



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“ZAPATOS Y ANDARES

UNA DOBLE PRESENCIA EN PINTURA”

TESIS

Que, para obtener el título de

Licenciada en Artes Visuales

Presenta

AIDEE DE LEON DE LA TORRE

Director de tesis: Mtro. Jesús Martínez Álvarez



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICA
YOCHIMILCO D.F.

México D.F. 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres, quienes siempre me han dado todo su gran cariño y apoyo, en mis proyectos profesionales y en mi vida.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, por haberme proporcionado la Educación Profesional. A los Maestros que hicieron posible la realización de la presente tesis; al Mtro. José de Jesús Martínez Álvarez por su apoyo como maestro, por haberme planteado ser mi director de Tesis y mostrar siempre interés en el desarrollo y término de esta. Al Mtro. Ignacio Salazar Arroyo, por compartirme parte de su sabiduría, por su interés en este proyecto de tesis, amabilidad y por haberme propuesto ser parte del jurado. Al Mtro. Estanislao Ortiz Escamilla, por su confianza, señalamientos y formar parte del jurado. A la Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo, por su aliento, consejos y conformar al jurado. A la Mtra. Patricia Soriano Troncoso, por sus certeros consejos e integrar al jurado. A la Maestra María Eugenia Figueroa, por su constante atención en la tesis, por sus enseñanzas y amistad. A mi padrino, Mtro. Juan Rojas Gómez, por su confianza y apoyo en cada planteamiento de mi vida. A mi hermano Ricardo De León De la Torre por su asistencia. A mi amiga, Mtra. Gloria Hernández, por su sincera amistad y apoyo profesional. Al Mtro. Salvador Mendiola y Mtra. Adela Hernández, por su confianza y apoyo profesional. Al Mtro. Ulises García Ponce de León por sus comentarios y sobre todo por su amistad. Al Mtro. Jordi Rodríguez Amat y a Teresa, por su gran hospitalidad, apoyo profesional y amistad. A Tsune D. Orozco Toda y familia, por su incondicional apoyo y su ayuda en el diseño previo de las páginas de imágenes. A Miguel Ramos Hernández por su sincera amistad y apoyo en la elaboración del primer cuadernillo. A Liliana Sánchez, por sus comentarios y amistad.

Índice

Presentación.....	1
Capítulo 1 Zapatos, de objetos, al arte objeto	
1.1 Condiciones	
1.1.1 Condición de objeto.....	6
1.1.2 Condición de zapato.....	8
1.2 Asociaciones	
1.2.1 Sujeto-zapato.....	14
1.2.2 Pie-zapato.....	22
1.3 Tipologías de zapatos con respecto al pie a través de la Historia	
1.3.1 Dedos-puntera.....	26
1.3.2 Parte media del pie-línea superior (garganta) y arqueado en franque.....	31
1.3.3 Talón y tobillo – tacón y contrafuerte.....	36
1.3.4 Planta del pie – suela.....	41
1.3.5 Instalación Andanza en Materia.....	48
Capítulo 2 La importancia de la funcionalidad en sujetos supeditada por zapatos	
2.1 Funcionalidad en zapatos.....	54
2.2 Funcionalidad en sujetos (obreros).....	57
2.3 Proceso de mi labor en una fábrica de zapatos.....	60
2.4 Retratos	
2.4.1 Proceso teórico.....	70
2.4.2 Proceso plástico.....	72
Cap 3 Proyecto Andanzas México-Barcelona	
3.1 Elementos del andar	
3.1.1 Entorno.....	77
3.1.2 Tiempo.....	79
3.1.3 Zapatos en movimiento, cuando andan, cuando <i>son lo que son</i>	82
3.2 Mi andar	
3.2.1 Mis zapatos y los de otros.....	87
3.2.2 Rutas de viaje.....	95
3.3 Proceso de las cinco pinturas concluyentes	
3.3.1 Proceso teórico y plástico.....	108
3.3.2 Presentación de las cinco piezas “Andanzas México-Barcelona” Por Crítica. Gloria Hernández.....	127

Conclusiones.....	134
Bibliografía.....	143
Hemerografía.....	144
Otras fuentes.....	144
Películas.....	145
Índice de Ilustraciones.....	145

Presentación

La presente tesis comprende un proceso de investigación y de vida, presentado en forma escrita (histórica, crónica y de análisis) y en obra personal alrededor de un objeto: *el zapato*. Este proceso comienza en el 2001, a partir de la necesidad de expresar problemáticas de sujetos en pintura sin su representación, después de pasar por varios objetos del atuendo personal concluí con los zapatos por su peculiar independencia como formas concretas y representativas. En una interpretación inmediata estos pueden parecer carentes de importancia pero aquí demostraré lo contrario.

En cada capítulo incluyo una breve introducción, dentro del desarrollo presento imágenes de pinturas propias, algunas documentales y otras de artistas de la historia del arte y contemporáneos, al final de cada uno analizo la o las piezas que surgieron del desarrollo como conclusión del capítulo.

Los tipos de escritura antes mencionados tienen mayor presencia en cada uno de los tres capítulos según la necesidad del objetivo general, ya sea el conocimiento de la forma y sus significados (Cap.1), la preforma y lo que conlleva en una fábrica (Cap.2) y la autorreferencialidad como discurso plástico (Cap.3) a través de los zapatos.

El primer capítulo tiene mayor énfasis histórico por los significados de los zapatos a través de la historia, se comienza a abordar el tema sobre dichos objetos, su condición como objetos-zapatos. Posteriormente se desarrollan dos asociaciones de relevancia: sujeto-zapato y pie-zapato. La primera de ellas por los grados en que se involucran determinados sujetos con tales objetos, en que se magnifican, toman vida, se vuelven casi sujetos. La segunda asociación por la relación con el cuerpo, el pie como la parte del organismo más vinculada a la tierra, en coexistencia con el zapato. Los sujetos los han incluido en su manera de vivir, poseen códigos en cada cultura, fetiche estatus, religiosidad, etc. costumbres sujeto-zapato.



En la segunda parte del primer capítulo consideré el aspecto formal, casi escultórico de los zapatos, aspecto seguido por la línea conductora de su tipología con respecto al pie en la historia, la cual esta dividida en cuatro partes análogas entre el pie y el zapato: Dedos-Puntera, Parte Media del pie-Línea Superior (garganta) y Arqueo en Franque, Talón y Tobillo – Tacón y Contrafuerte y Planta del pie – suela. Esta investigación fue necesaria para la comprensión de las cualidades, posibilidades formales y gestuales que pueden tener los zapatos en pintura en la intervención de zapatos físicos. Como conclusión de este capítulo se presenta la instalación *Andanza en materia*.

El segundo capítulo trata sobre una extensión de los zapatos, una experiencia afuera en un sector de la sociedad, en una fábrica de zapatos, recordando lo que escribió Leonardo Da Vinci “para conocer las cosas debes conocerlas por dentro y ver su contenido, para poder plasmarlas a través de la experiencia del contacto”.¹ En este capítulo se recurre más a la crónica por investigaciones de campo que se realizaron en torno al pre-objeto, el cual defino como el conjunto de formas y materiales bidimensionales que se encuentran en una fábrica de zapatos, porque era necesario conocer los pre-zapatos, aquellos que sólo existen en las fábricas, conocer las formas bidimensionales que conforman cada tridimensional zapato. Se expone el proyecto *La importancia de la funcionalidad en sujetos supeditada por zapatos*, el cual consistió en trabajar durante tres semanas como semi-obrera, reunir las experiencias teóricas y prácticas que surgieran para plantear una serie de cuadros, los cuales son las conclusiones de las experiencias en la fábrica, estas funcionaron como un pretexto para la elaboración pictórica.

En la tercera parte de este capítulo se expone la crónica de los aspectos más sobresalientes de mi labor en la fábrica, estos influyeron para hacer una crítica sobre la minimización de la cualidad única de ser humanos de los obreros expresada en retratos. Finalmente se presenta el proceso teórico y plástico de la serie de 10 retratos de obreros en pintura, como conclusión del capítulo.

(1) Farrer, José Mora, *Diccionario de filosofía*, México, Ed. Atlante, 2ª Ed. 1944, p. 345.

Finalmente en el capítulo tres significo mis zapatos como iconos autorreferenciales en diferentes lugares, abordando de esta manera el tema del andar como acción-pretexto para el acto pictórico. Motivo de conformación para el proyecto *Andanzas México-Barcelona*² Este comenzó con la elección de unas sandalias para emprender el viaje a Barcelona, estas estarían en todo momento y lugar al encuentro de experiencias que me permitieron revalorar una acción tan cotidiana y a la vez tan extraordinaria como es el andar. Cada día se fue conformando un cuaderno de viaje como bitácora visual dando como resultado un libro objeto. Este por sí mismo presenta el interés por tres elementos básicos del proyecto: mis zapatos, pies, piernas y su acción.

Se realizó una reproducción del cuaderno de viaje en menor escala para colocarlo en la portada de la presente tesis, para que sea una introducción o invitación al tema, para que el espectador-lector se integre al recorrido, al andar expuesto, que involucra movimiento, direcciones, ritmo, percepción, experiencia conciencia del conocimiento, conciencia del cuerpo mismo y con el entorno, por lo que es una acción, sinónimo de vida y libertad.

El andar reiteró el interés por ese par de formas, que aunque iguales, nunca se visualizan idénticas. Zapatos por su repetición, por la relación que tienen entre sí, son los objetos que aparecen más enteros, más precisos y determinantes, parecen desnudos a diferencia del resto de objetos que se portan, ya que la mayoría de estos se unen entre sí, como si se mezclaran, en cambio los zapatos se conservan como dos *entes*.

Finalmente se presenta el proceso teórico y práctico de cinco cuadros, los cuales comenzaron con los recorridos por los diferentes contextos de Barcelona, fueron cinco los más representativos y que de alguna manera presentan analogías con los de México, la playa, el campo, el bosque y la ciudad. No son propiamente una serie, sino cinco piezas, que en conjunto hablan de un andar, de mi andar y del andar que puede ser semejante al de cualquier individuo.

(2) Proyecto aceptado en la Fundación Rodríguez Amat en Barcelona, para realizarlo en una Estancia de Producción en la disciplina de Pintura durante el periodo agosto-septiembre del 2002.



Zapatos en pintura es la razón que consecuentemente lleva a conocer la serie de pinturas sobre zapatos de Vincent Van Gogh. De uno de los cuales Jacques Derrida escribió el ensayo *Restituciones*, a partir del debate que ya existía entre Martin Heidegger y Meyer Shapiro. Ensayo de donde parten las conclusiones de esta tesis.

Ahondar hasta lo más profundo del tema, un tema que causa extrañeza al mirarlo como de poca relevancia, zapatos por su aparente simpleza, ordinarios y comunes o ¿será que en los zapatos se encuentra fuertemente marcada la dialéctica de lo estético y lo artístico? Por ser, por estar siempre ahí, su presencia útil y digna de contemplación, de reflexión, de investigación.

Tales motivos serán revalorados en pintura, como elementos de un discurso plástico, como portadores de contenidos, significados y simbologías. Como objetos que hablan de la condición humana, referida en mi persona. Como unos microcosmos que se vuelven macrocosmos, como una ventana a una parte de la realidad que pareciera ser otra. Formas reconocibles de zapatos que hablan del sujeto y de sí mismos; del tiempo, del contexto, de espacio, de movimiento; así como de formas, texturas, color, incluso sensaciones.

Al término de la tesis se incluye un índice de las imágenes de pinturas y otras artes visuales mencionadas en el cuerpo de la tesis, por su mayor relevancia con respecto a otras imágenes auxiliares.



CAPITULO 1

ZAPATOS

De Objetos, al arte objeto

1.1 Condiciones

“Pero me es tan cara, la verdad, el *buscar un efecto de verdad* también, en fin creo, creo que sigo prefiriendo ser zapatero a ser músico con los colores”
Vincent Van Gogh

Para buscar un efecto de verdad, no sólo pictórico sino también la verdad conceptual es necesario entender y concientizar los elementos-zapatos que estarán presentes en la pintura, por ello en este capítulo se hace mayor énfasis histórico para conocer sus antecesores por medio de la línea conductora de la tipología, es decir, buscar diversos tipos de formas de zapatos en relación con sus funciones esenciales y sociales.

Proporciono un panorama para comenzar a tocar poco a poco el tema y lo que puede surgir después de apropiárselo. Lo primero es la condición como objetos, a qué se le nombra zapatos. Después trato el par de asociaciones más importantes de los zapatos: con los sujetos y con el pie para posteriormente plantear las significaciones en pintura.

En la segunda parte del capítulo propongo la tipología clasificada de acuerdo a las partes del pie; los dedos, la parte media, el talón y tobillo y la planta: dedos-puntera, parte media del pie-línea superior (garganta) y arqueo en franque, talón y tobillo – tacón y contrafuerte, planta del pie-suela. Esto para la comprensión de las cualidades y posibilidades formales que pueden tener los zapatos en pintura y en la intervención de su forma física, lo cual pongo en práctica en la instalación *Andanza en materia*, presentada como conclusión de este capítulo.

1.1.1 Condición de objeto

Desde que el sujeto tomó conciencia de sí mismo se ha preguntado el origen de todo y ha pretendido entender sus relaciones con todo su exterior, con los objetos. Gran parte de nuestro entorno, principalmente el urbano, está compuesto de los materiales transformados por nosotros fuera de todo orden natural, es como crear unos microcosmos



más del universo. En este sentido los zapatos son unos microcosmos dentro del microcosmos.

La importancia de cada objeto se puede derivar a una gran variedad de campos del conocimiento, ellos serán infinitos mientras exista la creatividad. Los necesitamos para afirmarnos, como aseveran José Saborit y Alberto Carrere en su libro *La retórica de la pintura* “En una mirada, sujeto y objeto son inseparables, ambos existen y ambos se niegan en esta mirada-conciencia que no tiene ser”³

Los objetos se ven envueltos en grandes complejidades según nuestras relaciones con ellos. A todos los denotamos -percepción inmediata y en mayor o menor medida los connotamos-percepción contemplativa, o sea los pensamientos y asociaciones que se produzcan a partir de esta contemplación y los conocimientos y sensaciones que nos aporten.

Entre la consistencia ontológica del objeto y su socialización aparece el diseño como tecnología industrial; en este tiempo de objetos lo que importa es el modo en que entrará en armonía semiótica con las nociones de cosmopolitismo, diseñado, simpleza, minimalismo y de más metáforas de comodidad y estatus de la vida moderna.⁴

La cita anterior me parece importante porque José Saborit y Alberto Carrere explican claramente el surgimiento del diseño con un fin agregado a los objetos para su mayor consumo, por ello puedo decir que la globalización ya estaba presente en los objetos antes de nombrarla como tal, se han hecho para entrar al mercado mundial, el mismo tipo de

(3) Saborit, José y Carrere, Alberto, La retórica de la pintura, España, Ed. Cátedra, p.144

(4) *ibid.* p. 149.



objeto pudo estar en el atuendo de un sujeto o en una casa europea y en el atuendo o en una casa americana al mismo tiempo.

El objeto en el arte, en su propio sistema de referencias, supone una red de relaciones que cambia el orden simbólico de las cosas y los objetos, ya no su origen de significado, sino su red de significantes como proceso de percepción y definición de la objetualidad misma. Esto supone que dos cosas iguales en sentido de significado pueden ser y no ser al mismo tiempo dependiendo de la red de significantes que la constituye. ⁵

La teoría sociológica de los objetos utiliza como base un intercambio simbólico, como lo ejemplifica Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos* donde originalmente el consumo de bienes (alimenticios y suntuarios) no responde a la economía individual de las necesidades, sino que es una función social de prestigio y de distribución jerárquica, depende de una coacción cultural. ⁶

1.1.2 Condición de zapato

La palabra zapato viene del árabe antiguo de Siria *sabat*, posteriormente se derivó a *sabata* y finalmente la documentación más antigua que se ha encontrado de *zapato* es de la España cristiana y de la zona musulmana del mismo país en el siglo XII. En el mismo siglo (1124) se comenzó a nombrar zapatero a la actividad de hacer zapatos, y zapatería hasta 1495.⁷

(5) Saborit, José y Carrere, Alberto, *op. cit.* p. 160.

(6) Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, Trad. de Aurelio Garzón, 2ª Ed. México, Ed. Siglo XXI, 1977, p. 2.

(7) Corominas, Joan, J.A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, X-Z vol. 6 de 6 vols. Madrid, Ed. Gredos, 2ª Ed. 1984, p. 859.



La palabra *calzada* es más antigua, data del siglo IX que significa camino empedrado; esta palabra es común en las lenguas romances hispánicas y gálicas, procede del latín *CALX-CIS talón*, y de *CALCEUS* se derivó *CALCEA* posteriormente en *calza* que significaba media, finalmente calzas o calzado, sinónimos de zapatos.⁸

¿Será porque los zapatos están en tantas percepciones cotidianas que parecen no existir? quizá por su irrelevancia o por la sobre información visual en la que se vive. Por supuesto que es únicamente un punto de vista, ya que estos son microcosmos, en donde tan sólo un par puede hablar de un momento, de un espacio, y de toda una coacción cultural:

Un zapato:

- tiene una carga comunicativa
- en menor o mayor medida puede tener condición expresiva.
- tiene cualidad estética (sensible, imaginativa y emotiva)
- es de material hecho forma, con discursos en sí mismos.
- funciona como significante social, cultural y político.
- puede funcionar más como signo que como realidad material.
- puede tener un discurso artístico como signo icónico.

No hay duda de que los zapatos son portadores de significaciones sociales ajustados a las variaciones económicas, portadores de una jerarquía cultural y social, reflejada hasta en el menor de los detalles: forma, materia, color, duración, etc. En suma sus cualidades constituyen un código.

En cuanto a los colores como lenguaje en los zapatos existen algunos casos donde funcionaron como alegorías, signos, incluso símbolos. Por ejemplo: en la antigua Roma el color rojo fue asignado para los hombres jóvenes; los zapatos morados eran signo de realeza en los hombres, y blancos en las mujeres. En el tiempo del emperador Marco Aurelio las mujeres usaban zapatos de color blanco, amarillos y verdes, el color rojo únicamente era usado por las prostitutas.

(8)Corominas, Joan, J.A. Pascual, *op. cit.* Vol. I A-CA, p. 98.

En Marruecos, las mujeres pueden usar cualquier color de zapatos menos el amarillo, el cual es signo de indecencia. En China el rojo era usado por las novias. En la Francia medieval, las doncellas casaderas usaban zapatos verdes, ya que este color era símbolo de la primavera y la fertilidad.⁹

En el siglo XVII los objetos comenzaron a tomar gran importancia en la pintura, con el surgimiento del género *naturaleza muerta*¹⁰ (en Holanda por su contexto de organización social burgués-mercantil). Menciono esto porque Vincent Van Gogh retoma este género a fines del siglo XIX para ampliar su significado, en sus Naturalezas muertas con zapatos suecos (figs. 1, 2 y 3) muestra sus propios zapatos como tema, representados por empastes de colores muy vivos, ya sean con predominio de cálidos o fríos, su artisticidad se halla en esa relación misteriosa al lado de otros objetos comunes totalmente ajenos a ellos, esto provoca cuestionamientos del ser, de identidad, de vida o muerte, o como bien dice Jacques Derrida “La mayor parte de los campesinos, y sobre todo campesinas, portan suecos en los cuadros o dibujos de Van Gogh”¹¹, así Van Gogh convierte los zapatos suecos en símbolo del mundo campesino.

Siguiendo un poco la solución compositiva de las Naturalezas Muertas de Van Gogh planteo *Materialidad del sujeto* (fig.4) aquí la espacialidad es importante porque aludo a un mismo espacio y tiempo, para expresar la coexistencia de dos realidades en las que vive un sujeto, la inerte de la cotidianidad de la naturaleza de los objetos y la dinámica de la

(9) Información proporcionada por el Museo del calzado El Borceguí, A.C. Bolívar 27, col. Centro, México, DF.

(10) El término “stilleven” (modelo inerte) aparece por primera vez en Holanda, en 1650 en inventarios de cuadros. Más tarde fue tomado en Francia el concepto “natura morte”, y se denominó género, aunque con el rango más bajo, en las primeras escuelas de arte en Europa, como la Académie Royal de Paris, fundada por Charles Lebrun, estas estaban protegidas por las cortes. Hubo representaciones de objetos desde el siglo XV, pero estaban relacionados con temas religiosos. El primer bodegón considerado como tal es el de Michelangelo da Caravaggio “Cesta con frutos” de 1596. Pinacoteca Ambrosiana, Milán. Schneider, Bene Norbert, Bene Norbert, Naturaleza Muerta, Trad. Colonia, Sara, Alemania, Ed. Dikt Taschen, 1999. pp. 215.

(11) Derrida, Jaques, La verdad en pintura, Trad. Gonzáles, Celia y Scavino, Dardo, México, Ed. Piadós, 1a Ed. 2001, p.342.



imaginación representada por tres imaginarios zapatos, el cual sugiere un par y medio o un zapato en movimiento. Sé que, como dijo el maestro Aceves Navarro “no se puede explicar un cuadro debido a todas sus interpretaciones posibles, pero si se pueden dar algunas razones por las cuales surgió una pintura, como algunos parámetros que se pueden seguir”.¹²

Dicho cuadro se titula *materialidad del sujeto* porque evoca una presencia ausente, en este caso con mis zapatos usados en diferentes momentos, la materialidad del sujeto es transmitida por los zapatos *reales* y el sujeto como inmaterial de la imaginación presente a través de los zapatos suspendidos. El color es casi local en los pares de abajo e imaginario en los zapatos flotantes, la pincelada es más notoria en los mismos al contrario de la pincelada casi imperceptible de los otros. La luz tiene la misma dirección en todos, las formas son más naturalistas en los pares inferiores contrastando con las exageraciones formales de los superiores.

Continuando con la idea del uso de la idea del concepto zapato ya en el arte de la segunda mitad del siglo XX Jasper Johns, en un sentido simbólico aprovechó los zapatos como elementos inmediatamente reconocibles, usó la ironía y la ambigüedad en su obra *High school days* (Días de colegio)¹³ donde representa una zapatilla de gimnasia, calzado más corriente de los adolescentes americanos hasta la escuela superior, en la parte de adelante arriba del zapato derecho se encuentra representado un pequeño espejo redondo, Johns lo significa para hablar no sólo de ciertos aspectos de proceso sino del desarrollo personal del muchacho americano en general, también de la nostalgia personal por aquel periodo determinado de su vida.

(12) Maestro Gilberto Aceves Navarro, nota de entrevista acerca de su obra transmitida por canal 22, 2004.

(13) Par de piezas de bronce, de 30 cm, 1964, Nueva York. Smith, Eduard, Lucie. *El arte Hoy*. Eds. Cátedra, Madrid, 1983, p.110-216



En el arte contemporáneo tenemos que los zapatos por sí mismos pueden tener personalidad y relatar historias como por ejemplo, el libro objeto de Magali Lara *Con zapatos de Tacón* (1983). De manera literaria cabe mencionar el libro *No mires debajo de la cama* de José Millás, porque los personajes principales son zapatos, estos actúan de diferentes maneras en cada capítulo, en el primero tienen vida propia, en el segundo están sujetos a las acciones de sus dueños y en el tercer capítulo un par de ellos se involucra por medio del mismo libro, el cual es leído por una mujer misteriosa, que resulta de gran interés para el dueño de esos zapatos. ¹⁴

(14) Millás, José, *No mires debajo de la cama*, Alfaguara, México, 2000. pp. 207.





1. Vincent Van Gogh, Naturaleza muerta, 1884.



2. Vincent Van Gogh, par de suecos y olla, 1888.

3. Vincent Van Gogh,
Naturaleza muerta, 1881.



4. *Materialidad del sujeto*, 2001
(Selec. Bienal Nac. de A.V.
de Tamaulipas).

1.2 Asociaciones

1.2.1 sujeto-zapato

El primer registro que se tiene sobre la existencia de los zapatos, se encuentra en una pintura rupestre, en las cuevas de Eastern, España (fig.5), data de entre 12 000 y 15 000 a. C. muestra a un hombre, una mujer y tal vez un niño con botas de piel. En la antigua Roma, en tumbas de Siria, Grecia y la mayoría de los países del Mediterráneo se han encontrado las primeras piezas en forma de zapato, hechas de barro, bronce y plata. Estas atestiguaban el poder del difunto y simbolizaban protección para que este caminara con esplendor en el otro mundo.

Los zapatos siempre han sido emblema de clase y riqueza de la persona que calza algunos ejemplos son las sandalias con suela de oro de las emperatrices romanas, los zapatos de tacón rojo de la corte de Luis XIV, o a principios del siglo XIX las mujeres de la aristocracia llevaban chinelas de brocado finas como el papel, con las suelas demasiado frágiles como para soportar apenas unos cuantos pasos por la calle, mientras sus criadas avanzaban torpemente con robustas botas de cuero negro, los mocasines Gucci contemporáneos.

Se pueden definir algunos rasgos de las personas según los gestos grabados en sus zapatos, esto me sirvió para significarlos en la técnica idónea del grabado en hueco, en *materialidad del sujeto social* (fig.6) los presento como si fuesen retratos de sus portadores, de esta manera se pueden interpretar como una familia o un grupo de personas de varias edades que se relacionan o coexisten en una sociedad, al mismo tiempo aluden al hecho de que sin zapatos no se puede vivir en sociedad.

En el mismo sentido de referir a los sujetos a través de sus zapatos realicé el cuadro *zapato-signo o sujeto-zapato*, (fig.7) aquí simboliqué por medio de un zapato de hombre y



uno de mujer un sector de la sociedad, pertenecientes a la urbe donde la mayor cantidad de trabajos de esta clase es en oficinas, detrás de este par, círculos de un mapa del tamaño de una moneda puestos a manera de cuadrícula significan una sociedad organizada por la economía y sus redes sociales.

En *Hibridación cultural* (fig.8) planteo tres tipos de sujetos o condiciones sociales: unas sandalias de diseño inglés de moda del 2002, unos zapatos esgrafiados de hombre de clase media y unos zapatos de un sujeto de bajos recursos, representado por medio de las siluetas en negro, de sus zapatos; los tres representan a la sociedad, por ello los coloco juntos, pendientes de un par de líneas negras como referencia a la acción popular de colgar zapatos viejos de los cables de luz en la vía pública.

Hoy en día la moda refleja riqueza porque propone consumo innecesario, en cuanto a la función Jean Baudrillard dice en *El sistema de los objetos* que los objetos no agotan jamás sus posibilidades en aquello para lo que sirven. ¹⁵ Yo creo que sí agotan sus posibilidades desde el punto de vista de la moda, en cuanto pasa el tiempo se vuelven obsoletos, en otras ocasiones no importa tanto si el diseño deja de ser funcional, pero si no entra en la moda del momento, es desechado por la significación social no por su función práctica, pero sí por su función de signo.

Las personas recorren por las vitrinas observando, como si fuesen un museo, la variedad de detalles impuestos a la forma básica del zapato. En algunos casos tienen más que ver con su posesión que con su funcionalidad y confort; dominando la frivolidad. Así como la comodidad remite libertad, la frivolidad sería la aventura antes que la libertad. Al respecto anexo la siguiente cita que da pie al cuadro *materia, idea, el anhelo* (fig.9):



(15)Baudrillard, Jean, Critica de la economía política del signo, Trad. Aurelio Garzón, México, 2ª Ed. ED. Siglo XXI, 1977, p.5

“Caemos rendidos ante un zapato fabuloso de un solo vistazo, seducidos por el brillo de un tacón o por la sensual línea de un arqueo. El capricho de un lazo coqueto, la irresistible tentación de un revestimiento decorativo de abalorios o de torbellinos de bordados... todo se suma a la atracción fatal. El impulso de comprar no tiene nada que ver con la necesidad, es la emoción de deslizarse dentro de un zapato nuevo y una persona nueva lo que despierta el deseo”.¹⁶

Elegí tres tipos de representación de un zapato-tenis para aludir con el esgrafiado a la materia plástica del objeto, a la idea de zapato con las siluetas en negro como un anónimo y el anhelo representado por tenis descriptivos de moda; son tenis porque es uno de los calzados más consumidos por personas de todas edades, de esta manera los significo como símbolos de consumo en general.

De esta relación estrecha de los sujetos con los zapatos preciso mencionar algunas tradiciones, que si bien algunas resultan incómodas, nos permiten ver qué tanto determinan ciertos códigos dentro de una cultura. Comenzaré por las ceremonias de boda anglosajonas en donde el padre entregaba al novio un zapato de su hija como símbolo de traspaso de autoridad. En varias partes de Irán e Irak, el pretendiente, después de que el compromiso es confirmado, envía zapatos a la novia, a la suegra y a las cuñadas. En Mongolia, se acostumbra que el padre de la novia surta al novio con suficientes pares de zapatos para cinco años, como parte de la dote. Los beduinos árabes pueden divorciarse simplemente poniendo los zapatos de sus esposas afuera de la puerta o de la tienda. En partes de Ceilán (Actualmente Sri Lanka), es contra la ley que un esposo compre zapatos sin el consentimiento de su esposa.¹⁷



(16) O’Keffe, Linda, Chaussures, París, Ed. Konemann. 2a. Ed. 1997, p.15.

(17) Información proporcionada por el Museo del calzado El Borceguí, A.C. Bolívar 27, col. Centro, México, DF.

Otra tradición aún practicada por los ingleses desde finales del siglo XVIII es el intercambio de zapatos en miniatura (fig.10) hechos de piel, cerámica, alabastro, plata y latón, algunos hombres traían consigo frascos de ginebra en forma de botas de mujer y abrecartas de figuras de calzado de tacón alto; la tradición se adoptó en Francia en el siglo XIX hasta la actualidad, regalan los zapatitos asociados a la esperanza de una vida satisfactoria, prospera y bien establecida.¹⁸

La importancia que tienen los zapatos para los sujetos llega al extremo de que los conviertan en fetiche por las cargas sexuales que se les atribuyen, así la mujer es vista como un objeto (fig.11), ejemplo de ello son los zapatos chinos del *pie de loto* (fig.12) donde la pequeña forma aumenta el deseo, o las descubiertas zapatillas de *La maja vestida* de Francisco Goya y Lucientes (fig.13) donde sus pequeños zapatos dan un sutil acento inquietante, como los primeros elementos del cuadro que expresa la sensualidad en una lectura de izquierda a derecha, siguiendo el bello cuerpo acentuado por la vestimenta de La maja. Otro ejemplo aunque contrario a La maja por lo directo del tema sexual es la serie de fotografías de Mapplethorpe de 1985 (fig.14).

A veces los zapatos funcionan como refugio psicológico, estos pueden estar tan unidos a una persona que pueden determinar su comportamiento, ejemplo de ello es la película *Bajo las piernas*¹⁹. Aquí los zapatos son igualmente importantes que los cinco personajes femeninos, son vidas vistas a través de zapatos, alrededor de ellos en diferentes circunstancias: económicas, psicológicas, profesionales y también funcionan como analogías entre el personaje y sus zapatos.

(18) Información obtenida por investigación de campo en 3 tiendas en Londres donde se venden zapatos en miniatura en los materiales mencionados y 7 tiendas en París.

(19) Dr. Ramón Salazar, *Bajo las piernas*, España, 2002, Festival de Berlín (selección oficial), Alquimia Cinema, Productor Francisco Ramos.



Como símbolos se encuentran en la literatura y si se conoce puede ayudar a la comprensión simbólica de una pintura, como por ejemplo el libro *Le soulier de satin* de Paul Claudel, donde el personaje de Doña Prouhéze pronuncia la frase “Virgen madre, os doy mi zapato” al mismo tiempo que sostiene su zapato de satín (como el de *El columpio* (1768) de Jean Honoré Fragonard) esta frase significa que da todas sus fidelidades a su próximo marido Don Rodrigo, a la Virgen y a su ideal cristiano. El zapato de satín, frágil, símbolo de su conciencia, si lo entrega a la Virgen es con el fin de preservarlo para la eternidad; por otro lado es un autocastigo por su amor legítimo, ya que acepta volverse coja, seguir más despacio, se priva de los servicios de un zapato. Es la mujer y la humanidad, el símbolo toma la dimensión teológica y a lude a la comunión de los santos.²⁰

Continuando con la literatura y el comportamiento propiciado por zapatos en diferentes ámbitos menciono en pie de página algunos de los ejemplos investigados ya que no tienen relación directa con la elaboración plástica; temas como: la suerte,²¹ salud,²² poderes



(20) P, Claudel. *Le Soulier de Satin*, Paris, 1929, pp. 415.

