



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES**

**“EL RETORNO AL PASADO A TRAVÉS DE LOS OBJETOS  
COTIDIANOS DENTRO DE LOS HOGARES MEXICANOS”  
MEMORIA Y REPRESENTACIÓN DE OBJETOS EN LA  
PRODUCCIÓN PICTÓRICA**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES  
ORIENTACIÓN PINTURA**

**PRESENTA  
MARÍA GORETTI PADILLA VÁZQUEZ**

**DIRECTORA DE TESIS  
DRA. MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ**

**MEXICO, D.F., MAYO 2010**





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.

## **A MIS PADRES**



**Goretti Padilla**  
*Recuerdos sobre la pared*, 2009.  
Técnica mixta  
75x80cm

## **AGRADECIMIENTOS**

A la Universidad Nacional Autónoma de México por el apoyo recibido a través del "Programa de Becas para Estudios de Posgrado".

A todos mis maestros del posgrado, especialmente a la Dra. María del Carmen López Rodríguez y al Mtro. Arturo Miranda Videgaray por todas sus enseñanzas.

A Isidro Loza, a mis hermanos, a todos los amigos que encontré en la academia, sin olvidar a los de Querétaro, que me acompañaron en esos momentos.

<b>INTRODUCCIÓN</b>	2
<b>CAPITULO 1.</b>	
<b>REMEMORACIÓN Y FASCINACIÓN POR LOS OBJETOS COTIDIANOS</b>	
<b>1.1 La rememoración en la posmodernidad</b>	5
1.1.1 La llegada de la posmodernidad a México	8
1.1.2 La respuesta ante la posmodernidad en México	11
<b>1.2 Entre el recuerdo y el olvido</b>	14
1.2.1 El retorno al pasado	17
<b>1.3 La fascinación por los objetos cotidianos</b>	18
1.3.1 La acumulación de los objetos en el hogar	23
1.3.2 El hogar. Punto de origen	26
1.3.3 El Fetiche. <i>Objeto-puente</i>	30
<b>CAPITULO 2.</b>	
<b>OBJETOS COTIDIANOS COMO TEMA PICTÓRICO EN LA PRODUCCIÓN DE RICHARD HAMILTON, ANTONIO LÓPEZ Y JULIO GALÁN.</b>	
<b>2.1 Arte pop, Hiperrealismo y Fotorrealismo. Los objetos cotidianos como mercancía</b>	34
2.1.1 Los objetos cotidianos en <i>¿y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?</i> de Richard Hamilton	36
<b>2.3 Realismo mágico. La huella del hombre en los objetos cotidianos</b>	41
2.3.1 Los objetos cotidianos en <i>El aparador</i> de Antonio López	43
<b>2.4 Neomexicanismo. La acumulación de objetos</b>	48
2.3.1 Los objetos cotidianos en <i>Niño adormecido por ti</i> de Julio Galán	50
<b>CAPITULO 3.</b>	
<b>SERIE PICTÓRICA <i>EL RETORNO AL PASADO A TRAVÉS DE LOS OBJETOS COTIDIANOS</i></b>	
<b>3.1 Surgimiento de la serie <i>El retorno al pasado a través de los objetos cotidianos</i></b>	55
<b>3.2. Bitácora</b>	60
3.2.1 Relación de técnica utilizada y representación del objeto. Semestre 2008-1	61
3.2.2. Relación de tamaño y representación del objeto. Semestre 2008-2	65
3.2.3. Del objeto al espacio. Semestre 2009-1	70
3.2.4. Representación de objetos como <i>collage</i> y políptico. Semestre 2009-2	78
<b>CONCLUSIONES</b>	93
<b>FUENTE DE DATOS</b>	100
<b>ANEXO</b>	103

# INTRODUCCIÓN

El interés hacia los objetos cotidianos surge al ver cómo algunas personas los guardan para recordar a seres queridos o un suceso de sus vidas. Algunos de estos se vuelven claves en la vida de la persona a pesar de que aparentemente sean triviales. Esta investigación surge con la pregunta; ¿Bajo qué circunstancias los objetos cotidianos que encontramos en un hogar dejan de ser de uso común y pasan a ser parte del acervo familiar como algo característico al objeto que atrae o contiene otros significados?

Este trabajo tiene como objetivo general indagar sobre la representación pictórica de los objetos cotidianos de los siguientes artistas: Richard Hamilton (1922- ), Antonio López (1936- ) y Julio Galán (1959-2006), y en este sentido analizar las siguientes obras: *¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivos?* (1956) de Richard Hamilton, *El aparador* (1965-1967) de Antonio López y *Niño adormecido por ti* (1986) de Julio Galán; para posteriormente hacer una comparación del cómo estos artistas representaron los objetos de su entorno. Esta comparación partirá de la obra *¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivos?* para así tomar elementos y contrastar *El aparador* y *Niño adormecido por ti*, donde los objetos no son representados solo como lo que se acumula, sino más bien hacia lo que en esencia lo relaciona con la persona.

En el primer capítulo “Rememoración y fascinación por los objetos cotidianos”, se establecerá una coherencia narrativa a partir

de la modernidad en la pintura, el devenir de la posmodernidad y sus consecuencias. Este tema se aborda hablando sobre la memoria en la posmodernidad que crea una concepción de historicidad diferente a la establecida en la modernidad y cuáles han sido sus repercusiones. Esta parte se centra en el sujeto en su necesidad de recordar y en la acumulación de objetos en el hogar que van, pasando de lo cotidiano a objetos con un valor psicológico que son atesorados, con lo que constituye la correlación entre el objeto y el recuerdo. La relación entre el sujeto y los objetos cotidianos y su utilidad en el hogar desde el enfoque del *Sistema de los objetos*<sup>1</sup>, en donde se fortalece la idea del uso como fuente de investigación de los objetos cotidianos, que muchos artistas utilizan, frente a la experiencia del consumismo como fuente de bienestar y memoria familiar.

Concluimos el primer capítulo asentando la forma en el objeto se vuelve fetiche en esta época posmoderna para continuar con el segundo capítulo “Objetos cotidianos como tema pictórico en la producción de Richard Hamilton, Antonio López y Julio Galán” para así emprender la retrospectiva pictórica a partir del arte pop y situarlo en un ambiente totalmente consumista, en base al análisis de la obra *¿y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?* de Richard Hamilton; y por otra parte como en la misma década, el “realismo mágico” en España se contrapone al arte pop, ya que toma al objeto en ambientes íntimos como es el caso de la obra *El aparador* de Antonio López, obra en la que el espectador se ve estimulado a recordar y asociar los objetos. Finalmente se analiza la obra *Niño adormecido por ti* de Julio Galán, cómo ejemplo del sujeto que acumula objetos y remarca su identidad en ellos.

El tercer capítulo se circunscribe a la realización de la serie pictórica “*Retorno al pasado a través de los objetos cotidianos*”,

---

<sup>1</sup> BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, D.F., 2003.

iniciando con los antecedentes que dieron origen a esta serie pictórica, hasta llegar a las piezas que se realizaron del 2007 al 2009 en los talleres de Experimentación Plástica (Pintura) de la Academia de San Carlos que se centran en la representación de objetos cotidianos. Algunas de estas obras se realizaron con base en entrevistas y fotografías de los objetos en los hogares donde se encuentran. Esta bitácora narra las inquietudes en el periodo de ejecución de las pinturas de los objetos cotidianos y se realiza un análisis de las obras hechas en estos dos años. Se incluye un anexo con las entrevistas que formaron parte del proceso creativo. Los nombres de las personas entrevistadas no se incluyen por petición expresa.

Recordar no es un acto pasivo, ni un hecho puramente psicológico o natural, sino es un acto de recreación del pasado en el presente, un proceso social y cultural donde el recuerdo y el olvido, son prácticas opuestas pero complementarias, constituyen dos operaciones que se renuevan continuamente<sup>1</sup>.

## CAPÍTULO 1

# REMEMORACIÓN Y FASCINACIÓN POR LOS OBJETOS COTIDIANOS.

### 1.1 LA REMEMORACIÓN EN LA POSMODERNIDAD

El espíritu de la modernidad defendió el futuro y negó el pasado, las vanguardias creyeron en el orden racional con una firme confianza en el progreso y en la revolución social. Esta visión a través del tiempo fue perdiendo fuerza ya que existieron grandes decepciones ante el presente que no era el futuro que se había imaginado, con este fracaso el hombre ve hacia el pasado y niega el futuro, así los contemporáneos dramatizan la situación y ya no creen en los cambios.

---

<sup>1</sup>PORTELLI, Alessandro. *Historia y fuente Oral*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1990, p.34.



En la *Teoría de la posmodernidad*, Fredric Jameson propuso que para crear una conciencia posmoderna es necesaria la teorización de la condición del presente, "comprender el concepto de la posmodernidad es considerable como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente"<sup>2</sup>. Así en la posmodernidad hay un rechazo a la noción de progreso lineal y se sostiene que la civilización no ha logrado avance alguno. Los posmodernos no creen en el progreso, incluso ven un retroceso en cuanto a situaciones de "crisis" de los proyectos sociales (el leninismo, la socialdemocracia o el Estado de bienestar), este espíritu defraudado se ve reflejado en una sensación del fin de las clases sociales y del arte.

En la modernidad se pensó compulsivamente en lo nuevo y se intentó observar su nacimiento como el hecho fundamental de la historia, se interesaban por lo que seguiría de estos cambios, pensaban en la cosa misma sustantivamente, de un modo utópico o esencial. Mientras que en la posmodernidad, se buscan las rupturas en la historia, el instante revelador por el cual ha cambiado, el momento preciso en el cual nada vuelve a ser lo mismo, es el momento "cuando-todo-cambió" -como lo nombra Gibson<sup>3</sup>- en la representación de las cosas, así por otro lado Shklovsky dice que la historia funciona sobre un pie izquierdo, progresando mediante la catástrofe y el desastre.

Para Jameson "la posmodernidad es el surgimiento de una nueva etapa de la modernidad que empezó a finales de los cincuenta y principios de los sesenta"<sup>4</sup>, -parte de este pensamiento debido a su hipótesis de una ruptura radical o *coupure*- ya que la idea de la modernidad se vuelve débil, hay un rechazo ideológico y estético

---

<sup>2</sup> JAMESON, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid, 1999, p. 9.

<sup>3</sup> En William Gibson, *Mona Lisa Overdrive*, Nueva York, 1988.

<sup>4</sup> JAMESON, Fredric, *Teoría de la...*, *op. cit.*, p. 8.

desgastado por el expresionismo abstracto, mientras el arte pop se apropia de las imágenes de consumo, el hiperrealismo imita la vida cotidiana lo más apegado a una fotografía y el neoexpresionismo por otro lado es empírico, caótico y heterogéneo, estas manifestaciones crean un retorno a la pintura para los años ochenta. La posmodernidad constituye una ruptura cultural y de la experiencia del sujeto porque utiliza a la vida cotidiana, y este fenómeno tiene repercusiones más allá de la estética y del arte.

En la posmodernidad se percibe la historia fragmentada, esto se ve reflejado en el arte; por ejemplo ya no existe la preocupación por crear un estilo, los artistas retoman estilos ya utilizados, se apropian de las imágenes, hay una recopilación estética, todo esto los lleva a la utilización de la apropiación formándose las neovanguardias. Con esa visión se plantea una historia con signo estético y significados. Esto lo vemos en las novelas históricas, películas, fotografías, pinturas, así se ve reflejado un síntoma de la posmodernidad, que según Jameson es la carencia de la historicidad ya que existe una sordera histórica al darnos cuenta que determina una serie de intentos por recuperarla.

Este regreso de la historia en pleno anuncio de la muerte del *telos*<sup>5</sup> histórico es importante marcarlo,

"cualquier observación sobre el presente se puede poner al servicio de la propia búsqueda del presente, y utilizarse como síntoma e índice de la lógica más profunda de lo posmoderno que de manera imperceptible, se convierte en su propia teoría y en la teoría misma"<sup>6</sup>,

Esta es la lógica de la posmodernidad, es su propia especulación del presente, se trata de rescatar testimonios de la singularidad de una actualidad esquizofrénica, patología claramente

---

<sup>5</sup> *The end good-oriented process*. Un fin último de una meta.

<sup>6</sup> JAMESON, Fredric, *Teoría de la...*, op. cit., p. 12.

autorreferencial como si nuestro olvido del pasado se agotara en la contemplación ausente pero hipnotizada de un presente esquizofrénico. Entonces estamos frente a una continuidad, si hay que ver el presente como una originalidad histórica o como la prolongación de lo mismo, esto llevó a los artistas a un acto narrativo irregular que fundamentó la percepción e interpretación de los acontecimientos.

En la posmodernidad se percibe la vida de una manera nostálgica cuando se ve el pasado, lo que fuimos, y no hay una mirada optimista hacia el futuro. El hombre se preocupa por entender y vivir el presente extrañando el pasado, ya no ve hacia el futuro prometedor como era la visión en la modernidad. Es difícil entender el concepto de posmodernidad "sin recurrir a la cuestión de la sordera histórica, condición exasperante que determina una serie de intentos espasmódicos e intermitentes, pero desesperados por recuperar la historia"<sup>7</sup>. Esta es una manera en la que podemos ver cómo el sujeto retorna al pasado conscientemente para encontrar una identidad en su historia, pues se ha convertido en una necesidad del ser humano.

#### 1.1.1. LA LLEGADA DE LA POSMODERNIDAD A MEXICO

En México la llegada de la posmodernidad fue totalmente diferente a los países posindustriales. Para entender este fenómeno social hay que tomar en cuenta varios eventos, por ejemplo, la modernidad en México se estableció a la llegada de los colonizadores en el siglo XV, es decir, Cristóbal Colón con el espíritu de hombre moderno demuestra que la tierra era redonda, personajes ilustres

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 11.

como Vasco de Quiroga -en la zona Tarasca- entre otros, llegaron con la idea del nuevo mundo, pero los "aventurados que hicieron la América tropezaron con la realidad del continente, sus espacios, sus hombres y sus propios vicios importados"<sup>8</sup> esto significó que ser moderno no dependía de bienes materiales, de cumplir cánones o tener la mentalidad para valorar el arte que la refleja. También hay que considerar que la posmodernidad fue concebida en los países de economía avanzada, y en México surgió en los ochenta del siglo XX como otra manera de figurar la sociedad, se percibió como el fracaso de la utopía modernista que fue implantada en Latinoamérica de una manera dictatorial, ya que el contacto con la modernidad muchas veces fue difícil que la población se adaptara por la geografía del país. La situación de la modernidad en los territorios del arte, fue que los artistas de la segunda mitad del siglo XX adoptaron las corrientes artísticas como la abstracción lírica, el geometrismo, el expresionismo abstracto, el arte pop, el arte conceptual que los llevó a la ruptura de la "escuela mexicana".

Otro grupo de eventos que empezaron a surgir en los años ochenta, fue que México empezó a vivir la globalización y al mismo tiempo se sufrió la crisis económica de 1982, que trajo como consecuencia la privatización de la banca. El mexicano de clase media y baja se sintió traicionado al darse cuenta de que sus planes a corto o largo plazo eran inalcanzables por cuestiones económicas, eso provocó cambios de costumbres, por ejemplo se termina la era del whisky –bebida adoptada por la clase media y alta mexicana-, se retoma el tequila y se recupera la cocina tradicional, así la industria cultural -como Televisión que más tarde se convierte en Televisa- invirtieron en la idea de inventar o crear por lo menos una reseña retrospectiva a la conveniencia del gobierno.

---

<sup>8</sup> DEBROISE, Oliver, "Posmodernismo: una parodia mexicana", *La Jornada Semanal*, México, 2 de julio de 1988.

En el sistema cultural, en las artes plásticas surgió un nuevo mercado, ya que se abrieron nuevas galerías y grupos de empresarios como Fundación Televisa, Grupo Visa o Grupo Alfa Monterrey hicieron nuevos museos. Así surgió la privatización de las artes plásticas que antes habían sido del Estado a través del INBA y de las casas de cultura, y que se encontraban en un momento de austeridad por la tendencia a reducir gastos estatales hasta que se volvieron inoperantes. Esta fue la sentencia de muerte para las artes que se consideraron no lucrativas.



**Fig. 1 Rubén Ortiz Torres.**  
*El fin del modernismo*, 1986.  
Óleo sobre tabla, 244x127 cm.

Otro evento que afectó en la mentalidad del mexicano, fue el temblor del 19 de septiembre de 1985, por ejemplo, Rubén Ortiz pintó *El fin del modernismo* inmediatamente que el sismo destruyó algunos de los edificios construidos después de 1950, mientras que la mayoría de las iglesias y de los edificios coloniales o construcciones

de antes de la primera mitad del siglo XX no sufrieron daños, sólo los que se encontraron a lado de un edificio modernista. Lo que se derrumbo en esa fecha fue lo más visible de la modernidad: los ideales funcionales y racionales de la construcción y lo quedó en pie fue el pasado.

Estas crisis repercutieron sobre la mentalidad de la sociedad y afectó las estructuras del pensamiento, la "pérdida de credibilidad en las instituciones y su contraparte (particularmente sensible desde los sismos de 1985), construcción de una sociedad civil (con su repercusión en el terreno de la producción estética: la elaboración de un arte más "cotidiano")"<sup>9</sup> que trajo como consecuencia la innovación del contenido y la forma de las obras, no sólo por las transformaciones de la sensibilidad individual, sino por las condiciones sociales y de apreciación de las obras que habían cambiado sustancialmente. Este fenómeno permitió la aparición de un posmodernismo mexicano, como alternativa estilística y como corriente definida, así los artistas buscaron "a principios de los años ochenta (en plena crisis económica) reinscribir el arte en una tradición, real o inventada, y a la vez propiciar la aparición de nuevos públicos, que no fueran, necesariamente, los coleccionistas habituales y descapitalizados"<sup>10</sup>.

### 1.1.2 LA RESPUESTA ANTE LA POSMODERNIDAD EN MÉXICO

En el medio artístico hubo cambios, los grupos que se formaron a finales de los sesenta se disolvieron después de la crisis de 1982, los motivos no son muy claros, Oliver Debroyse en su artículo

---

<sup>9</sup> DEBROISE, Oliver, "Un posmodernismo en México", *México en el arte*, México, No. 16, primavera de 1987, p. 17.

<sup>10</sup> DEBROISE, Oliver, "Soñando en la pirámide", *Curare*, No. 17, enero-junio del 2001, p. 97.

"Soñando en la pirámide" los atribuyó a la necesidad personal de supervivencia. El único grupo que perduro fue Peyote y la Cía. (creado por Adolfo Patiño, Carla Rippey y Alejandro Guzmán, entre otros), a partir de 1982-1983, Guzmán atrajo a una serie de artistas jóvenes (pintores, fotógrafos, caricaturistas, artistas objetuales, así como críticos y cronistas) por su abierto desacuerdo con la línea oficial de los salones de artes plásticas.

