pues nos remite a la realidad tal cual es, porque tales dichos no son más que vanas promesas y esperanzas postergadas.

El estilo y la composición de esta obra están basados en algunas fotografías tomadas por un amigo aficionado, *in situ* en el mercado del barrio donde vivo (F89). Por principio, me inspiré en los motivos y el gran colorido de la obra de Olga Costa titulada "vendedora de frutas" de 1951(F90), que corresponde al Nacionalismo Mexicano de mediados del siglo XX.

Otra influencia importante ha sido la pincelada firme y suelta de Saturnino Herrán y su mística también nacionalista de vena popular, en especial sus obras "La Criolla de rebozo" (F91) y "El jarabe" (F32).

Por otro lado en la imagen del ángel volando, me inspiré en la iconografía de M. A. Caravaggio, gran pintor italiano del periodo barroco(s. XVII) que rompe con el idealismo académico y busca representar personajes "reales" salidos del pueblo, en especial la obra titulada "San Mateo y el ángel", 1602 (F92).

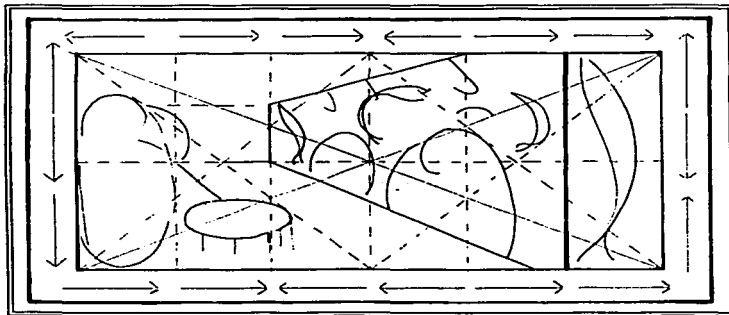
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Mario Ortiz

F-93

*El mercado 2* Óleo / Lona con soporte de madera y pescados artesanales de madera pintada 1998



F-94

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## **El mercado II**

Esta obra (F93) se ubica en el pasillo superior, casi frente a la obra anterior, sobre la pared izquierda y tiene también las mismas dimensiones que el mercado 1, es decir, 2.54 metros por 1.54 metros. Así mismo, el lienzo (2.20 metros por 1.20 metros) está soportado por un marco de madera que en este caso, sostiene unos pescados de madera, artesanías del Estado de Guerrero que ya por sí mismas son una belleza, cada uno de estos pescados lleva pintados diferentes motivos y escenas llenas de color.

El tema de la obra es la distribución y venta de pescado en un mercado de abasto popular. La escena principal en perspectiva, nos muestra el instante en que dos comerciantes están a punto de despachar los encargos de las clientas situadas frente a ellos que solícitos, cortan y limpian la carne fresca del pescado.

En el primer plano de la perspectiva una de las clientas parece indicarle al comerciante el corte que desea. Al fondo, un grupo de tres mujeres platican animadamente con el otro encargado, que las observa atento.

Al puesto lo circunda un tubo en el nivel superior donde se cuelga la mercancía, como el pequeño tiburón al fondo. Entre el ángulo oblicuo del tubo y la base donde están los pescados en venta, justo atrás de las clientas, se desarrolla una escena de la pesca en altamar; y en el extremo izquierdo superior, aparece un pez vela en pleno salto mientras al fondo se observa un pequeño barco de vela.

En el extremo derecho del lienzo está pintado un tiburón en todo lo alto del cuadro que se separa completamente de las otras escenas por medio de una línea vertical amarilla, como si fuese otra pintura ajena a lo anterior.

La estructura del cuadro se formaliza en dos zonas principales, una de ellas —el tiburón— sólo abarca una sexta parte del largo del cuadro, mientras que las otras cinco sextas partes contienen las escenas antes descritas (F94).

El elemento de rompimiento es el gran tiburón del extremo derecho que aparentemente, no tiene nada que ver con la otra zona amén de exceptuar el pequeño tiburón colgado al fondo, como si fuese el mismo en repetición; así también, el tiburón se encuentra situado en un plano sin perspectiva, por lo tanto rompe con toda la composición a excepción del tema mismo, pues rememora no sólo la fauna marina sino —ante la ferocidad de este enorme animal— la admiración del ser humano en la lucha frente a la naturaleza. También debo decir que para algunos espectadores de la obra, el tiburón los ha remitido a la virilidad.

La segunda zona principal, abarca las otras cinco sextas partes del lienzo: el puesto de pescado en perspectiva en un primer plano, las compradoras y el mar con los peces al centro, y el paisaje de mar abierto al fondo.



F-95



Salvador Dalí

F-96

*La pesca del atún* Óleo / Tela 1966-67



Alberto Castro Leñero

F-97

*Barracuda con líneas amarillas* Óleo / Tela 1984

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

De estas tres zonas el elemento de atracción se encuentra en la zona central, marcada por el puesto y el tubo que lo circunda; zona que a la vez parece una pantalla de cine donde se proyecta sobre el grupo de mujeres un intenso movimiento de peces a punto de ser "pescados". Uno de los ganchos del tubo parece a su vez, el garfio donde se atorará el gran pez ubicado al centro del cuadro.

Al fondo en la parte superior, está la escena de una marina, género de pintura típica de los restaurantes populares de comida de pescados y mariscos, en la cual se ve el atardecer en mar abierto donde flota plácidamente un barco de vela en el horizonte, mientras al frente brinca jugueteón un pez vela.

La técnica utilizada para la solución del cuadro es el óleo, mientras que en el marco de madera donde se ubican los pescados de madera se utilizó pintura acrílica en tonos azul y blanco, sugiriendo el mar.

El ritmo impuesto a los pescados de madera en el marco es de repetición y alternancia de dirección, para romper con la monotonía.

En la pintura al óleo también domina el azul entre las escenas de mar y el gris azulado del puesto de pescado.

La pincelada libre y suelta por un lado y la utilización de la espátula en el plano del gran tiburón, proyectan en el lienzo un carácter expresionista, así también porque las figuras no están modeladas con criterios "realistas" o académicos sino que se modulan al ritmo de la pincelada suelta y espontánea, gestual.

La composición entonces, es un movimiento delirante de superposición de escenas donde busqué que no se viera forzado ese juego del paso inmediato de un mercado a el mar abierto, metáfora para mí del alimento de mar fresco y sano, esencia del tema de la obra.

La idea de esta obra se originó a partir de las fotografías de aficionado mencionadas previamente, de un mercado popular (F95), complementada con la gran obra de Salvador Dalí "La pesca de atún", 1966-1967 (F96) que tanto en su temática como en su expresión plástica, es un delirio de color y movimiento, así como en la superposición de elementos diversos y en su ejecución academicista y espectacular.

Así también el tiburón como un elemento de fuerza y su tratamiento plástico, fue inspirado por la obra de Alberto Castro Leftero, pintor mexicano contemporáneo, en especial la obra expuesta en el Palacio de Bellas Artes en el año de 1985 (F97), cuya temática y nombre de la exposición fue "El mar". Su trazo expresionista, su pincelada gestual y el color húmedo e incluso sucio en sus manchas y grandes superficies de esa obra específica, los he sentido muy cercanos a mi propia concepción plástica, a mi propia intención expresiva.

