



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**"Paisajes cotidianos"**

**Tesina**

**Que para obtener el título de:**

**Licenciada en Artes Visuales**

**Presenta:**

**Celia Moreschi López**

**Directora de tesis: Lic. Ma. del Rosario García Crespo**

**México, D.F. , 2008**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

# Índice

1 INTRODUCCIÓN.....	p.2
2 LAS PRIMERAS PIEZAS.....	p.6
3 EI EXTERIOR, LO QUE OCURRE FUERA .....	p.13
3.1 Romanticismo.....	p.17
3.1.1 El accidente en el dibujo .....	p. 25
3.2 Paisaje.....	p.30
3.2.1 La serie Paisajes comestibles.....	p.40
4 LA CASA, LO QUE PASA DENTRO .....	p.44
4.1 Ventanas.....	p.54
4.2 Salir de casa/ campamentos.....	p.58
4.3 La comida como signo cultural .....	p.67
4.4 El arte y la comida .....	p.69
4.5 La naturaleza muerta .....	p.71
4.5.1 La comida como material significativo en una obra .....	p.79
5 CONCLUSIONES.....	p.85



Fig. 1

## INTRODUCCIÓN

Escribir sobre el trabajo plástico de uno mismo implica establecer un distanciamiento con la obra, observarla desde lejos y descubrir cuales son los fondos y temas que, a veces, de manera inconciente, se abordan en el proceso plástico, así como sus distintas connotaciones; tanto intimas o psicológicas como externas o culturales y sociales. Esta tesina es un ejercicio en el que me propongo analizar mi trabajo plástico, verlo como si no fuera mío y observar a distancia los temas que toco en él. Posiblemente el móvil de este trabajo sea la necesidad de que mi obra encuentre conexiones con otros artistas que han abordado de forma similar los temas que a mí me inquietan y de esta forma no se encuentre aislada.

El presente trabajo es un catálogo de mis imágenes, que incluye algunas series y piezas individuales acompañadas con una tesina que aborda los temas que han guiado mi trabajo: La naturaleza muerta y el paisaje, ambos géneros pictóricos, que, según varios autores, son antitéticos al referirse uno al exterior mientras el otro remite al interior. Así pues encontré que, de la naturaleza muerta se desprende el tema de lo cotidiano y este a su vez se relaciona con el concepto de casa, del interior, de lo doméstico así como el de la comida. Del paisaje se despliegan los temas del exterior y se establece una liga con un momento histórico que es el Romanticismo el cual, a su vez, se asocia con el tema del accidente.

Por medio de la experimentación plástica busco paisajes en la casa, interiores geográficos, accidentes cotidianos, ligar lo que parece escindido entre el interior y el exterior. Al mismo tiempo que menciono algunas diferencias conceptuales que existen entre los dos géneros que me ocupan, también intento correlacionarlos mediante aspectos que los unen.

Por medio de la escritura intento describir mi proceso plástico, proceso que al ser muchas veces espontáneo, tiende a ser inconciente, y aunque para ello, me serví de la historia del arte y por tanto de ciertas referencias cronológicas, este trabajo está mas bien agrupado por temas sin hacer mucho énfasis en las fechas de los sucesos históricos, no tiene una lectura cronológica, sino temática.

El orden de este escrito se fue dando a partir de las series de fotos y pinturas y los temas que toco en ellas.

La primera parte del trabajo se refiere a las primeras piezas que realicé en la escuela, la mayor parte son cuadros al óleo y en estos ya se proyectaban mis principales intereses temáticos como son, la naturaleza muerta, los desperdicios, lo efímero y el paso del tiempo. Estos cuadros, más adelante, dieron lugar a una serie de proyectos de

intervenciones en el bosque , los cuales tienen que ver con la pintura sin ser “pintura”, es decir, parten de géneros pictóricos pero utilizo la fotografía, la escultura, la intervención o el arte de procesos como medios plásticos.

Del segundo capítulo en adelante la mayoría de las piezas están hechas con comida y representan o están integradas a diferentes paisajes.

La comida me ha servido como un pretexto para hablar de la vida cotidiana y el paisaje para enunciar la naturaleza.

Después del primer capítulo esta tesina se divide básicamente en dos capítulos generales: Uno se refiere al exterior, en él agrupé las piezas y series que están relacionadas con el paisaje partiendo de una síntesis del género en algunos periodos de la historia del arte, enfocándome en el Romanticismo. En este capítulo también hablo sobre el tema del accidente y algunos fenómenos naturales.

El segundo capítulo está enfocado al interior y en él agrupé las piezas que tienen que ver con la idea de casa, y toco temas como los métodos de construcción y lo efímero de las construcciones humanas, los límites y territorios, las necesidades de protección contra el exterior pero también de lo que ocurre dentro de la casa, como la cocina y la comida como un acto de comunicación en la familia y como un elemento sensual en la historia del hombre, como un signo de identidad cultural y, por último, explico de manera breve el papel que ha jugado la comida en el arte, desde su representación en las naturalezas muertas tempranas y clásicas hasta la utilización de comida real en obras contemporáneas

Hacer esta tesina me sirvió para darme cuenta de que lo que un artista hace en su taller no se encuentra aislado del mundo, sino al contrario, cada pieza que uno hace, conciente o inconcientemente tiene nexos con la historia de otros hombres, artistas o escritores, con similares inquietudes.

Paralelamente a la factura de cuadros, realicé una serie de ejercicios que consistieron en hacer trazos con salsa de tomate y otros comestibles sobre el suelo del bosque, los cuales después fotografiaba. Hasta este punto dichos dibujos me servían como base para pintar mis cuadros pero más adelante asumí la comida como material para hacer proyectos más concretos que implicaban salir del taller; (Fig. 11 y 12) dejé de pintar con óleo, pero mi trabajo seguía (y sigue) ligado a referencias pictóricas, ya que mis fotografías remitían al paisaje y a la naturaleza muerta, ambos géneros pictóricos; sin embargo también me he basado en autores contemporáneos que de una u otra forma estén relacionados con los dos temas principales de mi obra.

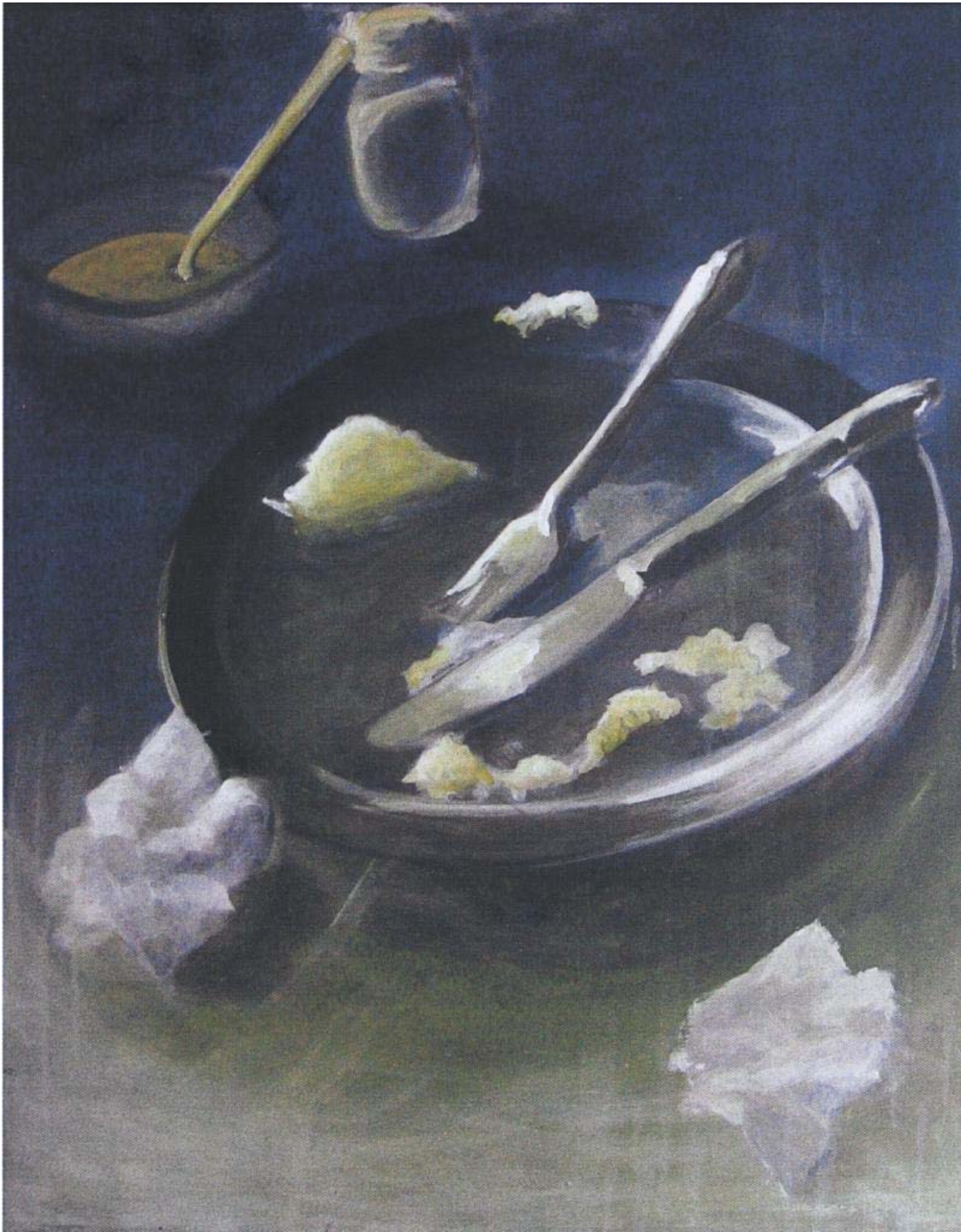


Fig. 2



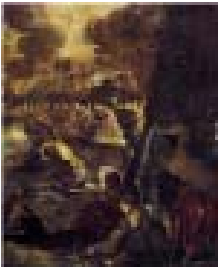
Fig. 3



## LAS PRIMERAS PIEZAS

En este primer capítulo quisiera mencionar los primeros intereses que se manifestaron en las pinturas y fotos que realicé al comienzo de mi carrera, desde entonces, los hilos temáticos en mi trabajo no han variado; desde el principio, me interesé en unir conceptos aparentemente antitéticos como el interior y el exterior, lo doméstico y lo salvaje, lo efímero y lo duradero.

En los primeros cuadros me interesé en trabajar con el tema de las rutinas cotidianas, especialmente el dormir y el comer; usando la cama, la mesa, y la comida como símbolos recurrentes que enunciaran los hábitos y lo doméstico. (Fig. 1). En este contexto hice algunos cuadros de restos de comida, migas de pan, servilletas usadas, platos con desperdicios; naturalezas muertas monocromáticas en las que aparecían residuos de comidas anónimas; las migajas y los restos de comida funcionaban como un símbolo de lo perecedero, de la acción que acaba. (Fig 2 y 3) Estas *vanitas* (subgénero de la naturaleza muerta) mas tarde dieron lugar a una serie de cuadros que se llamó *Restos de acciones cotidianas* que incluyó un trabajo sobre el corte de pelo, uno sobre el desvestirse y otro sobre el dormir, en los fondos de estos tres cuadros aparecía un motivo repetido como un tapiz que remitía a la acción de la que el cuadro hablaba. En ellos se establecía una liga temporal entre el pasado de una acción y la huella de la acción como presente (Fig. 4,5 y 6).



Después pinté una serie de cuadros en los que yuxtaponía dibujos de camas, mesas y otros muebles sobre fragmentos de paisajes; el fondo estaba pintado con detalle y encima el dibujo era lineal y sintético; (Fig. 7, 8, 9 y 10). Esta solución plástica de yuxtaponer elementos me fue sugerida por pintores como Tintoretto.



En sus cuadros encontré interesantes sugerencias para resolver mi pintura, no sólo por el uso del color o las composiciones que exploran la noción de espacio, sino especialmente por algunos detalles que recurrentemente usaba en su pintura: el recurso de la yuxtaposición de soluciones plásticas; sobre las manchas de color que construyen el volumen de sus figuras aparecen líneas blancas y grises con trazos rápidos e intensos que revelan la ligereza de las telas o lo etéreo de las apariciones de los santos.



Por ejemplo, en cuadros como *El Bautismo de Cristo* o *La probática piscina* de la *Scuola Grande di San Rocco*, los primeros planos están contruidos cromáticamente, a partir de manchas, luces, sombras y tonos matizados, y en la parte del fondo, los ropajes de los personajes están solamente sugeridos por sutiles líneas generalmente blancas que envuelven sus cuerpos.

Muchos años más tarde, a finales del siglo XX, en Estados Unidos, David Salle, un artista perteneciente a la corriente neoexpresionista, aglomera “en un mismo cuadro simultáneamente distintas referencias icónicas y estilísticas, así como diversas técnicas”<sup>1</sup>



Es interesante la manera en la que la temática y la forma de componer un cuadro se unen para entablar un discurso específico; sin embargo lo que retomé de David Salle no fue su temática sino una de las soluciones plásticas más utilizadas en sus cuadros y en otras piezas neoexpresionistas: La yuxtaposición de dibujo sobre pintura y la convivencia simultánea de técnicas.



Además de la yuxtaposición de recursos pictóricos y dibujísticos, me interesé en la representación del paisaje microcósmico, en los acercamientos más que en una visión panorámica. Encontré dos autores mas, también de épocas muy diferentes que me ayudaron en mis cuadros: Alberto Durero con su acuarela de *Hierbas* y el segundo Lucian Freud con su cuadro *Dos Plantas*. Estas referencias, distantes en el tiempo, abordan el paisaje de una manera íntima ya que sugieren una relación cercana con el motivo, en este caso la naturaleza.

---

<sup>1</sup> Guasch, Ana María, 2000, p 363



Fig. 4 y 5



Fig. 6

Al momento que comencé a realizar estas intervenciones en el bosque, hechas con un material efímero, la cámara fotográfica se convirtió en una herramienta esencial para registrar los dibujos que al estar hechos con comida desaparecerían en poco tiempo.

Asimismo, continué interviniendo algunos espacios naturales haciendo dibujos sobre el suelo con un material que no dañara el bosque (salsa de tomate, mostaza, crema batida) y además que remitiera a un aspecto que me interesaba resaltar: el carácter íntimo de la vida cotidiana expuesto en el medio natural. Estos dibujos de carácter sintético representaban casas.

Desde este momento se definieron los tres temas que hasta la fecha sigo utilizando: la casa, el paisaje y la comida.

El material comenzó a ser una parte significativa de la obra. El óleo tiene un significado histórico al ser éste un material tradicional, pero, en el caso de los dibujos en el bosque, la comida en si misma ya habla de una cotidianidad, del hogar, de la casa. Estos dibujos, al estar hechos con comida, remiten a la naturaleza muerta y como están dibujados sobre el suelo del bosque se relacionaban con el paisaje

Por otro lado, el desplazarme al bosque cambió mi relación con la forma de hacer arte, salir del taller para vivir el paisaje.



