



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
Posgrado en Artes Visuales
Facultad de Artes y Diseño
Pintura

MELANCOLÍA

LA PRESENCIA DE LA AUSENCIA.

Una aproximación personal a la producción en pintura desde un deseo insatisfecho por algo perdido que nunca existió.

Tesis
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
Maestra en Artes Visuales

PRESENTA:
Lucía Vidales Lojero

TUTOR :
Javier Anzúres Torres
UNAM, FAD.

México D.F., noviembre de 2015.



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.

Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve,
sé que lo siento, y no sé
la causa porque lo siento.

Siento una grave agonía
por lograr un devaneo
que empieza como deseo
y para en melancolía.

... Siento un anhelo tirano
por la ocasión a que aspiro
y cuando cerca la miro
yo misma aparto la mano.

... Esto de mi pena dura
es algo del dolor fiero
y mucho más no refiero
porque pasa de locura.

Si acaso me contradigo
en este confuso error,
aquel que tuviese amor
entenderá lo que digo.

Juana Inés de la Cruz ¹

¹Fragmento. De la Cruz, Juana Inés. *Este amoroso tormento. Obras completas*. pp. 102-103.

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Introducción	8
I Constelaciones	17
Las constelaciones y el método paradigmático	13
Coordenadas para una constelación melancólica	20
Pintura y melancolía como supervivencias	32
El síntoma	42
Una constelación de lo pictórico	47
El cuadro	52
La catástrofe	58
II Deseo de pintar	65
La fijación con lo muerto	76
El motivo	80
Los muertos	83
Pedazos de cuerpos	91
III La pintura como <i>pathos</i>	97
De lo grotesco y el gesto	112
A modo de inconclusión	121
Fuentes	127

Agradecimientos

A Midori por la melancolía y el amor.

A mis muertos.

A mis padres por todo.

A Norma por ser siempre cómplice, apoyo, guía e inspiración.

A Rodrigo por estar, por apoyarme en mis locuras sin desdeñarlas y creer en su inconsistencia, por ayudarme a hacer posible lo que sola no hubiera hecho y a veces ni imaginado.

A Pablo por esclarecer mi pensamiento de esa manera llana que sólo él sabe y por acompañarme por muchos caminos.

A Javier Anzúres por ser maestro y amigo, por los libros y por el gusto de leer las estrellas y la pintura.

A Josu Larrañaga Altuna por sus asesorías y generosidad.

A la Dra. Dolores Fernández por sus pistas y conversaciones.

A Alberto Híjar por las partidas de madre que duelen, por entender y perfilar la necesaria organización del pesimismo, siempre crítico y generoso.

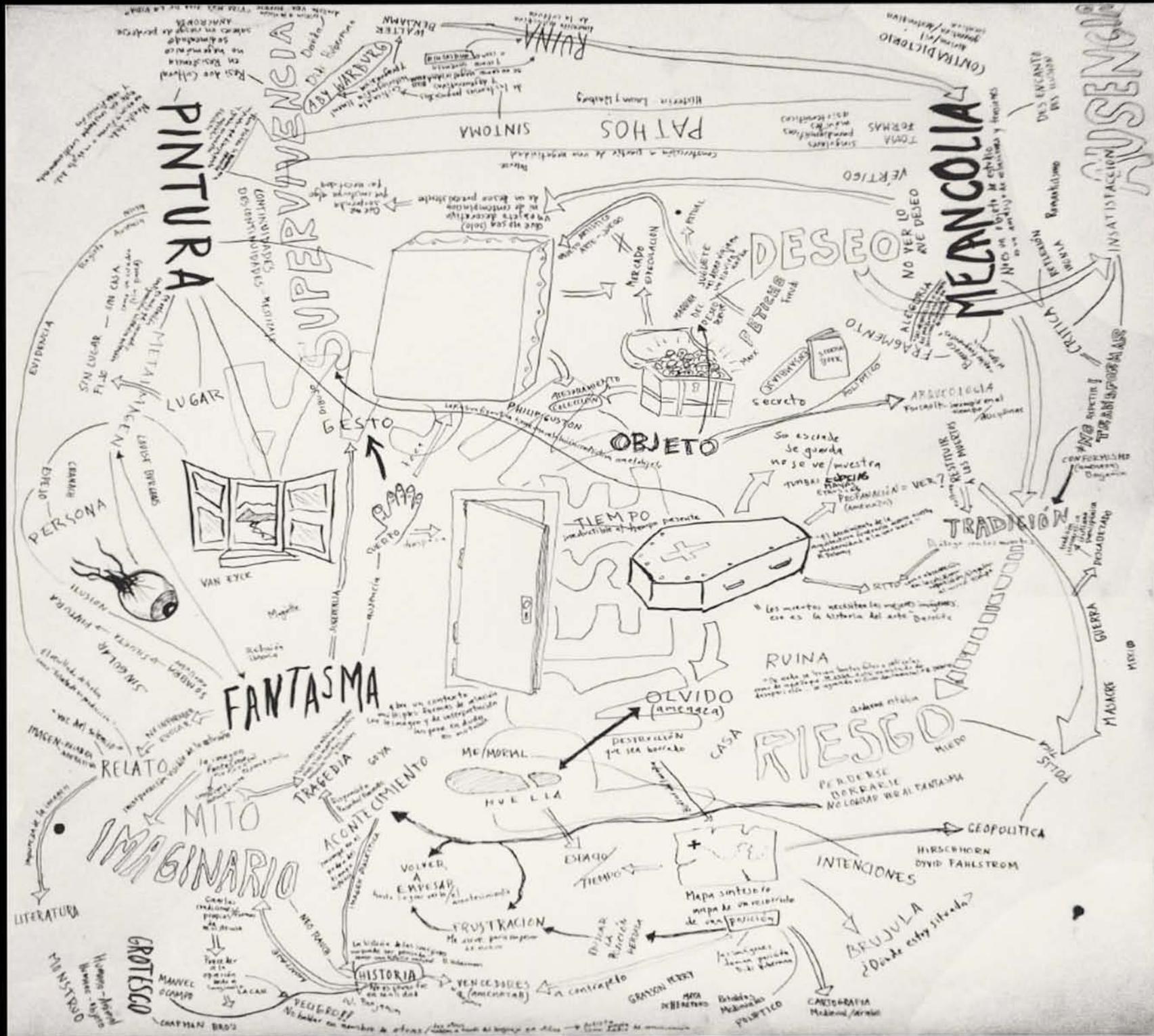
A quienes me han enseñado a luchar por la presencia de lo ausente necesario.

Al EZLN por nombrar el dolor y la rabia y darles un lugar digno.

Al Chino por su apoyo incondicional y las discusiones interminables.

A H por animarme a seguir ahondando en el camino de rabia y melancolía.

A Eréndira y Gabi O. por estar en el proceso.



Lucia Vidales. Mapa VI. 2013. Tinta sobre papel. 90 x 75 cm.

Los hombres son reponsables del mundo que no han creado.

Tiqqun²

Hacer de la “organización del pesimismo” la exigencia del día.

Walter Benjamin³

No sé lo que quiero, pero sé cómo obtenerlo.

Sex Pistols⁴

² Tiqqun. *Y bien, ¡la guerra!*. Venecia, 15 de enero de 1999. [<http://tiqqunim.blogspot.mx/2013/01/y-bien-la-guerra.html>] (enero, 2015.)

³ Benjamin, Walter. *El surrealismo. Obras II*, vol.1. p. 314.

⁴ “I don´t know what i wan but I know how to get it”. Sex Pistols. *Anarchy in the UK*. Traducción de Lucía Vidales.

...Y es como si el acto de pintar no se tratara de hacer una imagen, porque hay demasiadas imágenes en el mundo.
¿Para qué hacer más imágenes, atascar el mundo con imágenes?
Es más bien como si tuvieras que probarte a ti mismo que el verdadero acto creativo aún es posible...
Y a qué me refiero con crear, me refiero a aquello que sentí y disfruté de algunos pintores del pasado que me inspiraron...
fue la pérdida de uno mismo en la obra. A tal grado que esa obra,
aunque fuera de una mujer frente al espejo o un pez muerto sobre una mesa,
las pinturas de estas personas no eran cuadros para mí. Se sentían como algo vivo,
un organismo vivo que fue puesto en el bastidor, sobre una superficie...
Lo que importa es que la pintura pueda desaparecer. De otra manera es una manualidad o algo así ...algo sale del cuadro.
en el momento en que eso sucede eres devorado por el cuadro...
eres físicamente absorbido, y el objeto, ese plano, comienza a tener vida por sí mismo.
Y sientes que has hecho algo, como que hay algo vivo ahí. Todo lo que puedo decirte es cómo se siente.
Puedo tener buenas ideas, un poco de verde aquí, un poco de azul allá, y lo hago.
Pero luego, dejo el taller y siento como si tuviera un montón de piedras en el estómago.
No puedes soportar ver una ilustración de tus ideas.
Entonces vienen los problemas, empieza la insatisfacción. Así que regresas al taller y lo quitas y lo volteas.
Pero luego llega un momento, si perseveras lo suficiente, donde la pintura se siente viva.
Vive realmente, y encuentras una especie de alivio... y qué alivio dejar en algo una parte de uno mismo!
Yo creo que una vez que experimentas eso, es difícil querer otra cosa.
No me refiero a esto como algo de gran valor, porque de alguna manera se trata de obra del diablo,
porque se supone que los hombres no deben crear vida...
¿Por qué habrías de hacer un ser vivo? Deberías crear imágenes de organismos vivos.
Y es presuntuoso aspirar a hacer algo que se mantenga ahí,
respirando y con el corazón latiendo. En cierto sentido es antinatural.
Después de todo una pintura es sólo una pintura.
Una pintura siempre te dice: ¿Qué quieres de mí? Sólo puedo ser una pintura!

Philip Guston.⁵

⁵ Phillip Guston. *Philip Guston: Collected writings, lectures and conversations*. Traducción de Lucia Vidales. pp. 58-60.

Introducción

El sujeto sigue estando indeciso, inconstituido.
Tal vez porque el sujeto mismo, incluso en pintura, sólo existe dividido...
Porque se consume interminablemente en el "es esto" y el "no es esto" de su propio cuadro...
¿No le queda al sujeto más que el sufrimiento de la duda?
Yo sé pintar, dice Frenhofer -y lo demuestra ante la mirada de todos- pero dudo.
...En pintura ¿sólo existen cosas "que se pueden poner en duda"?

G. Didi-Huberman⁶

Quise realizar este trabajo de investigación teórica como parte de una reflexión en torno a algo que para mí está en el proceso, antes, durante y después del acto de pintar, una especie de raíz o sustrato de lo que hago, sin lo cual no lo haría, una especie de insatisfacción por lo dado que llevaba a la construcción de un imaginario en pintura como necesidad y a su replanteamiento constante como una especie de erótica insaciable.

La pintura sigue siendo para mí una pregunta. No sólo es una actividad que realizo a diario, o casi, es un problema que se replantea constantemente de manera insuficiente, que me replantea a mí misma, que me y se transforma no sólo en el tiempo, sino según la posición desde donde se produce en la práctica, en cada momento y forma singular del hacer. No es algo dado, sino que su hacer limítrofe implica una reconfiguración permanente de lo que es ella misma.

Lo visible y lo invisible se convocan el uno al otro: es verdad para el ojo, que se abre y se cierra; es verdad para el mundo, donde la flor está en la luz, y la raíz en lo oscuro; la forma se revela, pero el deseo que la guía permanece oculto.⁷

Entre el deseo por pintar y la necesidad de empezar cada vez de nuevo, visualicé la constelación melancólica como paradigma. Ahora me resulta difícil pensar en mi proceso, desvinculado de esta idea como una manera de relacionarme con la pintura, la melancolía como una actitud o manera de desear, realizar, e imaginar una construcción pictórica y tener la sensación de estar siempre perdiéndola, y que no implica necesariamente tristeza o nostalgia.

⁶ George Didi-Huberman. *La pintura encarnada*, pp. 15-16.

⁷ Mónica Ferrando. *A la musa de la pintura*, en: *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*, p. 55.

La necesidad de hablar sobre la melancolía surgió de la duda, hurgando sobre la necesidad de pintar, en el porqué hacerlo, por qué aún pintando mucho es insuficiente, por qué hay una satisfacción y una insatisfacción simultáneamente en el proceso, de dónde viene y qué sentidos tiene. Estas preguntas, presentes para mí en el proceso creativo resultaron estar vinculadas con el problema melancólico, y muchos de los pensadores que más me interesan le dieron gran importancia a este asunto como parte del mismo. Se trata de preguntas que inspiran más que lo que responden, no tienen una respuesta, pero en torno a ellas hay una amplia producción de ideas y de imágenes a lo largo de la historia que son para mí motores fundamentales del hacer.

El hecho de señalar y repensar la relación melancolía-pintura como importante en la actualidad podría considerarse en sí mismo de una actitud melancólica, irracional, improductiva; anacrónica, necia, insistente o insatisfecha. Me acerqué a este asunto de manera vivencial antes que académica. Partí de una identificación personal con el temperamento melancólico en su sentido irónico y desencantado, y en particular con la figura de Walter Benjamin⁸ quien recuperó ese concepto de manera original, desde una perspectiva crítica no conservadora.

La pintura como construcción de algo distinto a “lo dado”, puede relacionarse con la pérdida o reconstrucción desde la brecha entre un deseo por una forma, imagen o materialidad y lo que resulta del proceso concreto. Una pérdida de una “idea” preconcebida que pertenece al proceso pictórico, un imaginar y deshacer elementos, trazos, colores, que se materializan de manera distinta a como fueron pensados y son densificados, tapados por capas nuevas de pintura, lo impensado del proceso; Además de una cierta insatisfacción que deja el terminar una obra y genera la necesidad de realizar otra, ligando así de manera no dicotómica un proceso de pérdida, de borramiento, con el de construcción. Por otra parte, la idea de melancolía como una pérdida de algo que nunca se tuvo, problematiza el asunto de la representación de entrada, dado que ésta se vuelve imposible.

⁸ Principalmente en su obra *El origen del drama barroco alemán*, así como sus reflexiones en torno a la soledad, la ruina, el coleccionista y su potencia histórica. “Lo autoconsciente del caso de Benjamin es que el tema de la melancolía fue tomado por él como uno de los aspectos más expresivos de la estética filosófica moderna, en la cual él se inscribía como crítico. [...] abordó las relaciones entre teatro barroco, melancolía, Ideas filosóficas y alegoría, de un modo tan original e inaudito que su destino inmediato cerró las puertas de cualquier asociación entre felicidad y conocimiento.” *Benjamin y la melancolía. Aproximaciones a las relaciones de Benjamin con el círculo de Warburg* de Laura Sotelo, p. 69.

No se trató de representar la melancolía sino de abordar una posición donde a la representación sólo le queda la de una presencia fragmentaria puesta en duda y ausente al mismo tiempo.

Mi interés por repensar el potencial melancólico reside desde una perspectiva más amplia, y más allá de la pintura y de mi producción, en un desencanto hacia la modernidad capitalista⁹, la historia colonial y de mestizaje¹⁰ que es en México “una red de agujeros”¹¹. La guerra actual “del narcotráfico” colocó el problema de la pérdida y de la producción de imaginarios como algo fundamental para la conformación de identidades y utopías, ya importante desde la problemática conformación colonial de dicho país. La necesidad de generar nuevas relaciones ante las imágenes y sus procesos de producción en un contexto de crisis civilizatoria,¹² de agonía de fundamentos tradicionales de la civilización occidental, que al menos desde Aristóteles implicó al paradigma melancólico¹³ así como la mirada hacia el futuro como catástrofe. Por otro lado, mis obsesiones y la necesidad de construir nuevas sensibilidades, paradigmas y formas de significación y experiencia desde la producción plástica y visual.

Este trabajo lo realicé desde la observación y reflexión de mi proceso creativo y del hacer cotidiano, influencias, obsesiones y pulsiones que lo rodearon bajo una idea de tiempo heterogéneo, donde las imágenes que produje fueron afectadas por imágenes producidas en el pasado, en el momento de su producción y que afectarán procesos futuros, por su propia materialidad, plástica que seca, se quiebra, acumula, desgasta y permanece, entre otras cosas. Así, mis pinturas están conformadas de manera híbrida y no pura, entre una idea de pintura relacionada con la imagen y una entendida desde el proceso y su materialidad, así como la historia particular de la pintura de caballete.

En ese sentido no quise abordar una temática a ser pintada, ni realizar un abordaje psicológico de un sujeto que proyectara un temperamento o estado de ánimo en su producción. Sino apuntalar el lugar que toma la melancolía en mis procesos pictóricos

⁹ “De ninguna realidad histórica puede decirse con mayor propiedad que sea típicamente moderna como del modo capitalista de reproducción de la riqueza social; a la inversa, ningún contenido característico de la vida moderna resulta tan esencial para definirla como el capitalismo.” Bolívar Echeverría. *Modernidad y capitalismo (15 tesis)*, p. 5.

¹⁰ Roger Bartra. *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, pp. 109-111.

¹¹ “Y era nuestra herencia una red de agujeros” *Anónimo de Tlatelolco* de 1528. Publicado en *Visión de los vencidos* de Miguel León Portilla, p. 149.

¹² Armando Bartra. *Crisis civilizatoria*, en: Raúl Ornela. *Crisis civilizatoria y superación del capitalismo*, pp. 26-35.

¹³ Giorgio Agamben. *El hombre sin contenido*, pp. 153-166.

como construcción de un imaginario, en su relación con otras imágenes, como proceso material de acumulación, fragmentación, borrado, etc. centrada pero no limitada a la pintura de caballete y una breve reconsideración del cuadro como medio.

Para realizar este trabajo no bastó con utilizar un “marco histórico” rígido que delimitara un terreno donde vislumbrar el objeto de estudio definido cuantitativamente con un inicio y un fin. La idea del “marco” fue sustituida por la de una lente que ve lejanías y cercanías selectiva y fragmentariamente, a manera de un microscopio, un telescopio y una lupa de detective, eligiendo objetivos de manera discontinua y cualitativa por *supervivencias*, ecos significantes, resonancias y excavaciones. Una lente que además de implicar al campo de visión como un fragmento desclasificado, es proclive a rayarse, empañarse, romperse o desenfocarse, adquiriendo una función dialéctica que puede aclarar la visión, distorsionarla o descomponerla, pues parte de esa lente la conforman mis propias experiencias, sensaciones, obsesiones y olvidos, que siendo parte fundamental de la construcción de la obra, no son completamente fiables u objetivos.