Con la desintegración de los grupos se abrió paso a las individualidades, y se puede pensar superficialmente que hubo un regreso a la pintura con el reciclado de imágenes, colorido y situaciones de la "Escuela Mexicana de Pintura" que habían sido criticadas. Lo que hicieron los artistas mexicanos fue una revisión de la historia de la construcción del nacionalismo cultural oficial en los medios académicos y una reorientación de la crítica en términos menos líricos influidos por teorías antropológicas y estudios sociales, que los llevó a que retomaran objetos de civilización que eran considerados antiestéticos desde el punto de vista de la "alta cultura" con la oposición de "culturas populares". En el trabajo de los artistas hay una inclinación por lo *kitsch* y el mal gusto, crearon un arte de la parodia y el pastiche, así el posmodernismo como dominante cultural o como sensibilidad de época rebasó ampliamente el campo de las artes visuales y caracterizó el gusto estético de una época, "se inicia como idea prefabricada, como un (no tan) nuevo concepto del arte perfectamente situado en su contexto epistemológico; luego produce obras"<sup>11</sup>.

La consecuencia de estos difíciles momentos históricos fueron la mirada nostálgica hacia el pasado inmediato y el reciclaje de la iconografía popular, elementos recuperables ante las modificaciones del "medio ambiente" visual. Este fenómeno artístico utilizó símbolos

---

<sup>11</sup> DEBROISE, Oliver, "Un posmodernismo... *op. cit.*, p.19.

de la mexicanidad, relacionados con el "mal gusto", "como característicos de una cultura en el exilio: en el límite se puede pensar que el nuevo mexicanismo se plantea como una cultura exiliada en su propio país"<sup>12</sup>, esto es que el sujeto se siente extraño en su propia realidad, con un plan de vida frustrado. Este cambio no surge como un movimiento organizado, sino como una convergencia espontánea de intereses desordenada y ecléctica, corresponde a una crisis de valores que repercute en una necesidad de comprobar lo que está sucediendo como método de identificación, así crean un arte de la parodia que confunde las definiciones, borra las fronteras entre alta cultura y la cultura de lo cotidiano, proceso que Walter Benjamín describe como la "estatización" de la realidad.

Existe una relación entre el arte y la memoria a través de la idea del trauma que es visible en la pintura "neomexicana". Francisco Toledo trabajó con materiales naturales y en 1986 pintó una serie que trató de un homenaje paródico a Benito Juárez. Alejandro Arango y Javier de la Garza retoman pasajes de la historia mexicana dando su versión sobre estos acontecimientos, que puede ser desde un punto de vista lírico hasta irónico, como la obra pictórica de de la Garza en que recicló las imágenes más reconocidas de los calendarios publicitarios de pequeños comercios. También se le rindió homenaje a elementos característicos de la cultura popular como el nopal, el mole y el maíz por Eloy Tarcisio; mientras que Rubén Ortiz Torres pintó bodegones sobre los típicos manteles de plástico floreados. Los lugares comunes de lo mexicano y la iconografía religiosa fueron utilizados por pintores como Julio Galán, Nahum B. Zenil, Rocío Maldonado, Ricardo Anguía y otros.

La recuperación de signos, de identidad, de datos culturales y referencias iconográficas implicó una crítica violenta y radical de las

---

<sup>12</sup> Ibidem p.19.



construcciones del Estado-nación, por ejemplo Julio Galán incluyó estampas religiosas, orlas de motivos florales y se identificó con los santos patronos, retomó la actitud de Frida Kahlo al partir de su propia imagen para la creación de autorretratos que conjugó con sus títulos y recurrió a la palabra para insertarse de modo directo en la corriente surrealista que en México se conoce como "realismo mágico".

México aceptó y discutió sobre las críticas a la modernidad que se dieron en otros países, ya que también percibió la nueva manera de concebir la historia que se vio reflejada en las artes plásticas con la reaparición en la pintura mexicana de "temas nacionales" a nivel paródico, crítico e irónico como la única manera de enfrentar la realidad, relacionada a la historiografía de la escuela mexicana con una perspectiva desacralizada. Así, los artistas utilizaron el posmodernismo como una trinchera, con un toque sarcástico e inteligente en el arte mexicano.

## 1.2 ENTRE EL RECUERDO Y EL OLVIDO

Nietzsche, como filósofo moderno, pensó que la mejor terapia para construir una sociedad era el olvido, describe una tensión entre la necesidad de olvidar y la necesidad de recordar, estas inclinaciones se sitúan en la tensión entre tradición y anticipación, pero hay que tomar en cuenta que Nietzsche sabía que "la lucha del futuro no puede operar exilió, que necesita memoria"<sup>13</sup>, que es la reminiscencia melancólica, propia de la posmodernidad. Esta amnesia social y las actitudes sin ninguna conciencia histórica, que caracterizan a la sociedad moderna, afectó al mundo del arte, ya que

---

<sup>13</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *El anticristo*, México, Debate, Barcelona, 1998, p. 23.

por medio de las manifestaciones artísticas se busca, algunas veces, una identidad heredera del pasado.

La indagación sobre la memoria en el arte nos conduce a sus usos sociales y a los modos en que, en la sociedad, la memoria se torna en un campo de conflictos y resistencias, en escenario de dolor y desgaste, en conjunto social frente a la irrupción generalizada de la pérdida.

El sujeto siempre vive en una lucha cotidiana dentro de la parte de su memoria donde se escriben los afectos, los deseos y los placeres, creando un banco de información propio. El recuerdo y el olvido crean una tensión en continuo movimiento. Ma. Inés García Canal en sus estudios de cultura y sociedad, describe esta lucha como "resistencia" entre la memoria y el olvido, y si hay una resistencia entonces también hay una "reacción" "la reacción mira hacia el pasado convertido en entorno, en memoria-absoluta; en tanto la resistencia ve en el pasado lo que ha escapado de la memoria, escarba en ella los olvidos, no reivindica un pasado eternizado inamovible, sino la fuerza del olvido en tanto signo"<sup>14</sup> surge como una posibilidad, como un sueño o como un deseo para el futuro que desata miedos que impulsan a la reacción, al regreso, al retorno.

García Canal nombra dos nociones de pasado: el *fechado-eternizado* que es, en el que se relacionan la memoria y la historia basada en armonía y logros; y el otro lo describe como el que está elaborado de los olvidos de la historia y la memoria. A partir de pasado *fechado-eternizado* el olvido es un fantasma, es un hueco en la memoria, pero para la resistencia, el olvido tiene otra significación, no aparece como hueco sino como signo. La resistencia busca hacer memoria para ubicar las acciones olvidadas en la dimensión histórica

---

<sup>14</sup> GARCIA Canal, Ma. Inés, *La resistencia. Entre la memoria y el olvido*, Memorias del Tercer Simposio Internacional sobre Teoría del Arte Contemporáneo. RESISTENCIA, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 22-24 de enero de 2004, Ciudad de México. p. 32.

del sujeto, para así construir una historia a partir de lo olvidado. Por eso la resistencia que nos describe establece nuevos comienzos, nuevos orígenes. Así el olvido adquiere potencial y ya no es una ficción, sino que se vuelve una posibilidad en la historia, la resistencia es un recuerdo del olvido.

Los recuerdos son imágenes del pasado que se archivan en la memoria. Esos recuerdos nos sirven para perpetuar algo o alguien. Así mismo, los recuerdos también se definen como una reproducción de algo anteriormente aprendido o vivido, por lo que están vinculados directamente con la experiencia. Una manera de retornar al pasado es cuando el sujeto deposita sus recuerdos en objetos cotidianos que los hacen únicos con la carga simbólica que les pone. La historia de un sujeto se transmite a partir de las cosas que guarda, al tener contacto con ellas "para activar la memoria e imaginación y para conectar los individuos con un sentido de historia e identidad"<sup>15</sup> es decir, cuando se realiza la reflexión del pasado del sujeto a través de la presentación de un objeto como algo representativo de su vida.

El ser humano, en esta lucha entre el recuerdo y el olvido siempre está contraponiéndose a su memoria, desea olvidar o guardar sus experiencias que son significadas en los objetos, así el sujeto selecciona y reorganiza aquellos recuerdos y olvidos que le permite definirse como ser único dentro de la familia y como miembro de una sociedad. Los recuerdos individuales muchas veces nos dan una aproximación más cercana de la realidad que la propia historia, ya que los recuerdos colectivos suelen saltarse los hechos individuales para centrarse en los acontecimientos globales. Esta labor de hacer memoria y darle sentido al pasado en función del presente y de las aspiraciones futuras, representa una estrategia de construcción de identidades y referentes socioculturales.

---

<sup>15</sup> RIAÑO Alcalá, Pilar, *Arte Memoria y violencia: reflexiones sobre la ciudad*, Corporación Región, Medellín, 2003 p. 21.

Así, desde los terrenos de la psicología, el objeto atesorado nos puede transmitir al pasado a partir de un lazo entre él y el sujeto, que es el recuerdo de un suceso específico, que es clave, a la vez en nuestra historia personal. Es decir, el objeto nos hace practicar la memoria afectiva y es este el motivo principalmente que hace al sujeto, conservarlo.

### 1.2.1 EL RETORNO AL PASADO

Para el escritor francés Marcel Proust, según Tzvetan Todorov<sup>16</sup>, el retorno al pasado es una actitud cognitiva, es un camino para aprehender la realidad en busca de la verdad. No es retomar los recuerdos como algo anecdótico, ni de una manera de espectáculo de nuestras vidas, se trata más bien de recuperar la visión original a través de los ojos de la infancia, es decir, no hacerlo con la mirada del presente intelectualizada, deformada por la historia, sino a través de una memoria afectiva a través de la imagen. Así el objeto atesorado nos puede transmitir al pasado a partir de una relación entre el sujeto y el objeto que es el recuerdo de un suceso específico, es decir, el objeto nos hace practicar la memoria afectiva y es este el motivo que hace al sujeto conservar el objeto.

Marcel Proust en su novela *En busca del tiempo perdido*, maneja "la memoria, como un retorno a la infancia, de carácter no literario o narrativo, sino esencialista, en la que hay que retornar a la infancia porque en su visión se encuentran las esencias puras de las cosas, se trata de una actitud subjetiva de búsqueda de la verdad"<sup>17</sup>. Dentro de la naturaleza del recuerdo cabe distinguir dos clases de memoria: la intelectual y la afectiva. La memoria intelectual, se limita

---

<sup>16</sup> TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Piidos, Barcelona, 2000, p. 37.

<sup>17</sup> MAY, Derwent, *Proust*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2001, p. 29.

a ofrecernos una noción del pasado, exenta de toda virtualidad poética, nos habla del tiempo transcurrido. Mientras por otro lado, la memoria afectiva, actúa sobre impresiones que fijan en ella ciertos fragmentos de la historia, es decir, despierta ante el estímulo de una sensación hallada al azar (una imagen, un olor, un color, un sonido) a partir del cual, surge una multitud de sensaciones en torno de ese estímulo.

Al recurrir a la memoria, logramos también dos tipos de conocimiento: el conocimiento intelectual y el conocimiento sensible. El conocimiento intelectual, es teórico, discursivo; y el conocimiento sensible, es una actividad compleja. Proust nos dice que el conocimiento sensible "surge en un momento dado y con motivo de una circunstancia dada, una sensación, un estado de ánimo, es por esto que dos sentimientos de tiempos distintos, son capaces de provocar un nuevo sentimiento acumulado, poseedor de una objetividad y una solidez que el simple recuerdo jamás podría transmitir"<sup>18</sup>. Es decir, en este proceso el pasado se concreta con objetividad y solidez, para lograr conocerse a sí mismo y ser consiente de la propia realidad.

### **1.3 LA FASCINACIÓN POR LOS OBJETOS COTIDIANOS**

El sujeto, muchas veces siente zozobra ante el mundo que lo rodea y esto puede ser porque no alcanza a comprender la conexión de las circunstancias, los hechos y la historia; muchas veces ante este sentimiento guarda o colecciona objetos que le remiten al pasado. Así el hombre está formado culturalmente por medio de una conexión de significaciones y circunstancias ante la realidad en la

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 32.

que vive y por su pasado *fechado-eternizado*, estos vínculos son los que hacen al sujeto atesorar objetos cotidianos.

También se puede explicar en un plano más racional, en la actualidad los mecanismos del proceso social permanecen poco claros y causan un nuevo nivel de angustia existencial por los problemas del capitalismo como las devaluaciones económicas, el terrorismo, las guerrillas u otros eventos; ahora, el sujeto ya no puede transmitir una sensación tan fácilmente a un objeto personificado o a un ídolo o fetiche, para los cuales hay que inventar aquellos conceptos-fetiche.

El ser humano siempre ha sentido una atracción por los objetos al grado de atribuirles poderes propios. Puede ser en ese momento, cuanto existe en el sujeto una sensación de fatalidad e impotencia que se toma al objeto y se le da un carácter de fetiche. Karl Marx, en *El Capital* escribe sobre el "carácter fetiche de la mercancía". Marx hizo una analogía al concepto de fetiche, partió desde la esfera religiosa para la caracterización general de una relación ideológica específica, en la cual pone de manifiesto el alejamiento del hombre con referencia a sus productos

"...El misterio de la forma de la mercancía consiste, simplemente, en que el hombre refleja el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos de los propios productos de trabajo, y como propiedades naturales de estas cosas, incluso la relación social de objetos existe exteriormente. Por medio de este *quid pro quo*<sup>18</sup>, los productos de trabajo que llamamos `mercancías` se convierten en cosas sensiblemente metafísicas o sociales (...) solamente una determinada relación social del propio hombre es la que adquiere para ellas la fantasmagórica

---

<sup>18</sup> Locución latina que quiere decir "algo por algo", en la cultura anglosajona se toma en el sentido de sustituir un bien con otro o un intercambio de favores.

forma de una relación de cosas. Para encontrar en ello una analogía tendríamos que huir hacia la región nebulosa de mundo religioso. Aquí, los productos de la cabeza humana parecen dotados de vida propia. Entre mezclados y relacionados con los hombres en figuraciones estables independientes. Así ocurre en el mundo de las mercancías con los productos precedentes de la mano humana. A esto le llamó yo fetichismo, el cual reúne los productos del trabajo tan pronto son producidos como mercancías y que no pueden separarse de la producción de los mismos"<sup>19</sup>.

A pesar de la evolución cultural, el hombre aún busca objetos cotidianos para mutarlos en fetiches, el sujeto puede actualizarlos con nuevos símbolos inmediatamente o de acuerdo con el estilo de la época. El fetiche ya no es un simple objeto, sino una conexión de funciones psicológicas, entre el objeto y el sujeto, de manera que en el carácter fetiche puede permanecer oculto e íntimo.

El fetichismo de la sociedad actual se diferencia del fetichismo original como figura de religiosidad primitiva, que se dio en los antiguos pueblos, "...por medio de una doble dislocación frente a la realidad: en primer lugar, bajo la apariencia de una calidad experimental incomprendida (como los fetiches originales); acto seguido, bajo apariencias secundaria y reflejada, como una teoría que no elimina la apariencia primera sino que se comporta como sobre estructura de ellas..."<sup>20</sup> Esta doble apariencia forma la estructura del fetichismo en una sociedad altamente desarrollada y con división de trabajo.

---

<sup>19</sup> MARX, Karl, *El capital. Crítica de la economía política*, 8 Vols., Siglo XXI, Madrid, 1975, p. 77.

<sup>20</sup> HEINZ, Holz, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, Colección Punto y línea, Barcelona, 1979, p. 103.

Así, si en sentido histórico-religioso como es el origen del concepto de fetiche, se relacionó con la idea de una localización de causalidades y efectividades incomprendidas en un objeto singular, materialmente real que entonces se le atribuyó un culto. En este sentido, el fetiche se ha convertido en genérico y abstracto, con los cuales se enlaza la idea de una actividad propia, puesto que parecen comportarse independiente de las acciones y reacciones económicas del sujeto. Los fetiches se presentan como substratos reales y obtienen una especie de individualidad esencial que le atribuye un grupo social o el sujeto. Esta subjetividad que tiene el fetiche se origina porque al objeto sólo se le atribuyen propiedades que le han sido otorgadas previamente por el fetichista.

El objeto-fetiche tiene una fuerza, cuya forma de actuar es incomprendida, se convierte en cosa. Las cosificaciones que le otorga el sujeto nacen del esfuerzo para orientarse de una manera perdurable en el curso de los acontecimientos de su historia y en el lugar donde se encuentra, pero hay que tener en cuenta que el objeto donde el sujeto pone sus recuerdos es un proceso de relación, todavía no es fetiche.

En este proceso de relación, movimiento y tiempo se congelan en la metáfora de sí mismo, es decir se crea una alegoría de los periodos del sujeto. Cuando el sujeto se encuentra con un objeto tiene, al mismo tiempo el mundo entero presentable según los principios establecidos de producción y consumo, como consiguiente en ese objeto atesorado está depositado parte de su persona y es por medio del objeto que trasciende. Así en los lugares, como los hogares se encuentran objetos que sirven de garantía de lo existente, pero no hay en ello sucesión ni auto-renuncia, pues con las cosas se procede según el propio deseo.

Para Merleau-Ponty la trascendencia de la cosa –en este caso el objeto- "...obliga a decir que la misma no queda completada en



tanto signo inagotable, es decir, que no sea completamente real a la vista, pero ello nos promete esa total realidad porque está allá” esto no hay que entenderlo como si el objeto nos revelara solamente una parte de su ser, ocultándonos las otras. De hecho, no es ni más ni menos que el conjunto de sus significados que va adquiriendo con el tiempo, pero puede depurarnos continuamente nuevas significaciones ya que cambia con los significados de su sentido del ser.

La existencia del objeto no es nada en cuando a significación: sin embargo, en su verdadera realidad los significados no son de naturaleza objetiva: pertenecen al objeto guardado, hacen su aparición pero se presuponen en su breve existir. ¿Pero qué es lo que son exactamente esos objetos que las personas guardan? Con esta pregunta se va más allá de lo que parece, o lo que significan. Su existencia, se da por la necesaria posibilidad de significar algo para la persona, todo sentido se adorna como un sentido que para otros emerge en conexión.

La esencia del objeto, su existir, sus propiedades, son muchas; su esencia es persuasiva, es significado. Antológicamente, los significados son tan irreales porque no pertenecen a la realidad de la cosa. “De ello surge la consecuencia paradójica de que no estamos sorprendidos por la realidad de las cosas, sino por la irrealidad. Nuestro mundo vivencial es el reino sugestivo que se abre entre sujeto y objeto. La cosa se convierte en promotor de un fenómeno de interpretación”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> HEINZ, Holz, Hans, *De la obra de arte... op. cit.*, p. 106.

### 1.3.1 LA ACUMULACIÓN DE LOS OBJETOS EN EL HOGAR

El sistema capitalista concibe el objeto como una recompensa por el trabajo realizado o por el éxito y una vez acumulados, estos objetos definen la personalidad del yo, realizan y expresan sus deseos. En 1967, el crítico situacionista Guy Debord identificó lo que llamó la “Sociedad del espectáculo”, la describió como una cultura completamente dominada por la espectacular cultura de consumo “cuya función consiste en que la historia se olvide dentro de la cultura”<sup>22</sup>. En la “sociedad del espectáculo” los individuos se sumergen dentro de la cultura del consumo de masas, aspirando a adquirir la mayor cantidad de productos. Este consumismo se debe como lo dice Debord a que “el espectáculo es capital hasta tal punto de acumulación que se convierte en una imagen”<sup>23</sup> ya que al sujeto se le convence primero por la imagen para adquirir el objeto.