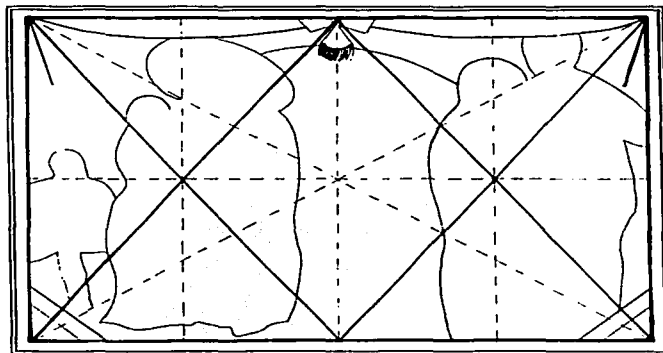
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



**Mario Ortiz**

**F-98**

*Revolución 1910* Acrílico / Lona con banda tricolor ensamblada arriba y abajo 2000



**F-99**

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## **Revolución 1910**

Revolución 1910 (F98) se ubica en el pasillo superior, justo arriba de las escaleras que conducen al pasillo inferior siguiente. Esta pintura es una monocromía en sepias resuelta con pintura acrílica que mide 1.50 por 2.00 metros. Su tema es una celebración o escena festiva en los tiempos de la Revolución Mexicana de 1910, donde se observan dos parejas en primer plano a punto de bailar una polka presumiblemente, mientras al fondo se ubican los músicos de la orquesta justo para entonar por ejemplo "La cucaracha" o "Adiós Mamá Carlota".

La escena muestra un orden como si todos los personajes en cuadro posaran específicamente para "la foto" ya que se perciben como detenidos en el instante del *clic*, de la toma fotográfica. Además todos están viendo hacia el frente, hacia la cámara, que ha de capturar ese momentáneo instante para su eterna contemplación.

La pareja central es dominante; el altivo hombre se adivina un tipo recio, bragado, de "no mal bigote", dispuesto a responder a cualquier eventualidad propia del momento tan crítico que los determina. Es un hombre que definitivamente responde a su tiempo histórico, violento y de zozobra. Su vestimenta indica que puede ser algún capitán o lugarteniente revolucionario, es decir, que tiene algún rango militar más alto que "la cargada" de soldados rasos, que la masa de guerrilleros; su sombrero no es como el típico sombrero de paja de la tropa, sino de lino o fieltro con encajes en oro y plata, y su traje de charro adornado con un sarape de lana que cae hasta sus botas lo luce como si fuese una ocasión especial, que contrasta con la sobriedad de la criolla a su lado, la cual luce un largo vestido oscuro desde el cuello a los pies, tocado sobre sus hombros con un chal, también oscuro.

Esta pareja contrasta a su vez con la otra pareja del extremo derecho del cuadro, donde se aprecia al hombre con un traje a la usanza urbana, es decir al estilo de los llamados "catrines" de las nuevas grandes metrópolis, con sombrero bombín, chaleco corto y moño al cuello; este caballero está mirando hacia los pies de la mujer mestiza, que voltea como ausente hacia su derecha. La dama luce un vestido largo y claro, adornado con un rebozo oscuro que la envuelve sobre la cintura.

Tras las parejas, se observan al centro del cuadro cuatro sujetos viendo hacia el frente y todos de sombrero —uno de ellos toca una flauta transversal— mientras un quinto personaje tapado parcialmente por la pareja central, se adivina sentado y en actitud de estar tocando el salterio; junto a él, apenas se alcanza a ver un pequeño niño, también parcialmente tapado por la pierna del caballero en primer plano.

Justo entre la cabeza de éste y de su pareja aparece el rostro adusto de otro personaje, y más a la izquierda recargado sobre una columna de madera que sostiene el techo de paja de la casa de adobe, se encuentra sentado

cómodamente un tercer músico, que toca una especie de vihuela o guitarrón, propio para los sones del mariachi.

El lienzo está enmarcado por un grueso mecate y en la parte superior se despliega una banda de tela con los colores de la bandera Mexicana en cuyo centro se corona con un amplio moño.

La composición se estructura a partir de dos triángulos invertidos, que van de los extremos del cuadro hacia los centros superior e inferior y posibilitan al entrecruzarse sus líneas imaginarias, la división del cuadro en tres partes iguales (F99).

Esta estructura permite que el punto de atracción sea la pareja izquierda de cuerpo completo, mientras su contrapeso –la pareja derecha, más cerca del espectador- posibilita el equilibrio compositivo.

Técnicamente, la obra es una monocromía realizada con pintura acrílica sobre lona y cuyo tono dominante es el sepia.

El tratamiento plástico es a base de aguadas y manchas realizadas con gran libertad, que se escurren hacia abajo y se mezclan en diferentes tonos entre el dibujo original con carbón y los tonos sepías, ocres y verdosos.

Este tratamiento –la espontaneidad en el trazo y la aguada– es la expresión misma del lienzo, pues ello denota algo viejo; una visión del pasado, como si fuese una impresión fotográfica corroída por el tiempo, desgastada y sucia, modificados químicamente los tonos y colores por la acción de la luz y el ambiente.

El origen y la idea de esta obra está basado efectivamente, en una fotografía del México revolucionario de principios del siglo próximo pasado, encontrada en un recorte de revista situado entre las páginas de un libro de mi madre (F100).

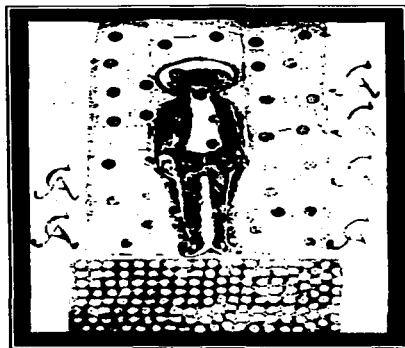
La adaptación formal de esta imagen a la composición es mínima, sólo se sintetizó parcialmente, ajustándose a la estructura propuesta para cuidar la proporción adecuada de los personajes, respecto a la dimensión del lienzo.