Desde algunos análisis realizados tanto por el círculo de Warburg en *Saturno y la Melancolía*, como por Walter Benjamin en *El Origen del Drama Barroco Alemán*, un aspecto que retomé de ésta fue el cultivo de la melancolía deliberadamente voluntario en soledad,¹⁴ así como la importancia del *pathos*, en su sentido antiguo, el deseo y el accionar inconsciente que heredó también el surrealismo del romanticismo alemán. La idea del genio, muy vinculada a la de melancolía a partir de la *Problemata* XXX de Aristóteles, la incluí de pasada en la investigación en el primer capítulo, dada su importancia en la historia de la melancolía, y su irrelevancia en relación a mi proceso, pues al individuo no lo consideré como principio y génesis de la creación, sino que retomé de M. Foucault la intención de no centrarme en el sujeto sino en prácticas y procesos de subjetivación, en que el sujeto se conforma en el hacer y en el error¹⁵ aunque nunca de manera acabada. De ahí que la melancolía no la considero como

¹⁴ “La interioridad aislada no es posible y necesaria sino en el momento en el que lo que separa a los humanos se ha transformado en un pozo infranqueable, cuando los dioses se han callado y ni el sacrificio ni el éxtasis pueden desatarles la lengua o forzar su secreto, cuando el mundo de la acción se separa de los hombres y esa autonomía los vuelve huecos, ineptos para asumir el verdadero sentido de los actos, a hacerse símbolos a través de los actos y refractarlos en símbolos, cuando la interioridad y la aventura están para siempre disociadas.” György Lukács. *Teoría de la Novela*, p. 64.

¹⁵ Según Agamben en la obra de Foucault no hay sujeto como sustancia sino sólo procesos de subjetivación que no presuponen la concreción del proceso en una sustancia, el sujeto tampoco es una sustancia preexistente ni fundante. Éste se constituye en el proceso a través de prácticas de sujeción (poder) y prácticas de liberación. Conferencia, *The process of the subject in Micheal Foucault*, 2009.

el temperamento que le imprime el genio a la obra, sino como un proceso, una actitud, una forma de hacer que al mismo tiempo hace al sujeto como a la obra.

Por otro lado, mi producción pictórica pretende sostenerse más allá del discurso teórico, y abordar la teoría no como una justificación de la práctica, sino como un espacio de reflexión paralelo, en idas y venidas, buscando evitar hacer una ilustración en pintura de la melancolía.

La investigación se desarrolló de manera análoga a los sentidos que encuentro significativos para mi trabajo de la constelación melancólica, los que han nutrido mi comprensión tanto del pensamiento e historia de Occidente en general, como ayudado en la conformación de mis piezas. Las imágenes y referencias no fueron elegidas siguiendo un criterio formal, cronológico, estilo, temática o técnica particular y es por eso que se citan distintos medios, obras y épocas que se relacionan como en una telaraña a partir de conceptos, reminiscencias, actitudes o *patologías*. Dichas ideas, las fui aclarando y relacionando en ese sentido, durante los dos años de la maestría mediante mapas y esquemas tanto mentales como físicos.

La melancolía, sin la presencia que tuvo de la Grecia clásica al romanticismo europeo, como forma superviviente designa una realidad intrusiva, patológica, patente y remanente de la cultura occidental, sintomática de su pensamiento y sensibilidad actuales. Se entiende comúnmente por melancolía a un estado depresivo, pasivo y conservador, relacionado con la tristeza y la nostalgia. Sin embargo no es éste el eje que considero más relevante en mi aproximación a la relación melancolía y pintura, sino su potencia como forma constructiva de fantasmas y su peculiar relación con el deseo y la insatisfacción a través de imaginarios y prácticas que retomo reflexionando en torno a ideas que desarrolló Giorgio Agamben sobre el fantasma, la melancolía, la palabra y la tensión que establece el pensamiento occidental entre filosofía y poesía.

Algunos textos de Franz Fanon y de Grosfogel me ayudaron a comprender que aunque la melancolía se ha considerado como un concepto occidental es incomprendible sin considerar el pensamiento árabe en torno a la medicina y la astronomía principalmente; y el pensamiento egipcio u oriental antiguo¹⁶ que en menor medida influyeron en la construcción de las ideas sobre melancolía, por lo que su conformación desborda la historia occidental no sólo después de su arraigue moderno en América

¹⁶ "...cuya significación sólo podemos calibrar de una manera aproximada" Rymond Klibansky, *et. al. Saturno y la Melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, p. 144.

y Asia, siendo éste un fundamento de posibilidad, histórico y cultural de su complejidad y discordancias. Gracias a investigaciones anteriores que realicé en torno a la obra de Bolívar Echeverría y en particular del *ethos* barroco, intuí que la melancolía podía constituirse en occidente entre el *ethos* y el *pathos*,¹⁷ no siempre de manera clara, para ayudar a entendernos e imaginarnos frente a aquello que perdemos y deseamos cada día. Giorgio Agamben me ayudó a situar el paradigma melancólico y ponerle coordenadas históricas y culturales; Aby Warburg y George Didi-Huberman a entender que las coordenadas de la constelación melancólica por más que debieran situarse históricamente, no están fijas, ni son predecibles, ni en el tiempo, ni en el espacio, sino son, como las luciérnagas¹⁸ que aparecen en la oscuridad y al momento siguiente desaparecen para reaparecer en un punto inesperado.

Sin embargo, este trabajo no consiste en una tesis sobre la melancolía como *ethos* ni como *pathos* histórico, aunque esta idea corre debajo de la investigación como un río subterráneo que la alimenta. Una tesis sobre ello sería importante en el campo tanto de la filosofía como de los estudios culturales. Es importante señalar, que en sus formas concretas en Latinoamérica y en México, la melancolía no aparece en forma pura respecto a otras maneras de relación con la pérdida, y considero sería importante el estudio de formas heterogéneas y externas a la cultura occidentalizada desde una perspectiva latinoamericana en torno a la melancolía. Por demás se trataría de una investigación amplísima y externa a las artes, ya entendiendo que un *ethos* melancólico abarcaría al menos desde la Grecia antigua. En un principio tuve la intención de abordar una idea occidental de melancolía en relación a concepciones de culturas americanas indígenas o mestizas, pues considero que ha sido insuficientemente abordado el problema de la pérdida en relación a la producción de signos, imaginarios y sensibilidades en América Latina y en particular en México, las cuales serían de gran importancia como parte de la construcción de identidades diversas y complejas, y para la construcción de formas de vida alternativas a las hegemónicas. Sin embargo, la basteza del asunto y lo ajeno de los campos antropológico, filosófico, lingüístico, etc., me hizo centrarme en una concepción principalmente europea y mi producción personal.

¹⁷ El *ethos* entendido como actitud, configuración social racional. El *pathos* como pasión, inútil y necesaria.

¹⁸ George Didi-Huberman. *Supervivencia de las luciérnagas*, p. 9.

Otro elemento problemático fue la dimensión preponderantemente masculina que se le ha dado históricamente a la figura melancólica en relación al artista y al genio, principalmente desde su carácter reflexivo y filosófico. En muchos autores la complejidad melancólica ha correspondido a lo masculino, y una tristeza “irracional”, “estéril” y el deseo desenfrenado con un sentido peyorativo, corresponderían a la sensibilidad femenina, relacionada con la locura más que a la melancolía con contadas excepciones como Santa Teresa o Sor Juana Inés de la Cruz. Cabe mencionar el lugar de la neurosis, la histeria y la depresión en torno a la figura femenina principalmente europea en los siglos XIX y XX como parte de esa historia de las enfermedades y trastornos del alma y el cuerpo, y el carácter sub-humano, animal o sin capacidad de raciocinio que se les ha atribuido a las mujeres. Baste para este caso decir que este trabajo no problematiza la dimensión del género, aunque estuvo presente en mis reflexiones personales en torno a mi experiencia como mujer frente al sujeto melancólico paradigmático y el pintor como figuras masculinas o si acaso andróginas, así como a las formas patriarcales de abordar las enfermedades del cuerpo y de la mente. Espero que en este trabajo se entienda que cuando utilizo la categoría del pintor no le doy una connotación de género, aunque la tiene desde su conformación histórica.

Esta investigación evidentemente no definió ni pudo abarcar la constelación melancólica en su conjunto, sino simplemente establecí relaciones tensionales con mi producción pictórica, bajo la idea de que es pertinente considerar la pintura de esta manera, pues puede desplegar una potencia como construcción de imaginarios, de consecuencias posibles no sólo para la pintura misma y su reflexión, la estética o la cultura en general, sino para la construcción de subjetividades y la crisis de las formas de vida que hay en nuestro tiempo.

Así, este trabajo se centró en la idea de melancolía relacionada con la idea medieval del fantasma, acuñada principalmente en la baja Edad Media, en torno al problema de la imagen y del deseo analizado por Giorgio Agamben, relacionado con mi producción mediante un recorrido que retoma la idea warburiana de supervivencia y de *pathos*, la relación de la melancolía con mi obra desde el fragmento como estrategia constructiva, la alegoría de la calavera, algunos elementos de la presencia de *Tanatos* en mi producción y los recursos de lo grotesco y del gesto en relación a mi proceso como un hacer melancólico.

Hijo del hombre,
no lo puedes decir, ni adivinar, porque tú sólo conoces
un montón de imágenes rotas donde el sol golpea
y el árbol muerto no cobija, ni el cantar del grillo da alivio,
y la piedra seca ni un sonido de agua que brote.

T.S. Elliot¹⁹

La historia de la melancolía nos incluye a todos.
Me retuerzo entre las sábanas sucias
mientras fijo mi mirada en las paredes azules y nada.
Me he acostumbrado tanto a la melancolía
que la saludo como a una vieja amiga.
ahora tendré 15 minutos de silencio
por la pelirroja que perdí,
se lo diré a los dioses.
lo hago y me siento tan mal, tan triste,
luego me levanto PURIFICADO
aunque nada esté resuelto.
eso es lo que obtengo por patear a la religión en el trasero.
Debí de haber pateado el trasero de la pelirroja
donde están su cerebro y su pan con mantequilla...
pero, no, me sentí triste, por todo:
la pelirroja que perdí fue solo otro
golpe en toda una vida de pérdidas...
Ahora escucho tambores por la radio
y río.
Hay algo mal en mí
además de la melancolía.

Charles Bukowsky²⁰

¹⁹ Elliot, Thomas Stearns. *Waste Land. I. The burial of the dead*. Traducción de Lucía Vidales. [<http://www.poetryfoundation.org/poem/176735>]

²⁰ Bukowsky, Charles. *Melancholia*, del libro *The pleasures of the Damned, Poems: 1951-1993*, p. 340.

¿Quién conoce el fin?
Lo que ha surgido ahora puede hundirse
y lo que se ha hundido puede surgir.

H. P. Lovecraft



Constelaciones

Las constelaciones y el método paradigmático

Las constelaciones celestes son, en este sentido, el texto original en el que la imaginación lee lo que nunca ha sido escrito.

Giorgio Agamben²¹

No es que el pasado ilumine el presente, o que el presente proyecte su luz sobre el pasado: por el contrario, una imagen es donde el antes y el ahora forman una constelación, como un rayo de luz. En otras palabras, la imagen es una dialéctica detenida [...] la relación del antes con el ahora es dialéctica –no es la de un desarrollo sino de un salto hacia adelante– Sólo las imágenes dialécticas son verdaderas imágenes.

Walter Benjamin²²

Una constelación no es una unidad conceptual, sino una construcción imaginaria, visual, las constelaciones estelares implican relaciones virtuales o fantasmáticas, son relaciones espacio-temporales en las que un instante puede incluir un tiempo ya muerto o un tiempo por venir. Damos sentido a las constelaciones construyendo imágenes de algo que no existe como tal, sino sólo en nuestra imaginación. Una constelación no corresponde a una unidad fija pero somos capaces de generar un vínculo entre cada uno de sus elementos que corresponde a una imagen, al mismo tiempo, al mirar las estrellas, podemos percibir nuestro propio deseo melancólico, de dar sentido humano a aquello que nos sobrepasa sabiendo que quizás no lo tiene. Una constelación puede ser vista como un mapa imaginario, físico-temporal en el cielo, que además es fragmentario, por más compleja y abarcante que sea, su identidad depende de no ser una totalidad. Además, las constelaciones estelares guardan relación con el carácter astrológico, físico y mítico de Kronos, Crono, Saturno y Júpiter, caracterizado en la antigüedad de distintas maneras incluso ambivalentes o duales (como seco o húmedo) en relación a la idea de melancolía. Por ejemplo en la imagen de Kronos dios “triste destronado y

²¹ Agamben, Giorgio. *Ninfas*, p. 52.

²² Benjamin, Walter. *The Theory of Knowledge, Theory of Progress*. Traducción de Lucía Vidales, p. 49.

solitario”²³ pero principalmente de naturaleza “fría, seca, amarga, negra, oscura, violenta y áspera”²⁴ que desde el pensamiento árabe y en la antigüedad fueron considerados como características que conformaron una idea de melancolía.²⁵

La forma inestable de la constelación sirve para mostrar la metodología que utilicé teóricamente para relacionar mi proceso pictórico con la melancolía, así como la manera en la que son construidas mis pinturas a manera de montajes.²⁶ Esta idea fue inspirada por el Atlas Mnemosine de Aby Warburg, algunos textos de Walter Benjamin y Giorgio Agamben, pero también por mapas antiguos y el esquema que realizó el artista Thomas Hirschhorn sobre su obra, con la intención de generar “una constelación de sentido en las obras, una retícula de conexiones significativas entre elementos independientes y distantes. El propio Benjamin se refirió a este proceso cognoscitivo como una iluminación profana.”²⁷

En otro sentido, respecto a la metodología, Aristóteles fue el primer filósofo que habló del paradigma como una tercera forma de conocimiento que no es ni inductiva (de lo particular a lo universal) ni deductiva (de lo universal a lo particular).²⁸ Según Agamben, Michel Foucault se distancia del paradigma kuhniano que entiende al paradigma como un elemento compartido en una comunidad específica, (técnicas, valores, etc.), o bien un principio, ejemplo o modelo común que define y se distingue por su singularidad en algún ámbito, donde las leyes de dicho ámbito, derivan del paradigma como ejemplaridad, y el paradigma puede sostenerse en ausencia de dichas leyes, y por tanto su singularidad lo distingue de la universalidad de la ley.²⁹

El paradigma en Foucault operaría, por su parte, como una singularidad que define la inteligibilidad del conjunto a la que pertenece y a la cual constituye al mismo tiempo. De acuerdo a Agamben, Foucault ocupa el paradigma como una articulación histórica discursiva, analógica, que de manera distinta de los contextos metafóricos, establece un nuevo contexto ontológico, mostrándose no mediante otra imagen sino al lado de sí —*para*—, a partir de relaciones análogas tensionales, bipolares no

²³ Klibansky, Raymond, *et. al. op. cit.*, pp. 143-145.

²⁴ “... establecida por primera vez por ciertos escritores árabes del s. IX”. *Ibidem*, pp. 141-142.

²⁵ “Se creía que los humores estaban en correspondencia con los elementos cósmicos y las divisiones del tiempo; que controlaban toda la existencia y la conducta de la humanidad, y, que, según se combinaran, determinaban el carácter del individuo. *Ibidem*, p. 29.

²⁶ Lucía Vidales. *Nuestra maldición: construcción de un montaje pictórico contemporáneo desde la contradicción*. Tesis, pp. 74-78.

²⁷ César Rensueles. *Atlas. Walter Benjamin. Constelaciones*, p. 17.

²⁸ Ver la videoconferencia, *Giorgio Agamben. What is a paradigm*. También, “Mientras la inducción procede, entonces, de lo particular a lo universal y la deducción de lo universal a lo particular, lo que define al paradigma es una tercera y paradójica especie de movimiento, que va de lo particular a lo particular.” Giorgio Agamben. *Signatura rerum: Sobre el método*, pp. 24-25.

²⁹ Agamben, Giorgio. Conferencia. *Giorgio Agamben. What is a Paradigm, 2002*. Videos, 3/10 y 4/10.

dicotómicas, y no metafóricas ³⁰, como me parece ocurre en el Atlas Mnemosyne de Warburg, algunos mapas, constelaciones y formas de relacionar imágenes para construir mis pinturas.

Las relaciones analógicas funcionan por tensiones cualitativas e intensivas.³¹ Así, el estatus paradigmático o ejemplar-singular de la melancolía con respecto a la pintura y viceversa implica que cada relación redefine tanto el ámbito de la melancolía como el de la pintura, en los que cada uno forma parte del otro y es singular al mismo tiempo. “No hay en el paradigma un origen o un *arché*: todo fenómeno es el origen, toda imagen es arcaica. La historicidad del paradigma no está ni en la diacronía ni en la sincronía, sino en un cruce entre ellas.”³²

Aunque junto con la metafórica, el paradigma es crítico a la constextualización metonímica historiográfica como la cronológica o geográfica, que según Agamben carecen de toda base epistemológica. Es por ello que evité realizar acotaciones impertinentes para la presente investigación, del tipo “La melancolía en la pintura mexicana de 1950 al siglo XXI”, y la construcción de mis obras se realizó de una manera que llamaría paradigmática, en lugar de únicamente partir de metáforas o una temática acotada, sino principalmente realizando relaciones analógicas como se abundará adelante.

El método paradigmático, no sólo me sirvió para relacionar imágenes aparentemente inconexas, o la teoría con mi producción, sino para clarificar mis ideas tanto de la pintura como de la melancolía cuando me preguntaba qué es la pintura y qué es la melancolía, y me resultaba imposible encontrar respuestas que no resultaran aparentemente excluyentes o contradictorias. Desde la figura del paradigma cada forma singular replantea el conjunto sin haber una sustancia o esencia común a las singularidades vinculadas.

³⁰ *Ibidem*. Video 4/10.

³¹ Desarrolla una función [...] decisiva para comprender la modalidad [...] y como tal se transforma en algo así como la figura epistemológica que, a la vez que define el universo[...] marca también el umbral [...] todos estos fenómenos histórico singulares son tratados —y en esto constituye la especificidad de la investigación de Foucault con respecto a la historiografía— como paradigmas que, al mismo tiempo que deciden un contexto problemático más amplio, lo constituyen y lo vuelven inteligible. *Idem*.