Uno de los artistas que más influyó en este proyecto fue Jan Dibbets, artista holandés quien está ubicado en la corriente del Land Art y que a finales de la década de 1960 realiza una serie de piezas llamadas *Perspective Corrections* “en las que a través de líneas de tiza proyecta formas geométricas simples tanto en el suelo de su taller como en espacios exteriores urbanos y naturales”<sup>2</sup> las cuales registra por medio de la fotografía, elemento esencial en el arte efímero, ya que sin ella la obra no podría ser vista.

---

<sup>2</sup> Guasch, Ana María, 2000, p. 73



Fig. 7 8 9 y 10

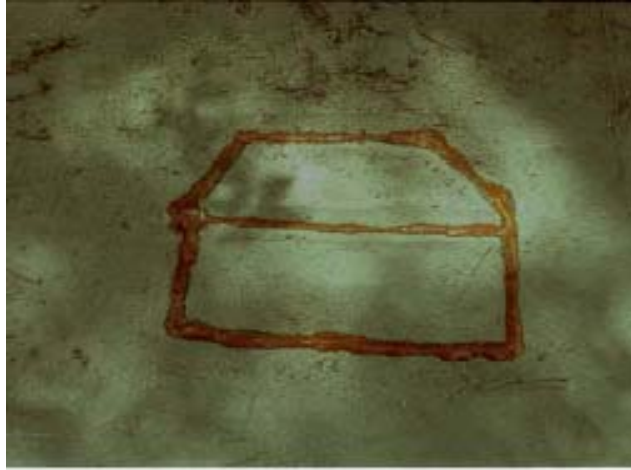


Fig. 11 y 12

## EL EXTERIOR, LO QUE OCURRE FUERA

En este capítulo incluiré las piezas que se relacionan con el paisaje, especialmente con el paisaje romántico y su cercanía con las catástrofes y elementos de la naturaleza.

La primera serie de fotos que voy a mencionar se llama *Accidentes caseros* y consistió en intervenir con leche algunas imágenes de montañas y paisajes ligados a lo inmenso. Esta serie de ejercicios fotográficos surgió de mi inquietud por explorar las representaciones de paisajes agrestes y de difícil acceso para el hombre como las montañas y los altos picos.

La primera foto de esta serie se llama *Distracciones de un viajero* (fig. 13) y es una clara paráfrasis a un cuadro clásico (y muy querido) del Romanticismo alemán: *El viajero contemplando un mar de nubes*, pintado hacia 1818 por Caspar David Friederich, sin duda uno de los pintores más representativos de esa corriente. Friederich pintó muchos paisajes, pero no como simple representación de la naturaleza sino “como una complicada interacción de impresión visual y reflexión tanto mental como emocional...”<sup>3</sup> Nunca le interesaron impresiones naturalistas sino más bien, “Paisajes de estados de ánimo”.<sup>4</sup>

Sus obras están cargadas de espiritualidad, para él la naturaleza es religiosa. Sus cuadros no nos muestran espacios acogedores e idílicos, más bien subrayan lo ilimitado.

*Distracciones de un viajero* es una obra en la que retomo la visión sublime de Friederich. Usé uno de sus cuadros (*El viajero contemplando un mar de nubes*) impreso en un libro de arte para fingir un accidente sobre él. Derramé una taza de leche que por su color se integra con la niebla representada. Con este gesto me interesaba sobre todo ligar la idea de catástrofe natural a la de un pequeño incidente cotidiano provocado por la distracción y la torpeza humanas y con ello unir lo grande y lo pequeño, lo lejano y lo cercano. Decidí parafrasear este cuadro porque me parece que es un claro ejemplo de la visión romántica de la naturaleza, sus fenómenos y la dimensión del hombre ante ellos. Es un cuadro que habla sobre la sorpresa de un hombre ante un paisaje inmenso, embebido por la observación de un fenómeno de la naturaleza. Al derramar la taza sobre el libro quise revivir lo que para mí es la esencia del cuadro, un momento en el que la mirada es absorbida por la naturaleza abismal

---

<sup>3</sup> Wolf, Norbert, 2003, p. 8

<sup>4</sup> Wolf, Norbert, 2003 p.9





La leche derramada es un símbolo de la niebla que sube hacia el espectador dentro del cuadro, “La niebla, que envuelve todos los objetos en un velo, estaba considerada en el siglo XVIII bien como símbolo de la lejanía de Dios, y la tentación, o bien de la melancolía”,<sup>5</sup> el incidente fingido; una aproximación a las nubes que se avecinan al protagonista del cuadro.

No todos los artistas del Romanticismo pintaron paisajes pero los que lo hicieron, dejaron que la naturaleza fuera su maestra, muchos artistas románticos vivieron el paisaje, se adentraron a él, en una búsqueda de respuestas ante preguntas de orden existencial.

---

<sup>5</sup> Wolf, Norbert, 2003, p. 23



Fig. 13



Fig. 14

## Romanticismo

Para mi es importante escribir sobre Romanticismo porque en mi obra toco temas que se ligan con este movimiento que comienza en el siglo XVIII y que abarca diversas áreas; la arquitectura, la música, la pintura y la literatura, entre otras. Esta época se caracteriza por la proliferación temática, por un desdén por los temas tradicionales bíblicos o mitológicos, siendo los temas más recurrentes el del destino, la soledad, el sueño y las pesadillas, y las cuestiones históricas, entre otros. “En estos momentos, lo novedoso, los nuevos puntos de vista y hasta lo escandaloso son los contenidos del lenguaje plástico”.<sup>6</sup> El movimiento Romántico engendró o coadyuvó a la autonomía del paisaje como género. Durante el Romanticismo, en Inglaterra y Alemania se comienzan a pintar muchos paisajes, una característica de éstos es que pocas veces aparecen personajes y, si llegan a presentarse, generalmente están de espaldas o son figuras diminutas, lo cual niega la noción de retrato y en ese sentido el paisaje es cada vez más paisaje y menos escena, aunque en el Romanticismo también se representaron escenas de momentos históricos y trágicos.

En épocas anteriores se pintaron muchos retratos de la clase dominante, reyes, nobles, mecenas, pero en el siglo XVIII se ponderan las representaciones de nuevos héroes a veces históricos o de la antigüedad, incluso de los genios, pero lo más novedoso es que se comienzan a representar hombres anónimos.



Por ejemplo, el famoso cuadro del pintor Géricault, *La balsa de la Medusa*, describe el hecho histórico de un naufragio que realmente ocurrió. Géricault eligió representar el momento en el que los desesperados pasajeros vislumbran un barco a lo lejos y le hacen señas, para caer en la cuenta de que sus gritos de socorro eran del todo inútiles. La composición del cuadro es teatral y conmueve por el dramatismo con el que está pintado. En él se ven claramente las expresiones de angustia y terror de los pasajeros, “pero no es el martirio de los santos o héroes nacionales lo que alcanza la condición de tema, sino el destino”.<sup>7</sup>

Como el ejemplo anterior del cuadro *La balsa de la Medusa* encontraremos varios artistas románticos que comparten esta noción de un destino inamovible, los cuadros de paisaje del Romanticismo se caracterizan por su tendencia al fatalismo y la sublimación de la naturaleza –tal es el caso de varios cuadros de Friederich, Turner o John Martin.

---

<sup>6</sup> Rauch, Alexander, 2000, p. 319

<sup>7</sup> Rauch, Alexander, 2000, p. 410

Mientras que en uno de los movimientos artísticos anteriores, el rococó, se caracterizó por *una delirante vida social*, el romanticismo pondera la soledad vinculada con una búsqueda de lo sublime.

Para algunos artistas románticos la soledad y el viaje se convierten en una forma de explorar la subjetividad humana; así, Hölderlin escribe entre 1797 y 1799 una obra llamada *El ermitaño* y dentro de su poesía podemos encontrar varias piezas relacionadas con el viaje en soledad, me gustaría citar un fragmento de *El viajero*;



Solo y desde lo alto, contemplaba las áridas llanuras africanas  
Del Olimpo caía una lluvia de fuego  
La escuálida montaña se alejaba, arrastrándose  
Como esqueleto andante,  
con su cumbre vacía,  
solitaria y desnuda...

Algunos de los pintores de esta época fueron grandes viajeros solitarios. Por ejemplo, Turner, pintor inglés, está influenciado por los dibujos y apuntes de anteriores viajeros y él mismo realizó diversas caminatas por Escocia e Inglaterra para ilustrar descripciones de viajes que le eran encargadas por revistas. En esta época surgen las primeras revistas ilustradas de viajes.

En 1802, Turner emprende su primer viaje por el continente europeo y a partir de este momento realizará diversos viajes que le servirán para hacer apuntes y llenar libretas enteras con dibujos de la naturaleza.

“En sus marinas se esforzó por representar del modo más convincentemente posible la verdad de los hechos, como si se tratase del reportaje de un testigo presencial”.<sup>8</sup>



En muchos de sus cuadros Turner explora el problema de la representación del movimiento en la pintura y esta preocupación lo lleva a observar muy de cerca los fenómenos de la naturaleza, hasta casi ser partícipe de por lo menos dos catástrofes naturales las cuales se hallan representadas en dos de sus cuadros: *El incendio en la casa de los Lores y de los Comunes, 16 de octubre de 1834* es un cuadro explosivo y abierto de un incendio que Turner presenció desde un bote.

---

<sup>8</sup> Bockemühl, Michael, 2000, p. 20

Otro cuadro, *Tormenta de nieve – un vapor antes de entrar al puerto da señales de un paraje vadoso y avanza con sonda. El autor presencié la tormenta durante la noche en que el Ariel partió de Harwich* es pintado por Turner en 1842, es un cuadro muy interesante ya que aquí el autor logra representar el movimiento por medio de violentos y rápidos trazos acercándose sin querer a la pintura abstracta y, una vez más, Turner presencia la tormenta y después escribe:

“No lo pinté para que fuera entendido, sino porque quería mostrar como luce semejante espectáculo. Hice que los marineros me ataran al mástil para poder observarlo. Cuatro horas seguidas me mantuvieron atado; creí que iba a morir; pero yo quería fijar su imagen en caso de sobrevivir”.

Llama la atención el largo título del cuadro, tal vez para explicar algo que resulta tan difícil de reconocer pero también para justificar una experiencia vivida.

Caspar David Friederich fue también un gran viajero y visitaba la naturaleza en soledad para proyectar su estado de ánimo en el paisaje. Friedrich viajó y se desplazó para contemplar directamente la naturaleza, pero al pintarla no la describía tal como aparecía a ante sus ojos sino que proyectaba en ella emociones humanas. Como dije anteriormente, algunos de los conceptos que se representaron en el siglo XVIII fueron lo sublime y el destino, y como consecuencia de esto encontramos muchos artistas que pintan paisajes y que encuentran en la naturaleza y sus fenómenos una metáfora para enunciar lo ilimitado.

Durante el período romántico, nuevas doctrinas filosóficas sustituyeron las creencias religiosas; por ejemplo, el panteísmo que quiere decir literalmente *Dios es todo y todo es Dios*; según esta doctrina el universo, la naturaleza y dios son equivalentes o el panenteísmo que es la creencia de que cada criatura es un aspecto o una manifestación de Dios o el deísmo que trata de explicar la existencia de Dios mediante la razón.

“Al llegar a este punto es necesario preguntarse sobre las causas de esta nueva imagen del mundo. Sin lugar a dudas se trata también de una crisis artística, pero es fundamentalmente una crisis espiritual”.<sup>9</sup> Seguramente una de las causas que originaron esta crisis fue el cuestionamiento de la vieja religión occidental del cristianismo y, por lo tanto, de las ideas de salvación que durante muchos siglos ofreció protección espiritual y confianza en el más allá. Esta pérdida, generó cierta nostalgia que se ve reflejada en las manifestaciones artísticas de la época.

---

<sup>9</sup> Rauch, Alexander, 2000, p. 324

“Recordemos que es en esta época cuando algunos textos durante mucho tiempo ocultados y únicamente discutidos en círculos selectos, que cuestionaban las relaciones de fe y ciencia, fueron abiertos”.<sup>10</sup> Dios fue sustituido por Destino, y el hombre al encontrarse desprotegido, habiendo cuestionado el cielo como último refugio, busca en la tragedia y sus consecuencias la compasión del hombre por el hombre.

La tragedia y el estremecimiento, pues, fueron los aspectos capitales de la pintura de la época; muchos pintores tomaron como motivo para evocar sentimientos de misericordia, las catástrofes naturales, las tormentas, los naufragios. El barco en la mar, por ejemplo, es la metáfora del hombre ante la imprevisibilidad de la naturaleza.

Los pintores románticos proyectan sobre sus paisajes, estados de ánimo, evocan la idea de destino a partir de estremecedoras escenas de catástrofes naturales. Los paisajes románticos subliman la naturaleza y sus aniquiladores fenómenos, y así el destino y la fortuna toman forma en el rayo, las avalanchas, la tormenta, o los naufragios.

El romanticismo propone una visión de atracción hacia lo abismal, los artistas románticos se fascinan por la naturaleza, por su inmensa totalidad y “reciben el impulso de sumergirse en ella, pero al mismo tiempo, no está menos atraído, por la promesa de destructividad que la naturaleza lleva consigo... En el paisaje romántico, al lado de la naturaleza soñada, ansiada, apacible, aparece otra que es arrasadora, sarcástica y cruel”<sup>11</sup>

En su texto sobre lo sublime (1793) Friedrich Schiller escribió: “Todo lo oculto, todo lo misterioso, contribuye a lo horrible y por tanto tiene capacidad para lo sublime” Los románticos pintan paisajes porque la naturaleza es el más grande de los misterios, madre de toda la vida y seno de la muerte.

¿Que herramientas tenemos los hombres para explicarnos los misteriosos fenómenos de la naturaleza, para explicar la muerte, para sentirnos tranquilos en nuestra carne vulnerable? El arte la ciencia y la religión han ofrecido respuestas.

Un accidente, por ejemplo, simplemente ocurre, es imprevisible, y ante esto, el hombre se ha servido de la ciencia para tratar de comprender e incluso prevenir accidentes, sin embargo el control que puede tener la ciencia no es tan exacto ante una naturaleza que cambia todo el tiempo, que no se deja medir, así, las catástrofes naturales ocurren y ponen de manifiesto la vulnerabilidad del hombre y sus construcciones culturales.

El accidente ocurre, no se puede reproducir o inventar, éste no puede fingirse o reproducirse o éste dejaría de serlo; sin embargo otro de los caminos aparte de la ciencia y la religión, que tiene el hombre para acercarse a lo desconocido, es el arte, por medio

---

<sup>10</sup> Op. Cit, p. 321

<sup>11</sup> Argullol, Rafael., p.94

de la cual se pueden concebir nuevas realidades mediante la experimentación, las analogías formales o las metáforas.