Desde el influjo de las influencias, obviamente se encuentra el nacionalismo mexicano, pero no desde el punto de vista plástico sino en el orden temático, recordando que aún, ya superada la llamada Escuela Mexicana a partir de la generación del grupo de los “hartos” y de los “independientes” de los años sesenta y setenta del siglo XX, el afán por indagar acerca de nuestra historia e identidad ha continuado pero desde otros parámetros plásticos, sólo es cuestión de revisar por ejemplo la obra de Alberto Gironella respecto a Emiliano Zapata (F101), o la de Arnold Belkin (F102) y muchos otros más en las décadas de los ochenta, noventa y hasta el siglo actual, como la de Carlos Aguirre (Ver F61) o la de Carla Ripey etcétera (Ver F62 ).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



F-100



**Alberto Gironella** E-101  
*Zapata con balazos* Téc. Mixta 1989



F-102

**Arnold Belkin**  
*Zapata y Villa en Palacio Nacional* Acrílico / Tiza  
 1978-79



**Robert Rauschenberg**  
*Canyon* Téc. Mixta 1959

F-103

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

Desde el punto de vista plástico, la influencia de la fotografía en mi obra es muy importante, en este caso la fotografía antigua, su carácter de remembranza y su encanto de los orígenes es para mí sumamente atractivo. También debo mencionar respecto a la mancha y el grafismo, la influencia del expresionismo abstracto con el *dripping* de J. Pollock (Ver F49) y el gesto de F.Kline (Ver F50). De hecho gracias al expresionismo, el gesto de la línea y el accidente de la mancha espontánea adquieren en sí un valor plástico- estético. Así también el *assablage* o ensamblado (en este caso la banda con los colores de la bandera nacional en la parte superior, y el *mecate* alrededor del lienzo) nos remite al *dadaísmo*, pero el ensamble ya como elemento plástico- estético se observa en R. Rauschenbergh (F103) y Jasper Jones.

La idea finalmente, fue confrontar efectivamente el pasado – el desgaste natural – con el presente –el tratamiento plástico- en una pintura actual en su tratamiento y significación nostálgica.

### **El brindis**

El Brindis (F104) se ubica en el pasillo superior, en el muro derecho justo antes de las escaleras que llevan al pasillo inferior. Esta obra se realizó con pintura acrílica sobre lona y mide 1.50 por 1.50 metros. El tema es la ingesta de pulque en el momento del tradicional brindis entre dos parroquianos. En la pintura se aprecian tres personajes que están departiendo amablemente mientras chocan sus tarros de pulque – bebida fermentada eminentemente mexicana, extraída del maguey – en un acto de social entretenimiento.

Pero son dos de estos los que efectivamente están brindando entre sí y frente a frente, el tercero en concordia, a la izquierda y detrás de ellos, se encuentra recargado sobre la pared, casi de espaldas al espectador y con la cabeza gacha, a punto de derrumbarse presumiblemente por los efectos embriagadores del pulque, sin embargo y a pesar de ello no deja de retener el tarro lleno aún del espumoso y apreciado líquido blanco.

Abajo del personaje central aparece un texto manuscrito que dice: "...la cruz de mi parroquia".

La vestimenta de los personajes deja entrever que son trabajadores indígenas, campesinos que emigraron a la gran ciudad pero que aún visten con manta, sombrero y huaraches. Los personajes de los extremos sostienen a sus espaldas algo como costales que denota una actividad de cargadores o tal vez *mecapaleros*, es decir aquellos que se dedicaban a repartir el pulque en los centros de distribución como las *pulquerías*, centros sociales para el solaz esparcimiento, actualmente en franca extinción.

Los tres personajes están distribuidos alrededor de manchas de color. El central

está rodeado de tonalidades oscuras que hacen apreciar un fondo, mientras los otros dos se rodean de colores luminosos que permiten solidificar y acercar su entorno como si fuesen muros o pared.

Sin embargo el trío en conjunto se percibe como si no tocaran piso, como si flotarán o se encontrarán en desequilibrio respecto a los bordes rectos del lienzo, es decir, un tanto cuanto inclinados respecto al ángulo recto debido a que la composición está estructurada en base a un ligero desequilibrio o asimetría, que propicia un cierto desasosiego (F105).

Este desasosiego a su vez, está enfatizado en el tratamiento plástico de las manchas de color, que representan el efecto etílico. Es decir, cuándo alguien se "pasa de copas" o sea se emborracha, se dice que se ha mareado; la percepción del mundo se va modificando y se pierde entonces el efecto de la distancia – lo cercano respecto a lo lejano – así como se va disolviendo la materialidad de las cosas para dar paso a un efecto como de sueño donde todo –y uno mismo – pierde peso, pareciendo como si se flotara en un ambiente ya no tridimensional sino bidimensional.

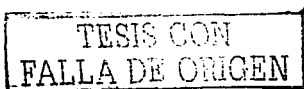
De tal modo que de un mundo de objetos materiales, se pasa –gracias al elixir etílico– a un mundo de imágenes difusas que en el clímax se vuelven tan abstractas como irreconocibles.

Para enfatizar tales efectos, a los tres personajes los he pintado en tonos monocromos secundarios, el de la izquierda en violetas, el del centro en naranjas y el de la derecha lo resolví con verdes, mientras el fondo abstracto lo he pintado con un sinnúmero de manchas policromas en ritmos gestuales.

La paradoja de esta escena es que la ingesta de bebidas alcohólicas se propicia para sentir euforia y alegría, es un acto festivo, pero la expresión de la pareja brindando es totalmente solemne, casi mayestática, hierática y ritual como si llevaran una enorme carga pesada en la espalda, como si cargaran "la cruz de su parroquia", expresión popular que significa llevar a cuestas una carga de problemas y herencias ancestrales, familiares, que identifican e incluso determinan el accionar individual o de una colectividad toda, en la sociedad.

La escena de la pintura es una escena común y cotidiana, ordinaria en el México de la primera mitad del siglo XX pues como es de todos sabido, la pulquería – y la ingesta de pulque – actualmente están en decadencia y en proceso de extinción.

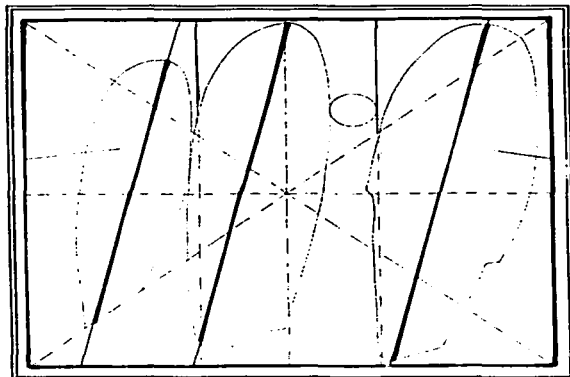
Pero ¿ cómo sabemos que están tomando pulque?, recordemos que las pulquerías en la ciudad de México se encontraban establecidas sobre todo en los barrios populares y especialmente en los alrededores del centro de la ciudad. Quienes las frecuentaban eran aquellos que "la gente decente" llamaba despectivamente "el populacho" es decir, las clases bajas de extracción social y económica.





**Mario Ortiz**  
*El Brindis* Acrílico / Lona 1999

F-104



F-105

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La pintura nos muestra unos personajes ataviados a la usanza típica de los cargadores por ejemplo del barrio de La Merced, que no consumían otra cosa para el deleite del paladar y la mente que el pulque (o el tequila). Así también entendemos que están tomando pulque por el tamaño de los recipientes.

Pero sobre todo, por la imagen original, clara y nítida que no deja duda y que fue el medio básico para la realización de la pintura; me refiero a la famosa fotografía de los Hermanos Cassasola (F106), actualmente muy accesible y observable especialmente en algunos bares y cantinas no sólo de la capital sino de la República Mexicana toda. Es común contemplarla incluso en restaurantes tanto populares como de lujo.