³² El caso paradigmático, deviene tal suspendiendo y, a la vez, exponiendo su pertenencia al conjunto, de modo que ya no es posible separar en él ejemplaridad y singularidad. El conjunto paradigmático no está jamás presupuesto a los paradigmas, sino que permanece inmanente a ellos. Giorgio Agamben. *Signatura rerum: Sobre el método*, pp. 40-41.

Coordenadas para una constelación melancólica.

La melancolía no sería tanto acción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable.

Giorgio Agamben³³

Con las veinticinco letras del abecedario no se crean en diversas lenguas tantas palabras como síntomas acompañan a la melancolía. Son irregulares, oscuros, variados, tan infinitos que ni el mismísimo Proteo consigue tal variación; es más fácil pintar de nuevo la Luna, que definir adecuadamente a un melancólico; antes se comprenderá el vuelo de un pájaro que el corazón de un hombre, de un hombre melancólico.

Robert Burton. 1621³⁴

La melancolía se ha considerado sustituida en el mundo contemporáneo por la depresión y la nostalgia por el pasado, y en parte por ello percibida como forma anacrónica. Su “inactualidad” no es casual y tampoco se explica fácilmente desde un campo de conocimiento particular como sería el caso de la medicina, la psicología o la filosofía. El reemplazo de la melancolía por la idea de depresión, ha implicado una modificación esencial de la cultura occidental, un cambio de significación, por ejemplo en relación a la muerte concreta y en torno a los trastornos de la psique³⁵, el cual debe ser criticado y puesto en acción su potencial. Aunque ya la simple “develación de la decadencia de la melancolía es por sí misma una crítica a la absorción psiquiátrica de ésta en la categoría de la depresión, una absorción que ha vaciado las enfermedades mentales de la depresión de su dimensión creativa y crítica”.³⁶ Sin embargo, en la actualidad el asunto melancólico sigue produciendo textos y generando nuevas preguntas y posibilidades de acción y reflexión, pues ésta, de raigambre milenaria, sigue construyéndose en la vida contemporánea. La historia de la melancolía nos muestra que ésta puede ser tan concreta y singular como contradictoria y

³³ Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, pp. 53-54.

³⁴ Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*, p. 408.

³⁵ Cristine Ross ha escrito cómo ha ocurrido este cambio en relación al arte contemporáneo y la estética en *op. cit.*, pp. xxiv, 1-6. 28.

³⁶ *Ibidem*. Traducción de Lucía Vidales, p. 28.

escurridiza, con un desarrollo y conformación más complejos que con lo que generalmente se le relaciona: tristeza, nostalgia, depresión o el genio. Su historia atraviesa parte considerable del pensamiento occidental, mezclas y contradicciones, pues se conforma al lado de la construcción del pensamiento antiguo que establece relaciones tensionales en el transe de la construcción entre astrología y astronomía, alquimia y ciencia,³⁷ arte y filosofía, presente también en el problema de la pérdida que no podría ser pensado en occidente sin el paradigma melancólico, la tensión entre filosofía y poesía, así como tampoco la que hay entre lucidez y locura, o enfermedad, salud y genio desde hace más de dos mil años.³⁸ Así resulta una muestra de las luchas y encuentros entre distintos tipos de pensamiento, como el materialista y el idealista, el cristiano y el pagano, árabe u occidental, el individual y el colectivo, etc.

Las ideas de melancolía se sostienen desde cruzamientos vinculantes entre disciplinas tradicionales como arte, medicina, filosofía, psicología, astronomía, o incluso política, y las pone en una relación de tensión, sin pertenecer a una de ellas. La constelación melancólica se despliega en un espacio, también tensional entre *ethos* y *pathos*, así como entre conocimiento y *phatos*. Por tanto la melancolía resulta ser no un objeto de estudio tradicional, propio de un campo determinado, sino un manojo, un nudo, o una red compleja de relaciones, saberes y no saberes, pulsiones, sedimentados y cambiantes, que tampoco responden del todo a un proyecto ideológico o modelo de pensamiento particular específico, sino que se adapta y resiste en el tiempo, simultáneamente a éstos, afectándolos, dejándose afectar y reconfigurar en cada contexto concreto, ampliando y dando forma a aspectos de las formas de vida occidentales y occidentalizadas. “No existe una definición inequívoca y exacta. La historia de la melancolía es también la historia interminable del intento por precisar el concepto [...] ¿dónde está el principio? ¿Allí donde nuestro tema se manifiesta por vez primera como concepto (en la Antigüedad) o allí donde nuestra propia vida se vincula con él.”³⁹

Aunque se ha considerado como una construcción occidental, la melancolía no correspondió de manera total con un pensamiento, sistema o proyecto civilizatorio específico, como podrían pensarse, por ejemplo que respondería al grecolatino, el

³⁷ “Aristóteles desmontó la dualidad platónica entre una locura divina que atrae al hombre hacia el cielo y una locura que ata al hombre a la tierra (la melancolía): proporcionó un sentido científico a la manía de tintes metafísicos y amplió el concepto de la locura que admite un diagnóstico médico y que puede explicarse por síntomas físicos, es decir, de la melancolía. Conjugó los rasgos metafísicos de la manía con las características físicas de la melancolía, con lo que abrió el camino a una interpretación radicalmente nueva de esta última.” Földényi, László. *op.cit.*, p. 30.

³⁸ Agamben habla de la importancia de la melancolía en la construcción del pensamiento occidental desde la idea del fantasma y la palabra en su sentido filosófico y poético en *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, pp. 23-105.

³⁹ *Ibidem*, p. 12.

cristiano o el capitalista. “Pocos términos habrá, en la historia del pensamiento, tan ambivalentes como la simple palabra melancolía”⁴⁰. El origen de muchos elementos paradigmáticos de ésta tuvieron su lugar en el antiguo Egipto y en el mundo árabe, en elementos visuales, míticos y en el campo de la medicina y la astronomía antiguas; si bien no se hablaba de melancolía como tal, algunos elementos que constituyeron el fundamento de lo que los griegos llamaron la bilis negra, por ejemplo la imagen de Saturno y los fundamentos de la teoría humoral como fue demostrado por Panofsky, Kiblansky y Saxl, entre otros.

Para Bolívar Echeverría, la conformación del mundo occidental capitalista actual no resultó de un simple proceso de destrucción de formas civilizatorias no occidentales y de la imposición de la primera como proyecto heterogéneo. Sino que en el desarrollo histórico de distintas formas civilizatorias, éstas ejercieron una resistencia ante la cual Occidente tuvo que ceder, negociar, transformarse y reconfigurarse a sí mismo, no sin violencia y no de manera homogénea. Sino adaptándose a lógicas locales, regionales y culturales específicas, con una flexibilidad que subsume, asimila y somete formas que le eran ajenas, dominándolas, neutralizándolas, pero también revitalizándose.⁴¹

En esa complejidad, el desarrollo de la melancolía tampoco fue lineal, y su sentidos tuvieron discontinuidades geográficas. Se ha utilizado, retomando a Deleuze, la imagen del rizoma para hablar de este tipo de dinámicas, aunque parece más acertada la que propone Agamben de una constelación,⁴² imagen que podría entenderse también como una imagen dialéctica benjaminiana como se dijo anteriormente. Finalmente la relación melancólica de carácter aparentemente contradictorio, por una parte acepta la pérdida y por otra lo niega, no deviene en duelo sino en la re-presentación constante de lo perdido como fantasma, es decir, no como simple representación sino como presencia que tiene un asunto pendiente. Se relaciona con un deseo siempre insatisfecho pero incansable, en búsqueda de hacer soportable lo insoportable de la pérdida, aunque se sepa **un esfuerzo inútil pero necesario (pathos)**.

Desde su etimología la esencia de la melancolía podría identificarse como la “bilis negra”⁴³ en griego (μελαιναχολη), sin un sentido homogéneo consensuado entre los autores.⁴⁴ Los antiguos griegos y médicos árabes concibieron que los afectos humanos

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 11.

⁴¹ Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*, pp. 89-91.

⁴² Giorgio Agamben. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, p. 51.

⁴³ “En los escritores de la antigüedad griega no se puede pasar por alto un componente precientífico, la importancia del color negro y de todo lo que él evoca a partir de Homero. A lo largo de la historia de Occidente y de una parte de Asia, el negro, color funesto, se relaciona estrechamente con la muerte, y a menudo

podían caracterizarse en cuatro tipos y ser entendidos por la teoría humoral⁴⁵ que explicaba más que una simple clasificación de estados de ánimo o personalidades; relacionaba lo físico con lo anímico, lo racional con los afectos y el macrocosmos con la vida y constitución humanas.⁴⁶ “Se creía que estos humores estaban en correspondencia con los elementos cósmicos y las divisiones del tiempo; que controlaban toda la existencia y la conducta de la humanidad, y, que según cómo se combinaban, determinaban el carácter del individuo.”⁴⁷ No siempre la relación entre el cuerpo y el espíritu fue planteada como una oposición constitutiva del pensamiento occidental, como el alma no fue siempre la condición de la inmortalidad, ni tampoco las emociones concebidas como opuestas a la razón, y esto incluye la noción clásica de melancolía. En Homero, el negro de la bilis “ensombrece al ánimo (νωμηη)” traducible como corazón, capacidad intelectual, mente, espíritu, afectividad y ánimo.⁴⁸

En el humoralismo,⁴⁹ la melancolía “se caracterizaba principalmente por síntomas de alteración mental, que iban desde el miedo... más tarde fue igualmente posible definir la *melancholia* como una enfermedad corporal con repercusiones mentales. [... o viceversa, lo que permitió] separar lo que era el temperamento de la enfermedad.”⁵⁰ Ya con Aristóteles, en la *Problemata XXX* y en el *Fedro*, la idea mítica del furor, había sido reemplazada por la de melancolía en su carácter científico, y así también la distinción

con fuerzas diabólicas. Se observa que en un primer momento ese humor reviste una significación que lo distingue de los demás desde un punto de vista emocional que, sin ser percibido con claridad, se mantiene más o menos subyacente. Klibansky, Raymond, *et. al., op. cit.*, p. 14.

⁴⁴ Földényi, László. *op. cit.*, pp. 15-16.

⁴⁵ El flemático, el sanguíneo, el colérico y el melancólico. Hipócrates fue el primero y su influencia fue determinante en la filosofía hasta el Renacimiento y en la medicina hasta el siglo XIX. *Ibidem*, pp. 17-22.

⁴⁶ “Hipócrates consideraba la melancolía una enfermedad. Aristóteles, en cambio, la veía como un estado sublime en el que el “enfermo” era capaz de producir como por encanto obras sanas, resistentes a los avatares del tiempo, capaces de cautivar a las personas.” *Idem*.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁸ *Ibidem*, pp 16-19.

⁴⁹ “La idea de los humores como tales procede de la medicina empírica. La idea de la tétrada, la definición de salud como equilibrio de las distintas partes y de la enfermedad como perturbación de ese equilibrio son aportaciones pitagóricas. La idea de que al correr de las estaciones cada una de las cuatro sustancias prevalece por turno parece ser puramente empedocleana [aunque en China hay un esquema equivalente] “Pero el mérito de combinar todas estas ideas en un solo sistema y con ello crear la doctrina del humoralismo que dominaría en el futuro, se debe sin duda al poderoso escritor que compuso la primera parte del *περι φυσιοῦς ἀνθρώπου*.” Dicho autor no aparece documentado en el libro de Klibansky sino como anónimo, pero tradicionalmente el texto se atribuye a Hipócrates. *Ibidem*, pp. 30, 34.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 39. [...] una vez que la doctrina de los humores fue sistematizada[...] no podía por menos de convertirse paulatinamente en una doctrina de cuatro temperamentos[...] De esa época en adelante, los términos “colérico”, flemático” y melancólico encerraron dos significados fundamentalmente dispares: podían denotar estados patológicos o aptitudes constitucionales... “los sanos están gobernados por esos cuatro humores y los enfermos sufren a causa de ellos” *Ibidem*, pp. 36-37.

entre melancolía patológica y la natural, que a su vez fue discutida y criticada por autores como Cicerón quienes reivindicaron la idea mítica del furor como una explicación menos reductivista a estos males.⁵¹

Aristóteles desmontó la dualidad platónica entre una locura divina que atrae al hombre hacia el cielo y una locura que ata al hombre a la tierra (la melancolía): proporcionó un sentido científico a la manía de tintes metafísicos y amplió el concepto de la locura que admite un diagnóstico médico y que puede explicarse por síntomas físicos, es decir, de la melancolía. Conjugó los rasgos metafísicos de la manía con las características físicas de la melancolía, con lo que abrió el camino a una interpretación radicalmente nueva de esta última.⁵²

Földényi recalca que la concepción adivinatoria clásica, una capacidad de los melancólicos, dista mucho de la moderna, y en particular respecto a la noción del tiempo “[...] no existe una diferencia esencial entre el pasado, el presente y el futuro: quien lo ve todo claro, todo lo ve y todo lo oye al mismo tiempo”.⁵³ La vista tiene un papel preponderante desde Plotinio como contemplación en el proceso amoroso y en la melancolía, pues el deseo es relacionado predominantemente con la vista que con los demás sentidos. “Vivir para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos “su último suspiro”, pero ellos decían “su última mirada”. Peor que castrar a su enemigo, arrancarle los ojos. Edipo, muerto vivo.”⁵⁴ Para algunos autores clásicos la melancolía permite ver más allá, para otros en cambio como Cicerón, genera una “ceguera de la mente”.⁵⁵ Siguiendo una larga tradición, la moderna naturalización de la melancolía sigue relacionada con el esencialismo visual y la jerarquización de los sentidos.

La adivinación relacionada, para los clásicos griegos, con la locura y la melancolía hace confluir al mundo objetivo con la imaginación, la creación con la especulación. Aunque no ocurre sino hasta la Edad Media que se perfila una idea de melancolía relacionada con el fantasma como tal, en tanto que en el humoralismo “el pensamiento melancólico pasa del ámbito de las cosas terrenales a la esfera de la imaginación, al mundo de lo ambiguo, dudoso, indemostrable”⁵⁶ así como desde su relación con el deseo a partir de la vista, exacerbada por la contemplación melancólica. Muy relacionada con la melancolía, la de la acidia implicaba “la fuga del ánimo ante sí mismo y el inquieto discurrir de fantasía en fantasía que se manifiesta en la *verboſitas*, la

⁵¹ *Ibidem*, pp., 62-63, 65.

⁵² *Ibidem*, p. 30.

⁵³ *Ibidem*, p. 34.

⁵⁴ Régis Debray. *op. cit.*, p. 21

⁵⁵ Klibansky, Raymond, *et. al.*, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁶ Arnau de Vilanova citado por Földényi, László, en *Melancolía*, p. 68.

monserga vanamente proliferante sobre sí mismo, en la *curiositas*, la insaciable sed de ver por ver que se dispersa en posibilidades siempre nuevas[...]”⁵⁷ Desconozco si la idea de Leonardo del pintor que encuentra formas en piedras o en las manchas de un muro tuvo para él una relación directa con el temperamento melancólico o la acidia, pero dicha imagen del pintor contemplando y dando rienda suelta a su fantasía se relaciona también con motivos tradicionales de carácter melancólico de las llamadas “fantasías de pintores” como Las Tentaciones de San Antonio que retomé en una pintura que realicé.

La incapacidad de controlar el incesante discurso (la co-agitatio) de los fantasmas interiores se encuentra entre los rasgos esenciales de la caracterización patrística de la acidia. Todas las Vitae patrum (Patrología latina) resuenan al grito de los monjes y de los anacoretas a quienes la soledad enfrenta con el monstruoso y proliferante discurrir de la fantasía.⁵⁸

En el Medioevo esa incapacidad de detener la fantasía era considerada como peligrosa para los monjes por su relación con la distracción de su tarea primordial y las tentaciones derivadas, aunque la acidia no sólo tenía una connotación negativa. Por su parte, William Kentdrige ha señalado el papel fundamental de la “visión periférica”, la distracción en el trabajo que ayuda al proceso creativo a establecer caminos y relaciones impensados, y por ende enriquece o densifica la obra.⁵⁹ Si los monjes medievales temían a los monstruos de su fantasía en espacio de clausura, tristia-acedia, las personas contemplativas podían en cambio darle uso, *tristia utilis*. Ambas ideas se mezclarían durante la Edad Media.⁶⁰ En la contemporaneidad encontramos artistas como Kentdrige para quienes la distracción en el estudio no es temible, sino que es buscada e incluso cultivada mediante imágenes, objetos y otros estímulos que ayuden a la producción. Dicha idea de la fantasía y la distracción generada a partir del ver por ver o el pensar en el pensar, son para mí métodos de trabajo y construcción.

La teoría humoral, que fue “llamad[a] a dominar todo el curso de la fisiología y la psicología casi hasta el día de hoy” destaca las teorías de Hipócrates o de Galeno⁶¹, que en todo caso tienen también su propio desarrollo. En Homero, por ejemplo, hay una

⁵⁷ Agamben, Giorgio. *op. cit.*, p.18.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 17.

⁵⁹ Kentdrige, William. *William Kentdrige: Fortuna*. Video-conferencia.

⁶⁰ Agamben, Giorgio, *op. cit.*, pp, 41-42.

⁶¹ “La base original de los distintos significados fue la concepción absolutamente literal de una parte del cuerpo concreta, visible y tangible, la “bilis negra”, que junto con la flema, la bilis amarilla (o roja) y la sangre, formaba el conjunto de los Cuatro Humores.” Rymond Klibansky, *et. al., op. cit.*, p. 30. Por ejemplo en el siglo V a C. Hipócrates, aunque implicando una concepción que incluye lo físico y espiritual, da cuenta “El cuerpo humano contiene sangre, flema y bilis amarilla y negra, y éstos [los humores] constituyen la naturaleza del cuerpo y por ellos está el cuerpo sano o enfermo.” Cita a *De natura hominis*, 4, por Földényi, László, *op. cit.*, p. 17.

relación entre bilis y espíritu, en Sófocles, del negro con lo oscuro y de éste con el envenenamiento, y aunque para Hipócrates era una enfermedad, para Aristóteles un estado sublime. Así, no se puede hablar de una idea de melancolía en los griegos.