En esta serie de fotos traté de acercarme mediante ejercicios gestuales al fenómeno del accidente y lo imprevisible,  *fingiendo accidentes*. (Fig. 14)

El accidente funciona, pues, como metáfora de una visión romántica que explora los miedos humanos ante la solemnidad de la naturaleza y es precisamente esta visión la que me interesa evocar en algunas de mis fotografías. (Fig. 16)

Trabajando con el tema del accidente y los procesos naturales hice otra pieza que llamé *Soplar sobre el paisaje* (Fig. 15) consistió en intervenir una fotografía de un paisaje de los Alpes sobre la que coloqué un puñado de harina (que para mi es un signo de lo más primario de la cultura al ser esta una materia prima para elaborar pan) y que fui modificando por medio de soplidos. El aliento fue expandiendo el puñado de harina hasta formar un vacío en el medio.

La acción de soplar sobre la harina es una metáfora sobre el viento que erosiona las rocas, y la presenté en una secuencia de seis fotos para mostrar un proceso que por causa de los soplidos va generando agujeros en la forma.

Las rocas y las montañas enseñan las cicatrices que deja el viento, ellas mismas son manifestaciones del paso del tiempo. El viento erosiona las rocas y las montañas, y la erosión implica una modificación en la forma de las cosas. En este caso fue el aliento humano el factor de movimiento y caos.

En esta pieza retomo el tema del accidente o fenómeno geográfico, pero el accidente también ocurre en el lenguaje plástico, el accidente, el error de un trazo y el azar en un dibujo, por ejemplo, puede ser aprovechado e integrado en una obra. Esto ocurre en movimientos como el dadaísmo en el que el azar es un factor fundamental, la poesía surrealista o en la pintura de Jackson Pollock.



*El viento erosiona las rocas y las montañas, y la erosión implica una modificación en la forma de las cosas.*

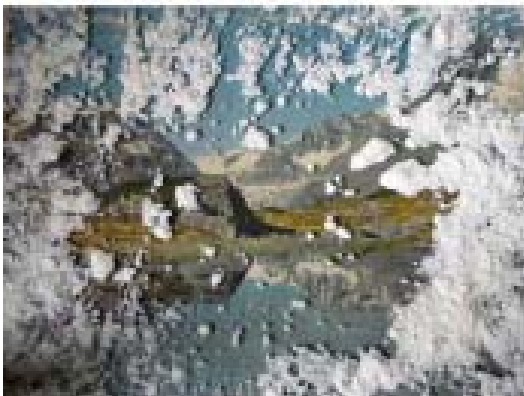


Fig. 15



Fig. 16

**El accidente en el dibujo: Incendios Forestales** Anteriormente, decía que algunos pintores románticos se sirven del tema del naufragio para hablar del hombre ante la imprevisibilidad de la fuerza del mar, del agua. También se pintaron cuadros de terremotos en los que la tierra muestra su magnitud, o de erupciones volcánicas; encontramos incendios, avalanchas, tormentas... Dentro de todas estas catástrofes la que más me ha interesado es el incendio; el fuego como un elemento que cambia la forma de las cosas, que destruye y consume, que se mueve con la fuerza del viento, quema, deja huella.

Interesada en el tema del incendio comencé a dibujar “pequeños incendios” neutralizando lo imponente del incendio y la catástrofe por medio de la escala (Fig.17).

Después comencé la serie de dibujos *Incendios forestales*, en los que usé carboncillo para representar bosques en papel revolucón; posteriormente, los pliegos de papel fueron quemados y rescatados del fuego con agua. El producto final son fragmentos, islas de dibujos que son los vestigios de un incendio real y simbólico. En este proyecto, los materiales utilizados significan, tanto el carboncillo como el papel son herramientas que proceden de los árboles. Una vez más, la simulación de un accidente que es controlado representa un intento por entender-controlar la fuerza poderosa del fuego.

(Fig. 18 y 19)

Me gustaría mencionar la importancia del azar en la serie de obras anteriores; en ellas permito que lo contingente intervenga y genere nuevas formas que se integran en las piezas. Estos *incendios* son una metáfora sobre un ciclo de destrucción – creación.

Las grandes catástrofes naturales como los incidentes cotidianos participan del azar.

Reproducir un accidente es una forma de acercarse al entendimiento empírico del mecanismo del azar.

En mis proyectos el tema del accidente funciona como una metáfora del error, lo irremediable (siempre quedan cicatrices) e irreparable.

*Las cicatrices de una taza rota son los dibujos de la torpeza*





Fig. 18



Fig. 19



## *Paisaje*

Cuando hablamos de paisaje, hablamos de representación de lugares ya sean naturales o construidos (ciudades). Mi interés se ha centrado en el paisaje natural.

Aunque es difícil determinar en qué momento exacto surge el primer paisaje, por medio de la historia de los términos que nombran este concepto nos podemos acercar tanto a fechas como a distintas nociones de la idea del mismo. Por un lado están las palabras de origen germánico que nombran por primera vez algo cercano a lo que actualmente llamamos paisaje: *landschaft* en alemán, *landskip* en holandés o *landscape* en inglés., por otro lado de la raíz latina se derivan palabras como *paesaggio* en italiano, *paisage* en francés y paisaje en español

La primera acepción de la palabra *landschaft* se refiere a un área geográfica definida por límites políticos, un país, una zona de reino, aunque más adelante esta palabra englobará la idea del aspecto de un lugar. El italiano *paesetto* deriva de la palabra *pagus* que se podría traducir como aldea.

Estas palabras, ya sean de origen latino o germánico, nos hablan de una delimitación, aunque en un principio solo fuera territorial o política.

Según varios autores, en los jardines, las ciudades amuralladas, las huertas etc., se encuentran antecedentes del paisaje o lo son en sí mismos, al ser éstos delimitaciones culturales de la naturaleza; sin embargo aquí me centraré en hablar del paisaje como representación pictórica o fotográfica, es decir, bidimensional.

Los primeros paisajes, tanto pictóricos como literarios, los encontramos en China, una cultura compleja que se caracteriza por su acercamiento a la naturaleza. El paisaje chino es un tema muy amplio y muy rico, pero en esta tesina me enfocaré en la historia del paisaje en occidente.

Las primeras representaciones de los elementos de la naturaleza en occidente no son paisajes aún; los griegos y los romanos representan flores y frutos como productos de la naturaleza. La relación del hombre con el paisaje en la época medieval es a partir de una estilización abstracta que se expresa en un lenguaje de símbolos. No se concibe la idea de paisaje, la naturaleza es símbolo que acompaña las enseñanzas de la eucaristía. Las plantas son sintetizadas a sus formas más simples y funcionan, en el arte de la edad media, como un elemento simbólico.

En la pintura bizantina observamos figuras recortadas sobre un fondo generalmente dorado sin ninguna ambientación.

Resulta interesante que en la edad media, en la que predomina la vida rural, no existieran paisajes; tal vez era debido a que el hombre medieval vivía tan dentro de la naturaleza que no la percibía como un elemento extraño y ajeno.



Se dice que el primer paisaje pintado es *El anuncio de la tempestad* de Giorgione, pintor veneciano que vive de 1478 a 1510. En este cuadro aparecen un hombre y una mujer rodeados de un mágico paisaje; sí, hay humanos, pero no hay escena, no nos quieren decir nada, observan e invitan a la contemplación de la naturaleza representada. Si en este cuadro hay escena, ésta parece diluirse en el paisaje.

“Por primera vez, al parecer, el paisaje ante el que se mueven los protagonistas del cuadro no constituye exactamente un fondo, sino que está allí, por sí mismo, como verdadero asunto del cuadro... A diferencia de sus predecesores, Giorgione no dibujó aisladamente las cosas y los personajes, sino que consideró la naturaleza, la tierra, los árboles, la luz, el aire, las nubes y los seres humanos con sus puentes y ciudades como un conjunto”.<sup>12</sup>

Este cuadro también ha sido interpretado como una versión de Adán y Eva después de ser expulsados del Paraíso, ahora expuestos a la tormenta de la ira divina cuya llegada se anuncia por el relámpago.

Durante el Renacimiento se comienza a estudiar la naturaleza la cual es vista como un cuerpo armónico (macrocosmos) que se corresponde con el hombre (microcosmos).

“Leonardo es el primer artista que asciende al monte *Rosso* como un científico para teorizar sus observaciones y aplicarlas en su pintura, conocer para poder representar los efectos cambiantes de la realidad (luz y perspectiva)”.<sup>13</sup> En sus cuadernos de notas encontramos escrito:

“Quien desprecia la pintura, no ama la filosofía natural. Quien desprecia la pintura, única imitación de las obras evidentes de la naturaleza, desdeña una invención sutil, invención que sirve para considerar con filosofía todas las cualidades de la forma: isla, plantas, mares, piedras, hierbas, animales, flores, rodeadas todas ellas de sombras y luces”.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Gombrich, H. Ernest, 2001, p.329

<sup>13</sup> Treves, Marco, 1953, p. 78

<sup>14</sup> Op. Cit. p. 78



Fig.21



Fig. 20

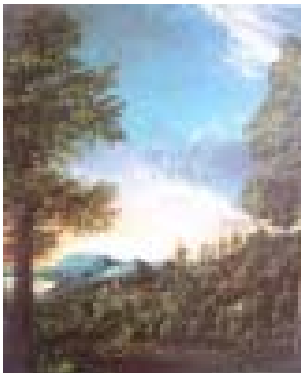
También dice que la pintura es hija legítima de la naturaleza. Sin embargo, el paisaje, en sus cuadros y en los de sus contemporáneos italianos, aparece como un fondo que complementa la composición.

Tal vez estas caminatas con fines artísticos y científicos y la observación de las colinas cubiertas de neblina y los cipreses alineados en el horizonte llevaron a Leonardo a perfeccionar su técnica del *sfumato*.

En su retrato de *La Gioconda* aparece un paisaje detrás, vemos montañas y ríos pintados con claroscuros que no dejan de idealizar la naturaleza en busca del concepto de belleza, sin embargo, Rilke escribe a propósito del cuadro:

“Nadie todavía ha pintado un paisaje que sea tan completamente paisaje y por lo tanto confesión y mirada personal como esta profundidad que se abre detrás de Mona Lisa. Como si todo lo que es humano estuviera contenido en su imagen infinitamente silenciosa, y como si todo el resto, todo lo que está por delante del hombre y que lo sobrepasa, estuviera contenido en estas relaciones misteriosas de montañas, de árboles, de puentes, de cielo y de agua”...

Por otro lado, en Alemania durante la primera mitad del siglo XVI, Albrecht Altdorfer “salió a los bosques y montañas para estudiar las formas de los pinos y las rocas. Muchas de sus acuarelas y grabados no contienen ninguna anécdota ni ningún ser humano”<sup>15</sup>. Este pintor del norte de Europa es uno de los primeros en pintar un paisaje sin escena a pesar de que en esta época el paisaje es un tema menor.



Los autores se disputan la idea de quien fue el primer pintor de paisajes, algunos dicen que Giorgione y otros que Altdorfer; sin embargo existen claras diferencias en cuanto al modo de representar la naturaleza entre los pintores italianos y los holandeses. *El anuncio de la tempestad* de Giorgione, es un cuadro cargado de simbolismo, mientras que los paisajes de los Países Bajos describen lugares y tienen un origen más cotidiano.

Aquí cabe mencionar que, recurrentemente, durante el Renacimiento, los coleccionistas italianos adquirían un *paisajito* (*paesetto*) de los Países Bajos como un motivo decorativo.

Los primeros paisajes holandeses son vistos y concretamente representados, es decir, descriptivos. Son paisajes objetivos que describen lugares, y un ejemplo de esto son los cuadros del pintor holandés Jacob van Ruisdael quien, a mediados del siglo XVII, estudió

---

<sup>15</sup> Gombrich, H. Ernest, 2001, p. 356

los efectos de la luz y sombra sobre los árboles de la comarca. Él era un pintor naturalista ya que trataba de imitar la textura de los elementos que representaba; los troncos, los cielos, los ríos, y por otro lado pintaba paisajes idílicos y *pintorescos*.

Un pintor que aborda el tema del paisaje idealizando la naturaleza, buscando en ella el retorno del hombre puro es Claude Lorrain quien pinta la campiña romana. Claude Lorrain se conoce en el siglo XVII como el paradigma de paisajes bucólicos y pintorescos. Durante el siglo XVIII será muy popular en Inglaterra que se manden hacer jardines a partir de cuadros de pintores de paisajes idílicos como Poussin o Claude Lorrain.



Sus cuadros tuvieron mucho impacto en la forma de ver la naturaleza, incluso un siglo después de su muerte “los viajeros juzgaban un paisaje con arreglo a lo visto en el pintor; y si les recordaba sus cuadros, dirían que era bello y se instalarían allí para reposar”.<sup>16</sup>

Existen muchos pintores de paisajes, cada uno aborda el género de diferente manera. En el paisaje idílico, la naturaleza es idealizada y se convierte en escenario para el retorno del hombre puro y limpio de cultura.



Por otro lado, existe un tipo de paisaje que sublima la naturaleza: el paisaje romántico; en paginas anteriores encontramos que en el Romanticismo, el paisaje se vuelve inmenso, y esta sensación la genera (dentro de la composición pictórica) la multiplicidad de planos y de puntos de fuga, las densidades de elementos y el número de horizontes.

En la historia del arte, el paisaje (como escenografía) ha sido un lugar donde acontecen hechos reales de despojo, botín y guerras pero también los momentos de apacible descanso, el reencuentro con lo natural después de las jornadas de trabajo o los propios campesinos trabajando, como en los cuadros del pintor Millet.

En el siglo XIX, el paisaje ya es considerado como un género pictórico y entonces se vuelven a pintar escenas sobre él. Millet pintaba la vida de los campesinos sin pretender hacer cuadros bellos sino más bien realistas.

---

<sup>16</sup> Gombrich, H. Ernest, 2001, p. 397



Fig. 22



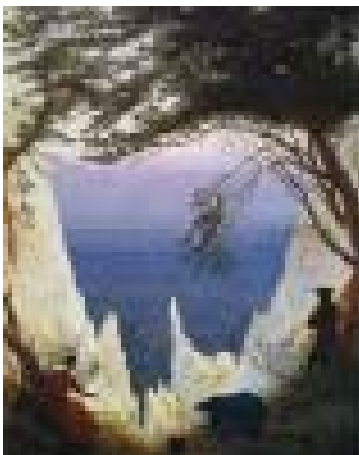
Fig. 23



Para los pintores impresionistas, el paisaje es incluso un pretexto para explorar la luz y el color, (por ejemplo, Monet).

La obra de Caspar Friederich me interesa porque en sus cuadros no hay escenas, más bien aparecen personajes sin identidad ya que están de espaldas y la noción de retrato desaparece o, en otros casos definitivamente no aparece rastro humano y es el paisaje en sí mismo el que expresa la vastedad de la naturaleza.

En el cuadro *Monje junto al mar*, una de las piezas claves de Friederich, aparece un personaje diminuto en relación con la inmensidad del océano.



Con esta imagen, el pintor, toca temas como la cercanía y la lejanía, lo inmenso de la naturaleza y al mismo tiempo la composición rompe la tradicional forma de representar la profundidad de un cuadro al establecer el horizonte mucho más bajo de lo acostumbrado.