El filósofo francés Jean Baudrillard, anunció el fin de la sociedad del espectáculo en 1983 y en su lugar declaró la edad del “simulacro” es decir, una copia sin original, pasando a un estado en el que “enmascara la ausencia de la realidad básica a una nueva época en la que no mantiene relación alguna con ninguna realidad: es su propio y puro simulacro”<sup>24</sup> no existe el objeto original simplemente es la representación del objeto en serie.

Así en la época postmoderna, se acelera el nacimiento y la muerte del objeto. Esto se acentúa más en el sentido tecnológico, es decir, depende de su uso y funcionamiento, pero el objeto puede tomar un valor sentimental, que ocupa un lugar dentro de la memoria y hace al objeto vivir. Baudrillard en el libro *El sistema de los objetos* crea un sistema de significados que va más allá de un plano

---

<sup>22</sup> DEBORD, Guy, *Sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2000, p. 191.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>24</sup> BAUDRILLARD, Jean, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, p. 256.

tecnológico: lo que le ocurre al objeto en el dominio tecnológico es *esencial*. Lo que expuso Baudrillard no se trata de objetos definidos según su función sino de los procesos en relación personal en la conducta del sujeto y en las relaciones humanas que resultan de los objetos.

El plano tecnológico es "abstracto", ya que muchas veces el hombre es casi inconsciente de la realidad tecnológica del objeto, cómo funciona el sistema, qué hay dentro, por así decirlo, de un teléfono, una computadora, pues sólo usamos el objeto, ya que la función tecnológica es lo que en ocasiones cambia el ambiente y facilita la rutina diaria. Dicho en las palabras de Baudrillard, "lo que le ocurre al objeto en el dominio tecnológico es *esencial*, lo que le ocurre en el dominio de lo psicológico o lo sociológico, de las necesidades y de las prácticas, *inesencial*"<sup>25</sup>, lo que hace arraigarse el sujeto al objeto para que siga vivo, ubicándolo en los terrenos de la psicología en la práctica del recuerdo y por un lado el objeto va adquiriendo huellas a pesar de su desuso llegando al grado del deterioro, pero lleva consigo una historia personal relacionada con el dueño. Así a partir de esta idea se puede comprender qué es lo que les ocurre a los objetos por el hecho de ser producidos y consumidos, poseídos y personalizados.

Baudrillard describió al objeto de la siguiente manera:

"El objeto: ese figurante humilde y receptivo, esa suerte de esclavo psicológico y de confidente, tal y como fue vivido en la cotidianidad tradicional e ilustrado por todo el arte occidental hasta nuestros días, ese objeto fue el reflejo de un orden total ligado a una concepción bien definida de la decoración y de la perspectiva, de la sustancia y de la forma. Conforme a esta concepción, la forma es una frontera

---

<sup>25</sup> BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de... op.cit.*, p. 3.

absoluta entre el interior y el exterior. Es un continente fijo, y el exterior es sustancia. Los objetos tienen así (sobre todo los muebles), aparte de su función práctica, una función esencial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo cual corresponde su receptividad psicológica. Son así el reflejo de una visión del mundo en la que cada ser es concebido como un "recipiente de interioridad", y a las relaciones como correlaciones transcendentales de las sustancias; siendo la casa misma el equivalente simbólico del cuerpo humano, cuyo poderoso esquema orgánico se generaliza después en un esquema ideal de integración de las estructuras sociales. Todo esto compone un modo total de vida, cuyo orden fundamental es el de la Naturaleza, considerada como sustancia original de la cual desprende el valor"<sup>26</sup>.

Baudrillard con un sentido metafórico habla del objeto como si un trozo de naturaleza estuviera dentro del objeto ya que propone al objeto como en el cuerpo humano: "el objeto es fundamentalmente antropomórfico"<sup>27</sup>, es decir, el hombre está ligado a los objetos-ambiente con la misma intimidad que a los órganos de su cuerpo y la "propiedad" del objeto se desarrolla muchas veces por la comunicación oral y la "asimilación" de las historias alrededor de estos.

La existencia del objeto se encuentra entre su función y las necesidades sociológicas y psicológicas de poseedor, muchas veces los objetos se encuentran en incoherencia de acuerdo con su funcionalidad tecnológica, es el hogar un ejemplo claro de cómo el hombre utiliza los objetos para cumplir necesidades sociológicas como es el caso de representar un *status* en la sociedad a través de

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>27</sup> *Íbid.*, p. 28.

determinados objetos; o en el caso de las necesidades psicológicas, es la función que tiene el objeto para recordar a una persona, una situación tanto familiar como personal y esto se ve reflejado según su colocación dentro del ámbito del hogar.

### 1.3.2 EL HOGAR. PUNTO DE ORIGEN

El sujeto en esta época se ve afectado por las crisis que actualmente sufre la sociedad, que van desde las económicas, hasta las ecológicas y se ven reflejadas en “la preocupación actual por el lugar y el contexto, pero lo es también la nostalgia provocada por la pérdida de raíces”<sup>28</sup>, a causas del movimiento de las familias a otros lugares. Las narraciones nacionales o colectivas, son una manera de conocer el pasado que se hacen especialmente accesibles a través de la propia historia familiar, simplemente es importante que la persona se cuestione sobre su vida, por qué se mudó, por qué tiene ese trabajo, si está satisfecho con su presente, si siente una nostalgia por su pasado o si suspira por el futuro. Estas preguntas sirven para comprender el presente, para saber por qué esté es su hogar, por qué actúa de cierta manera y una manera para poder llegar a comprender el pasado, es reflexionar sobre que ve o siente cuando observa los objetos que tiene en su hogar: qué historia encuentra en los objetos.

Hay que reflexionar sobre el pasado ya que “la cultura no es de dónde somos: es de dónde venimos”<sup>29</sup>, si el sujeto conoce el lugar de origen, tendrá acceso a una experiencia directa del territorio, a una conciencia de su origen dentro de una sociedad, y conocerá cosas

---

<sup>28</sup> BLANCO, Paloma, y CARRILLO, Jesús, *Modos de hacer arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 52.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 54.

sobre él mismo. El hombre pertenece realmente a un lugar si lo "conoce" en el sentido histórico y si hay experiencias relacionadas en ese sitio. Es poca la gente que conoce su lugar, hay que tomar en cuenta que lugar y hogar no son sinónimos, un lugar tiene siempre algo de hogar dentro de sí.

El hombre tiende a la acumulación de objetos donde siente la necesidad de llenar un espacio para así poseerlo, estos objetos remiten lo que él es y de dónde proviene, dentro de la búsqueda de conquistar y marcar su territorio para acomodarse en un status social. Con estos motivos se organiza un hogar, dividiéndolo jerárquicamente por los espacios de uso que se le da, basados en los más visitados y los más íntimos, los objetos son colocados dependiendo de su uso tecnológico, social o psicológico. Así cada habitación tiene un uso estricto que corresponde a las diversas funciones de la familia y nos remite a una concepción de la persona o personas que habitan ese espacio; con cada objeto o mueble se interioriza su función y se transmite una dignidad simbólica.

El hogar es un espacio específico que tiene como función en primer lugar representar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma, ya que las personas y los objetos están ligados, y los objetos toman en esta complicidad, una fuerza, que es el valor afectivo que se ha convertido en "presencia", que es lo que forma la imagen de la casa de la infancia, "la impresión que dejan en el recuerdo es evidentemente esta estructura compleja de interioridad, en la que los objetos pintan ante nuestros ojos los límites de una configuración simbólica llamada morada"<sup>30</sup>.

El hombre y el objeto no tienen autonomía, ya que el valor se lo da la persona, el objeto no pierde su particularidad simbólica que es afectada por el valor afectivo que está en la memoria: es el pasado,

---

<sup>30</sup> BAUDRILLARD, Jean, *El sistema d... op. cit.*, p. 13.

el recuerdo que influye en el objeto y el sujeto, donde los objetos crean una configuración simbólica que es la "morada" según Baudrillard. Esta simbología de morada es creada por un valor afectivo que se da dentro de la memoria, pero esta configuración se ve alterada por las generaciones que transcurren, el recuerdo se queda en la mente de las personas y se traspasa de una manera oral y anecdótica llegando al mito, muchas veces las nuevas generaciones rompen los lazos afectivos situándolos como objetos viejos y curiosos, pasando a una segunda existencia con un uso diferente e ingenuo dentro de la decoración recargada y complicada sin sentido, que se da en la cultura dentro del hogar.

Los objetos acumulados por generaciones, muchas veces van cambiando su valor simbólico ante las nuevas generaciones, o los guardan como objetos viejos por nostalgia. El atesoramiento y el valor simbólico de los objetos se debe a dos factores, uno es la historia que tiene el objeto que puede ser afectada si el albacea del objeto conoce o tiene contacto con éste, ya que si se desconoce su historia y su significado se devalúa y en el caso de que si sea conocida su historia, el sujeto puede establecer un contacto con él, para así seguir guardándolo como un símbolo clave de su historia.

El objeto atesorado nos trae sensaciones, recuerdos, sentimientos o puede ser un símbolo de metas logradas dentro de la familia, como es el caso a lo mejor, de una estufa, que puede llegar a ser el símbolo del estatus social de una familia que proviene del campo. Muchas veces es difícil deshacerse de los objetos porque se integran como parte del sujeto, pero en el caso de deshacerse de ellos, puede simbolizar un renacer, olvidar a causa de una decepción o querer negar parte de la historia. Así los objetos muchas veces terminan siendo utilizados con un sentido decorativo, guiadas por el gusto estético de la persona o por un valor sentimental, que se puede transmitir de generación a generación, relacionados a recuerdos

familiares donde su significado va cambiando a través del tiempo, tomando la esencia de reliquia de una familia, que se vuelve en objetos íntimos que obtienen una *lógica simbólica*<sup>31</sup> en el linaje.

Los hogares van acumulando estos objetos con carga simbólica, creándoles un aura, si se piensa o se compara esta acumulación de objetos en el hogar como en el museo, cabe distinguir que esos objetos crean la identidad, así como un museo crea y refleja una identidad nacional, “en efecto, parece que una sensibilidad museal está ocupando porciones cada vez mayores de la cultura y de la experiencia cotidiana”<sup>32</sup>. En esta época posmoderna, existe la preocupación por lograr la restauración histórica en centros urbanos, museos o países, con las olas de nostalgia y modas retro, las redacciones de memorias y la literatura histórica. Fundamentalmente dialéctico, sirve tanto como una cámara sepulcral del pasado -que tiene que ver con el olvido- y como lugar de posibles reencuentros con la historia ante el espectador o el dueño, Huyssen describe el museo como “un lugar y terrero de prueba para reflexiones sobre la temporalidad, la identidad y la subjetividad”<sup>33</sup>, que se aplica en cómo el sujeto por medio de la acumulación de los objetos, representan su origen.

En el hogar existen objetos que son guardados por su valor íntimo y van pasado de generación a generación obteniendo un valor psicológico a través de la memoria afectiva, representado un símbolo de la familia, volviéndose una presencia que transita en el tiempo que representa la dignidad y el orgullo de lo que se fue y lo que es. El sujeto entra en una interrelación con el objeto en el juego de

---

<sup>31</sup> Lógica simbólica, dentro del contexto social me refiero en términos del sistema de intercambio como lo enfoca Marshall Sanhins en su libro de *Cultura y razón práctica: Contra el utilitarismo en la razón antropológica*, Gedisa, Barcelona, 1988, p. 211.

<sup>32</sup> HUYSEN, Andreas, “El museo como medio masivo. De la acumulación a la mise en scene.” en *Artes plásticas. Museografía contemporánea II*, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plástica, no 18, p. 45.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 46.



presumir, de enseñar o de narrar la relación de los objetos y las historias familiares, cuando los coloca en lugares privilegiados para ser vistos, como dentro de vitrinas donde los muestra y protege celosamente. Así en el espacio privado, el objeto es tomado como una dignidad simbólica, remarcando la tradición y la autoridad, ya que el dueño, al momento de exponerlos, le da un valor que muchas veces va ligado a los recuerdos familiares otorgándole al objeto un espíritu; es decir, cuando tiene un alto valor simbólico para el sujeto, los objetos considerados como depositarios de aquellas memorias que representan parte de su pasado; también son símbolos de poder ligados a un territorio, clan, familia o individuos específicos.

### 1.3.3 EL FETICHE. *OBJETO-PUENTE*

Hay objetos que van cumpliendo necesidades psicológicas, a través de su uso, su apariencia, su color y otras características que nos traen recuerdos. Así el hombre está atenido a los objetos en cuestiones tecnológicas y psicológicas, que están relacionada con los recuerdos y por eso los objetos llegan a ser tan importantes en la vida del sujeto al grado que los valora como un fetiche, por el aprecio sentimental que le otorga a través del recuerdo y se ven como seres dotados de vida y voluntad propia.

Es importante recordar que desde la antigüedad, el hombre ha considerado a ciertos objetos como seres dotados de vida, conciencia y voluntad propia, se le han atribuido las capacidades de comunicarse entre sí y con el hombre. El pensamiento humano le atribuye a las cosas materiales una existencia independiente, las dota de poderes superiores y se dirige a ellas a través de la magia, la oración y el ritual.

El hombre posmoderno hace memoria, sus recuerdos los ha depositado en los objetos cotidianos que han tomado valores psicológicos a través del tiempo. Así un objeto, no lo es, mientras no cumpla ninguna funcionalidad, pero no se le podrá borrar esa carga de valores que se encuentran en su historia, cambiará su funcionalidad en otro dueño, pero no morirá. Esta funcionalidad psicológica se debe a la historia que transcurre creando el valor del éste y estableciéndolo en un sistema jerárquico. La producción en masa de los objetos los han tornado triviales, ahora lo que los hace únicos es la carga afectiva que el hombre les da y los convierte en símbolos. Esta carga simbólica es visible en los hogares cuando el sujeto los atesora y por medio de ellos conocemos su contexto social y cultural.

Los objetos que encontramos en los hogares guardan la memoria de las personas como individuos, familia y sociedad. Estos objetos son colocados en sitios específicos creando muchas veces *altares-monumentos caseros*<sup>34</sup>. Los recordatorios y la decoración funcionan como parte de los rituales y las prácticas de recuerdo que luchan contra el olvido. Estos espacios representan parte de la privacidad de la persona, establecen continuidad con el paso de los años a través de las historias que se "repiten" en el tiempo y en el espacio y así obstruyen, las posibilidades de una elaboración social y colectiva de la pérdida.

Muchos objetos tienen un carácter mundano y son de uso cotidiano. Sus significados sin embargo, trascienden los usos para indicar su condición de objetos únicos y especiales: "tesoros", que dan otro significado, por las historias que evocan. Se trata, de los *objetos-puente*, que como lo expresa Doris Salcedo, conectan la

---

<sup>34</sup> RIÑAO, Alcalá, Pilar, *Memoria y violencia... op.cit.*, p. 18.

pérdida material y humana al cuerpo y al mundo material"<sup>35</sup>. Los objetos que son, por ejemplo, regalos, o que vienen de herencia como un Cristo, al que no dejan tocar o una planta a la que no dejan secar, éstos, que en la vida cotidiana se colocan en espacios familiares, como las fotografías en la habitación, marcando la presencia de alguna persona ausente o del origen de la familia, que el sujeto les da un valor único al grado de volverlos un fetiche para retornar al pasado. La metáfora de *objeto-puente* se aplica para nombrar esa asociación íntima entre el artefacto, quien lo guarda, el paso de tiempo y el mundo sensorial.

Estos *objetos-puente* contienen una tradición oral, que ha pasado de generación a generación, evocando eventos fundadores del patrimonio familiar, o que se citan como origen de estas, o marcan historias importantes, por ejemplo, objetos como planchas de metal, cocinas viejas o cosas que un familiar elaboraba o fotos que registran un evento. Los objetos que podemos encontrar en los hogares pueden contener historias familiares sobre los ciclos de vida, cambios generacionales y la confirmación de las lealtades y eventos: nacimientos, primeros pasos o rituales religiosos; también están aquellos objetos emblemáticos de momentos críticos o con un contenido de la experiencia de quien los guarda a veces en secreto; y otros con la determinación de contar su historia muchas veces como manualidades que fueron creadas en una situación especial. Estos objetos pueden ser de lo más diversos desde dulces viejos hasta objetos colocados en la sala.

Los objetos del pasado son introducidos en el presente por la vía de la contemplación y la valoración de éste, y el aura que el dueño le agrega, seduce al momento de estar interesados otros sujetos por el banco de información que representan. Ese objeto

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 20.

puede llegar a convertirse en una reliquia en el ambiente familiar. Huysen menciona que “la necesidad de objetos auráticos, de encarnaciones permanentes, de la experiencia de lo fuera-de-lo-cotidiano, parecer ser, indiscutiblemente, un factor clave de nuestra museofilia”<sup>36</sup> que el hombre tiene y se ve reflejado al momento que el sujeto atesora objetos. Los objetos cotidianos, que han perdurado en el tiempo, son extraídos del mundo tecnológico y de su final destructivo, esta extracción del objeto solo es cuando se le agrega un aura para darles un valor más allá de su uso, así el objeto contiene un registro de la realidad o de historicidad de la vida del sujeto.

---

<sup>36</sup> HUYSEN, Andreas, “El museo como medio masivo... *op. cit.*, p. 57.

## **CAPITULO 2.**

# **OBJETOS COTIDIANOS COMO TEMA PICTÓRICO EN LA PRODUCCIÓN DE RICHARD HAMILTON, ANTONIO LÓPEZ Y JULIO GALÁN.**

### **2.2 ARTE POP, HIPERREALISMO Y FOTORREALISMO. LOS OBJETOS COTIDIANOS COMO MERCANCÍA**

Las corrientes pictóricas de la segunda mitad del siglo XX, como el Arte Pop, el Hiperrealismo, el Fotorrealismo entre otras, tuvieron una fascinación por los objetos cotidianos en lugares públicos y privados. En sus obras se ve reflejada una sociedad postindustrial, los artistas le dieron a los objetos una plusvalía semántica y cultural en sus obras, ya que representan símbolos de la producción en masa y el consumismo. Estas corrientes artísticas unen el arte y la vida cotidiana desde el fenómeno de producción masiva de bienes físicos y culturales. Así, la representación de objetos y lugares cotidianos se

convirtió en un tema constante, con la ausencia de la presencia humana. El objeto es, por así decirlo, el personaje principal, con este encanto que tiene ante el consumismo, pide ser pintado, expresando un ambiente de frialdad, rechazando la presencia humana en la producción.

El Arte Pop utilizó la vida cotidiana, la transformó en un tema digno, exaltó los íconos de la cultura popular de una forma crítica, ya que creó una reflexión sin prejuicios sobre la producción masiva de bienes físicos y culturales. Ningún movimiento contemporáneo como el Arte Pop asumió tan radicalmente la vida cotidiana y los objetos, tan banal y directamente, de la realidad de los años 60. Los artistas del Arte Pop retomaron el contexto americano y de la cultura occidental, de la vida cotidiana del consumismo y de los grandes medios de comunicación para expresarse.

El Arte Pop fue el precedente inmediato del Hiperrealismo, corriente artística surgida en Inglaterra a finales de 1960, la que también toma lo cotidiano como tema, propone reproducir la realidad con la misma fidelidad que la fotografía utilizada como modelo, refleja el enfoque estático y neutro de ésta.