Esta imagen fotográfica es a tal punto conocida que la pintura hecha por mí, no nos remite en primera instancia a la fotografía, sino que es la propia fotografía la que nos remite a esta pintura semifigurativa de la que reconocemos los símbolos representados, no por ella misma sino por la imagen que tenemos de ella, gracias a la fotografía de los Cassasola.

Mi aportación en todo caso ha sido enfatizar en la pintura el acto de la embriaguez y su sensación interna por ser un acto tan cotidiano como magnífico y a la vez tan excitante como destructivo.

Por el néctar etílico han sucedido en la historia del ser humano tantas gracias (la bendición del pan y del vino por Jesús) como desgracias (el pulque que embriaga a Quetzalcóatl y le obliga al destierro).

Sólo tengo que decir que con esta obra trato de remitirme a un pasado ya mítico pues la pulquería y su particular ambiente con todo y personajes irrecuperables están a punto de desaparecer. En fin, la escena en sí misma (la fotografía Cassasola) es una verdadera delicia y mi pintura, una reflexión sobre nuestro pasado y nuestra identidad en el presente.

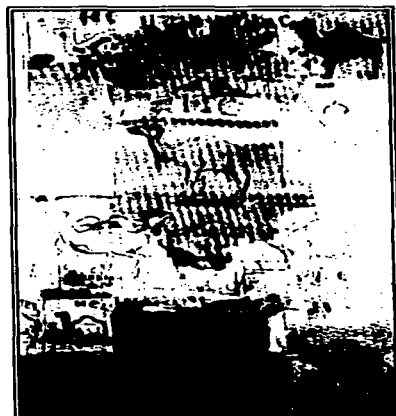
Desde el punto de vista del estilo, queda patente mi influencia más que al expresionismo abstracto a la neofiguración de Willem de Kooning (Ver F52), Larry Rivers (F107) y Robert Rauschenbergh (F108) con el uso que hacen de la mancha plástica y —los dos últimos— fotográfica; así como al arte pop, pero no por el hecho de retomar imágenes masivas de uso cotidiano (en mi caso, imágenes de la vida cotidiana y su nostalgia) sino sobre todo, por su carácter icónico-formal y compositivo, dando a las imágenes en mi caso, un viro de 180 grados en la contemplación renovada de una imagen consuetudinaria que deviene a símbolo social y colectivo.



**Hermanos Cassasola**

**E-106**

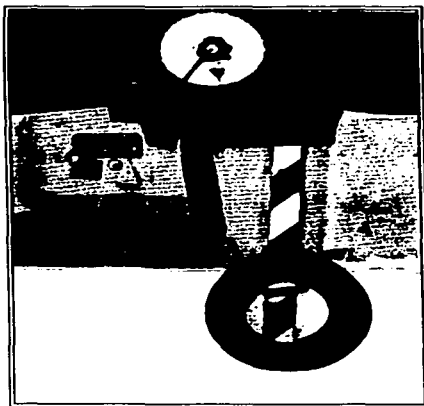
Tomada de una reproducción impresa en offset



**Larry Rivers**

**E-107**

*Camels 6x4* Óleo / Tela 1962



**Robert Rauschenberg**

**E-108**

*1er contacto con la Tierra* Tec Mixta 1961



**Otto Dix**

**E-109**

*Calle de Praga* Tinta / Papel 1920

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## **Crisol del tiempo ancestral**

Esta obra está ubicada en el pasillo superior, en la esquina del muro de la derecha, sobre las escaleras que dan al pasillo inferior. Es una pintura al óleo sobre lona que mide 2.20 metros por 1.20 metros y cuyo tema implícito es el tiempo cíclico, que responde a las distintas edades del ser humano en el transcurso de su existencia (F110).

Explícitamente, es el momento del ritual cristiano de una boda indígena, donde el novio, a la derecha vestido de camisa blanca y coronado de flores, coloca sobre la novia un tocado de flores, envueltas en una tela blanca traslúcida que se extiende hacia abajo y detrás del cuerpo de ella.

La joven mujer también de blanco, detiene coqueta a la altura de su cintura, un ramo de diversas flores, flores sencillas del campo; sobre su cuello cuelga un collar de perlas blancas y en su rostro denota una expresión a la vez, tímida y plácida, tanto como la sonrisa apenas entreverada del novio, que sobre su espalda pareciese cargar una cruz de piedra labrada con el rostro del Cristo en su centro, símbolo por otro lado, de cinco siglos de yugo colonial.

En el extremo derecho del cuadro aparece casi de espaldas, una mujer mayor que muestra canas en su pelo, envuelta en un rebozo rojo sobre su vestido de manta blanca y que presumiblemente, observa a la pareja de recién casados frente a ella, como si fuese la madre consejera, la matriarca del clan.

A la izquierda, en la parte inferior del lienzo, se encuentran los rostros en primer plano de tres niños y tres niñas, también indígenas, mirando casi todos hacia el espectador. Uno de ellos con sombrero de paja, detiene con su mano izquierda una vela encendida. Sobre ellos aparecen como si fuesen parte del fondo, una niña montada en un caballito de madera (como los de las ferias populares) meciéndose feliz mientras voltea también hacia el espectador; a su costado se ve otra niña ya más bien adolescente y pintada en monocromía azul, tras de la cual aparece un cielo también azul, iluminado de intensos tonos amarillos y naranjas-rojizos.

La Composición de esta obra se estructura a partir de una larga diagonal, que va del extremo inferior izquierdo al extremo superior derecho, cruzando los distintos bloques dispuestos casi perpendicularmente (F111).

Cada uno de estos bloques están determinados como elementos de dinamismo y movimiento rítmico, y son los siguientes: el bloque del matrimonio, el de la mujer vieja, el de los infantes y el de la niña meciéndose.

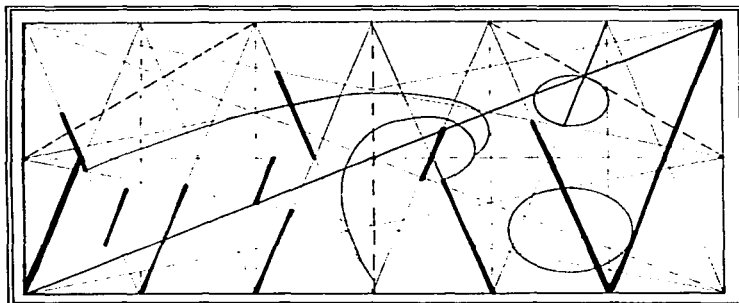
El color dominante está dividido por la larga diagonal, que también divide al fondo del primer plano, donde domina el blanco en cuanto a su luminosidad y extensión, pues abarca a la pareja de novios y a la vieja mujer; mientras que el amarillo ocupa la otra mitad del lienzo, junto con los naranjas y rojos del fondo.