Friedrich mantiene el mismo discurso en otro cuadro llamado *Rocas cretáceas en Rügen*, en el que tres personajes aparecen como observadores de la naturaleza. Uno de ellos observa el terreno de muy cerca, mientras que el otro mira hacia la lejanía.

“Friedrich enfrenta aquí proximidad y lejanía, las compara y sublima su efecto”.<sup>17</sup>

¿Qué tan cerca y qué tan lejos estamos de la naturaleza? ¿Hasta dónde nuestros límites culturales nos permiten acercarnos a ella?

Reflexionar sobre la relación cultura- naturaleza significa hacerlo sobre un problema de límites; y aunque éstos son reales y materiales, son sobre todo simbólicos; dichos límites existen desde los primeros tiempos de presencia del hombre en el mundo, son los que lo salvan de la indiferenciación original.

Una vez que quedaron bien establecidas las diferencias, el hombre pudo sentir nostalgia, y una de las consecuencias de esa nostalgia es la pintura de paisaje. La invención del paisaje es la invención de la naturaleza. Gracias a esta delimitación el hombre voltea por primera vez a contemplar las montañas y los bosques como elementos estéticos.

“Muchos espacios geográficos como la montaña, el desierto o el mar fueron considerados espantosos antes de ser pintados y convertidos en paisajes sublimes”.<sup>18</sup>

Lugares hostiles fueron convertidos en habitables por medio de la pintura.

---

<sup>17</sup> Wolf, Norbert, 2003, p.52

<sup>18</sup> Debray, Régis, 1998 p. 47

“Otros dirán lo que nuestros bosques deben a Ruysdaël, nuestros mares a Claude Lorrain y a las marinas de Vernet, nuestros valles a Pousin, nuestras montañas a Salvatore Rosa”.<sup>19</sup>

“En el mundo pictórico, el paisaje es una invención temática que devino en género”.<sup>20</sup>

Según Graciela Sivestri en su libro *El Paisaje como cifra de armonía*, el paisaje es un producto de la cultura urbana moderna, una cultura que ya no cree en los poderes del Olimpo ni en Poseidón; entonces, los bosques libres de magia se convierten en árboles que talar, minas que explotar, parcelas que sembrar, obstáculos que perforar para facilitar el tráfico de hombres y mercancías.

El paisaje es una porción de la naturaleza, ya que para que éste pueda existir se requiere de un punto de vista específico y parcial por lo tanto es una invención cultural.

La naturaleza no basta para que exista un paisaje; para ello se necesita partir de un punto de vista y esto implica la separación del hombre y lo que ve; se requiere de cierta perspectiva. El paisaje lleva intrínseca una noción de separación.

“Naturaleza y paisaje no son coincidentes : mientras que el paisaje es una porción de la naturaleza, una porción específica en tiempo y espacio apegada a la estación del año, el lugar geográfico, la hora del día; la naturaleza implica cualidades de carácter ontológico, es global y lo abarca todo”.<sup>21</sup> En la naturaleza existe la diversidad, distintas especies de plantas y animales que se enlazan en un ecosistema; de la misma manera, en un paisaje, los distintos elementos se entrelazan e integran un campo visual compositivo, en ese sentido, es un universo en si mismo, el pintor ordena ese universo dentro del cuadro, construye nuevas relaciones de las cosas del mismo modo que el ser humano construye interiores en contraposición con ese exterior al que le teme. En el momento en que el hombre descubre la agricultura, domestica la naturaleza, al mismo tiempo que conoce la noción de refugio. Todo esto genera una diferenciación: dentro; el orden; fuera, el caos de un mundo sin forma. El afuera, lo no cultural, lo natural, ha sido enmarcado de distintas maneras por el hombre para hacer comprensibles fenómenos que ocurren en la naturaleza, la ciencia estudia las plantas en laboratorios, la religión genera dioses que explican la existencia de los elementos de la naturaleza, el arte enmarca en paisajes, bastidores, fotografías y traduce en formas y colores el mundo natural.

El paisaje es la herramienta que inventó el arte para poder ver la naturaleza.

---

<sup>19</sup> Debray, Regis, 1998, p. 162

<sup>20</sup> Javier Marin, 2007

<sup>21</sup> B. Olmo, Santiago, 1994, p.116

**La serie *Paisajes Comestibles*.** Mi interés por unir las cualidades simbólicas de lo íntimo de la casa y la idea de lo exterior del paisaje me llevó a buscar aspectos de la naturaleza dentro de mi casa (específicamente la cocina) para estudiar fenómenos de pequeña escala y entender fenómenos macrocósmicos como la formación de montañas. A partir de ello comencé a realizar una serie de esculturas hechas con pan, que titulé *Paisajes comestibles*. (Fig. 24 y 25)

Comer una montaña de pan es una acción poética, una metáfora que se refiere a la comunión con la naturaleza; la hostia que se ofrece en las misas a los devotos de la Iglesia Católica es un reducto del pan ácimo, alimento básico entre los judíos y símbolo del cuerpo de Cristo. Comer, en el sentido religioso, es comulgar con Dios, es un rito en el que el alimento hecho símbolo es deglutido y digerido para llevarlo en la sangre.

Me gusta escalar montañas, encuentro en esta actividad elementos sugerentes para mi obra. En estas caminatas me pregunto sobre el tiempo, las condiciones y los procesos físicos y geológicos que dieron origen a esas montañas.

Esculpo montañas de pan para asimilar las montañas verdaderas; por medio de lo pequeño trato de acceder a lo grande.

Observar cómo crece la masa de pan dentro del horno me da herramientas para imaginar el movimiento de las placas tectónicas que dieron origen a las montañas. En cierto sentido, este proceso plástico se parece a lo que hace un científico al llevar una roca como muestra de un ecosistema para analizarla por medio de instrumentos, máquinas, y sustancias; un científico lleva un fragmento del paisaje a un laboratorio, yo llevé la experiencia y una idea de la montaña y la reproduje en mi taller, transporté la sensación de un paisaje agreste, abierto y panorámico a un paisaje más íntimo que me permitiera entender parte de la naturaleza de una montaña.

Me dediqué entonces a buscar paisajes dentro de mi casa, dentro de la cocina, la nieve de los polos en el refrigerador, ocasos en el horno, volcanes en una olla hirviendo... Busco lo sagrado de la naturaleza en la vida doméstica, los elementos que me remitan a una vida primitiva dentro de una casa de una ciudad contemporánea, para no olvidar la esencia.

“Los taoístas saben que la misma energía que hace borbollar la tetera es el amor que mueve el sol y las estrellas.”<sup>22</sup> Para ellos el mundo es un organismo, parece que en las ciudades vivimos aislados del mundo natural pero eso no es verdad, seguimos unidos a la naturaleza y necesitamos de ella para vivir.

---

<sup>22</sup> Racionero, Luis, 1999, p.21

Mientras como algún guisado sentada a la mesa, usando cuchillos y tenedores, limpiándome pausadamente la boca con una servilleta pienso en la procedencia de los alimentos, en su correspondencia con un paisaje específico. Relaciono los sabores con las formas de los árboles y los colores del cielo, y esto también funciona cuando salgo de casa y pienso a la inversa, en cómo esas nubes o aquel río podrían dar origen a un platillo específico, en cómo el clima y el suelo determinan la alimentación de un pueblo y por tanto su cultura.



Fig. 24



Fig. 25

## LA CASA, LO QUE OCURRE DENTRO

Muchas veces en mi obra, el paisaje es signo de lo exterior; y aquí resulta interesante observar que “en la Inglaterra medieval, la palabra *forest* (que significa bosque) proviene de la palabra *off* (que significa fuera)”.<sup>23</sup> El paisaje es símbolo de lo exterior, de lo que está afuera; la casa lo es del interior.

En este capítulo hablaré brevemente sobre esta construcción del interior que encuentra su símbolo en la casa. Ésta es, junto con algunos signos que en ella residen, otro de los temas que he revisado en mi obra.

“La casa es un símbolo del mundo interior, la función de habitar y la definición de lo doméstico”

*Gastón Bachelard*

Construir una casa es apropiarse de un espacio; limitarlo, definirlo mediante los muros. Implica una separación. El límite que imponen los tabiques es una defensa del exterior, del frío, de la tormenta, del calor extremo. La casa, a veces funciona como una fortaleza que el hombre necesita para sentirse protegido y ubica al ser humano en una posición *estable* dentro de un mundo de naturaleza cambiante.

El espacio que queda circunscrito dentro de los muros está pensado para ser transitado, utilizado y finalmente habitado, es un espacio cálido, controlado, práctico, con un orden humano.

El asentamiento primitivo es, frecuentemente sólo un límite: una zanja, una valla, un trazado que indica una diferencia. La cultura clásica es una cultura de límites, la palabra *polis* llevaba consigo la aceptación de algo como “pared circundante”. Encontramos la misma relación en la palabra inglesa *town* que, originalmente, tenía el significado de valla circundante que protege y encierra.

“Lo inteligible está hecho de límites, definiciones y forma. La función primordial de la arquitectura fue la de establecer los límites entre la forma y lo informe”.<sup>24</sup>

La casa es una construcción mental que protege al yo, y digo mental porque, como dice Bachelard, todo espacio realmente habitado lleva consigo la noción de casa. El hombre crea, en su casa primitiva, un resumen del cosmos y los fenómenos que no comprendía, fabrica un universo a escala para comprender el gran universo y así satisface su instinto

---

<sup>23</sup> Silvestri, Graciela, 2001, p. 17

<sup>24</sup> Silvestri, Graciela, 2001, p. 17

cosmogónico. La casa funciona como un mapa o diagrama de la intimidad. Podemos *leer* la condición social, las tradiciones, las costumbres, la personalidad o el estado de ánimo de una persona a partir de la posición de los elementos de su casa o de los objetos (presentes o ausentes) que allí se encuentren: de la elección de los materiales, los ornamentos, las fuentes de luz, el reflejo de un espejo, una taza de café puesta sobre la mesa, un libro abierto, la cama deshecha, una maceta con un cactus, una pelota, ceniceros, la comida en el refrigerador, el orden, El desorden. Estos elementos son fragmentos que nos sirven para descifrar la historia de vida de una persona; a partir de ellos podemos intuir como se encuentra el individuo en su interior.

“Uno `regresa a su casa’, a ese lugar propio que, por definición, no podría ser ajeno”.<sup>25</sup>

La casa es íntima puesto que está hecha con una lógica interna que toma como primera referencia las medidas de la única casa que realmente poseemos: el cuerpo humano. Todos los espacios de una casa así como los muebles y los objetos están pensados en esta escala... la gran arquitectura está en los orígenes mismos de la humanidad y es producto inmediato de la necesidad de sobre vivencia.

“Los constructores primitivos habían sido capaces de cumplir condiciones esenciales de la gran arquitectura: medir con unidades derivadas de su propio cuerpo (la pulgada, el pie, etc.); el hombre hacía sus edificios a la medida del hombre”.<sup>26</sup><sub>4</sub>

La casa unifica (sin ella el hombre sería un ser disperso), funciona como un depósito de nuestras propiedades, en ella guardamos nuestros objetos, nos protege del aire y del frío pero al mismo tiempo convivimos dentro de ella con elementos de la naturaleza como el agua que llega a nosotros por medio de tuberías y el fuego que está presente en la cocina.

Para algunos psicoanalistas la casa representa el paraíso perdido, según Freud el paraíso con el que todos soñamos es el útero.

En México existen rituales prehispánicos como el temascal, de tradición *mexica*, que consisten en revivir la sensación de estar en el útero por medio del sometimiento del cuerpo al calor extremo dentro de un cuarto muy pequeño y circular construido originalmente con adobe, con lodo.

Para Fromm, el hogar se refiere al sentimiento de unidad que tenemos antes de nacer. La búsqueda de esta unidad desemboca en el hábito, por medio de la acción repetida recreamos sensaciones de estabilidad, nuestro paraíso perdido.

---

<sup>25</sup> De Certeau, Michelle, p 147

<sup>26</sup> Rykwrt, Joseph, 1999, p. 67





Fig. 26



Fig. 27

Se conocen tres principales arquetipos de edificio: La tienda, la cueva y la cabaña (la tienda es adoptada por los chinos, la cueva es el arquetipo de los egipcios, el armazón de madera fue adoptado por los griegos) Existen pues distintas actitudes al construir una casa y esto depende de la época y la cultura de cada pueblo; en algunos lugares, las casas se construyen respetando la naturaleza del paisaje circundante; sin embargo, es típico de las grandes ciudades (como las medievales) que en ellas se construya sin ninguna actitud integradora con el paisaje, aunque, posiblemente, desde nuestros ojos modernos, los castillos y murallas vistas desde lejos, se integran al paisaje. La arquitectura que actualmente conocemos en la ciudad ha rebasado las necesidades principales tanto vitales como simbólicas, los materiales que se ocupan no se integran al paisaje y hemos *encerrado* a la naturaleza en parques y áreas verdes. Me gustaría citar aquí a un arquitecto que hace una crítica contra toda arquitectura, Adolf Loos opta por el retorno a la forma arcaica de construcción:

“¿Por qué toda arquitectura, sea buena o sea mala, daña la ribera del lago? El campesino no lo hace, él señala con estacas el trozo de prado verde sobre el que se alzarán la casa y luego clava una trinchera para los cimientos. Si hay arcilla por los alrededores, habrá un horno para cocer los ladrillos; si no lo hay, los cantos de las orillas harán el mismo servicio... luego se hará el tejado ¿Qué clase de tejado? ¿Será un tejado bello o feo? No lo sé, un tejado... El campesino quería construir una casa para sí, para su familia igual que lo hicieron sus abuelos, ¿Es bella la casa? Sí, tanto como la rosa y el cardo, el caballo y la vaca, por eso pregunto de nuevo ¿Por qué el arquitecto, sea bueno o sea malo daña la ribera del lago? Porque el arquitecto como prácticamente todos los hombres de ciudad no tiene cultura, les falta la seguridad del campesino, que tiene una cultura... Llamo cultura a la armonía entre el hombre interior y el hombre exterior”.<sup>27</sup>

Los materiales primitivos de construcción se integraban mucho más al paisaje; según Le Corbusier, el hombre primitivo construye con la misma actitud una casa y un templo, la idea de casa es constante y poderosa desde el principio mismo. Mies van der Rohe guiaba a sus estudiantes de arquitectura “por el saludable mundo de los métodos primitivos de construcción, donde había un significado en todo golpe de hacha, una expresión en todo mordisco de cincel”. Para Mendelson los modelos que guiaron al hombre en sus primeras construcciones se centraron en las actividades más elementales de los animales sociales; la galería de la hormiga, la colmena de la abeja, la choza del gorila.

El concepto chino de la casa y el jardín está determinado por la idea central de que la casa misma es solamente un detalle que forma parte de la campiña que la rodea y que armoniza con ella. Por esta razón deben ocultar todos los signos de artificialidad como las líneas rectas de las paredes adornadas con plantas o flores. En su tradición, la casa debe

---

<sup>27</sup> Rykwrt, Joseph, 1999, p. 123

construirse tomando en cuenta la extensión de tierra que la rodea, para ellos, al elegir una casa es más importante lo que se puede ver desde ella que lo que se ve en ella; así el paisaje filtrado por las ventanas es parte de la casa. Para ellos el vacío es un factor sumamente importante.