El Fotorrealismo por su lado, es la exactitud de los detalles contrastados con la irrealidad del efecto espacial, convierte en temas pictóricos los detalles visuales de la realidad. Posee un alto grado de conceptualismo ya que plasma la diferencia entre el objeto real y su imagen pintada. Se apoya en la fotografía, enriqueciéndola con recursos pictóricos, en este proceso de la realidad al cuadro, lo real queda roto y manipulado dos veces, logrando un aspecto de irrealidad que diferencia el Fotorrealismo del Realismo tradicional, es como una respuesta a la numerosa manipulación de imágenes de la fotografía, con lo que buscaron y propusieron nuevas técnicas.

Es importante marcar la diferencia que marca George Schmidt<sup>1</sup> al hacer una división entre el naturalismo y el realismo; el naturalismo es la exactitud exterior y la del realismo es la verdad interior, abarca una dicotomía esencialmente cierta entre los elementos de descripción y la realidad descrita. Su utilidad, sin embargo, es dudosa a la vista del fotorrealista que tuvo precisamente por objeto representar óptimamente los elementos y sus diferencias. Una apariencia más sólida ofrece la distinción de Jan Leering, según la cual la "pintura naturalista únicamente copia, mientras que la realista `confiere realidad, inviste a los objetos de un nuevo significado que sólo es realizable pictóricamente"<sup>2</sup>.

Así, algunos artistas en su pintura se han orientado a representar la vida cotidiana a través de los objetos que los rodean como respuesta al capitalismo, a la invasión de los medios de comunicación, que lleva al hombre a una época impersonal. Martin Walse consideró, en su informe sobre realismo crítico, "...al realismo como construcción, análisis y modelo de situaciones sociales..."<sup>3</sup>, una manera de mostrar la realidad para llegar a hacer consciente el hombre de su presente y esperar un futuro menos trágico.

### 2.2.1 LOS OBJETOS COTIDIANOS EN *¿Y QUE ES LO QUE HACE A LOS HOGARES DE HOY EN DÍA TAN DIFERENTES, TAN ATRACTIVOS?* DE RICHARD HAMILTON

Los objetos cotidianos en el Arte Pop, Hiperrealismo y Fotorrealismo, fueron tomados como símbolos del capitalismo, los

---

<sup>1</sup> SCHMIDT, George, *Realismo*, Taschen, Madrid, 2004, p. 17.

<sup>2</sup> SAGER, Peter, *Nuevas formas de realismo*, Alianza Forma, España, 1981. p. 21.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 15.

representados sin memoria, se orientaron del significado que había para el sujeto, como objetos de consumo.

La producción de Richard Hamilton, se basó en la cultura cotidiana, mezcló la fascinación y la ironía de los símbolos de opulencia americana de una forma inteligente y crítica, como se aprecia en el collage *¿y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos? (1956)*. Hamilton colocó imágenes reconocidas de la cultura popular, mostró el estado en el que la sociedad inglesa se encontraba situándola en el contexto del consumismo, con una visión antropológica ya que logró una relación entre el arte y la vida cotidiana.

La representación de los personajes en esta imagen, como el culturista que sostiene una paleta con la inscripción *pop* y la chica de revista son colocados como objetos por la apropiación de la fotografía; el televisor, el magnetófono, la lámpara con el emblema de la Ford, la lata de jamón sobre la mesa de la sala, el cómic y el retrato que se encuentra pegado en la pared, la aspiradora que es utilizada por el ama de casa; el anuncio de cine, la fotografía de una playa llena de gente como tapete, todo esto se encuentra bajo el techo que es formado por un fragmento de la Tierra. La manera de la representación de estos elementos como signo, en el sentido que sobresalen de la realidad y se instalan en otra esfera que va más allá de una simple representación del interior de un hogar, es decir, no es la reproducción de la realidad, sino que es el reflejo que constituye la esencia del arte realista.





**Fig. 2 Richard Hamilton**  
*¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivos?*, 1956  
Collage  
26 x 25 cm

Hamilton, por medio de la apropiación de las imágenes de los objetos de consumo realizados masivamente de su época, enfatizó el constante desarrollo del sistema de producción capitalista que el sujeto, hasta la fecha, trata de obtener. A partir de esta obra, Hamilton y otros artistas, se emergieron en las raíces del hedonismo del consumo como un fenómeno social y lo tomaron como tema

pictórico. Mientras, Fritz W. Haug le llamó “estética de la mercancía”, a esta nueva experiencia del sujeto ante la producción masiva, este término designa “un determinado complejo funcional de fenómenos y relaciones sujeto-objeto, condicionadas por aquél, y nacido de la forma del producto, y condicionada funcionalmente por el valor de trueque”<sup>4</sup>. Se refiere con ello al hecho de que el producto, el diseño de embalaje y la propaganda influye en el comprador a través de la percepción estética de manera que aprovechando el hedonismo de la contemplación, que impulsando la venta, puede elevar la cifra de negocios.

El planteamiento de la “estética de la mercancía” se dirige como medio para aumentar su valor de trueque, es decir, la posibilidad de venta, y demuestra ser un complemento de aquel otro planteamiento que coloca la comercialización de lo estético principalmente. La apariencia estética, según Hegel como “apariencia real” ya que en él aparece el ser, produce aquel conocimiento que Walter Benjamin ha llamado *mimético*. Así la obra de arte que ha perdido su carácter especial y que se ha convertido en mercancía, también pierde entonces la calidad de apariencia estética y se convierte en pura cosa-objeto. El mundo de la mercancía se apodera de la apariencia dirigiéndola a lo no real, porque no expresa la imagen de los objetos nada sobre el “ser de la cosa”, sino que insinúa una “promesa estética de valor de uso” que permanece extraña a la forma estética y no puede ser cambiada por ella.

La manera en que Hamilton representó estos objetos de consumo remarca su correlación con las formas de propaganda de estos objetos explotando la belleza con la que se presentan en las revistas de moda como promesa de disfrute ante la mercancía y es el propio disfrute en pura idea. Simbolizó el “dominio sobre la gente,

---

<sup>4</sup> HAUG Wolfgang, Fritz, *Publicidad y Consumo: Crítica de la estética de productos básicos*, Fondo de cultura económica, México, D.F., 1989, p. 32.

practicado por el camino de su fascinación mediante manifestaciones artificiales producidas técnicamente. Este dominio no aparece de inmediato; solamente en la fascinación de creaciones estéticas que retiene la sensualidad del hombre. Por medio del dominio de los sentidos son los propios sentidos los que dominan a los fascinados"<sup>5</sup>. Este proceso de manipulación es llamado por Haug "tecnocracia de la sensualidad".

Hamilton así como otros representantes del Arte Pop, simbolizaron un mundo plástico de la fascinación estética que fue subjetivo e ilusorio, por ejemplo en *¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivos?* el emblema de la Ford, la televisión, la lata de jamón o la aspiradora despiertan una sensación de consumismo combinado con promesas eróticas que las reafirmó en la representación de los sujetos que cumplen un canon de belleza impuesto por la moda de esa época. Pero estas imágenes se convirtieron en algo tan cotidiano que no llaman la atención pero a pesar de todo el receptor acepta estos estímulos en el subconsciente.

Así, este contenido del Arte Pop donde los objetos cotidianos son representados desde "la esfera de la estética de la mercancía" reduce el rendimiento de reflexión de la forma; las imágenes no actúan ya como representaciones modelo, sino que se experimentan como estímulo. Como secuela de las formas de presentación, influyen en la producción de las obras de arte que en consecuencia se adaptan a las costumbres triviales, los clichés-objetos, combinando los medios de propaganda como mercancía artística.

Hamilton hace una reflexión sobre la necesidad del hombre que es orientada hacia una apariencia que se basa en mejorar las condiciones de vida a través de los objetos del mercado. El enfoque

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 32.

que hizo del sujeto hacia el objeto fue como el hombre se entrega a los medios y al consumo de bienes para su autorrealización, lo representa no de una manera objetiva, sino aparente e ilusionista.

La forma estética que fue utilizada en el Arte Pop no es *cognitivo sensitiva*, es decir, no conducía al conocimiento sensorial del objeto, sino que actuaba con ilusionismo de una forma vacía descosificada. La "estética de la mercancía" puede ser definida con conceptos como "tecnocracia de la sensualidad", "promesas estéticas de valor utilitario", o "innovación estética", porque hay un carácter engañoso en la presentación del objeto para ser consumido, sin embargo, en esta descripción de la función de la apariencia del objeto va inmersa a lo bello y lo falso, que invita a una autorrealización humana o a una libertad, y que muchas veces, su mal uso, su falseamiento es solamente posible porque se basa de forma engañosa en este carácter específico de lo estético.

### **2.3 REALISMO MÁGICO. LA HUELLA DEL HOMBRE EN LOS OBJETOS COTIDIANOS.**

En la década de los sesenta, en España se comenzaron a expandir por diferentes puntos geográficos artistas de muy diversas procedencias, formaciones y de una gran diversidad de lenguajes que dieron lugar a varios estilos como el naturalismo, el anacronismo, el surrealismo, entre otras corrientes pictóricas. En esta época, el ya casi inservible concepto de estilo homogéneo, surge de nuevo con gran fuerza en el realismo contemporáneo como elemento estilístico, especialmente en España, cuya pintura realista estuvo ligada sin interrupción, desde Zurbarán, Sánchez Cotán y Ribera, a una expresividad mágica en Isabel Quintanilla, Antonio López, Julio Hernández, entre otros.

De todas estas manifestaciones surgió un pequeño grupo de artistas en Madrid, que coincidieron en la parte conceptual e incluso técnicamente en sus planteamientos que fueron nombrados como "realismo mágico y fantástico" esto se dio en un "...periodo de adaptación a un medio inexplorado bajo unos parámetros puramente realistas, que evoluciona rápidamente hacia un arte desprovisto de anécdotas fantasmagóricas, materializándose en lo que podríamos llamar el primer movimiento del realismo contemporáneo español"<sup>6</sup>.

Antonio López García, María Moreno, Julio López Hernández, Lucio Muñoz o Enrique Gran, Francisco López e Isabel Quintanilla pertenecen a este grupo de siete artistas españoles llamado "realismo mágico". Estos artistas interpretan de una manera muy personal las diferentes manifestaciones figurativas, su temática, gira en torno a lo cotidiano, al estado de las calles o interiores de sus talleres u hogares; representando estos espacios con una cercanía objetiva, exacta, y detallista; y frecuentemente con una ausencia de personas, que refleja la paradójica vida personal de los artistas.

Las obras de estos pintores aquí mencionados, no llegan a la exactitud de los detalles como los hiperrealistas o fotorrealistas; en el "realismo mágico", hay un equilibrio entre las formas de los objetos representados y la sensibilidad con la que los interpretan, ya que los artistas se preocupan por mantener un equilibrio entre la realidad y la emoción. Los espacios representados son silenciosos pero no inexpresivos, se acercan a la realidad del ser, tomando en cuenta las palabras de Heidegger "el ser por su absoluta potencia, por su presencia cotidiana (todo es ser y el ser está en todo) pasa inadvertido..."<sup>7</sup> crean un efecto mucho más enigmático por sí mismo y por lo que ocultan en estos espacios sin la presencia humana.

---

<sup>6</sup> LÓPEZ-JIMENÉZ, Antonio, *II Bienal de Realismo y Figuración Contemporánea*, Galería de Arte, España, 2002, p. 16.

<sup>7</sup> HEIDEGGER, Martín, *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1997, p. 61.

Este grupo de pintores tienen un gran interés por reproducir la realidad en el lienzo con la mayor fidelidad y dejan a un lado la carga narrativa, esto los lleva a ser cada vez más dependientes del motivo como si necesitaran tenerlo delante de ellos para recrearlo en sus mínimos detalles para representarlo lo más naturalmente posible con el completo aislamiento corporal y la ausencia de relación espacial: una asociación tan extrema de intimidad y extrañamiento que confiera a este realismo una mágica intensidad que está en el objeto y lugar representado.

En nuestra época ya no es posible una visión global y compartida. "La realidad tiene un aspecto físico inmensamente rico que el hombre del siglo XX percibe desde ángulos distintos respecto al hombre de otras épocas"<sup>8</sup>, le ha dicho Antonio López a Michael Brenson en 1989 para explicar esa fragmentación, esa ruptura del concepto unitario y universal de realidad que caracteriza al mundo moderno. En esa postura, la única certidumbre del pintor es dar un testimonio fiel de la realidad, en su condición fenoménica, la certeza de lo que está viendo y de la posibilidad de compartir ese acto de percepción con otros semejantes. Llama la atención, en ese sentido, cómo el criterio de evolución más evidentemente de la obra de Antonio López es una cada vez mayor dependencia del motivo.

### 2.3.1 LOS OBJETOS COTIDANOS EN *EL APARADOR* DE ANTONIO LÓPEZ.

El realismo que realiza Antonio López contiene entre sus temas los objetos cotidianos, el tiempo y el espacio. Su trabajo está relacionado con el recuerdo dentro del ámbito familiar cuando pinta bodegones,

---

<sup>8</sup> GARCIA-BERMEJO, José María, *Antonio López*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1996, p. 1.

espacios de casas, lucha contra el tiempo que se ve reflejado en su producción que es lenta ya que acostumbra a pintar en vivo, a diferencia del Arte Pop, Antonio López se basa en la realidad tal y como la observa. Su selección de motivos está condicionada además por las exigencias que tiene de su concepción de la pintura: objetos, escenas y espacios que el artista pueda tener todo el tiempo ante los ojos mientras los pinta, de ahí su depuración por lugares y acontecimientos de su entorno doméstico: su familia, el taller, casas de amigos.

Reaparece así la compleja relación de su pintura con el tiempo, la acción del paso del tiempo sobre las paredes o los rastros de actividad en su estudio vacío. La pintura representa el tiempo en un presente inmóvil que revela súbitamente la naturaleza enigmática, conflictiva e inaprensible de la realidad. Antonio López suele trabajar con formatos de gran escala, que resultan ser la verdadera escala del hombre; aquella en que la representación se acerca más y de forma más inquietante, a la percepción cotidiana.

Antonio López dice que "el hombre siempre ha necesitado conocer a través de la mirada la experiencia de otro ser humano"<sup>9</sup> está es una de las razones por la cual le interesa el realismo, como parte de la unidad ontológica de lo real en que se fundó el naturalismo de los grandes maestros. La tensión que crea en su pintura, entre el objeto y su imagen, prueba la radical modernidad de su realismo a partir de un concepto conflictivo y nada complaciente de la realidad que el artista aborda.

Al recrear los interiores domésticos, mira la realidad en donde se encuentra: su propia casa, los objetos de su entorno, "...pero también se asegura unos motivos ordinarios, comunes a la experiencia de mucha gente. Con el paso del tiempo, la capacidad de

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 26.

activar la memoria de estos temas aumenta (...) para muchos, un objeto exótico cuya existencia casi desconocen, y para otros, un objeto desaparecido que les fue familiar en la infancia o la juventud. En ambos casos, se ahonda en la presencia característica del tiempo y la memoria en la obra de Antonio López"<sup>10</sup>. Como es el caso del *El aparador*, (1956-1967) donde el espectador hace un esfuerzo por recordar y reconocer los objetos que están dentro del aparador.



**Fig. 3 Antonio López.**  
*El aparador*, 1965-1967.  
Óleo sobre tabla, 244x127 cm.

---

<sup>10</sup> *Íbid.*, p. 27.



El espectador se enfrenta a los reflejos que se interponen entre los objetos guardados, así Antonio López crea una incertidumbre que procede de la exactitud de la mirada, de la forma en que las piezas de vajillas se esconden con el reflejo de la ventana sobre el cristal de la vitrina, de la intensidad con que se recrean brillos y texturas. Como ha observado Calvo Serraller, existe una “sobrecarga de significación de lo insignificante” que incita al espectador a pensar que esos brillos no puede ser gratuitos, que tras de ellos debe de haber algo esquivo, misterioso e inaprensible.

En *El Aparador* predominan los tonos oscuros que se contrastan con los tonos claros de los enseres y el fondo. Por otra parte el formato del cuadro es regular y predominan los rectángulos verticales. La composición es simétrica y se basa en formas geométricas: en el primer plano en la parte central inferior se encuentra un rectángulo que está dividido en otros dos. El rectángulo de abajo es horizontal y está formado por dos cuadrados; y la parte de arriba es un rectángulo vertical formado por otros dos rectángulos verticales que están a su vez divididos en otros tres rectángulos horizontales. En el segundo plano, que es el fondo, está dividido por líneas blancas que forman rectángulos donde predominan las líneas verticales.

El rectángulo central es un aparador de madera, la parte superior es de vidrio a través del cual se pueden distinguir enseres guardados. En el primer nivel de la vitrina a mano izquierda, se aprecia una botella de vino inclinada en la madera, una jarra de vidrio que está delante de la botella y otra botella de vino que atrás de ella, hay unas tazas de porcelana que son tapadas por la botella, por parte de la madera y por una licorera, ya por último diez platos hondos apilados, y dos platos con sus respectivas tazas de porcelana decoradas.

En la parte intermedia de la vitrina están cinco copas en la orilla izquierda, delante de ellas se encuentra un frutero de cristal cortado dentro de este hay unas medicinas con su receta: un gotero, una caja abierta y atrás un frasquito. Una carpeta blanca con encaje está en medio sobre está una licorera, un florero, una cajita redonda de cristal, otra cajita cuadrada negra con su tapita blanca, una caja rectangular negra y otra caja que tiene un brochecito, que puede ser de madera que se encuentra en la orilla izquierda. Recargados en el fondo de la vitrina hay unos papeles y dos platonos de plata.

En el tercer nivel, se encuentra una ensaladera de cristal cortado recargada en el vidrio, un recipiente de porcelana blanca para poner aderezo, otra ensaladera más grande de cristal y atrás un plato de plata recargado en la madera, dos copas, dos platos hondos -que pueden ser parte de la loza de los que están abajo- y un florero. Sobre la vitrina está una lámpara blanca de nitrógeno que sale del lado izquierdo y el contacto que cuelga.

En la esquina superior izquierda del vidrio, se refleja el candelabro de vidrio del comedor, se alcanzan a juntar con el reflejo de una cocina, hay una puerta abierta donde se puede alcanzar a ver la tarja, la alacena, la mesa y la ventana que da a un pasillo donde entra la luz. En el lado derecho de la vitrina se refleja una forma circular que es parte del acabado del techo del comedor.

La pared blanca del fondo del cuadro está manchada por la humedad, la luz que viene del candelabro proyecta la sombra, hacia el lado derecho, del aparador sobre la pared. En el lado izquierdo está el filo del marco de una puerta. Se alcanza a ver parte del techo manchado por la humedad donde se puede apreciar el paso del tiempo.

Antonio López hace contrastes, con los objetos cotidianos representados para marcar el tiempo, provoca un choque entre cosas antiguas y modernas que representan parte de la época en la que fue

pintado. Como por ejemplo el mueble -que es de principios del siglo XX, por la cerradura que tiene y el modelo-, contrasta con la lámpara o las medicinas que están ahí. También con el acabado de la obra desde la gran precisión en la representación del objeto por medio del dibujo y la confusión por medio del color donde el espectador hace ese intento por asociar el objeto con la memoria y le da un aspecto mágico al objeto representado. Se puede apreciar que es un mueble antiguo de madera de una casa española conservadora por el piso de madera, el mueble, la carpeta, los trastes, las lámparas.