Mario Ortiz

*Crisol del tiempo ancestral* Óleo / Tela 1998

F-110



F-111

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La piel de todos los personajes se complementa con el sienna tostado y el azul cobalto, presente sobre todo en la niña monocroma que, en todo caso denota una visión de remembranza onírica, junto a la niña del caballo (F112).

El título de la obra "Crisol de tiempo ancestral" está escrito en el extremo inferior izquierdo junto a mi firma y denota la intención implícita y simbólica del cuadro: representar las distintas edades del ser humano, la infancia, la juventud y la vejez como metáfora no moral, sino relativa a un tiempo cíclico y ancestral, herencia de la cultura prehispánica, nostalgia del tiempo perdido, remembranza de una Edad de Oro.

También aparecen visiones de mi propia infancia; lejanos recuerdos de mis primeros años que retengo en la memoria, como la niña del caballo –que aparece como si desapareciera– y la niña monocroma.

En el otro tema respecto al matrimonio de dos indígenas, traté de expresar la ternura, la inocencia y la bondad ancestral de un ritual esencial de amor, solidaridad y unión humana en un pasado –y presente aún– rural, predeterminado por el peso represor de la religión católica simbolizada por la cruz sobre el hombre indígena, que representa la imposición violenta de una cultura ajena y su asimilación dolorosa, también simbolizada por el cielo "de fuego".

Pero lo más interesante fue la expresión lograda en los rostros de los niños; rostros de niños viejos, rostros de viejos niños como si hubiesen vivido ya siglos de dolor y miseria; rostros de niños indígenas que cargan en sí mismos, siglos enteros de yugo, esclavitud y discriminación social (F113).

Estas expresiones son producto de una pincelada rápida y precisa porque en última instancia, no son rostros, ni ropajes, ni flores modeladas y moduladas sutilmente, sino pinceladas firmes y gestuales. A fin de cuentas mi idea plástica fue y ha sido no buscar preciosismo o nitidez, sino expresión en el trazo, en la pincelada como elemento que complementará el ritmo de por sí dinámico, de la estructura compositiva.

Baste ejemplificar con el ramo de flores que no son más que manchas de color, concentración de puntos que denotan en nuestra mente flores, por el efecto de asociación entre la imagen y lo que simboliza.

La idea de esta obra surgió en el proceso de recolección de imágenes de donde seleccioné las fotografías del matrimonio y la de unos niños tal vez en alguna procesión religiosa, retomadas de un viejo calendario turístico de los años setenta y de autor desconocido (F114, F115). Posteriormente, después de realizado el proceso de bocetaje e incluso ya transportada la composición al lienzo, aumenté la imagen monocroma, así como la del pequeño niño situado bajo el caballito, por cierto inspirado en los niños Juan y Jesús de la pintura la "Virgen de las Rocas" de Leonardo Da Vinci (F122).



Nacho López  
Col. Nonoalco  
Plata / Gelatina 1985

F-112



Mario Ortiz  
*Crisol del tiempo ancestral ( Detalle )* 1998

F-113



F-114



F-115

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Hablando de inspiraciones y de influencias puedo decir que si existe alguna, ésta sería de Saturnino Herrán, pero más que por su temática nacionalista, por su tratamiento plástico y su magnífica pincelada que no sólo pinta sino que dibuja y define (Ver F23, F32).

Así también el tratamiento de los personajes y el paisaje circundante -en este caso el cielo y sus resplandecientes matices rojizos de formas alargadas y violentas- la solución de la cruz, el rebozo de la mujer vieja, su pelo, en fin, todo el conjunto lleva una impronta expresionista en su solución plástica que rememora, más que a Orozco (Ver F29, F36), a Otto Dix (F109) con sus paisajes de la primera guerra mundial. Sin embargo, la condición de protesta social, de rabia existencial de estos últimos, está ausente en esta pintura que más bien, tiene un carácter alegórico y de nostalgia de un tiempo perdido.

### **El son del querubín**

El son del querubín se ubica en el pasillo inferior y último del billar, precisamente al fondo en el muro de la derecha. Es una obra pintada al óleo sobre lona; el bastidor mide 1.50 metros x 1.60 metros El tema es el baile, esa expresión corporal que por su medio se propicia una comunicación táctil, visual y auditiva entre la pareja, que se complace en el movimiento paralelo de la acción rítmica donde la mujer, siempre seducida por la iniciativa del hombre, buscará armonizar el ritmo musical con los pasos sucesivos en repetición temporal y espontánea (F116).

La pintura muestra una escena entre dos parejas de campesinos en primer plano, que bailan al son de dos músicos tocando displicentes sus guitarras entre la luz que los corona y la oscuridad nocturnal del otro extremo del cuadro.

Exactamente al centro y en el nivel superior, aparece una especie de columna plana y luminosa; sobre ella se encuentra un relieve de madera de un querubín, puesto que sólo se conforma de cabeza y alas, artesanía del estado de Guerrero. Este querubín moreno, copetón y cachetón tiene a su alrededor como fondo, una nube azul que contrasta en color con todo el demás fondo, dominado por tonos tierras claros y oscuros.

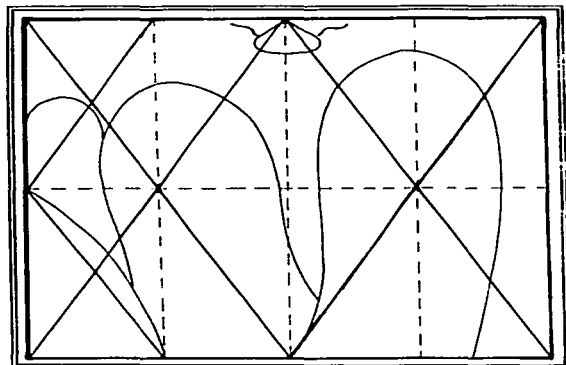
La composición se estructura a partir del esquema simétrico de dos triángulos invertidos que generan dos 'X', los cuales parten de los extremos hacia el centro de los bordes horizontales, como vértice (F117).

El elemento de atracción -paradójicamente- no es el querubín, que al estar al centro y en relieve llama poderosamente la atención, sino la pareja en primer plano que abarca casi todo el alto del lienzo. Su posición estratégica en la mitad derecha del cuadro corresponde -según Arnheim- a los cuadrantes más fuertes del plano visual.



Mario Ortiz  
*El son del angelito* Óleo / Tela 2001

F-116



F-117

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El color preponderante —tierras rojizas y ocres- hace denotar una escena festiva y nocturna en algún lugar de tierra caliente, en el medio rural. Los personajes denotan ser campesinos, por sus inseparables sombreros y sus ropas ligeras, incluso en la pareja de la izquierda se aprecian las sandalias que se usan como calzado en aquellos cálidos lugares de Veracruz y Oaxaca, Guerrero y Tabasco.

Sin embargo no están expresando vivacidad, es decir, no se aprecia una escena de campesinos divertidos y en alegre esparcimiento, sino que se observan personas rígidas y serias; tan solemnes que inspiran más que regocijo, resignación ante la fatalidad y la desolación del paisaje, por otro lado inexistente gracias a la intensa luz de la izquierda como a la profunda oscuridad de la derecha.