(21) En la Europa medieval, se aseguraba la buena suerte en un viaje quemando un par de botas viejas antes de iniciarlo. Información proporcionada por el *Museo del calzado* El Borceguí, A.C. Bolívar 27,col. Centro, México. En Inglaterra eran escondidos en la Chimenea o a veces en las vigas o debajo de la duela; de buena fortuna que los primeros recipientes para beber tenían frecuentemente la forma de una bota para significar la abundancia, amuletos para proteger del peligro y los demonios tenía frecuentemente forma de zapato. En prácticamente todas las culturas europeas se considera de muy mala suerte poner zapatos nuevos sobre la mesa por la asociación que tiene con los muertos que usan su mejor par de zapatos. Mc Dowell, Colin, *Shoes*, London, Ed. Thames and Hudson, 2a Ed. 1998, pp.86-91. La tradición occidental funeraria indica que los zapatos sin usar, que ya no están en estado de andar, revelan muerte. Cirlot, Juan, *Diccionario de símbolos*, España, Ed. Labor. S.A. 7a Ed. 1988, p.1084

(22) Un antiguo remedio griego para el dolor de estómago, consistía en comerse la lengüeta de un zapato viejo de cuero (el cuero es rico en proteínas). Dato proporcionado por William A. Rossi al Museo del Calzado. En este sentido quizá el banquete de Chaplin no solo representó pobreza.

mágicos²³ y excentricidades.²⁴

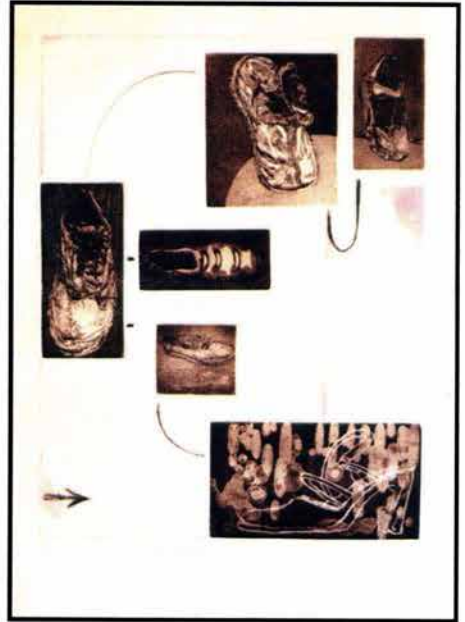


(23) En los cuentos, como en La Cenicienta; la primera versión que encontré es de China de s. IX a.C. posteriormente, Eliano, retor y cuentista romano s. III, también trata la identificación de una persona por medio de un zapato. Un águila roba la sandalia de una cortesana llamada Rhodophis, el águila lleva la sandalia al faraón, quien exige encontrarla para convertirla en su futura esposa. Cirlot, Juan, Diccionario de símbolos, España, Ed. Labor, S.A. 7a Ed. 1988, p.1086. Charles Perrault en 1697 en Francia publica la versión más conocida en donde cambió a una bestia amigable por una hada madrina y una zapatilla de piel por una de cristal. Las Botas, también han sido importantes en los cuentos de Perrault, no sólo en la historia del Gato con Botas, en su momento descrito como el gato de la guardería. También en “Pulgarcito” las botas de 7 leguas juegan un papel crucial, la idea de que el calzado como cualquier otro tipo de ropa, puede cambiar a un individuo y hacerlo parecer un tirano es común. Lo que esta diciendo la fábula de Perrault es que una vez despojados de sus símbolos de poder, los individuos ya no son capaces de inspirar miedo. En “Los zapatos rojos” de Hans Christian Andersen, una fábula de la vanidad castigada. El mensaje es que enamorarse de su propia apariencia es tan peligroso como tener pensamientos impios. En “El zapatero y los duendes”, el zapatero y su esposa deben ser castos por el bien de un orden social. El concepto de ayuda proporcionada por las manos de pequeñas personas es común a muchos cuentos populares, pero solo continúa si los humanos no interfieren de ninguna manera, de lo que el zapatero y su esposa eran culpables era la curiosidad, querían investigar en cosas secretas. Mc Dowell, Colin, Shoes, London, Ed. Thames and Hudson, 2a Ed. 1998, pp.86-91.

(24) Artesanos de la India hicieron la sandalia más grande del mundo, mide 4 metros de largo por dos y medio de ancho. Julio 4 del 2003, periódico Reforma. Una casa en forma de zapato construida en 1948 en Bucklin, Pensilvania, la mandó construir el zapatero más rico del lugar.



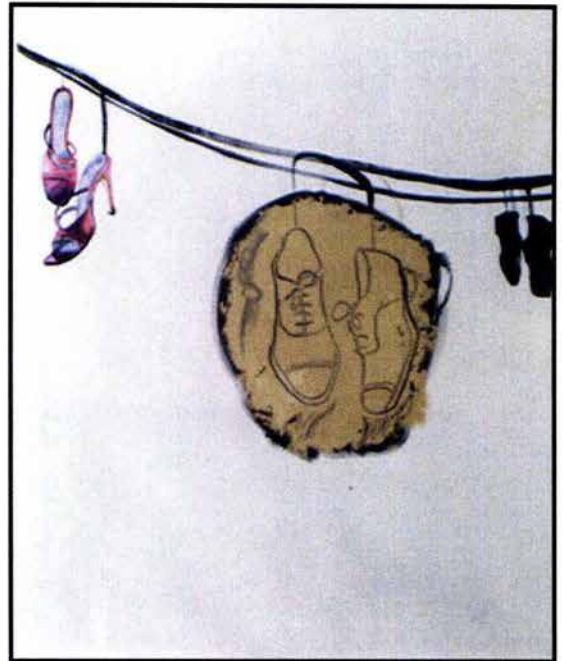
5. Pintura rupestre de las cuevas Eastern, España
12 000-15 000 a.C.



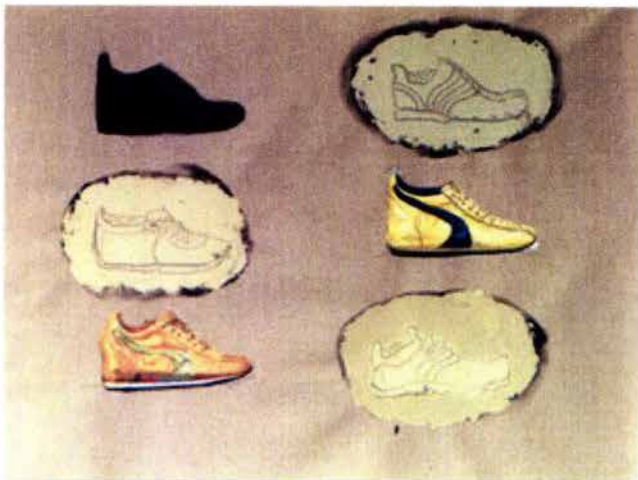
6. *Materialidad del sujeto social*, 2001,
(Selec. Tercera Bienal Nac. de pintura
y grabado "Alfredo Zalce")



7. *Zapato-signo o sujeto-zapato*, 2002.



8. *Hibridación cultural*, 2002.



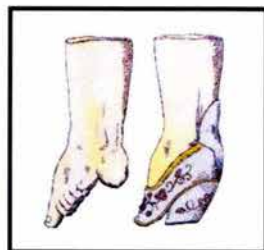
9. *Materia, idea, el anhelo*, 2002.



10. *Pie y zapato en miniatura*, 2003.



11. *Zapato-fetich*, 2003.



12. *Forma del pie de loto de oro* (7.5 cm), cultura china.



13. Francisco de Goya y Lucientes, *La Maja vestida*, 1797-98.



14. Robert Mapplethorpe, *Ken Moody with shoe*, 1985.

1.2.2 Pie-zapato

El antecedente formal del zapato es el pie ²⁵, idea expresada en el par de piezas *Men's shoes* (fig.15) de Pierre Cardin realizados con influencia surrealista, aquí la idea de zapatos y pies se fusiona para crear una forma híbrida, cuestiona la solidez de los pies y la concavidad de los zapatos. Los pies son las partes del organismo más vinculadas a la tierra, como órganos deambulatorios simbolizan el progreso y la libertad. Se comenzó a usar la palabra pie en relación significativa con la voluntad, por ejemplo: en el uso legal quien puso los pies sobre algo tomó posesión.



“En la antigüedad grecorromana, el uso de zapatos era privilegio y símbolo del hombre libre y del poder; los esclavos iban descalzos. El zapato en cierto sentido con respecto al pie se le considera símbolo fálico; lo cual motiva diversas ceremonias de las cosechas y los casamientos”. ²⁶ También motivó a que Sigmund Freud considere los zapatos como pocos objetos de doble sexo, ya que por su forma exterior son masculinos y por su interior donde se alberga el pie es femenino.

En la pintura *original sin* (pecado original) (fig.16) de Salvador Dalí (1941), en los zapatos viejos y usados resalta lo maltratado de la parte del talón y tobillo contrastan con el buen estado del frente ¿porqué la parte que invita al pie a entrar en ellos está tan mal? ¿Será por el pie femenino que parece huir de ellos al mismo tiempo que aparenta perseguirlos? A veces pareciera que el pecado original es simbolizado por los zapatos, como una invitación a medias, otras los zapatos parecen víctimas del pie femenino ornamentado por una serpiente, esto por sus agujetas amarradas, pareciera que han sido retirados con apuro. El tema esta dado pero la expresión real es el sentido de doble sexo ya mencionado por Sigmund Freud, como una complicidad de pie y zapatos. Dalí lo expresó por medio del

(25) Viene del latín PES. J.A.Pascual, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, ME-RE vol. 4 de 6 vols. Madrid, Ed. Gredos, 2a Ed. 1984, p.980.

(26) *ibid.* p. 859.

contraste de lo exótico y lo monótono, tomando los zapatos y el pie desnudo como paradigmas de la vida diaria trabajadora del hombre, atado a la tierra y la mujer libre y sin carga.

Con respecto a la simbología del pie desnudo femenino hasta el final del siglo XIX, en Estados Unidos e Inglaterra, las mujeres no podían aparecer descalzas en el escenario porque mostrar los pies era considerado inmoral, por su erotismo y por las insinuaciones ya conocidas de las cortesanas de Japón del mismo siglo.²⁷ Aún a principios del siglo XX Isadora Duncan fue censurada por bailar descalza en el escenario. Otro ejemplo de esto es la vieja ley judaica, el esposo podía castigar a su mujer prohibiéndole usar zapatos, de esta manera la mantenía prisionera.²⁸

Como emblema de nobleza y erotismo la deformación de los pies de las mujeres chinas fue practicado por varios siglos, comenzaba con una ceremonia de iniciación llamada *gin lien* entre los tres y ocho años. Se les vendaban los pies hacia atrás y les colocaban una estructura de madera como un zapato de manera que permaneciesen en esa posición (el pulgar no se doblaba para que formase una media luna). El ideal a conseguir era de 7 cm llamado *loto dorado* y de 8cm *loto plateado*. Las mujeres pasaban la mayor parte del tiempo recostadas, bordando sus zapatos con símbolos de fertilidad, longevidad, armonía y unión. Esta tradición se dejó cuando china se volvió república en 1912 y Mao Zedong la prohibió oficialmente en 1949.²⁹ (fig.17)

Por otro lado al igual que se hicieron piezas de zapatos en otros materiales para usos diversos, también se hicieron formas de pies, desde las culturas antiguas europeas, incluso en México se han encontrado por ejemplo en Puebla. Comúnmente sus usos son como vasos, incensarios, vasijas (para aceite, agua y vino) (figs.18)

(27)Exposición de Ukiyo-e, tema: biginga, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, 2004.

(28) Información proporcionada por el Museo del calzado El Borceguí, A.C. Bolívar 27,col. Centro, México, DF.

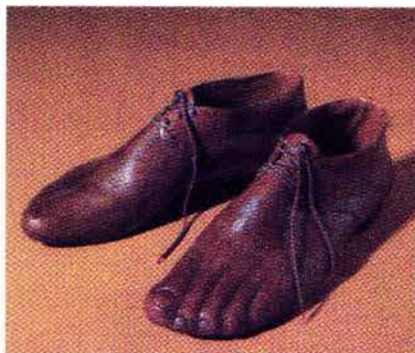
(29)O'Keffe, Linda, Chaussures, París, Ed. Konemann. 2a. Ed. 1997, p. 405.



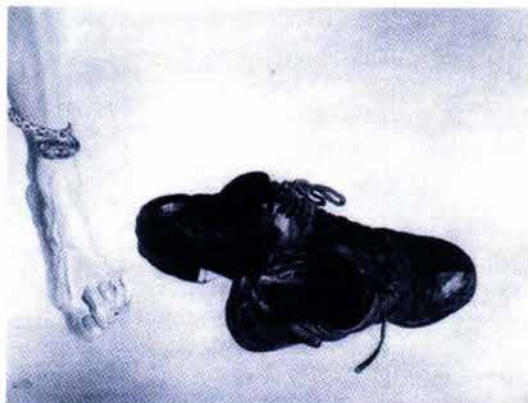
La forma del pie en horma es el primer paso y el más importante en la creación de un zapato, una réplica sintetizada del pie humano en madera o modelada en plástico. En ella se determina el contorno del arco y como se distribuirá el peso en el pie, sobre todo el área que incluye el empeine porque es donde recae todo el peso y el movimiento del pie dentro del zapato.



Cuando pies y zapatos se unen para un fin común, se observa una de las mejores uniones que existen entre sujeto y objeto.



15. Pierre Cardin, Men's shoes, 1986.



16. Salvador Dalí, Original sin, 1941.



17. Zapato de pie de loto



18. 1 y 3) vasos, Puebla, s. XV, 2) lámpara, Italia, 50 a.C. 4) vaso, Berlín, 1450.



2



3



4

1

1.3 Tipologías de zapatos con respecto al pie a través de la Historia

Como mencionó Jean Baudrillard, los objetos en términos de estética funcional son la abolición del decorado, *la verdad del objeto*, promoción de la forma.³⁰ Es necesario conocer las formas de los zapatos para la comprensión de las cualidades y posibilidades formales y gestuales que pueden tener los zapatos en pintura y en su intervención física. Por tal motivo hice una clasificación de Tipologías a través de la historia siguiendo la línea conductora del pie como la pureza del zapato, de esta manera los dedos, parte media, tobillo y talón y planta del pie los clasifiqué en: dedos-puntera, parte media del pie-línea superior (garganta) y arco en franque, talón y tobillo – tacón y contrafuerte y planta del pie – suela. (fig.19)

Las formas a través de la historia del zapato que van teniendo ciclos, en donde cambian los decorados más aberrantes en el plano estético con el fin de promover un material o accesorio de nuevos signos distintivos. Por lo tanto, las formas en zapatos juegan sobre los términos de lo efímero y lo duradero, aunque ninguno en esencia es aceptado como verdad.

1.3.1 Dedos-puntera

Para el último cuarto del siglo XIV predominaban los zapatos puntiagudos alcanzando el extremo en puntas los *poulaine* o *pico*. Este largo y puntiagudo zapato medieval también es conocido como *cracow* llamado así por el centro cultural Krakow en Polonia, de donde se atribuye su origen. El Poulaine también era usado por sacerdotes, los zapatos con las puntas más largas estaban cortados en la parte baja del empeine y se abrochaban con hebillas o agujetas.³¹ La punta podía exceder a 10 cm y estaba rellena normalmente con musgo o cabello; tenía el doble efecto de mantener la punta derecha y levantar el final, el *poulaine* fue popular entre 1370 y 1400 pero la moda regresó a mediados del siglo XV y fue sujeta a una suntuosa ley publicada en 1463 durante el reinado de

(30)Baudrillard, Jean, *op. Cit.* p. 28

(31)Pratt, Lucy, Woolley, *Shoes*, Iglaterra, Ed. Victoria and Albert Museum, 2a Ed. 2000, pp. 10-21

Eduardo IV, la cual establecía que ningún caballero bajo el título de un lord, esbirro, o noble ni otra persona podría ni debía utilizar ningún zapato o bota con una punta de más de 5 cm de largo. (fig.20)

En otro caso, durante el siglo XVIII en España y Francia la punta del zapato comienza de las falanges en un pronunciado triángulo (fig.21); alberga a los dedos de manera que parecieran dos dedos, como se ven en el *Retrato de la Condesa de Carpio* (La Solana) de Francisco de Goya y Lucientes (fig.22), donde la posición de los pequeños zapatos es importante para afirmar la sutileza y serenidad de la personalidad de *La Solana*. Otra punta mayormente pronunciada es la de una babucha de Damasco rococó de 1730 (aprox.) la cual sugiere un solo dedo en la puntera. (fig.23)

Los zapatos *cromwell* del siglo VIII fueron los primeros tacones altos, medían 13cm de alto por lo que las mujeres a veces tenían que usar bastones. Menciono un zapato derivado del *cromwell* de Inglaterra a fines del siglo XIX, presenta gran énfasis en cada parte de este zapato (talón, dedos y tacón) por supuesto, el rasgo más acentuado es la puntera, pareciera un bloque casi separado del resto del pie. (fig.24)

En la horma se calcula la simetría de los dedos y la altura del dedo gordo, esta forma de los dedos toma gran énfasis en los *chappals* de Pakistán del siglo XX ³² (fig.25), utilizados en el arenoso valle del indo, son del todo funcionales y de buen diseño circular en la punta, unido a este casi una línea soporta el resto del pie; los *pompones* (nombre que se le da a los fuertes adornos de la punta) protegen los dedos y la estrecha apertura trasera permite al usuario expulsar fácilmente la arena de los zapatos.

La punta turca curvada data del siglo XVII, cuando su longitud se consideraba muestra de la riqueza del propietario. En pleno apogeo de esta moda, los zapatos llegaban a medir hasta 76 cm desde el talón hasta la punta, como una prolongación de los dedos, de la

(32) O'Keffe, Linda, *op. cit.* p. 37



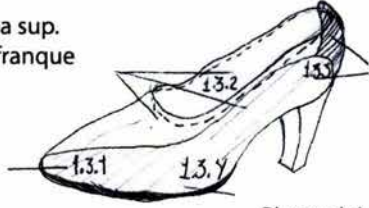
presencia del individuo sugiriendo el infinito. (fig.26) La zapatilla de David Evins (1963) también de punta hace una directa referencia a los zapatos suecos, esta zapatilla esta hecha de seda color rosa, con adornos fríos en gris en la parte de arriba y una acentuada punta hacia arriba, como si el dedo gordo estuviera hacia arriba (fig.27).

André Perugia fue el primero en diseñar los zapatos *Trompe l'oeil* (1937) en donde todo el peso de la mujer recae en los dedos, en su forma, parecen integrarse al soporte de base, convirtiéndose como el autor dice “en una escultura” parece que la mujer que los lleva flota en el aire. (fig.28)

La punta llevada a condiciones irreales es la del tipo de *pie de loto* de fines del siglo XIX, en estos zapatos la punta comienza ancha como el resto del pie y termina muy aguda en tan solo 10 cm. Los pies de este tipo son como un bloque sólido a manera de media luna. (fig.29). A diferencia de estos zapatos en donde el pie no es visible nunca en público, en los zapatos de *marabú* (plumas de un ave parecida a la cigüeña) muy famosos en los cincuentas por su uso en películas, eran un símbolo erótico, enfatizan la forma de los dedos enmarcándolos con suaves plumas dejando al pie casi desnudo. (fig.30)

parte media del pie-línea sup.
(garganta) y arqueado en franque

Dedos-puntera



talón y tobillo-
tación y contrafuerte

Planta del pie-suela

19. *Esquema de las partes del zapato con respecto al pie, propuestas para tratar el aspecto formal de los zapátos.*



21. Francia, 1785.



20. poulaines, época medieval..



23. Francia, 1730.



22. Francisco de Goya y Lucientes, Retrato de la Condesa de Carpio (La Solana), S. XVIII.



24. Inglaterra, 1890.



25. Pakistan, s. XX.



26. Turquía, años 80.



27. David Evins, 1963.



28. André Perugia, 1937.



29. China, 1890.



30. Zapatos de marabú,, años 50 y 60.

1.3.2 Parte media del pie-línea superior (garganta) y arqueado en franque.

En la parte de arriba del zapato se posan las *palas*, a veces lengüetas o adornos como rosas, las que en el *Retrato de Marten Soolmans*, (1634) de Rembrandt, (Fig.31) se encuentran en todo su esplendor, muestra las rosas hechas de encaje rígido que casi desaparece al zapato, estos al igual que el resto del atuendo no tienen más intención que mostrar la riqueza y el estilo de la época, a la vez que Rembrandt muestra la personalidad de Marten Soolmans.

Las hebillas ³³ otro adorno en las *palas*, se muestran muy descriptivas en el tapiz *La Maja y los embozados* de Francisco de Goya y Lucientes, (Fig.32) aquí se muestra una escena aparentemente costumbrista situación reforzada por estos zapatos de uso común de la época, pero el contraste de la maja abiertamente mostrada y el ocultamiento de la identidad de los embozados lo pone en cuestión, todos la miran y ella parece no darse cuenta al tratar de ayudar a uno de ellos, el interés de Goya por lo oculto comienza a manifestarse en los últimos tapices de su creación.

Otros adornos son los moños, ³⁴ los cuales a veces eran incluidos con hebillas. Las *palas* se ponderan con las variaciones de su forma, una de las estilizaciones más bellas, es la

(33) Las hebillas eran sobrias pero a mediados del siglo XVIII estas eran el verdadero símbolo de poder. Poniendo a la vista, la riqueza, posición y gusto de los que las usaba. Un hombre podía tener hasta 50 tipos distintos, de plata pura trenzada o de baño de plata para uso diario o enjoyadas con piedras preciosas para ocasiones especiales, incluyendo de corte negro para funerales. Las Rosas del siglo diecisiete que se usaban en los zapatos crecieron a proporciones muy grandes, estaban hechas de finos materiales como encaje de oro, perlas y lentejuelas, Pratt, Lucy, Woolley, Op. cit. p. 110

(34) Los moños de listón muy ancho eran los favoritos de la Corte de Louis XIV en 1660, fue presentado con un par de zapatos con tacones altos rojos y moños de 40 cm de ancho en varios retratos de su Corte. Op. cit. pp. 49-53.



diseñada por Manolo Blahnik, ³⁵ un zapato forrado de terciopelo ocre, su *pala* es muy pronunciada en forma de rombo sugerido acentuando la parte media del pie haciéndola más larga. (fig.33)

Una pala muy pequeña del siglo XIX en Austria se encuentra cubierta por grandes adornos que enmarcan todo el pie simulan el escote de un vestido, cuenta con 20 centímetros de altura en el tacón, así el empeine se ve muy levantado. (fig.34) A fines del siglo XIX en Inglaterra se usaban zapatos con palas muy elevadas y cerradas parecieran un corsé, el pie parece estar de puntas dentro de una bota, se creía que los cordones fuertemente apretados despertaban el deseo no solo por su efecto restrictivo sino por la promesa implícita de liberación. (fig.35)

La *pala partida* bien representada por un par de zapatos, homenaje a Piet Mondrian hecho por Andrea Pfister (1974) muestra una variación en la *pala* compuesta por dos cintas horizontales diseñadas a la manera de las composiciones de dicho artista (fig.36)

Zapatos de carácter casi escultórico los de André Perugia, ³⁶ como su homenaje al cubismo en una sandalia (1930) donde prácticamente desapareció la parte media superior e inferior, hecha con tres formas abstractas armónicas: la base de los dedos, una pala ancha sujetada por un diminuto tacón de donde sale una curva base del talón. (fig.37) Otro homenaje cubista hecho a Georges Braque es una zapatilla en forma de pez (1931), pareciera tener una pata en lugar de aleta, como un pez de tierra, una escultura híbrida. (fig.38)

(35)Nacido en las Islas Canarias 1942 estudió literatura y arquitectura en la Universidad de Ginebra y diseño artístico en Londres, su primera pasarela fue en 1973.

(36)Nació en Niza, en 1893. De los iniciadores del tacón de aguja, Perugia siempre experimentó con diferentes formas y texturas.



Christian Lacroix en los noventa realiza un diseño basándose en ondas en todo el contorno superior pronunciándolas mayormente en la *pala* y el tobillo, las líneas ondulantes suavizan la forma media del pie, integrándose armónicamente con el zapato. (fig.39)

El zapato *huevo* así nombrado por su autor Christian Lauboutin (1988), es interesante por el concepto de espacio resuelto por un óvalo como un juego de interior y exterior, utiliza esta forma para intervenir el zapato atravesándolo justo en la curva interior del pie (el autor cree que es la parte más sensual del pie). Es una forma en la forma-espacio dentro del no-espacio. (fig.40)

La parte media del pie se integra a los dedos y al talón en los zapatos del *pie de loto* en una forma que no necesariamente remite al pie, este es un solo volumen, sin embargo los chinos crearon gran cantidad de diseños de zapatos y tacones sobre el modelo de un bloque en forma de media luna, en los cuales se colocaban elaborados bordados hechos por sus dueñas. (fig.41)



31. Rembrandt Harmenszoon van Rijn,
Retrato de Marten Soolmans, 1634.



32. Francisco de Goya y Lucientes, La maja y los embozados,
1775-1792.



33. Manolo Blahnik, s. XX.

34. Austria, s. XIX.



35. Inglaterra, 1890.



36. Andrea Pfister, 1974.



37. André Perugia, sandalia cubista, 1930.



38. André Perugia, 1931.



39. Christian Lacroix, años 90.



40. Christian Louboutin, 1988.



41. China, 1880.



1.3.3 Talón y tobillo – tacón y contrafuerte

La forma cilíndrica de donde se derivan todos los tacones de gran variedad de alturas ha sido utilizada desde el antiguo Egipto, cuando los guerreros de aquel imperio los usaban para caminar sobre sus prisioneros. También antiguamente los jinetes de Mongolia se los ponían para sujetar los estribos con firmeza. Pero no fue hasta el siglo XVI cuando resurgieron con Catalina de Médicis (1519-1589) con fines más estéticos que prácticos (y como auxiliar personal por su estatura). Con ayuda de su artesano florentino pudo usarlos para su boda con Enrique II de Francia en 1533.

Posteriormente se hicieron adaptaciones para ser usados también por hombres, como para el bisnieto de Catalina de Médicis Luis XIV (1659-1743). Estos tacones se convirtieron en símbolo de realeza y prestigio social en toda Europa. Los zapatos se mostraban en estilo barroco y rococó, la puntera tenía forma puntiaguda, tenían grandes adornos con encajes en las palas, forrados de finas telas y bordados a veces les hacían perforaciones con punzón en la parte superior o en los tacones, estos eran gruesos y curvados. (fig.42)

Luis XIV convirtió al color rojo de sus tacones rectos y sólidos parte fundamental símbolo de realeza (fig.43), en el cuadro *Retrato de Luis XIV* de Hyacinthe Rigaud (retratista de finales del reinado de Luis XIV y de Luis XV) evidencia con orgullo su invención al lado de su extravagante atuendo barroco. Posteriormente Luis XV varió al tacón a una base más ancha y entallado hacia arriba al que llamó *tacón Luis XV* (fig.44). Otros tacones barrocos y rococó lucían escenas de caza, campestres o románticas. En esta época también se conformó una estructura de madera con base y sujetador nombrada *chanclos*, servían para sujetar zapatos delicados y endebles con el fin de preservarlos del barro. (fig.45)

El antecedente de esta forma protectora son los zapatos zuecos, se utilizaban sobre los zapatos, son tallados de madera para proteger al zapato y pie del lodo y nieve, fueron usados desde antes del siglo XIV en Holanda, pero hasta principios del siglo XV se



introdujo una forma más económica de zuecos, la cual tenía un tipo de plantilla compuesta de piel por lo que podían usarse sin zapatos. (Fig.46)

En el siglo XVII se comenzaron a usar los zapatos *cromwell* de trece centímetros de altura, por ello algunas mujeres usaban bastón para conservar el equilibrio. A fines del siglo XVIII surgieron los *escarpines franceses*, tenían un tacón estilizado, muy arqueado, lo novedoso de la forma es su colocación en el arqueo del pie.

Los tacones mencionados con anterioridad fueron usados hasta la Revolución Francesa por la abolición de los emblemas de la nobleza. Posteriormente con la Restauración fueron retomados.³⁷ A mediados del siglo XIX el tacón resurgió para todas las clases sociales (aunque seguían siendo para clases privilegiadas puesto que tenían que importar sus zapatos con estos diseños de Francia). Para el siglo XX en la década de los veinte llegaron a las masas por lo que fue necesario plantear zapatos de armónicas formas y prácticos para las diferentes actividades.

Formas anchas, fuertes, pesadas lucían en los talones de los años treinta a los cincuenta (fig.47). Al respecto cabe mencionar la escultura zapato de Albanese of Rome de los ochentas, este zapato es como una escultura ascendente simulando con el tacón contrafuerte y sujetador una flecha, una dirección, la cual se levanta desde el sujetador de las falanges como una pequeña base (fig.48)

En la década de los cincuenta, el talón del pie se consideraba erótico razón por la cual hubo gran creatividad en las *chinelas* o *palas*. Esta situación fue aprovechada por Sir Edward Rayne entre otros para hacer en el tacón piezas con referencias arquitectónicas, recordando columnas con ritmos de caprichosas formas. (fig.49)

(37)Investigación del historiador de moda Harlan Yaffe, citado por Nicolás Alvarado en el Reportaje: "Armas de doble filo", Revista arcana, No. 26, México, Medios y publicaciones agosto 2003, pp. 84, p. 22-33

Roger Vivier ³⁸ retoma diseños del siglo XVII y XVIII en su estructura básica los interpreta de acuerdo a las necesidades formales prácticas de su contexto del siglo XX. Toma en cuenta el equilibrio, color, textura, ritmos, con elementos como la coma de los *escarpines franceses* (fig.50), tacones altos como los *cromwell* a los cuales a veces les aplica una esfera con brillantes (fig.51), la aguja (fig.52), pirámide invertida (fig.53), o las espinas (fig.54), Vivier talla sus propios diseños de tacones porque como él mismo lo dice “Mis zapatos son esculturas, son esencialmente franceses, una alquimia parisina de estilo” ³⁹

Las formas orgánicas como ramas de árboles también se retoman en los tacones, como los de Bernard Figueroa en los noventas quien los esculpe a mano y los vacía en metal. Una obra surrealista (1996) es la de la diseñadora Stéphanhe Couvé Bonnaire; hizo un zapato con crítica al peligro de extinción de las jirafas, así la adaptación formal de la zapatilla y las delgadas patas de una jirafa, construyen una sola idea híbrida. (fig.55)

(38) Estudió escultura en Bellas Artes de París, en 1937 abre su primer taller; trabaja para firmas internacionales (Miller, Delman, Rame y Dior en 1953)

(39) O’Keffe, Linda, Chaussures, París, Ed. Konemann, 2a. Ed. 1997, p.105.



42. Portugal, 1695.



44. Inglaterra, 1730.



45. Francia, 1755.



43. Hyacinthe Rigau, Retrato de Luis XIV.



46. *Tienda de zapatos suecos de madera pintados con lacas de diferentes colores, 2001 (Amsterdam).*



47. E.U.A, años 30 y 50.



48. Albanese de Roma, años 80.



49. E.U.A. años, 50.



50. Roger Vivier, 1967.



51. Roger Vivier, años 90.



52. Taj Tajerie, 1959.



53. Roger Vivier, la pirámide, años, 50.



54. John Moore, años 80.



55. Stéphane Couvé Bonnaire, 1996.



1.3.4 Planta del pie – suela

Después de las pieles protectoras primitivas el hombre comenzó a hacer sandalias, lo inmediato era repetir la huella del pie en materiales más duros y atarlos con correas. Los egipcios tejían papiro, debajo les ponían cuero sin curtir. Las emperatrices romanas usaban sandalias hechas con oro, las correas tenían piedras preciosas, eran parecidas a la sandalia hindú hecha de madera. (fig.56) Las sandalias eran el estilo común romano de piel, algunas decoradas con piedras semipreciosas.