### **2.2.3. NEOMEXICANISMO. LA ACUMULACIÓN DE OBJETOS**

En México a finales de los años sesenta y principios de los ochenta, la producción simbólica adoptó nuevos tintes políticos y estéticos. "El discurso de las artes se centró en una problemática añeja, la politización de las formas simbólicas, que parecía reformular algunos aspectos olvidados de la otra vanguardia mexicana"<sup>11</sup>. El neomexicanismo fue apadrinado por coleccionistas y algunas galerías de arte, que le dieron forma, "sustancia" y proyección internacional sin necesidad de teorización, ni historia. El caso más evidente, fue el proyecto de Parallel Project, diseñado por los propietarios de las galerías OMR, Arte Actual de Monterrey y Galería de Arte Mexicano, con financiamiento del Estado mexicano, que se presentó en paralelo a la muestra "México: esplendores de treinta siglos".

Alberto Ruy Sánchez, en el prólogo de la exposición *México: esplendores de treinta siglos* en "Nuevos momentos del arte mexicano: el fundamentalismo fantástico" fue ampliamente criticado inclusive por los artistas de la muestra, que no se identificaron con

---

<sup>11</sup> DEBROISE, Oliver, FLACÓN, Tatiana, y otros, *La era de la discrepancia. Arte cultura y en México 1968-1977*, UNAM, México, 2007, p. 282.

ese fundamentalismo, fue el golpe de gracia que acabó con el llamado “neomexicanismo”, fenómeno que transformó radicalmente las intenciones de los artistas y el sentido de sus obras, desplazando las motivaciones originales de lo que había sido una búsqueda personal de identidad.

La sociedad se encontraba con un malestar generalizado, producto de la descomposición económica, moral y política del país, casi siempre manifestado por una desintegración del espacio pictórico, la superposición de discursos contradictorios; un uso reiterado del cuerpo fragmentado, sexual, emocional y cultural, a la vez que se enraizaba y se percibía en la producción artística. “A grandes rasgos, los artistas mexicanos de los años ochenta, nacidos entre 1950 y 1962-1963 y formados entre 1968 y 1979, han escogido la introspección y la sinceridad individual, ciertas formas de intimidad que van desde la introspección personal o colectiva, la mirada retrospectiva y nostálgica al pasado inmediato y a su iconografía”<sup>12</sup> – elementos reivindicables ante las modificaciones cada vez más visibles del medio ambiente cultural-, que retomó los símbolos de la mexicanidad, la virgen de Guadalupe, la insignia patria, Frida Kahlo y el “mal gusto”, como características de una cultura en el exilio.

Se puede explicar por un acentuado sentimiento de exilio: ciertos pintores jóvenes de México se sintieran culturalmente como formas de expresiones en vías de extinción, hacia un folclor desnaturalizado. Esto no significa, de todos modos, el nacimiento de una nueva escuela mexicana de pintura. Existen demasiadas diferencias tanto sociales como ideológicas, entre la época posmoderna y la que vio nacer una “pintura auténtica mexicana”.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 278.

En la práctica, correspondió a una crisis de valores que repercutió en una necesidad de revalidar lo propio como método de identificación.

“Un fenómeno de alguna manera semejante, toda proporción guardada, al que inició a la escuela mexicana de los años veinte, que fue producto asimismo de una violenta crisis (la Revolución Mexicana). Sin embargo, los años ochenta, después de Diego Rivera y Rufino Tamayo, después del apabullante entusiasmo “modernista” de la generación del medio siglo, ya no es posible reivindicar con los mismos ojos, con la misma mentalidad, la mexicanidad de la Revolución. El sentido de la obra de arte tiene que ser o bien más profunda, casi íntimo, o bien de plano paródico, ya sea con intenciones críticas o sin ellas”<sup>13</sup>.

### 2.3.1 LOS OBJETOS COTIDIANOS EN *NIÑO ADORMECIDO POR TI* DE JULIO GALÁN.

Uno de los representantes de la estética de esta generación fue Julio Galán, uno de los precursores del retorno a una figuración marcada por intentos de recuperar una narrativa que fue basada en una retórica derivada del arte conceptual. En su pintura utilizó la parodia ya que borró las fronteras entre alta cultura y cultura cotidiana; se nutrió de la iconografía más banal, de los cromos de las fotografías, de los calendarios, de las imágenes de la prensa, de los cosas que lo rodeaban y que coleccionaba.

---

<sup>13</sup> *Íbid.*, p. 273.

Los objetos en la obra de Julio Galán son una expresión onírica y personalmente simbólica. En *El niño adormecido* (1986), la figura principal es un “Niño Dios” tiene su cara apoyada en sus manos, los ojos abiertos, la mirada perdida, está pálido y estático, como es característico de estas esculturas. El Niño Dios no está totalmente apoyado del plano del piso, alrededor del él hay líneas negras, éstas forman el plano arquitectónico de la planta de un departamento con cuatro cuartos. El niño Dios se encuentra en la parte central de este plano del departamento, como si fuera el centro familiar de la burguesía poscolonial, Galán lo enfatizó, ya que la puerta principal llega a la parte central del mismo. Este objeto: el niño Dios, puede ser la memoria afectiva de sus propios lazos familiares y es paralela al sentimiento doloroso de la identificación personal y la vulnerabilidad.



**Fig. 4 Julio Galán**  
*Niño Adormecido por ti*, 1986  
Óleo sobre tela.

En el cuarto que se encuentra en la parte superior izquierda, está un paisaje con cascada, el agua sale del cuarto siguiendo la dirección de las manecillas del reloj corriendo por el pasillo. En este recorrido el agua pasa por unas escaleras, da vuelta a la derecha y entra a un cubo que se encuentra a la mitad de ese corredor. En este recorrido pasa el agua por fuera de un cuarto que es el único donde la puerta se abre hacia dentro. Ahí se encuentra un alcatraz blanco que es la flor del deseo, es una trampa seductora que se encuentra escondida.

En la parte inferior izquierda hay otro cuarto, más grande, que se encuentra bajo de los pies del niño donde está el retrato de una mujer. Esta habitación es un contraste tonal ya que está en colores cálidos mientras el fondo del cuadro es frío; y en contraste con las otras figuras del cuadro donde predomina la línea sobre el dibujo en este cuarto su trazo es totalmente gestual “...resulta sombría, oscura, casi “expresionista” en oposición con la manera en que todo lo demás ha sido pintado y tal vez indique el escurrimiento de un semblante en la fatal disipación de la memoria”<sup>14</sup>, el rostro femenino está medio borrado, medio desintegrado, la imagen de sangre de la hermana/madre se derrama en un espiral expansivo hacia fuera. La imagen femenina es totalmente caótica mientras el Niño Dios (autorretrato del autor) tiene cierta serenidad.

En el otro cuarto que se localiza en la parte inferior media se encuentra el paisaje marino con luna llena, el agua que hay en ese mar es agua que sale del mismo cubo que donde entra el agua de la cascada “...el flujo hacia dentro y hacia fuera de las dos aguas de vida –las casi maniqueas “agua de la oscuridad” y “agua de la luz”, o

---

<sup>14</sup> PELLIZZI, Francesco, y MONSIVÁIS, Carlos, *Julio Galán*, MARCO, Monterrey, 2007, p. 22.

aguas terrestres y aguas celestiales..."<sup>15</sup>, esta imagen-concepto puede referirse a las aguas amnióticas de las que nacemos o incluso puede ser una evocación del antiguo *Okeanos*, el río que rodea eternamente nuestra *terra firma*.

Galán pone dentro del espacio donde se encuentra el Niño Dios una inscripción medio desvanecida con un lenguaje roto, inventado que lo utilizó como clave. Estas palabras, -vagamente inspiradas en un *pathos* disfrazado- evocan las contaminaciones verbales y emocionales de un delirio de la imaginación del cual sólo la imagen central se recuerda. Esta obra es casi una paradoja ya que el artista utilizó símbolos por naturaleza contradictorios una actitud de atrevimiento ante las restricciones de la realidad y una evasión de ésta. "Como la inscripción en "niño Dios", extrae la situación entera de la imagen (él desde donde la pintura) para colocarla en otro lugar, "otro mundo" –quizás el prenatal, *pos-mortem* o por lo menos, el de la visión onírica"<sup>16</sup>.

Así el objeto-imagen en la pintura de Julio Galán puede ser una "mediación"<sup>17</sup> un artilugio dentro de la magia de la pintura y una clara indicación de la dependencia del artista a la forma del exvoto por el hecho de ser la expresión tanto de un deseo como de una promesa y de encarnar algunas de las características fundamentales del sacrificio. Puede ser por eso una de las relaciones de la palabra con la imagen ya que en los exvotos casi siempre revelan quién los mando hacer, sus referencias e intenciones por escrito, por lo que es la razón de que las palabras –aunque relacionadas a veces a una intención- aparecieran con tanta frecuencia en las pinturas de Galán. Todo esto sugiere la posible existencia o razón psicológica en la producción de los objetos-imágenes de Galán como si se trataran de

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>17</sup> En el sentido de Jacques Lacan.



los "síntomas" de un inconsciente, ni reprimido, ni interpretado, pero exhibido con el potencial íntegro de su expresividad.

## **CAPITULO 3.**

# **SERIE PICTÓRICA *EL RETORNO AL PASADO A TRAVÉS DE LOS OBJETOS COTIDIANOS***

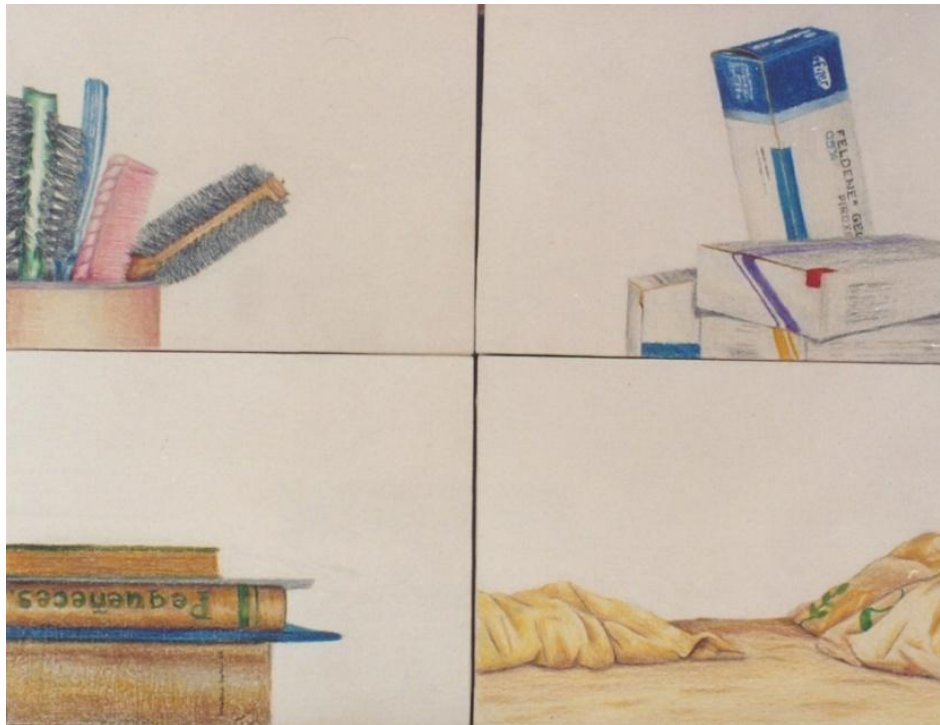
### **3.1 SURGIMIENTO DE LA SERIE *EL RETORNO AL PASADO A TRAVÉS DE OBJETOS COTIDIANOS***

El interés a representar los objetos cotidianos surge a partir del hecho de que las personas guardan objetos en sus hogares. El fenómeno de capturar los recuerdos en los objetos y colocarlos en lugares estratégicos según lo que representan para el dueño y del cómo estos objetos se vuelve claves del pasado del sujeto. Estas son las ideas que motivaron la realización de esta serie.

Los polípticos que se presentan en esta sección (figs. 5, 6 y 7) son los antecedentes de este trabajo y forman parte de su desarrollo. A estas obras las unifica la técnica de lápiz de color sobre tela, la medida de los cuadros que forman los polípticos de 20 x 25 cm, la paleta es amplia y la representación fragmentada del objeto. El uso

de la imagen múltiple da fuerza, ya que se recrea el contexto social del lugar donde fueron seleccionados los objetos y da la opción al espectador de establecer una narrativa con las imágenes.

Esta serie dio inicio en el 2005 con la idea de hacer una antonomasia entre el sujeto por medio de los objetos que guarda o de los que está rodeado. Así se desarrolló el interés de su representación, el primer políptico que se desprende de este tema es *Vestigio de mi madre*, 2005 (fig.5). En ese momento se tenía una gran influencia por la representación de los objetos en el arte pop y el hiperrealismo donde se plasmaron como un simulacro a decir de Jean Baudrillard<sup>1</sup>, ya que son objetos sin memoria, donde al artista no le interesa plasmar algún sentimiento relacionado con la imagen, la gestualidad de la pincelada y el color.



**Fig. 5 Goretti Padilla**  
*Vestigio de mi madre*, 2005  
Lápiz de color/tela/madera  
Políptico 40 x 50 cm.  
(4 piezas de 20x25cm c/u)

---

<sup>11</sup> BAUDRILLARD, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Monte Avila, Caracas, 1977, p. 48.

En los primeros polípticos realizados en el 2005 al 2007 con las influencias del arte pop y el hiperrealismo, se representó al objeto sin memoria, el resultado de la imagen ha sido fría en el sentido de no transmitir ningún sentimiento. En ese momento simplemente el interés era representar a través de ellos al sujeto y su espacio.

El tema de la memoria surgió a partir del material que se utilizó en la elaboración de la obra, es decir, el lápiz de color fue un elemento para llegar a este tema, ya que la pureza y saturación del color que se logra con este material fue el que dio inicio a la relación entre el material y la memoria.



**Fig.6 Goretti Padilla**  
*F.L.S19, 2006*  
Lápiz de color/tela/madera  
Políptico 40 x 100 cm  
(16 de 20 x 25cm c/u)

En el políptico *F.L.S.19*, 2006 (fig.6) se representó los objetos más distintivos que marcan el rol con el que desgraciadamente se ha visto relacionada la mujer dentro del hogar. Este políptico también está realizado con lápiz de color por dos razones, la primera es que el color de los lápices es muy puro, manipulando la saturación de acuerdo a la presión ejercida y el interés de relacionar las imágenes de los objetos con la infancia. Este medio (lápiz de color) ayuda al espectador a ver a los objetos con los *ojos de la infancia*, para así, invitar al espectador a relacionar estos objetos con su pasado.

Este políptico está formado por dieciséis rectángulos, de los cuales en doce encontramos la imagen de un objeto y en cuatro de estos rectángulos no hay ninguna imagen procurando crear un silencio visual que sea la representación de la memoria, es decir es una antonomasia del recuerdo.

En la composición se manejaron estos silencios para darle aire a las imágenes. Los contrastes del color y el contraste cálido-frío que se establece por medio de las asociaciones de las imágenes. Sin estos espacios y en un fondo trabajado con colores puros se llegaría a una saturación de imágenes y de color, y al espectador se le dificultaría por medio de la contemplación poder tener un retorno al pasado. Se dio solución a que el políptico no funcionara con tantas imágenes juntas.

Q3 *interiores* (fig.7) es el cuadro abre camino a esta investigación, ya que relaciona la representación de los objetos cotidianos y la memoria. El propósito de este políptico fue representar a través de los objetos a una familia queretana ya que las personas siempre han tenido la necesidad de coleccionar y atesorar la memoria a través de los objetos, convirtiéndolos en metáforas propias.

Este políptico integrado por veinte cuadros donde conviven las formas figurativas y las abstractas, están en tonos marrones, pretenden representar la metáfora de la memoria; todos los objetos fueron seleccionados de la casa habitada durante la niñez.



**Fig.7 Goretti Padilla**  
*Q3 interiores, 2007*  
Lápiz de color/tela/madera  
40 x 125 cm  
(20 de 20 x 25cm c/u)

Este obra se realizó a partir de las tradiciones e historia mezcladas con la nostalgia del recuerdo hereditario, donde los objetos guardados en el hogar adquieren un valor por la relación de las experiencias que se han vivido en otras generaciones, que son influencias de la identidad de la familia, ya que la identidad de una sociedad es el paralelismo de lo que somos dentro del hogar.

### 3.2 BITÁCORA

Esta bitácora de trabajo se desarrolló a partir del semestre 2008-1 al 2009-2, como una descripción de la producción pictórica que se realizó en los Talleres de Experimentación Plástica (Pintura). En cada semestre se tuvo una preocupación diferente, en la selección de la técnica respecto al objeto que se iba a representar; el tamaño del formato de la obra relacionada con la memoria, y los contrastes entre objeto y lugar o espacio de donde fueron seleccionados, la representación de los objetos en *collage* en polípticos o las imágenes aisladas.

Durante los cuatro semestres de la maestría el objetivo de la producción fue indagar sobre la representación figurativa a partir de la *mimesis*. El enfoque de la producción fue incorporar los objetos cotidianos para que al momento de ver la imagen el observador retorne al pasado siendo la vista el sentido privilegiado de este ejercicio de memoria. Se buscaron objetos dentro de los hogares y se representaron de una manera figurativa con el cuidado de no caer en una forma obvia y fácil de identificar, sino que desde el primer contacto de la vista con la imagen, el sujeto buscara en su mente para saber que figura está viendo, en este trance de recordar el sujeto llega a la memoria afectiva y así retornar al pasado.

Se escogieron los objetos dentro del hogar porque el ser humano tiende a una necesidad cultural de ser propietario de un espacio, marcar su territorio por medio de los objetos<sup>2</sup>, así también el ser humano guarda objetos que almacena sus memorias dentro de su propiedad, el hogar y por medio de ellos se puede tener una idea de la persona que habita ese espacio. La idea inicial de esta búsqueda

---

<sup>2</sup> BAUDRILLARD, Jean, *El sistema... op. cit.*, p. 28.

fue por medio de entrevistas a los dueños de los objetos, pero solamente se pudieron realizar dos, ya que muchas personas no quisieron ser entrevistadas y solamente se obtuvo la información de los objetos por medio de pláticas para así seleccionarlos y tomar las fotografías.

### **3.2.1 RELACIÓN DE TÉCNICA UTILIZADA Y REPRESENTACIÓN DEL OBJETO. SEMESTRE 2008-1**

En el semestre 2008-1 tuve un interés por relacionar la técnica con el objeto que se representó para establecer un vínculo imagen-técnica. La técnica que se utilizó en esas imágenes fue el temple por dos razones: la primera por la relación del lugar al que pertenecen los objetos, ya que su aglutinante es el huevo y se asocia con las imágenes representadas. La segunda, fue por la calidad del color, que se caracteriza por ser luminoso y mate, así se llevó a cabo uno de los objetivos que era crear una atmósfera con los tonos de los colores que ayudarán al espectador a retornar al pasado por medio de la memoria afectiva para así poder aprehender la realidad del presente, ya que si el sujeto tiene memoria de su historia ayudará a entender quién es y el porqué de su presente. La elección de la técnica del temple representó una ventaja por los tonos y el brillo del color que se logran con esta técnica para dar una sensación de nostalgia que acentúa la ausencia visual del ser humano.