Pero también se podría adivinar un acto hierático, un rito de fe catártica y supraterráneo por medio de un baile sagrado, monótono y repetitivo como ápice de esperanza ante la fatalidad mundana, ante la realidad dolorosa y escasa en bondades materiales. Fe simbolizada aquí por el altar del querubín y por la atmósfera entre sacra y profana, casi metafísica o en todo caso, onírica; desapareciendo así, una realidad concreta para dar paso a una dimensión irreal donde sólo el elemento concreto son ellos, los pálidos bailarines y sus mujeres que se adivinan también solemnes a pesar de estar de espaldas al espectador, mientras que los músicos imbuidos en ellos mismos pareciese como si flotaran mientras tocan por ejemplo "la llorona" o el son de "la bruja" ("¡Hay! que bonito es volar a las dos de la mañana..."). Porque el paisaje está sin paisaje, porque el piso donde supuestamente se baila y el asiento de los músicos es el fondo mismo, es el infinito; donde la columna-altar no tiene volumen, sólo es una irradiación incandescente y virtual.

Únicamente el copetudo querubín materializado —en el relieve mismo- nos devuelve del sueño y entonces su nube azul junto a todo el fondo, parecieran funcionar como una escenografía artificial puesta para "la fotografía", como las que encontramos junto al caballo de madera al visitar la Villa de Guadalupe, un domingo al medio día.

El movimiento "contenido" o acartonado de cada una de las parejas de bailarines, se contradice al tratamiento de la pincelada, suelta y rítmica de las manchas del fondo; desde los manchones casi gestuales de tonalidades claras en el cuadrante superior izquierdo, a las tonalidades oscuras de la mitad derecha. Estos ritmos de los tonos del fondo se complementan no sólo con los pliegues de los vestidos de las mujeres, sino también con la posición de giro a 180 grados entre las dos parejas; además del ritmo de progresión de tamaños entre cada uno de los personajes del cuadro, que también enfatiza la visión de profundidad virtual.



F-118A



F-118B



**Paul Delvaux**  
*Venus dormida* Óleo / Tela 1944

F-119



**Manuel Rodríguez Lozano**  
*El rapto* Óleo / Tela 1947

F-120



**José Chávez Morado**  
*Las vírgenes locas* Óleo / Masonite 1943

F-121

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





F-122

**Leonardo Da Vinci**  
*La virgen de las rocas* Óleo / Tela  
1483-86



F-123

**Mario Ortiz**  
*Crisol del tiempo ancestral (Detalle)* 1998



**Mario Ortiz**  
*Águila que cae*  
Óleo / Lona 1999

F-124



F-125

**Francis Bacon**  
*Estudios para un retrato*  
Óleo / Tela 1964

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La idea de este lienzo fue posible gracias a una fotografía tomada en el Estado de Hidalgo (F118 A y B) que me obsequió una amiga alemana hace ya diez años, llamada Eva, de apellidos impronunciables y ya ahora irrecordables, de donde seleccioné los principales motivos; así también, la rememoración de las fiestas de pueblo y sus ferias llenas de foquitos de colores por doquier que se prenden y se apagan en ritmos interminables, me sugirió la solución plástica de la columna, pintada como altar del querubín-angelito, para dar un contexto de celebración festiva y tradicional.

Para mí fue importante haberme remitido a las atmósferas oníricas de la obra surrealista de Paul Delvaux (F119), aunque sus personajes sean más sonambulescos y mecanizados, como si los hubiesen hipnotizado. Por lo cual su obra refleja una atmósfera deshumanizada que paradójicamente, se aminora por la desnudez y sensualidad de sus poderosas figuras femeninas.

Sin embargo, la atmósfera de soledad en mi cuadro se encuentra más cercana a la obra de Manuel Rodríguez Lozano, especialmente con la obra "El rapto", 1947 (F120) a pesar de su expresionismo melodramático o a la obra de José Chávez Morado "Las vírgenes locas", 1943 (F121) con sus colores oscuros y terrosos, a pesar también de su lirismo anecdótico y su nacionalismo mexicano entendido como retórica sentimental de un pasado idílico y romántico.

Por último, la pincelada ligera y la mancha rítmica, amplia y expresionista, bajo la influencia del maestro Gilberto Aceves Navarro (Ver F48), fue una inspiración continua, independientemente de su estilo semifigurativo o en su defecto, semiabstracto, muy diferente a mi propuesta figurativa.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## Conclusiones

El trabajo de tesis aquí presentado me ha dado la oportunidad de reflexionar, de manera teórica y sistematizada respecto a mi propia obra creativa. Los descubrimientos de las motivaciones y contenidos subyacentes —más allá de lo denotativo— en cada uno de los cuadros propuestos, han propiciado reconocer ciertamente, las motivaciones primarias que me llevaron a realizar estas creaciones así como también, las determinaciones concretas y conscientes que me propuse realizar, a partir de un equilibrio —en ocasiones asimétrico, pero al fin equilibrio— entre el horizonte icónico-simbólico del ámbito cotidiano o popular y el horizonte estético-artístico del ámbito especializado del arte.

Yo espero que este trabajo pueda ser una aportación para provecho de las nuevas generaciones de artistas plásticos, como por supuesto, el no escatimar esfuerzos en el acercamiento a la tradición y al origen, porque es ahí donde establecemos piso, donde nos situamos y ubicamos, donde se nos desvela nuestra identidad como mexicanos y como artistas, sea cual fuere la expresión y estilos en que se converja, y poder así rescatar nuestras motivaciones más profundas en el concurso y el devenir entre el ámbito cotidiano y el ámbito especializado.

Porque si bien es cierto que el carácter diáfano y lúdico del arte popular es su peculiar característica, también lo es el carácter profundamente reflexivo y anticonvencional del arte especializado; luego entonces, al fusionar ambas potencias nos permitirá reconocer mejor nuestro entorno, de hecho, reconocernos.

Pero también es cierto (y por fortuna) que al culminar una serie creativa se abre un diálogo entre la obra terminada y el autor. Aclaro, no es monólogo, sino diálogo entre creación y creador que además no sólo es fundamental, sino ineludible; el peor crítico de la obra es la propia obra. Me refiero a que la obra nos ha de situar —como gestores— en el nivel exacto en el que estamos, no sólo técnica y formalmente sino también a nivel conceptual. Esta especie de balance reflexivo es lo que permite buscar nuevos derroteros o de lo contrario, proseguir con la experimentación en turno.

Gracias a este diálogo, he podido transcribir en este trabajo los hallazgos y las variables tanto semántica y sintácticamente como a nivel iconográfico, que realicé en la obra aquí analizada.

Sin embargo, creo también que existen ciertos aspectos un tanto débiles en mi obra que incluso, determinaron la concepción total de ella; me refiero a los signos convencionales que utilicé, propios de la imaginería e iconografía popular, como los motivos y temas convocados, que de tan figurativos pareciese que dejaba poca acción a la imaginación del espectador. Pero a la vez, y a manera de justificación, si no hubiese elegido tales convenciones, difícilmente se podría haber conseguido esa tan anhelada por mí, *empathy* entre mi destinatario específico y la obra propuesta.