En algunas de las suelas de la cultura romana hacían patrones con clavos, por ejemplo, las cortesanas romanas dejaban huellas que decían *sígueme*, cada región romana tenía su patrón único de clavos. También los ejércitos griegos hacían patrones en sus suelas.⁴⁰

De las sandalias más bellas por su simplificación y sutil diseño destacan las griegas como las que porta la escultura en mármol *Nióbide Chiaromonti* (fig.57) del siglo I a. C. A. (aprox.). Una derivación de las sandalias que no cuentan con la protección de los dedos se les llama *calzas*, se pueden apreciar portadas por Venus en el fresco *Venus y las Tres gracias* de Sandro Botticelli (1445-1510) (fig.58). Otra derivación de este calzado estuvo de moda de la corte en el siglo XIV, eran medias que llegaban hasta los muslos con suela.

Las zapatillas eran parecidas a las *calzas*, la diferencia es que cubren todo el pie, hasta que Isabel I de Inglaterra subió al trono, les colocó un pequeño tacón plano a las chinelas en Inglaterra. Este mismo diseño fue muy utilizado en la Belle Époque combinadas con medias bordadas. El término *zapatilla* a partir del siglo XIX se utiliza para designar el calzado fino y delicado en general.⁴¹

(40) Mc Dowell, Colin, *op. cit.* p. 56

(41) O'Keffe, Linda *op. cit.* p.137

Las sandalias también pueden tener *tacos* como las de Pakistán y Afganistán, hechas de madera con *tacos* en el talón y en la punta (fig.59), son formas curvas acinturadas por un angosto rectángulo están labradas con diseños abstractos, sus *tacos* son suavemente estilizados. Otro ejemplo de las sandalias *kapkap* o *sandalias-suecos* son los que aparecen a lado izquierdo abajo de la pintura *El Matrimonio Arnolfini* (fig.60) de Jan Van Eyck (1422-1441), aquí el simbolismo de los zapatos magnifica el significado del cuadro; La representación de los zapatos de Giovanni Arnolfini y los zapatos rojos del centro del cuadro delante del reclinatorio del fondo son de Giovanna Cenami, simbolizan el acto sagrado una alegoría de templo, lugar donde se asiste descalzo, ya que no se tiene posesión del lugar dedicado a la divinidad, los zapatos son fiables en su simbología, no así útiles. Este cuadro es un certificado de matrimonio en forma visual donde firma arriba del espejo Johannes de Eyck fuit hic 1434 como testigo, el perro simboliza fidelidad, la talla de Santa Margarita la fecundidad, el espejo simboliza un salterio, rodeado de estaciones de la pasión, en el espejo se reflejan ellos dos, el pintor o quizá el testigo, es uno de los antecedentes de *Las Meninas* de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez y no es de extrañarse, ya que esta obra estuvo en la colección española de Felipe IV.

Otro ejemplo de las *sandalias-suecos* se encuentra en el cuadro *San Luca dibuja a la Virgen* de Mabuse (1478-1532) (fig.61) su forma contiene menos curvas que los de Giovanni Arnolfini sin embargo su simbología es muy similar, hablan de lugar sagrado y de devoción de San Luca por la Virgen, quien ofrece sus zapatos por el privilegio de poder dibujar a la virgen aunque esto signifique que sus pasos serán muy difíciles o quizá ya no dará un paso más.

De las formas más interesantes derivadas de los zapatos *sandalias-suecos* se encuentran las sandalias de la India del siglo XIX junto con dos *tacos* están cubiertas de plata repujada, en la parte superior tienen una espiga de sujeción en forma de círculo en la base, repetido de mayor tamaño en la punta. (fig.62). Otro ejemplo son las sirias del siglo XX, con



bases trianguladas, adornadas con madreperla o marfil, eran usadas para evitar el polvo del suelo y el agua en los baños públicos, las más altas o adornadas eran para usarse en ocasiones especiales (fig.63).

En Japón, en los ochenta se usaron sandalias con una derivación, el taco de los dedos se colocó en el centro de la sandalia, enrareciendo así la forma reconocible del pie (fig.64). Roger Vivier también hizo una nueva interpretación de la suela con referencias de la antigua *sandalia-zueco* casi escultórica, contiene un par de ritmos, tres tacos en la base y dos sujetadores igualmente anchos. (fig.65)

El caso inverso de dicho tipo de sandalia en su forma se encuentra en las *getas* japonesas de los años cincuenta, cuentan con un sólo bloque atrás en la suela, ocupa el espacio y la función de los dos tacos (fig.66) Estas últimas se denominan plataformas, estas como estilo comienzan a usarse en Venecia con el nombre de *chapines* a fines del siglo XV, estas representaban prestigio social y poderío económico, aunque irónicamente inicialmente fueron usadas por las prostitutas. Estaban hechos de madera o corcho tapizados en piel o terciopelo generalmente muy ornamentados (fig.67) sus formas son anchas en la base, curvas o entalladas al centro de la plataforma y justo debajo del pie vuelven a ser anchas integrándose como una unidad a las *palas*, su altura variaba hasta 50 cm, este diseño se adoptó muy bien por las inundaciones que padecían continuamente.

Posteriormente se usaron plataformas con materiales sintéticos en la década de los treinta, después se retoman en los psicodélicos años sesenta y setenta. Se vuelven revival en los años noventa a la fecha. De las plataformas más estilizadas se hallan las del diseñador David Evins (1934) quien retoma la forma básica de los *escarpines franceses*, armoniza la forma y el color en ocres (fig.68). Esta misma forma es llevada al extremo en un bloque con terminación en cuña, para conformar la plataforma de un par de zapatos del estilo *flor de loto*. (fig.69)

Continuando un poco con la cultura china otro tipo de plataformas llamado *pedestal* el cual imitaba los complejos zapatos de *pie de loto*. A finales del siglo XIX a las bases se les elaboraban varias capas cosidas de algodón almidonado para no hacer ruido al caminar (fig. 70). Las zapatillas para pies reducidos no eran hechas para andar, únicamente para que las mujeres permanecieran acostadas o dormidas, ya que como dije anteriormente, representaban opulencia. Sus suelas tenían bordados tan elaborados como los de la parte superior. (fig. 71)

Los zapatos *kabuki* de Beth Levine (1964) crean la ilusión de flotar, las formas de sus bases son sutilmente curvas, parecen estar independientes del zapato (fig. 72). Por último en los *topless* la suela junto con el tacón se pega al pie, volviendo la forma del tacón parte del pie, es un diseño conflictuante al espectador porque pareciera que el tacón entrará en el pie en cualquier momento. (fig. 73)





56. India, s. XIX.



58. Sandro Botticelli, Venus y las tres gracias.



57. Rochetti, Nióbide Chiaromonti, s. I a.C.



59. Pakistán / Afghanistan, s. XIX.



60. Jan van Eyck, El Matrimonio Arnolfini, 1434.



Detalles



61. Mabuse (Jan Gossart), Luca dibuja la Virgen, 1525.



62. India, s. XIX.

63. Turquía, s. XX.





64. Japón, 1980.



65. Roger Vivier, años 90.



66. getas, Japón, años 50.



67. Venecia, 1600.



68. David Evins, 1934.



69. China, s. XIX.



70. China, fines del s. XIX.

71. China, 1900.



72. Beth Levine, 1964.

73. Topless, 1959.



1.3.5 Instalación *Andanza en Materia*

En este último apartado del primer capítulo presento el desarrollo teórico y práctico de la instalación *Andanza en materia* (fig.74) como conclusión de esta investigación.

Después de dicha indagación documental sobre los significados de zapatos y de la investigación formal de la segunda parte concluyo que me permitió conocer maneras de significar a los objetos-zapatos para deducir y aplicar los propios, de esta manera pude imaginar la manera de expresar conceptos de vida y muerte con intervenciones de zapatos con diseños específicos, pensando qué parte del zapato y de qué manera lo intervendría para tratar dichos temas y expresar situaciones que pasan a través de la vida.

Explico cada zapato, el porqué de su elección, de qué manera lo intervine y como se conjunta esto con su propia significación para expresar algo, que en conjunto habla de una andanza de vida representada por pasos con zapatos diferentes; en materia por medio de zapatos como presencias materiales, objetos como sujetos y como portadores de amplios significados que propician diversas interpretaciones.

Zapato No. 1 (fig. 75): Botín porque con el realicé un viaje de tres meses, está cubierto por trozos de mapas como una alegoría de la existencia de cada lugar y la posibilidad de poderlo conocer, como el inicio de un viaje, una andanza, una vida.

Zapato No. 2 (fig.76): Par del botín anterior, tiene boletos colocados a manera de collage de lugares visitados y visitables, habla de motivos por asistir a un lugar, de lugares a los que se asiste por afortunado azar y de otros que están en otro sitio y jamás se vivirán.

Zapato No. 3: Zapatilla de plataforma, por la postura artificial que provoca y el tipo de mujeres a los que hace referencia. Intervenido con óleo en tonos verdes que representan plantas, como la contradicción que existe entre lo natural y lo artificial que existe en cada persona y como esta se inclina más por la una o la otra.



Zapato No. 4 (fig. 77): Zapatilla de uso común por un gran porcentaje de la población que trabaja y añora salir de sus oficinas, intervenido con pasta para darle una apariencia de piedra y rellena de semillas esféricas de pino con terminaciones en puntas y una rama. Lo significo como un zapato sin dueño, su materialidad de piel se anula para convertirse en piedra, lo significo como un zapato sin sujeto o un sujeto verdaderamente libre, donde los zapatos pueden permanecer en un lugar hasta volverse piedra por convicción, o se mueven al lugar a donde el viento se dirige donde apuntan las ramas.

Zapato No. 5 (fig. 78): Zapatilla par de la anterior, su plantilla está cubierta de tachuelas plateadas con cabezas blancas con la punta hacia arriba, como un instrumento de tortura, una imposición de uso por la sociedad a la que algunas personas se tienen que someter, habla del contacto de la planta del pie con las puntas de las tachuelas aludiendo a la duda al sometimiento establecido.

Zapato No. 6 (fig. 79): Zapatilla de tacón de 13 cm de alto referencia de los zapatos *cromwell*, los cuales se usaban como un fetiche sexual. Intervenido en todo su exterior con tachuelas plateadas con cabezas rojas sobre la piel gris del zapato, es un juego de significados contradictorios entre la invitación que provoca un fetiche y la agresión visual y física que producen las puntas de las tachuelas en todas direcciones. Zapatos intervenidos de esta manera como una queja al otro que agrede sexualmente.



Zapato No. 7 (fig. 80): Zapato de tela con plataforma plástica de uso común informal, afectado con un corte con serrucho de una parte del centro de la puntera hasta en medio del zapato. Representa problemas de relaciones humanas con la trasgresión de la forma del zapato aludiendo al interior de un individuo.

Zapato No. 8 (fig. 81): Tenis como el calzado más funcional en todos los años de vida. Habla de una cancelación inmediata de uso, pero también de la renuncia del sujeto a la comodidad. En otro sentido de la renuncia de seguir caminando, como de la que habla Doña Prouhéze en el libro *Le soulier de satin* de Paul Claudel.

Zapato No. 9 (fig. 82): Zapato-tenis del calzado más cómodo adecuado a la significación del término de la vida de diseño ambiguo entre un calzado de niño, joven o anciano, relleno de tierra con las agujetas rotas y manchas de humedad por toda la piel, un zapato que sigue albergando a su dueño en forma de pasto.

Al conocer las tipologías en la historia con enfoque formal al pie concluyo que me fue posible comprender las variaciones y posibilidades formales que pueden tener los zapatos como representación y como intervención física, por lo tanto pude deducir las intervenciones que realizaría con zapatos escogidos.

Lo orgánico e inorgánico se funden para expresar ideas en las que coexisten o coexistieron sujeto y objeto-zapato. Los zapatos se encuentran en una dirección, en línea recta, adelante, simulando la trayectoria de nuestros pasos, en donde a la vez son pasos simbólicos (Fig.83). Como entre un viaje y un evento social, entre una personalidad y la vanidad, entre el ensimismamiento y la muerte. La expresión del sujeto con relación al zapato, es una metáfora del andar por el espacio y tiempo, reafirmada por la instalación con relación al espacio de exhibición. Gracias a esta idea surgió el proyecto “Andanzas México-Barcelona” (el cual trato en el capítulo tres), ya que se conjunta la acción de caminar con la autorreferencialidad que deja huellas físicas y de experiencia repercutiendo en pintura.





74. Instalación, Andanza en materia, 2002,
(Selecc. Primera Bienal Nac. de A. V. de Yucatán)



75

76



77



78



79



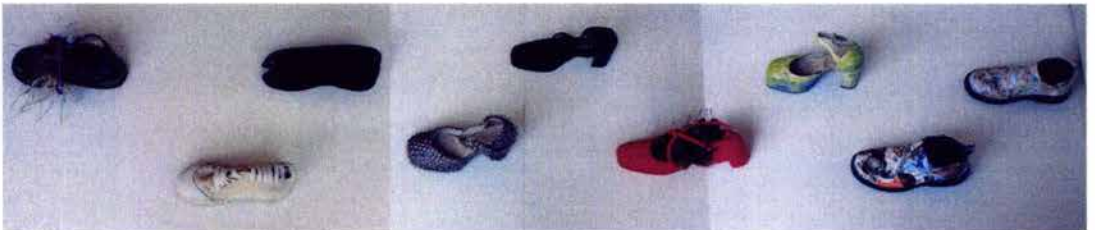
80



81



82



CAPITULO 2

LA IMPORTANCIA

de la funcionalidad en sujetos
supeditada por zapatos.

*"Antes bien, al observar un objeto, le
salimos al encuentro."
Rudolf Arheim*

Este capítulo aborda el tema de los zapatos desde el punto de vista social práctico y específico en una fábrica de zapatos, ya no sus significados intrínsecos o su forma sino la relación de estos cuando están en proceso con los sujetos-obreros, quienes transforman los materiales para crearlos, a esta transformación de formas bidimensionales le denomino pre-zapato.

El proyecto en la fábrica consiste en trabajar durante tres semanas como semi-obrera, reunir las experiencias teóricas y prácticas que surjan para plantear una serie de cuadros, los cuales son las conclusiones de las vivencias en la fábrica, estas funcionan como un pretexto para la elaboración pictórica.

El primer apartado trata el tema de la funcionalidad de los zapatos con respecto al hombre, que es el sentido de su fabricación. El segundo apartado aborda el mismo tema de la funcionalidad pero con los sujetos-obreros supeditada por los zapatos, porque es el objetivo de su definición como obreros, sus actividades están determinadas por parámetros de diseño de zapatos. En estos apartados se incluyen en pies de página algunos datos obligatorios por el tema pero no tienen relación directa con la realización pictórica.

En la tercera parte se expone la crónica de los aspectos más sobresalientes de mi labor en la fábrica, como las razones que influyeron para la elección de la manera de expresar lo que me parece de mayor relevancia. Como conclusión de este capítulo, en el cuarto apartado es analizada la serie de 10 retratos de obreros.



2.1 Funcionalidad en zapatos

La funcionalidad de los zapatos con respecto al hombre es el sentido de su fabricación. Como bien dijo Martín Heidegger en *El origen de la obra de arte acerca del ser* –producto refiriéndose a zapatos, escribió que su esencia es su utilidad, destaca el ser de los zapatos cuando son usados “solo allí son lo que son”⁴² en un sentido completamente ontológico.

Comenzaron a existir para servir, para cumplir una función determinada dentro de un gran campo de funciones dentro del andar, caminar, correr, práctica de deportes u otras disciplinas artísticas, por ello se convirtieron en casi una necesidad básica dentro de una sociedad industrial. En esta época la moda como concepto tiene mayor auge que en épocas pasadas por su compromiso principal de consumo, innovar pero en esencia no cambia ni sirve en un nivel objetivo de necesidad, racional o práctico. Nunca será un estilo de definición de época. Aunque quizá la gran cantidad de modas en las distintas esferas de la cultura sea una característica que defina esta época.

En este sentido Walter Benjamín aseveró en su libro *El país del segundo imperio en Baudelaire* donde el objeto de moda como recurso de compensación psicológica, tiene un exceso de presencia.

“El objeto en su nueva configuración: su reproducción industrial, su simulación visual y su conversión en mercancía; es también un abandonado en la multitud que comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente. Pero no por ello influye menos en el sujeto. Le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa de muchas humillaciones”.⁴³

(42) Citado en, Derrida, Jaques. *La verdad en pintura*. Trad. Gonzáles, Celia y Scavino, Dardo, España, Ed. Paidós, 1a Ed. 2001, p.350.

(43) Walter, Benjamín, *El país del segundo imperio en Baudelaire*, en *Iluminaciones II*. Poesía y capitalismo, Madrid, Ed. Taurus. 1998. p.71.

Zapatos meramente funcionales son las botas, estilo de los trabajadores, crudas y duras, usadas por campesinos y servidumbre desde el siglo XVII y por obreros desde fines del XIX (fig.83). Estas irónicamente comenzaron en función de la casería de las cortes y las clases privilegiadas, eran de piel suave, se volvieron tan elegantes que eran aceptadas en los salones para principios del siglo XVII.⁴⁴ (fig.84)

Finalmente otro tipo de calzado originado en la funcionalidad absoluta y desde hace poco disuelta son los *tenis*. En la década de 1970 la informalidad se emparentó con el culto de la salud, con un marcado efecto en el calzado (La moda del *ocio-atlético*). El resultado fue que ese calzado especial que había sido ideado para atletas era comprado por millones de pares por personas recientemente *necesitadas* de ejercicio. (fig.85)

De los creados específicamente para deportistas profesionales, incluso para un deportista determinado, se derivan los mismos diseños pero sin la funcionalidad que les dio su razón de uso, dividen estilos dentro de cada deporte, principalmente para basketball, football, golf, para correr o para andar en bicicleta, de ahí para cada tipo de consumidor para poder producirlos en cantidades masivas, representando un menor costo real y grandes ganancias por medio del estatus o función de signo de las marcas, a través de su publicidad en todos los medios de comunicación y visuales.

(44) A mediados del siglo XVII las botas se hacían muy largas y se doblaban debajo de la rodilla, ya sea en un doble dobléz o en forma de cubeta, posteriormente estos últimos se hicieron muy anchos, cuando se doblaban caían casi hasta el tobillo, se les agregaban unas espuelas con correas largas en forma de mariposa. Las botas largas también eran calzado de moda en la segunda mitad del siglo XV. El dar forma al zapato para adaptarse al pie derecho o izquierdo data del siglo XII. Pratt, Lucy, Woolley, Shoes, Inglaterra, Ed. Victoria and Albert Museum, 2a Ed. 2000 p. 25-44



83. Botas Wellington, 1988.



84. Anton Van Dyck, Lord John Stuart y su hermano, lord Bernard Stuart, 1638.



85. Tienda de calzado deportivo de Paris, 2002.

2.2 Funcionalidad en sujetos (obreros)

El hombre, como homo faber, trató de hacer cosas, y al hacer cosas soñó con modificar la naturaleza, era doblegarse a sus caprichos. Modificar la naturaleza, mediante la fabricación y la réplica, era fortalecer los poderes del hombre. La revolución industrial fue en el fondo un intento de sustituir el orden natural por un orden técnico, la distribución ecológica fortuita de los recursos y el clima por una concepción técnica de la función y la racionalidad.⁴⁵

A partir de la ya citada revolución industrial surge un tipo de sujeto, el obrero, aquel que trabaja para beneficio de otro en nombre del progreso de su país, y como nos es de cierto, es un sector que no ha sido valorado como ser humano, ya que lo único que importa es su eficiencia dentro del sistema económico.

Al respecto es preciso mencionar la ironía más grande que existe entre los obreros y aquellos zapatos en donde la función de signo tiene un gran peso en las marcas, implican un estatus independientemente del valor real de un par de zapatos en venta. De esta manera su costo es tan elevado, que un obrero por más zapatos de este tipo que haya producido, nunca podría adquirir un par.

La situación de la funcionalidad o productividad de los obreros es importante contemplarlo en cuanto a la importancia de los zapatos sobre ellos. A grandes rasgos se menciona la situación de los obreros en la ciudad de México en cuanto a su producción y las personas que los adquieren, esto como datos obligados por el tema. La pirámide de consumidores comienza por las personas de menor capacidad económica, algunos son casi

(45) Bell, Daniel. Las contradicciones culturales del capitalismo. (La fragmentación estética), Madrid, Trad. Nestor A. Miguez, Ed. Alianza, 1977, Pág. 145

artesanales, irónicamente la mayoría de estos zapatos son producidos por obreros mexicanos que laboran en Estados Unidos, otros por chinos o taiwaneses.

La mayor parte del calzado rara vez falta, aún en la población de pocos ingresos (salario mínimo \$1200 pesos mensuales) es casi una necesidad casi básica. De este sector de la población gran cantidad de campesinos han cambiado, de usar huaraches (de producción mexicana y artesanal), los cuales les proporcionan mayor contacto con la tierra, su razón de ser, por tenis, en el caso de los hombres y sandalias de plástico en las mujeres. Estos tienen un costo de 5 a 50 pesos.

Este tipo de calzado también es adquirido por las personas de bajos ingresos de la urbe, aunque también calzan zapatos hechos a mano, con loneta, piel o cintas de tela, los cuales por supuesto no poseen marca, son hechos con el fin de servir a ellos mismos. También el calzado ya usado es socorrido. El precio de estos zapatos varía entre 15 y 80 pesos.

Otros obreros producen zapatos de imitación (*piratas*) de marcas con estatus reconocido, principalmente de función deportiva, como: *Nike, Adidas, All star, Reebok*, etc. Estos en algunas ocasiones los mismos obreros los adquieren. Tienen un costo de 150 a 600 pesos. También se producen zapatos económicos de infinidad de marcas: *Elsa, Mauricia, Isabela, Giorgio Cassini, Lady Diana*, por mencionar algunas. Las cuales algunas producen los mismos diseños por varios años, otras producen sus propios diseños y otras más toman diseños de marcas extranjeras. Estos tienen un costo entre 100 y 400 pesos.

Otros zapatos que se alejan más de la posesión de los obreros, son los de marcas que se venden en tiendas de atención personal, como: algunos zapatos mexicanos, otros de

importación española, algunos italianos, franceses, brasileños y estadounidenses ⁴⁶. Estos tienen un costo de entre 400 y 1000 pesos.

Posteriormente se puede notar, aún en la producción masiva, zapatos de Marcas especialistas en deporte, como *Nike, Adidas, Reebok, Puma, New Balance, Fila* y *Diesel*. Marcas de calzado para mujer; *Regina Romero, David Aaron, Ninewest, Lorenzo Angiolini, Dione, Vias Piga, Martini Osvaldo, Margolini* y *Pertegaz*. Y para hombre, *Jean Pierre, Franco de la Cuadra, Hugo Boos, Al, Julio de Mucha, Piero, Vero Cuoio* y *Panelli*; estas varían entre 1000 y 6000 pesos; en algunos casos tienen algunos diseños exclusivos de mayor costo.

Existen firmas prestigiadas, ⁴⁷ que emplean obreros con mayores requerimientos, ya que el prestigio, la calidad y el buen diseño dieron su función de signo, estos zapatos pueden costar desde 2000 hasta 30 000 pesos o más, según sea el caso. Tienen un costo más elevado aquellos que tienen una edición limitada por lo tanto, en México, únicamente pueden ser adquiridos por empresarios o políticos. Otros por ser diseños exclusivos y finalmente otros que son hechos directamente para un personaje, ya sean para los gobernantes de algunos países ⁴⁸ o artistas.

(46) *Brahma, Flexi, Albano, Hush Puppies, 7 leguas, Doroth Gaynor, Julio, Sorrento, Renata Soto, Ferruzio, Mahona, Quirelli, That's it, Florsheim, S.B.E., Palacio de Hierro, Joyse, Elsa, Ronay, Loredano, Regina Romero, Westies, Calles, Attitude, Nino, I. Miller, Mohana, Nicole, Mario Piamonti, Gillio, Branchini, All Star, Epsilon, Tomy, Hispanos, JDM*; etc. Esta información fue una investigación de campo a diferentes tiendas y boutiques de la zona centro y sur de la ciudad de México. Como *El Palacio de Hierro, Liverpool, Sears, Julio, Sorrento, Regina Romero, entre otras*.

(47) *Salvatore Ferragamo, Burberry, Gucci, Versace, Ralf Floren, Fendi, Kate Spade, Prada, Kenneth Cole, Dolce and Gabana, Dona Karan, Coach, Frankie B, Calvin Klein, Marc Jacobs, Armani, Movado, Chanel, Anne Kein, Andrew Marc, Betsey Johnson, Nine west, Black Leather, Pierre Cardin, Tomy Bahama*. www.astralfashion.com

(48) En Estados Unidos, Jackie Kennedy, Nancy Reagan, Ronald Reagan, Princesa de Gales etc. También a través del tiempo en las cortes donde la nobleza poseía extensas colecciones de zapatos para cada atuendo, ocasión u hora del día.



2.3 Proceso de mi labor en una fábrica de zapatos

Como bien escribió Leonardo Da Vinci (1452-1519), “para conocer las cosas debes conocerlas por dentro y ver su contenido, para poder plasmarlas a través de la experiencia del contacto”⁴⁸, porque creía que sin experiencia no se puede conocer algo con seguridad y certeza. Por la necesidad de esta experiencia de conocimiento de contacto directo fue necesario acudir a una fábrica de zapatos para posteriormente realizar obra plástica.⁴⁹

Pretendo exponer una extensión del tema de los zapatos, una experiencia afuera en un sector de la sociedad, esto por medio de mi labor en una fábrica, como una obrera. Por supuesto tomo en cuenta los factores mediáticos entre los zapatos como mercancía y los obreros como otro tipo de mercancía.

Rudolf Steiner (1923) hizo un proyecto con los obreros de una fábrica, pero de una manera alejada sin involucrarse directamente con los obreros; pronunció un ciclo de quince conferencias a los obreros en el Goetheatrum de Dornarch con el propósito de crear conciencia en los obreros haciéndoles notar su analogía con las abejas⁵⁰. A diferencia de esta acción mi propósito era introducirme aún más en el tema, integrarme a ese panal de abejas, ser parte de todo un sistema supeditado por los zapatos. Me interesaba conocer la elaboración de los zapatos a un nivel (masivo, industrial), interactuar con los sujetos, aquellos que hacen miles de veces la misma parte de un zapato, sin jamás hacer uno completo y finalmente conocer las formas preparatorias, el pre-zapato junto con su elaboración, para poder realizar los propios con otros materiales que pueda significar.

(48) Farrer, José Mora, Diccionario de filosofía, México, Ed. Atlante, 2ª Ed. 1944, p. 345.

(49) Antiguamente se usaba para hablar sobre lo relativo a la construcción (un varón que intervino en la fábrica de la torre de Babilonia). Oficio de artesano, el que labra, compone, fragua, Derivado de *faver* que significa artesano en latín. En este caso sería el lugar donde están los hacedores (obreros). *Op. cit.* p. 931.

(50) La metáfora de la colmena, de Gaudí a Le Corbusier, Madrid, Ed. Ciruela, 1998, pp. 91-172. Citado en Guasch, Anna, El Arte último del siglo XX, España, Ed. Alianza Forma, 2000, p.157.



Al mismo tiempo cuestionar la labor que me asignaron, del perfil de semi-obrera y semi-supervisora con fines de servir, de desempeñar el trabajo de una buena manera, a cambio de un salario irrisorio (\$1200 mensuales por 180 hrs.) y la conservación del empleo. Y mi labor, con fines antagónicos a estos: no servir, sino cumplir para conocer, no conservar el trabajo sino conseguir el mayor material escrito y visual en tres semanas de julio del 2002.

Este proyecto propone hacer obra plástica a partir de una experiencia social, del conjunto de varias acciones dentro de un contexto de zapatos. Otro aspecto importante era conocer las formas bidimensionales que dan lugar al tridimensional zapato, saber qué materiales se emplean, y la estética de cada objeto interesante de la fábrica, en su forma, escala, textura, ritmo o color. Cabe señalar en este sentido una obra hecha con el mismo tema aquí expuesto en donde Carlos Amoraes toma algunas de estas cualidades estéticas que menciono y las pondera en su obra *zapatos devil* (2003) expuesta en la 50 Bienal de Venecia en el pabellón de Holanda. Utiliza las cualidades de los anaqueles, las máquinas y las plantillas para hacer una crítica a las grandes marcas con la suya propia *zapatos devil*.⁵¹

El primero de julio del 2002 comencé a trabajar en la Fábrica de zapatos *Felcón Premier* donde se hacía calzado para dama (fig.86). El empleo comprendía varias actividades las cuales menciono para demostrar algunos de los motivos de las conclusiones. Estas eran: llevar los registros de cada uno de los obreros en tarjetones personales, atenderlos si había algún problema, llevar los zapatos defectuosos a control de calidad, que los pedidos fueran

(51) Su obra constaba de varios anaqueles cubiertos de botines rojo brillante, algunas mesas de trabajo, con moldes de piel color rojo, listos para ser armados por los espectadores con ayuda de máquinas de coser ¿serían en un momento espectadores-obreros-artistas? Espectadores porque experimentan entre otras sensaciones la función estética de la obra, una obra que comprende de objetos, piezas armables y sujetos, un ambiente ambiguo, entre una fábrica y una obra de arte, en donde el espectador es parte de la obra como trabajador y como creador. Carlos Amoraes introduce al público a una escenificación de una maquiladora, un lugar desconocido para la mayoría, en ironía con un obrero que opera en estos lugares, quien jamás visitaría los pabellones de la Bienal de Venecia. Notas personales tomadas del programa *Compermiso* sobre la 50 Bienal de Venecia, transmitida por canal 22.

en orden de tiempo de cada pedido y de la elaboración de los zapatos. Entre otras actividades más simples y monótonas: rayar plantillas especiales, colocar etiquetas, marcar las cajas de cada pedido, foliar los forros, sellar las plantillas y reportar la falta de algún material.



Revisaba el promedio de producción por área y por obrero, lo que me hizo recordar, la *cosificación* del individuo de la que hablaba Carl Marx, los sujetos dejan de existir para volverse parte de la maquinaria de la fábrica, poniendo en cuestión su humanidad. Al respecto y como anillo al dedo menciono la obra *Marx* (fig.87) de José Antonio Hernández Díez donde combina perfectamente una estética urbana, la cultura del consumo, el carácter contradictorio de la globalización y la ironía que implica el apellido de Marx formado por diferentes zapatos producidos por la cosificación del individuo que tanto repudiaba.

Continuando con mi labor, utilizaba tres máquinas una de presión de aire para marcar las cajas de los zapatos, folios, modelos y el tipo de corte: caprino, bovino, de cerdo, de ante, etc.⁵² Las otras dos funcionaban con calor y una cinta de polvo de oro, con esta última realicé la pieza *Material-zapato no. 1* (fig. 88) aprovechando sus cualidades estéticas, de transparencia, brillo y fragilidad transformé un material de desecho en una forma de zapatilla, no por su esencia funcional ni por la idea presencia de una posible propietaria, se trata de un material, un pre-zapato, un zapato y un no-zapato.

Observé los cortes, las formas simétricas y asimétricas de las partes que conforman los diferentes modelos, algunas piezas hacían referencia a ciertas partes de los pies, otras lucían muy ajenas por sus muy variadas formas, orgánicas e inorgánicas, líneas largas unidas a ritmos cortos, todas interrelacionándose para dar existencia al zapato.

(52) Los zapatos de hombre están predominantemente hechos de piel en su parte superior, de cromo, cabra, ante o piel cepillada de puerco. Los zapatos de mujer son más elaborados se usan brocados, terciopelos cortados, satín, sedas, lana, tejidos y cuentas. Telas para zapatos de mujer desde el siglo XVI. Lo que es nuevo es el uso de pieles como las de pez, avestruz, cocodrilo, lagarto, tortuga, etc. y plumas de faisán y de otras bellas en forma y color. Mc Dowell, Colin, *Shoes. Op. cit.* pp. 106-108.