..."Abrimos puertas y ventanas cuando construimos una casa, son estos espacios vacíos los que nos permiten utilizar la casa".<sup>28</sup>

Reflexionando sobre la casa y los límites que ésta implica, hice algunas piezas. La primera de ellas que me gustaría mencionar es una pequeña escultura de cera que representa una casa la cual acomodé en una maqueta de un bosque. La casita tenía una mecha que iluminaba la maqueta completa. La luz de la casita poco a poco fue consumiéndola y finalmente se convirtió en una montaña de cera. La pieza se llama *Casa transformándose en montaña* (Fig. 28) y es un ejercicio poético que apela a la dilución de los límites entre cultura y naturaleza.

En mi interés por entender la relación entre cultura y naturaleza comencé hace unos años un proyecto que consistió en hacer casas frágiles con muros de papel. Uno de los primeros resultados fue *Casa y césped* (Fig.29). Hice esta casa de papel pensando en lo que implican las paredes, en la separación que éstas sostienen. Los muros son un límite contra el afuera. En esta pieza sintetice la noción de casa y la reduje a sus elementos más básicos en cuanto a forma. Quise diluir la separación que está implícita en los muros de una casa, sin que estos desaparezcan del todo.

Hice esta casa a escala pequeña porque me interesaba contraponerla a un fragmento del paisaje; tomé un área de pasto (una de las plantas que típicamente encontramos dentro de los jardines de las casas). Al oponer la casa de papel, el pasto parece ser más grande, es un juego de escalas en el que las plantas (ornamentales) se convierten en habitantes. Al dejar una ventana abierta, el pasto siguió creciendo dentro y fuera de la casa. En la imagen fotográfica vemos un cubo elemental, inmóvil y blanco en oposición a la fuerza y el movimiento de la naturaleza.

Por otro lado, en la obra *Mesa que llueve* (Fig. 30) usé la mesa como un signo de la estabilidad cotidiana. La mesa es un espacio de dialogo y de rutina. La pieza consistió en llevar un fragmento de pasto natural al interior de una galería, el cual era regado por la mesa que se encontraba sobre él (la mesa tenía un dispositivo que contenía agua). Durante la exposición, que duró un mes, el pasto siguió creciendo, poniendo en evidencia el paso del tiempo y el movimiento de la naturaleza, mientras que la mesa permanecía inmóvil en su estabilidad de cuatro patas.

---

<sup>28</sup> Racionero, Luis, 2002 p. 25



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



**Ventanas** Las ventanas son las partes transparentes de la casa, los vacíos en los muros que separan, las que permiten que el exterior entre en la cotidianidad de un hogar.

Son estos huecos los que nos acceden transitar desde el interior de nuestras moradas hacia el exterior del que nos protegemos. La ventana es una zona comunicante de la casa, la transparencia del vidrio permite que la mirada se expanda y podamos *salir de nuestra casa sin poner un pie afuera*.

La luz del paisaje se mezcla con los objetos de la casa, se proyectan sombras y reflejos de los árboles en las paredes

Si la ventana es un hueco, un espacio vacío en el muro de una casa que permite hacer un hogar habitable (como dicen los taoístas), la cortina sirve para hacer aparecer y desaparecer el exterior de la casa. Los lugares que tienen un clima muy frío darán lugar a las cortinas gruesas en una habitación porque el exterior es agresivo con los habitantes. (El clima es un factor determinante en una cultura)

“El invierno aumenta la poesía de la habitación... Tenemos calor porque hace frío afuera. Usamos cortinas gruesas para protegernos del frío... Tras los cortinajes sobrios parece que la nieve es más blanca.”<sup>29</sup>

Ver a través de la ventana significa estar en el interior al mismo tiempo que la mirada se expande hacia fuera. Es estar en dos lugares a la vez. La ventana también es un filtro, un escudo.

La ventana se liga con los primeros paisajes enmarcados en los fondos de los cuadros. El paisaje... “Nuevo rectángulo de visibilidad al aislar aquí con una ventana (en la ventana que es ya el cuadro albertiano), allá como una historia del arte, otra ventana recortada en la historia general de los hombres”.<sup>30</sup>

Perspectiva es mirar desde lejos encuadrando. “La ventana que otorga el encuadre es, en definitiva, metáfora de la visión del sujeto. Por otro lado la “ventana” establece una relación entre el interior humano y el exterior ajeno: un interior necesario para comprender el exterior, contrapunto entre lo cerrado y lo abierto, lo limitado y lo ilimitado”.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Bachelard Gastón, 1997, p. 71

<sup>30</sup> Debray, Régis, 1998, p.163

<sup>31</sup> Silvestri, Graciela, 2001, p.35

Podríamos decir que los primeros paisajes (sin serlo aún) son ventanas. En los cuadros renacentistas florentinos observamos que los espacios que quedan entre la figuras o que se perciben a través de puertas o ventanas recibieron el nombre de fondos o lejos. Generalmente estos lejos pictóricos fueron tachados de ornamentos innecesarios y distractores de la mirada por la crítica de la época, pero podemos encontrar en ellos un antecedente del paisaje.

En la pieza *Reflejo* (Fig. 33) transporté una lámina de vidrio al bosque. Este fragmento transparente, capaz de producir reflejos, es para mí el indicio de una ventana; es una ventana transportable, un escudo cultural a través del cual veía el bosque. Esta obra está basada en la idea de ventana como un tamiz entre la cultura y la naturaleza. El resultado final es una fotografía del vidrio que refleja un bosque encima de otro bosque.

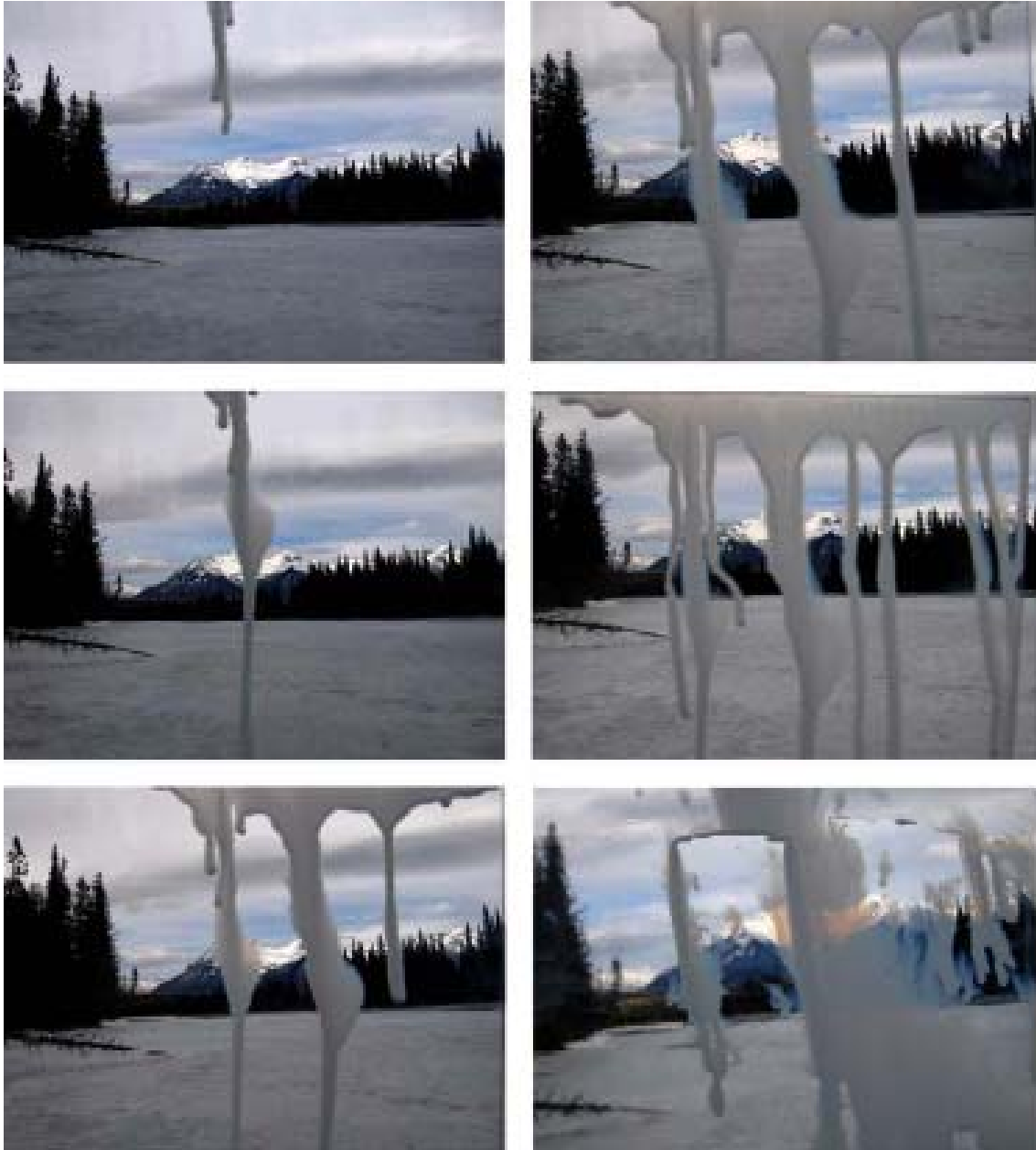


Fig. 32



Fig. 33

**Salir de casa / Campamentos** ¿Que nos llevamos al salir de casa? ¿Qué implica salir del refugio? Quiero mencionar una pieza basada en el cuento popular infantil *Hansel y Grethel* que toca el tema de lo cotidiano, la seguridad doméstica y el salir de casa.

En marzo de 2005 viajé a Canadá; me instale en un sitio en medio del bosque, una residencia para artistas que, aunque estaba muy equipada, no dejaba de ser un lugar impersonal; dormía en un cuarto cómodo, sin que éste llegara a ser una habitación cálida, un “no lugar”, un espacio sin referentes personales.

Todos los días caminaba en el bosque, otro lugar sin referentes culturales, un paisaje nevado distante de los ecosistemas de mi país. Pero la pérdida de identidad se vive diferente ante el paisaje, implica otro tipo de distanciamiento. ¿Cuál es la diferencia de ser extranjera en una ciudad y ser extranjera en la naturaleza? Lo segundo implica riesgos más primitivos, en la ciudad los peligros son culturales, a veces sentimos miedo de ser asaltados en la calle o violentados por automovilistas, en el bosque tememos a los animales, a los insectos. Es fácil atajarse de una tormenta estando en el medio urbano; si llueve en el bosque es más difícil protegerse de la lluvia.

La pieza *El camino de Hansel y Grethel* (Fig. 34) surge a partir de esta pérdida de referentes de mi país y de mis hábitos.

En el cuento popular *Hansel y Grethel*, dos niños son abandonados en el bosque por sus padres, los dos hermanos al sentirse desprotegidos sin encontrar el camino de regreso a casa llevan un trozo de pan para desmoronarlo y marcar el camino recorrido. Este pedacito de pan es el escudo del que hemos hablado antes, es una reminiscencia del hogar, una hogaza cultural, una muleta, un filtro. La naturaleza es más amplia que los fenómenos culturales; en el cuento, los pájaros del bosque desaparecen el rastro, se comen el camino de pan que los hermanos habían trazado. En la pieza que hice en torno a este cuento realicé un camino de boronas cocidas con un hilo. Cada borona de pan representa un hábito, una costumbre. Al coser estos fragmentos (boronas) en una sola línea, cuyas medidas eran las mismas que el contorno de mi cuarto (símbolo de refugio), reagrupaba mi ser disperso ante un lugar desconocido. Después, abandoné el camino en el bosque pensando que sucedería lo mismo que ocurrió en el cuento de los Hermanos Grimm.



Aquí quiero mencionar una obra de Manet que tiene que ver con salir de casa y que vincula en una sola composición varios géneros pictóricos. En *El desayuno sobre la hierba*, podemos observar desnudos, retratos y en primer plano aparecen frutas y otros alimentos.

Este cuadro es evidentemente un gran paisaje pero también es Naturaleza Muerta y otra vez escena.

Hacer un campamento implica salir a comer fuera de casa, concebir una caminata previa y transportar los alimentos, pasear con ellos, dormir fuera de casa, transportar una tienda de campaña, pernoctar a la intemperie protegiéndonos por paredes de tela. Salir siempre implica un riesgo. Transportamos elementos cotidianos a un paisaje natural como si en ellos se llevara la seguridad del hogar a cuestas. Vemos el paisaje a través de filtros culturales.

Incluso cuando salimos de viaje hacemos una síntesis de nuestra casa, la guardamos dentro de una maleta y la transportamos, dentro de esa maleta también llevamos nuestros hábitos y costumbres. Para mí, el símbolo que más se apega a esta idea es la casa de campaña: una casita literalmente transportable, una casa de tela que sirve para protegernos de la noche en medio de un bosque o una playa.

“Al norte, nada. Al sur, nada. Al este, nada. Al oeste, nada.

En el centro, una tienda de campaña”

Citado por Georges Perec en el libro *Especies de espacios*

La imagen de casa transportable y los campamentos aparecerá constantemente en mi obra (Fig. 35 y 37) como un motivo para hablar de la relación cultura-naturaleza.

Este tipo de casas ejemplifican una forma de vida seminómada propia de las culturas del desierto o de los viajeros. Las casas de campaña son casas prefabricadas en tela y son un derivado de las tiendas que se utilizan en el ejército, las cuales, a su vez, proceden de las casas de manta del desierto y de los *tipis* de los pueblos indios del norte de América. Éstas son casas flexibles que, gracias a las condiciones de la tela, se adaptan al entorno climático.



Fig. 34



Fig. 35



“Cuando el refugio es seguro, la tempestad es buena”  
Henry Bosco

“La casa es un ser vivo que se defiende de los peligros de la naturaleza exterior. Lucha contra las estaciones”

Gastón Bachelard

Estando en un campamento realicé una pieza llamada “*Casa de papel cayendo en el vacío*” Allí construí una casa de campaña con papel de china basada en la forma de construcción de casas de algunos pueblos orientales que construyen sus paredes interiores con papel tensado en una especie de bastidor. Esta forma de construcción responde a una visión específica de estas culturas, la cual es integradora; el papel es uno de los materiales más ligeros que se pueden utilizar para construir un lugar de protección y habitación: en este caso sirve como una sutil sugerencia de división del espacio. Aquí no existe la necesidad de asentar tabiques y muros anchos que marquen una escisión definitiva porque para ellos la naturaleza no representa una amenaza constante.

En esta casa de papel que construí en el bosque coloqué una vela, la casa iluminada interiormente por la vela parece perderse en el vacío del paisaje nocturno. ¿Para qué sirve una casa si no hay de qué defenderse o protegerse? (Fig. 36) ¿Qué es una casa perdida en el espacio oscuro y sin referentes? Su única referencia es ella misma. Si la noción de casa surge como una división entre el adentro y el afuera ¿qué pasa si no hay nada afuera? ¿Cómo diferenciar el límite entre el interior y el exterior?