Se eligieron los siguientes objetos para realizar el tríptico *Cocina*, 2007 (fig.12) una estufa y unos cuchillos, ya que la dueña de la casa se la pasaba el mayor tiempo del día en este lugar por su rol familiar en cuanto a las actividades que desempeña. Como objeto central de este espacio está la estufa y los accesorios para cocinar. Seguramente estos objetos al encontrarlos en otro contexto remiten al



hogar. En la cocina los sentidos están despiertos, sensibles para captar olores, sabores, colores, texturas que son guardadas en la memoria afectiva.

La preocupación más grande en la producción de este periodo fue crear un ambiente apropiado que llevara al espectador a los recuerdos, que los objetos a través de su forma, su color, su historia, dejando a un lado el hiperrealismo.

La producción consta de cuatro cuadros de 15 x 20 cm; en tres de ellos se representaron partes de una estufa (figs.8, 9 y 10) y en otro unos cuchillos (fig.11). De los cuatro cuadros se seleccionaron tres para formar un tríptico. El primer cuadro del tríptico (fig.8) fue realizado con lápiz de color como base para posteriormente trabajar con temple.



**Fig. 8** Cuadro terminado.  
Realizado en temple sobre lápiz de color.  
15x20cm.



**Fig. 9** Cuadro en etapa media del proceso.  
Realizado en temple (fondo) y lápiz de color (llave).  
15x20cm.

En el segundo cuadro (fig.9), la forma principal (llave) del objeto se hizo con temple y el resto del objeto visualmente en segundo plano, se trabajó con lápiz de color. El resultado no fue agradable visualmente ya que el contraste de técnicas era muy marcado. Se decidió trabajar los siguientes con temple (figs. 10 y 11), resultando esta la mejor opción en cuanto a efecto visual y pictórico.



**Fig. 10** Cuadro terminado.  
Realizado en temple.  
15x20cm.



**Fig. 11** Cuadro terminado.  
Realizado en temple.  
15x20cm.

En el cuarto cuadro (fig.11), se optó por otra imagen que no fuera parte de la estufa para ampliar más la perspectiva del espacio que se estaba manejando. Se agregaron unos cuchillos, ya que las imágenes de las fotografías de este lugar eran demasiado locales por los colores y las formas de los objetos. Se buscó que con una imagen sencilla en cuanto a forma sea más fácil asociar los objetos a un presente o un pasado cotidiano.



**Fig. 12 Goretti Padilla**  
*Cocina, 2007*  
Temple sobre madera  
25x90 cm (15x20 cm c/u)

Al terminar estos cuatro cuadros, para hacer un tríptico (fig.12), el montaje o enmarcado tendría que estar relacionado con el tema y reforzar la alegoría de objetos viejos que inusitadamente siguen funcionando técnicamente y están ligados a su funcionalidad psicológica. Se decidió seleccionar solo tres piezas de esta producción y se dejó fuera la perilla, se montó el cajón, el reloj y los cuchillos en un soporte que simula un mueble para relacionarlo con un espacio íntimo, utilizando un bastidor con tres divisiones, se ensamblaron para figurar una vitrina, ya que en estos muebles por lo general, se encuentran objetos con una cierta carga afectiva.

La dueña de estos objetos era una viuda de 87 años que siempre estaba sentada en la cocina, atendiendo a su hijo, de ahí la selección. Desafortunadamente no se efectuó la entrevista debido a su fallecimiento.

### 3.2.2 RELACIÓN DE TAMAÑO Y REPRESENTACIÓN DEL OBJETO. SEMESTRE 2008-2

En este semestre en primer lugar se propuso como ejercicio pintar sin pensar en el resultado para obtener el cuadro listo para exponer, fue una producción de experimentación y búsqueda de un lenguaje que no fuera tan frío como los trabajos anteriores (Figs. 5, 6 y 7) por ese lado se logró el objetivo ya que se llegó a una pintura más expresiva y con una pincelada más libre. Los objetos representados en estos formatos fueron seleccionados sin entrevistas, son cosas que se encuentran dentro de la misma casa del tríptico de la *Cocina* (fig. 12).



**Fig. 13 Goretti Padilla**  
*Con esto llegué de allá*, 2008  
Acrílico sobre tela  
80 x 300 cm

Realicé un tríptico con el título *Con esto llegué de allá*, 2008 (fig. 13) pintado en acrílico sobre tela que mide 80 x 300 cm. Las tres imágenes son: un quinqué, un Cristo y una maleta, cada imagen mide 80 x 100 cm.

La primera imagen que se trabajó fue el quinqué, en este cuadro se buscó el espacio diferenciando las pinceladas y texturas de la figura y el fondo, ganando en profundidad, una zona del quinqué

es detallada mientras que la parte de cristal del quinqué y el fondo se trabajaron con una pincelada más gestual. La maleta perteneció a la misma persona y con ella arribó a la Ciudad de México, se opta en la composición por un acercamiento al cierre, se crea profundidad con claro oscuro y el fondo con pinceladas libres. Esta imagen fue realizada sin dibujo previo. El otro objeto representado fue la escultura de un Cristo que como objetopreciado trajo de Celaya, Guanajuato.

Al mismo tiempo que se pintó *Con esto llegué de allá*, se realizaron ejercicios rápidos de objetos (figs. 14, 15, 16, 17 y 18). Estos objetos y lugares fueron escogidos arbitrariamente ya que fueron realizados como ejercicio sin otro interés que obtener una pincelada más libre y que fueran más pictóricos, y no predominara el dibujo sobre el color como en los cuadros previos.



**Fig. 14 Goretti Padilla**  
*Maceta*, 2008  
Acrílico sobre madera  
15 x 25 cm

*Maceta*, 2008 (fig. 14) las hojas de la planta -que se le conoce como *teléfono*- encierran la maceta y el verde predomina, hay un contraste claro oscuro con los verdes y el blanco de la maceta sin que por eso disminuya la luminosidad del verde que en sus distintas gradaciones crean volumen y profundidad en las hojas. La superficie en donde se asienta (el piso) no marca perspectiva alguna, pero se crea espacio por planos y superposición de formas. Las piedras dentro de la

maceta de color siena tostada crean un acento en la parte central y superior del cuadro estableciendo un equilibrio con el color.



**Fig. 15 Goretti Padilla**  
*Escultura de un Cristo*, 2008  
Acrílico sobre Madera  
25x15cm

*Escultura de un Cristo*, 2008 (fig.15) es un estudio del Cristo que sirvió de modelo para las obras *Con esto llegué de allá* (Fig.13) y *Recuerdo del gran viaje* (Fig.43). En este caso la técnica utilizada es acrílico muy diluido en los tonos rojos, negros y ocre usados. El tono encarnado de la figura funciona con el fondo negro y los blancos de la imprimatura que se dejan ver en el fondo marcando el contraste.



**Fig. 16 Goretti Padilla**  
*Brocha*, 2008  
Acrílico sobre madera  
20x25cm

*Brocha* (Fig.16) es un objeto que fue seleccionado del Taller de Pintura, la brocha esta sobre la base de un banco de madera manchado con pintura. Aquí se tomó como un elemento del pintor. El objeto sobresale por un contraste claro-oscuro entre las luces de brocha y los tonos azules del fondo. También existe un contraste con la forma referente de la brocha y el fondo abstracto.



**Fig. 17 Goretti Padilla**  
*El patio*, 2008  
Óleo sobre madera  
25x20cm

En *El patio*, 2008 (fig.17) el contraste claro-oscuro es el que marca los cinco planos que hay en el cuadro, el primero donde está la puerta que se abre al espectador; el segundo el patio; el tercero donde se encuentran unas ventanas de una habitación con luz aparenta ser una cocina; otra habitación donde se encuentran unas cortinas ocre; y por último el fondo superior oscuro que nos da una atmosfera nocturna. Por otro lado en la *Pared*, 2008, (Fig.18) solamente hay dos planos, la pared en el primero, el contraste de saturación del azul marca la profundidad en el siguiente plano y en el cielo complementándolo con los tonos naranjas. Esta pared es del mismo patio que la del cuadro anterior.



**Fig. 18 Goretti Padilla**  
*Pared*, 2008  
Óleo sobre madera  
25 x 22cm

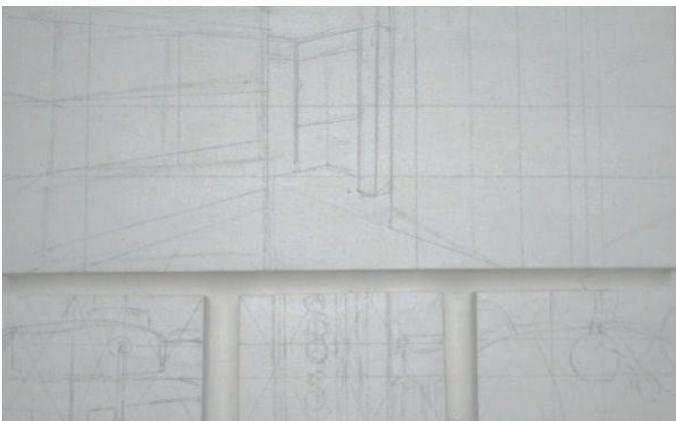
La representación de los espacios dentro los hogares es el motivo de estas obras, ya que se pensó que era importante pintar el hogar desde varios planos para contrastar las representaciones de objetos en primer plano detalles realizadas previamente durante ese semestre.



### 3.2.3 DEL OBJETO AL ESPACIO. SEMESTRE 2009-1

En este semestre decidí realizar las siguientes obras: un políptico (fig.25) que está formado por cuatro imágenes, tres de ellas en bastidores de 10 x 15 cm y en otro bastidor de 20 x 40 cm donde está la imagen del interior de la casa donde se encuentran los objetos (fig.19). Las imágenes fueron obtenidas del registro fotográfico realizado durante la primera entrevista<sup>3</sup>, se ubicaron tres objetos que fueron importantes en una etapa de la vida de los entrevistados y el espacio que los identifica más, estos objetos van más allá de la colección, para la persona marcaron una etapa de cambio y describen parte de su presente.

La composición se realiza a partir de la sección áurea para dividir el formato en tercios (fig. 19). Se encontró armonía en la composición total al colocar en su montaje a los objetos en la parte superior del políptico y la imagen de la habitación en la inferior.



**Fig. 19** Dibujo previo a partir de sección áurea.

---

<sup>3</sup> Ver en Anexo “Entrevista no. 1 para obtener objetos para *Y dije: ahora empiezo (2008)*”.



**Fig. 1** En esta primera fase del cuadro fueron pitados los objetos que se encontraban sobre el trastero.

La primera imagen con la que se trabajó fue el trastero, en ella se cuestionó si valía la pena trabajar con los objetos que estaban relacionados con el objeto principal de una manera muy sutil, que se vieran muy nítidos (figs.20). La conclusión fue que los otros objetos contaminaban el espacio por eso fue la decisión de manejar el fondo por medio de manchas de color.



**Fig. 21** En esta fase intermedia del cuadro se está creando la profundidad por medio de la perspectiva marcada por el camino de mesa.

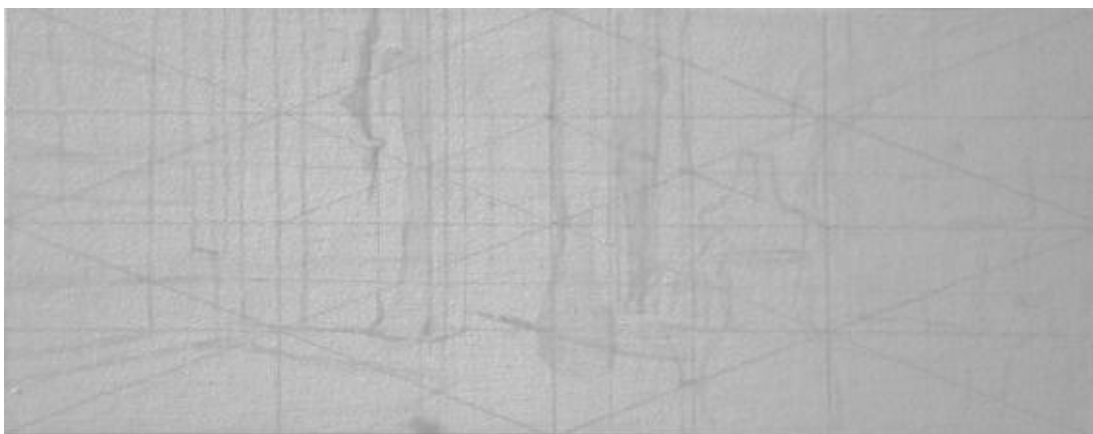
La segunda imagen que se realizó fue la mesa (figs.21) el problema que se presentó fue que había objetos sobre la mesa: un florero y un camino de mesa. Estos elementos se confundían con la figura principal que se tenía que representar y quitándole importancia a la mesa que era el objeto principal. La imagen se colocó en el

centro de la composición para marcar un acento a la parte superior del cuadro.



**Fig. 22** Primera fase del cuadro, aplicación de las manchas de color.

Por último en la parte superior se pintó la vitrina (figs.22). La vitrina es otro elemento que establece uno de los contrastes, con el tono monocromático del objeto y los tonos fríos que tiene la vitrina en las copas y en el fondo. Otro contraste que ayudó en la composición es por medio del ritmo ya que las líneas verticales rompen con las curvas de las otras dos imágenes.



**Fig. 23** Dibujo previo con todos los objetos que se encontraban en la casa.

La composición del espacio de la casa se realizó con una retícula áurea para así aprovechar los segmentos que se obtienen de manera armónica para ubicar los distintos espacios. Se eliminaron objetos con el fin de equilibrar la composición, el objetivo era pintar y conseguir representar la atmosfera de ese hogar.



**Fig. 24** Por medio de la perspectiva y de los contrastes cromáticos se marcaron los planos del cuadro.

El políptico *Y dije: ahora empiezo*, 2008 (fig. 25) está dividido en dos partes, la superior donde se encuentran tres objetos que para la persona han tenido importancia. El interés en representarlos en pequeño formato se da para así invitar al espectador acercarse a ver la imagen, ya que el tema y el tamaño crean un ambiente de intimidad, el espectador se acerca a ver los objetos y entra al hogar del entrevistado. Por otra parte esta división es para crear un contraste por medio de la perspectiva, ya que en la parte superior es un acercamiento del objeto. A través de la solución del fondo abstracto, los objetos y los colores utilizados se pretende despertar la memoria afectiva que remita al espectador a recordar su pasado.

En la zona inferior se marca un contraste por el tratamiento del espacio, hay varios planos que dan una profundidad virtual en la obra por la perspectiva que se maneja. La ausencia del sujeto remarca que

los protagonistas son los objetos y el espacio que habita la persona. En esta imagen predominan las líneas verticales pero existe un contraste en la zona inferior izquierda con las líneas orgánicas. El contraste cálido–frío es el que domina la composición, los cálidos en el primer plano y los tonos fríos para remarcar otros espacios de la casa ya sean en un segundo o tercer plano y en un cuarto plano los tonos blancos que marcan un rectángulo de luz que invita a pasar a la habitación del fondo.



**Fig. 25 Goretti Padilla**  
*Y dije: ahora empiezo*, 2008.  
Acrílico sobre tela.  
30 x 40 cm.

4 paneles de (10 x 15 cm), (10 x 15 cm), (10 x 15 cm) y (20 x 40cm)

La segunda obra que se realizó fue el autorretrato *Este lugar dejará de existir cuando yo ya no esté*. 2008 (fig.28) el cuadro mide 80 x 80 cm, está realizado con acrílico sobre tela. Por medio de los objetos cotidianos más simbólicos del espacio habitado se representó

un lugar, este cuadro fue basado de una fotografía que se tomó en el año 2008 a los pocos meses de iniciar el posgrado.

El objetivo del autorretrato fue marcar una elipsis icónica, representando el espacio del que uno se apropia, a través sus objetos y en el momento que el sujeto lo abandona y se convierte en un recuerdo.



**Fig. 2** Primera fase del autorretrato, por medio de las manchas de color se crea un equilibrio cromático.



**Fig. 27** Fase intermedia, por medio de los contrastes cromáticos se marcaron los planos del cuadro.

La elaboración del cuadro fue por medio del manejo de los tonos fríos, así la paleta se redujo a contraste de saturación con tonos fríos y los grises resultantes, solo se utilizó el amarillo como un acento que da equilibrio cromático a la composición. Como se puede ver en esta etapa de la obra entre la cortina y la lámpara no hay profundidad ya que le falta contraste entre el amarillo y la cortina de tonos marrones (Fig. 26 y 27). Al azul del fondo le faltaba crear varios tonos para que vibrara el color así que se trabajó en su saturación, el color de las cortinas después de las veladuras azul tuvo como resultado que se viera cálido, entonces se hicieron veladuras violetas para enfriarla y marcar más los planos.



**Fig. 28 Goretti Padilla.**  
*Este lugar dejara de existir cuando yo ya no esté.*  
(Autorretrato), 2008.  
Acrílico sobre tela.  
80 x 80 cm.

La composición está basada en una red áurea, es notoria una *e/e* a la inversa que está marcada por tonos blancos. En la composición hay un juego, en el sentido que está formado por rectángulos y cuadrados que dividen el formato. Los objetos están representados de una manera figurativa con un dibujo muy libre ya que la luz modifica las formas que están sobre el escritorio. Esta luz crea un contraste en la parte inferior derecha del cuadro, la luz proviene de un triángulo amarillo que es el acento del cuadro.

Estos dos cuadros muestran maneras diferentes de representar los objetos cotidianos. En el autorretrato se podría clasificar dentro del género de bodegón en el sentido que hay una acumulación de objetos cotidianos que se pueden determinar el vínculo semántico a pesar que estos son objetos contemporáneos. Mientras el caso del políptico es una acumulación icónica, donde los elementos acumulados están solos, eso transmite una cierta frialdad en la imagen ya que no hay una relación con su entorno. En cómo se representan los objetos pictóricamente dentro de una composición o simplemente solos como en el caso, marca una distancia entre el espectador y la obra, por eso fue que se incluyó la representación del lugar donde se encuentran.

La representación fragmentada del objeto, la ausencia del sujeto en la obra y el sentimiento de soledad que transmiten estos cuadros crea una elipsis icónica ya que existe una ausencia-presencia, que trae consigo el deseo de recordar debido a la cancelación icónica que se presenta. Así el espectador se ve obligado a reconstruir la imagen para reconocer la elipsis. Como por ejemplo, es el caso del autorretrato con el título *Este lugar dejará de existir cuando ya no esté ahí*, que da una pauta al contexto pragmático de qué es lo que sugiero y da también una importante magnitud del enunciado se encuentra ausente.



Como se mencionó anteriormente esta imagen proviene de un recuerdo inmediato donde se podría decir que la falta de color existe por la falta de visión del recuerdo. Así se asocia a lo imaginario el recuerdo que da lugar a una metáfora apoyada en una metonimia.

### 3.2.4 REPRESENTACIÓN DE OBJETOS COMO COLLAGE Y POLÍPTICO. SEMESTRE 2009-2

*Aunque fue ayer, siento como si fuera hoy*, 2009. (fig. 31), este cuadro mide 80 x 60 cm en la técnica de acrílico. La composición de esta pintura se basó en los objetos obtenidos justo con la entrevista no.2<sup>4</sup>. La idea de principio era hacer un tríptico formado la imagen del centro con la cama y en las orillas unas tiras de Mafalda y del teclado de la computadora, pero se tomó la decisión de agregar más objetos para darle un sentido narrativo a la pintura.