Eran interesantes los ritmos de formas iguales (figs.89), se observaban en varias partes por grandes cantidades, por ejemplo, un ciento de rojos zapatos de tacón colgados por pares en estructuras de hierro, las cuales avanzaban o giraban recorriendo toda la fábrica, metamorfoseándose. Esto recuerda las pinturas de la artista del Pop Art Lisa Milroy, como *Shoes* muestra variaciones de zapatos de piel negra abrillantada, en lo que a primera vista parecen ser interpretaciones de objetos iguales, pareciera al mismo tiempo que cada uno es independiente, como si respetaran sus posiciones dentro de un patrón sugiriendo vidas separadas. (fig.90)

Los cortes de piel de los tacones semejaban pequeñas casas de colores que se volvían colores tierras al entrar en contacto con el pegamento. Los tacones plásticos en grandes cantidades se volvían casi texturas dentro de tantos compartimientos cuadrados de un enorme mueble contenedor. Las suelas conformaban esculturas móviles, según su posición secuencial de quinientas a la vez. (fig.91)

El combustible de las máquinas de coser, también poseía cualidades óptimas para hacer otra pieza, eran pequeñas esferas amarillas translúcidas planas de un lado, duras y brillantes, las cuales desaparecían pasando de un sólido brillante a un líquido turbio dentro de las altas temperaturas de las máquinas. Realicé *Material-zapato no. 2* (fig. 92) aquí por la complejidad que resultaba hacer la forma con estas pequeñas esferas utilicé un zapato de mujer, lo intervine cubriéndolo de pasta acrílica blanca para que ayudara al brillo del material, después lo cubrí por arriba y casi por completo en la suela de las gotas como si fuera algo orgánico, como un musgo o gotas en forma de zapato.

A continuación explico el proceso de un zapato, comienza por la elaboración de las hormas, ya sean de madera o de plástico (fig.93). Estas se ajustan más a la producción porque son más baratas que las de madera. Al respecto hice una pieza *¿quién calza?* (Fig.94)



interviene una horma de madera pintando mi pie siguiendo la forma de la horma, como si la horma fuera la que calza y a su vez es par de una horma común ¿desnuda?

Considero que no es necesario incluir términos técnicos ni especificaciones muy precisas de cada paso, ya que este no es mi objetivo sino relatar como se hace un zapato, como pasa de lo bidimensional a lo tridimensional, de material a objeto y de paso en paso, de mano en mano a un producto. Y este producto a su vez podrá provocar ideas y pensamientos, de la misma manera como comenzó.

Después del diseño del zapato y de hacer sus hormas por pares en todos los números se continúa con el diseño de cada una de sus partes, estas son: chinela (la forma que tendrá el zapato en la punta y la parte media del pie), aplicaciones (adornos), forros de cada una de las piezas del zapato, plantilla (a veces con almohadillas), cartones de reforzamiento (van entre la plantilla y la suela), contraorte (refuerza la parte de atrás del zapato), suela y tacón. (fig.95)



El zapato comienza a materializarse transformando la piel, entretela de manta, hilos, metal, plástico, solventes, pegamentos, cartón, pinturas, etc. con ayuda de máquinas, herramientas y principalmente trabajo manual. Primero se cortan todas las piezas del zapato, posteriormente se llevan a maquinado para que se arme en bidimensional la forma del zapato, se une la chinela, con la parte de atrás del zapato, se arman las aplicaciones que posteriormente se unen a la chinela, también se arma el forro de la chinela, es como hacer dos zapatos, uno exterior y uno interior.

Después se folian los forros con su estilo y el número que indica el tamaño del zapato para que posteriormente se pegue el forro a la chinela ya armada, también se pega el contraorte al la parte de atrás del zapato. Mientras tanto se montan los cartones en la planta

de la horma y se les aplica pegamento, posteriormente el ya listo zapato bidimensional se monta a la horma para comenzar a volverse parte de nuestro mundo tridimensional.

A continuación de este paso, el zapato aún en la horma se mete una máquina, la cual enfatiza las formas del zapato y plancha la piel. El zapato en este paso, ya luce como los que vemos cotidianamente. A continuación se rebaja la piel sobrante que queda en la planta de la horma y se pega la suela, el siguiente paso es colocar el tacón ya forrado y después se les clavan las tapas; en este paso se retiran las hormas de los zapatos.

En la última área por la que pasan los zapatos es adornado, se les colocan las plantillas ya listas, con su etiqueta, y esponjillas cosidas, la derecha además con el sello de normas. Posteriormente se lavan los zapatos, se pinta la piel si es necesario. Después se flamean para planchar la piel y fijar el color, la suela se limpia, se pinta si es necesario y finalmente se brilla.

Al ver las acciones simultáneas era como un poema dadá de automatismo⁵³, por lo que escribí las palabras que me llegaban directamente, de un entorno de olores, colores, ritmos y mis actividades; cada cosa que percibí a cada momento, durante un día de trabajo:

9am, revisar, reloj, cajas 825 826 805, folios, recoger tarjetones de la oficina, entregarlas, aguarrás, 10, recoger tarjetas, revisar lista de forros, forros poner abajo, Rogelio, son los que se folian, compresora, timbre, etiquetas FP, 12pm, tarjetas, mandar repetir dos plantillas, buscar tarea 874, dos plantillas urgentes a Adán, teléfono, lista de cajas, tarjetas, embarazada, 2, comida, envase, Roberto prestar moldes, cajas, bomba,

(53) Declarado por André Bretón "El automatismo nos introduce directamente a la región". La región a la que se refiere es el inconsciente y que si no se recurre a esto se corre el grave riesgo de alejarse de la órbita surrealista. Es una especie de presencia, la presencia directa de la identidad interna del artista. Como una idea de lo más íntimo del ser, como algo totalmente ajeno a la representación, presente en la identificación bretoniana de la escritura automática con el "pensamiento hablado" p.68 del libro Surrealismo y pintura, citado en, Kraus, Rosanid E. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Madrid, Alianza Editorial, 1ª Ed. 2000, pp. 109-127.



folios 864, folios de faltantes,, buscar lotes de zapatos, Guadalajara, buscar, buscar, señor Asquenazí, focos, rojo, amarillo, rojo, amarillo, rojo, estómago, 3 pares, mal de látigo, un tacón 5 y 6, gasolina, blanco,, Un par con látigo, compresora, hilo perla, número 80, zumbido, pastilla, cabeza,, un zapato verde, manchado, folio, mal, hoyo, zapato, café, ruedas, Fabiola, pinceles, martilleo, un pedazo de ante negro, 26 pares de hebillas, textura, dos pares, rojo, par mal cosido, hueso, firma una caja, plantillas 823, aspirinas Chucho, 4 tarjetones, cinta tesa delgada, una plumilla, lápiz, tinta, manta de cielo, entregar, camioneta, casa, luz esparciéndose al hacer atmósfera dorada, aspirina, Gabriel, bolsas, perlas, calor, garrafón, focos, folios 881, alcohol, faltantes, forros, máquinas, brillo, planchar, calidad, ¡no!, entregar tarjetones, pluma, Verónica, lista de cajas, revisar, plantillas con Imelda, aquí, par 5, revisar plumillas, aspirinas, sello, lata de archivo número 22, algodón, puerta, estopa, graneodín, zapato verde, con cera, corregir 856 2000, 6, par, cajas, compresora, timbre, aire, espasmo. Plantilla, zapato negro, atrasado, reponer pieza café, dos ruedas para pintar, clavos, zapato con bolas, hebillas, chica, conflicto, cabrito, rayar plantillas, hueso, tonos, pasos, rojo, pasos, amarillo, pasos, base, quitar contraorte, 4 tarjetones, orden, cabezas, hueso de Ledomme, plantillas por cinco,, 741 cajas, 815, zapato rojo, negro, atrás, roto, azul, más cajas, Tarjetas, sin luz.

En la tercera semana deduje que tenía que hablar de los sujetos, quitar el anonimato latente de los obreros, al menos de algunos, la poca importancia que tenían en la fábrica como seres humanos y como individuos, lo mejor para este objetivo es el género del retrato, donde se destacan los rasgos físicos y psicológicos de un individuo. Para ello tomé registros fotográficos de los obreros. Gracias a la labor realizada en la fábrica se dieron las consideraciones suficientes para la elaboración del proyecto pictórico.



Así detrás de cada zapato que se mira en los aparadores de las tiendas, zapatos en cada momento, actual e histórico, se recuerda que siempre ha habido materia, situaciones, acciones y personas que de una u otra manera dieron una pequeña parte de su vida para la existencia de ese zapato que miramos de diferentes maneras. Y este protagonista se podrá convertir a su vez, en fuente de ideas y motivo de creaciones artísticas, como ha sido a través de la historia del arte.

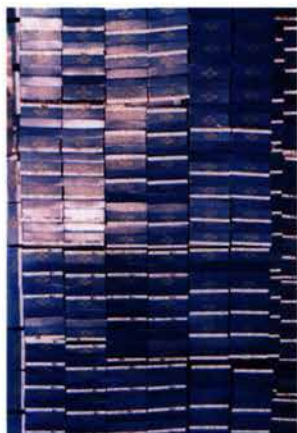


86. Collage-solicitud de empleo, 2002.

87. José Antonio Hernández Diez, 2000.



88. Material-zapato, 2004.



89. cajas, tacones, suelas y zapatos en riel, 2002.

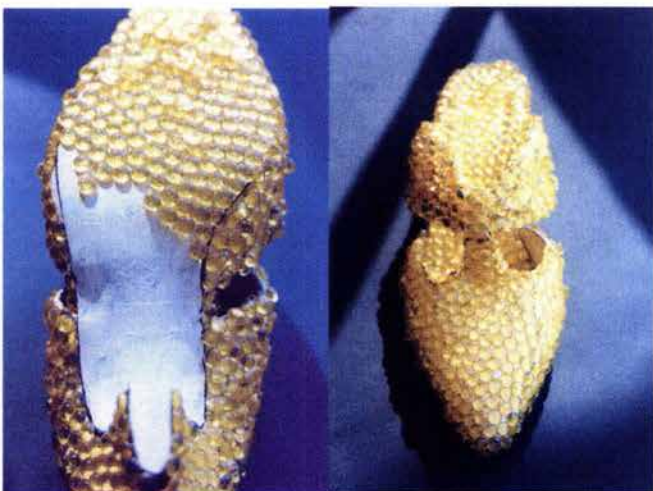




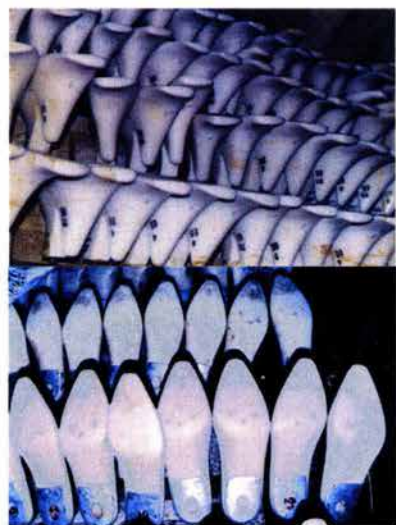
90. Lisa Milroy, Shoes (fragmento), años 60.



91. Composición de material, 2002.

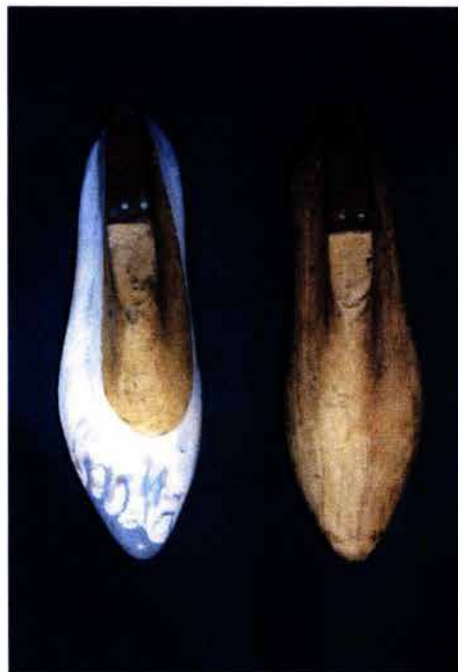


92. Material-zapato, 2002.



93. Hormas de plástico, 2002.

94. ¿Quién calza?, 2004.





95. Piezas, 2002.

2.4 Retratos

2.4.1 Proceso teórico

Hablar de la identidad de los obreros es una reflexión resultante de mi labor dentro de la fábrica de zapatos. Anonimato, invisibilidad y marginación describe a los obreros, la poca importancia que tienen como seres humanos sensibles, dentro de una fábrica. Estas razones llevan a tomar el género del *retrato* donde se destacan los rasgos físicos y psicológicos de un individuo.

El objetivo fue expresar la vida en términos visuales (óleo sobre madera), el estado natural de la humanidad compuesta por nobleza, dignidad, reflexión y resignación.

Se pintaron diez obreros, los cuales representan cada una de las diez áreas de trabajo. Con el propósito de resaltar los rasgos particulares de sus rostros se siguió un dibujo descriptivo y fiel al retratado por la importancia de su identidad; no así su color, este no es color local porque lo que se buscó es la expresión de la esencia, de la vitalidad del individuo por medio de colores ocres, naranjas, sienas tostado y rosas, estos colores se aplicaron únicamente sobre sus rostros, de manera segmentada y seccionada con empaste, sugiriendo un recorrido pictórico dentro de la *piel* del rostro con el gesto de la pincelada. La piel se encuentra representada por bloques de colores cálidos como alegoría de vida en contraste con el fondo y la ropa en colores fríos de acuerdo al entorno, sometedor y ajeno a la vida de la fábrica.

La indumentaria funciona como icono de su actividad, al mismo tiempo que se aprovechan las cualidades estéticas de su ropa de manchas de color. Los fondos son pequeños espacios de la fábrica para ubicar al personaje, pero poco descriptivos porque la intención es que funcionen como espacios casi abstractos en donde lámparas, estructuras





metálicas o una ventana sirven de elementos para las direcciones dentro de la composición para enfatizar la importancia en el rostro.

Los retratos fueron expuestos con la intención de que los espectadores los observaran como personas antes que como obreros por eso los títulos llevan sus nombres. También que se preguntaran sobre su identidad y apariencia, sobre el material invisible que se necesita en una fábrica, que es la vida de los obreros, ¿Son sujetos-individuos u objetos-eficiencia?

El rostro como un lugar que invita a hacer un recorrido pictórico en la piel, seguido por el gesto de la pincelada dentro de los contornos marcados del rostro. Una proyección personal que invita a conocer o recorrer a otro. En los retratos se tiene la intención de expresar la esencia del yo, el yo interpretado a través de mí que se reconoce en cada obrero retratado. Y en ellos como algunos opinaron, que se reconocen más allá de la apariencia.

Después de exponer los retratos ⁵⁴ acudí a la Fábrica y le entregué a cada obrero su retrato como muestra real del reconocimiento del otro.

(54)Exposición en la Galería del pasillo continuo de fotografía, Escuela Nacional de Artes plásticas, UNAM.

2.4.2 Proceso plástico

Tomé registros fotográficos de los diez obreros que aceptaron participar en el proyecto, es preciso señalar el desconcierto que se provocó cuando se les pidió que miraran hacia la cámara. Esto porque siempre habían ido personas a fotografiar la fábrica con ellos incluidos, sin darles mayor importancia a cada uno, cuando eran fotografiados estaban realizando sus actividades asignadas, sin importar sus rostros, únicamente su actividad.

Posteriormente se elaboraron algunos bocetos para plantear cada retrato y definir la escala general de 15 x 10 cm, se eligió esta escala por su carácter íntimo, porque el fin era entregarles sus retratos después de exponerlos.

Pintados en contraste cálido-frío para crear diferencia entre la relación forma-fondo, el rostro es cálido y la pincelada marcada para hablar acerca de la vitalidad de la persona. Los fondos y ropa fríos como lo ajeno a lo natural, a lo humano, como la sensación de la fábrica. El cuerpo de los personajes también se trabajó en colores fríos para lograr armonía con el fondo.

La composición es casi central donde se encuentra el personaje dominando su rostro, este es enfatizado por las direcciones diagonales y horizontales de las lámparas de fondo, cajas, una ventana y rieles. La descripción de los rasgos característicos del rostro del individuo armonizaron con la pincelada perceptible delimitada por pequeñas fragmentaciones en el rostro, “una epidermis cartográfica”⁵⁵, exaltando también su vitalidad en un recorrido visual.

(55) Nota tomada el día de la Inauguración de la Exposición de estos retratos, pronunciada por Mtra. Patricia Soriano Troncoso.



96. Elsa Tirado, 2002



97. Ruth Tránsito, 2002.



98. Roberto Porras, 2002.



99. Israel Rodríguez, 2002.



100. Olga Jiménez, 2002.



101. Oscar, 2002.



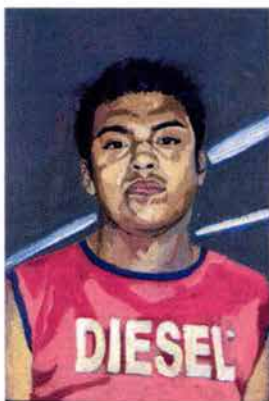
102. Rosario, 2002.



103. Beatriz, 2002.



104. Imelda, 2002.



105. Jesús Morales, 2002.

CAPITULO 3

ANDANZAS

México-Barcelona

En este capítulo se introduce el tema del *andar* derivado de los zapatos, desde el punto de vista autorreferencial. Se desarrolla por partes el proyecto *Andanzas México-Barcelona*, el cual comenzó con el viaje a España, las rutas del viaje, la Estancia de producción en la Fundación Rodríguez Amat, y concluyó con la elaboración de cinco pinturas. Al igual que en los dos capítulos anteriores se presentan pinturas hechas con referencia al tema que se este tratando, generalmente son piezas realizadas en la Estancia de producción en la Fundación.

En los primeros apartados se habla brevemente de los elementos del andar: entorno, tiempo y movimiento, en este sentido Jacques Derrida en su ensayo *Restituciones*, escribe que los zapatos son zapatos cuando *son los que son*, es decir, cuando andan, porque en su esencia hablan de movimiento, se fusionan en una de las mejores relaciones que existen entre sujeto y objeto. Esta acción se encuentra representada desde periodos prehispánicos por medio de huellas, a lo que se hacen algunas referencias para ejemplificar con un tipo de representación de la acción aquí tratada.

En la segunda parte del capítulo se especifica la autorreferencialidad a través de mis zapatos que funcionan como icono de mi misma, razón por la cual en un apartado se habla específicamente de un par de zapatos propios junto con la obra de otros artistas que han usado zapatos para expresar algo, esto con el fin de conocer y entender de qué manera los significan.

También en la segunda parte se trata a manera de crónica mi andar en diferentes contextos en las *Rutas de viaje* por Barcelona, obteniendo gran cantidad de percepciones, experiencias, reflexiones y recuerdos, los cuales fueron registrados en un cuaderno de viaje (presentado en escala menor en la portada de esta tesis) como una bitácora visual y de referencias de momentos escritos con el fin de auxiliar en la elaboración de un conjunto de cinco pinturas. El andar sirve como un detonante para la elaboración pictórica, como un

seguimiento metódico, como el de la experiencia dentro de la fábrica de zapatos, la cual funcionó como una acción previa para el planteamiento de obra plástica.

En la última parte de este capítulo se muestran cinco pinturas a manera de conclusión del proyecto *Andanzas México-Barcelona*, el proceso teórico y plástico de cada uno de ellos. Finalizando con la presentación de dichas piezas, por la crítica de arte Gloria Hernández.*

*Miembro de la Asociación Internacional de Crítica de Arte, sección México.

3.1 Elementos del andar ⁵⁶

Éstos son tres: entorno, tiempo y movimiento, es preciso señalar algunas definiciones de las partes que componen el proyecto *Andanzas*, a manera de introducción diseccionada al tema.

3.1.1 Entorno

En este apartado se retoman algunas definiciones de entorno, este es el espacio que rodea el andar, es una potencia activada con cada presencia, es el lugar donde se desarrollan todas las acciones, como escribió Aristóteles “el espacio es el límite inmóvil que abraza un cuerpo”⁵⁷, se limita en abstracto, porque cuando se mira el entorno exterior puede señalarse que el espacio es la infinitud de la experiencia, en una intuición formal subjetiva.

Respecto a la mirada dentro del entorno, es preciso señalar la conexión que hay entre nuestra mirada y el entorno natural o con objetos artísticos, el filósofo Platón, en sus Diálogos, en la parte del Timeo, afirma que “el fuego sutil que calienta el cuerpo humano, mana por los ojos en una corriente suave y densa de luz. De esta manera se establece un puente tangible entre el observador y lo observado; sobre este puente se desliza hacia los ojos la luz que emana del objeto, y de allí, hasta el alma.”⁵⁸

(56) De lengua romance “amlare”, pronunciación del latín AMBULARE, desde 801: andada, andaderas, andador, andanza, andante y andariego. J. Corominas, J. A. Pascual, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, Madrid, A-CA vol.1 de 6 vols. Ed. Gredos, 1ª Ed. 1984, p. 986.

(57) Farrer, José Mora, Diccionario de filosofía, México, Ed. Atlante, 2ª Ed. 1944, p.437

(58) *ibid.* p.440



En el entorno se camina, vive, respira y se percibe en cada lugar, en todo momento, esta “comienza con la captación de los rasgos estructurales destacados. Con pocas características notorias que determinan la identidad de un objeto percibido y crean una figura integrada”⁵⁹ en el instante y en la memoria.

También escribió Einstein al respecto, en su teoría de la naturaleza de la exterioridad en general, que “el espacio es una cualidad posicional de los objetos materiales en el mundo”⁶⁰ a esto se agregan tomando en cuenta un recorrido, algunos elementos intangibles como el viento, perceptible en casi todo momento, afectante en lo material y como vehículo para la música, sonidos, palabras, cantos, olores, sensaciones, etc. Podría decirse que el entorno también alberga inmateriales como la luz o la temperatura.

En relación al entorno, el contexto social tuvo mayor relevancia para los diez cuadros en acrílico sobre tela, ejecutados durante la Estancia de producción en la Fundación Rodríguez Amat. Uno de ellos titulado *Aquí y en mi tierra...* trata por medio de la representación naturalista de un par de zapatos de hombre y de la esquematización repetida de la forma de una zapatilla de mujer (fig.106) el tema son los zapatos pero lo que se busca expresar es el machismo, el varón ponderado sobre la mujer. Se llama así el cuadro porque he sido testigo de actos machistas en la ciudad de México, y también en España, por lo que pareció necesario evidenciar esa situación.

(59) Arnheim, Rudolf, Arte y Forma, Percepción visual (psicología de la visión creadora) Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 3ra edic. 1969, p.28.

(60) Farrer, José Mora, *op. cit.* pp. 435.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

3.1.2 Tiempo

El tiempo, segundo componente del andar, ubica psíquicamente, subjetivamente y perceptualmente a diferencia del entorno que ubica físicamente; es como si el tiempo al final también se apoderara del entorno gracias a la memoria, otra manera de concebirlo es lo que escribió Platón “es la imagen móvil de la eternidad” ⁶¹, tan infinito y complejo que podría clasificarse como tiempo cíclico, tiempo antiguo, tiempo científico y tiempo actual. Tiempos que registran cada movimiento como cada presente, aunque en este no exista el tiempo sino su continuidad.

No se nace con el tiempo en la mente, pero sí con el tiempo necesario, es una condición natural por el simple hecho de saber que se tiene un final, o como escribió Kant “el tiempo es la ley necesaria de nuestra sensibilidad y por lo tanto, condición formal de todas las percepciones que el tiempo precedente determine por necesidad al siguiente” ⁶² Al respecto se planteó un lienzo en acrílico titulado *Materia, idea, la vida*, presenta dos grupos de formas referentes a la silueta o dibujo esgrafiado de un zapato muy maltratado, que por su misma representación refiere al tiempo, a un largo periodo transcurrido en coexistencia con un sujeto, el cual dejó su presencia en los rasgos expresivos de dicho objeto. (fig.107)

“Lo que distingue la experiencia de los acontecimientos de las cosas, no es que aquella contenga la percepción del paso del tiempo, sino que se sea testigo de una secuencia organizada cuyas fases sucesivas se siguen significativamente en un orden unidimensional, por lo tanto el tiempo no crea orden, es este el que crea el tiempo”. ⁶³ En este caso el orden del caminar determina el tiempo de las experiencias dentro del entorno.



(61) Farrer, José Mora, *op. cit.* p.1135.

(62) *ibid.*, p. 1138.

(63) *Op. cit.* p.308.

Como cuando se mira un cuadro, la pintura da el orden del tiempo de la lectura, el espectador no sabe la duración, lo que es importante es la sustancia atemporal que deje la obra en la mente y al alma. “Un cuadro (...) es una cristalización del tiempo en el espacio, la cosificación del devenir temporal en una superficie de dos dimensiones. Y es también, como el deseo mismo, una forma de permanencia”⁶⁴

Si se recuerda un hecho que no tiene un lugar significativo en la secuencia de los acontecimientos pasados, ese hecho tiene poca relación con el tiempo, como un objeto brillante aislado en un cuarto oscuro tiene poca relación con el espacio. “La atemporalidad de los acontecimientos parecerá menos sorprendente si se tiene en cuenta que el pasado como tal nunca es asequible a la mente”⁶⁵

En el presente, casi todo ha desaparecido sólo sobreviven aspectos (sentimientos, percepciones, experiencias estéticas, conocimientos, etc.) en la medida en que han dejado en la mente restos que están ahora presentes. Estas huellas no son idénticas a las experiencias originales, porque se modifican de continuo por otras huellas, impresas en la mente antes o después. De ahí que los cuadros del proyecto *Andanzas* se resolvieran de manera simbólica, en cuanto a los lugares y elementos representativos del lugar, no siguiendo la apariencia descriptiva del contexto.

El movimiento traslada la presencia psíquica del tiempo a la realidad, como en las tierras, mares, playas, etc. elementos representados en las pinturas del plan a desarrollar de *Andanzas* donde se involucra la memoria. Sobre estos lugares representados la artista estadounidense Nancy Holt, (1938-) aseveró “que adquieren una condición de no tener edad”. Cuando hace sus *Sun tunnels* de hormigón de varios metros con algunos orificios pronunció, “el tiempo no es solo un concepto mental ni una abstracción matemática en el desierto de sal de la Cuenca de UTA. También puede adoptar una presencia física”⁶⁶

(64) Juan Miguel Company (1995) citado en Saborit, José y Carrere, Alberto, La retórica de la pintura, España, Ed. Cátedra, p. 63

(65) Arnheim, Rudolf, *op. cit.* p.309

(66) Grosenick, Uta, Mujeres artistas, España, Ed. TASCHEN, 2001, p. 364.



Cabe señalar la concepción del tiempo de la artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), porque realiza obra sobre una relación muy estrecha entre la tierra y su persona; cuyo proyecto artístico realizado en la segunda mitad de la década de los setentas *siluetas* trató de su yo unido a la tierra, “No existe ningún pasado originario para ser redimido; solo existe el vacío, la orfandad, la tierra no bautizada de los inicios, el tiempo que mira hacia nosotros desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen”⁶⁷

Mi relación con la tierra es también muy estrecha, pero observada desde el ángulo del movimiento, de andar sobre ella, conociéndola sabiendo que no es bautizada con la presencia personal, está ahí y ha permanecido por largo tiempo al entorno, muchos años, de ahí lo intemporal que mencionó Nancy Holt. De la idea de origen con respecto a la tierra planteé la primera pieza del proyecto *Andanzas* titulada *El espacio es extensión de todo a nosotros, nosotros de la tierra*. Elegí el elemento de una palmera por su relación con el entorno de playa, de horizonte, como símbolo de surgimiento de las entrañas de la tierra, a la cual sumo la representación de mis piernas en dirección hacia atrás y arriba, formando un triángulo para cargar de importancia la palmera casi central, ésta guía la mirada en dirección al *cielo*, como una interacción de existencia, integración con el entorno, con el inicio y fin visto de manera cíclica.

(67) Grosenick, Uta, *op. cit.*, p.347.



3.1.3 Zapatos en movimiento, cuando *andan*, cuando *son lo que son* ⁶⁸

Aquí se conjuntan ambos elementos, entorno y tiempo, cuando un sujeto los activa al andar⁶⁹ para crear movimiento. Zapatos unidos a los pies, recorriendo caminos ⁷⁰ provocando movimiento, este definido “El movimiento es el más intenso foco visual de atención... el movimiento implica un cambio en las condiciones del medio y el cambio puede exigir una reacción”⁷¹ las experiencias estéticas, sensoriales y sensitivas.

El movimiento es un acontecimiento, el cual en realidad no percibimos, esto sería el tiempo imperceptible como tal. Lo que notamos son los objetos, naturales o artificiales sufriendo un cambio, estos son objetos visuales estimulantes que provocan acción en el sistema nervioso. Al respecto se puede decir lo directo que es a nosotros el viento, este es capaz de mover grandes árboles con sus cientos de hojas, los mueve a un ritmo parecido al nuestro, en el que se pueden observar en movimiento, no así en su movimiento natural de crecimiento; o como escribió Nietzsche “El aire es una especie de materia superada, adelgazada, como la materia misma de nuestra libertad”. ⁷²

(68)Walter, Benjamín, El país del segundo imperio en Baudelaire, en Iluminaciones II. Poesía y capitalismo, Madrid, Ed. Taurus, 1998, p.71.

(69)Jean Servier señala “Andar calzado es tomar posesión de la tierra”, “Hermes, protector de los límites y de los viajeros que franquean los límites, es un dios calzado, porque tiene posesión legítima de la tierra sobre la que está”. En el Islam se anda descalzo en las mezquitas porque se muestra que no hay derecho de propiedad a hacer valer; ese suelo no pertenece a los hombres. Servier, Jean, Les portes de L'Année. Ed. Laffont, Paris, 1962, p. 123.

(70) Camino, del latín *CAMMINUS*, de origen céltico; relacionado con el galés *cam, paso*. Corominas, Joan, *op.cit.* p. 97

(71) Arnheim, Rudolf , *op.cit.* p.306.

(72) Cirlot, Juan. Diccionario de símbolos. España, Ed. Labor S.A. 7a Ed. 1988. p. 475.



Cada ser o cosa tiene un ritmo, una velocidad diferente de cambiar, se percibe el movimiento del ritmo similar al nuestro. Algunos ritmos ajenos al nuestro sería el crecimiento del pasto, una gota caer e impactarse con un lago formando una corona que a su vez contiene más formas en movimiento, o la interactividad de las estrellas de mar; imposible de conocer sin ayuda del video o filme.

El movimiento de mi andar por diferentes medios, reveló que existen varios tipos de movimientos en los seres vivos, a los que se les podrían llamar movimientos orgánicos (en todas direcciones) y los inorgánicos serían a los que se refiere el psicólogo Rudolf Arheim como “movimientos de desplazamiento muerto”.⁷³

Como ejemplo de la representación del andar, del movimiento y de la importancia gráfica de los mapas, hay que mencionar la importancia de los códices⁷⁴ prehispánicos. Porque en la mayoría de estos se muestran sus andares, sus viajes, arribos, peregrinaciones, batallas, retornos, procedencia, o destinos. Los códices en las diferentes culturas prehispánicas, se encuentran representados por medio de huellas de pies en diferentes estilos (fig.108), no así de sus sandalias (fig.109).

Las huellas se colocaban de manera consecutiva, simulando pasos. Estas forman líneas, rectas o irregulares, ya que simulan caminos, irregulares o en ángulos; en otras ocasiones se colocan dentro de caminos o veredas, las cuales a veces rodean terrenos, de esta manera indican propiedad como en el Códice de Zacatepec num. 1 de Oaxaca, de estilo mixteco antiguo, aquí los caminos están en ángulo, así denotan guerras, pero cuando tienen huellas refieren a viajes. (fig.110) El Códice de Huamantla de Tlaxcala de estilo otomí, señala

(73) Arnheim, Rudolf , *op. cit.* p.327.