La casa delimita un territorio, en este caso un territorio vacío. Parece que en la vida contemporánea olvidamos el principio fundamental de protección que originó las construcciones habitacionales. Nos defendemos obsesivamente ¿De qué? Destruimos el afuera (la naturaleza). ¿Solo quedarán construcciones humanas? ¿Nos quedaremos sin referentes?

La casa es un recuerdo colectivo y primitivo de un estado del ser, es un recuerdo sin vestigios, no existe ninguna señal de la primera casa que existió pero todos guardamos ese recuerdo de primera protección contra lo arbitrario. Dentro de la casa habitamos, vivimos nuestra cotidianeidad.

Habitar y lo cotidiano son dos conceptos ligados a la casa y mi obra se refiere constantemente a estos.

“La casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las distintas funciones de habitar”.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Bachelard, Gastón.,1997, p.45

*Habitar* En la lengua española preguntamos: ¿Dónde vives?, en italiano se pregunta *¿Da che parte abita?* Parece que el verbo vivir y habitar se interceptan y se confunden.

Habitar es respirar el espacio cotidiano, pisarlo, transitarlo, modificarlo a nuestro paso; se pueden habitar incluso regiones glaciares, podemos habitar montañas, bosques o ciudades. El verbo habitar, aunque se relaciona con la noción de casa, no depende de una construcción. La casa es consecuencia de la habitación aunque al parecer hoy se confunden al grado de llamar habitación al cuarto más íntimo de la casa. Habitar es imprimir huellas, cualquier lugar que sea habitado, incluso un anónimo cuarto de hotel dice mucho de su huésped temporal. Es importante mencionar la casa que nos enseñó a habitar, la casa natal o los primeros espacios en los que residimos están físicamente inscritos en nosotros, se manifiestan en nuestros hábitos, es un grupo de costumbres orgánicas.

Como dice Gastón Bachelard:

“Con veinte años de intervalo, pese a todas las escaleras anónimas, volveríamos a encontrar los reflejos de la primera escalera, no tropezaríamos con tal peldaño un poco más alto... Todo el ser de la casa se desplegaría, fiel a nuestro ser, empujaríamos con el mismo gesto la puerta que rechina, iríamos sin luz hasta la guardilla lejana. El menor de los picaportes quedó en nuestras manos.”

Esta última cita ejemplifica cómo quedan impregnados en nuestros hábitos los primeros aprendizajes para transitar un espacio, estos conocimientos quedan guardados en partes muy profundas de nuestro inconsciente y en nuestras memorias corporales.

En la casa se vive la cotidianidad, se refuerzan los hábitos.

### *Cotidianidad*

“Desde que tú nos dejaste no se han producido demasiados cambios. El lago continúa siendo tan azul y las montañas siguen luciendo nevadas como siempre, haciéndonos pensar en la calidez de nuestro hogar, regido también por leyes inmutables”

Mary W. Shelley, *Frankenstein*

Lo cotidiano es lo que tejemos cada día, acciones que repetimos por la necesidad de custodiar un equilibrio establecido hace mucho tiempo. La cotidianidad se construye de hábitos, como dice Bachelard, “nos une íntimamente con el interior”, nos ata al presente para sobrevivir en el futuro; la cotidianidad está regida por unas leyes aparentemente inmutables como tradiciones, las costumbres y los hábitos.



Fig. 36



Fig. 37

Cada mañana volvemos a empezar haciendo las mismas acciones de los días anteriores de nuestra historia, de la historia de nuestros antepasados.

Como dicen los chinos de tradición taoísta, el universo se manifiesta en las acciones más simple y ordinarias de la vida cotidiana

“Por eso han creado una comida delicadísima que juega sutilmente con el sentido del gusto poco a poco; en sus numerosos platos poco cargados, esta importancia de la vida cotidiana se manifiesta también en la ceremonia del té.”

Dentro de la casa, dormimos, nos lavamos el cuerpo para iniciar un nuevo día, cocinamos y comemos. La cocina, dicen, es el corazón de la casa, es un lugar en el que se genera calor y se preparan los alimentos que darán energía al cuerpo y es también una actividad íntima sobre la que profundizaremos en los siguientes capítulos.

## La comida como signo cultural

Es interesante observar cómo el acto de comer, siendo un hecho natural, se ha transformado en un fenómeno sociocultural.

En la actividad culinaria, la comida da estabilidad al ser en tanto que es una acción cotidiana y está relacionada con el cuerpo y la memoria colectiva e individual. La comida también es una experiencia sensual y la reunión en torno a la mesa es un acto social que muchas veces implica un acontecimiento comunicativo. Una comida compartida tiene la opción de intercambiar opiniones en un ambiente de confianza.

Por medio de su forma de comer y de cocinar los alimentos podemos encontrar claves sobre la forma de vida de una cultura. Existe una gran diversidad en la alimentación, millones de platillos diferentes y muchas formas de realizar el acto de comer; sin embargo, dentro de toda esta diversidad existen algunos alimentos que funcionan como pilares en el desarrollo de la comida. En la cultura occidental, por ejemplo, el pan es uno de esos *pilares* de la civilización y se encuentra catalogado como uno de los alimentos básicos, aunque cada pueblo le haya dado formas y tamaños según su tradición. Podríamos decir que el pan es la tierra de un paisaje, el sustento más básico en cuyo interior existe la posibilidad de que crezca una semilla, de dar vida.

Para el antropólogo Michelle de Certeau el pan y el vino funcionan como dos muros que mantienen el desarrollo de una comida, al ser estos productos básicos para la cultura europea y también agrega respecto a la comida:

“La comida desempeña un papel central en nuestra cotidianeidad, desde el desayuno de todos los días, pasando por la comida rápida, hasta la cena ritualizada; todas ellas representan una determinada situación social. La actitud frente a los alimentos refleja la relación que el hombre establece con su entorno”.

Es obvio decir que alimentarse es una necesidad vital, pero ésta ha pasado por un proceso de sofisticación en el cual esta función capital y placentera se ha modificado para convertirse desde un ritual hasta un estatus. Podríamos hablar de la historia de los alimentos y nos daríamos cuenta de cómo los comestibles primitivos se fueron modificando: primero un trozo de carne cruda, luego se descubre el fuego y la carne se cuece, en otra época se condimenta; ahora comemos una gran cantidad de guisados que se sirven en platos y se utilizan herramientas para cortar o trincar.

La cocina, junto con la pintura, son las primeras actividades creativas del hombre y se sigue desarrollando como una forma de cultura, se siguen inventando nuevos platillos y actualmente existe la llamada “cocina de autor”, la comida funciona como un transmisor de cultura tradición.

Dentro de la cocina aprendí la cultura de mi abuelo, al que no conocí, panadero de oficio, inmigrante llegado de Italia a México, renunció a su idioma y a la transmisión de

éste a sus hijos. Podría decir que conocí su país desde mi cocina en México, ya que el mundo de la cocina es un lenguaje y agrupa un sistema de signos y códigos culturales, cada uno de los alimentos se asocia con la producción y la manera de vivir de una civilización específica; es decir, forma parte de su identidad. La cocina de cada pueblo es el resultado de una larga investigación empírica sobre el sustento básico de la alimentación. Cuando comemos sintetizamos los alimentos biológicamente pero también, por medio de esta, asimilamos información. Igual que el lenguaje hablado, el lenguaje culinario ha sufrido transformaciones a lo largo de los años y también pasa por un proceso de digestión, transformación y asimilación en el organismo humano.

La forma de comer en cada lugar geográfico es una respuesta a necesidades biológicas pero también a los temperamentos, climas, temperaturas y paisajes de cada pueblo (los países fríos hacen conservas y embutidos para su consumo durante los largos inviernos, en cambio en las zonas tropicales el consumo de vegetales es más inmediato). La comida es parte del paisaje, proporciona herramientas para asimilar al otro en forma privada.

El primer contacto con culturas ajenas tiene lugar a través de la comida. El tema de la comida demuestra la relatividad de nuestras costumbres culturales.

Mientras fui extranjera participé en cenas colectivas con amigos en las que sentí que me acercaba más a una cultura específica. Tanto los paisajes como las costumbres culinarias fueron herramientas para entender al otro. Me di cuenta que esos filtros establecidos en la memoria son clichés que sirven para clasificar y controlar la naturaleza de un país y que vivimos con y nos servimos de ellos para asimilar las culturas ajenas a la nuestra, para poder ver al otro y no sentir tanto miedo. Responden al miedo a lo desconocido, las primeras naturalezas muertas holandesas, por ejemplo, son producto de la exploración y el viaje, en ellas podemos ver la abundancia de alimentos, la diversidad y la variedad que surge de descubrir en países lejanos nuevos frutos, especias, objetos.

**El arte y la comida** La cocina es una de las primeras actividades creativas del hombre, pero ¿qué papel ha jugado la comida en las artes visuales?

Leonardo Da Vinci es uno de los primeros artistas que relacionan la cocina con la pintura. En su cuaderno de notas podemos encontrar bocetos y textos en los que establece analogías entre el proceso de pintar y cocinar; estas dos actividades son similares en tanto que ambas tienen que ver con lo sensual; se habla de *cocinar el color* en la paleta; el olor de los pigmentos, la grasa y las resinas se mezclan en un taller de pintura tal como puede suceder en la cocina. El fuego, elemento básico para la cocción de los alimentos se puede vincular con el aspecto alquímico de la transformación de los materiales del pintor.

Cabe mencionar que en el Renacimiento, durante los grandes banquetes, algunos artistas elaboraban complejos platillos, entre estas comilonas estaban “las fiestas florentinas de la Compagnia del Paiuolo, fundada en Florencia a principios del siglo XVI. Una de las reglas de estas reuniones establecía que cada uno tenía que traer un plato realizado por el mismo; con invenciones fantásticas y preciosas.

“Vasari describe la contribución de Andrea del Sarto en uno de esos banquetes: La pieza central era un templo octogonal que tomaba como modelo el baptisterio colocado sobre columnas que se apoyaban sobre una base de gelatina multicolor simulando un mosaico, las columnas eran salchichas, los capiteles y la base eran queso de Parma, la cornisa, de hojalbre y el ábside de mazapán. Sobre el facistol del coro, hecho con un trozo de ternera se apoyaba un misal de lasaña, con granos de pimienta que representaban las notas y las letras, y alrededor estaban los cantores, tordos hervidos con el pico abierto.”<sup>33</sup> Estas representaciones, que en nuestros días bien podrían concederse como esculturas, eran personificaciones del ingenio en el ámbito social; es decir, estaban hechas para el festejo y el disfrute de los comensales.

En el mundo clásico antiguo, encontramos antecedentes literarios y pictóricos directos de nuestras naturalezas muertas modernas que recibieron el nombre de *xenia* que significa “extranjero” y, por extensión, “huésped” o “invitado”. “Los *xenia* eran las ofrendas alimenticias que se hacían al forastero que se recibía en el hogar”;<sup>34</sup> al principio eran alimentos reales y más adelante se pintaron frescos con representaciones de éstos en las paredes de lo que hoy denominamos recibidor.

También encontramos representaciones de alimentos en los cuadros y frescos de *La última cena* en las que la comida se encarna en un sistema de símbolos que corresponden a la religión cristiana, el cuerpo de Cristo en el pan y el vino. En estos

---

<sup>33</sup> Quaroni, Garzia, 2002, p 96

<sup>34</sup> Serraller Calvo Francisco, 2000, p. 15



cuadros, los alimentos son símbolos y están supeditados a una escena que narra un pasaje de la Biblia.



## La naturaleza muerta

La naturaleza muerta es el primer género pictórico que se refiere directamente a la vida cotidiana, surge en la época en la que la pintura se separa de las representaciones religiosas, en Los Países Bajos y se independiza como género tardíamente, comienza en un país protestante donde no se permite pintar la imagen de Dios directamente, por esta razón Dios es representado indirectamente en las costumbres más inmediatas, en los “productos” de la naturaleza y en los objetos creados por el hombre.

“Fue en Los Países Bajos, en el siglo XVII, cuando se divulgó el término *still leven*, traducido al inglés como *still life*. En cualquiera de los casos el término quiere decir “vida inmóvil”<sup>35</sup>.

El término “naturaleza muerta” se divulgó más tarde, hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Este tema no se perfiló como género sino hasta el siglo XVI, al mismo tiempo que surgió polémicamente una concepción naturalista del arte.

Después de la crisis manierista, en el barroco se apela a un tipo de representación más naturalista, directa y sencilla.

Es hasta el barroco holandés cuando la comida adquiere un significado alegórico en la pintura y con ello se plantean nuevas preguntas sobre la representación en el arte.

En el siglo XVII los cuadros de “vida inmóvil” son considerados como el género más bajo. La jerarquía en cuanto a la representación en pintura del siglo XVII es la siguiente:

- 1- Pintura de historia (escenas bíblicas o mitológicas)
- 2- Retratos
- 3- Paisajes, animales, objetos

Ante estas aseveraciones de jerarquías aleatorias, Caravaggio muestra su inconformidad al respecto:

“Es igualmente difícil pintar bien un cuadro con frutas que uno con figuras humanas”, y si, es verdad que la representación pictórica implica dificultades más allá de los motivos.

---

<sup>35</sup> Op. Cit., 2000, p. 19



Caravaggio fue uno de los primeros pintores italianos que pintó una naturaleza muerta, el *Cesto con frutas* es un cuadro concebido como un antiguo trompe l'oeil.

Con la aparición de la naturaleza muerta, se inventa en el barroco la pintura de género, y la relación entre la pintura y el motivo representado cambia. La pintura no depende sólo del motivo que se pinte y para algunos pintores el objeto representado se convierte en sólo un

pretexto para ejercer su oficio; entonces la pintura se vuelve auto referencial. En la naturaleza muerta la pintura adquiere independencia respecto de la imagen. La pintura comienza a hablar de sí misma.

En las primeras naturalezas muertas, el objetivo era pintar las cosas “tal como aparecen ante nuestros ojos”, el pintor se acercaba a la realidad por miedo de trampas e ilusiones ópticas.

“El ilusionismo es el nuevo principio estético de las Naturalezas muertas tempranas y estos efectos se emplean cada vez con mayor constancia.”

Estos efectos ilusionistas tienen sus antecedentes en el S. XIV en Giotto, quien comienza a representar objetos litúrgicos dentro de armarios o nichos, los que dan la ilusión de espacio al espectador.

Existe un relato de Plinio el Viejo quien escribe en su *Historia Natural* acerca del artista Zeuxis quien pintó unas uvas de un modo tan apegado a la realidad que los pájaros, confundidos, picoteaban la fruta; este principio de ilusionismo nos acerca a la idea del arte como imitación de la realidad.

Los historiadores han dividido la naturaleza muerta en subgéneros: Escenas de cacería, floreros, instrumentos musicales, vanitas y cuadros que representan alimentos y lo que tiene que ver con ellos, es esta última subcategoría de la que nos ocuparemos en este Capítulo.