Por otro lado, también es patente mi criterio quizá un tanto parcial, respecto a las vanguardias artísticas y en general a todo el arte actual (cap. II) que, si bien es cierto, goza de una libertad jamás experimentada, también lo es el hecho de que adquirió otras dependencias (con el advenimiento desde el siglo XIX del capitalismo industrial y su alta tecnología) como las del mercado financiero, por un lado y (como una falacia de lo anterior) -de la seguridad y comodidades que supuestamente brinda el dinero y el poder material- aparece otro rasgo característico del arte contemporáneo: ese desarraigo frente al ser, ese vacío existencial a partir del divorcio con el paraíso terrenal, por otra parte ya previamente expulsado (el ser humano) por Dios; ese *homo* pesimista, nihilista y falto de un sostén paternal (¿Dios?) que ha conducido hasta la fecha a "la gran libertad" del arte occidental actual pero también a un gran vacío y alienación; sólo revisemos a Franz Kafka, o a Samuel Beckett, sólo contemplemos la obra de Giacometti o de Francis Bacon (F125).

De tal modo que la vía por mí propuesta como alternativa a ese *pathos* existencial, reitero que ha sido el origen y la tradición. De hecho varios escritores nos han puesto en guardia, como Eric Fromm o Mircea Eliade por ejemplo, que proponen indagar en nuestros orígenes y tradiciones, en el espíritu del ser humano, más allá de la lógica racional y su científicidad funcionalista.

Retomo unas ideas del filósofo rumano Constantin Noica (1909-1987) publicadas el año pasado en el semanario dominical del periódico "La Jornada"<sup>50</sup> que explicita perfectamente lo que he querido decir, a propósito de la reflexión de lo que el llamó seis enfermedades del espíritu contemporáneo:

El existencialismo moderno ha advertido el aspecto trágico de la libertad perfecta de poder hacer lo que sea, equivalente al tormento de no poder saber qué se debe hacer exactamente; y la revolución tecnocientífica ha asumido (...) el carácter de evento inquietante, porque dispone de una totalidad de medios que consienten en darle vida a cualquier cosa, en la jungla de determinaciones que se dan en el conocimiento, la creatividad y por supuesto el desarrollo demográfico liberado del *fatum* de la muerte precoz.

Por algún tiempo, esta libertad de las determinaciones no se consideraba un desorden, sino una gloria y un triunfo para el hombre moderno. Como las artes figurativas, liberadas de los temas arcaizantes o religiosos, han dado curso a la libertad de expresar cualquier cosa, a partir del impresionismo y de las escuelas sucesivas (las vanguardias artísticas); como el conocimiento científico se ha extendido por doquier y ha levantado el velo de todos los misterios, o ha pretendido hacerlo; como la tecnología ha creado todos los instrumentos, útiles e inútiles, hasta apropiarse fabricándolo, de aquel extraño instrumento que es el cerebro humano; así mismo ha hecho la literatura, que ha descrito todas las vidas, todas las épocas, todas las conciencias y todas las profundidades de la conciencia, junto con todos los mundos perdidos, olvidados o por descubrir.

¿Pero a qué se ha llegado con esta libertad de las determinaciones comprendidas en el modelo del ser? No ciertamente al ser, sino más bien a los riesgos del no ser —lo que no debe ser siempre entendido como una condena, sino sólo como una

---

<sup>50</sup> Armonía, Antonio, trad, "Seis enfermedades del espíritu contemporáneo (II)" Constantin Noica, periódico *La Jornada*. *La Jornada semanal*, 20 de enero de 2002.

advertencia de que el hombre contemporáneo se debe hacer a sí mismo-. En las artes figurativas, después de haber representado tanto (de cada rostro se ha hecho un retrato, cada ángulo de la naturaleza se ha convertido en paisaje, cada objeto colocado sobre la mesa ha podido convertirse en "naturaleza muerta"), los creadores ya no quieren representar nada de cuanto existe sino que en el mejor de los casos hacen arte abstracto; en el conocimiento científico, en el cual han sido develados algunos misterios del pasado, han aparecido nuevos misterios, incluso en el plano más racional, como en las matemáticas con la paradojas de la lógica (la lógica difusa); en la técnica, donde los resultados obtenidos son muy superiores a cuanto había soñado el hombre del pasado con su imaginación pigre y ligada al modelo animal (el vuelo de los pájaros por ejemplo), se ha llegado a tomar por asalto la naturaleza y a la pregunta de si un cerebro que tuviese todo el resto del cuerpo artificial o, viceversa, un cuerpo natural con un cerebro artificial, sería el mismo hombre, otro hombre o simplemente un hombre. En la literatura, después de haber dado curso a todos los mensajes, se ha llegado a la ausencia de mensaje y puesto que también la ausencia de mensaje era una manera de decir algo, se ha llegado a la antipalabra y al antisentido, al antidiscurso sobre la antinaturaleza y sobre el antihombre. Es posible ver este boicoteo (de la naturaleza, del mensaje, de los ordenamientos) en varias creaciones del arte contemporáneo

Desde estas líneas hago extensiva mi satisfacción por el trabajo pictórico logrado, pues debo reconocer y sentirme orgulloso de la aceptación que ha tenido la obra propuesta en el billar; los feligreses la han acogido y sentido ya como suya y como parte íntegra del recinto, tanto que el billar no se puede concebir sin la obra pictórica. Este sólo hecho me permite sentir la percepción de haber cumplido con los objetivos aquí expuestos.

Si mi obra se puede considerar valiosa o no, desde la perspectiva del ámbito especializado, es independiente y ajeno al punto primordial que fue concebir un espacio de reflexión respecto a nuestra identidad no sólo como mexicanos, sino como seres humanos insertos en un ámbito específico frente a una sociedad generalmente hostil y alienante, respecto a las mayorías populares a quienes normalmente ubica como simples agentes consumistas.

Finalmente sólo me resta decir que escribir acerca de la pintura me fue bastante difícil, puesto que mi expresión y lenguaje es la forma y el color, el signo gráfico-plástico. El lenguaje escrito, si bien es muy rico, también es lineal y por tanto muy diferente al lenguaje plástico que se "lee" —o debería leerse— en forma totalizada.

Por supuesto que la lectura totalizada de la imagen, también en la actualidad se manipula para su reproducción vía los libros de arte, por ejemplo con las fotografías de obra plástica que se fragmentan de mil maneras y cada uno de esos fragmentos puede aparecer en otros tamaños y encuadres, como si fueran cada uno de estos por sí mismos, una obra total; a todo ello contribuye también, el comentario adicional a la obra, o análisis escrito.