(74)La palabra *códice* aplicada a los manuscritos mexicanos, es una extensión del término latino *codex; codicis* que los estudiosos del siglo pasado empleaban para los libros hechos a mano durante la Edad media. Contienen dibujos que forman un sistema de registro, una semiescritura, que en los códices mayas llega a ser una escritura jeroglífica desarrollada. También son conocidos como *Libros pintados* o *Libros de pinturas*. Son de piel, tela o papel plegadas en forma de biombo. Exposición Temporal, Los Códices de México, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1ª Ed. 1979, pp. 19-20.

guerras, aquí por los grupos de casas y los nombres de lugar le dan el carácter de mapa. (fig.111)

Otro códice considerado mapa es el de Cuauhtinchan num. 3, el cual presenta varias rutas de la historia Tolteca-Chichimeca. También se representan aquí, personajes, ríos, caminos y cerros. (fig. 112). Un códice de importancia respecto a la ubicación, a los puntos cardinales, es el Códice *Féjerváry-Mayer*, en donde, así como la religión ordenaba el mundo en el tiempo, lo ordenaba en el espacio. El México prehispánico reconocía cinco direcciones: los cuatro puntos cardinales en forma de X y el centro o dimensión arriba-abajo. (fig.113)

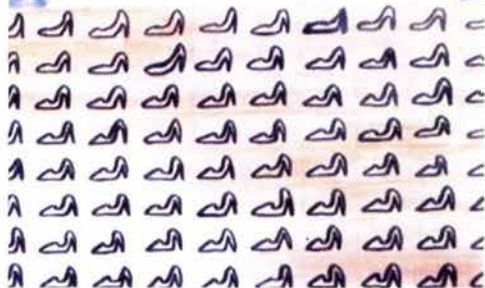
Por otro lado, las piernas son elementos importantes en los códices, estas tenían la importancia de significar impuestos, como se ve en el *Códice Mendocino*, hecho por orden del virrey D. Antonio de Mendoza, tiene tres partes: la historia de las conquistas mexicas, un registro de los tributos y una información sobre la vida de los indígenas. Existía un sistema planamente establecido de registro de los tributos. (fig.114)

Con estas referencias previas y con la gran influencia de la obra plástica del maestro Antoni Tàpies realicé el cuadro titulado *Por la campiña, la tierra, la materia*. Aquí represento al campo, uno de los cinco contextos más importantes de la *Rutas de viaje* para el proyecto *Andanzas*, el campo como la tierra que se trabaja y que da vida, la que se transita y se palpa, la composición es una curva formada por huellas continuas reales, hechas con mis zapatos de viaje sobre pasta acrílica, la curva se encuentra de arriba hacia abajo y continúa hasta afuera del cuadro, integrando al espectador a la obra.

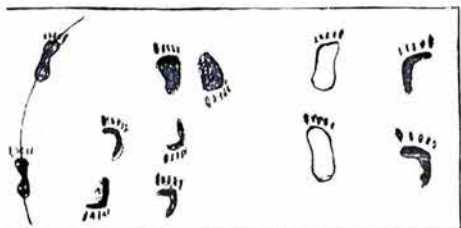
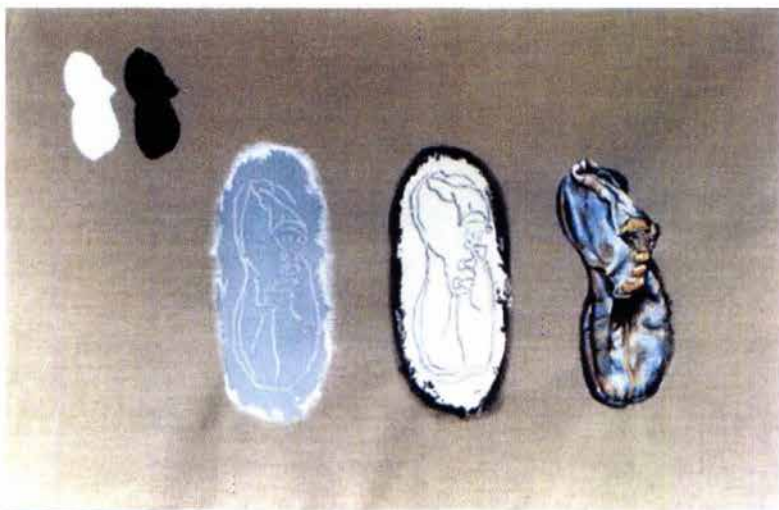




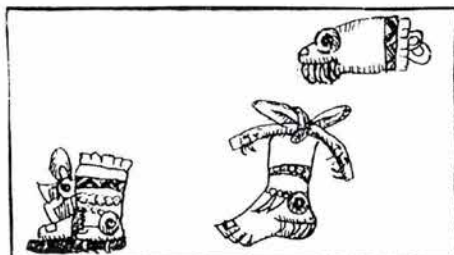
106. *Aquí y en mi tierra*, 2002.



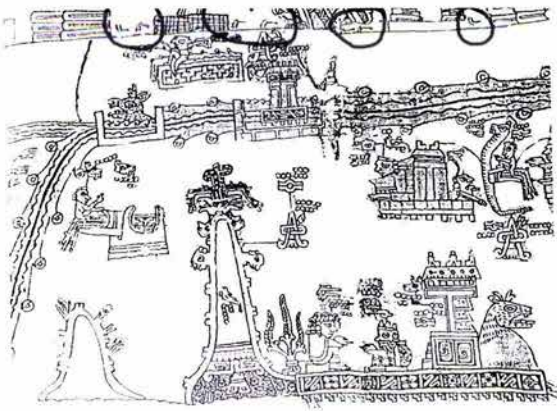
107. *Materia, idea, la vida...*
2002.



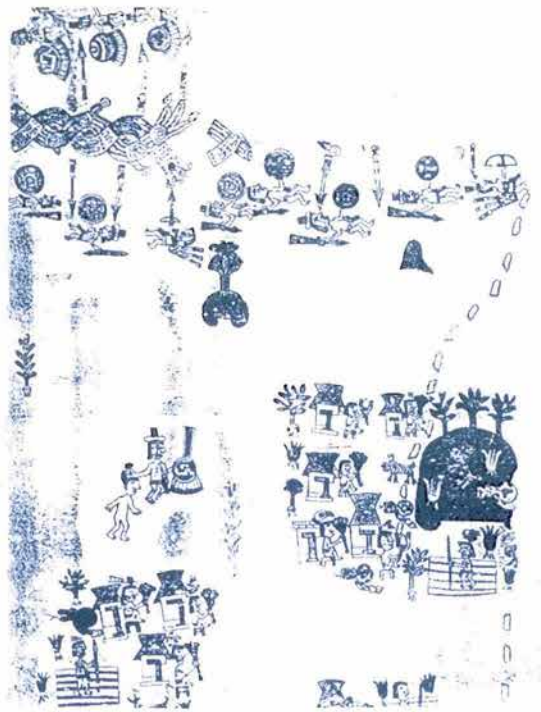
08. *Diferentes tipos de representaciones de huellas en códices.*



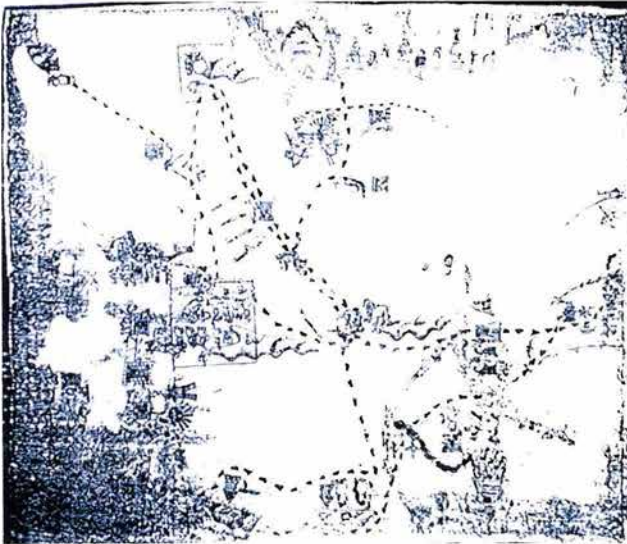
109. *Representación de una sandalia, pie y pierna prehispanicas.*



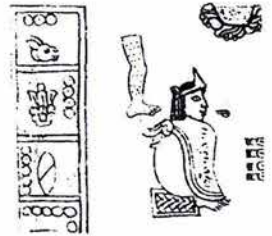
110. Códice Zacatepec, cultura mixteca, S. XVI.



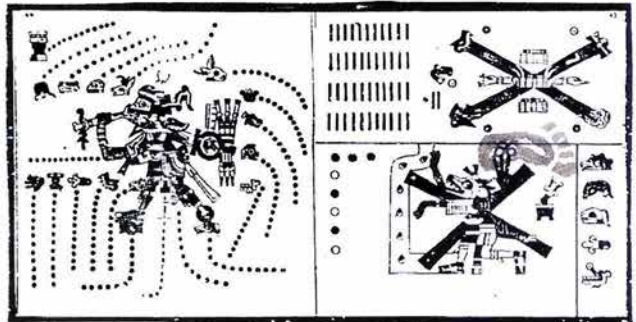
111. Códice Huamantla, Tlaxcala, s. XVI.



112. Códice de Cuauhtinchan, Puebla, s. XVI.



114. Representación de una pierna, s. XVI.



113. Códice de Fajérvary-Mayer, Mixteco.

3.2 Mi andar

3.2.1 Mis zapatos y los de otros.

Aquí se habla de mi relación personal con los zapatos propios, estos son abiertos, sandalias de dos sujetadores color azul prusia, con textura de tela, plantilla blanca, plataforma plástica y suela de líneas rítmicas horizontales. Seleccionadas para emprender el viaje, para comenzar el proyecto. Estos como elemento fundamental del mismo, ya que son mi antecedente formal y teórico, porque conforman la unión perfecta de los pies con el andar. También porque dieron lugar al encuentro de experiencias que permitieron revalorar una acción tan cotidiana y a la vez tan extraordinaria como es el andar.

De esta relevancia de zapatos como autorreferencialidad, se planteó una pintura titulada *Andanzas*, donde estos fueron representados en una composición casi central, aludiendo a su importancia, detrás de ellos se encuentra un mapa de la ciudad de Barcelona, con sus rutas marcadas en diferentes colores; ambas representaciones se ubican en un espacio casi abstracto, pero que aluden a la pared y al piso de la Fundación, lugar donde fue realizado. Son varios tiempos y entornos unidos por dos elementos: las sandalias y el mapa. (fig.115)

Las sandalias tendrían gran importancia para el proyecto, ya que estarían presentes durante todo el proceso de este, los recorridos, fotografías, bocetos, las cinco pinturas. La revaloración sobre zapatos en la realización del proyecto, permite reconsiderar la relevancia de los zapatos de Jackson Pollock (1912-1956), aunque para él no tenían mayor atención, estaban presentes en los momentos de creación de sus obras, realizadas sobre el piso, recibiendo manchas de color, una sobre otra, transformándose en objetos interesantes de multicolor apariencia.



Al realizar los recorridos, las sandalias comenzaron a evidenciar su simbología de libertad, por su condición de elementos armónicos y propicios para cada recorrido, en cada espacio (abierto o cerrado), en cada momento. Esto recuerda a los paisajistas, quienes dependían de sus zapatos para encontrar el lugar indicado y expresarlo como el pintor mexicano Gerardo Murillo (1875-1964) quien escribió, “No nací pintor, nací caminante”⁷⁵

Los primeros zapatos como protagonistas en una obra pictórica, son *Les Pantoufles* de Samuel van Hoostraten (1626-1675)⁷⁶. Debajo del centro de la composición, sobre un elaborado piso de loza en dos colores, justo donde se proyecta la luz del exterior, como si se dirigieran a la puerta abierta de la estancia. Tomando en cuenta el espacio del lugar, los zapatos están en medio de dos habitaciones, una oscura delante de ellos, muestra dos objetos de limpieza; el otro cuarto detrás de ellos es muy luminoso, alberga un par de pinturas, una mesa con una vela y una silla, como un cuarto de estar junto al conocimiento. Del lado izquierdo del centro del cuadro destaca una llave puesta en la cerradura de la puerta abierta que nos permite ver la iluminada habitación. Sin duda el par de zapatos colocados a la entrada de dicho cuarto refieren a una alegoría de conocimiento y de un momento casi divino, en donde un sujeto dejó sus sandalias para prestarse a algo quizá divino. (fig.116)

A diferencia de *Les Pantoufles* se pueden observar *Viejos zapatos con cordones* (1886) (fig.117) de Van Gogh (quizá sus zapatos), donde se marca un nuevo sentido hacia los objetos, parece retratar al calzado, le da cierto misterio, connotación de sujeto. Situación digna de un escrutinio cercano, como el que han hecho filósofos como Jacques Derrida en *Restituciones*, Martín Heidegger en *El origen de la obra de arte* o Meyer Shapiro *La naturaleza muerta como objeto personal*.



(75) Escribió poemas a los volcanes como *Sinfonías del Popocatepetl*. Pintó el valle de México, el Popocatepetl, el Iztaccíhuatl, el Pico de Orizaba, Zapichu en plena erupción, entre otros lugares naturales. Roura, Alma, Dr. ATL, México, CONACULTA, 1999, p. 22

(76) óleo sobre tela, 103 x 70 cm. Llegó a la colección del Louvre en 1932, donado por la princesa de Croy.

A tal escrutinio cabe mencionar que una buena *restitución* podría ser la conclusión que tuvo André Bretón sobre la fotografía de una locomotora y su belleza convulsa. “La convulsión que experimentamos ante el objeto parte de una percepción del mismo alejada del *continuum* de su existencia natural, de un alejamiento que priva en la locomotora en una parte de su entidad física y la convierte en un signo de la realidad que ya no posee.”⁷⁷ En este sentido, los zapatos con cordones de Vincent Van Gogh son un signo de la realidad, esta realidad de pertenecer a un sujeto y la de la naturaleza andante de los zapatos.

Desde 1881 a 1888, Vincent Van Gogh (1853-1890) realizó a lo largo de su trayectoria pinturas sobre zapatos, desde su pintura realista (1881) en Arles, pasando por el neoimpresionismo en París (1886-1887), hasta su aplicación y elección tímbrica del color. Ejemplos de ello son los ya mencionados en el capítulo 1 *Bodegones con zuecos* (Figs. 1 (1885), 2 (1881) y 3 (1888) p. 13). En *Par de zapatos* (1887) (figs.118) se puede observar la acentuación del color más marcada en colores menos locales; o *Tres pares de zapatos* (1886) (fig.119) que muestran varias posibilidades formales, colocados sobre un fondo de volúmenes abstractos. *Los zapatos* (1886) (Figs. 120 y 121) reflejan colores casi puros con cargas psicológicas sostenidas por un fuerte trazo expresivo. En todos ellos demuestra un tipo presencia nueva, de condición viva de los zapatos, a partir de la presencia velada de un sujeto, de tiempo y de movimiento.

El pintor surrealista René Magritte también hizo una serie de pinturas acerca de zapatos, cubriéndolos de significaciones ambiguas, las cuales provocan reflexiones sobre el pensamiento de las ideas, por medio de palabras e imágenes, muestra de ello es su cuadro *La Luna*, en donde se encuentra una zapatilla negra brillante, de tacón alto y debajo de esta la palabra la luna.



(77)La belleza convulsa es un elemento central en la estética del surrealismo; la reducción a una experiencia de la realidad convertida en representación. Tal concepto lo representó con una cuchara zapatilla encontrada en un mercado de pulgas; y la usó para ilustrar la portada de su libro *L'Amour fou* en 1937. Ya que el zapato que se encuentra debajo del mango de la cuchara como un tacón, que a su vez remite a que el tacón del zapato se extienda al infinito. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.

Otros ejemplos del mismo pintor son *El modelo rojo* (figs. 122) de donde surgen diversas interpretaciones como: refieren un par con pies, par de órganos deambulatorios huecos, un par del par, un par de hombre o un doble par, quizá olvidados afuera, o tienen vida híbrida propia; pareciera que esperan algo. En *La filosofía en el tocador* (1945) (fig.123), tal vez, la filosofía representada como mujer, como la duda sobre la vitalidad de la ausencia; o será la reflexión acerca de la mujer objeto, o doble objeto, objeto de objeto u objeto de deseo; sobre la mesa un par de objetos fetiche, un par del par de punta del pie, que se complementan para una doble erotización.

En *El pozo de la verdad* (1963) del mismo autor (fig.124), se observa una pierna con su respectivo pantalón y su zapato, ambos masculinos, ¿será una pierna perteneciente a un sujeto o al zapato? Un pozo que se sumerge en el centro de la pintura, un pozo profundamente oscuro que descansa en un zapato, en un objeto contenedor de ideas, mitos, sujetos, etc. Un pozo que habla de verdades reales, prueba de ello es la sombra descriptiva de un ambiente exterior muy luminoso, en donde el elemento fálico posee brillos lógicos.

Resulta necesario mencionar algunas piezas relevantes acerca de zapatos fuera de la disciplina pictórica. El arte objeto titulado, *The nurse* (1936) (fig.125) de la artista alemana Meret Oppenheim (1913-1985), la intervención de este par de zapatillas blancas irrumpen en la comicidad, valor estético recurrente en el surrealismo. Pero a la vez aluden a la situación dramática de la mujer como objeto.



El artista Claes Oldenburg (1929-) ⁷⁸ en el periodo realizó la obra *Shoes* (fig.126), un par de tenis en gran escala (98 x 50 x 200 cm) hechos de vinilo, material del que se vale para cuestionar la materialidad convencional de un par de tenis, al mismo tiempo, como

(78) Nace en Suecia, estudió en Escandinavia y en EU. Entra al Pop Art, de los años 60. Con la idea de aceptación de la *escena americana*. Construye objetos, a veces reproducciones o versiones aumentadas de objetos existentes de la vida real, sus fuentes formales eran los escaparates. Usaba materiales modificables en su forma, así la forma original carecía de importancia *esculturas blandas* de vinilo. Posteriormente aumenta su escala normal, a veces monumentalmente. Smith, Eduard, Lucie, *El arte Hoy*. Madrid, Eds. Cátedra, 1983, p.110-216.

René Magritte planteó las diferencias entre la idea que implica la palabra que nombra la imagen; Oldenburg no escribe una palabra, pero si cambia dramáticamente la escala de los objetos, de esta manera ese par de tenis *no es un par de tenis*, es un par de formas blandas choreadas de pintura, que aluden a la idea de tenis.

Para finalizar con este apartado se menciona acerca de la repercusión de los zapatos en artistas contemporáneas como Mariana Abramovic ⁷⁹ *Shoes for Departure* (45x30x12 cm) aquí la artista destaca la gran importancia de los zapatos al hacerlos de amatista. (fig.127) O los de Sylvie Fleury ⁸⁰ *Patric and Josef* (fig.128), obra que consta de sus sandalias diseñadas por Patrick Cox en un homenaje a Piet Mondrian, se encuentran colocadas sobre una imagen, réplica de una pintura de Josef Albers, de esta manera relaciona formal y compositivamente la geometría de Mondrian y de Albers con la organicidad de la forma del par de sandalias. Tres presencias de diferentes momentos del devenir del arte en una pieza.



(79)Nace en Belgrado (Yugoslavia). Grosenick, Uta. Mujeres artistas, España, Ed. TASCHEN, 2001, p. 21.

(80)Nace en Ginebra (Suiza) en 1961. *ibid.* p. 13



115. *Andanzas*, 2002.



116. Samuel van Hoostraten, *Les Pantoufles*, s. XVII.



117. Vincent Van Gogh, *Viejos zapatos con cordones*, 1886.

118. Vincent Van Gogh, *Par de zapatos*, 1887.





119. Vincent Van Gogh, Tres pares de zapatos, 1886.

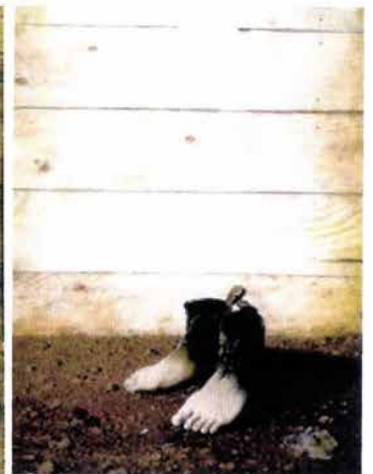


120. Vincent Van Gogh, Los zapatos.



121. Vincent Van Gogh, Zapatos suecos amarillos 1888.

122. René Magritte, El modelo rojo, 1937, 1948.

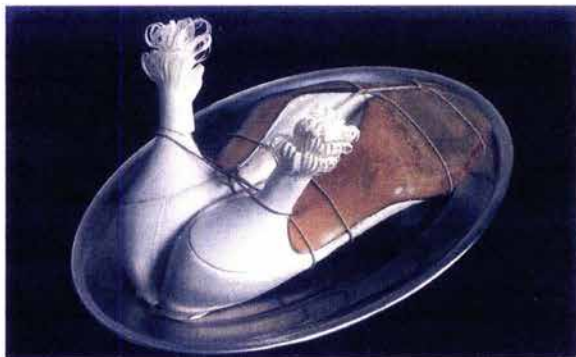




123. René Magritte, La filosofía sobre la mesa.



124. René Magritte, El pozo de la verdad.



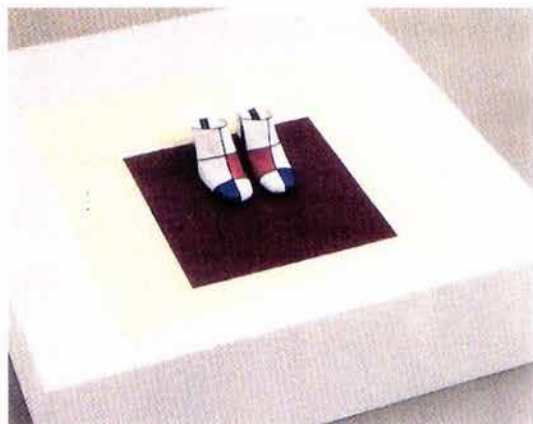
125. Merett Oppenheim, The nurse, 1936.



126. Claes Oldenburg, Shoes, años 60.



127. Mariana Abramovic, Shoes for departure, 1991.



128. Sylvie Fleury, Patrick and Josef, 1996.

3.2.2 Rutas de viaje

Aquí se presenta el relato del viaje a España a manera de crónica, tiene importancia porque el proyecto *Andanzas México-Barcelona* comprende mi andar revalorado en pintura, por ello se encuentran descritos los puntos de relevancia de la ruta que se fue *dibujando* en un mapa de Madrid y Barcelona. Un andar imaginable a través de la lectura, un documento de experiencia, parte del desarrollo del proyecto que dio como resultado la realización de cinco pinturas.

Este relato dividido por puntos (lugares) también funciona como guía para la interpretación de las páginas de un cuaderno de viaje, hecho con la intención de una bitácora visual, la cual es una recopilación de imágenes, objetos y experiencias escritas compuestas a manera de collage. La *bitácora visual* dio como resultado un libro objeto, otro documento parte del proyecto *Andanzas*, del cual se sacó una réplica en menor escala y está colocada en la portada de la presente tesis, como una presentación o invitación al tema, para que el espectador-lector se integre al recorrido, como escribió Rudolf Arnheim “Nos movemos a través del espacio, nos trasladamos a los lugares distantes donde se encuentran las cosas, las tocamos, las asimos, examinamos su superficie, estimamos sus límites, exploramos su textura. Es una ocupación eminentemente activa.”⁸¹

La *bitácora visual* y esta *ruta de viaje* evidencian la hibridación zapatos-sujeto, hablan de tiempo y del espacio recorrido, del subir y bajar en diversos pisos y suelos. Plantean una continuidad variable expresada a través de cuatro elementos básicos que constituyen el proyecto *Andanzas*: 1) mis zapatos, 2) pies, 3) piernas y 4) la acción de andar que conllevan estos en los diferentes lugares.

(81) Arnheim, Rudolf, *op.cit.* p.28.



Al ser caminante cada día se perciben y reinterpretan las realidades propias en una bitácora visual. Al respecto es preciso señalar antes de comenzar con las *Rutas de viaje*. A la importancia del andar, en los recorridos personales del artista mexicano Melquiades Herrera, en su propuesta, el discurso fue construido en el rescate de objetos, como él decía “del mayor de los museos de la cosmópolis México-Taiwán, de la más grande fábrica y el mayor supermercado de los discursos estéticos: la calle, la banqueta, la plaza y tantos lugares donde estos objetos son ruido, señuelo, fábula y paradoja”⁸²

Rutas de viaje

Andar involucra movimiento, direcciones, ritmo, experiencia, conocimiento, conciencia del cuerpo mismo y con el entorno, por lo que es una acción, sinónimo de vida y libertad. La percepción crece cada vez más; mirar es tan infinito como el conocer.

Elementos: 1) zapatos, como autorreferencialidad.

2) pies, como órganos deambulatorios.

3) piernas, como pedestales.

4) andar: como tiempo y lugar representados en imágenes y descripciones.

1. *Aeropuerto*: día 1, 5 de agosto del 2002, a) Pasos con sandalias color azul, presentes en toda acción andariega, iniciada en dirección al aeropuerto de la ciudad de México. b) Escala en Frankfurt después vuelo a Madrid.

(82) Citado en SHCP. Divertimento, vacilón y suerte (catálogo para la exposición de Melquiades Herrera) México, 1998, p. 12

2. *Madrid*: día 2, 6 de agosto a) Museo del Prado. *Las Meninas* de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1590-1660), me sentí partícipe de la escena de aquella obra maestra, como una parte de la atmósfera del momento en que Velázquez se miraba en un espejo, como un momento congelado que se activa con cada individuo que se vuelve parte de él, y como un todo se vuelve parte de un fragmento de la realidad de un presente barroco perfecto, aún abierto a múltiples significados. Obra que repercutió en el planteamiento de los cuadros finales del proyecto. Se retomaron las cualidades espaciales de integrar al espectador con la pintura, por medio de la representación de mis piernas, pies y zapatos que a la vez pueden cristianizarse en partes del espectador, de esta manera se activa un cuadro en el momento que el espectador se despliega dentro de la escena sintetizada en sus formas y colores, a la vez que activa su memoria sobre el lugar interpretado (playa, campo, bosque y ciudad) así el espectador amplía las líneas de horizonte de las composiciones que mira, e introduce un lugar exterior al interior de una galería. b) En el recorrido del museo se percibe el juego del tiempo, cuando cada espectador actualiza la función estética de cada obra. La arquitectura neoclásica de Juan de Villanueva, columnatas de piedra blanca, plafones, complejos cañones corridos. c) Caminos por espacios cerrados: museos, edificios, iglesias, hostales, tiendas, estaciones de trenes, el metro, etc. y paisajes urbanos.

3. *Real Jardín Botánico*: a) Lugar que alberga extensa variedad de flora, así como de cactáceas, piedras lisas semejantes a cerámicas con diseños complejos. b) Recorrido por calles y plazas de la ciudad de Madrid: La Gran vía, Plaza Sol, Fuente de las Cibeles, Paseo del Prado, Plaza Colón, Banco de España, etc... a 37 grados centígrados; edificios bellos, altos, ornamentados; de gran variedad de estilos (Modernismo, Art Nuoveau, Art Decó, etc.) conformaban el bello paisaje urbano.

4. *Museo Nacional de Arte Reina Sofía*: día 3, 7 de agosto, a) *El Guernica*, de Pablo Picasso (1881-1973), formas puntiagudas en seres etéreos dentro de aquella frialdad en gama de grises, proponiendo movimiento a seres de extraña piel gris que hablan de su

tragedia. Esto dirigió a la reflexión de que es posible transmitir movimiento en las formas, así como en los significados, en este caso un evento. Por lo que en el proyecto personal se usó el recurso de los significados como movimiento, el que expresan zapatos y extremidades puestos en diferentes contextos. b) Antoni Tàpies (1923-), síntesis de formas y abstracción, signos connotados de tiempo y cotidianidad. Su obra influyó en el proyecto, en el sentido de retomar las capacidades que propicia la síntesis formal, como los rectángulos, triángulos, cuadrados y curvas en la composición de cada cuadro, convertir un lugar en signo. c) Joan Miró (1893-1983) con su serie de pinturas de fondos azules que alojan formas orgánicas. Esos fondos azules me refieren a un esparcimiento de la composición hacia fuera del cuadro; lo que permitió concebir la idea de expansión de un cuadro hacia afuera, por lo que las composiciones de los cuadros del proyecto, están hechas a base de líneas horizontales y verticales que se extienden hacia fuera, junto con los tonos azules del cielo y el mar, los ocre de la arena y la tierra y los grises de la ciudad. d) Museo del *Círculo de Bellas Artes* muestra, *Traslaciones México-España* (1997-2002). Fue didáctico ver la obra de Antoni Tàpies al lado de Francisco Toledo, fue posible observar el manejo técnico particular de la materialidad de las cargas de arena, el uso del esgrafiado y las manchas, recursos considerados en varios de los cuadros ejecutados en la Estancia en la *Fundación Rodríguez Amat*.

5. *Parque del Buen Retiro*: Día 4, 8 de agosto, a) En este parque los árboles, en su mayoría cedros, eran muy altos y correctamente organizados, formaban pronunciadas perspectivas hacia arriba y al frente percibiendo así un gran entorno de agradable olor, se desea recorrer todo el lugar al mismo tiempo, sus fuentes, monumentos, caminos, pájaros y su cristalino lago, el cual lucía gran variedad de tonos en color azul, verde y blanco. Dentro del parque se encuentra el Palacio de Velásquez. b) Regreso al Hostal en la *Plaza Chueca* para posteriormente abordar el tren nocturno. El tren continuó mi ruta hacia Barcelona durante toda la noche. Mientras amanecía se abrió una parte de la cortina que cubría la

ventana. Entonces se observó como los árboles comenzaron a pasar de oscuras siluetas a colores verdes cada vez más claros, hasta volverse en algunas partes transparentes al sol. Había momentos en los que se veían miles de troncos blancos muy altos, sembrados de tal manera que a cada segundo se observaba un punto infinito, al que dirigen los alineados y rítmicos árboles, gracias a la velocidad del tren, como si fuesen latidos de luz.

6. *Arribo a tierra Catalana*: día 5, 9 de agosto, a) Primera dirección hostel *Kabul* en la Plaza real, pasando sobre las ramblas ⁸³ de Plaza de Cataluña a Plaza de Colón.) Todo se mueve, cambia rápidamente, nada vuelve a ser lo mismo, ni el agua, ni la roca, ni los granos de arena que fricciona el mar. b) Recorrido hacia la playa, era necesario mirar la línea cóncava del horizonte del mar, para mirar del otro lado de las playas de México, por razones obvias de identidad, de datos de historia de unión y división que provocó la conquista de América. Cabe mencionar que sobre este tema la brasileña y artista plástica Adriana Varejaõ, toma cierta patología del barroco y los traumas resultantes de la expansión colonial en América, se basa en la Historia del arte, antropología, el lenguaje corporal y la herencia del intercambio cultural de su tierra ⁸⁴ para hacer su obra. Caminando sobre la playa se presenta la gran escultura de cobre tejido *Pez* del arquitecto Frank Gehry (1930-). c) Camino al puerto donde coexisten personas de casi todas las nacionalidades: ingleses, japoneses, chinos, africanos, franceses, moros, etc.

(83) Las ramblas eran un tipo de acueducto por donde pasaba el agua y donde se podía pescar durante el Medioevo. Actualmente el agua se ha secado y se ha cubierto de roca o pavimentado, para darles la función de largos pasajes rectos que atraviesan buena parte de la ciudad, aquí hay una elevada afluencia de peatones originarios del lugar y extranjeros. En algunas ramblas como las del barrio gótico de Barcelona también se practica el comercio. De la misma manera hay ramblas en los pueblos en vías de convertirse en ciudades como Girona.