[...] -no necesariamente uno detrás de otro, sino a menudo coexistiendo-, estos significados evolucionaron a lo largo de un proceso que abarca más de dos mil años. La aparición de significados nuevos no supuso el abandono de los antiguos; dicho en pocas palabras, no fue un caso de decadencia y metamorfosis sino de supervivencia paralela.⁶²

Ya en el siglo XIII encontramos una idea de melancolía claramente anclada en el problema del imaginario: “Poderosa es la fuerza de la imaginación [...] y la melancolía es más atribuible a ella que a una alteración del cuerpo”. La importancia del ver y oír particular de la experiencia melancólica es recurrente y adquiere un carácter negativo (más allá de su concepción como perturbación moral o física) a partir del cristianismo, donde algunas formas de contemplación se relacionan con la *acedia*, y a ésta se la comienza a relacionar con la melancolía, como su forma patológica y pecaminosa. La relación de la melancolía con la acedia y de éstas con el ocio moderno y sus implicaciones contemporáneas, no sólo son interesantes, sino que conforman parte de la política de la melancolía, la pintura, el imaginario y la contemplación como espacios improductivos para la economía, pero productores de subjetividad, más allá del mero consumo, al mismo tiempo que perfilan para la modernidad aspectos de una especie de temporalidad resistente de la pintura, que se manifiesta como patología del sujeto socialmente improductivo.

“Ya en la Edad Media y aún en Séneca, la naturalización de la melancolía deja de implicar la posibilidad de libertad respecto al destino que tenía con los antiguos y se le considera ya enfermedad mental relacionada con el pecado en la que el melancólico no es dueño de sí.”⁶³ Manteniendo sin embargo, un carácter místico, la contemplación y amor a Dios por ejemplo, como en las experiencias de Santa Teresa o San Juan de la Cruz. Giorgio Agamben considera sobre la investigación de Panofsky-Klibansky-Saxl que su:

[...] novedad más importante es haber vuelto a situar el síndrome melancólico sobre el trasfondo de la teoría medieval y renacentista del *spiritus phantasticus* (la melancolía en sentido propio, no es otra cosa que un desorden en la actividad fantasmática, un *vitium corruptae imaginationis*) y haberla devuelto consiguientemente al ámbito de la teoría del amor (puesto que el fantasma era a la vez el objeto y el vehículo del enamoramiento y el amor mismo una forma de *solicitude melancólica*). [...] (La tentativa de la fantasía de apropiarse de lo inapropiable.)⁶⁴

⁶² Klibansky, Raymond, *et. al., op. cit.*, p. 29.

⁶³ *Ibidem*, pp. 65-85.

⁶⁴ Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, p. 65.

Así, para los medievales la relación entre el deseo, que pasaba por la fantasmagoría, y la melancolía era evidente. La concepción del fantasma en la Edad Media estaba basada en una conformación tripartita del *sistema interno* que cumplía tres órdenes de lo corporal a lo espiritual. El sentido interno explicaba la idea medieval del funcionamiento de la mente constituida por: la fantasía que recibe todas las formas de los sentidos; la imaginativa que fija lo que la fantasía recibe respecto al alma vital como un fantasma; la cogitativa, más racional, compone las formas de la imaginación en conocimiento; la estimativa que aprende de las intenciones de los objetos sensibles, y el memorial que mantiene lo que la estimativa aprende. Las formas que imaginamos son fantasmas que pertenecen al tercer orden del sentido interno, dichos fantasmas son imágenes individuales y no conceptos abstractos.⁶⁵ Es así como los medievales comprendían el proceso tanto de percepción visual como de imaginación, como un juego de especulación (espectral) “un reflejarse de fantasmas de espejo en espejo”⁶⁶. Esta idea del fantasma y del objeto, presentes en los estudios de Roger Bartra sobre la literatura romántica en *Cultura y melancolía* y de Giorgio Agamben, muestran que la melancolía está fuertemente vinculada particularmente en la Edad Media y romántica con el *eros* en relación a la imagen y al deseo.⁶⁷

Ya en la época moderna el ver del melancólico adquiere también un carácter fragmentario⁶⁸ y monstruoso como en Goya, romántico, o mesiánico como en Walter Benjamin, que se relacionan con la labor del historiador que debe ver la huellas del pasado, para en ellas avisar el futuro o imaginar ambos. Pero tanto en Goya como en Benjamin quien ve, no oye y viceversa. Un

⁶⁵ El primer orden del sentido interno medieval es el orden corpóreo, que funciona a manera que un cuerpo grande cuya naturaleza de agua luz y aire se proyecta y entra por la pupila pequeña del ojo por analogía, cuyo *ritrio* es también de naturaleza acuosa. El segundo orden es el sentido común o fantasía que recibe al fantasma (imagen del cuerpo percibido) en su carácter material como agua, aire y luz. La fantasía “es como el agua, recibe imágenes sin mantenerlas. Ese cuerpo visto que no es el cuerpo real primero, es un fantasma que sólo puede ser aprendido de manera espectral como la imagen de un espejo. El tercer orden es la imaginativa, de carácter visual que recibe al fantasma en su carácter espiritual y por tanto prescinde de su presencia física, pero al contrario de la fantasía, la imaginación no sólo es receptiva sino también activa, genera imágenes. Agamben, Giorgio, *op.cit.*, p. 139.

⁶⁶ Averroes citado por Agamben, Giorgio. *op. cit.*, p. 139.

⁶⁷ Agamben, Giorgio. *Estancias*, pp. 45-46, 55.

⁶⁸ El término, reservado a la condición humana hasta los inicios de la era moderna, se aplicó en la época isabelina a diversos aspectos del mundo objetivo; esa evolución llevaría a Schelling a decir que la melancolía es un velo de tristeza tendido sobre toda la naturaleza [...] En la época moderna, el alemán y el danés, a diferencia del francés y el inglés establecen una distinción entre la melancolía sin más, es decir, un estado pasajero, y otra idea, como *Schwermt*, o, en Kierkegaard, *Tungsind*, que es la melancolía religiosa [más relacionada con la contemplación de naturaleza divina y no patológica].” Klibansky, Raymond *et. al.*, *op. cit.*, p.12.

asunto es que la melancolía está desde un principio fuertemente relacionada con la experiencia estética, y la percepción sensible hasta la fecha.

Para la psiquiatría es una dolencia grave que se manifiesta por una lentificación psíquica, ideatoria y motora, por una extinción del gusto por la vida, del deseo y de la palabra, por el cese de toda actividad y por la atracción irresistible del suicidio. Por otra parte existe una forma más suave de este abatimiento que (como la primera) alterna a menudo con estados de excitación, forma ligada a estados neuróticos y que llamamos depresión.⁶⁹

En algunos momentos se la atribuye a una constitución individual, un castigo divino o un mal social como en Burton quien “proponía como tratamiento un cambio de toda la textura de la sociedad”⁷⁰, o como en el marxismo que se le concibe como “la incapacidad burguesa de remediar de manera positiva la contradicción entre el reino de lo posible y la dura realidad histórica. Es un signo claro de la decadencia burguesa.”⁷¹ Por su parte, según Klibansky, Panofsky y Saxl, podría decirse que la red melancólica se construye “desde un talante puramente subjetivo que puede ser atribuido por transferencia al mundo objetivo, de suerte que puede hablarse legítimamente de “melancolía del anochecer”, “melancolía del otoño...”.”⁷²

En la modernidad hay una paradójica relación que ha señalado Roger Bartra en varios filósofos con la melancolía, quienes por un lado buscan la explicación científica y racional al mismo tiempo que se fascinan o intrigan por ella como un terreno oscuro e inasible, como ocurre con Kant, quien también considera las enfermedades “de la cabeza”, no sin racismo eurocéntrico, como males de la civilización:

El peligro de la locura acecha a los hombres civilizados que tienen tiempo para pensar. El cerebro de los salvajes en muy raras ocasiones se enferma, y cuando ello llega a ocurrir se vuelven idiotas y furiosos, pero no desarrollan aberraciones ni fantasmagorías.⁷³

Según Walter Benjamin la actitud melancólica Alemana tiene su principio de posibilidad en el vacío ante la vida que generó el protestantismo al considerar como vanas las obras y la salvación como algo dado por gracia divina.⁷⁴ Por otro lado, desde F. Fanon, en los países colonizados como México existe por un lado la promesa de acceder al progreso y superar la escasez, al

⁶⁹ Kristeva, Julia en: *Entrevista a Julia Kristeva para introducir a la melancolía* de: Dominique Gibault. [http://www.herrerros.com.ar/melanco/kristeva.htm].

⁷⁰ Klibansky, Raymond, *et. al., op. cit.*, p. 21.

⁷¹ *Ibidem*, p. 13.

⁷² *Ibidem*, p. 29.

⁷³ Cita de Roger Bartra a Kant en: *El duelo de los ángeles: Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, p. 22.

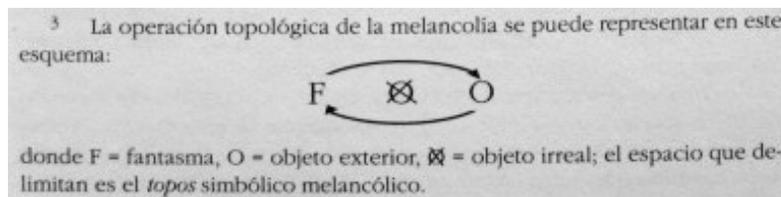
⁷⁴ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, pp. 130-133.

mismo tiempo que no existen las condiciones reales para ello y se experimenta una exclusión constante de dicha promesa generando melancolía.

La definición de melancolía de mayor relevancia para este trabajo fue la de Agamben: “... **una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido.**”⁷⁵ retoma de Freud una relación con la pérdida y con la incapacidad melancólica de concluir un proceso de duelo,⁷⁶ y recupera a su vez del pensamiento medieval la relación de la simulación con el deseo, la imaginación y la producción de fantasmas, distinta de otras concepciones contemporáneas de simulación.

La melancolía es una relación con la pérdida de un objeto de amor, pero a la que no sigue, como podría esperarse, una transferencia de la libido sobre un nuevo objeto, sino su retraerse en el yo, narcisistamente identificado con el objeto perdido “el objeto es incorporado al yo [...] Sin embargo, [...] en la melancolía no sólo no está claro de hecho qué es lo que se ha perdido, sino que ni siquiera es seguro que se pueda hablar de veras de una pérdida [...] una “**pérdida desconocida**” [...] habría que decir que la melancolía ofrece la paradoja de una intención luctuosa que precede y anticipa la pérdida del objeto.”⁷⁷

La relación melancólica con la pérdida redefine el estatus mismo de la pérdida o mejor dicho, lo pone en cuestión. Poco ha sido abordado este problema en su dimensión política, por ejemplo frente a la utopía, las catástrofes planetarias, los procesos coloniales e imperialistas o el *no future*. En ese sentido la melancolía, a diferencia de la nostalgia, no es conservadora por aferrarse al pasado sino que tiene un potencial subversivo, es una resistencia que precede la opresión, en esta forma no sería reaccionaria necesariamente, sino que se adelanta a la pérdida, se le resistiría en el ámbito de lo imaginario. Así como tiene un potencial que la proyecta más allá de lo dado, tiene el límite de lo fantasmagórico o imaginario.



⁷⁵ Agamben, Giorgio. *op. cit.*, p. 53.

⁷⁶ Sigmund Freud. *Duelo y Melancolía*, [<http://www.philosophia.cl>]

⁷⁷ Agamben, Giorgio. *op. cit.*, pp. 52-53.

No nace de un defecto sino de una exacerbación concitada del deseo, que hace para sí mismo inaccesible el objeto en la desesperada tentativa de garantizarse así contra su pérdida y de aferrarse a él por lo menos en su pérdida, así se diría que el retraerse de la libido melancólica no tiene otra meta que la de hacer posible una apropiación en la que ninguna posesión es posible en realidad.”⁷⁹

Así, la idea de melancolía en este trabajo refiere al deseo por el objeto perdido que nunca se tuvo, donde la imagen de ese objeto es fantasmática. Las imágenes fantasmas a que me refiero aquí son en primera instancia las propias pinturas, y en segundo el proceso constante de su hacer, en tercero el uso de imágenes que evocan a los muertos, la historia del arte, mitologías y un imaginario personal que alimento de iconografías e imágenes diversas.

fantasma.

Del lat. *phantasma*, y este del gr. φάντασμα. (*phántasma*)¹, de φαντάζω (*phantázo*, "mostrar"), a su vez de φαίνω (*phaíno*)², de φάος (*pháos*, "luz"), del protoindoeuropeo **bʰeh-* ("brillar").

1. m. Imagen de un objeto que queda impresa en la fantasía.
2. m. Visión quimérica como la que se da en los sueños o en las figuraciones de la imaginación.
3. m. Imagen de una persona muerta que, según algunos, se aparece a los vivos.
5. m. Persona envanecida y presuntuosa.
7. m. Aquello que es inexistente o falso. U. en apos. Una venta fantasma. Un éxito fantasma.

Diccionario de la Real Academia Española.

Tradicionalmente las imágenes viven desde la ausencia del cuerpo, lo que es temporal (es decir, espacial) o, en el caso de la muerte, final. Esta ausencia no significa que las imágenes revoquen cuerpos ausentes y los hagan retornar. Por el contrario, sustituyen la ausencia de cuerpo con un tipo diferente de presencia.

La presencia icónica todavía mantiene la ausencia de un cuerpo y lo convierte en lo que debe ser llamado ausencia visible.

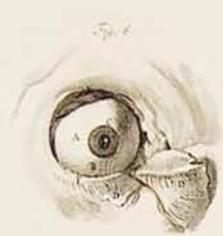
Las imágenes viven de la paradoja de llevar a cabo la presencia de una ausencia o viceversa.

Hans Belting⁸⁰

⁷⁸ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁸⁰ Belting, Hans. *Image, médium, body. A new approach to Iconology*, p. 312.



El Origen del Fantasma II



FANTASMAGOREN ANATOMY

Pintura y melancolía como supervivencias

¿Quién conoce el fin? Lo que ha surgido ahora puede hundirse y lo que se ha hundido puede surgir.

H. P. Lovecraft⁸¹

¿Cómo se puede declarar la muerte de las supervivencias?

¿No es algo tan vano como decretar la muerte de nuestras obsesiones, de nuestra memoria en general?

¿No es abandonarse a la inferencia fatigada que va de una frase como *el deseo no es ya lo que era* a otra frase como *no hay ya deseo*?

George Didi-Huberman⁸²

La historia de la humanidad es siempre historia, historia de fantasmas y de imágenes, porque es en la imaginación donde tiene lugar la fractura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición. Las imágenes son el resto, la huella de todo lo que los hombres que nos han precedido han esperado y desechado, temido y desterrado. Y puesto que es en la imaginación donde algo como la historia se ha hecho posible, es en la imaginación donde ésta debe decidirse de nuevo una y otra vez.

Giorgio Agamben⁸³

Los dioses que una vez fueron adorados por naciones ahora se encuentran sólo en sus nichos con los búhos y aves nocturnas. La dorada capital languidece bajo el polvo y todos los templos de Roma yacen cubiertos de telarañas.

San Jerónimo⁸⁴

La mayoría del presente está hecho de pasado. La historia, como insiste Mulhern, es en su mayor parte continuidad.

Se corresponde con su complejo peso material el hecho de que no pueda rehacerse perpetuamente.

Incluso cuando tratamos de transformarla, nos encontramos con que su peso perdura como una pesadilla en el cerebro de los vivos.

Terry Eagleton⁸⁵

⁸¹ Lovecraft Howard Phillips. *La llamada de Cthulhu. Cuentos*, p. 22.

⁸² Didi-Huberman, George. *La supervivencia de las luciérnagas*, p. 49.

⁸³ Agamben, Giorgio. *Ninfas*, p. 53.

⁸⁴ San Jerónimo. Traducción Lucía Vidales. Citado por Michael Ann Holly en *Melancholy Art*, p. 2.

⁸⁵ Eagleton, Terry. *Dulce violencia. La idea de lo trágico*, p. 17.

Cada época tiene el renacimiento de la antigüedad que merece.

Aby Warburg⁸⁶

La pintura en particular ha tenido una relación con la permanencia, la presencia, la ausencia y la pérdida desde las antiguas pinturas rupestres⁸⁷, la pintura tradicional de caballete, por no mencionar la propia historia las artes figurativas que se remontan a la conservación de un cadáver, la construcción de tumbas, capillas, al cuadro, la foto y el video. La relación entre las artes visuales, la necesidad de presencia y la memoria, que en palabras de Marcel Proust, no existe sin melancolía, son líneas de investigación comunes en la teoría del arte actual.

Ídolo viene de *eidôlon*, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El *eidôlon* arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble. [...] la palabra tiene tres acepciones concomitantes: imagen del sueño (onar), aparición suscitada por un dios (phasma), fantasma de un difunto (phyché).⁸⁸

La famosa historia de Plinio el Viejo sobre el origen del dibujo donde una muchacha traza el perfil de su amado proyectado sobre una pared para mantener su recuerdo mientras él se marcha a la guerra, establece ese origen mítico de la producción de imágenes con un deseo de permanencia.⁸⁹ Así la sombra y el fantasma, presencia de la ausencia o proyección vaciada de la presencia conforman el imaginario mítico del origen de la producción de imágenes en occidente.

Paradójicamente una pintura funciona en tanto que hace presente aquello que no está, siendo lo que no es. El cuadro puede ser visto como una negación del muro. Siendo al mismo tiempo su afirmación. Se trata así de una construcción de una presencia fantasmática. Un fantasma no se puede fijar, aunque la imagen pictórica se puede decir que es fija y física,

⁸⁶ Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Traducción de Lucía Vidales, p. 238.

⁸⁷ “Es una constante trivial que el arte nace funerario, y renace inmediatamente muerto, bajo el aguijón de la muerte [...] De la misma manera que las sepulturas fueron los museos de las civilizaciones sin museos, nuestros museos son tal vez las tumbas apropiadas a las civilizaciones que ya no saben edificar tumbas.” Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, p. 20.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 21.

⁸⁹ Plinio, el Viejo. *Historia natural*. Libro XXXV. [http://www.historia-del-arte-erotico.com/Plinio_el_viejo/libro_35.htm].

respecto al cine o al video, la posición de cada pintura con respecto a la mirada no es fijable, por eso la pintura como imagen, experiencia o proceso pictórico no es fija, sólo como objeto, como cuadro o como soporte.