Desde mi punto de vista, una obra de arte sólo es posible verla, admirarla y entenderla desde sus justas dimensiones: estar directamente frente a ella, en su

correspondiente tamaño y ubicación. Una obra pictórica penetra por nuestros sentidos y nuestro intelecto, por medio de la contemplación directa y sensible y quizá las palabras puedan —y hasta deban— salir sobrando. Citaré al filósofo M. Ciorán entrevistado en el Magazine Littéraire en 1994 que nos expresa su sentir respecto a la música, pero que -al fin actividad artística- lo podemos trasladar al arte visual: "Dejé de escribir, consideré que no valía la pena continuar, pero esta aridez es llenada por la música. Para mí la vida sin música es un absurdo. No se tiene necesidad de escribir cuándo no se puede transcribir con palabras una sensación que es de orden musical. Nada de lo que hace el sentido de la música pasa en la escritura ¿y porqué escribir en estas condiciones?"

Por supuesto que yo no puedo ser tan absoluto como Ciorán, de lo contrario no hubiese escrito esta tesis respecto a una obra que, en esencia, es posible traducir con sus propios signos y *semas* inherentes, en la soledad individualizada de la contemplación visual y muy difícilmente -en mi caso- por medio de las palabras, signos escritos que mueven otros mundos.

Sin embargo, el ejercicio del lenguaje escrito, al ser otra opción, también es un complemento para aproximarnos a las verdaderas expectativas de la obra y en todo caso, es lo que en el transcurso de este trabajo escrito yo he pretendido.

## Fuentes de consulta

### Bibliografía:

- Acha Juan. *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. Ed. FCE. México. 1979
- Acha Juan. *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Ed. FCE. México. 1979
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza. España. 1989
- Bartra, Roger. *Caciquismo y poder político en el México rural*. Ed. Siglo XXI. México. 1975
- Berger, John. *Modos de ver*. Ed. GG. Barcelona. 1981
- Busic-Snyder, Cynthia. *Basic Visual Concepts and principles*. Ed. WCB Pub. 1998
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Ed. Cátedra. España. 1993
- Calabrese, Omar. *El lenguaje del arte*. Ed. Paidós. España. 1987
- Cossío Villegas, Daniel. *Historia General de México*. Ed. Colegio de México. México. 1980. tomo 4
- Christopher, Williams. *Los orígenes de la forma*. Ed. GG. Barcelona. 1984
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Biblioteca Era. México. 1979
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Ed. Era. México.
- Fisher, Ernest. *La necesidad del arte*. Ed. Península. Barcelona. 1970
- Fromm, Eric. *El arte de amar*. Ed. FCE. México.
- García Canclini, Néstor. *La producción Simbólica*. Ed. Siglo XXI. México. 1980
- Gombrich, Ernest. *Imágenes Simbólicas*. Ed. Alianza. España. 1984
- Hauser, Arnold. *Introducción a la historia del arte*. Ed. Guadarrama. Madrid. 1968
- Hauser, Arnold. *Sociología del arte. Arte y clases sociales*. Ed. Labor. Barcelona. 1985
- Honnet, Klaus. *Andy Warhol*. Ed. Taschen. Colonia. 1992
- Huyghes, René. *El arte y el hombre*. Ed. Planeta. Barcelona. 1973.
- Iturbide, Graciela. *Sueños de papel*. Ed. FCE. México
- Kandinsky, Wassily. *Punto y línea sobre el plano básico*. Ed. Paidós. España. 1987
- Kant, Immanuel. *Lo bello y lo sublime*. Ed. Espasa Calpe. Buenos Aires. 1948
- León Portilla, Miguel. *Visión de los Vencidos*. Ed. FCE. México.
- López, Nacho. *Yo, el ciudadano*. Ed. FCE. México
- Lucie-Smith, Edward. *Art Now*. Ed. The Wellfleet Press. New York.
- Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetivo al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Ed. Akal. España. 1990
- Maris Dantzig, Cynthia. *Diseño visual*. Ed. Trillas. México. 1994
- Menna, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno*. Ed. GG. Barcelona. 1984
- Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Ed. Alianza. España. 1985
- Palau i Fabre, J. *El Guernica de Picasso*. Ed. Blume. Barcelona. 1980
- Panowsky, Edwin. *El significado de las artes visuales*. Ed. Alianza. España. 1987
- Panowsky, Edwin. *Estudios sobre iconología*. Ed. Alianza. España. 1984
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ed. Siglo XXI. México.
- Pedoe, Dan. *La geometría en el arte*. Ed. GG. Barcelona. 1979
- Peña, Sergio de la. *La formación del capitalismo en México*. Ed. Siglo XXI. México. 1979
- Read, Herbert. *Origen de la forma en el arte*. Ed. Siglo XXI. México. 1970
- Sager, Peter. *Nuevas formas de Realismo*. Ed. Alianza. España. 1981
- Sausmaraz, Maurice De. *Diseño Básico, dinámica de la forma visual en las artes plásticas*. Ed. GG. México. 1995
- Short, Robert. *Dadá & Surrealism*. Ed. Octopus books limited. London. 1980

Thomas, Karim. *Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Ed. Del Serval. España. 1988  
Tibol, Raquel. *Documentación sobre el arte mexicano*. Ed. FCE. México. 1974  
Wilson, Simon. *El arte pop*. Ed. Labor. España. 1975  
Wong, Wusius. *Diseño bi y tridimensional*. Ed. GG. España. 1990  
Worringer, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. Ed. FCE. México. 1966  
Yampolsky, Mariana. *La raíz y el camino*. Ed. FCE. México  
Yampolsky, Mariana. *La raíz y el camino*. Ed. FCE. México

### **Hemerografía:**

Armonía, Antonio, trad, "Seis enfermedades del espíritu contemporáneo (II)"  
Constantin Noica, periódico *La Jornada*. *La Jornada semanal*, 20 de enero de 2002.



### 3. Lista de obras

	<b>Título</b>	<b>Medidas: Alto por Largo</b>	<b>Año</b>
1	El mercado 1	1.54 m x 2.54 m	1998
2	El mercado 2	1.54 m x 2.54 m.	1998
3	Crisol del tiempo ancestral	1.20 m. x 2.20 m	1998
4	Revolución 1910	1.50 m. x 2.00 m.	2000
5	Remembranzas	1.50 m. x 2.50 m.	1999
6	El brindis	1.50 m. x 1.52 m.	1999
7	El son del angelito	1.50 m. x 1.60 m.	2001
8	Danzón dedicado	1.50m. x 1.50 m.	2000
9	Son Jaliciense	1.50 m. x 1.50 m.	2000
10	Bananas	1.50 m. x 1.50 m.	1998
11	El idilio	1.50 m. x 1.65 m.	1999
12	Atrevi	1.50 m. x 1.70 m.	1999
13	La rumba	1.50 m. x 1.60 m.	2000
14	Charro amarillo	1.50 m. x 1.50 m.	2000
15	Knock out	1.50 m. x 1.70 m.	2000
16	El teléfono	1.50 m. x 1.60 m.	2000
17	Torero	1.50 m. x 1.60 m.	2000
18	La Doña	1.50 m. x 1.20 m.	2000
19	Santo contra los malosos	1.50 m. x 1.00 m.	2000
20	Águila que cae	1.50 m. x 0.84 m.	1999