(84) Adriana Varejaõ dice sobre su obra: "Me interesa verificar los procesos dialécticos de poder y persuasión, subvierto esos procesos y trato de subyugarlos para convertirme en un agente de historia, en vez de continuar siendo una espectadora pasiva y anónima. No me apropio solamente de imágenes históricas, también trato de revivir los medios que las crearon y utilizarlas para construir versiones nuevas". Armstrong, Elizabeth y Zamudio Taylor, Ultra Barroque, E.U.A. Museum of Contemporary Art de San Diego, 2000, pp.105-111.



7. *Las ramblas*: día 6, 10 de agosto. a) Al andar sobre ellas se aprecian los desarrollos locales de la arquitectura gótica y neogótica,⁸⁵ las multicolores estatuas vivientes, algunas simulan camuflajearse al hierro de las modernistas lámparas o al concreto del piso. Aves de gran variedad de colores, tamaños, de igual manera plantas y flores. El sonido del lugar, risas, palabras en varios idiomas, cantos de pájaros, música de gaita, tubos tibetanos, campanas, etc. y la danza flamenca complementan un todo andante. b) Mercado de frutas, hecho de estructura de hierro en estilo Nouveau⁸⁶, el cual en la entrada tiene un vitral que transforma al mercado en fuente de colores transparentes y opacos. c) Se observan diferentes estilos arquitectónicos, desde el barrio gótico, la catedral en gótico flamígero el convento, los puentes, gárgolas, calles muy angostas cubiertas de piedra. Piedras finamente talladas como las que se miran por dentro en las grandiosas alturas de la catedral, complicados tejidos de piedra en el altar, en las puntas de las torres y en los complejos y bellos rosetones, de ensamblajes de piedra y vidrio de colores.

(85)Este estilo se desarrolló a finales de la década de 1880, en la década posterior fue su máxima creatividad. Había una gran Industrialización en Europa, la cual originó riqueza, concentrada principalmente en las nuevas ciudades industriales y comerciales como Barcelona. Se desarrolló en arquitectura, diseño de objetos, vidrio y gráfica, en esta última se destaca el estilo nouveau catalán en la permanencia de elementos figurativos op.cit. p. 66

(86)Movimiento de renovación de la arquitectura, donde el neogótico se entiende como una profundización de las posibilidades estructurales de los nuevos materiales (hierro, hormigón y vidrio) entre mediados de los años 80 y mediados de los 90. Perea, Calderón Ana, Art Nouveau. España, Ed. EDIMAT, Libros, 1999, p 64.



8. MACBA: día 7, 11 de agosto. a) Caminando por las calles de nombres como: Argüelles, Gran Vía, Av. Reyes Católicos, Olivos, Av. Del General Dávila, Murillo, Hernán Cortéz, Artistas, Cicerón, Ntra. Señora de los Dolores, Capitán Blanco Azucenas, Tiziano, Don Quijote, Av. Diagonal, Aragón, Rambla del Prim, Av. Gaudí, se puede decir que se percibe una sensación extraña con respecto al tiempo, pues varios nombres son del contexto de época de conquista, arte y religiosidad. Al respecto realicé en la Fundación la pieza *Pasos recordados* (fig.129) comprende una composición hecha a partir de varios recuadros pequeños en técnicas mixtas. b) MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) observando las obras se puede reflexionar acerca de que en el arte contemporáneo predominan las disciplinas artísticas de la instalación, performance, video, ambientación, sobre la pintura, por lo que se puede decir que la pintura puede ampliarse conceptualmente como lo ha podido hacer lo pictórico. Por ello el proyecto *Andanzas* se fundamenta en la acción previa a la construcción semántica, sintáctica y pragmática de las pinturas. Relativo al caminar se han hecho varios performances, en donde la acción es la obra, por ejemplo el performance de Mariana Abramovic *The lovers* (los amantes), lo realizó con su pareja Ulay. Este consistió en caminar uno hacia el otro desde los extremos opuestos de la Muralla China, durante 90 días caminaron 2000 Km (Toda la longitud de la Muralla China) para después volver a separarse para siempre. Caminaron simbolizando la vida, como ella escribió “Se trata de mantener la unidad del cuerpo y el alma, seguir vivo”.⁸⁷ Al respecto se puede cuestionar ¿porqué no hacer una serie de pinturas sobre esa experiencia? Sí, es otra disciplina, otra manera de expresar algo, pero para un pintor estos sucesos podrían ser detonantes de una serie de pinturas de coherencia contemporánea. c) Fundación *Antoni Tàpies*, maestro de la materia y de mudar la realidad cotidiana en signos de un lenguaje propio; expresión del tiempo “las superficies corroídas, las grietas, las zonas resquebrajadas transmiten un sentido de estratificación, de dos niveles, uno inferior al otro, que evoca intensamente lo antiguo. Las superficies pintadas parecen consumidas por una duración más grande que la vida individual de un artista”⁸⁸ En esta relación de materia, tiempo y

(87)Performance hecho en Er Lang Shan (población de China) el 27 de junio de 1988. Grosenick, Uta *op.cit.* p. 18.

(88)Acloway, Laurence. Prefacio del catálogo, *Tàpies en el Solomon R. Nueva York, Guggenheim Museum, 1962.*



signo fue considerada para la elaboración de dos cuadros del proyecto *Andanzas*, para referir al tiempo y la tierra del campo y al orden táctil de la ciudad.

9. *El Universo de Gaudí*: día 8, 12 de agosto. a) CACC (Centro de Arte Contemporáneo de Cataluña) albergaba la muestra del arte influido por Antoni Gaudí (1852-1926),⁸⁹ ya que este año (2002) es el 150 aniversario de su nacimiento, por lo que por todas partes se sintió la exposición *El Universo de Gaudí*. Había carteles de Antoni Gaudí en cada esquina, formas orgánicas del Modernismo⁹⁰ concebido en armonía del arte y de complicados cálculos de ingeniería. b) Recorrido por la arquitectura de Gaudí, comenzado por *La Sagrada Familia* (1884-) rica en organicidad. Continuando hasta la avenida *Diagonal* se llega a *La Pedrera* o *Casa Milá* (1906-1910) bello edificio modernista transformado en Museo, muestra un departamento amueblado al estilo, un trozo de la vida modernista. Sobre *Passeig de Gràcia* se encuentra *La Casa Batlló* (1904-1906), con referencia al agua en variados tonos azules y verdes brillantes, en sus esmaltes y vidrios, en sus formas blancas parecidas al calcio de los corales, siempre notándose, de manera evidente o no, la presencia

(89) Nace en Reus provincia de Tarragona. Arquitecto catalán Modernista. Se basó en las estructuras internas de la naturaleza para formar la más extraordinaria arquitectura orgánica. Por ello fue muy criticado e ignorado hasta la 1ª mitad de la década de los sesenta. Pero con ayuda de los Juegos Olímpicos de 1992 fue redescubierto. Cabré Tate, *Any Internacional Gaudí*, España, Ed. Mediterrània, 1a Ed. 2002. pp 178.

(90) La ciudad de Barcelona es la única de España que tuvo un desarrollo industrial y cultural paralelo al europeo. Alcanza su máxima expansión entre 1874 y 1898. Barcelona se distingue por su tradición de apertura a toda idea extranjera, debida en parte también a su posición geográfica. Se forma la base del catalanismo, que se manifiesta en la cultura artística modernista. El término Modernisme indica un complejo movimiento, sin unidad, donde confluyen varias tendencias y distintos componentes: particularmente las formas renovadas del realismo romántico o posimpresionista, las singulares versiones del simbolismo internacional, o las soluciones más propiamente comparables con las búsquedas estructurales del Art Nouveau internacional; ya que este es un componente del Modernismo sobre todo en la obra gráfica. op. cit. p. 70

estructural de la espiral, forma constante en la naturaleza, evidenciada en los caracoles.⁹¹ Estos muy recurrentes como en las majestuosas escaleras concebidas por Gaudí. Por todo esto planeé una acción: caminar en espiral sobre una tela dejando impresas las huellas de mis pies con tierra ocre, como un camino jamás terminado, siempre creciendo, indicando el final y a la vez el comienzo de algo vivo. (fig.130) Palacio Güell (1886-1891), destaca su arduo trabajo en esmaltes en paredes, techo y columnas. c) Parque Güell (1900-1914) construido sobre la parte más alta de un cerro, desde donde se puede apreciar la ciudad, junto con su diseño en espiral hacia abajo, a la mitad posee una gran explanada rodeada en su perímetro por la famosa banca ondulante recubierta de trozos de cerámica, mosaicos o lozas esmaltadas con infinidad de colores características en toda arquitectura⁹² de Antoni Gaudí. (Figs.131)

10. *Estancia en la Fundación Rodríguez-Amat*, día 9, 13 de agosto. Desde este apartado No. 10 hasta el No. 14, es el tiempo de la Estancia; hasta el día 40, 13 de septiembre del 2002. a) Arribo a Les Olives, lugar donde se encuentra la Fundación Rodríguez Amat⁹³. El Empordà se compone de playas, calas (playas de piedra), campo, bosque, ruinas griegas, museos y pueblos de aspecto medieval, en algunos aún conservan sus iglesias románicas.

(91) Asociados al sistema jeroglífico egipcio, a la espiral microcósmica en su acción sobre la materia. La actual ciencia morfológica ratificará esta institución, en este caso y en todos aquellos que muestren el esquema espiral en la naturaleza. Cirlot, Juan, *op.cit.* p. 118.

(92) Su primer periodo arquitectónico fue neo-gótico influenciado por la arquitectura francesa medieval de Viollet-le-Duc; hizo la Casa Vicens, el Capricho, el Palau Guell, pabellón Guell, el College Teresià y el trabajo en León y en Astorga. En el segundo periodo lleno de color de influencia árabe: el interior de Bellesguard, Casa Calvet, parque Well, Casa Battló y la Pedrera. Y en el tercero con elementos más geométricos (parábola, helicoide, hipérbola, etc.): Colonia Guell, la escuela de la Sagrada familia y el templo de la misma. *Op. cit.* p. 166.

(93) La Fundación se encuentra ubicada en Les Olives (Garrigoles), pueblo agrícola de L'Empordà a 15 Km de la costa. Les Olives está a 120 Km de la ciudad de Barcelona. L'Empordà es la comarca en donde se encuentra ubicado el Centro. Sus primeras culturas fueron: iberos, griegos y romanos, sus ruinas Ullastret y Empúries lo muestran. L'Empordà ha sido por sus características de orografía, clima, entre otros factores geográficos, lugar de residencia de artistas como Van Gogh, Picasso, Dalí, etc. El edificio del centro data de los siglos XVI y XVIII. Se trata de una edificación construida en piedra, con bóvedas de estilo empordanés. El centro acoge a artistas, críticos, profesores y cualquier otro profesional o estudioso de todo el mundo, cuya actividad tenga contacto directo con el arte. Página web: www.hts.es/~jrodri19



b) Inicialmente caminé por el campo geométrico rico en color, lo que hace entender, aquello que observó profundamente Cezanne, ya que este campo está muy cerca de la frontera con Francia, únicamente los dividen las cumbres nevadas de los Pirineos. Por aquella tierra de barro en ocres y amarillos, subiendo y bajando de las pequeñas lomas que dibujaban los sembradíos, cada uno de ellos proyectaba cientos de tonos, según su color: amarillo de los girasoles, verde, ocre, rojo. Se escuchaba el sonido del viento, la respiración y mis pasos, al lado de diferentes zumbidos de insectos. Continué caminando hasta llegar al límite de los sembradíos y el comienzo del bosque, entorno donde fue más difícil andar por aquel suelo tan irregular pero hermoso, vegetación al máximo, hongos, rocas, flores, gran cantidad de mariposas color azul, y mucha humedad fresca a diferencia del intenso calor del campo. De regreso a la Fundación, modestamente hice un homenaje al maestro Antoni Tàpies, ejecuté una acción sobre una tela, dejé las huellas de mi pie izquierdo junto a las huellas de mi sandalia derecha de manera continua, las primeras en color tierra ocre y las segundas con acrílico negro. Así el par de huellas antagónicas recontextulizan un par de materia, de materia natural-huella de un pie y de materia-materia, huella de una sandalia de plástico. (fig.132)

11. *Cadaqués*, a) Pueblo importante para Picasso y Dalí, también es donde se hace un concurso internacional de gráfica en pequeño formato. Después de cruzar curvas entre montañas boscosas, se desciende hasta Cadaqués. Se recorrió entre calles pendientes escoltadas de blancas construcciones en su mayoría de dos pisos, con techos de tejas colocadas en dos aguas. Las puertas, los marcos de las ventanas y las puertas de las ventanas eran de madera pintadas por reglamento en colores azules ultramar, rojos óxido o verdes oscuro. b) Recorridos constantes del pueblo al campo y del campo al bosque principalmente cuando la lluvia intensificaba los colores, también se observaba gran cantidad de caracoles, la espiral de Gaudí siempre presente, caracoles de todos tamaños, en su mayoría blancos, abundaban por todo aquello en lo que fuera posible posarse, hasta en



las pequeñas ramas verdes, casi se tornaban de blanco. c) Llegar hasta el agua, significa observar la deformación de las formas al entrar en contacto con ella ⁹⁴, pareciera que los pies se vuelven de agua, como si los cuerpos se tornaran líquidos. Caminar descalza dentro del agua, hasta llegar a algunas rocas grises oscuro, con pequeñas manchas verdes que albergan diminutos ecosistemas.

12. *La Escala*, a) Las playas del Empordá como *La Escala* tienen arenas oscuras, y arrecifes, siempre custodiando los extremos de las playas, piedras enormes, que simulan pequeñas montañas. Estando en la cima de una de ellas, se nota que el entorno cambia, es el límite del bosque. b) Girona, pueblo que conserva un ambiente medieval, con su catedral gótica y sus calles, paredes, a veces las construcciones de primer piso atraviesan las calles, pareciera que las techan, todo cubierto de piedra gris y ocre, calles con pendiente, por esta razón están hechas de escalones. c) Vergés, se observan construcciones de piedra ocre, gris y rosa, un cristalino arroyo con particular sonido, ese que ubica en tiempos lejanos, el movimiento del agua y el viento pasando por sus solitarias y frescas calles.

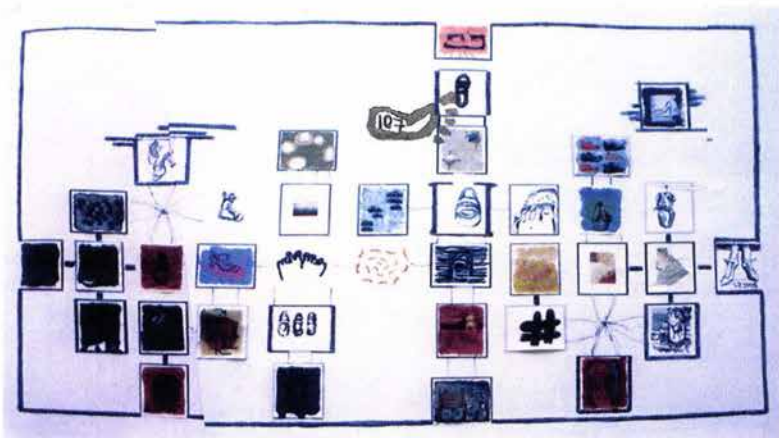
13. *Les Olives*, a) Recorrido por el pueblo, principalmente el 30 y 31 de agosto días de aniversario del pueblo, días en que arriban extranjeros, para ver exposiciones, como la que se inauguró en la Fundación, llamada *Artistes del Mon*. Una tradición en la que se involucran los pasos es un baile, *Las sardanas*, cabe señalar que Antoni Tápies hizo un cuadro al respecto; el baile es practicado por los catalanes de todas las edades, se toman de las manos formando círculos concéntricos, los cuales giran acompañados de la música de una orquesta, la cual marca el ritmo con un pequeño tambor. b) Abordaje al tren local hacia

(94) La inmersión en el agua significa el retorno a lo pre-formal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento nueva circulación pues la inmersión multiplica el potencial de vida. Cirlot, Juan, *op.cit.* p.99.



el pueblo Figueres, se recorrió hasta el Museo de Arte del Empordá y el Museo Dalí, de grandes huecos en la orilla del alto techo siena oscuro. Recorriendo las calles de Figueres se mostró un evento; un zapato-pantunfla de dos metros de largo aproximadamente, pendiente de una estructura semejante a las lámparas de alumbrado público, al parecer era una manera diferente de hacer publicidad.

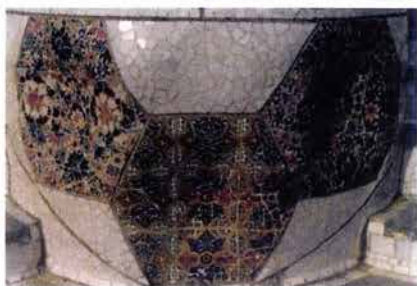
14. *Barcelona Sants*, a) Se tomó el tren local de Les Olives en dirección a la ciudad de Barcelona b) Caminando por la ciudad se mostró algo que parecía una muestra efímera o una instalación, esto porque en el contexto que estaba, sobre una banqueta, era difícil asegurarlo. Constaba de algunos objetos colocados en la banqueta, en su mayoría zapatos, al parecer su dueño se dedica a viajar, ya que dejó ocho fotografías en el suelo debajo de un vidrio, las cuales mostraban un hombre de 28 a 30 años aproximadamente cargando una mochila color rojo, dentro de diferentes lugares, como el bosque, una cascada, etc. quizá las dejó para hablar de él en su ausencia. c) Recorrido a lo largo de la playa de Barcelona hasta la gran escultura de cobre tejido color naranja de Guery. Esto a manera de simbolizar el cierre de un recorrido en ese lugar donde se comenzó. Después se ejecutó una acción de despedida sobre la playa, marcando caminos con mis huellas, caminos que regresaban al mismo lugar, como una integración de tiempos, formas y movimiento. Registré en fotografías las acciones de mis pies afectados por el viento, el agua y arena, como elementos que se integra al sentir de mis pies, a la integración de mi persona con la tierra, con el agua y con el viento. La ruta fue la apropiación de la esencia del entorno, del arte, de las personas, de los olores, los sonidos, los colores, de cada lugar recorrido. Con estas razones se dibujó en las plantas de los pies formas orgánicas, las cuales se significan como partes del cuerpo que se involucran directamente con el andar, ejemplos de ello son: el corazón, pulmones, columna vertebral, cabeza, oídos, ojos; así como objetos de la naturaleza, como: caracoles, plantas, flores, agua, espirales, y finalmente palabras (Fig.133).



129. *Anadanzas, No. 2, 2002. (Selec. Bienal Nac. Diego Rivera).*



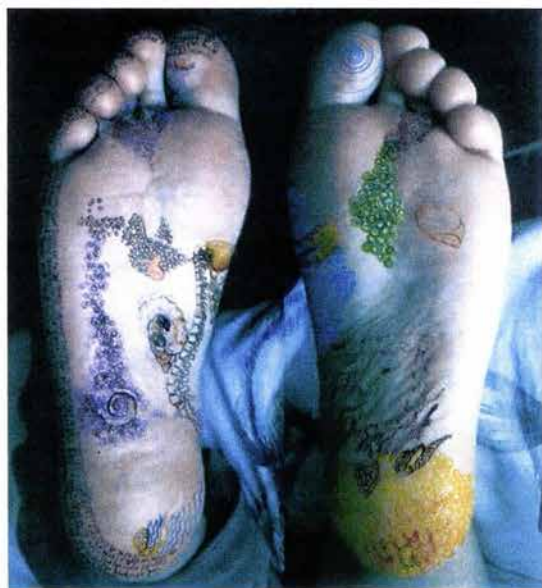
130. *En espiral, Homenaje a Antoni Gaudí, 2002.*



131. *Color de Antoni Gaudí, en el parque Well, 2002.*



132. *Homenaje a Antoni Tàpies, 2002.*



133. *Mi cuerpo son mis pies, 2004.*



3.3 Proceso de las cinco pinturas concluyentes.

“Subiendo, bajando,
dejo mi huella caminante aquí.
Yo también voy de paso
aquí dejaré mi presencia,
parte de mi espíritu recorriendo
esta cumbre caminaré muchas leguas
contaré el tiempo con soles y lunas
y un día el oráculo dirá:
detente aquí, en ese momento
enfrentaré mi destino (...).”
Visitaciones (fragmento)
Jesús Martínez.

Aquí se exponen los cinco cuadros concluyentes del proyecto *Andanzas México-Barcelona*. Se da la explicación de qué método se siguió, y cómo fue el proceso, las partes relevantes que influyeron en la constitución teórica, plástica y pragmática de cada pintura. También se muestran las influencias de pinturas como: *Las Meninas* de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Zapatos con cordones* de Vincent Van Gogh, y la obra de pintores como Joan Miró y Antoni Tàpies principalmente.

Posteriormente se explican los motivos del título del proyecto. Se analiza cada uno de los cinco cuadros, concluyendo con la presentación de los mismos, por la crítica de arte Gloria Hernández.

3.3.1 Proceso teórico y práctico.

Objetivo general: Realizar obra pictórica a partir de una acción previa. Una manera de hacer pintura en el sentido de vivencia de percepción, hacer pintura para acotar las fronteras arte-vida. Reivindicar territorios no artísticos en su caso (la percepción, una actividad cotidiana y el empleo de objetos personales) como material para la creación artística.

Acción ejecutada: Recorridos por diversas rutas en diferentes entornos durante un viaje a Barcelona.



El proyecto Andanzas México Barcelona, comprende varias subdivisiones como ya se ha visto a lo largo del capítulo tres: 1) La concepción del entorno, tiempo y movimiento en relación con el andar, 2) Mis zapatos como autorreferencia, como forma icónica en las pinturas, 3) Los contextos más representativos de las rutas de viaje: ciudad, playa, cala, bosque y campo. 4) Las influencias de algunas obras de pintores como: Diego Rodríguez de Silva y Velásquez, Pablo Picasso, Antoni Tàpies y Joan Miró 5) El planteamiento de los cuatro puntos anteriores en obra pictórica. Realizada al regreso del viaje.

El método a seguir fue el siguiente:

- a) Selección del par de zapatos que se emplearían durante todo el viaje.
- b) Recorrer diversas rutas durante el viaje.
- c) Elaborar una bitácora visual.
- d) Tomar registros fotográficos de sucesos y lugares de relevancia relacionados al proyecto.
- e) Determinar los autores de mayor influencia para el planteamiento de los cuadros, a partir de los museos visitados durante las rutas.
- f) Seleccionar qué entornos serían los representados.
- g) Significación de los zapatos propios como autorreferencia en las pinturas.
- h) Conceptualización del andar en las pinturas, con los elementos: zapatos, pies, piernas, entornos, tiempo y memoria.
- i) Realización y análisis de cada uno de los cinco cuadros.

El proceso fue el siguiente:

a) Selección del par de zapatos que se emplearían durante todo el viaje: La elección de los zapatos fue sencilla, debían ser aptos para cada lugar que se recorriera y que poseyeran una forma abierta, interesante; adecuada para dejar ver en todo momento su complejidad con los pies. Zapatos abiertos, sandalias de dos sujetadores color azul prusia, con textura de tela, plantilla blanca, plataforma plástica y suela de líneas rítmicas horizontales. Sandalias

que a su vez funcionaron como antecedente formal y teórico (Tratado en los dos capítulos anteriores).

b) Recorrer diversas rutas durante el viaje: Los recorridos se plantearon en el mapa de Madrid y Barcelona, otros se ejecutaron azarosamente, pero en la mayoría siempre se recurrió al mapa como una herramienta de ubicación. La gran mayoría de los recorridos mencionados en el apartado *Rutas de Viaje* fueron realizados de manera individual. Esto era importante por tres razones: se trataba de una experiencia personal andante, que implica zapatos (objetos personales, de conexión inorgánica con la tierra, que comprenden sus propios contenidos), pies (órganos motores deambulatorios y de conexión orgánica con la tierra) y piernas (extremidades como referencia de sí misma). La segunda razón es la relación yo-entorno (la física, la de la memoria y en pintura). La última razón es como bien expresó Vincent Van Gogh “lo dramático de un paisaje es lo que nos hace encontrar un no sé qué, algo que hace sentir: expone la naturaleza en un momento y en una forma tales, que se puede ir hacia ella sin compañía, completamente solo.”⁹⁵

c) Elaborar una bitácora visual: Se recopilaron imágenes, objetos y experiencias escritas en un cuaderno de viaje, compuestas a manera de collage. Esta dio como resultado un libro objeto, del cual se sacó una réplica en menor escala y está colocada en la portada de la presente tesis, como una presentación o invitación al tema, para que el espectador-lector se integre al recorrido.

La *bitácora visual* y *Las rutas de viaje* evidencian la hibridación zapatos-sujeto, hablan de tiempo y del espacio recorrido, del subir y bajar en diversos pisos y suelos. Plantean una continuidad variable expresada a través de cuatro elementos básicos que constituyen el proyecto *Andanzas*: 1) mis zapatos, 2) pies, 3) piernas y 4) la acción de andar que conllevan estos en los diferentes lugares.

(95)Hess, Walter, Documentos para la comprensión del arte moderno, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1998, p. 36.



d) Tomar registros fotográficos de sucesos y lugares de relevancia relacionados al proyecto: Se rescató momentos por medio de varios registros fotográficos, debido a su practicidad en el registro de formas, espacios, texturas, colores, etc. para posteriormente retomar e interpretar algunos fragmentos de las imágenes, en la composición de los bocetos previos a cada cuadro.

La visión difiere de la cámara fotográfica, dado que consiste en una exploración activa antes que un registro pasivo, por ello la visión se concentró en la manera de entrar en contacto con cualquier objeto o lugar, ya fueran acercamientos o alejamientos considerados en el momento.

e) Determinar los autores de mayor influencia para el planteamiento de los cuadros, a partir de los museos visitados durante las rutas: En el Museo del Prado, la obra maestra *Las Meninas* (fig.134) de Diego Rodríguez de Silva y Velásquez (1590-1660) fue definitiva para el planteamiento de los cuadros, por el impacto que causa al incorporar al espectador en parte de la escena, a la atmósfera del momento en que Diego Rodríguez de Silva y Velásquez se miraba en un espejo, como un momento congelado que se activa con cada individuo y se vuelve parte de él, un todo se convierte en parte de un fragmento de la realidad de un presente barroco perfecto. Se retomaron las cualidades espaciales en el sentido de integrar al espectador con la pintura. Esto por el interés de expresar el andar personal involucrando o incorporando al espectador, por medio de la representación de mis piernas, pies y zapatos que a la vez pueden cristalizarse en partes del espectador, de esta manera se activa un cuadro en el momento en que el espectador se despliega dentro de la escena sintetizada en sus formas y colores, a la vez que activa su memoria sobre el lugar interpretado (playa, campo, bosque y ciudad).

En el Museo Reina Sofía *El Guernica* (fig.135), de Pablo Picasso (1881-1973), se dirigieron reflexiones a partir de esos seres etéreos seguidores de trayectorias espaciales, dentro de aquella frialdad en gama de grises; otros personajes proponen movimiento en sí mismos con sus formas puntiagudas, brotadas de la evolución del cubismo, ambos tipos de representaciones de movimiento en conjunto hablan de su tragedia. Esto determinó en el



proyecto personal, la decisión de representar las formas inertes dentro de los cuadros, por la reflexión de que es posible transmitir movimiento con el significado de las imágenes en sí mismas. Así los zapatos, las piernas y los lugares representados se vuelven signos de movimiento. En *El Guernica* se evidencian dos maneras de referir al movimiento como recurso para la dramatización. En el proyecto *Andanzas* se usó la manera del movimiento interior que se encuentra en los significados; como por ejemplo, el que existe implícito en los zapatos, cuando los zapatos *son lo que son*, (frase de Walter, Benjamín, tratada en el apartado 3.1.3).

En la Fundación *Joan Miró* (1893-1983) se observaron las series de pinturas de fondos abstractos, de atmósferas de diversas tonalidades, principalmente la serie de pinturas en fondos azules que alojan formas orgánicas (fig.136). Esos fondos azules llevaron a la reflexión de que podían referir a un esparcimiento de la composición hacia afuera del cuadro; lo que permitió concebir la idea de expansión de un cuadro hacia su exterior. Por ello en el proyecto se planteó esta idea de expansión de dos maneras: la compositiva y la que se presenta en el espectador por medio de la memoria. En el primer caso se recurrió a una composición hecha a base de líneas verticales y horizontales que se extienden hacia afuera, junto con los tonos azules del cielo y el mar, los ocre de la arena y la tierra, y los grises de la ciudad. Así el espectador amplía las líneas de horizonte y los colores del fondo de las composiciones que mira, e introduce un lugar exterior al interior de una galería por medio de la memoria.

En la Fundación *Antoni Tàpies* (1923-) se vivenció la obra del maestro de la materia, la capacidad expresiva de convertir la realidad cotidiana en signos de un lenguaje propio, connotados de tiempo y cotidianidad, expresión del tiempo, vida y muerte, como él mismo lo mencionó “materia representante del tiempo y soporte de grafismos populares”⁹⁶, o como lo describe el crítico Lawrence Acloway en la presentación del catálogo de la exposición *Tàpies en el Solomon R. Guggenheim Museum* “Las superficies corroídas, las

(96) “Materia y misterio de Antoni Tàpies”, España, 1974

grietas, las zonas resquebrajadas transmiten un sentido de estratificación, de dos niveles, uno inferior al otro, que evoca intensamente lo antiguo. Las superficies pintadas parecen consumidas por una duración más grande que la vida individual de un artista".⁹⁷ Transmite cierto misterio en su obra, con sus síntesis formales, abstracción, con el trabajo de cargas, como las tierras de Cataluña, o arenas, polvos de mármol, etc. Fue posible observar el manejo técnico particular de la materialidad de las cargas de arena, el uso del esgrafiado y las manchas (figs.137). Su obra influyó en el proyecto de dos maneras: en lo compositivo y en lo plástico. En el primer caso se retomó la síntesis formal, como los rectángulos, triángulos, cuadrados y curvas, esto a manera de red para la ubicación de las formas, para sugerir los recorridos de arriba hacia abajo y viceversa. También se plantearon las formas en el área central del formato, porque esto afirma la importancia del elemento significativo principal, para que la autorreferencialidad fuese protagónica, la cual a su vez convierte al espectador en protagonista del cuadro, en individuo expectante de la pintura a la vez que integrante del lugar expandido por la memoria. La centralidad posee mayor importancia en el primer plano; de esta manera se relaciona directamente al espectador, facilitando su incorporación perceptual, al mismo tiempo que transmite equilibrio, estabilidad y armonía. En lo plástico influyó en la consideración y planteamiento de cargas; en el proyecto personal se mezclaron arenas y pigmento color ocre (referente a la tierra) con pasta acrílica, se utilizó este material porque era necesario proponer una referencia a la materialidad, pero desde el punto de vista de los polímeros, porque este material es propio desde hace tiempo de este contexto de lo práctico, lo limpio, su presencia abunda en el entorno urbano, en el empleo de la publicidad y en la mayoría de los objetos que se poseen, comenzando por las suelas plásticas de los zapatos. Era importante evidenciar la relación entre lo artificial con la tierra, hacer una reflexión acerca del origen, del comenzar a existir en un entorno dual de artificio y natura.



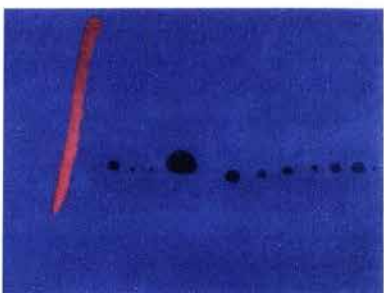
(97) Acloway, Lawrence, Catálogo, Tápies en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1962, p. 5.



134. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Las Meninas, 1656.



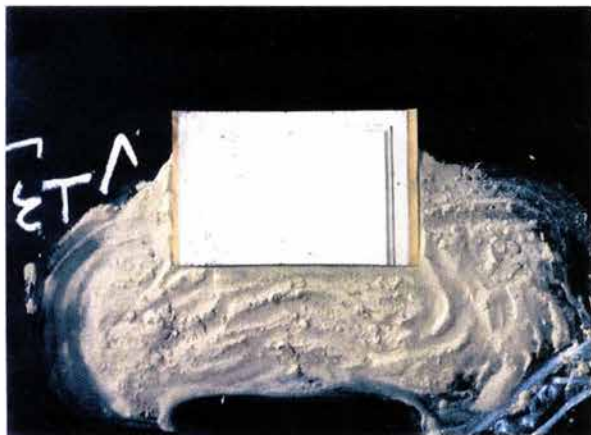
135. Pablo Picasso, El Guernica, 1937.