Ante todo la imagen no es una sustancia, sino un accidente, que no se encuentra en el espejo como en un lugar, sino como en un sujeto [...] Ser en un sujeto es para los filósofos medievales, el modo de ser de aquello que es insustancial, es decir de lo que no existe por sí mismo sino en otra cosa (si se tiene en cuenta la proximidad entre la experiencia amorosa y la imagen [...]) De la naturaleza insustancial de las imágenes derivan dos características. Puesto que no son sustancia carecen de una realidad continua. En todo caso son generadas a cada instante según el movimiento o la presencia de quien las contempla [...] El ser de la imagen es una continua generación (*Semper nova generatum*). Esencia de generación y no de sustancia [...] La segunda característica de las imágenes es la de no estar determinada según la categoría de la cantidad, no ser propiamente una forma o una imagen, sino más bien una “especie de imagen o de forma” que en sí no puede decirse larga ni ancha, sino que “tiene sólo una especie de largura y anchura”. Las dimensiones de las imágenes no son, por tanto, cantidades mesurables, sino sólo especies, modos de ser y “hábitos”.⁹⁰

En este sentido la imagen pictórica es una imagen paradójica en tanto que es insustancial como imagen y sustancia en tanto que materialidad pictórica sobre un plano. Esto se hace evidente especialmente en las *metapinturas* donde la propia imagen habla de sí misma como el ejemplo conocido de *Las Meninas* o *El Aldorfino*. **El tiempo del fantasma es el tiempo de la disyunción al menos entre el presente, el pasado y el futuro.**

George Didi-Huberman señala que para J. Von Schlosser, cercano a Warburg, la historia de las imágenes no se puede pensar como una historia natural como lo habían hecho historiadores del arte como Winkelmann, es por el contrario una elaboración artificiosa, una construcción metodológica, hasta cierto punto arbitraria⁹¹. Didi-Huberman, retomando a Warburg desarrolla la idea de la supervivencia de las imágenes, la cual, en su dinámica temporal compleja, logra escapar a las clasificaciones, las desorganiza respecto a la temporalidad lineal o progresiva y va más allá del terreno del arte. Así la historia crítica que propone, trata “no una sucesión de hechos artísticos sino una teoría de la complejidad simbólica”⁹² que no es afín a los

⁹⁰ Agamben, Giorgio. *Profanaciones*, pp. 69-71.

⁹¹ “que se tensa entre progreso y declive, nacimiento y decadencia, vida y muerte.” George Didi-Huberman. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, pp.15-16, 81.

⁹² *Ibidem*, p. 82.

conceptos de “imitación”, “esencia”, “progreso”, “sucesión” y “decadencia”, paradigmáticos en la historia de las artes tradicionales y se posiciona con Benjamin, en el “instante de peligro”.⁹³

Warburg señala que los modelos concurrentes del desarrollo cultural son la teoría del progreso y la teoría de la degeneración, que para Didi-Huberman deben ser dialécticamente relacionados entre sí como sucede en Benjamin. Sin embargo el concepto de supervivencia warburiano aparece como diferencial entre esas dos visiones. La noción de que el tiempo debe leerse progresivamente desde un inicio identificable hasta un fin definido, fue también criticado por Jacques Derrida, quien frente a la visión dualista que les corresponde (vida-muerte) opuso la noción de supervivencia como **vida más allá de la vida**, implicando tanto continuidades como discontinuidades proyectadas no sólo en dirección al pasado, sino también al futuro.⁹⁴

Aby Warburg reflexionó sobre la supervivencia de formas en la cultura, así como en particular en las imágenes. “El hecho de que un pintor, un escritor, etc., utilice una imagen que tiene su fuente en el “Pathos Formula” es para Warburg evidencia de la necesidad de la cultura de conectar con los movimientos y cualidades primordiales que le dieron vida a la imagen primitiva”⁹⁵ Algunos ejemplos del *pathosformel* estudiado por Warburg están en la obra de Sandro Boticelli con la forma de la ninfa, el *Laocoonte* con sus contorsiones y la imagen de la serpiente, la imagen de Saturno y la *Melancolía I* de Durero, etc. La *pathosformel* se trata de:

Un agente cultura independiente, impersonal que se hace presente en las imágenes de distintos periodos, inyectándole características dionisiacas a la imagen, incluso sin la voluntad directa del artista, [...] una especie de inconciente, memoria cultural latente que está encriptada en imágenes particulares, pero cuya decodificación y desciframiento es posible solo mediante la investigación histórica de las fuentes.⁹⁶

⁹³ “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. Benjamin, Walter.” *Tesis sobre la historia*. Tesis VI, p. 21.

⁹⁴ Derrida, Jaques. *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*, p. 2.

⁹⁵ Eyal, Adi. *Warburg's "Phatosformula" in Psychoanalytic and Benjaminian contexts*. Traducido por Lucía Vidales, p. 223.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 224.

Para Aby Warburg, lo mismo ocurre en cualquier imagen superviviente, *Nachleben* (*afterlife*), también utilizado por Benjamin,⁹⁷ remite a ecos y fantasmas, ya que éstas no están delimitadas o definidas de una vez y para siempre como podría parecer. Hay imágenes que parecerían muertas pero persisten y despiertan inesperadamente a lo largo de generaciones de manera discontinua. “La tradición no es ya un río continuo en el que las cosas se transmiten simplemente de cabecera a desembocadura, sino una dialéctica tensa”⁹⁸, una dialéctica de los tiempos que no está sujeta a las dicotomías de bien/mal o inicio/fin, sino que está compuesta por rizomas, repeticiones y síntomas que duermen y despiertan como los sapos que hibernan bajo tierra y luego salen a reproducirse.

Gilles Deleuze lo diría más tarde, a su manera: “Me parece evidente que la imagen no está en presente. [...] La imagen misma, es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente sólo deriva, ya sea como un común múltiple, o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente.”⁹⁹

Didi-Huberman habla, por ejemplo, sobre la supervivencia en la obra de Pasolini como potencia e incluso política de los tiempos. Pasolini:

[...] conocía el carácter indestructible, acá transmitido, allá invisible pero latente, en otras partes resurgente, de las imágenes en perpetuas metamorfosis. [...] Es lo que determina en él la conjunción asumida de lo arcaico y lo contemporáneo, cuando hace decir a Orson Welles en *La ricotta*: “**Más moderno que todos los modernos soy una fuerza del pasado.**”¹⁰⁰

La melancolía podría considerarse en la actualidad como un síntoma superviviente en el sentido que le da Aby Warburg a la supervivencia, dado su devenir histórico y su significación casi marginal actual. Cuando se la invoca en la actualidad aparece como una presencia incómoda, antigua, que como lo superviviente warburiano es paradigmática y sintomática del propio desarrollo de la cultura occidental en el tiempo presente. “La permanencia de la cultura no se expresa como un rasgo global o arquetípico, sino, por el contrario, como un síntoma, un rasgo expansivo, una cosa desplazada.”¹⁰¹

⁹⁷ Vargas, Mariela Silvana. *La vida después de la vida. El concepto de Nachleben en Benjamin y Warburg*, p. 324.

⁹⁸ Dichas tensiones según Didi-Huberman, se refieren en Warburg a aquella “entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológico, orden y caos, rasgos de evidencia y rasgos de impensado.” *op. cit.*, p. 27.

⁹⁹ Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes tocan lo real*, p. 6.

¹⁰⁰ Didi-Huberman, George. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, p. 195.

¹⁰¹ Didi-Huberman, George. *op. cit.*, p. 50.

Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos). Es sorprendente que Walter Benjamin haya exigido del artista lo mismo exactamente que exigía de sí mismo como historiador: “El arte, es peinar la realidad a contra-pelo¹⁰²”.

La pintura, a veces, parece tener una resistencia a cambiar del todo. Se trata de una resistencia no de tipo ideológico sino más bien orgánico. Esa resistencia sintomática le da también desde mi perspectiva un estatus de superviviente. Es una resistencia material que responde no a la aferración idealista de posicionarse en contra de la mediatización tecnológica y sus transformaciones, sino en cambio a la pertinencia, actualidad e inmediatez del cuerpo y su acción, el gesto y a la visión arqueológica del tiempo que percibe sus capas sedimentadas como si fuera un cuerpo yacente bajo tierra.

Walter Benjamin mostró una relación entre la melancolía y su manera de abordar tanto la historia como las imágenes y los objetos. La mirada melancólica tiene como una de sus características la de actuar como una especie de arqueología que irrumpe en el tiempo de manera abrupta, es una mirada que trae el pasado al presente como a una luz proyectada con la que se vive y dialoga, intempestiva, fantasmagórica y dialéctica, pensada en imagen bajo la alegoría del relámpago¹⁰³. En la mirada melancólica la contextualización histórica resulta engañosa pues está determinada tanto como por las presencias evidentes y cuantificables, como por los ecos de los fantasmas supervivencias, *pathos* y el imaginario. Establece así, una relación compleja con el tiempo que ya aparece en la antigua Grecia, según también dan cuenta algunas obras trágicas como *Antígona* de Esquilo. Así, no es casual que muchos de los teóricos modernos críticos al historicismo lineal o progresista, puedan ser considerados como melancólicos por su interés en la memoria, el tiempo anacrónico y aquello que está en peligro de perderse y sin embargo sobrevive.

“Lo que constituye el sentido de una cultura es a menudo el síntoma, lo impensado, lo anacrónico de esa cultura.”¹⁰⁴ La vía de acceso a la supervivencia consiste en Warburg en la capacidad de generar síntoma más que en generar sentido, ya que los sentidos establecidos, como unidades de interpretación se pierden en el tiempo y son los síntomas los que manifiestan las continuidades.

¹⁰² Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes tocan lo real*, p. 7.

¹⁰³ Benjamin, Walter. *Conceptos de Filosofía de la Historia*. Tesis V, VI y VII. pp. 21-22.

¹⁰⁴ Didi-Huberman, George. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, p. 47. Para más información sobre la supervivencia en Warburg ver también, pp. 73-91.

Didi-Huberman se pregunta si la vía del síntoma es la mejor para oír a los fantasmas. En el caso particular del cuadro, éste establece un diálogo con la historia de la pintura occidental activando elementos de la tradición y por tanto complejizando el tiempo tanto de su creación como de su recepción; en el tiempo de recepción confluyen al menos el tiempo “presente” del espectador, el pasado de su producción y el que dialoga con la historia de la cultura a través del propio dispositivo del cuadro, elementos iconográficos o referencias, entre otros. Ni la tradición pictórica occidental, ni otras, son lineales ni homogéneas. Por ejemplo sus técnicas, más orales y empíricas que escritas, durante siglos no fueron desarrolladas de manera que las nuevas técnicas volvieran obsoletas las anteriores, sea porque quienes la desarrollaron las guardaron celosamente de otros pintores volviéndolas intrasmisibles, la falta de sistematización escrita y socializada, o por el nivel de especialización de las características singulares de los materiales y sus mezclas,¹⁰⁵ en particular a partir de la posmodernidad, por la que la historia de las técnicas pictóricas es vista como una caja de herramientas a disposición. La historia del arte es un campo aún más problemático ya que la linealidad de un supuesto desarrollo artístico, así como las lecturas mecanicistas de causa-efecto han sido profundamente cuestionadas y se ha generado un campo tanto interpretativo como perceptual a-sistemático, al menos desde Aby Warburg, en que su desarrollo se piensa como sedimentario, cualitativo, simultáneo, movido por obsesiones, fantasmas y “saberes” impredecibles. La historia del arte ya no puede leerse como una sucesión cronológica de obras o contextos alineados sobre una superficie, más bien se parece a un hormiguero con distintos caminos que se entrecruzan y superponen en distintas direcciones e incluso en sentidos contrarios, impuros y llenos de obstáculos.¹⁰⁶

Mi obra tiene a partir del cuadro, de elementos iconográficos y técnicos una relación con la historia no lineal ni consecutiva. Si entiendo la pintura como una supervivencia o amasijo de tiempo, esto implica que hay peligros que la asechan, que tiene predadores y también que ella misma se puede autodestruir. La pintura se conforma como supervivencia espacial y temporalmente, hacia el futuro, como presencia en el presente y como cúmulo de tiempo pasado, una *vida más allá de la vida*. Espacialmente

¹⁰⁵ “Las técnicas pictóricas [occidentales] se han perdido en al menos tres momentos diferentes desde la Edad Media. La primera pérdida fue en el siglo XV, cuando el método de Jan Van Eyck no fue pasado a las personas suficientes y eventualmente fue completamente olvidado. Después hubo una pérdida de la famosa técnica veneciana practicada por Tiziano, Giorgione, Veronese y Cima: Murió lentamente a lo largo de varias generaciones a medida que los pintores utilizaban técnicas que eran cada vez menos parecidas a las originales.” James Elkins. *What painting is: How to think about oil painting using the language of alchemy*. Traducción de Lucía Vidales, p. 172.

¹⁰⁶ La arbitrariedad en algunas ciencias sociales y humanidades en partir de temporalidades preconcebidas como el siglo o la década que poco tienen que ver con la dinámica temporal de su objeto de estudio fue mostrada por Michael Foucault, por ejemplo en *Arqueología del saber*, pp. 46-49.

como una profundidad arqueológica, un montón de escombros, ruinas y sedimentos acumulados, además de su obvio sentido espacial, como espacio pictórico de representación o plano. El carácter temporal de la pintura está relacionado en parte con su vínculo con la imagen, Didi-Huberman plantea una relación paradigmática entre la imagen y el tiempo en tanto que el tiempo estaría en el centro del problema de la imagen y la imagen en el centro del problema del tiempo. Pero más allá, la posibilidad de construcción de espacialidad y sensación atmosférica en la pintura parten de su dimensión temporal, o más precisamente, el espacio tiempo pictórico se construye dialécticamente, pues en pintura no se trata de espacialidad pura, sino de un instante de ese espacio, es decir, la luz; un despliegue temporal de aquel como una forma concreta de ser en el espacio, esto es claro en el uso del color por ejemplo o en el gesto.

La pintura como proceso de construcción de carácter artificial también se diferencia del espacio natural, dado, mediante una temporalidad propia. Como sedimentación tiene una posición y una conformación cambiante, en un momento y en un lugar a la intemperie del tiempo y el polvo, así como de sus propios procesos de putrefacción (una alquimia), en la forma en la que se realiza por acumulación material de capas de pintura, etc. La construcción de las pinturas que realizo en tanto imagen y en tanto materia es de una sedimentación espacio-temporal en que confluyen la acumulación material y formal, el borramiento, yuxtaposición y sus tiempos de conformación y destrucción. Esta sedimentación busco que no sea a su vez lineal, lo que es decir que mis imágenes ponen en relación figuras antiguas y contemporáneas y en su proceso de construcción material hay, en una misma pieza, zonas trabajadas con capas y capas de pintura, donde raspo, borro con solvente o arranco la pintura, áreas donde dejo el primer trazo, la imprimatura o una sola capa. Algunas veces estos procesos pasan por una traducción al lenguaje digital que me permite alterar el color bajo otra lógica y luego regresar a la materia pictórica enriqueciendo mi manera de utilizar el color. Por lo tanto, el proceso queda materializado como huellas, gestos, costras o residuos además de en la representación figurativa y el uso del color como con el verde limón, el magenta y el verde viridian al cian. “Pasos, capas, preparación y planear pueden ser componentes del concepto de pintura incluso cuando están absentes de su práctica.”¹⁰⁷ Hay una acción, de recolectar, condensar, coleccionar, acumular sentidos, imágenes y espacios en el tiempo: lo que se transmite y no de la tradición. Por ello, esa forma sedimentaria de proceder responde a una concepción de la historia y de la conformación de la cultura.

¹⁰⁷ Elkins, James. Traducción de Lucía Vidales, *op. cit.*, p. 168.

Existe además una visión progresista en torno a la pintura, cuando se piensa que la producción pictórica no tiene ya sentido en tanto que agotada, o se la ve como superada por otros medios desde una ideología que identifica mecánicamente la actualidad de los medios tecnológicos que producen la imagen con su relevancia social y artística. No sólo la imagen alegórica es melancólica, sino también la imagen documental y el furor contemporáneo por registrar y mostrar todo lo que sea posible. “De nada se hacen tantas fotos o películas como de aquello que se sabe que está amenazado de desaparición [...] Con la ansiedad de quien tiene los días contados, se agranda el furor documental.”¹⁰⁸

La relación de mi producción pictórica con la historia se da no sólo de manera racional o discursiva, sino también de manera obsesiva, pulsional y particular, a través de imágenes, formas y gestos que en el proceso se incluyen en las piezas de manera imprevista. Así se relaciona tanto con la gran historia del arte como con las microhistorias de cada pieza, buscando abordar tanto un sentido macro como íntimo al mismo tiempo.

En la pintura de caballete el peso de la historia y sobre todo de historias hegemónicas sigue patente. En la producción contemporánea existen posturas que retoman esta historia y su tradición para reconstruirla, actualizarla o criticarla, así como posiciones que buscan hacer pintura sin tener nada que ver con su pasado. Para mi la producción de cuadros tiene sentido en tanto que establezca un diálogo crítico y actual con su historia, donde no se de por establecida una concepción ni una valoración de ésta, sea en el sentido artístico, utilitario ni mercantil, y que por el contrario sus posibles sentidos sean puestos en cuestión y reconfigurados a cada momento. La historia de la pintura, y en particular la del cuadro, está presente en mi producción no sólo en la técnica del óleo y el soporte sino en un diálogo que busco establecer con pinturas del pasado que me interesan como es el caso de obras de Peter Bruegel, Cranach o Rembrandt por mencionar algunos. También utilizo elementos de mitos antiguos y leyendas populares que han perdurado en el tiempo, iconografías y elementos simbólicos o alegóricos de otras épocas, buscando una coherencia con mi idea del tiempo en la pintura como forma y función superviviente y sedimentaria en la actualidad.

¹⁰⁸ Debray, Régis. *op. cit.*, pp. 25-26.



Lucía Vidales. Paisaje XII. 2015. óleo y encausto sobre tabla. 90 x 30 cm.

Lucía Vidales. Paisaje con multitud. 2015. óleo sobre tabla. 50 x 40 cm.

Lucía Vidales. Paisaje IV. 2015. óleo sobre tabla. 30 x 27 cm.