Las representaciones de frutos, flores, libros, instrumento musicales o “mesas servidas” con postres o guisados y otros objetos referentes al mundo de la cocina aparecen por primera vez, en la época barroca, como primer plano de un cuadro. Estos motivos son utilizados como alegorías de la fertilidad, apelaciones a figuras religiosas o reflexiones sobre la fugacidad de la vida sobre la tierra, en la naturaleza muerta la vida cotidiana adquiere un carácter simbólico por medio de la pintura.



Las cocinas en Los Países Bajos representan la economía doméstica, ya que la producción y preparación de alimentos eran los problemas económicos más importantes de la sociedad de esa época. Podemos encontrar estas cocinas en motivos bíblicos como las *Bodas de Caná* y *El hombre rico y el pobre Lázaro* los cuales sirvieron como pretexto para reflexionar sobre los propios hábitos de consumo y sobre la actitud frente a la nueva riqueza que los mejores métodos de producción trajeron consigo.

En Holanda las naturalezas muertas tempranas funcionan como una especie de documento que registra ilusoriamente los nuevos objetos y alimentos que representan un estatus social.

El pescado y la carne figuran como símbolos teológicos; ayuno contra voluptuosidad de la carne.

“Las primeras naturalezas muertas son tímidas, se enmarcan en una escena trascendente”.<sup>36</sup>

A través de esos objetos y su representación anti-narrativa, se posibilita la explicitación de algunos temas hasta el momento considerados poco adecuados para la representación pictórica. Los *ontbijtjes* (bodegones en desorden) permiten mostrar los modales de un comensal ausente que a su paso ha arrastrado los objetos más sofisticados y los manjares más exquisitos; este género permite hablar de acciones y posiciones económicas a partir de la simple representación de objetos; es decir, sin que el sujeto esté presente. Enuncian lo percedero de los acontecimientos humanos. Por otro lado, este género se centra en la representación de los objetos de la naturaleza transformados por las primitivas tecnologías, objetos que parecen haber sido hechos *ex profeso* para el uso del hombre: en algunos de estos cuadros se reproducen sistemas de control y clasificación de la naturaleza, la cual es valorada según su consumo, como en los cuadros de Los Países Bajos en los que se ostenta la economía de un país (Pieter Arresten); aunque también encontramos alegorías de la fertilidad (Rubens) y la historia de la Biblia (Pieter Claesz)

“En algunos de estos cuadros encontramos objetos abigarrados: desde artefactos, maniqués importados de tierras lejanas hasta animales disecados – osos cocodrilos, peces, armadillos, tortugas... - estos objetos tienen la doble cualidad de placer y repulsa e incluso terror ante lo inusual que de alguna manera se exorcizaba a través de su reducción a curiosidad”.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Marín, Manuel, 2007

<sup>37</sup> Estrella de Diego, 1994, p.75

En estas acumulaciones de objetos podemos observar el principio de la investigación pseudocientificista, así como el afán clasificatorio del hombre. En esta primitiva clasificación se combinan objetos naturales de formas caprichosas y cosas manufacturadas por el hombre en una misma categoría (curiosidades) para hablar de los miedos colectivos hacia lo desconocido y lo diferente.

El propio nombre del género sugiere cierta apropiación de la naturaleza.

*La mimesis es un ejercicio para poseer lo visible*<sup>38</sup> y es un elemento característico de las primeras naturalezas muertas naturalistas, por medio de la mimesis se pretende apropiarse de la naturaleza cambiante.

En la naturaleza muerta se mantiene estática la naturaleza viva. En cierto sentido, estos cuadros funcionan como una colección de objetos que se colocan en las paredes para mostrar la opulencia de una familia, como si los elementos representados fueran realmente poseídos y asegurasen una vida de lujos. Son catálogos de objetos. “Estos cuadros corresponden a un sistema en el que los objetos se remiten unos a otros.”<sup>39</sup> Mostrar el momento de reposo que acompaña las cosas o la huella que el tiempo marca en ellas.

Recordemos que el siglo XVII es un a época en la que la navegación, el viaje, y el descubrimiento de nuevos mundos comienza a asimilarse. Muchas veces la forma de asimilar lo diferente se hace de manera esquemática y reduce la cultura a clichés.

La Naturaleza Muerta, en este sentido, tiene relación con el viaje y la exploración de nuevos territorios, es una consecuencia de ello (igual que el paisaje). En este género se representan objetos que hablan de su procedencia, de un lugar, de un país, de un paisaje. Es verdad que las naturalezas muertas holandesas ostentan la riqueza y la abundancia producto de una economía fértil que permite viajar y atravesar océanos pero también remiten a *interiores dominados por el orden y la espera...*“Caudel afirmaba que Holanda es un cuerpo que respira y que cada uno de sus movimientos oscila entre el afuera de los viajes lejanos y el reposado espacio de sus interiores”.<sup>40</sup>

Varios cuadros de Vermeer expresan esta espera y esta intimidad cotidiana, la joven en *Muchacha leyendo una carta*, se encuentra suspendida en la lectura de una carta que seguramente le daría noticias del exterior mientras la ventana está abierta. Un cuadro de

---

<sup>38</sup> Marín, Manuel, 2007

<sup>39</sup> J. Baudrillard, 1990, pag. 98

<sup>40</sup> Jarauta, Francisco, 2000, p. 53

temática similar *Dama en azul*, expresa la convivencia de lo íntimo de una habitación y lo general de las topografías y de los mapas. Estos cuadros denotan también las ausencias de los viajeros que se van a recorrer el mundo.

“El bodegón es un arte que se conecta con la actividad de llevar la casa. Las casas pueden ser rematadamente pulcras o totalmente informales, pero todas tienen un orden que te acoge”.<sup>41</sup>

Los objetos de las naturalezas muertas se encuentran acogidos en un espacio íntimo, se sitúan en un campo protegido del paso del tiempo.

Este género necesitó, para poder ser tal, un espacio cerrado, la intimidad doméstica y también señala un momento del discurrir temporal de lo humano, congelándolo.

“Así, cuando en la vida imponemos reglas y normas, y tratamos de fijarla, nos aproximamos precisamente, a la naturaleza muerta”.<sup>42</sup>

En el Bodegón se representa lo casi muerto, la quietud de los objetos vuelve eterno lo perecedero.

Parte de esta intimidad es dada por la escala, generalmente en este tipo de cuadros, los objetos pintados se pueden coger con las manos y esto implica que entre el pintor y sus motivos exista una relación muy cercana, íntima y táctil. Aquí cabe citar a Chardin, pintor francés de la época de la contrarreforma, pinta para la burguesía y cuyos bodegones gozan de la observación detenida de los objetos, se dice que pintaba lentamente, que tardaba meses en terminar un cuadro.

El mismo decía: “Me tomo el tiempo necesario, porque he decidido abandonar mis cuadros solo cuando, según mis ojos, no deseen nada más. En esto seré cada vez más riguroso.”

Permanecieron siempre los mismos motivos, los mismos objetos en sus cuadros, solo al final de su vida se sumó alguna porcelana de Oriente.

Si los holandeses pintaron el caos de la abundancia de objetos, Chardín agrupaba y ordenaba los suyos.

“El grandioso tema de las vanitas barroca holandesa se transforma en Chardin en la sencilla certeza de mortalidad”.<sup>43</sup>

Sus meticulosos cuadros nos hablan de cómo se ven las cosas, de una sensación física, pero también de algo que sobrevive a lo efímero.

---

<sup>41</sup> Berger, John, 2000, p. 61

<sup>42</sup> Castilla del pino Carlos, 2000, p. 79

<sup>43</sup> Jarauta, Francisco, 2000, p. 56

“Representación ilusionista, la vanidad de las cosas y el carácter metapictorial de la representación. Son los tres temas fundamentales de este género”.<sup>44</sup>



En España se hace una interpretación del género llamado Bodegón en el que se pinta el contrasentido de la abundancia de las Naturalezas muertas del norte de Europa apelando más bien a la austeridad. Por ejemplo, los cuadros de Zurbarán están cargados de misticismo, los objetos que se representan son rústicos y los alimentos esenciales: Frutos, pan, vino. Sus formatos horizontales y sus composiciones con objetos de la cocina se aproximan a un paisaje llano.

“Parece que en los cuadros de Zurbarán, el verdadero tema de la pintura es la oscuridad posterior, la oscuridad en la cual todo se hace invisible”.<sup>45</sup>



Juan Sánchez Cotán, es otro pintor español cuyos bodegones transmiten también la austeridad de la vida monástica que vivió como hermano lego en la orden de los cartujos.

En cuadros como *Vieja friendo huevos* y *Cristo en casa de Martha y María* (ambas pinturas de temas “Humildes y sencillos”). Velásquez encontró, a través de los bodegones, un método para “imitar fielmente la naturaleza, él mismo decía que prefería ser el primero en la grosería que segundo en la delicadeza”



Existe una clara diferencia entre los bodegones españoles y las naturalezas muertas holandesas; los primeros muestran, generalmente, austeridad mientras que las segundas son imágenes en las que se despliega la riqueza y la diversidad; sin embargo, están unidos por la ausencia de narrativa.

Narrar es contar, ya sea un hecho excepcional o uno cotidiano, y las “naturalezas inmóviles” son todo menos la singularidad del individuo; son la antítesis de la pintura de historia, tradicionalmente uno de los géneros más nobles, según Estrella de Diego, en su ensayo *Cámaras maravillosas y naturalezas inmóviles*, en las naturalezas muertas

<sup>44</sup> Op. Cit., p. 50

<sup>45</sup> Berger, John, 2000, p.64

lo particular se reduce a la rutina cotidiana, los objetos representados pertenecen a una figura anónima.

Abundancia de objetos que denotan la ausencia de los sujetos.

En la naturaleza muerta está ausente cualquier narrativa, no se cuentan anécdotas, la ausencia de sujeto y de valores narrativos implica una ruptura con la forma clásica de estructurar un cuadro. Los cuadros de naturalezas muertas generalmente remiten a un estado de quietud, los alimentos representados se “congelan”, los restos de una acción se someten a una temporalidad ajena a lo percedero; sin embargo, las *vanitas* provocan una reflexión sobre la finitud y la fugacidad de la vida.

Este género dio a la pintura una nueva relación con el tema, si antes la pintura era solo un medio para contar historias, ahora el tema se convierte en pretexto para pintar, a reserva de que sobre la naturaleza pueda existir una infinita variedad de interpretaciones, este género liberó a la pintura de su atadura con el tema representado.

Es verdad que dentro de las naturalezas muertas existen simbologías adyacentes como la historia el cuerpo de cristo, o alegorías sobre la fugacidad de la vida, la abundancia y los viajes; en el siglo XX los bodegones clásicos sirvieron a los artistas como un motivo para explorar asuntos pictóricos o puramente plásticos.

Por ejemplo en el periodo cubista, Picasso y Braque hacen bodegones en los que integran pintura como tal y collage utilizando materiales que simulaban la apariencia de la madera o usaban recortes de periódicos para lograr composiciones que cuestionaron las formas de representar la realidad y el espacio pictórico tradicional. Los objetos aparecen fragmentados en sus diferentes facetas visibles.



El bodegón cubista comparte con los bodegones clásicos el uso de la alegoría.

Esta nueva visión del arte en la que pueden convivir en un mismo cuadro tanto pintura como otros materiales que tienen un sentido en si mismos, abrió un camino respecto al uso de los materiales en el arte.

Durante el siglo XX, el arte de vanguardia se rige por medio de programas que se expresan en manifiestos, por ejemplo, Marinetti, en su *Manifiesto de la cocina futurista*, propone la abolición de la pasta corta, (*pasta chiuta*), porque según él, el desgaste de energía que implica no compensa su valor nutricional.



En otro apartado del mismo manifiesto, como una premonición de nuestra vida actual, Marinetti propone que sería mejor fabricar comprimidos de vitaminas y proteínas puramente alimentarios que sustituyan los platos elaborados, los cuales le parecen innecesarios. Recordemos que uno de los planteamientos futuristas está basado en un pragmatismo radical derivado de la idea de progreso, de los movimientos prácticos y la velocidad.

En el siglo XX se abren nuevos horizontes respecto a la experimentación plástica, los dadaístas, por ejemplo, usan en sus piezas materiales de desecho e incluso materia orgánica. *Sculpture morte* de Marcel Duchamp, es una escultura hecha con mazapán y dos insectos reales que representa un perfil estilo Archimboldo construido por vegetales. Me parece interesante que esta pieza represente comestibles y que esté hecha con masa de pan que también es un alimento.

La obra de Marcel Duchamp es un parte aguas en el arte del siglo XX, con su sentido de la ironía criticó, entre otras cosas, la representación en la pintura, entonces, por primera vez, los objetos cotidianos ingresan al museo como arte, los *ready mades* u objetos encontrados, son objetos cotidianos que no son seleccionados por su belleza formal sino por la indiferencia.

Un movimiento artístico que recupera la temática cotidiana, el hogar, la casa es el arte pop. Tanto en Europa como en Estados Unidos en esta corriente se vuelca la mirada a la cotidianeidad, a los medios masivos de comunicación y a la producción en serie. Esto fue el reflejo de un apogeo económico y por tanto de la producción masiva.



Los bodegones del arte pop representan objetos y momentos de la cotidianeidad, las latas de sopa Campbells de Warhol o las grandes esculturas de Oldenburg son un ejemplo claro de ello.

A partir de la nueva propuesta duchampiana que mencioné anteriormente, el arte sufrirá un cambio radical en el que se intercambia el concepto de representación por el de presentación, y entonces, la naturaleza muerta se ve afectada ya que en el arte contemporáneo, la comida, comienza a utilizarse directamente como un material signficante.

La comida como material signficante en una obra “Nada puede hacerse de verdad cotidianamente salvo comer o, quizás en algunos casos, rezar.”<sup>46</sup>

“La utilización de sustancias comestibles en el arte está directamente relacionada con la desmaterialización de la obra”<sup>47</sup>, ésta forma de hacer arte es posible a partir de los años sesenta, una época en la que la museografía sufrió adaptaciones tanto técnicas como teóricas para adecuarse a obras hechas con materiales que cada día sufrían cambios como la descomposición o la putrefacción. Las piezas efímeras del arte contemporáneo se tienen que cuidar cotidianamente, como si fuesen seres vivos dentro del espacio museístico y remiten a las vanitas barrocas, que mediante una alegoría moralizante, invocan una reflexión en torno a la fugacidad de la vida, y lo perenne de la materia.

El arte contemporáneo se ha servido de la apropiación y resignificación de los géneros clásicos de la pintura desde distintos puntos de vista; algunos artistas construyen sus piezas a partir de la idea de desperdicio o de lo que queda después de una acción, del desecho y de los restos, otros de los valores culturales y comunicativos de la comida y algunos sobre el carácter esencial, ritual, y en este sentido espiritual de la alimentación.

Hay varias obras del arte contemporáneo que retoman el género de la naturaleza muerta y, de una manera u otra, han influenciado mi trabajo, ya que muchas de mis piezas están hechas con comida o materiales efímeros.



Para concluir este capítulo sobre la Naturaleza muerta quiero mencionar algunos de los artistas contemporáneos de diferentes épocas que han retomado el género clásico y lo han resignificado en la época actual.