136. Joan Miró, Blue II, 1961.



Joan Miró, The nightingale's song at midnight and the morning rain., 1940.



137. Antoni Tàpies, Collage de la fusta.



Antoni Tàpies, Creu IR., 1975.



Antoni Tàpies, Monte mayor.



Antoni Tàpies, Cruz negra.



Antoni Tàpies,
empriente de paz.



138. José María Velasco.
Paricutín. Los Volcanes
desde Atlixco, 1887.



José María Velasco, Popocatépetl e Iztaccihuatl
vistos desde Atlixco.

f) Seleccionar qué entornos serían los representados. Los cuadros comenzaron no físicamente, pero sí vivencialmente el 5 de agosto del 2002 día en el que se comenzó el primer recorrido hacia la ciudad de Madrid, posteriormente a la ciudad y playa de Barcelona, siendo como escribió Jacques Derrida un “arribante, aquel que, anterior a toda representación, se postra en cualquier quicio” ⁹⁸. Por lo que la ciudad fue un contexto importante por considerar. La Fundación se encuentra en el Empordá, este es un territorio muy grande, el cual comprende playas, calas (playas de piedra), campo y bosque; cada uno recorrido en determinado momento, dando a conocer sus contextos característicos. Por ello se seleccionaron los cinco entornos más significativos de las *Rutas de viaje* (planteado en el apartado 3.2.2): playa, ciudad, cala, bosque y campo. De esta manera se determinó la cantidad de pinturas que se realizarían. No son propiamente una serie, sino cinco piezas, que hablan de andares. La escala de los cuadros es una simbología del entorno, de la naturaleza reducida a escala humana, por lo que miden 170 de alto por 70 de ancho. Estos presentan vistas frontales en general, varían en los elementos con respecto a la propia representación de arriba hacia abajo, provocando escorzos de las piernas, pies o zapatos respectivamente.

g) Significación de los zapatos propios como autorreferencia en las pinturas. Los zapatos jugaron en todo momento un papel autorreferencial, tanto en los recorridos como en las pinturas, al mismo tiempo que se cristalizan en objetos del espectador. Dieron lugar al encuentro de experiencias que permitieron revalorar una acción cotidiana. En los zapatos en movimiento se conjugan ambos elementos, entorno y tiempo, cuando un sujeto los activa al andar, en este caso mi persona. Zapatos unidos a los pies, recorriendo caminos provocando movimiento, experiencias estéticas, sensoriales y sensitivas, trasladadas a la pintura.

(98) Derrida Jacques, Los límites de la verdad, trad. C. de Peretti, Barcelona, Ed. Piadós, 1998, p. 61.



h) Conceptualización del andar en las pinturas, con los elementos: zapatos, pies, piernas, entornos, tiempo y memoria. El proyecto Andanzas se hizo a partir de una acción andariega, esta no como una inmaterialización de la obra de arte, sino que a partir de diversos recorridos, proponer su materialización visual atemporal; como un recogimiento de mi persona, una conquista del ambiente, una conversión de espacio-tiempo en pintura, por lo que la acción no es sustantivo. Se trató de experimentar primero físicamente, los significados, las connotaciones y asociaciones se harían después. Andar también fue un intermediario entre el material y la (creación, realización) pintura, ya que al elaborarlos, en cada uno se volvieron a recorrer los lugares de una manera diferente, con la memoria atemporal y con el planteamiento del cuadro.

Sobre la memoria, aspecto importante en la realización de los cuadros y en la que realizaría el espectador al involucrarse con la pintura con respecto a los entornos; es preciso mencionar que en el presente, casi todo ha desaparecido sólo sobreviven aspectos (sentimientos, percepciones, experiencias estéticas, conocimientos, etc.) en la medida en que han dejado en la mente restos que están ahora presentes. Estas huellas no son idénticas a las experiencias originales, porque se modifican de continuo por otras huellas, impresas en la mente antes o después. De ahí que los cuadros del proyecto Andanzas se resolvieran de manera simbólica, en cuanto a los lugares y elementos representativos del lugar, no siguiendo la apariencia descriptiva del contexto.

Representar una acción, sería como lo que dijo el artista visual mexicano Melquíades Herrera “un performance es ver la realidad cruda en la cuarta dimensión, es como ver zarpar un barco en tiempo real, no como en una película, en donde vemos justo la acción, el sonido del silbato que anuncia su partida”⁹⁹. Los cuadros son un poco esa realidad cruda, porque el recorrer es una actividad cotidiana, con arraigo sensorial y sensible, que puede ser revalorado en pintura. Por estas razones el proyecto se alberga en el valor estético de la trivialidad.



(99) Nota de clase, Academia de San Carlos, ENAP, UNAM, mayo de 1998.

En cuanto al entorno, es el espacio que rodea el andar, es una potencia activada con cada presencia, es el lugar donde se desarrollan todas las acciones. El tiempo ubica psíquicamente, subjetivamente y perceptualmente, a diferencia del entorno que ubica físicamente, es como si el tiempo al final también se apoderara del entorno gracias a la memoria. Andar involucra movimiento, direcciones, ritmo, experiencia, conocimiento, conciencia del cuerpo mismo y con el entorno, por lo que es una acción, sinónimo de vida y libertad. La percepción crece cada vez más; mirar es tan infinito como el conocer. Andar es el devenir de la vida, la continuidad rítmica y constante que permite sentir y razonar la realidad momentánea. Como en la pintura, los pasos van surgiendo o se van codificando en la mente y en el alma, ordenados delante o detrás unos de otros. Sus elementos son: 1) zapatos, como autorreferencialidad, 2) pies, como órganos deambulatorios, 3) piernas ¹⁰⁰, como pedestales, 4) andar: como tiempo y lugar representados en imágenes y descripciones

No se manipuló la naturaleza como hizo el land art, sino que se fue parte de ella, la tierra no fue el soporte de la obra, sino los lienzos tradicionales, no se buscó imitar la naturaleza sino construirla y simbolizarla a partir de algunas de sus representaciones ¹⁰¹. El sustantivo fue expresar por medio de pintura, como escribió Hal Foster de “lo invisible de lo visible”, el orden del tiempo, la presencia personal en los sucesos al andar, el cual no está representado, sino implícito.

(100)En el sistema jeroglífico egipcio, la figura de una pierna tiene el sentido simbólico de erigir, levantar, asentar. Pie y pierna diferencian la forma humana de la meramente biológica, por comparación con el animal, gracias a la posición erecta del hombre. La pierna también es equivalente al pedestal y cabalísticamente le corresponden las cualidades de firmeza y esplendor. También son símbolo de lazos sociales, el pie es la llave de esto; la pierna como símbolo suprime las distancias. Una pierna desnuda es vida y poder. Cirlot, Juan, *op.cit.* p.834.

(101)Como dijo Bauon Garten “el objeto del arte son las representaciones confusas, pero claras, o sea sensibles, pero “perfectas” en tanto que el objeto del conocimiento racional son las representaciones distintas (los conceptos). Farrer, José Mora, *op.cit.* p.452



i) Realización y análisis de cada uno de los cinco cuadros. Las formas representadas, son naturalistas y los espacios casi abstractos; las primeras son: los zapatos personales, pies, piernas y elementos de formas cerradas como una palmera, piedras o plantas de cada ambiente específico. Los espacios son representados simbólicamente como la natura del lugar correspondiente; por ello no es una imitación de la naturaleza, sino una construcción a partir de colores planos o casi planos; cada uno definido por su sustancia libre, interpretada como cielo, arena, agua y tierra. Reduciendo así su tridimensión como ficciones, dejando notar la bidimensión del formato y su acercamiento al espectador. Como ya se mencionó en la influencia de las pinturas azules de Joan Miró, en cuanto a la ampliación del cuadro hacia fuera, por ello la composición está hecha a partir de horizontales y verticales ya que, como menciona Rudolf Arheim, las verticales y horizontales tienen cierta tradición focal en la visión por ubicación, y propician que “El espacio no se crea dentro del margen estrecho de una figuración. Toda forma visual tiene influencia fuera de sus propios límites y en cierto grado, articula el vacío que lo rodea”, ¹⁰² como fragmentos mentales del espacio, del lugar que puede ser extendido; a diferencia de los paisajes del pintor romántico mexicano José María Velasco, en donde el espacio se ve como un todo, contenido en el formato (fig.138).

Las composiciones tienen algunos rasgos de collage ¹⁰³, por coherencia con la bitácora visual, la cual se realizó de esta manera; con diversas imágenes, trozos de folletos, pequeños objetos, arena, fotografías, etc. En la composición se busca equilibrar la figuración naturalista con lo gráfico de los fondos, casi abstractos. El espacio está sugerido por superposición, las partes puestas refieren continuación o construcción de los elementos parcialmente ocultos, o ausentes como la suela de los zapatos, la continuación de las pisadas, del camino, del cielo, de la playa, del mar, etc.



(102) Arheim, Rudolf, *op. cit.* p. 219.

(103) Se inicia en 1917 en el Dadáismo, casi simultáneamente con el cubismo sintético. Hannah Hoch (1889-1978 Alemania) es la pionera en introducir el principio del collage en pintura, como dice “realidades unidas y alteradas”. Grosenik, Uta, *op.cit.* p. 210.

1) *Ciudad eterna* (fig.139)

1) Elementos: zapatos, pies y piernas y sombra del cuerpo.

2) Representación: Este cuadro representa la infinitud que existe en recorrer en todas direcciones cada espacio de cada lugar de una ciudad determinada, de esa actividad cotidiana y relegada. Al respecto José Luis Barrios escribió, “El crecimiento acelerado y caótico de las actuales urbes, el desarrollo industrial, el crecimiento de la sociedad de consumo, la expansión transnacional de los objetos y la revolución mediática (la sustitución de lo real) configuran una nueva narrativa de lo urbano que se aleja poco a poco del tiempo de caminar”.¹⁰⁴ Siendo que con el cuerpo se percibe cada cosa, cada entorno afirmándolos, dentro de un proceso de observación, y connotación de las diferentes sensaciones, percepciones que indica cada lugar.

3) Estructura: El fondo esta hecho a base de una cuadrícula, significando la dualidad de la natura y el artificio de la ciudad; alude al dibujo básico de orden y distribución de la ciudad; el valor paradigmático de la ciudad, como escribió José Luis Barrios “la ciudad descansa en el significado simbólico de su traza: su eje axial ordenado según la doble estructura del poder: el palacio y el templo, pero también según el orden cósmico del tiempo: día y noche”.¹⁰⁵ Las líneas verticales son paralelas, a diferencia de las horizontales que reducen el espacio entre si cada vez más hacia el centro del formato, para aludir al movimiento que sugiere el par de piernas y zapatos. Estos se encuentran representando un paso en dirección hacia abajo del cuadro, y debajo de ellos una sombra escorzada, presenciando el momento del día. De semejante representación se ubica, a manera de espejo, otro par de piernas y sombra, simbolizando el tiempo, movimiento, presencia y entorno urbano (fig.140).

(104)Barrios, José Luis, Lugar (es) la urbe y lo contemporáneo, México, Artes gráficas Panorama, 2002 p.13

(105) *Ibid*, p. 14.



4) Color: Se buscó la organicidad de la piel junto con la pincelada, no así sus tonos locales. En los zapatos los colores se aplicaron más planos y la pincela velada, por la frialdad del ser objeto. El color del fondo se aplicó de gris amarillento, casi neutro, por referencia a la ciudad.

5) Dibujo: El dibujo se realizó descriptivo en las formas: piernas, pies y zapatos. Se usó el escorzo de arriba hacia abajo en las piernas, porque es la percepción que se tiene de si mismo al mirar hacia abajo, el cuerpo se percibe en escorzo¹⁰⁶, y de esta manera se integraría mejor el espectador.

6) Materialidad: En las formas se aplicó óleo y en el fondo pasta acrílica y tierra.

7) Tratamientos: En las formas de las piernas y pies, la pincelada se aplicó con óleo, se acentuó por bloques de tonos de luz y sombra, en los zapatos el color es más plano y la pincelada velada. En el fondo se aplicó una carga acrílica y tierra, significando la dualidad de la natura y el artificio de la ciudad.

El espacio es extensión de todo a nosotros, nosotros de la tierra. (fig.141)

1) Elementos: palmera, piernas, pies y sillas.

2) Representación: Este cuadro representa el origen y la unión del ser humano con la tierra, la unidad de la tierra con el cuerpo y el espacio. Se escogió la palmera porque es una forma muy característica de la playa, por su relación con el contenido que tendría el cuadro, como

(106) El término escorzo puede usarse en tres acepciones diferentes: 1) la parte visible de un objeto no se muestra en su total extensión, sino contraída según su proyección. 2) una figura se ve en escorzo cuando no brinda un aspecto característico del todo, aunque no en un sentido verdaderamente perceptual o pictórico. 3) Geométricamente toda proyección significa escorzo, porque todas las partes del cuerpo que no son paralelas al plano de proyección cambian en sus proporciones o desaparecen, parcial o totalmente. Como dijo Delacroix "Las artes del escorzo y la perspectiva son una misma y única cosa", en conclusión casi todo está en escorzo a excepción--- de la parte que se enfoca. Ejemplo de ello es el "Cristo muerto" de Mantenga. Arheim, Rudolf, *op. cit.* p.78.

símbolo de surgimiento de las entrañas de la tierra; el largo tronco, hecho como de varios fragmentos en todas direcciones, como la vida, y hasta arriba, sus hojas de terminaciones en punta, integrándose al entorno y al cielo. Las sillas por su relación con el reposo, con la paz y con la meditación. El yo abraza y toma conciencia como una extensión de la tierra de una realidad total infinita.

3) Estructura: se realizó con un par de líneas verticales paralelas casi centrales, estas determinaron la curva en donde se colocaría la palmera. También se emplearon varias líneas horizontales, las cuales ubicaron la representación de la arena ¹⁰⁷, el agua, el cielo y sus tonos, como ya se mencionó en el cuadro anterior, las líneas ubican las formas y el fondo para proyectar el cuadro hacia afuera. Finalmente las piernas y los pies se ubicaron en un triángulo de abajo hacia arriba, lo que sería en la representación naturalista de adelante hacia atrás; en la punta del triángulo se colocaron las puntas de los pies, justo en la base de la palmera, para una mejor relación con lo que se buscó expresar. El recorrido visual va del espectador a las piernas, estas a la palmera, de ahí al sol y al cielo; o viceversa (fig.142).

4) Color: Se buscó la organicidad de la piel de las piernas y de la palmera junto con la pincelada. El color de las sillas es un verde casi neutro y plano por su condición de objetos. En el fondo seccionado por horizontales se aplicaron los colores por planos, referentes al cielo en tonos azul ultramar y prusia, al azul cerúleo del mar y a la arena con ocre.

5) Dibujo: El dibujo se realizó descriptivo en las formas: piernas, pies y palmeras. En las sillas se sintetizó un poco la forma, sólo era necesaria la referencia. También se utilizó el escorzo en este caso de abajo hacia arriba, porque es la percepción que se tiene de sí mismo al mirar hacia enfrente estando recostado.

6) Materialidad: En las formas se aplicó óleo y en el fondo acrílico.

107) La tierra como ente femenino, la tierra da y toma la vida, produce formas vivas. La arena es purificadora, líquida como el agua y abrasiva como el fuego.



7) Tratamientos: En las formas de las piernas y la palmera, la pincelada se aplicó con óleo, se acentuó por bloques de tonos de luz y sombra, en las sillas el color es más plano y la pincelada velada. En el fondo se aplicó acrílico.

Andar por calas, formas, texturas. (fig.143)

1) Elementos: zapatos, pies y piernas, sombra del cuerpo, plantas y piedras.

2) Representación: La sombra se significó como otro tipo de representación de unión simbólica con la naturaleza, la sombra propia siempre presente en el entorno y siempre cambiante como el orden del tiempo, su movimiento imperceptible como apropiación del lugar con la presencia. También se habla del ser espectador de un lugar, como en algunas piezas del pintor romántico Gaspar David Friederick (1774-1840) cuando escribió, “Un lugar no está verdaderamente completo hasta el momento en que alguien lo percibe, como lo magnífica”¹⁰⁸. La diferencia al respecto es que Gaspar David representaba en sus cuadros personajes como contempladores estéticos, mirando al paisaje, ajenos al pintor; en el proyecto *Andanzas* se representan los miembros del cuerpo perceptibles en relación con el entorno, como una doble presencia, y a su vez el espectador también es parte de él.

3) Estructura: se realizó con un par de líneas verticales paralelas casi centrales, estas determinaron las curvas en donde se proyectaría la sombra personal. También se emplearon varias líneas horizontales, las cuales ubicaron como en los cuadros anteriores la expansión de los fondos, los diferentes niveles del suelo, las plantas y el agua. Las piernas en escorzo junto con los pies, se representan detenidos, aludiendo a la observación del lugar. Las plantas se representaron por medio de manchas y la gran cantidad de pequeñas piedras aluden a un cosmos, al que se presenta en cada entorno (fig.144).

(108) Farrer, José Mora, *op. cit.*, p. 103.

4) Color: Se buscó la organicidad de la piel por medio de tonos naranjas y sienas natural. En los zapatos los colores se aplicaron más planos y la pincela velada. El fondo se encuentra sugerido por ocres de la tierra, manchas verdes como plantas y algunas tonalidades en azul-verde como agua.

5) Dibujo: El dibujo se realizó descriptivo en las formas: piernas, pies y zapatos. Se usó el escorzo de arriba hacia abajo en las piernas, la sombra en forma de silueta se sugirió por medio de una mancha irregular. Se aplicó contraste de luz y sombra en las piedras, por la importancia de la referencia a un cosmos.

6) Materialidad: se aplicó acrílico en pasta y diluido para las manchas del fondo y las plantas.

7) Tratamientos: En las formas de las piernas y pies, la pincelada se aplicó con acrílico, se acentuó por bloques de tonos de luz y sombra, en los zapatos el color es más plano y la pincelada velada. En el fondo se aplicó el acrílico más diluido.

Por la campiña, la tierra, la materia. (fig.145)

1) Elementos: zapatos, pies y huellas.

2) Representación: Este cuadro representa la continuación del andar que existe en recorrer en todas direcciones cada entorno. En este cuadro se representa al campo, como la tierra que se trabaja y que da vida, la que se transita y se palpa. Lugar donde se plasman las huellas de los presentes matéricos.

3) Estructura: se determina por dos líneas verticales paralelas que delimitan el área negra, abstracta, donde el espacio es ambiguo porque la dirección de las huellas de pisadas siguiendo una curva, se dirigen al sitio donde se encuentra el espectador, de arriba hacia abajo y al frente. Otro par de líneas horizontales ubican el bloque matérico significante de

la tierra del campo albergadora de huellas de todo tipo, donde se graban los pasos de presencias. (fig.146)

4) Color: Se buscó la organicidad de la piel en los pies. En los zapatos los colores se aplicaron más planos y la pincela velada. El color del bloque de materia donde se posan los pies, posee total referencia a la tierra, en tonos ocres producidos por los esgrafiados de huellas plásticas. El fondo determina el espacio abstracto en negro y alberga cuatro huellas en ocre casi blanco como contraste, para enfatizar su importancia.

5) Dibujo: El dibujo se realizó descriptivo en las formas: pies y zapatos. El dibujo en esgrafiados alude a huellas de llantas de tractores del campo y a las de bicicletas, son huellas características de ese campo y de cualquier otro. El dibujo de las huellas se realizó con la impresión física de las sandalias de viaje.

6) Materialidad: En las formas se aplicó acrílico, de manera suave, para contrastar con la matérica pasta acrílica mezclada con tierra del campo.

7) Tratamientos: En las formas de las piernas y pies, la pincelada se aplicó acentuada en tonos de luz y sombra, en los zapatos el color es más plano y la pincelada hace presencia en la tela de las cintas sujetadoras. En la mitad del fondo se aplicó una carga acrílica gruesa mezclada con tierra, para hacer posible el dibujo en esgrafiado de diversas huellas. Las huellas de los zapatos de viaje se aplicaron con pasta acrílica más delgada para facilitar su dibujo.

A través de mares, montañas y momentos, (fig.147)

1) Elementos: zapatos, mapa y horizonte.

2) Representación: Este cuadro se encuentran en la posición de dar un paso, en este cuadro principalmente se evidencia la autorreferencia por medio de los zapato, porque estos han estado en cada paso del andar, en cada temperatura, color, suelo, atmósfera, polvo, situación o circunstancia de diversos momentos, por ello de cierta manera soy yo, como cuerpo en el espacio y como mente en su significado. El horizonte representa la analogía

entre la orilla de México y la del Mediterráneo, estas orillas son como un presente y un pasado simultáneos. Contemplación y reconocimiento de identidad. En la pintura se incorpora la historia de la cultura y la memoria que trae el pasado como presente. Barcelona fue un presente nuevo; recordaba que de esa ciudad salieron los conquistadores y, aunque ese momento es muy lejano a este tiempo, es un hecho que irremediamente afectó el desarrollo y la actualidad de México. Es parte de la historia y en cierta medida de la ascendencia. Por ello fue tan importante la línea del horizonte, vista desde la playa del Mediterráneo, del otro lado de una playa mexicana. La representación de un mapa de Barcelona en la parte inferior, como la base del cuadro, es la simbolización de la importancia de un mapa para la ubicación en casi todo momento, también se planteó así para que se interpretara como una vista aérea de la ciudad, la cual es llevada visualmente por los pasos de los zapatos.

3) Estructura: se realizó con un par de líneas verticales paralelas ubicadas a lado izquierdo del formato, estas determinaron y el extremo derecho determinaron la curva donde se ubicarían el par de sandalias. También se emplearon líneas horizontales, las cuales ubicaron como en los cuadros anteriores la expansión de los fondos, el nivel del mapa, algunas partes del mapa, el color ocre representando la arena, el azul prusia del mar y el azul ultramar claro del cielo. Las sandalias en escorzo, vistas desde atrás, como una continuación de pasos simbólicos de vida, movimiento, tiempo y entornos (fig.148).

4) Color: Se buscó la organicidad con varios tonos azul prusia de las sandalias, auxiliando esto con la pincelada, por su connotación autorreferencial, de no ser sólo objetos. En la arena se colocó un ocre casi plano y neutro. El azul prusia como mar y el azul ultramar claro en el cielo.

5) Dibujo: El dibujo se realizó descriptivo en las sandalias, se usó el escorzo de atrás hacia delante. En el mapa se sintetizó gráficamente el dibujo, para que funcionara como referencia.

6) Materialidad: En las formas se aplicó óleo y en el fondo pasta acrílica y arena.

7) Tratamientos: En las formas de las sandalias, la pincelada se aplicó con óleo, se acentuó por bloques de tonos de luz y sombra, en el mapa el color es más plano y la pincelada velada. En la parte de la arena se aplicó una carga acrílica con arena, y en la parte superior, en el mar y el cielo se aplicó acrílico más líquido, para aparentar mayor distancia.

3.3.2 Presentación de las cinco piezas *Andanzas México-Barcelona* Por Gloria Hernández

En este último apartado tiene lugar la presentación de la exposición *Andanzas México-Barcelona*¹⁰⁹, la que se encuentra en el catálogo de la misma y es donde se habla de las cinco piezas que surgieron como conclusión del proyecto, los cuales fueron realizados al regreso del viaje. La presentación fue escrita por la crítica de arte Gloria Hernández.

ANDANZAS MÉXICO-BARCELONA

Con el propósito de trasladar la acción estética de un viaje a la expresión pictórica, Aidee de León ha realizado, un recorrido a manera de viaje ilustrado; concentrándose principalmente en cuestiones sensoriales: la materia y sus percepciones; todo hacer, pensar y sentir los ha invertido en transformar su viaje en obra de arte, de alguna manera una acción performática. Las huellas que ha decidido elaborar de toda esa experiencia andariega se concentra en el recurso a la pintura dejando en ella memoria del tiempo y el espacio recorridos, de su percepción de ambientes. Desde una experiencia personal se lanzó a la búsqueda de universales, por ejemplo empieza situando a sus zapatos y pies en papel protagonista para el plan de sus andanzas, pues son desde luego la posibilidad de la acción.

Las andanzas fueron el recorrido memorioso de una acción deambulatoria, un espacio y tiempo narrados desde la mirada de la pintora, ella describe, ordena y clasifica; va

(109) Los cinco cuadros junto con siete cuadros realizados durante la estancia de producción en la Fundación, fueron expuestos en la galería No. 3 de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en agosto del 2003. Y difundidos en el programa *U+* de la UNAM por canal 22.



haciendo un registro de la experiencia extraordinaria de su encuentro con la diferencia que le significa el mundo cultural español-europeo, a través de su viaje que llevó a cabo como vivencia estética-filosófica y que concentró en el escrutinio de la materia y sus formas, tanto *naturales* como artificiales, así la artista se puso a prueba bajo la lección de Tàpies.

Después traslada aquellas experiencias a objetos visuales pictóricos. Pinta principalmente la luz, pinta el movimiento de la luz en su contacto con los objetos y especialmente en la piel sus reverberaciones, como se puede observar en el cuadro: *El espacio es extensión de todo a nosotros, y nosotros de la tierra*, donde en la disposición compositiva se ve a la pintora incorporada a la obra observando sus piernas como una palmera que la cubre del sol, y de ese modo se vuelve una sirena celeste, porque la profundidad de campo dentro del cuadro es inmensa, deja ver una baja línea del horizonte que indica la lejana orilla de la playa y una mancha de mar azul y burbujeante, y todo hacia arriba es el cielo y sus tonalidades.

En *Ciudad eterna* una malla de racionalidad es el fondo y piso del cuadro, acompañado de varios niveles de narración: vemos que una sombra proyectada sobre el piso se fotografía, el cuadro lo compone esa sombra vuelta dos y dispuestas en dirección contraria, casi enfrentadas. En el segundo tercio del cuadro tenemos un momento donde parece que las sombras van a cruzarse, allí pintó sobre la sombras una visión realista-corpórea de los dos pares de piernas. De esta manera traslada la experiencia real-material en pintura discretamente mática, donde lo espacial geográfico y corpóreo los convierte en espacios de la mirada reflexiva.

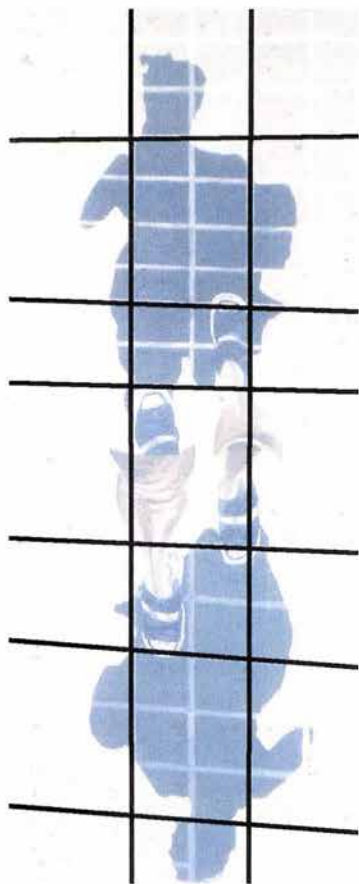
Gloria Hernández*
Julio 2003

*Miembro de la Asociación Internacional de Crítica de Arte, sección México.





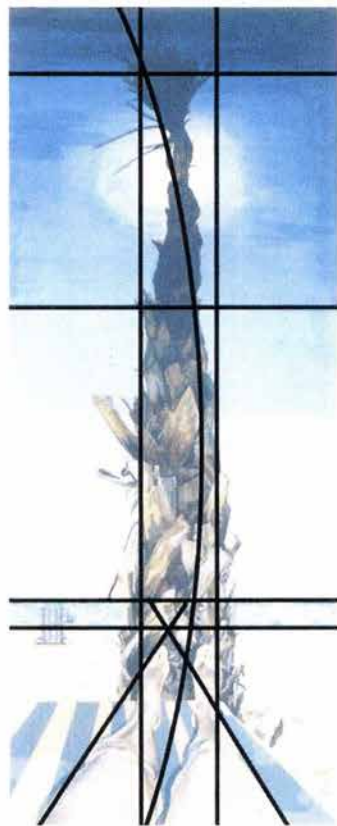
139. *Ciudad eterna*, 2003.



140. *Composición*.



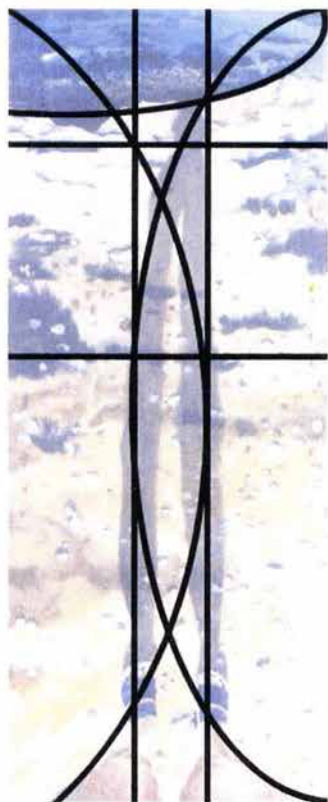
141. *El espacio es extensión de todo a nosotros, nosotros de la tierra, 2003.*



142. *Composición.*



143. *Andar por calas, formas, texturas, 2003.*

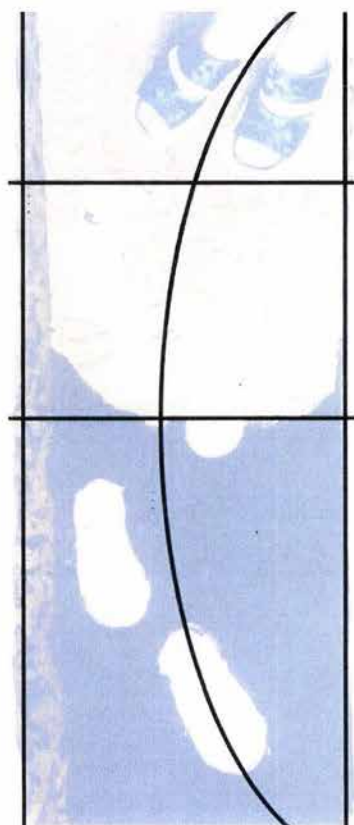


144. *Composición.*





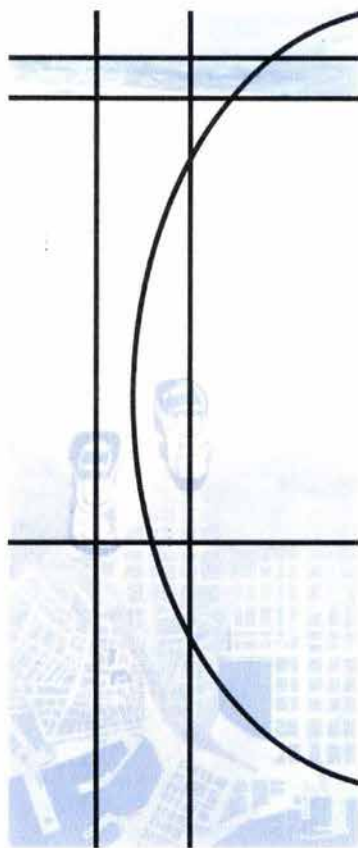
145. *Por la campiña, la tierra, la materia*, 2003.



146. *Composición*.



147. *A través de mares, montañas y momentos, 2003.*



148. *Composición.*

Conclusiones

El ensayo aquí expuesto, esta hecho a manera de conclusiones de la presente tesis, ya que es una manera de expresarlas, sin más pretensión que seguir algunas aseveraciones de Jaques Derrida de su ensayo *Restituciones*, donde trata *La verdad en pintura*; porque me parecen importantes para los temas (zapatos, pies, piernas y el andar) aquí tratados.

En *Restituciones* se plantea, desconstruye y cuestiona el debate que ya existe entre Martín Heidegger y Meyer Shapiro, al cual se incluye Jacques Derrida, replanteado un minuciosos análisis en cada subtema que viene a partir de los *Zapatos viejos con cordones* (pág.13) de Vincent Van Gogh.