El síntoma

Otra idea importante en esta relación pintura-melancolía y pasado sería la del *síntoma* en el sentido temporal de su anacronismo, o en la aparición de elementos a incluir en una pieza, que se va dando en el proceso.¹⁰⁹ La aparición de muchos elementos en mis pinturas sigue un orden sintomático. “Lo que la imagen-síntoma irrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación”¹¹⁰ por eso el disfraz, los diablos y otros esperpentos en los carnavales son sintomáticos. La inclusión de textos, personajes y elementos en los cuadros son sintomáticos la mayoría de las veces así como los tratamientos pictóricos desiguales. Considero que me falta romper de manera cada vez más radical con el claroscuro, la perspectiva, el horizonte y la gravedad en las figuras para que la imagen fuera aún más sintomática respecto a la “lógica normal de la representación”, donde no hubiera necesariamente un piso, horizonte o fuerza de gravedad, sino que la espacialidad y profundidad las construya por afecciones, sensaciones impensados y una lógica pictórica interna al cuadro.

La pintura que se presenta como anacronismo en tanto que supervivencia, como en particular la de caballete, es sintomática de un estado crítico no sólo en el campo del arte, la estética o del mundo de las mercancías, sino de la crisis civilizatoria en su conjunto del cual es apenas un pequeñísima parte, sin dejar de tener particularidades y problemáticas propias que considero van más allá de las lógicas del mercado del arte. “Por qué entonces, rechazar el anacronismo si éste no expresa, después de todo, más que los aspectos críticos del desarrollo temporal mismo? [...] cuando éste, mirándolo bien, no expresa más que el aspecto claramente complejo y sintomático de estos mismos cambios”¹¹¹ Encuentro en ese sentido también sintomática la pintura de los alemanes Anselm Kiefer, Neo Rauch, Bernhard Heisig y Werner Tübke cuya obra retoma aspectos de la historia y tradición pictórica alemana sin repetirla o copiarla, y cuya serie de paneles “La revuelta campesina” me ha interesado. Esta última recuerda la pintura medieval flamenca y fue realizada entre 1979 y 1981 y al igual que la obra de los otros tres artistas alemanes se entiende en el contexto de la posguerra y la crisis en Alemania frente a su historia como un aparente anacronismo sintomático de conflictos presentes.

¹⁰⁹ “Un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente [...] Lo que el síntoma-tiempo interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría también lo sostiene: se lo podría pensar bajo el ángulo de un inconsciente de la historia.” George Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p. 64.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 64.

Otra imagen melancólica superviviente puede ser la alegoría, que como la ruina es una condensación de tiempo. Me interesa utilizar la alegoría con la intención de generar una conversión del tiempo en forma visual. Aunque en sentido estricto y siguiendo a Warburg o a Didi-Huberman, toda imagen tiene una relación fundamental con el tiempo, la alegoría lo hace de una manera particular que la vincula con el fragmento, con una forma anacrónica de la imagen. “Allegory is an attitude, as well as a technique, a perception as well as a procedure.”¹¹² Así, habría una composición paradójica en las imágenes que busco construir que por una parte condensan distintas temporalidades y por otra, en tanto formas espaciales y visuales se conservan detenidas, y de las cuales he hablado con mayor profundidad en mi tesis de licenciatura en el apartado titulado “Alegoría y *ethos* barroco”.¹¹³ Busco que mis obras construyan un espacio y materialicen el tiempo en la alegoría, en el gesto y en el uso del espacio en la pintura.

El uso de la alegoría en mi obra busca ser un cuestionamiento a la teoría del arte que jerarquiza aspectos que considera esenciales de los accesorios intercambiables, reemplazables o reductibles a veces bajo la idea de esencia o de pureza. Walter Benjamin reconsidera la potencia significativa de la alegoría que para cierta teoría del arte romántica e idealista aparece como accesoria, además considera que ésta es fundamental del repertorio melancólico “La alegoría es la única y poderosa diversión que se le ofrece al melancólico.”¹¹⁴ El descentramiento a partir de la alegoría y la fragmentación del espacio homogéneo sintetizado en la perspectiva renacentista, son cualidades de mi pintura en su sentido conceptual y de procedimiento. Revivir las imágenes del pasado implica también desvirtuarlas en cierto sentido, ahí radica gran parte del desdén a la forma alegórica por parte de algunas teorías del arte. La imagen o el objeto “asume un carácter nuevo cuando a través de él queremos expresar, no sus características naturales, sino las que le prestamos nosotros, por así decirlo.”¹¹⁵

Benjamin distingue algunos aspectos de la alegoría que son propios de la estrategia romántica y otros de la barroca. La presencia a través del fragmento es para él fundamental en la alegoría cuya imagen es la ruina; “en la alegoría la *facies hipocrática* de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado y grotesco. Así, la imagen alegórica por

¹¹² Owen, Craig . *The Allegorical impulse: toward a theory of postmodernism*, p. 53.

¹¹³ Vidales, Lucía. *Nuestra maldición, construcción de un montaje pictórico contemporáneo desde la contradicción*, pp. 59-66.

¹¹⁴ Benjamin, Walter. *El Origen del Drama Barroco Alemán*, p. 179.

¹¹⁵ Echeverría, Bolívar. *De la academia a la bohemia y más allá*, pp. 6-7.

excelencia es para Benjamin la calavera “La cantidad de significado está en proporción exacta a la presencia de la muerte y al poder de la descomposición.”¹¹⁶ La fragmentación puede aparecer con la violencia de la amputación, pero también como garantía de la no totalización del pensar y de la forma.

La calavera es una alegoría constante en mi producción no solo como referencia obvia a la muerte, sino justo en su función alegórica y su sentido iconográfico cultural en México. Por otro lado, la calavera es también una imagen de supervivencia en la historia de las imágenes, como lo es también la imagen del ángel, analizada por Klibansky, Panofsky y Saxl en relación al ángel en la *Melancolía I* de Durero, y retomada por Benjamin del *Angelus Novus* de Paul Klee como el ángel de la historia.

Es difícil imaginar algo que se oponga más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen gráfica alegórica. Gracias a ella el barroco se revela como el soberano antagonista del Clasicismo, papel que hasta ahora sólo se le había querido reconocer al Romanticismo.¹¹⁷

La crítica realizada por Benjamin en torno al símbolo y la alegoría son fundamentales en esta concepción de la imagen y en cómo ésta se despliega en el tiempo histórico. Como se sabe, el símbolo tiene el carácter y pretensión de mostrar una totalidad o esencia, al contrario de la alegoría que es fallida por incompleta, fragmentaria.

Mientras en el símbolo, con la idealización de la destrucción, el rostro transfigurado de la naturaleza se muestra fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hipocrática* [rostro melancólico] de la historia yace ante los ojos del observador como un paisaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera.¹¹⁸

Benjamin además, retoma la alegoría como elemento para su concepción de la imagen dialéctica, una imagen que se aparece en el presente condensando el pasado el presente y el futuro en un mismo instante revelando las tensiones de tiempo. “Sus alegorías no son meramente modernizadas, sino que realizan en su inactualidad una crítica de la modernidad.”¹¹⁹

En la alegoría se plantea una tensión entre una escritura que se vuelve imagen, *rebus*, y una imagen que, como pictograma, requiere ser leída. El emblema planteaba una dialéctica de *Imago*, *inscriptio*, y *subscriptio*, una tensión entre imagen y escritura, que según Benjamin es propia también de la alegoría, que testimonia la intrusión de la imagen en el discurso y la tendencia de lo

¹¹⁶ *Ibidem*, p.168.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ *Ibidem*, p.159.

¹¹⁹ Buckhardt Lindner, citado por Luis Ignacio García en: *Alegoría y Montaje. Tensiones de la imagen ante la pérdida*. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Buenos Aires, p. 8.

escrito (separado del significado) a convertirse en imagen visual. La alegoría empuja a la escritura a “la formación de complejos, a los jeroglíficos. Esto es lo que sucede en el Barroco. Tanto en la apariencia externa como en el aspecto estilístico (tanto en la contundencia de la composición tipográfica como en lo recargado de las metáforas) lo escrito tiende a la imagen visual.¹²⁰

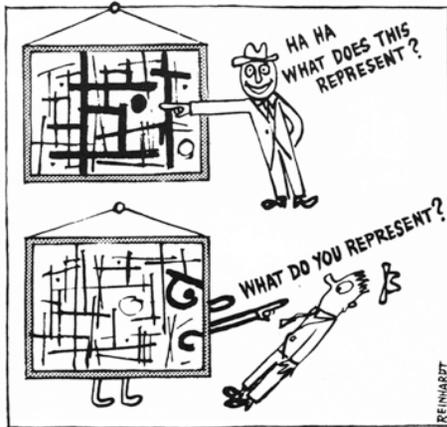
Esta idea y función de la alegoría es la que pretendí en mi obra para hablar de la temporalidad compleja de la imagen y de la pintura. Generar una imagen jeroglífico que permita distintos tiempos y recorridos de lectura.

Es en el espacio abierto por su obstinada intención fantasmagórica donde toma su arranque la incesante fatiga alquímica de la cultura humana por apropiarse de lo negativo y de la muerte y por plasmar la máxima realidad afirmando la máxima irrealidad. [...] **dar un cuerpo a los propios fantasmas** y de dominar en una práctica artística lo que de otro modo no podría asirse ni conocerse. [...] Y puesto que su lección es que se puede asir verdaderamente sólo lo que es inasible, el melancólico sólo está a gusto entre esos ambiguos ropajes emblemáticos. Como reliquias de un pasado sobre el que está escrita la cifra edénica de la infancia, han capturado para siempre un destello de lo que puede poseerse solo a condición de perderse para siempre.¹²¹

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ Agamben, Giorgio. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*, pp. 64-66.

Una constelación de lo pictórico



Reinhardt, Ad. y Robert Storr. *How to look. How to look at space*. Núm. 5.

Ha meditado demasiado profundamente sobre los colores, sobre la verdad absoluta de la línea; pero de tanto investigar, ha llegado a dudar del objeto mismo de sus investigaciones.

Honoré Balzac.¹²²

El mundo del que yo extraigo los elementos de la realidad no es visual sino imaginario.

Juan Gris¹²³

Pintar es comenzar de nuevo por el principio, Sin dejar de evitar las discusiones recurrentes sobre lo que ves que estás pintando. El cuadro en el que pintas modifica los anteriores en una cadena Interminable que no parece acabar nunca.

Philip Guston.¹²⁴

En el contexto actual hablar de pintura en general evidentemente no refiere a hablar de un objeto, el cuadro, o el uso específico de un elemento técnico o formal. Como se sabe, los planteamientos de múltiples artistas y teóricos han puesto las coordenadas de la discusión en elementos tan amplios y abstractos como el color, la imagen, el espacio, el tiempo, que vinculan el material pictórico, pigmento o pintura, con otros medios, incluso digitales convirtiéndola en un medio más¹²⁵. Así, desde esa perspectiva la pintura pudiera considerarse desde la de la imagen en tensión a la de lo pictórico, o bien como un medio para, un dispositivo a disposición, donde el énfasis estaría en su función o en su naturaleza según fuera el caso, o bien, en una manera de mirar, de estructurar la

¹²² Didi-Huberman, George. *La pintura encarnada*. Seguido de *La obra maestra desconocida* de Honoré de Balzac, p. 186.

¹²³ Wallace Stevens. *Ensayos sobre la realidad y la imaginación*, p. 4.

¹²⁴ Guston, Philip. *Collected Writings, lectures and conversations*. Traducción de Lucía Vidales, p. 53.

¹²⁵ "Por imagen me refiero a cualquier parecido, figura, motivo o forma que aparece en un medio u otro. Por objeto, me refiero al soporte material que hace visible una imagen. También quiero evocar aquí los conceptos de objetualidad y objetividad, la noción de algo que se establece frente al sujeto. Por medio, me refiero a un grupo de prácticas materiales que conjunta la imagen con el objeto para producir una pintura" Mitchell, W. J. T. *What images want. The lives and loves of images*, p. xiii.

mirada que no recide en el objeto, la manera en que ese dispositivo dispone a la subjetividad, la conforma, la problematiza, etc. que podría llamarse pictórica, ampliándose y poniéndose en cuestión constantemente. Muchos artistas simplemente han dejado de hablar de pintura para usar términos como lo pictórico como algo que puede formar parte de formas escultóricas arquitectónicas, etc. y desborda el viejo pensamiento disciplinar; o lo pintante como en Fabian Marcaccio que piensa la pintura como una fuerza, etc., así como un idea más amplia, la del arte, para evitar connotaciones gremiales, mercantiles, técnicas o mediáticas, centrándose en la construcción conceptual, contextual, funciones o procesos de la pintura en lugar de una ontología, tecnicismos o formalismos definidos y ahistóricos.

Las normas y convenciones esenciales de la pintura son al mismo tiempo las condiciones limitantes con las que una pintura debe de cumplir para ser experimentada como pintura. El modernismo encontró que estos límites pueden ser ampliados indefinidamente antes de que una pintura deje de ser una pintura y se convierta en un objeto arbitrario; pero también ha encontrado que mientras más se muevan dichos límites, éstos tienen que ser observados e indicados más explícitamente.¹²⁶

Por sus elementos “formales” la pintura ha sido generalmente relacionada con el color, la construcción por punto, línea, plano y mancha en una imagen o el espacio plano en que se despliega. Ha sido definida también por su composición en capas o planos, texturas, la LUZ y, o por elementos de su tradición occidental que simultáneamente es, muestra y reflexiona sobre su propio ser, principalmente en la tradición del cuadro¹²⁷ a veces conceptualizada como *metapintura*. Al mismo tiempo cada uno de estos elementos ha sido cuestionado y puesto a prueba por artistas y pintores de manera radical al menos desde las vanguardias del siglo XX.

Douglas Crimp en *La muerte de la pintura* pregunta por qué elementos tan variados como las pinturas de Altamira, un retrato de la corte del siglo XVII y una pieza de expresionismo abstracto se puedan decir que son la “misma cosa” y por qué pueden pensarse bajo una misma categoría de conocimiento. Para Crimp, la concepción ontológica de la pintura tiene una esencia y su origen en una idea del arte moderno que construyó la historia del arte a partir del siglo XIX¹²⁸. Ésta se encargó de construir según

¹²⁶ Greenberg, Clement. *Modernist painting. The collected essays and criticism*. Traducción de Lucía Vidales, pp. 89-90.

¹²⁷ Víctor I Stoichita. *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, pp. 390-395.

¹²⁸ La idea del arte como algo autónomo, como algo separado de lo demás, destinada a tomar su lugar en la historia del arte, fue desarrollada por el modernismo. Y cómo ésta, la idea del arte que sostiene la pintura contemporánea está destinada también a terminar en el museo. En esta concepción del arte, la pintura es entendida ontológicamente, tiene una esencia y un origen. Su desarrollo histórico puede ser marcado por una larga línea ininterrumpida que va de Altamira a Pollock y más allá. Crimp, Douglas. *The end of painting*, p. 81.

Malraux un imaginario, el espacio del Arte, museo, galería, libros y todos los medios de reproducción mecánica que dispone para definir, mostrar y validar este espacio, separado del espacio original de las obras, el taller u otro. Como se sabe, el arte posterior a los sesenta del siglo XX diluyó la barrera entre alta cultura y cultura popular, cuyos límites, retomando la idea de Malraux, eran imaginarios. Esa pintura amplió su campo más allá del terreno del arte no sólo en un sentido formal, de soporte, o contextual como en el mural o el grafiti, sino también conceptualmente como en la inclusión de elementos o problemáticas de la imagen fotográfica, digital, televisiva o mediática en medios alternativos o tradicionales. Una de las discusiones de las últimas décadas alrededor de la pintura tuvo que ver con su grado de “pureza” que no sólo se refiere en algunos casos a un carácter formal o técnico, sino principalmente desde mediados del siglo pasado a su función o dimensión conceptual, como en la crítica de Greenberg, o en la obra de Frank Stella:

El arte es la exclusión de lo innecesario. Frank Stella encontró necesario pintar rayas. No hay nada más en sus pinturas. Él no está interesado en la sensibilidad o la personalidad, ni la suya ni la de su público. Él está en las necesidades de la pintura. Los símbolos son historias contadas entre personas, la pintura de Frank Stella no es simbólica. Sus rayas son recorridos de una brocha sobre un lienzo. Estos recorridos llevan sólo a la pintura.¹²⁹

Uno de los principales defensores de una pintura “pura”, Greenberg, definió lo pictórico de la siguiente manera, “la esencia irreductible del acto pictórico consiste en dos normas constitutivas: el plano y la delimitación del plano.”¹³⁰ Como se dijo, considero el ámbito pictórico como paradigmático, lo que quiere decir que se redefine en cada una de sus formas singulares a partir de sus propias proposiciones y no necesariamente de conceptos externos a su práctica y consistencia como obra, sin tener una esencia, técnica, forma, concepto o aspecto común a la que todas las formas pictóricas se puedan reducir. La idea de lo pictórico como paradigma no sólo tiene que ver con su ser cambiante en la historia y su ser singular e irreductible en cada obra, que exige que la pintura se defina desde ella misma, sino también con su realidad impura, sintomática o patológica que se hace presente en cada caso o se muestra a sí misma.

Sin embargo respecto a mi obra, podría decir que entiendo cuatro aspectos generales constitutivos de mis pinturas, que conformarían el espacio en donde me interesa que éstas funcionen para este trabajo.

¹²⁹ Carl Andre. *Preface to stripe painting*. Traducción de Lucía Vidales, p. 7.

¹³⁰ Greenberg, Clement. *After abstract expressionism. The collected essays and criticism*. Traducción de Lucía Vidales, p. 131.

Una sería su carácter material y físico, en su tensión constante de construir un espacio imaginario o figural. Otra idea sería un carácter histórico de larga duración como metaimagen reflexiva y como supervivencia. Me interesa la pintura como construcción de ideas de mundo o cosmovisiones específicas e históricas. Por ejemplo, el carácter colonizador de la pintura de caballete en la colonia de América y sus transformaciones en relación a las culturas indígenas americanas, materializadas en soportes, técnicas, alegorías, elementos iconográficos, etc.