**Fig. 29** En esta fase del cuadro se encuentran varios elementos que crean una cierta tensión por sus líneas. Se puede observar el pentimento de los libros en la parte derecha del cuadro.

Por cuestiones de la composición y de la cama que se encontraba en el centro, se pensó en darle más movimiento a la obra

---

<sup>4</sup> Ver en Anexo "Entrevista no. 2 para obtener objetos para *Aunque fue ayer, siento como si fuera hoy* (2008)".

por medio de un *collage* donde se encontraran los objetos más importantes que esa persona atesora. El boceto fue realizado con las fotografías que se habían tomado de los objetos. La composición se basó en la forma de una espiral para dar mayor movimiento a la pintura.

Se eliminaron elementos como los libros ya que creaban un desequilibrio en la composición en el lado derecho del cuadro. Ya con la bandera, la calavera de azúcar, la tira de Mafalda, la vasija de barro, la foto y la rama, creaban muchas líneas que saturaban la composición, (Fig.29) volviéndolo caótico, entonces con la necesidad de ordenar el cuadro se realizó otro boceto para tener un control sobre las líneas.



**Fig. 3** En esta fase intermedia ya hay un equilibrio gracias a la eliminación de elementos, las líneas fueron utilizadas para crear planos y para así crear un equilibrio.

También se manejaron planos para darle una perspectiva a la recámara y cierta profundidad al espacio. Otro elemento que pesaba mucho era el huacal, que se encuentra en la esquina inferior izquierda, y la tira de Mafalda, que se encuentra en la esquina superior de ese mismo lado, ya que la tensión de esas líneas que no se encontraban paralelas hacían que el cuadro pesara más del lado izquierdo (fig. 30), así se alinearon el huacal y la tira, y también se manejaron las sombras de la cama para dar profundidad



**Fig.31 Goretti Padilla.**  
*Aunque fue ayer, siento como si fuera hoy*, 2009.  
Acrílico sobre tela  
80 x 60 cm

*Aunque fue ayer, siento como si fuera hoy*, es un cuadro pintado a partir del *collage* realizado con las fotografías tomadas a objetos que remiten a un pasado inmediato. Conjugando los objetos y el espacio en el mismo lienzo con el manejo la perspectiva para así recrear una habitación. La perspectiva induce al espectador a enfocarse en la cama como objeto principal del cuadro.

En este cuadro hay un manejo de planos engañosos ya que la fotografía y la tira de Mafalda están en primer plano y la bandera de Uruguay detiene la composición por el lado derecho del cuadro. Mientras por el lado izquierdo se encuentra en primer plano el huacal

y la cerámica que inquietan por su desequilibrio, en segundo plano la cama y la pared donde los colores juegan con la profundidad por el contraste claro oscuro con el color amarillo.

La segunda pieza que se realizó en este semestre fue el políptico *Recuerdo del gran viaje*, 2009 (fig.43) formado por seis paneles con tela que miden 10 x 10 cm (figs. 32, 33, 34, 35, 36 y 37) y cuatro de 10 x 9cm (figs. 38, 39, 40 y 41). El objetivo fue representar los objetos de un altar donde se encuentran las cenizas de la dueña de los objetos de los cuadros de la *Cocina* (fig. 11) y *Con esto llegué de allá* (fig. 13).



**Fig. 32** Fase intermedia del cuadro. Representación del Niño de Praga, el mundo se encuentra en sección áurea ya que es con lo que se le reconoce al Niño de Praga.



**Fig. 33** Fase intermedia del cuadro. Representación de la cruz de Cristo crucificado.



**Fig. 4** Fase intermedia del cuadro. Representación de la vela de la primera comunión de su nieto



**Fig. 5** Fase intermedia del cuadro. Representación de la mano derecha de la escultura del Cristo Crucificado.



**Fig. 6** Fase intermedia del cuadro. Representación de los rosarios que se encuentran alrededor de la caja de las cenizas.



**Fig. 37** Fase intermedia del cuadro. Representación del cirio que está en el altar.



**Fig. 38** Fase intermedia del cuadro. Representación de la cruz que está cordada en el mantel que está protegido por un plástico.



**Fig. 39** Fase intermedia del cuadro. Representación de la Dolorosa, su color característico es el morado de sus vestiduras.



**Fig. 40** Fase intermedia del cuadro. Representación de la veladora que siempre esta prendida en el altar.



**Fig. 41** Fase intermedia del cuadro. Representación de Señor San José, su color característico es el verde y el amarillo de sus vestiduras.

Para la composición se trazó un dibujo previo que se realizó sobre una retícula áurea para colocar en un punto áureo la característica principal del objeto que se iba a representar, para que así el espectador los relacionara con los objetos de su cotidianidad y de su pasado, por ejemplo el caso de la escultura del Niño de Praga donde el mundo que él sostiene se encuentra en el punto áureo (fig.42).



**Fig. 42** Dibujo previo donde se puede ver la retícula.



**Fig. 43** Bastidor con base rojo óxido para posteriormente poner el dorado.

La primera imagen que se pintó fue la cruz del mantel del altar (fig.38), donde se dejaron espacios en color rojo óxido para así posteriormente aplicar polvo de oro. Con el mismo proceso se realizaron Niño de Praga (fig. 32), la vela (fig. 34), la mano del Cristo (fig.35) y los rosarios (36).

El bastidor pretende ser la placa de la caja de las cenizas (Fig.43). Se colocó sobre la base rojo óxido para así luego aplicar el polvo de oro, acrílico color oro antiguo, posteriormente se le dio veladuras verdes, sombra natural y siena tostada para así darle el acabado de oro oxidado. En la placa se anotaron los datos de la persona para después armar el políptico.





están en acrílico sobre tela, en lápiz de color sobre tela y en acrílico sobre textura hecha de polvo de mármol y sellador todos los paneles son de madera. La dimensión general es de 75 x 80cm, está formado por seis bastidores de 10 x 15cm y cuatro de 20 x 25cm, estos son montados sobre tres bastidores de 25 x 80cm.



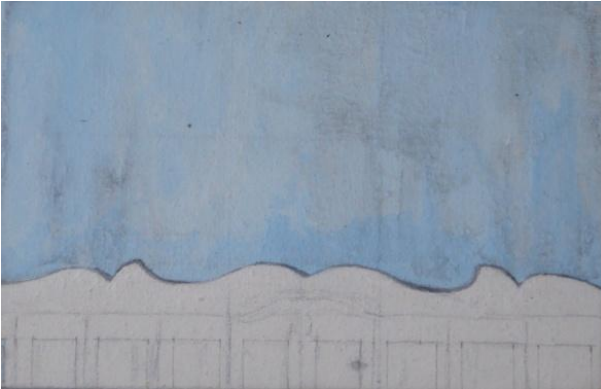
Fig. 45 Políptico en fase intermedia.

Los objetos de esta pieza fueron seleccionados en base a la entrevista no. 3<sup>5</sup>. Las imágenes realizadas a lápiz de color están relacionadas con la construcción de la casa, como el número diecinueve, el piso, el azulejo del marco de la puerta y la lámpara (fig.45). La intención de realizar estos dibujos fue retomar la idea de ver con los *ojos de la infancia* la casa en donde nació y aún vive esta persona. Mientras los objetos que están representados con acrílico como la cabecera de la cama (fig. 46), el reloj de pared (figs. 47, 48 y 49) y el Cristo (fig. 50 y 51) a estos últimos dos se les tiene un gran aprecio por su valor simbólico y cumplen una función *no esencial* como la denomina Baudrillard<sup>6</sup> por eso se decidió enfatizarlos. El propósito de estas imágenes fue simbolizar el presente en el que vive el dueño de estos objetos.

---

<sup>5</sup> Ver en Anexo "Entrevista no. 3 para obtener objetos del políptico *Recuerdos sobre la pared (2008)*".

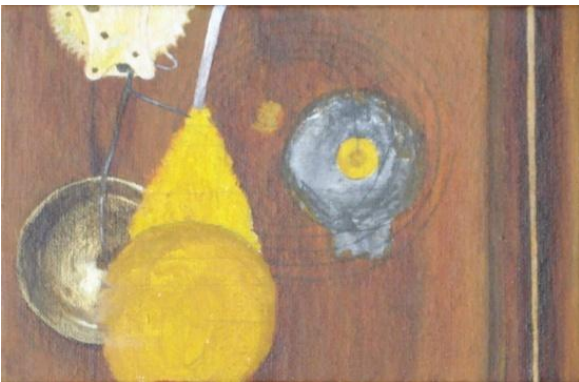
<sup>6</sup> BAUDRILLARD, Jean, *El sistema... op. cit.*, p. 3.



**Fig. 46** Fase intermedia del cuadro. Representación de la cabecera donde se encuentra colgado el Cristo.



**Fig. 47** Fase intermedia del cuadro. Representación del relieve en madera del reloj antiguo.



**Fig. 48** Fase intermedia del cuadro. Representación de la maquinaria del reloj.



**Fig. 49** Fase intermedia del cuadro. Representación del reloj cerrado en el vidrio del reloj se refleja parte de la casa.



**Fig. 7** Fase intermedia del cuadro. Representación de los pies del Cristo.



**Fig. 8** Fase intermedia del cuadro. Representación del rostro del Cristo.



**Fig. 52** Fase intermedia del panel donde fueron colocados los cuadros.

Las imágenes están colocadas sobre tres bastidores horizontales (fig. 52) que simulan ser las paredes de esa casa. En el primer bastidor de arriba hacia abajo se encuentra el rostro de Cristo, el número que indica el domicilio de la casa y la maquinaria del reloj, que son los objetos principales para dar lectura del cuadro. En el siguiente bastidor está representado parte del piso de la casa, los pies del Cristo y el reloj donde se puede ver a través del reflejo del cristal la casa en donde habita la persona y por último un fragmento del azulejo con el que está decorado el patio de la casa. En el bastidor de abajo está representado el tallado de madera del reloj, una de las pantallas de las lámparas con las que está decorado ese patio y la cabecera de la cama donde se encuentra el Cristo.

En el políptico existen contrastes de extensión y de proporciones, por medio del acercamiento a los modelos y los diferentes tamaños de los soportes donde están representados, así el cuadro conserva un dinamismo a pesar de la colocación de las imágenes ya que están organizados en torno a sus centros individuales, es decir, están simétricos respecto a un eje central y el sentido de la dirección que apunta la estructura simétrica derivada de

su relación con el esquema estructural del formato. Dentro de la composición los objetos son autónomos, cada uno dentro de su retícula que sustituye un diálogo entre ellos.



**Fig. 53 Goretti Padilla**

*Recuerdos sobre la pared*, 2009

Técnica mixta (acrílico, lápiz de color / madera)

75x80cm

10x15cm, 20x25cm, 10x15cm sobre panel de 25x80cm

20x25cm, 10x15cm, 10x15cm, 20x25cm sobre panel de 25x80cm

10x15cm, 20x25cm, 10x15cm sobre panel de 25x80cm

En *Recuerdos sobre la pared* el interés fue representar los objetos más de dos veces por el arraigo que el sujeto tiene con su hogar, a pesar que en su vivienda hay más cosas y solamente

menciona el Cristo y reloj con gran interés. Así por medio de las imágenes se hizo una analogía de la memoria a través de los diferentes enfoques, de esta manera se personificó al sujeto que confiere un importante valor material al Cristo y al reloj, tomándolos como dignos de ser heredados. De acuerdo a lo anterior existe una acumulación icónica por medio de estos objetos, si se toman como tesoros que se encuentran colgados en esta casa, esta representación de los objetos aglomerados en la pared nos recuerda a la *vanitas*<sup>7</sup> donde se pintaban los artículos de lujo y de consumo so pretexto de significar las riquezas mundanas.

---

<sup>7</sup> Término latino que se puede traducir como vanidad. Es una categoría particular de bodegón de alto valor simbólico que fue un género muy practicado en la época barroca. Su título y su concepción se relacionan con un pasaje del Eclesiastés: *vanitas vanitatum omnia vanitas* (vanidad de vanidades, todo es vanidad). El mensaje que pretende transmitir es la inutilidad de los placeres mundanos frente a la certeza de la muerte, animando a la adopción de un sombrío punto de vista sobre el mundo. MARCHETTI, Francesca, y GIORGI, Rosa, *El Barroco. 1600-1770. El Arte Europeo de Caravaggio a Tiepolo*, Electa, Madrid, 2002, p. 142.

## CONCLUSIONES

Los recuerdos son imágenes del pasado que se archivan en la memoria. Esos recuerdos nos sirven para perpetuar algún suceso o una persona. Así, los recuerdos, también se definen como una reproducción de algo anteriormente aprendido o vivido, por lo que están vinculados directamente con la experiencia. Una manera de retornar al pasado es cuando el sujeto deposita sus recuerdos en objetos cotidianos que los hacen únicos por la carga simbólica que les confiere. La historia de un sujeto se puede transmitir a través de los objetos que guarda, al tener contacto con estos objetos para activar la memoria e imaginación y para conectar a los individuos con un sentido de historia e identidad, es decir, cuando se realiza la reflexión del pasado del sujeto a través de la presentación de un objeto como algo distintivo de un periodo de su vida.

Los recuerdos individuales, muchas veces nos dan una aproximación más cercana de la realidad que la propia historia, ya que, los recuerdos colectivos suelen saltarse los hechos individuales, centrándose en los acontecimientos globales. Así, esta labor de hacer memoria y darle sentido al pasado en función del presente y de las aspiraciones futuras representa una estrategia de construcción de identidades y referentes socioculturales. De la misma manera, desde los terrenos de la psicología, el objeto nos puede transmitir al pasado a partir de un lazo entre el sujeto y el objeto atesorado, el recuerdo de un suceso específico es clave de cada historia personal. Es decir,



el objeto nos hace practicar la memoria afectiva y es este el motivo que hace al sujeto conservar el objeto.

La globalización y el consumo han convertido nuestros espacios públicos y privados, en entornos ocupados por objetos. Los lugares están llenos de cosas y nos hemos acostumbrado a vivir rodeados de objetos asumiendo que son parte de la naturaleza olvidada. El hombre tiende a la acumulación de objetos, ante la necesidad de llenar un espacio para así poseerlo, estos objetos indican lo que él es y de dónde procede, dentro de la búsqueda de conquistar un lugar y marcar un territorio para acomodarse en un *status* social. Los objetos cotidianos toman en esta complicidad una fuerza que es el valor afectivo que se ha convertido en "presencia", que es lo que forma la imagen del hogar. La simbología de morada es creada por un valor afectivo que se da dentro de la memoria, pero esta configuración se ve alterada por las generaciones que suceden, el recuerdo se queda en la mente de las personas y se traspasa de una manera oral y anecdótica.

El hogar se vuelve fuente de investigación para el trabajo artístico contemporáneo, los objetos frente a la experiencia del consumo como fuente de bienestar y memoria familiar. Así, algunos pintores enfocan su mirada hacia lo doméstico, representan los objetos dentro de los hogares como es el caso de Richard Hamilton en el *collage* *¿Y qué es lo que hace a los hogares de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivos?* donde los objetos están plasmados desde una visión de consumo y capitalismo, ya que el modelo de producción concibe el objeto como una recompensa por el trabajo realizado o por el éxito, y una vez acumulados estos objetos el sujeto expresa sus deseos y define la personalidad del yo.

Hamilton representó la vida cotidiana a través de los objetos que lo rodeaban como respuesta a la invasión de los medios de comunicación que llevan al hombre a una época impersonal, ya que

tomó objetos cotidianos como símbolos de consumo. Los objetos los representó sin memoria, colocó imágenes reconocidas de la cultura popular, mostró el estado en el que la sociedad se encontraba situándolo en el contexto del consumismo con una visión antropológica.

Hamilton, por medio de la apropiación de los objetos de consumo, enfatizó el constante desarrollo del sistema de producción mercantilista. Los objetos cotidianos fueron representados desde "la esfera de la estética de la mercancía" que reduce el rendimiento de reflexión de la forma. Las imágenes no actúan ya como representaciones modelo, sino que se experimentan como estímulo, como secuela de las formas de presentación, influyen en la producción de las obras de arte que en consecuencia se adaptan a las costumbres triviales, los *clichés-objetos*, combinando los medios de propaganda como mercancía artística.

Por otra parte Antonio López al recrear interiores domésticos y objetos de su entorno, en *El aparador* representa al objeto como depositario de memorias, ya que en esta época del capitalismo tardío, acelera el nacimiento y la muerte del objeto en el sentido tecnológico, pero el objeto puede tomar un valor sentimental que ocupa un lugar dentro de la memoria que lo hace existir.

Antonio López pinta motivos ordinarios, comunes a la experiencia de muchas personas, motiva al espectador a activar la memoria a través de los objetos que representa, se ahonda en la presencia característica del tiempo y la memoria. Así López reflexiona sobre el pasado ya que la cultura no es de dónde somos: es de dónde venimos, sí el sujeto conoce el lugar de origen tendrá acceso a una experiencia directa del territorio, a una conciencia de su origen dentro de una sociedad como consecuencia sí sabe cuál es su lugar, entonces conocerá cosas sobre él; el hombre pertenece

realmente a un lugar si lo "conoce" en el sentido histórico y si hay experiencias relacionadas en ese sitio.

Mientras, por otro lado, Julio Galán se nutrió de la iconografía más trivial y de los objetos que lo rodeaban y que coleccionaba como se puede ver en *Niño adormecido por ti*. Los objetos en la obra de Galán son una expresión onírica y propiamente simbólica, representa al objeto desde sus necesidades psicológicas. Muchos objetos tienen un carácter mundano y de uso cotidiano, sus significados sin embargo trascienden los usos para indicar su condición de objetos únicos y especiales "tesoros" que dan otro significado por las historias que evocan, se vuelven *objetos-puentes* que conectan la pérdida material y humana al cuerpo y al mundo material, es decir, los objetos de Julio Galán como una asociación íntima entre el artefacto, quien lo guarda, el pasado y el mundo sensorial.

La serie *Retorno al pasado a través de los objetos cotidianos* es el resultado de la presente investigación teórica y de campo, que consistió en entrevistas para así seleccionar los objetos motivo de los cuadros. La investigación teórica fue fundamental para representar esos objetos con los atributos de la pintura, ya que fueron abordadas con base en las características del trabajo de los artistas estudiados.

La influencia de Hamilton sobre esta producción, es a partir de la idea del *collage* como es el caso *Aunque fue ayer, siento como si fuera hoy* donde todos los objetos están en un solo bastidor. Otra gran influencia fue el trabajo de Antonio López desde el planteamiento de la memoria y la representación de los objetos cotidianos y lugares del hogar en el sentido de la aplicación del color y el dibujo como en el caso de *Y dije ahora empiezo*. Mientras la obra de Julio Galán representa los objetos cotidianos como parte de su personalidad y muchas veces los relaciona con el tema de la religión, como es el caso del cuadro *Recuerdo del gran viaje* donde la identidad se ve reflejada por los objetos que guardó el sujeto.

Las obras estudiadas son la representación del ambiente cultural de cada uno de los pintores seleccionados, y en sus distintos contextos marcan el origen de cada uno de ellos. Richard Hamilton, como iniciador del Arte Pop utilizó el *collage* para representar los objetos en un ambiente totalmente capitalista dándoles una plusvalía semántica y cultural, ya que los manejó como símbolos de la producción en masa y el consumismo, así tomó ventaja de la propaganda para utilizar la belleza con la que se presentan en las revistas y exaltó los iconos de la cultura popular de una forma crítica, ya que reflexionó en como el hombre se entrega a los medios y al consumo de bienes para su autorrealización.