No me sumo al debate por obvias razones, pero sí puedo decir algo al respecto de una pintura como es el cuadro ya mencionado, siendo un tema que me compete en toda la ampliación de mi existencia, conciencia, autoconciencia, quizá un poco de inconciencia, y alma; ésta no como algo sobrenatural, sino como el arte, como ese algo que hace sentir y estar vivos, esa energía, ese primer motor del que habla Aristóteles, para respirar, para andar.

De igual manera que como espectador se dan interpretaciones, en este sentido me calzaré los zapatos de Van Gogh, los cuales pueden calzarse justo a la medida del yo, el yo como sujeto que percibe la verdad, la pintura, los zapatos en pintura. Soy solo un individuo que quiere calzarse los *Viejos zapatos con cordones* por un momento.

Todo gira al rededor de la restitución, de devolver la verdad que da el cuadro en pintura; o conformar un lenguaje de la verdad en pintura. La verdad podría ser la realidad en pintura, su representación, o develamiento. Al respecto Jacques Derrida habla de la verdad de la verdad que podría ser el trazo, la firma, el código del pintor; o quizá sea el mismo pintor. Su representación por medio de zapatos o la presentación que quiere dar sobre una realidad a través de los zapatos en pintura. O zapatos que al afirmar su presencia confirman su ausencia.

¿La verdad es relativa en pintura? La verdad es la verdad de la verdad, como una verdad trabajada, llevada a otro nivel de conciencia de verdad. Dicho de otra manera el lenguaje es la orilla del abismo (pintura) y la verdad está entre la orilla y el comienzo del abismo, quizá la verdad restituída es la filosofía del arte, ese vínculo que trata la obra y al espectador, la experiencia estética, de la existencia de lo que está y se vive.

Para los obreros la verdad en pintura no existe, aunque su verdad haya originado una verdad, una artisticidad en un proyecto plástico, ¿qué es su verdad? La verdad que desconocen; su vida, su tiempo, su movimiento, su pensamiento, su respiración. Su verdad consciente, es su reconocimiento propio, el mirarse en un objeto hecho de piel, del mismo material que su tacto, de aquel que forma zapatos.

Derrida se hace la pregunta ¿Qué es un deseo de restitución si se relaciona con la verdad en pintura? Podría ser el mismo cuadro, el título, la firma, el museo donde se expuso o donde se exponga, su integración a la historia del arte, su reproducción masiva, los discursos que se hagan al respecto o en términos inevitables, el mercado.

En el cuadro hay un adentro y un afuera; el trio básico forma-fondo-contenido y un marco (a lo que Derrida llama *ergon* y *párgon*); un contexto plástico y uno externo físico; el contexto del tiempo en que la obra fue realizada y el contexto variable al infinito que se presenta en cada espectador afectado por su propio contexto.

Si mis zapatos significan afuera, entonces hay un afuera adentro de adentro, como un círculo; me refiero con esto varios sentidos, como: zapatos que andan en afueras, zapatos de afuera de nosotros, como objetos, adentro de una percepción, a su vez adentro de la mente, adentro de una reflexión, adentro de un misterio, de un contenido, adentro de una pintura, de una galería, adentro de cada espectador, quien a su vez los exterioriza al apropiárselos y los divulga de diversas maneras afuera.

Mis zapatos, de la misma manera que los zapatos de Van Gogh, sugieren formalmente los pies, como protectores, como reflejos del pie en cada gesto que marca su uso. Como presencias-ausencias; en mi caso, en algunos cuadros hay una presencia doble con mis zapatos y con partes de mi cuerpo, porque tengo la intención de hablar de mis recorridos personales; aunque también, esta doble presencia se desdobra para integrar al espectador en el cuadro y en el entorno representado, simbolizado y pintado.

Sobre la misma doble presencia, mis piernas, pies y zapatos me afirmaron en la ciudad, en el campo, etc., estos a su vez me representan y afirman en pintura, al igual que ellos se afirman en un lugar por medio de mí y en pintura, como una presencia en la presencia, presencia de mí representada, y presencia de mí como la que realiza la pintura, como estar dos veces en el cuadro pero de diferente manera, aunque al final, es la misma.

En mi caso creo que el marco contenedor, o remarcador de la presencia de una pintura ya no es necesario. En los cinco cuadros finales que realicé pretenden sugerir continuidad en el espacio que se encuentren, una continuidad predeterminada por verticales y horizontales con colores casi planos del espacio, como es el cielo, la tierra o el agua. De esta manera se crea la ambigüedad de extender un espacio abierto en uno cerrado, o de tener un fragmento del exterior adentro de una galería, o llevar a cabo la integración propia al cuadro y crear psíquicamente un espacio imaginario del cual se es partícipe.

Derrida dicta cinco interrogantes, las cuales creo que resumen de diferente manera la verdad en pintura, estas son: ¿Qué pasa con los zapatos? ¿Qué con los zapatos? ¿De quién son los zapatos? ¿Quiénes son?, a las cuales agregaría ¿porqué son? ¿De quiénes son? ¿Dónde dejaron sus huellas? ¿Cuándo? ¿Qué restituye a la pintura?.

A esta última pregunta mencionaré al respecto una de varias posibles respuestas; creo a partir de mi proyecto del andar, la restitución puede ser un todo global, la sucesión de momentos en entornos diferentes; pero un todo cubierto por artisticidad en cada una de sus partes recuperadas. Como cuando dijo Platón que el artista sube al mundo de las ideas a



través de la observación y cuando regresa tiene que develarlas, *restituir*las por medio de la creación.

Los zapatos de Van Gogh ¿a qué lugar podrían regresar? ¿De dónde vinieron?, Shapiro dice que son zapatos de la ciudad, a diferencia de Heidegger que afirma que vienen del campo. Al respecto Derrida cuestiona la importancia que tiene esto, dice es como estar de acuerdo con la presencia de un espectro en los zapatos, que sería como una temporalidad de uso, de tiempo de pasos, una temporalidad del espíritu que en ese momento se ve congelada por la ausencia del dueño. Quizá el verdadero propietario sea esa espiritualidad intangible que emana de la pintura.

Creo que esos zapatos de Van Gogh, hablan de él aunque no esté presente en la representación, pero sí en cuanto a que el cuadro es un objeto artístico y no un objeto cualquiera, siendo así este objeto es una parte del su autor por lo que habla de él. Esos zapatos están ahí para permanecer. Entre el están y fueron hechos, es donde creo que hay una de las respuestas; sí, al parecer esos zapatos están ahí en pintura; pero tal vez ya no en su realidad física, por lo que fueron hechos para permanecer cristalizados en ese lugar específico en pintura.

Los zapatos pueden no ser de Van Gogh, pero si fueron suyos cuando los escogió, los artistizó al trasladarlos a la pintura. Quizá no le pertenecen a una campesina o a alguien de la ciudad, quizá a nadie, pero sin embargo también nos son a todos a la vez. En todo caso le pertenecen al arte, Van Gogh hizo la obra para todo aquel que pueda observar y sentir su momento intelectual, su elaboración, sus procesos visuales, como si construyera la pintura con miles de dibujos, cuando dice “dibujo y color como una misma cosa”.

Cuando se encuentra algo, se quiere decir, definir, aceptar un camino en una palabra (tema), andar; se pretende encontrar el sentido interior invariable, mediante una multiplicidad de variaciones externas. En este sentido, Derrida menciona que “el espíritu del creador debe introducirse en su propio producto, producir un discurso sobre lo que produce, introducirse por sí mismo en sí mismo”. Después menciona lo que dijo Hegel



sobre la ciencia de lo bello, que “el espíritu se presupone, anticipa todo por donde se comienza, es un resultado, un efecto del salto de espíritu, un resultare, el espíritu viene, vuelve sobre sus pasos”.

El círculo da la pauta para pensar en una espiral, que puede estar unido por varios círculos concéntricos o ser la intersección de infinidad de ellos hacia una reducción o una ampliación infinita en movimiento; como la inestabilidad que provoca la libertad de cada individuo con respecto al todo, como la Teoría del orden del caos, la cual relaciono con el “fort/da” que explica Derrida, dice “Todo desarrollo (discursivo o pictórico en particular) implica un fort/da”, como un entrelazamiento.

Esto sería en restitución, un basto conjunto de entrelazamientos, de asociaciones, fidelidades y desarrollos en todas direcciones dentro de una espiral; contenedor de discursos antagónicos entrelazados formando un todo esencial. Pero desde otro punto de vista creo haber encontrado una restitución, que sin tener una relación directa se presta en toda su explicación.

Esta es la conclusión que tuvo André Bretón sobre la fotografía de una locomotora y su belleza convulsa. “La convulsión que experimentamos ante el objeto parte de una percepción del mismo alejada del continuum de su existencia natural, de un alejamiento que priva en la locomotora en una parte de su entidad física y la convierte en un signo de la realidad que ya no posee.” O como se refiere Derrida a esto “Sensación de oculta extrañeza”.



Los zapatos de Van Gogh tienen esa belleza convulsa en cuanto a que pertenecen a una realidad continua, conocemos su existencia natural y cotidiana, la cual es convulsa, belleza o realidad convulsa, al verlos en pintura, porque ya se encuentran muy alejados de su identidad física y se convierten en un signo de la realidad, de su *naturaleza* que ya no poseen. Representan y expresan parte de la realidad exterior e interior de Van Gogh y de cada espectador.

La planta del pie siempre sobre los zapatos, al menos la mayor parte de la vida del sujeto; los zapatos sobre la tierra, el piso, el campo, las ciudades, modificando paso a paso el camino. Permitiendo no sólo andar sino conocer de ellos. Cuando Derrida se pregunta ¿qué pasa cuando son abandonados? ¿Cuándo encuentras un zapato o no los usas? dice que “se vuelven un soporte anónimo, vaciado de un sujeto ausente cuyo nombre vuelve como fantasma para frecuentar la forma abierta”.

A lo que sólo agregaría, vaciados de un sujeto físico, el nombre vuelve como un fantasma pero su presencia nunca es ausente. Situación que provoca preguntas como ¿Qué tanto el o los zapatos refieren al sujeto? ¿Qué tanto el zapato es sujeto? ¿Qué pasa cuando un sujeto decide usar zapatos para una pintura? ¿Es esto un uso?.

Hablar de tierra no únicamente implica caminos o direcciones, también acoge, se da la necesidad de ver la tierra, sentirla, olerla, pensar en ella y en zapatos, en ella y en pies en ella y yo, en ellos y yo. Como si el pensamiento tuviera zapatos, y al escribir las manos se calzaran.

Los artistas visuales crean otros entes que viven de conocimiento, de reflexiones, de categorías estéticas, de sensibilidad y de vida propia, ya que se les da algo de sí, a cada minuto que se transforma lo intangible en objeto. Estos a su vez proporcionan experiencias sensitivas e intelectivas, un goce pictórico y una función estética que se relaciona con la memoria.

La dualidad de los zapatos en cuanto a contener las dos connotaciones sexuales y los significados antagónicos de lo más bajo, ruin, al lado de la fiabilidad, de su relación con lo sagrado, una dualidad que podría ser vista como complementaria al dar un paso, proyectando así cada elemento de esa dualidad, el par. Podría verse como analogía, a la dualidad de los sujetos, no como el bien y el mal o el sexo, sino como el yo, como la dualidad humana perteneciente al arte, la sensibilidad y el intelecto.



Esto nos lleva a sentir o pensar en otra dualidad que surge al contemplar una obra, la presencia-ausencia del yo. Un par que por sí mismo implica utilidad, el paso, el estar de pie, a los pies en movimiento, al andar y al afuera. Al respecto Derrida habla de lo inútil de la utilidad en este caso; Pero en el mío si la tiene en cuanto a concepto se refiere, porque mi sustantivo es el andar, los zapatos son elementos de este.

Lo inútil es el material, porque no tiene forma, de ahí el material de desecho o que sirve como medio para la elaboración de zapatos masivamente, le dí la forma de zapato (pág.----), así provocaría una contradicción, sería un zapato por la forma, pero no por su utilidad, ya que sería imposible usarse por su fragilidad, y porque no hice pares, sino piezas.

Me parece interesante el análisis que hace Derrida en cuanto a “lo desaparejo de los zapatos, cuando menciona que esto puede afectar la disposición de un par *verdadero*, desde el momento en que el zapato izquierdo nos hace frente del lado izquierdo...”, como un espejo inverso. Dos izquierdos de frente, como una reafirmación de lo no útil, que se transforma útil en pintura.

Van Gogh pintó un izquierdo de lado izquierdo como se haría tomándolos como modelos, ¿y el derecho-izquierdo? pero ¿no se trata de un individuo? Se vuelve un reflejo conceptual, un reflejo inverso, un enrarecimiento en cuanto a par por número o por uso. (como el par que conforman uno de hombre y uno de mujer en el cuadro *zapato-signo o sujeto-zapato*) (pág-----.)

Es un par que no anda, que nunca andará, solo existe en pintura; es un par predispuesto a la quietud, a su ser como entes en pintura. ¿Y, el par de derechos?, quizá esos son los completamente inútiles. De esta manera se disminuye la importancia de los derechos, inútiles donde sea que estén porque no son en pintura.

¿Porqué un segundo izquierdo es usado como ritmo y como reafirmación de la connotación izquierdo? Será un espejo del espejo, el cambio del izquierdo al lugar derecho



en pintura; y el izquierdo como reflejo del concepto izquierdo, el reflejo de su lado izquierdo, el reflejo del reflejo y no precisamente del mismo ángulo.

El reflejo del zapato *derecho* está implícito, pero no a la vista. Van Gogh lo pinta como sería a nuestra vista, de esta manera, también se incluye al espectador. Porque se pensó en su posición, el lugar a quien le pertenecería la frontalidad.

Los zapatos en pintura, parecen hablar de su esencia, como si al pintarlos se trasladara a la pintura, se cambia el objetivo que dio la realidad a su presencia. En pintura ya no son producto como objetos, o zapatos de presencia; en pintura son productos en cuanto obra, son zapatos por referencia y esencia, desde este sentido se puede decir que no son zapatos, son pintura. Como menciona Heidegger “Es una especie de producto, pero un producto desinteresado de su ser de producto”.

No nada más son zapatos, como signos icónicos, también son luz, color, materia, signos plásticos; en pintura quizá sólo así se hace ver lo que son los zapatos verdaderamente. En mi caso, quizá, sea la verdad de mi andar en pintura. En la realización de la pintura está el ser y como bien nombra Derrida el *ente*, el zapato como sujeto. El ser tiene un lugar en la pintura por ser esa su verdad, como si despertáramos en este mundo a través de los sentidos en forma de sujetos.

Al final del ensayo todo parece tener validez, los zapatos en parte parecen darle la razón a Heidegger con que son de campesino, por otro lado Shapiro parece tener razón con que son de Van Gogh, de ciudadano; a todo esto Derrida se pregunta quién gana realmente la apuesta, ¿quién los restituye en verdad?, quizá Van Gogh también quiso manifestar una mirada al sector trabajador, a los campesinos y al proletariado urbano, quizá habla de los dos, no son de nadie sino de muchos y a la vez de todos, de ahí tal vez lo abstracto del fondo.

El que sean de un lugar o de otro no quiere decir que no estuvo en el campo, esos zapatos implican trayectos, de entorno a entrono, de campo a ciudad, de Holanda a París, ya



que en el tiempo de la realización de los cuadros de zapatos estuvo en París. Por lo que pueden ser restituidos a tantos lugares como de tantas maneras.

Es una verdad indiscernible pero perceptible y aprensible; Derridá escribió “Van Gogh se ha reproducido en sus zapatos, se ha dirigido con zapatos, se ha rendido a sus zapatos y se ha devuelto sus zapatos”. Si los tenemos por un momento, los podemos conservar en una medida totalmente subjetiva. Son zapatos inagotables, son zapatos que dan y se dan, que se conservan a sí mismos y a su presencia-ausencia.

Derrida concluye “No hay que devolver nada, solamente apostar por la trampa como otros juran sobre la Biblia. Habrá habido que apostar, eso da para devolver, para reponer y vuelve a partir”. Yo concluiré diciendo que el cuadro está ahí, no es necesario saber qué restitución fue la más válida, ya que todas lo son, como verdades existen en torno a una pintura y de la pintura; siento que la restitución sería más a la pintura que a los apostadores.

Devolver lo que nos da, restituir a sí mismo la verdad compartida, entre el yo y el arte, por medio de la reflexión, esa unión que existe con el cuadro, la experiencia estética. En mi caso sería con la creación de más obra sobre el andar.

Andar y crear, crear del andar.

En línea recta, curva, arriba y abajo, alrededor, hacia adelante, nuestros pasos desgastando el día, partiendo desde aquí, la mente, hasta aquel lugar irreal en el presente pero armónico en la meta.

El sujeto y sus zapatos como la mejor unión, la unión perfecta, se encuentran ahora interactuando en el espacio y en el tiempo, en la magnificencia de un paso; pasos físicos y a la vez pasos simbólicos.

Viajando, deambulamos, en una iglesia, un museo, un parque, calles, avenidas, librerías, restaurantes, sobre arena, pasto, asfalto, piedras y tierra, nuestra materia hermana.





Personalidades definibles por su caminar, porque se debe transitar, se quiere transitar; nuestra vida conjunta la acción con el conocer, dejando y obteniendo huellas físicas intangibles de experiencia.



Huellas que dejan los pasos, complicidad de nuestros pies y zapatos, como un diario personal, objetos unidos al suelo que evocan tiempo y lugar.

Bibliografía

Acloway, Laurence, Catálogo: Tápies en el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1962.

Armstrong, Elizabeth, Zamudio Taylor. Ultra Baroque, E.U.A. , Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000. p. 201.

Arnheim, Rudolf, Arte y Forma, Percepción visual (psicología de la visión creadora), Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 3ra edic. 1969, pp. 240.

Barrios, José Luis, Lugar (es) la urbe y lo contemporáneo, México, Artes Gráficas Panorama, 2002 pp.75.

Baudrillard, Jean, Crítica de la economía política del signo, Trad. de Aurelio Garzón, México, Ed. Siglo XXI, 2ª Ed, 1977, pp. 263.

Bene Norbert, Naturaleza Muerta, Trad. Colonia, Sara, Alemania, Ed. Dikt Taschen, 1999. pp. 215.

Bell, Daniel, Las contradicciones culturales del capitalismo (La fragmentación estética), Versión española de Nestor A. Miguez, Madrid, Ed. Alianza, 1977, pp. 264.

Cabré, Tate, Any Internacional Gaudí, España, Ed. Mediterránea. 1ra Ed. 2002, pp. 178.

Cirlot, Juan. Diccionario de símbolos. España, Ed. Labor. S.A. 7ma ed. 1988, pp.1084.

Corominas, Joan, Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, Madrid, Ed. Gredos, 3ra Ed. 1973, pp. 869

Derrida, Jaques, La verdad en pintura, Trad. Gonzáles Celia, Scavino, Dardo. México, Ed. Paidós, 1a Ed. 2001, pp. 396.

Eco, Humberto, Como se hace una tesis, México, Ed. Gedisa, 6ta Ed. 1984, pp. 267.

Farrer, José Mora, Diccionario de filosofía, México, Ed. Atlante, 2ª Ed. 1944, pp. 1688.

Grosenick, Uta, Mujeres artistas, España, Ed. TASCHEN, 2001, pp. 575.

Guasch, Anna, El Arte último del siglo XX, España, Ed. Alianza Forma, 2000, pp. 597.

Hess, Walter, Documentos para la comprensión del arte moderno, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1998, pp. 239.

Información proporcionada por el Museo del calzado El Borceguí, A.C. Bolívar 27,Col. Centro, México, D.F.

J. Corominas, J. A. Pascual, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, 7 vols. Madrid, Ed. Gredos, 1ª Ed. 1984, pp. 986 aprox. c/u.

Kraus, Rosanid E. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Madrid, Alianza Editorial, 1ª Ed. 2000, pp. 320.

- Mc Dowell, Colin, Shoes, London, Ed. Thames and Hudson, 2a Ed, 1998, pp. 224.
- Millás, José, No mires debajo de la cama, México, Alfaguara, 2000, pp. 207.
- O'Keffe, Linda, Chaussures, París, Ed. Konemann. 2a. Ed. 1997, pp 509.
- P, Claudel, Le Soulier de Satin, París, 1929, pp. 415.
- Palau, Joseph i Fabre, El Guernica de Picasso, Trad. Miquel, Descot, Barcelona, Ed. Blume, 1979, pp. 96.
- Perea, Calderón Ana, Art Nouveau, España, Ed. EDIMAT Libros, 1999, pp 64.
- Pratt, Lucy, Woolley, Shoes, Inglaterra, Victoria and Albert Museum, 2a Ed. 2000, pp. 128.
- Roura, Alma, Dr. ATL, México, CONACULTA, 1999, p. 61.
- Saborit, José y Carrere, Alberto, La retórica de la pintura, España, Ed. Cátedra, pp.499.
- Servier, Jean, Les portes de L'Année, París, Ed. Laffont, 1962, pp. 123.
- SHCP. Divertimento, vacilón y suerte (catálogo para la exposición de Melquiades Herrera) México, 1998, p. 12.
- Smith, Eduard, Lucie, El arte Hoy, Madrid, Eds. Cátedra, 1983, pp.511.
- Torzcyner, Harry, Magritte ideas e imagenes, Nueva York, Ed. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1977.
- Walter, Benjamín, El país del segundo imperio en Baudelaire, en Iluminaciones II. Poesía y capitalismo, Madrid, Ed. Taurus, 1998, p.71

Hemerografía

- Alvarado, Nicolás, Reportaje: "Armas de doble filo", Revista arcana, No. 26, México, Medios y Publicaciones, 2003, pp. 84, p. 22-33.
- Reportaje: La sandalia más grande del mundo, México, Periódico Reforma, Julio 4 del 2003, p. 39

Otras fuentes

Inauguración de la Exposición de estos retratos, 6 de junio del 2003.

Notas personales tomadas del programa *Compermiso* sobre la 50 Bienal de Venecia, transmitida por canal 22.

Investigación de campo a diferentes tiendas y boutiques de la zona centro y sur de la ciudad de México. Como *El Palacio de Hierro, Liverpool, Sears, Julio, Sorrento, Regina Romero, entre otras.*

Cursos:

-*Arte objeto*, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, impartido por Mtro. Eduardo Romo, de febrero a abril del 2002.

-*Curso diseño básico*, Academia de San Carlos, impartido por Mtro. Melquiades Herrera.

-*Teoría del arte*, Seminario de Arte Contemporáneo, Escuela Nacional de Artes Plásticas, impartido por Mtro. Ignacio Salazar.

-*Semiótica, retórica y hermenéutica*, Escuela de Estudios Profesionales Aragón, impartido por Mtro. Salvador Mendiola Mejía.

Películas

"Materia y misterio de Antoni Tàpies", España, 1974.

Dr. Ramón Salazar, Bajo las piernas, España, 2002, Festival de Berlín (selección oficial), Alquimia Cinema, Productor Francisco Ramos.

Índice de imágenes

(numeración correspondiente a la secuencia de obra visual en el cuerpo de la tesis)

1. Vincent Van Gogh, Naturaleza muerta (botellas, jarras, zuecos), oleo/tela/tabla, 42 x 54 cm, Nueneen, 1884, Utrecht, Stichting Museum Van Baaren.
2. Vincent Van Gogh, Naturaleza muerta (par de zuecos y ollas), oleo/tela, 32.5 x 40.5 cm 1888, Museo Nacional Vincent Van Gogh.
3. Vincent Van Gogh, Naturaleza muerta (coles, zuecos, etc.), oleo/tela/tabla, 34.5 x 55 cm, La Haya, (1881, Amsterdam Museo Nacional Vincent Van Gogh.
4. Materialidad del sujeto 70 x 100 cm oleo / madera, 2001. Seleccionado en la Primera Biental Nacional de Artes Visuales de Tamaulipas 2001.
6. Materialidad del sujeto social, grabado en hueco, mixta / zinc, 76 x 56 cm, 2001. Seleccionado en la Tercera Biental Nacional de Pintura y Grabado Alfredo Zalce, Morelia Michoacán.
7. Zapato-signo o sujeto-zapato, acrílico / tela, 100 x 90 cm, 2002.
8. Hibridación cultural, acrílico / tela, 100 x 90 cm, 2002.
9. Materia, idea, el anhelo, acrílico / lino, 90 x 110 cm, 2002.
11. zapato-fetiche, acrílico sobre papel Tiziano, 20 x 30 cm, 2003
13. Francisco de Goya y Lucientes, La maja vestida, oleo/tela, 95 x 190 cm, 1797-98. E. Pérez Sánchez, Alfonso. Museo del Prado. Ed. Océano, 1ra edic. España, 1984. p.111
14. Robert Mapplethorpe, Ken Moody with shoe fotografía a color de 1985. Mc Dowell, Colin. Shoes. Ed. Thames and Hudson, 2da ed, London, 1998, p.79
15. Pierre Cardín, Men's shoes, 1986. Mc Dowell, Colin. Shoes. Ed. Thames and Hudson, 2da ed, London, 1998, p. 67
16. Salvador Dalí, Original sin, 1941. Mc Dowell, Colin. Shoes. Ed. Thames and Hudson, 2da ed, London, 1998, p. 68.

22. Francisco de Goya y Lucientes, Retrato de la Condesa de Carpio (La Solana), óleo/tela, 181 x 122 cm. Serullaz, Maurice, Pouillon. Museo del Louvre. Ed. Océano, 1ª edic. España, 1975, P.178.
31. Rembrandt, Retrato de Marten Soolmans, (1634), muestra las rosas hechas de encaje rígido que casi engulle al zapato. Mc Dowell, Colin. Shoes. Ed. Thames and Hudson, 2da ed, London, 1998, p.116
32. Francisco de Goya y Lucientes. La Maja y los embozados. Oleo/ cartón para tapiz, 275 x 190 cm, 1775-1792. E. Pérez Sánchez, Alfonso. Museo del Prado. Ed. Océano, 1a ed. España 1985.p. 103.
43. Hyacinthe Rigaud, (retratista de finales del reinado de Luis XIV y de Luis XV) Retrato de Luis XIV , Serullaz, Maurice, Pouillon. Museo del Louvre. Ed.Océano. 1ra edic. España, 1975.
57. Rochetti, Nióbide Chiaromonti, marmol, s. 1 a. C., Museo Gregoriano Profano. Mario; Montiel. Museos del Vaticano. Ed. Océano, 1ra ed. España, 1985, p153
58. Sandro Botticelli, Venus y las tres gracias, Fresco, 212 x 284 cm, Serullaz, Maurice, Pouillon. Museo del Louvre. Ed.Océano. 1ra edic. España, 1975.p. 239
60. Jan Van Eyck, El matrimonio Arnolfini. Oleo /roble, 82 x 60 cm, 1434.(Imágen National Gallery de Londres, Abbeville-Cátredra, 1ra ed. Italia, 1996.
61. Mabuse (Jan Gossart), Luca dibuja la Virgen óleo / tabla, 109 x 82 cm, 1525, Museo Kunsthistorisches, Viena (Imágen. Castellani, Valeria. The art book. Ed. Mondadori, 1ra ed. 1998, Singapore.
62. Instalación, Andanza en materia, 180 x 80 x 25 cm aprox. Zapatos intervenidos (semillas, tachuelas, pintura, mapa, boletos, tierra y pasto) 2002. Seleccionada en la Primera Bienal Nacional de Artes Visuales de Yucatán.
84. Daniel, Mytens (1632-33), Lord John Stuart y su hermano, lord Bernard Stuart, 1638
87. José Antonio Hernández Diez, Marx, 48 x 38 x 10 cm aprox. 2000. Armstrong, Elizabeth y Zamudio Taylor. Ultra Baroque, Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000, pp.105-111.
88. Material-zapato, cintas para foliar forros, 14.5 x 20 x 7 cm, 2004.
90. Lisa Milroy, Shoes, 1986, Mc Dowell, Colin. Shoes. Ed. Thames and Hudson, 2da ed, London, 1998. p. 71.
91. Composición de material, suelas, 100 x 70 x 17 cm, 2002.
92. Material-zapato, combustible de máquinas de costura para calzado, 14 x 20 x 9 cm, 2004. 94. ¿Quién calza?, hormas de madera intervenidas, 13 x 23 x 25 cm, 2004.
95. Piezas, pastel grasa / papel, 25 x 15 cm c/u, 2002.
- 96-105. Retratos de obreros, óleo/madera, 15 x 10 cm c/u, 2002.
106. Aquí y en mi tierra...., acrílico sobre tela, 100 x 80 cm, 2002
107. Materia, idea, la vida, acrílico/lino, 2002.
115. Andanzas, acrílico sobre tela, 100 x 80 cm, 2002.
116. Samuel van Hoostraten, Les Pantounfles, s. XVII.
117. Vincent Van Gogh, Viejos zapatos con cordones, Amsterdam, Museo Nacional Vincent Van Gogh.
118. Vincent Van Gogh, Par de zapatos, óleo/tela, 37.5 x 45.5 cm, Paris, 1887, Colección privada.
119. Vincent Van Gogh, Tres pares de zapatos, óleo/tela, 49 x 72 cm, Paris, 1886. Cambridge, Mass, Fogg Art Museum, Harvard University.
120. Vincent Van Gogh, Los zapatos, óleo/tela.
121. Vincent Van Gogh, Zapatos suecos amarillos, 1888.
122. René Magritte, El modelo rojo, 1935, 1937, 1948. (realizó varias versiones del mismo cuadro). Colección Melvin Jacobs, Nueva York.
123. René Magritte , La filosofía sobre la mesa, óleo/tela, 81 x 61 cm, Col. Privada, Washington D.C. 1947.
124. René Magritte, El pozo de la verdad, 1963. Elaboró una versión en escultura, 1967.
125. Merett Oppenheim, The nurse, metal, piel, papel, 14 x 21 x 33 cm, 1936.
126. Claes Oldenburg, shoes, años 60.

127. Mariana Abramovic, shoes for departure, Amatista, 45 x 30 x 12 cm, 1991.
128. Sylvie Fleury, Patrick and Josef, Zapatos de Patrick Cox sobre una imagen de Josef Albers, 100 x 100 x 30 cm.
129. Andanzas, mixta/papel, 70 x 120 cm, 2002. Selec. Bienal Nacional Diego Rivera.
130. En espiral. Homenaje a Antoni Gaudí, acrílico/tela, 90 x 110 cm, 2002.
132. Homenaje a Antoni Tàpies, acrílico/tela, 100 x 140 cm, 2002.
133. Mi cuerpo son mis pies, mixta/papel, 30 x 40 cm, 2004.
134. Diego Rodríguez de Silva y Velásquez, Las Meninas, óleo/tela, 318 x 276 cm, Museo del Prado, 1656.
135. Pablo Picasso, El Guernica, París, 10 de mayo al 4 de Junio, óleo/tela, 351 x 782 cm, Museo Reina Sofía, 1937.
136. Joan Miró, Blue II, óleo/tela, 270 x 355 cm, Centre George Pompidou, Musée National d' Art Moderne, 1961.
137. Antoni Tàpies, Collage de la fusta, pintura y collage/madera, 65 x 81 cm.
Creu IR, mixta/madera, 165 x 162 cm, 1975.
Empriente de paz, grabado con arena, 90 x 63 cm, 75 ejem.
Cruz negra, mixta/madera, 150 x 97 cm, 2002.
138. José María Velasco, Los Volcanes desde Atlixco, 1887, Col. Particular.
Popocatépetl e Iztaccihuatl vistos desde Atlixco.
139. Ciudad eterna, óleo y arena / tela, 170 x 70 cm, 2003
141. El espacio es extensión de todo a nosotros, nosotros de la tierra, óleo / tela, 170 x 70 cm, 2003.
143. Andar por calas, formas, texturas, óleo / tela, 170 x 70 cm, 2003.
145. Por la campiña, la tierra, la materia, óleo y arena sobre tela, 170 x 70 cm, 2003.
147. A través de mares, montañas y momentos, óleo y arena sobre tela, 170 x 70 cm, 2003.