Por último, la idea de pintura como fantasma, relacionada con la tensión de la ausencia y la presencia del cuerpo de la pintura, que para mí es una metáfora del problema de la creación de generar una “vida” por sí misma, en el contexto contemporáneo de la imagen que implica una doble percepción de la imagen como cuasi sujeto y como objeto y del cuadro como instituciones y dispositivos que actúan también, o nos relacionamos con ellos como si fueran casi sujetos.¹³¹

Dicho aspecto fantasmático refiere en este caso a la presencia de la pintura, el deseo contenido en ella, la pintura como un espacio imaginario. En este caso no se trata de que la pintura funcione como una presencia, no total ni simbólica, sino de una presencia siempre fragmentaria y vulnerable, como sería la de una ruina o una luciérnaga que se hace visible en el instante. Esto no sólo es de gran importancia para mí en relación al problema de la representación en la imagen, sino como manera de ver la imagen pictórica como incompleta, en su materialidad y ser impuro, y no en una supuesta relación ideal con una esencia trascendental o una “claridad” conceptual.

Como se sabe, la idea de la producción de pintura como producción de fantasmas no es nueva y puede vincularse a la tradición melancólica, principalmente en sus formas medievales, donde el problema de la presencia y de la imagen son elementos inseparables del deseo y del erotismo. Por otra parte, esta concepción “anacrónica” para ser útil, debe relacionarse con problemas presentes en la contemporaneidad tales como la materialidad, el espacio imaginario, virtual o diagramático que construye una pintura y su tiempo propio en medio de sus tensiones históricas. Así, la imagen del fantasma también la relaciono con el *Pathosformel* de Aby Warburg y la idea del arte en Jonathan Messe como la posibilidad de crear una ficción que por más violenta que parezca es incapaz de hacer daño al organismo viviente, cuestiona la presencia del ser humano vivo pero no es capaz de

¹³¹ Mitchell, W. J. T. *What pictures want. The lives and loves of images*, pp. 6-11.

destruirla.¹³² “Y el fantasma no es el sueño que pone entre paréntesis la práctica, es la relación con el objeto de deseo tal y como influye en el despertar y el acto, inconscientemente, dividiendo el sujeto. Influye por tanto en la obra, la llama, la engendra, la divide”¹³³ Es un tipo distinto de vida de la vida que muere. Como es lógico, la imagen del fantasma podría relacionarse también con los mundos oníricos medievales, románticos y surrealistas cargados en su mayoría de melancolía.

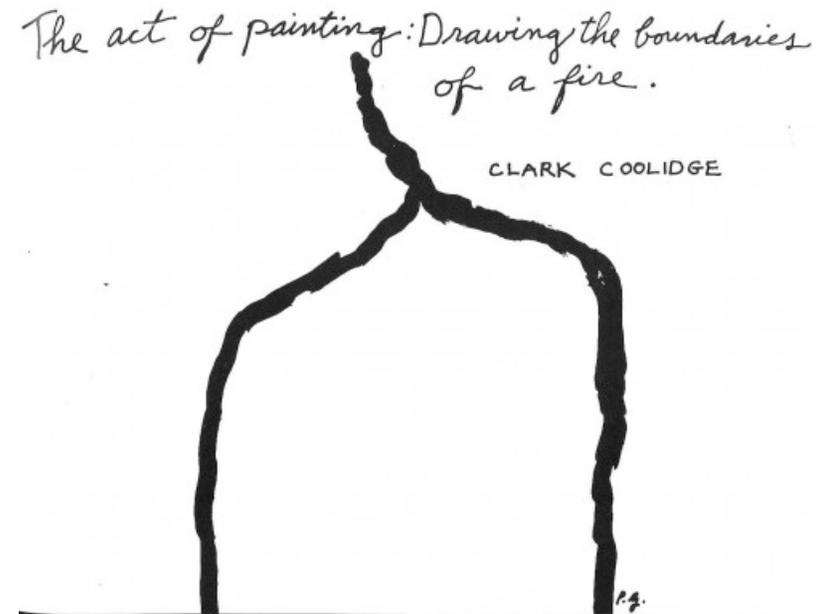


Ilustración de Philip Guston a un texto de Clark Coolidge.

¹³² “Para Ernst Gombrich la frase -`vives y no me haces daño`-- parece resumir los principios del concepto de Warburg de Pathosformula. Esta frase expresa la relación entre lo primitivo humano y el caos externo que lo rodea. Expresa la situación en la que el ser humano es capaz de enfrentar la existencia de un poder caótico sin ser dañado.” Eyal, Adi. *op. cit.*, p. 221.

¹³³ Didi-Huberman, George. *La pintura encarnada*, p. 25.

El cuadro

La melancolía traiciona al mundo por amor al saber.
Pero en su tenaz absorción contemplativa se hace cargo de las cosas muertas a fin de salvarlas...
La obstinación que se manifiesta en la intención del luto nace de su lealtad al mundo de las cosas.

Walter Benjamin¹³⁴

Resulta importante señalar que aunque concibo el campo de lo pictórico como algo muy amplio, flexible y mutable, no limitado al cuadro, la mayoría de las obras realizadas como parte de esta investigación son obra de caballete pintadas en óleo. La principal razón es que me interesa la pintura en su posibilidad de ser un dispositivo contradictorio o limítrofe, radicalizada actualmente en su objetualización de manera autoconsciente. El cuadro como concepto no sólo tiene una historia como metaimagen: imagen que reflexiona sobre las imágenes, sino la moderna de su construcción con la que me interesa dialogar desde una perspectiva contemporánea. Uno de estos aspectos es en su relación paradójica con lo público y lo privado. Al mismo tiempo su carácter objetual tiene desde la mirada melancólica, no solo la posibilidad de cierta permanencia o estabilidad, lo mismo que vulnerabilidad, más allá de la enajenación mercantilista en que puede ser convertida, tiene la posibilidad de generar imaginarios y relaciones inauditas a partir del tiempo que permite el espacio cerrado para su contemplación.

La relación de la pintura con el objeto es muy antigua y tuvo probablemente su origen en la pigmentación de objetos funerarios y rituales. Éstos funcionaban como un elemento de diferenciación del objeto ordinario, así como una demarcación del espacio sagrado, el espacio de los muertos o un umbral. La pintura ha tenido como soporte el espacio tridimensional, natural y arquitectónico, el cuerpo y los objetos. De manera que su relación con el objeto sobrepasa la construcción del cuadro, aunque en la pintura de caballete en particular ésta consforma un signo específico, así como una especial relación histórica con el fetiche y la mercancía.

Sabemos que en el capitalismo el objeto es reducido a mercancía, que el objeto cuadro funciona como un dispositivo, y, que al mismo tiempo que la pintura es más que un objeto mercantil y un dispositivo de poder desde su valor de uso, su carácter objetual ha sido reconfigurado constantemente por las propuestas pictóricas de numerosos artistas. El cuadro es un dispositivo cuyo

¹³⁴ Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*, p. 149.

estatuto fue puesto en cuestión reiteradamente por las vanguardias y cuya eficacia y pertinencia actual siguen en discusión. Se ha criticado insistentemente el carácter objetual de la pintura como cuadro al menos desde las llamadas vanguardias artísticas, sin embargo y a pesar de esto, aún hay una actual y presente necesidad de profanación de los objetos en relación con la pintura.

Aunque Víctor I. Stoichita no utiliza el concepto de dispositivo acuñado por Foucault, de su libro *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, se puede entender al cuadro como un dispositivo relevante de construcción de la mirada en occidente¹³⁵ que nos determina a mirarlo, valorarlo y comportarnos ante él de determinada manera. Retomando a Agamben y a Stoichita, el cuadro entendido como arte y no como mera decoración o mercancía, sería no sólo un dispositivo cualquiera, sino un dispositivo “autoconsciente” por así decirlo, que expresa en su propia disposición, su ser dispositivo y se construye como tal en tanto que refuncionalizando su ser dispositivo de manera no general, sino singular. En otras palabras, el cuadro como arte sería un dispositivo que pone en cuestión su propia “dispositividad” como forma de ver y en relación a las cosas. Es un dispositivo y un contra dispositivo al mismo tiempo y de ahí considero su carácter subversivo y crítico aún en la actualidad.

Podría considerarse al aura señalada por W. Benjamin como un elemento del dispositivo cuadro. El aura, ese “aparecimiento único de una lejanía por más cercano que pueda estar”¹³⁶ y ese *aquí y ahora* de una obra es en la actualidad un elemento constitutivo históricamente del dispositivo cuadro pero no el único. Stoichita recuerda que en la historia de la pintura de caballete hay una reflexión constante sobre el problema del ver, del ser visto y del espacio de la mirada. Muchos pintores como Velázquez o Rembrandt de manera excepcional, utilizaron elementos que pusieran en cuestión la distancia entre el espacio del cuadro y el del público, como un personaje que mira fuera de la escena, hacia el espectador. El *Matrimonio Aldorfini* de Jan Van Eyck pintado en 1494 no sólo pone en cuestión al cuadro como dispositivo estable, lo que es ya bastante, además interroga al espectador en su relación con otros dispositivos de la mirada (cuadro, espejo, ventana, retrato), de ahí su actualidad y su potencia como puede verse en la obra e investigaciones de David Hockney. Lo que en algunos cuadros religiosos mantenía

¹³⁵ Según Agamben haciendo una revisión de M. Foucault a partir de Hegel, dispositivo es todo aquello que tiene la capacidad de someter, capturar, guiar, determinar, orientar, interceptar, controlar, la opinión, el gesto, el discurso de seres vivos o substancias y cosas. Así, el primer dispositivo es el lenguaje. En su conferencia: *What is a dispositive?*.

¹³⁶ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 47.

el estatuto diferenciado de la imagen divina, era puesto en cuestión por elementos como las moscas posadas en las guirnaldas de la vírgenes de Rubens y Jan Brueghel, que recordaban el pecado latente o lo vano de la belleza. Los momentos *mori*, o la reiteración del cuadro en el cuadro como distancia, umbral o portal según el caso, mostrado e interrogado por las propias pinturas, y por ejemplo, también en las tardías de Philip Guston.

El famoso ejemplo de los *readymade recíprocos* de Duchamp donde propuso “utilizar un Rembrandt como tabla de planchar” podría haberse considerado como un contra dispositivo, lo mismo ocurre en algunas piezas de Jeff Koons que se relacionan con la historia del arte constituyéndose como dispositivos y contra-dispositivos. Son contra dispositivos de la imagen porque alteran la idea tradicional de pintura y de imagen digital, así como la de autor, al ser realizadas por un equipo de ayudantes que “ejecutan” la idea del autor y parecer impresiones digitales planas con definición similar a la de los píxeles, aunque son pintura al óleo hechas a mano. Al mismo tiempo estas pinturas funcionan como dispositivos tradicionales; siendo obras de un autor reconocido, colgadas y vendidas en una galería.

La profanación en Giorgio Agamben implica el rompimiento del dispositivo para su libre uso. Según él, la desacralización consumista de los dispositivos en el capitalismo actual vuelve de alguna manera improfanables los objetos ya que aunque les quita su “sacralidad” o su valor aurático, al mismo tiempo los vacía de sentido, no libera los objetos para su libre uso, sino que los somete al consumo como única forma de relacionarnos con ellos. La obra de arte desacralizada por el *souvenir* o como atracción turística también es un ejemplo de este mecanismo. Según Agamben el concepto de uso trastoca al de propiedad pues acentúa la función de las cosas, su sentido, en lugar del sujeto al que le pertenecen¹³⁷. Según Agamben, esta transgresión se da al usar aquello que no nos pertenece, por lo que de ahí se deriva una crítica pertinente al concepto de apropiación en el arte centrado en el propietario y no en el uso y potencia del objeto o signo. La pintura como objeto abre preguntas y posibilidades en el sentido del uso y del hacer, no así en el de la propiedad. El cuadro podría ser usado de un modo profano que lo libere de su ser dispositivo, sólo si su libre uso se abre tanto en el ámbito de su producción como de la exhibición en relación a los demás dispositivos, o más bien, liberada también de ellos.

¹³⁷ Agamben, Giorgio. *Profanaciones*, pp. 95-104.

El Greco o El Bosco fueron trasgresores de ello en el arte religioso mediante el manejo de las escalas de representación en sus figuras. Los humanos se hicieron más grandes que dios y los pobres, colonizados o “fenómenos” adquirieron relevancia compositiva en las pinturas de Velázquez, Turner, Siqueiros y José Clemente Orozco, pasando por las composiciones de Caravaggio que provocaban escándalo en las iglesias por preponderar a los criminales sobre los santos. El Bosco, construyó espacios que amplían el espacio pictórico de manera compleja, en sus retablos, por ejemplo en *El Jardín de las Delicias*, en el que el espectador se sumerge, genera temporalidades posibles en el recorrido visual necesario para mirar la obra, su carácter tridimensional, fragmentado y monumental confunde a la visión totalizadora y la hace al mismo tiempo fragmentaria. En *El Jardín de las Delicias* hay una estructura dada por el orden divino en la división de la totalidad en mundo terrenal, infierno y paraíso, pero dentro de cada espacio hay una espacialidad distinta. Esta experiencia es evidente en la contemplación de la obra presencialmente, no así tanto en las reproducciones donde la imagen se presenta plana y la materialidad objetual del retablo se pierde junto con la sensación de estar rodeado, dentro de la pintura, que se tiene cuando se la ve en el Museo del Prado. La experiencia de *El Jardín de las Delicias* es paradójica en tanto que refuerza el orden cosmogónico cristiano, pero al mismo tiempo pone en cuestión el lugar del espectador en ese cosmos fragmentado y radical, imponente y envolvente, reforzando la duda del lugar del espectador pecaminoso en el orden universal y generando un tiempo fuera del tiempo ordinario, un instante del juicio final en la imagen, a través de una experiencia estética. El Jardín de las Delicias no sólo “re-presenta” o ilustra el juicio final sino que lo hace presente, en el instante en que el espectador lo habita o es su testigo.

De manera distinta, en el famoso retablo de Ghent de Jan Van Eyck la espacialidad envolvente del retablo refuerza la jerarquización de las figuras y materializa la idea estructural del mundo cristiano, haciendo uso de las escalas así como de la perspectiva y la composición simétrica. Por contraste, en el caso de la pintura de James Ensor existe una profanación irónica e irreverente de la estructura civilizatoria occidental desde ella misma, sea partiendo de un imaginario religioso o personal. Esta actitud irreverente inspira algunos elementos de mis pinturas y los recursos que utilizo como la deformación de los personajes, la alteración de escalas del color y el uso simultáneo de elementos pictóricos y gráficos, que pueden sintetizarse como un “desquiciamiento gozoso” usando palabras de Bolívar Echeverría para hablar del arte moderno crítico a la lógica productivista.¹³⁸

¹³⁸ Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*, p. 120.

Por su parte, la idea del *artefacto benjaminiano* implica una profanación del objeto a partir de un distanciamiento, el artefacto se abre como un objeto paradójico y libre a un nuevo uso, el cual debe inventarse. El artefacto es un objeto residual de la sociedad y al mismo tiempo un descubrimiento como imagen de lo posible abierto, tiene como el juguete, la característica de no ser útil para nada en particular y servir para cualquier cosa al mismo tiempo.

En la historia del cuadro, éste se ha entendido como ventana, espejo o puerta. Que funcionan en tanto que objeto y en tanto que más allá del objeto, tienen un estatuto intermedio o paradigmático que genera una diferenciación de lo que está fuera de él. Las naturalezas muertas europeas del siglo XVII que se ponían en los muros de las cocinas y funcionan a veces como nichos, a veces como ventanas, son objetos en negativo. Son una positividad en el objeto cuadro y una negatividad en el hueco que producen, son por lo que no son y por lo que son al mismo tiempo. Hay así una ausencia en la presencia del cuadro como objeto y como imagen.

Giorgio Agamben dice que no hay nada más triste que un juguete abandonado. Hay algo que también Walter Benjamin vio en los objetos y en las imágenes, que su vitalidad no es permanente, no está garantizada, sino que dura sólo en el instante. Ese instante llega de imprevisto, es decir que la vida del objeto está relacionada con la memoria y la imaginación. Así la vitalidad del objeto se manifiesta como presencia y como ausencia, fantasmáticamente tanto en la imaginación como en la memoria. Algunos de los objetos acumulados de Pierre Arman son como los juguetes guardados de un niño, no están en función, sólo en potencia, son materialización de una ausencia, ausencia del proceso artístico como juego y ausencia de su uso cotidiano, hacen recordar e imaginar.

“La melancholia tiene en el siglo XIX un caracter distinto [...] La figura clave de la alegoría temprana es el cadaver. La figura clave de la alegoría tardía es el “souvenir”. El souvenir representa el esquema de la transformación de la mercancía en un objeto del coleccionista.”¹³⁹ El melancólico acumula objetos, acumula imágenes y acumula fantasmas, se rodea de fantasmas antes que de personas, “percibe que las profundas transacciones entre el melancólico y el mundo siempre ocurren con objetos (en lugar de personas). Y que son transacciones genuinas, que revelan significados.”¹⁴⁰

El coleccionista como figura melancólica, no sólo descontextualiza los objetos, sino que construye un mundo nuevo: busca,

¹³⁹ Benjamin, Walter. *Central Park*. Traducción de Lucía Vidales, pp. 54-55.

¹⁴⁰ Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*, p. 128.

descubre, selecciona, clasifica y resignifica. “Coleccionar es una forma del recuerdo remitida a la praxis, y es la más terminante entre las distintas manifestaciones profanas de la «cercanía».”¹⁴¹ Por tanto va más allá del fetichismo mercantil en tanto que permite una relación de valor de uso entre el sujeto y la cosa, una relación que va mas allá de la mera acumulación, que es inédita y profana al objeto, lo que desde Agamben quiere decir, abrir las posibilidades de relacionarse con él más allá de su sentido utilitario, de su uso establecido. Extrae los objetos de la tradición y los personaliza, por eso Benjamin señala que cunde el coleccionismo en épocas revolucionarias, porque es necesario decodificar la tradición para extraer fragmentos de ella y darles un nuevo sentido fuera de su mundo. “Un mundo cuyo pasado se ha vuelto caduco (por definición), y cuyo presente produce antigüedades instantáneas, invita a los custodios, a los descifradores, a los coleccionistas.”¹⁴² El coleccionista y el ropavejero buscan, donde nadie, lo auténtico entre los escombros. También Aby Warburg buscaba imágenes y construía archivos. El archivo no sólo es una acumulación de datos u objetos, sino que implica la construcción de un sentido, de un orden a partir del fragmento. “La cantidad de significado está en proporción exacta a la presencia de la muerte y al poder de la descomposición [...] en los acontecimientos muertos del pasado que son eufemísticamente conocidos como experiencia”.¹⁴³

Otro aspecto en relación al objeto está en su representación pictórica. Si uno ve las pinturas de Philip Guston, hay algo ahí, tal vez una experiencia de ciertos objetos recurrentes como el pincel, el cigarro o un zapato, como en el niño que se relaciona con el objeto de una manera entrañable e inédita. Los surrealistas exploraron mucho este aspecto en relación al acto creativo desde una mirada melancólica, hay una especie de vitalidad de los objetos, relacionada con el ritual, el fetiche y después con la producción de objetos industriales. Parecen muertos pero no lo están del todo, cuando su vida está en peligro o apunto de desaparecer hay una visión melancólica. Pinturas como los zapatos de Van Gogh cambian nuestra idea esquemática del sujeto y el objeto.