Así, Hamilton representó los objetos que lo rodearon como respuesta al capitalismo y a la invasión de los medios de comunicación, mientras Antonio López que se encuentra en un contexto más cotidiano dentro de los hogares, los representó con una relación entre el objeto y el tiempo, donde se refleja en un presente inmóvil que revela súbitamente la naturaleza enigmática, conflictiva e inaprensible de la realidad.

Los objetos cotidianos en la pintura de López están representados de un una manera muy realista con una cercanía subjetiva, ya que le interesa la relación del objeto con la memoria, ya que por medio de las formas de sus objetos y la sensibilidad con la que los interpreta, se preocupa en mantener un equilibrio entre la realidad y la emoción. Mientras que Julio Galán, con influencia del Arte Pop, toma el pasado inmediato con el reciclado de imágenes, color, situaciones históricas de la construcción del nacionalismo cultural, lo que lo llevó a retomar objetos que eran considerados antiestéticos desde el punto de vista de la "alta cultura" con la oposición de las "culturas populares".

El objetivo de la serie *Retorno al pasado a través de objetos cotidianos* fue representar cosas que la gente guarda, así que la

investigación de campo ayudó a explorar diferentes contextos socioculturales y fue una herramienta importante en el proceso creativo, ya que se experimentó varias maneras de representación de los objetos relacionando a los artistas estudiados y el lugar donde se encontraban los objetos con los que iban a trabajar para formar las composiciones de acuerdo con lo que le representaba para el sujeto y el contexto de los objetos como es el caso de *Recuerdos sobre la pared* (Fig.49). En las entrevistas las personas mencionaron las cosas que guardan y que estaban relacionadas con ellas y que marcaron etapas importantes en sus vidas o que les traían buenos recuerdos.

La selección de objetos fue realizada de acuerdo a su importancia para el sujeto. En un principio se tenía la idea de lo que se iba a representar pero en la realización de la obra se eliminaban o se ponían mas objetos de acuerdo a las necesidades compositivas. Por ejemplo, en *Y dije: ahora empiezo* (fig. 21) lo que se propuso fue tomar tres objetos importantes de los que nombró la persona y contextualizar su ambiente identificando el lugar de la casa donde el individuo se siente reconocido; en la entrevista relata esa etapa de su vida. En cambio en la entrevista donde se basó el cuadro *Aunque fue ayer, siento como si fuera hoy* (fig.27) el sujeto remitió a un pasado inmediato y muchos de sus objetos estaban relacionados con la cultura popular, se enfatizó en representar en un *collage* a estos objetos, que fueron cambiados en el proceso de la obra de acuerdo a la composición. Mientras en la entrevista para el políptico *Recuerdos sobre la pared* (fig. 49) el sujeto nombra muy pocos objetos y esa fue una razón por la cual los objetos se repiten, por el énfasis hacia estos a pesar de que estos no son los únicos que posee, en esta entrevista el sujeto a menudo reflexiona sobre el momento en el que él ya no esté aquí, por este motivo el cuadro está enfocado a las *vanitas*.

Para los otros cuadros se seleccionaron los objetos por medio de pláticas con los dueños, por la convivencia dentro de ese hogar y por la relación del sujeto con el objeto, como es el caso de la *Cocina* (fig. 8), *Con esto llegué de allá* (fig.9) y *Recuerdo de un gran viaje* (fig.40). Así, esta serie dependió del trabajo de campo, ya que los relatos no son del artista sino que busca las experiencias de otras personas. Estas historias están representadas a través de los objetos donde los mensajes subyacen en la composición y el espectador se recrea a sí mismo en la narración y por medio de los objetos que valora, por su significado en la propia vida y no por su valor monetario como ocurre en algunas ocasiones, mostrándonos su contexto social y cultural.

En suma, la propuesta de la representación de los objetos que se llevó en esta serie, está basada en Richard Hamilton, Antonio López y Julio Galán. Hamilton lo que hace es a través de los objetos representar a su sociedad, y López y Galán hablan de ellos mismos con los objetos que los rodean y que se sienten identificados. La serie realizada en esta investigación se fundamentó en objetos valiosos de otras personas y su representación, y el reto de plasmar lo que representan en la memoria del sujeto, obviamente de acuerdo a nuestra interpretación y manejo de la pintura, obteniendo resultados que nos llevará a una vertiente de temas que aun tienen mucho camino que transitar.

## FUENTE DE DATOS

- BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- BAUDRILLARD, Jean, *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Tres cantos, Akal, Madrid, 2001.
- \_\_\_\_\_ *El sistema de los objetos*, Siglo XXI ediciones. México, D. F. 17ª edición, 2003.
- \_\_\_\_\_ *La ilusión y la desilusión estética*, Monte Ávila, Caracas, 1977.
- BOHLEBER, Werner, "Recuerdo, trauma y memoria colectiva. La batalla por el recuerdo." *Revista de Psicoanálisis de la Asoc. Psic. De Madrid*, no. 50, Madrid. 2007.
- BLANCO, Paloma, y CARRILLO, Jesús, *Modos de hacer arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001,
- CARRERE, Alberto, SABORIT, José. *Retórica de la Pintura*. Cátedra, Madrid, 2000.
- DANTO C. Arthur, CHATEAU, Dominique y otros. *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Machado Libros, Barcelona, 2005.
- DEBORD, Guy, *Sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2000.
- DEBROISE, Oliver, FLACÓN, Tatiana, y otros, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1977*. UNAM, México, 2007.
- DEBROISE, Oliver, "Un posmodernismo en México", *México en el arte*, No. 16, México, primavera de 1987.

\_\_\_\_\_ "Posmodernismo: una parodia mexicana", *La Jornada Semanal*, México, 2 de julio de 1998.

\_\_\_\_\_ "Soñando en la pirámide", *Curare*, No. 17, México, enero-junio del 2001.

FAERNA, García-Bermejo José María, Antonio López, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1996.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, Siglo XX, México, 1986.

FREUD, Simon, *Más allá del principio de placer*, Madrid, 2000.

FLORES Olea, Víctor, AZCÁRAGA Vidaurreta, Emilio, y PAZ, Octavio, *México: esplendores de treinta siglos: Colegio de San Ildefonso*. UNAM, México, 1993.

HEIDEGGER, Martin, *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

HEINZ Holz, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*. Colección Punto y línea, Barcelona, 1979.

HAUG, Wolfgang Fritz, *Publicidad y Consumo: Crítica de la estética de productos básicos*, Fondo de cultura económica, México, D.F., 1989.

HUYSEN, Andreas, *Artes plásticas. Museografía contemporánea II*, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plástica, México, no 18.

\_\_\_\_\_, Andreas, "El museo como medio masivo. De la acumulación a la mise en scene" en *Artes plásticas. Museografía contemporánea II*, México, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, no 8.

JAMESON, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid, 1999.

LÓPEZ, Jiménez, Antonio, *II Bienal de Realismo y Figuración Contemporánea*, Galería de Arte, Madrid, 2002.

MARCHETTI, Francesca, y GIORGI, Rosa, *Barroco. 1600-1770. El Arte Europeo de Caravaggio a Tiepolo*, Electa, Madrid, 2002.



- MARSHALL, Sanhis, *Cultura y razón práctica: Contra el utilitarismo en la razón antropológica*, Gedisa, Barcelona, 1988.
- MARX, Karl, *El capital. Crítica de la economía política*, Siglo XXI de España Editores, S.A., Madrid, 1975.
- MAY, Derwent, *Proust*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El anticristo*, Debate, Barcelona, 1998.
- PELLIZZI, Francesco, y MOSIVÁIS, Carlos, *Julio Galán*, MARCO, Monterrey, 2007.
- PORTELLI, Alessandro, *Historia y fuente Oral*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1990.
- PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann; La sombra de las muchachas en flor; El mundo de Guermantes; Sodoma y Gomorra; La Prisionera; Albertine ha desaparecido; El tiempo recobrado*, Yo-yo libros, Bogotá, 2007.
- RIAÑO Alcalá, Pilar, Remodelando recuerdos y olvidos. *Reojo. La revista de la comunicación para la comunicación*. N°3, Colombia, diciembre 1996.
- \_\_\_\_\_, *Arte, memoria y violencia. Reflexiones sobre la ciudad*, Medellín, Corporación Región, Medellín, 2003.
- SAGER, Peter, *Nuevas formas de realismo*, Alianza Forma, España, 1981.
- SCHMIDT, Goerge, *Realismo*, Taschen, Madrid, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000.

## Anexo

### **Entrevista no.1 Para obtener los objetos del políptico *Y dije: ahora empiezo (2008)***

13 de junio de 2009

Arqueóloga de 59 años, originaria de la Ciudad de México en la que radica, viaja mucho, tiene estudios de maestría, actualmente se dedica a la docencia.

- ¿Cuáles de los objetos que tú conservas tienen mayor carga simbólica en tu vida? Me decías que ahora has desechado algunos, ya que piensas que hay que deshacerse de algunos objetos, para así renovarte

- Así es

- ¿Hay alguno que lo has guardado por mucho tiempo?

- Tengo la mesa del comedor, no me quiero deshacer de ella, adonde me vaya estará, es una de las cosas que tengo muy claras porque cuando Yo decidí divorciarme, regresé del extranjero y al llegar a México tuve problemas económicos muy serios porque mi marido no me quiso dar una pensión. Era así de ese estilo. Me dijo que sí quería el divorcio y la libertad eso era lo que costaba, la libertad no alcanza ningún precio, le conteste. Así que sin nada volví a empezar.

Entonces me enteré que había una persona mayor, que era madre de un embajador, que vivía sola en una casa primorosa en la colonia Roma, de esas casas del siglo XIX de película pero no tenían quien la cuidara, acompañara y atendiera. Los hijos estaban un poco desesperados necesitaban una persona que fuera de confianza y que además cumpliera todos sus requisitos: escribirle sus cartas (escribía mucho), que la cuidara, que fuera su chofer, su cocinera y estuviera con ella, acompañándola a

toda hora. Acepté, Yo ya tenía un lugar donde vivir, como es de suponer no pude llegar a mi casa. Logré el divorcio, pero sí me costó muchísimo.

La señora murió y me en su testamento dejó dicho que me entregaran un cuadro que era su tesoro; y la mesa de la entrada que es de la que estamos hablando y cada vez que me siento en ella me acuerdo de Doña Ester y el hecho que me dio la oportunidad de pagar lo que debía para empezar una nueva vida libre de deudas y aflicciones sentimentales.

- ¿Entonces la mesa puede ser como algo que te marcó para tu nueva vida?

- Sí, esta mesa es una mesa pura, bueno, me refiero a limpia y vacía, y nueva para mí (es antigua, ya tiene 130 años). La guardo por eso, porque decidí poner mis sueños, mis trabajos y mis proyectos, y así lo he realizado desde que la recibí en preciosa herencia.

- También me decías de la vitrina

- La vitrina también es una historia muy interesante, la compré después que volví a empezar. Cuando ya renté y compré mi propio departamento, quería algo así, y como me encantaba todo lo que es antiguo, tenía gustos muy específicos de compras.

- ¿Y en la vitrina qué guardas?

- En la vitrina lo que tengo es mi juego de copas que me regalaron unos amigos muy queridos a mi regreso. Esta vitrina pertenecía a un pintor de la casa de los *Tres patios* en la colonia Guerrero. En este tiempo, uno de los artistas me dijo: oye abajo hay un pintor que está vendiendo un ropero porque está muy fregado de dinero. A ver déjame verlo. Y me encantó y supe donde iba a poner mi juego de copas. Él lo tenía de ropero, entonces Yo lo transformé para llenar mis necesidades.

- ¿Desde hace tiempo la tienes?

- Este ropero tiene conmigo como 25 años.

- También me decías de un mueble trinche, ¿no?

- Es este mueble maravilloso que está en mi comedor es del siglo XVII, es auténtico. Originalmente pertenece a una sacristía, unos amigos lo tenían en una tienda, a la hora que la cerraron decidieron partir el mueble en dos, por poco los mato cuando vi el mueble en su casa ¿Qué hicieron con la

otra mitad? La tenemos embodegada. ¿Pero cómo lo rompieron? Y me dicen: pues sí, efectivamente es un mueble precioso, muy sencillo, muy hermoso pero nos sirve más de trastero- ¿Qué van a hacer con la otra mitad? Pues nada y hoy luce radiante en mi casa.

- Bueno, yo creo que en tu carrera los libros son muy importantes.

- Importantísimos, alimentan mi espíritu y me dan mayor conocimiento. Tengo cuatro cuartos llenos de libros. Muchos son regalos de gentes que sabían cuál quería y me lo regalaron que significan cosas importantes en mi vida. La primera biblioteca que tuve era la herencia de mi papá, me la llevé a mi casa de mujer casada, Fueron todos los libros a los que tuve que renunciar, ya no me dejaron entrar por ellos. Los que estás viendo son a partir de la mesa y mi nueva vida.

- ¿Y ante esta pérdida no sentiste frustración?

- Sentí un dolor impresionante. Para mí, perder libros es un dolor, porque me acuerdo de mi papá leyendo y escuchando música siempre. Esa biblioteca tenía muchos libros con los que había estudiado en la carrera, "eran mis libros", los perdí. Pero he de repetirte una la frase que usan los polacos es importante para mi marco de vida actual, ellos hablan siempre antes de la guerra y después de la guerra, en la guerra lo perdieron todo y Yo siento que también lo perdí todo, pero sin embargo, como los polacos, me volví a levantar.

**Entrevista no.2 para obtener los objetos del cuadro *Aunque fue ayer, siento como si fuera hoy, 2009.***

24 de junio de 2008.

Socióloga de 23 años, originaria de la ciudad de Cancún, vive actualmente en Querétaro. Trabaja en grupos no gubernamentales.

- ¿De los objetos que tienes, cuáles son los más representativos que guardas, los más significativos en tu vida, que te han hecho reflexionar sobre tu vida?

- Es que eso es muy complicado. Los objetos más representativos son los libros, no un libro en específico, sino todos los libros. Desde que era niña mis papás me regalaron libros de cuentos mágicos que todavía guardo. Hay un libro hecho a mano, que me regaló mi abuela, que es muy grande con letras enormes y dibujos en acuarelas, Yo lo atesoro con muchísimo amor, todavía lo leo y me sigue gustando. Francamente para mí los libros, ya sean sobre la carrera son lo máximo, si veo más tele que leer me siento mal, los libros son algo muy significativo para mí. Un libro, que para mí es como la onda, es el de Mafalda, Yo sé que es terrible que diga eso, tal vez debería elegir uno de sociología o de otra cosa, pero a mí me encanta Mafalda es como la Biblia, hasta la tengo abiertita como en las casas.

La computadora es otro objeto que es muy significativo porque representa el proceso creativo en mi trabajo. Es donde sale toda la magia, si fuera un chef sería como la estufa o el refri. Otro objeto, no tanto como algo que atesore sino como funcional es mi cama, independientemente de dormir es donde suceden un chorro de cosas, donde sueñas, donde a veces se queda a dormir una amiga y le cuentas tus penas o ríes. Siempre ha sido la cama un símbolo bien importante porque como comparto casa mi cuarto es mi verdadero espacio y es justamente la cama donde se da la mayoría de estas relaciones íntimas con la gente que Yo quiero, fue lo primero que compré, antes de tener refri o tele.

- Casi todos los objetos que nombras son del presente.
- Sí, puede ser porque de mi infancia quedan muy pocas cosas y casi no me acuerdo. Hubo muchas mudanzas en mi vida y los objetos se han perdido, no porque no signifiquen nada en mi vida, sino porque no se pueden cargar en el equipaje en este momento. Hay cosas que significan mucho pero que he tenido que dejar, lo único que no he dejado son los libros porque siempre es algo con lo que intento recuperarme, no hay un objeto que sea así como de toda la vida, hay cositas, relacionadas con la familia como un anillo que me regaló mi madre que era de la abuela y que fue de la bisabuela que me lo dio cuando cumplí 15 pero ese anillo nunca lo uso, no me gusta, es terrible cargar una tradición pero tiene un valor que representa la generación de mi familia.

### **Entrevista no. 3 para obtener los objetos del políptico *Recuerdos sobre la pared* (2009)**

1 de julio de 2009.

Médico jubilado con 67 años de edad, originario de Querétaro sigue viviendo en la misma casa donde nació.

- ¿Cuáles de tus objetos que tienes son los que más aprecias?

- El Santo Cristo.

- ¿Por qué ese?

Porque es un recuerdo de mi papá, mi mamá se lo compró. Cuando Yo estaba pequeñito me acuerdo que ya existía, es muy hermoso porque es antiguo, todavía es de caña. El Cristo se ha salvado de que se lo lleven mis hermanos, afortunadamente lo he podido conservar y actualmente lo tengo colgado en la cabecera de mi cama. Cuando tuve dinero lo mandé restaurar porque tenía los dedos quebrados, estaba muy maltratadito y ya me lo compusieron, le limpié su corona porque es de plata, la mandé a que le dieran un baño de plata. Siempre me lo han pedido prestado para las fiestas de Semana Santa pero afortunadamente no ha habido ningún problema, por eso es de gran apreciación mía. Además es una joya que vale dinero, actualmente estas figuras ya no se hacen, se hacen de yeso o de resina o de otra cosa, ya no son de caña o de madera porque ni siquiera pesa este Cristo. Y pues Yo, ya el día de mañana que me muera, cualquiera de ustedes se queda con él, ya sea que lo conserven o en un momento de apuro lo vendan porque les pueden dar buen dinero, pues esto es todo del Santo Cristo.

- ¿Qué otro objeto guardas con mucho aprecio?

Siempre me han gustado los relojes antiguos y tengo uno que está en el comedor. Es un reloj de repetición de péndulo, muy antiguo, era de un señor que fue mi peluquero cuando yo era niño. Yo recuerdo que iba a la peluquería cuando me mandaba mi mamacita, entonces ahí estaba

tocando las horas y las medias. Después me fui a estudiar y lo perdí, ni lo tomé en cuenta, pero en esos años cuando volvía a Querétaro, allá por los setenta me di cuenta de que el señor peluquero seguía trabajando, estaba ya en banca rota y andaba vendiendo sus cositas que tenía, entonces lo fui a ver y afortunadamente el reloj todavía no lo vendía, decía que no, que ese reloj no lo quería vender pero andaba muy urgido y que me lo iba a vender caro, yo se lo compré al precio que él me dijo, no se me hizo caro, porque decía que era de su mamá o de sus abuelas o de quién sabe quién y entonces ahí lo tengo, todavía camina. Es una antigüedad, siempre me ha gustado, es muy bonito y vale su dinerillo, el día de mañana se puede vender.

Ahorita no he tenido ni tiempo, ni dinero para que le den una limpieza porque se les manda limpiar periódicamente del polvo y del moho para que ande bien, actualmente está funcionando, sigue trabajando, nada más cuando le doy cuerda se retrasa cinco minutos en veinticuatro horas pero eso se corrige con una engrasada y lavada de la maquinaria.

- ¿Tienes otro objeto que aprecies?

No, yo no tengo cosas.