Giovanni Anselmo, artista de la corriente italiana de arte povera, en 1968 concibe una pieza llamada *estructura que come*, en ella hay un bloque grande de granito atado a un bloque pequeño, entre ellos se encuentran unos vegetales que si se marchitan hacen que el bloque pequeño caiga, estos vegetales tienen que ser cambiados periódicamente para mantener la pieza.

Además de ser una alegoría de la obra de arte inacabada, de la obra como ser vivo, en tanto cosa que se mueve, que sufre cambios evidentes.

“A Giovanni Anselmo le preocupa el tiempo en esencia. ¿No está el granito sometido a la erosión, del mismo modo que la verdura pierde agua y vitalidad y muere casi cada

---

<sup>46</sup> Quaroni Garzia, 2002, p. 93

<sup>47</sup> Op. Cit, p. 96

día?”<sup>48</sup> La pieza contiene elementos contrastantes, uno del reino vegetal y otro del mundo mineral, también contrastan don temporalidades distintas; en lo sólido, el tiempo pasa más lento que en la materia vegetal.

Esta fue una de las primeras obras de arte contemporáneo que conocí mientras era estudiante y me conmovió la manera en que se encuentran unidos el reino vegetal y el reino mineral y cómo, por medio de la descomposición de la lechuga, el granito sostenido se cae poniendo de manifiesto el deterioro y la erosión de lo sólido, lo rígido, lo que aparentemente no se mueve; la estabilidad del bloque de granito pequeño depende del mundo vegetal representado por la lechuga que lo sostiene. Esta pieza toca aspectos típicos de la naturaleza muerta como el tiempo y el deterioro que constantemente observamos en los bodegones, en ella, el vegetal comestible, funciona como un reloj que mide el detrimento.

Daniel Spoerri es un artista que trabajó con el tema de la comida cotidiana como vínculo de comunicación social.

En 1968 abrió el Restaurante Spoerri en Dusseldorf que se convirtió en un punto de encuentro de la escena artística al que acudía un público diverso. En la segunda planta se encontraba la *Eat Art Gallery* donde se llevaron a cabo exposiciones y eventos lúdicos que participaban de la interdisciplina propia de esta década.

“Spoerri hizo uso de la comida y del acto de cocinar en toda su complejidad, como procesos existenciales y como acontecimientos culturales”.<sup>49</sup>

En la obra de Spoerri, la comida era el eje en torno al cual el público discutía y conversaba, el uso de la comida funcionaba en su obra como un pretexto para dar pie a eventos de comunicación social.

Mientras unos artistas hablan sobre el desorden y la abundancia, otros trabajan con alimentos más bien esenciales. Esta sobriedad la encontramos en artistas como Wolfgang Laib quien primero estudió medicina y más adelante se dedica al estudio de las culturas orientales. En su escultura utiliza algunos elementos naturales-comestibles como polen que el mismo recoge cada primavera; mientras, realiza también una serie de propuestas con otros alimentos, como la leche y el arroz, materiales con los que hace algunas de sus obras más importantes: *Piedras de leche* (1975) y *Casas de arroz*.

Según Quaroni, la pureza de estas sustancias, elevan el acto de comer a un acto de ascesis y de meditación.

---

<sup>48</sup> Polanco Fernandez, Aurora , 1999, p. 59

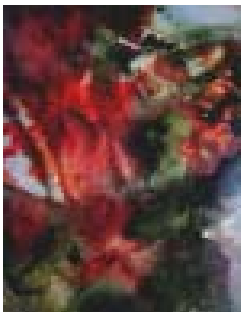
<sup>49</sup> Op. Cit. P. 61

En esta categoría de artistas que usan comida como un elemento esencial que proporciona energía al organismo se encuentra Joseph Beuys. Beuys usó la comida como un punto de partida de la energía para alimentar al pensamiento.

Con el uso de grasa, miel, harina, setas, arroz y galletas en sus obras Beuys hace referencia a la comida elemental y puramente alimenticia, no como un símbolo religioso ni como alegoría de la abundancia “del mismo modo que al referirse al fieltro lo detalla como un material que sirve de abrigo”;<sup>50</sup> para él, el fieltro no es un elemento ni bonito ni feo, no lo usa como un elemento estético sino más bien simbólico. En lo elemental de sus materiales se encuentra el germen de un pensamiento espiritual que busca el origen de la existencia.

Beuys usa sus alimentos en *performances* o acciones de carácter ritual donde la comida tiene un contenido simbólico.

En un documental llamado *Joseph Beuys. Cada hombre es un artista*, de 1979, se puede ver al artista limpiando la verdura en la cocina comedor de su taller. En el transcurso de la película el acto de cocinar y servir es el hilo conductor de la misma. El acto de cocinar simboliza para el artista un proceso creativo del trabajo humano.



Otra artista que trabaja con el tema de la comida es Cindy Sherman; ella usa los desechos de comida en sus fotografías como un motivo que funciona como una reinterpretación de las *mesas en desorden* holandesas en las que podemos ver los restos de comida, platos en desorden, migajas etc. de un comensal ausente.

Estas mesas en desorden muestran lo que queda después de una acción, lo que ya pasó, y en ese sentido también hablan del tiempo. Cindy Sherman muestra en algunas de sus series, los restos de una fiesta o hace acercamientos de desperdicios de comida.

Una de los síntomas del arte contemporáneo es retomar, intencional o no intencionalmente, motivos de la historia del arte clásico. Algunos hacen paráfrasis abiertas, otros simplemente se refieren a la historia del arte sin querer. ¿Pero que obra de arte no está relacionada con su pasado? Yo creo que ninguna; el hombre re-crea y hace versiones del pasado aportando parte de su propio presente.

El uso de comida en el arte contemporáneo necesariamente remite a la naturaleza muerta y a las primeras representaciones de los alimentos usando un lenguaje *nuevo*.

El concepto de naturaleza muerta produjo sus propios códigos y significados y el arte contemporáneo habla de ellos desde distintos puntos de vista.

---

<sup>50</sup> Hartung, Elisabeth. , 2002, p. 52

Por último voy a anexar una pieza que realicé en el 2006 (Fig. 41 y 42), y radicó en intervenir las vitrinas del museo de Geología de la UNAM, la intervención consistió en el intercambio de algunas de las piedras exhibidas por panes que durante algún tiempo había estado coleccionando en mis comidas cotidianas. Ésta era una colección privada de la historia de mis alimentos la cual traté de relacionar con las colecciones de piedras del museo para lograr una metáfora sobre el afán clasificatorio del hombre, el cual ha sido necesario para comprender los fenómenos naturales que muchas veces nos rebasan.

El ser humano convierte lo grande en pequeño para asimilar el conocimiento, por ejemplo, los científicos que se dedican a estudiar naturaleza toman pequeñas muestras de un paisaje para investigar su constitución en un laboratorio. Es interesante que por medio de la parte se alcance la comprensión del todo. Pero, ¿Es posible que podamos comprender la naturaleza de una montaña a partir de muestras acomodadas en vitrinas? ¿Es posible encerrar la complejidad de la naturaleza en un museo? Los gabinetes de historia natural son un ejemplo de cómo el hombre pretende encasillar y clasificar los fenómenos naturales; entramos a estas grandes salas y nos topamos con vitrinas llenas de elementos procedentes de regiones naturales con etiquetas que les dan un nombre; y así cada piedra, cada especie de planta pertenece a una clasificación específica, esta clasificación nos tranquiliza, ya que el hombre necesita nombrar las cosas para que existan.

La intervención en el museo de geología es una naturaleza muerta porque está relacionada con el paso del tiempo, la propia colección de panes es un registro de dos meses de comidas cotidianas y el espacio del museo preserva del deterioro a las rocas.



Fig. 41



Fig. 42

## CONCLUSIONES

Cada género pictórico tiene su propia lógica y su propia metafísica. Mientras que el pintor de retratos se enfrenta a la mortalidad del retratado. El paisajista se enfrenta al movimiento incesante de la naturaleza, el pintor de temas históricos, al olvido de la historia, y el pintor de bodegones a la dispersión de los objetos.



Por medio de la plástica he tratado de encontrar los puntos de unión entre dos temas aparentemente antitéticos, por ello puedo concluir que mi obra es dual, se establece en las dicotomías de los conceptos. A finales del año 2006, hice una pieza que titulé *Crecimiento en La Brioche*, (Fig. 43) y que ejemplifica esta dualidad. La pieza consistió en una secuencia de cinco fotos que registran el paso del tiempo por medio del crecimiento de una planta.

La obra es una cita a un cuadro clásico del género del bodegón pintado por Chardín, pintor francés del siglo XVIII, llamado *La brioche*. El cuadro original es sobrio, los objetos no están abigarrados como en la mayoría de las naturalezas muertas holandesas, evoca la intimidad del hogar al estar pintado con colores cálidos; en él no hay anécdota ni connotaciones religiosas. El protagonista del cuadro es un pan adornado con una hoja de naranjo y a los lados algunos frutos y objetos propios de la cocina. Este cuadro muestra quietud e interioridad. En mi interpretación de este bodegón clásico reproduje el cuadro con objetos reales, frutos y un pan en el que sembré una semilla de naranjo. El objetivo era romper la cualidad estática de la naturaleza muerta, así como contemplar y registrar el movimiento. La quietud de la naturaleza muerta, en esta pieza, es rasgada por el crecimiento de una planta. (Que aquí funciona como un reducto del paisaje.)

La naturaleza muerta apela a la quietud y al orden, la naturaleza viva, se mueve, parece que el tiempo no pasa en lo quieto, pero nada es estable, todo se mueve hacia el caos. Esto mismo se puede observar a nivel molecular: mientras las moléculas se mueven con mayor fuerza, hay caos y cuando están quietas, hay orden.

Podría concluir que la naturaleza es el principal tema de mi trabajo ya que esta ha producido el paisaje y el bodegón como géneros pictóricos y el desarrollo de ambos géneros es paralelo a la afirmación de la pintura. El paisaje representa la naturaleza panorámica, la naturaleza muerta se apropia de fragmentos de naturaleza (flores y frutos).



Desde los primeros ejercicios de escuela me interesé en buscar los puntos de unión entre dos temas y en esta tesina encontré algunas alianzas que ligan los opuestos, por ejemplo, tanto el paisaje como el bodegón surgen en un país protestante en el que estaba prohibida la imagen piadosa, entonces quedaba la naturaleza muerta y viva como motivo pictórico. Eso los une, su temática cotidiana y pagana; sin que por esto, este tipo de cuadros deje de reflejar, en algunos casos, un conocimiento espiritual.

Otro punto de unión es que tanto la comida como el paisaje son indicios de cultura, la cocina es una actividad creativa producto de la necesidad de alimentación y el ecosistema (paisaje, palabra que deviene de país) define las dietas y la forma de comer de los pueblos, pero también encontré diferencias que antes no había visto:

“Todos los bodegones tienen que ver con la seguridad, igual que todos los paisajes tienen que ver con el riesgo y la aventura”.<sup>51</sup> El paisaje es nómada, la naturaleza muerta, sedentaria.

Igual que esta tesina recorrió desde el exterior hasta el interior, mi trabajo oscila entre dos conceptos; se convierte en un ir y venir de uno al otro, de la quietud al movimiento, en estos recorridos también me di cuenta de que los límites que separan el exterior y el interior son muchas veces inventados por una cultura que necesita escindir para comprender. Hacer esta tesina me sirvió para enmarcar mi trabajo plástico en la historia del arte, fue muy enriquecedor investigar y descubrir que muchas de las cosas que he pensado tienen un nexo con pintores tanto del pasado como con artistas contemporáneos, pero también indagué mi historia personal y en ella hallé la fuente de mis principales intereses. Frecuentemente visitaba la casa de mi abuela que se encuentra en la campo y en la que hay un huerto, entonces supe, antes de que me lo dijeran en la escuela, que los frutos que comemos provienen de la naturaleza; en esa casa también vivía mi tío abuelo que era campesino y pasó toda su vida sembrando, con el tuvo bellísimas pláticas en las que me explicaba los ciclos de las estaciones y yo lo veía trabajar, barbechando, cortando la hierba, sembrando las semillas. Por otro lado, mis padres solían llevarnos a caminar al bosque y a la montaña a mí y a mis hermanos, pues mis padres fueron alpinistas, y mi mamá profesora de biología, en estas caminatas me hablaba de la forma de las hojas, del crecimiento de los árboles, del ciclo del agua.... Mi interés por el tema de la comida lo heredé de mi padre quien aprendió la cultura de mi abuelo por medio de esta. Finalmente, también desde niña acompañé a mi mamá a la secundaria donde daba clases de biología y desde entonces me fasciné por los laboratorios, los microscopios y las plantas.

---

<sup>51</sup> Berger, John, 2000, p. 61



Fig.43

## Bibliografía:

- 2 Argullol, Rafael, *La Atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, El Acantilado, Barcelona, 2006
- 3 B. Olmo, Santiago, *Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado en, Los Géneros de la pintura*, Ministerio de Cultura español, Madrid, 1994
- 4 Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, FCE, París, 1997
- 5 Baudrillard, J., *El sistema de los objetos*, Madrid, 1990
- 6 Berger, John, *¿Cómo aparecen las cosas? O carta abierta a Marisa en, El Bodegón*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000
- 7 Bockemühl, Michael, *Turner*, Taschen, Alemania, 2000
- 8 Calvo Serraller, Francisco, *El Festín visual, Una introducción a la historia del bodegón en, El Bodegón*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2000
- 9 De Certeau, Michelle, *La invención de lo cotidiano*, París, 1996
- 10 Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós, Buenos Aires, 1999
- 11 Estrella de Diego, *Los géneros de la pintura*, Ministerio de cultura Español, Madrid, 1994
- 12 Gombrich, H. Ernest, *La historia del arte*, Debate, Madrid, 2001
- 13 Guasch, Ana Maria, *El Arte último del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 2000
- 14 Hartung, Elisabeth, *Comida, arte y comunicación en, Comer o no comer*, Centro de arte de Salamanca, Salamanca, 2002

- 15 Marín, Manuel, Conferencia *Historias de la pintura* dictada en México, D.F., 2007
- 16 Polanco Fernandez, Aurora, *Arte Povera*, Ed. Nerea, Madrid, 1999
- 17 Quaroni, Garzia, *Crescendo artístico/ gastronómico*, en *Comer o no comer*, Centro de arte de Salamanca, Salamanca, 2002
- 18 Racionero, Luis, *Textos de estética taoista*, SXXI, Madrid, 1983
- 19 Rauch, Alexander, *Neoclasicismo y Romanticismo*, Köneman, Colonia, 2000
- 20 Rykwrt, Josefh, *La casa de Adán en el paraíso*, G.G, Barcelona, 1999
- 21 Silvestri, Graciela, *El Paisaje como cifra de armonía*, Claves, Buenos Aires, 2001
- 22 Treves, Marco, *El arte visto por artistas*, Seix Barral, 1953
- 23 Wolf, Norbert, *Friederich*, Taschen, Colonia, 2003