¹⁴¹ Cita de la *Obra de los pasajes* de Benjamin por César Rensueles, *op cit.*, p. 62.

¹⁴² Sontag, Susan, *op. cit.*

¹⁴³ *Idem.*

La catástrofe

Cuando G. Deleuze habla del proceso de la pintura conceptualiza dos etapas: la pre-pictórica y la pictórica. El diagrama propiamente pictórico resulta según él, de una catástrofe que destruye el cliché pre-pictórico y las imágenes preconcebidas desde una lógica no racional que da lugar al nacimiento del color como una génesis ya pictórica.¹⁴⁴ Hay una pulsión instintiva de la mano, ininteligible que pertenece a la catástrofe y su caos cuya apariencia caótica es ilegible porque carece de código, es análoga¹⁴⁵ y me parece una manifestación concreta del deseo del pintor que hace su hacer no un capricho, sino una necesidad. Según Deleuze el fin de la pintura es dar forma a lo que no lo tiene como una fuerza o una sensación, y en ese proceso, la lógica instintiva de la mano y la catástrofe que entra en el cuadro para destruir el cliché, es fundamental. Así, la analogía de la pintura aquí referida no refiere sólo a su materialidad (sustancias y soporte), sino también a la manera de conformar en el proceso esa materialidad como orden pictórico.

Esa imagen-forma manual de la catástrofe aparece como algo inédito pero también ilegible, caótico y es preciso llevarla a un orden para que la obra adquiera presencia. Es un deseo o pulsión que aparece como trazo o mancha en el acto temporal, pero que no puede ser comprendido por el *ojo* en tanto que bajo las coordenadas visuales no es sino caos, un garabato o un embarramiento. Deleuze señala que algo debe salir de esa catástrofe, un nuevo orden, en la pintura ocurre no sin dejar algo, una huella, de la pulsión manual caótica que le dio la posibilidad de expandir las coordenadas visuales. No se trata aquí de una metáfora o una imagen que nos ilustre, sino de una conformación propiamente pictórica en relación con la materia, *el ojo y la mano*.

En el proceso de integrar el acto de la mano y la materia al orden pictórico, el garabato convertido en gesto se convierte en recurso, es decir el garabato cuya función se vuelve la de mostrarse a sí mismo como lo que es. Por ejemplo, el borroneo o *fading* del que habla Deleuze en la obra de Francis Bacon que desvanece la dicotomía tradicional entre el todo y la parte, la forma y el fondo y así trastoca pictóricamente una definición del sujeto.¹⁴⁶ Así también en la obra de Cy Twombly el trastocamiento de la frontera entre imagen y texto pro vía del gesto y la caligrafía que me ha interesado.

¹⁴⁴ Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*, pp. 127-134.

¹⁴⁵ *Ibidem*, pp. 53-56.

¹⁴⁶ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, pp. 28-34.

La catástrofe no sólo tiene la potencia de producir una presencia en pintura más allá del cliché y más allá de la representación, sino que ella misma es una manifestación presencial del sujeto, que hace al sujeto¹⁴⁷. Presencia que deviene presencia. Resulta más claro hablar de presencia en la pintura que de personajes, del todo y la parte, o de la forma en oposición al fondo. Ya que la idea de presencia desborda la representación, la figuración y la narrativa al mismo tiempo que introduce la noción de tiempo presente en un espacio concreto material, e irrumpe a su vez en el espacio-tiempo cotidiano.

Deleuze plantea que el pintor al enfrentarse al lienzo en blanco no se enfrenta a un vacío, sino en realidad al cúmulo de clichés y preconcepciones de la pintura a ser superados¹⁴⁸. La idea de lo excepcional no se centra en el pintor, sino en la relación que establece con la forma, el color y la generación del diagrama, que sacaría al cuadro de lo convencional y del cliché. Es una idea de construcción que parte de una negatividad, la destrucción del cliché dado. No debiera sorprendernos el principio negativo del proceso pictórico si pensamos en la misma historia de las imágenes, que como desarrolla Debray “nace de la muerte”.¹⁴⁹ Una relación inherente de la construcción pictórica en occidente con la melancolía estaría en partir de la negación de lo dado, y no de la construcción positiva en la nada, así como en la propia negación de la muerte como punto de partida de la producción de imágenes en occidente. Esta concepción de la construcción pictórica en Deleuze, implica a su vez un rompimiento con la visión idealista que concibe la creación artística y al creador como en el mito bíblico en el que Dios crearía el mundo a partir de la nada y el pintor hace lo mismo a imagen y semejanza. Hablar de la pintura como un proceso de destrucción puede resultar sorprendente, pero no resulta una idea nueva si revisamos los documentos escritos por pintores como en el caso de Pablo Picasso.

Quando se empieza un cuadro, se hacen con frecuencia hermosos descubrimientos. Hay que tener mucho cuidado con ellos. Hay que destruir el cuadro, trabajarlo varias veces. Cada vez que el artista destroza un hermoso descubrimiento, no lo reprime, sino que lo transforma, lo densifica, lo convierte en más esencial. Lo que finalmente resulta es la consecuencia de hallazgos rechazados. Si se actúa de otra manera, uno se convierte en su propio “experto”. Yo no me vendo a mí nada.¹⁵⁰

Deleuze distingue en la pintura entre los valores de la mano y los del ojo. “Las dos definiciones de la pintura, por la línea y el color, por el trazo y la mancha, no se corresponden exactamente, porque una es visual, mientras que la otra es manual.”¹⁵¹ Los

¹⁴⁷ Deleuze, Guilles. *Pintura. El concepto de diagrama*, pp. 24-29.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 53-56.

¹⁴⁹ Debray, Régis. *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁰ Picasso, citado por Ingo F. Walther, en *Picasso. El genio del siglo*, p. 81.

¹⁵¹ Deleuze, Guilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, p.157.

valores de la mano refieren a lo *digital*: visión interior, subordinación de la mano al ojo, a un código óptico, y su reducción al dedo. Lo *táctil*: profundidad, contorno, modelado. Se impone un espacio sin forma y un movimiento difícil de seguir para la mirada. Lo propiamente *manual*: forma sin espacio y movimiento reposado. Lo *háptico*: no hay subordinación, la vista descubre en sí misma una función de tacto visual.¹⁵² Sin caer en la dicotomía clásica establecida entre razón y sin razón, o materia y espíritu, el ojo tiene un sentido mayormente conceptual e inteligible, lo que más que entender como lo visual óptico refiere a la mirada como construcción de universo visual-cosmogónico, conceptual o de representación que dota de sentido a los elementos visuales-ópticos. Un ejemplo de este tipo es la perspectiva simbólica renacentista abordada por Panofsky¹⁵³. De esta manera, lo pictórico no refiere únicamente a una materialidad y relación forma-color bidimensional ni tampoco únicamente a la idea u orden inteligible. “Las fenomenologías de la imagen del cuerpo han puesto en evidencia múltiples disociaciones entre el sentido táctil y el sentido óptico. Sin embargo es precisamente ahí donde se elabora el fantasma. Por lo demás, semejantes disociaciones están siempre revueltas.”¹⁵⁴

Goethe habló de colores melancólicos no por sí mismos, sino siempre en relación-contraste con otros: melancolía de lo óptico-pictórico. “La figuración o la apariencia figurativa son más bien la consecuencia de ese espacio (óptico-táctil)”¹⁵⁵ y así la Pintura Negra de Goya puede aparecer como melancólica desde su figuración.

Una aproximación a la pintura como pérdida de lo hallado resultaría particularmente contundente en la técnica del óleo a partir de la posibilidad de construir mediante capas y transparencias, la imagen resulta, como una condensación de tiempo y de negación de presencias, borradas o cubiertas que pueden relacionarse con la nostalgia en tanto que hallazgos perdidos, y con la melancolía en tanto que su pérdida es parte del proceso que niega la pérdida aún mayor de la pintura deseada, sea como imagen o como proceso cambiante, una forma melancólica de la mano en tanto materia y del ojo en tanto unidad a partir de yuxtaposición y contrastes en la superficie.

¹⁵² *Ibidem*, pp. 157-8.

¹⁵³ Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, p. 27-28.

¹⁵⁴ Didi-Huberman, George. *La pintura encarnada*, pp. 68-69.

¹⁵⁵ Deleuze, Gilles. *op. cit.*, p.158.

Un proceso de producción pictórica puede ser melancólico si se ve a la obra no como un punto de llegada, sino como parte de un devenir deseante continuo que debe mantenerse para construir la presencia y desvanecerse constantemente. Esa sería su excepcionalidad, y al mismo tiempo su relación con otras formas de producción figural; el ser un proceso que se repite sin nunca ser el mismo, en un punto limítrofe entre el quehacer-para, un hacer-ser y el devenir imagen-experiencia, imagen-huella. Philip Guston habla de esto al referir el tedio o aburrimiento que puede producir el simple hecho de pasar una vida poniendo pintura sobre un plano, que si se tratara únicamente de un proceso predecible sería insoportable, además de inútil.

Como se ha dicho, este trabajo no pretende ni podría definir qué es la pintura en general, sino plantear espacios de reflexión pertinentes en relación con la melancolía, partiendo de mi producción, por lo que se trata de una visión personal. La complejidad de la pintura para mí está en que no sólo cuenta la materia, lo formal, ni tampoco sólo lo conceptual o el instinto. Así como nosotros que no somos sólo carne ni sólo mente, sino los dos al mismo tiempo. Así como en el sujeto no es ninguno de los dos lo que cuenta, sino el acto, la tensión energética entre ambos. La pintura para mí debe ser como un sujeto con una presencia y sus tensiones propias, construidas desde sus propios medios y su conexión con la historia de la cultura, sus contradicciones y la vida más allá de ella. La pintura es para mí como un muerto viviente, cargando un pasado pendiente pero definiendo un tiempo presente, es una virtualidad lo suficientemente cercana como para tener un espacio y tiempo propios entre nosotros, diferenciada y conectada, como un puente. La pintura es fantasmática, la presencia de algo que en realidad no está ahí, una presencia física del imaginario que no puede circunscribirse sólo en lo público o en lo privado. La pintura es un lugar limítrofe, un *in between*, no un lugar seguro.

Una de las tensiones constitutivas de mi proceso en pintura es la de la racionalización y el instinto como motores del hacer, del gesto y de la construcción o destrucción de un cuadro, entendiendo aquí el instinto como forma inmediata de hacer que no pasa por una racionalización o verbalización de las formas y su proceso de conformación. Por una parte tengo una necesidad de racionalizar el proceso, principalmente después de terminar una obra, y por otro la de liberarme de las preconcepciones y expectativas visuales que hay al construir el cuadro y escapar a la racionalización del gesto en tanto que su contención predeterminada, es decir, **escapar de la codificación de lo pictórico**. Aunque no los veo como elementos opuestos ni

complementarios. Tengo una melancolía de los momentos en que la voz interna desaparece y entro en una especie de estado lúcido y meditativo donde la pintura fluye por sí misma como si ella misma definiera su propia intención.

Existe en mi proceso una tensión entre el imaginario, la imagen pictórica y el deseo que están en permanente construcción y son mediados entre sí, donde la imagen no es nunca pura, ni exclusivamente visual. Esta tensión genera en ciertos momentos del proceso un sentimiento de insatisfacción o pérdida que llamo melancolía, que también aparece entre la realización de una obra “terminada” y una por comenzar. Este tipo de experiencia considero que no sólo es mía, sino que la percibí en los textos de Philip Guston, Paul Cézanne, Paul Klee y un largo etc. de pintoras y pintores.

Pienso que el pintor no realiza la pintura que imagina, no tal cual. Pero quizás sí llega a rozar la que desea, a veces sin saberlo, cuando en el proceso de pintar pierde el control de lo que “hace la mano” como automatismo, o del ojo como pre visualización y construye a partir de ello un orden no codificado a partir de los dos. De ahí que devenga una necesidad de significar esa manifestación singular y una insatisfacción del resultado como insuficiente respecto al deseo que es ya otro transformado, a veces incluso en algo “mejor” a lo esperado, o más contundente. Mientras el deseo pre-pictórico permanece inasible, nunca conocido en medida que corresponde a la lógica no visual y a-significante de la mano. Así puede pensarse en el imaginario del pintor como una sombra del deseo evocada a través de formas, gestos y signos.

Mujeres y pintura

Pinto porque soy mujer. (es una necesidad obvia.) Si la pintura es femenina y la demencia es una enfermedad femenina, entonces todas las pintoras mujeres están locas y todos los hombres pintores son mujeres.

Pinto porque soy una güera artificial. (Las morenes no tienen excusa.) Si la buena pintura es sobre el color, entonces la mala pintura es sobre ser del color incorrecto. Pero las cosas malas pueden ser una buena excusa. Como dijo Sharon Stone, "ser güera es una Buena excusa. Cuando tienes un mal día puedes decir, no puedo evitarlo, simplemente hoy me siento muy güera."

Pinto porque soy una pueblerina. (Las chicas inteligentes y talentosas de gran ciudad no pintan.) Crecí en una campiña de viñedos en Sudáfrica. Cuando era niña dibujaba mujeres en bikini para la parte de atrás de las cajetillas de cigarro de los hombres. Ahora soy madre y vivo en otro lugar que me recuerda mucho la campiña –Amsterdam es un buen lugar para los pintores.) Piénsalo, aún me ocupo de ese tipo de imágenes e imaginarios.

Pinto porque soy una mujer religiosa. (Creo en la eternidad.) La pintura no congela el tiempo. Hace en tiempo circular y reciclarse como una rueda que gira. Los últimos serán los primeros. La pintura es un arte muy lento. No viaja a la velocidad de la luz. Por eso es que los pintores muertos brillan tanto. Está bien ser el segundo sexo. Está bien ser el segundo mejor. La pintura no es una actividad progresiva.

Pinto porque soy una mujer pasada de moda. (Creo en la brujería.) No tengo complejos freudianos. Un pincel no me recuerda un símbolo fálico. Si acaso, el aspecto doméstico del taller de un pintor (estar "encerrado" en tu cuarto) me recuerda un poco al ama de casa con su escoba. Pero si eres una bruja sabes cómo utilizarla. De otro modo es obvio que preferirías una aspiradora.

Pinto porque soy una mujer sucia (pintar es una tarea desordenada.) No puede ser un medio meramente conceptual. Entre más conceptual o limpia sea un arte, más estará separada del cuerpo, y será un trabajo que podría ser hecho por otros. Pintar es el único trabajo manual que realizo.

Pinto porque me gusta ser comprada y vendida. La pintura trata de la huella del tacto humano. Trata de la piel de una superficie. Una pintura no es una tarjeta postal. Su contenido no puede estar separado de la sensación de su superficie. Por lo tanto y a pesar de todo, Cézanne es más que vegetación, Picasso es más que un ano y Matisse no es un alcahuete.

Marlene Dumas¹⁵⁶

¹⁵⁶ Dumas, Marlene. *Woman and painting*. Traducción de Lucía Vidales. [<http://www.marlenedumas.nl/woman-and-painting/>].

Desear es lo más simple y humano que existe.
¿Por qué, entonces, nuestros deseos nos resultan inconfesables?
¿Por qué es tan difícil ponerlos en palabras?
Tan difícil que terminamos por esconderlos;
Construimos para ellos una cripta en alguna parte de nosotros,
donde permanecen embalsamados, a la espera.
No podemos trasladar al lenguaje nuestros deseos
porque los hemos imaginado.
En realidad la cripta sólo contiene imágenes, [...]
El cuerpo de los deseos es una imagen.
Lo inconfesable del deseo es la imagen que nos hemos hecho de él.

Giorgio Agamben



Deseo de pintar

Buscaban la pintura acabada, y sabemos que no la encontrarán.

Didi-Huberman¹⁵⁷

Me acuerdo de Alberto Durero, el mayor pintor de su siglo,
que, cuando hacía imágenes, satisfacía a los hombres con capacidad de juicio.
Pero él solía decir que, si comparaba todo lo que había intentado hacer con la belleza
del arquetipo concebido antes en su espíritu, no quedaba satisfecho nunca.

Thomas Venatorius.¹⁵⁸

Desearía pintar de nuevo.
La pintura es un instrumento sin el cual no sobrevivo durante mucho tiempo.
Cuando siquiera pienso en el gris, el verde y el blanco me sobrepasa un estremecimiento de lujuria.
Entonces deseo que acabara esta guerra y que yo volviera a pintar.

Max Beckmann.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Didi-Huberman, George. *La pintura encarnada*, p. 14.

¹⁵⁸ Klibansky, Raymond .*et. al. op. cit.*, p. 20.

¹⁵⁹ Beckmann, Max. *Max Beckmann, Self-portrait in words. Collected writings and statements 1903-1950*, p. 176.

El deseo por una imagen, una pintura imaginaria y desconocida es el primer elemento y motor de mi trabajo. Uno segundo pero no menos importante está en el proceso que es también melancólico. Se trata de una forma de construir la pintura a partir de imaginarios, donde imaginación adquiere el sentido medieval de su relación con el fantasma. En este proceso el uso de imágenes de la historia del arte o de otras fuentes es fundamental, pues éstas operan como reflejos que proyectan fantasmas, no como realidades acotadas sino como flujos que atraviesan muros espacio temporales.

Todo el proceso cognitivo está concebido aquí como una especulación en sentido estricto, un reflejarse de fantasmas de espejo en espejo; espejo y agua son los ojos y el sentido, que reflejan la forma del objeto, pero especulación es también la fantasía, que imagina los fantasmas en ausencia del objeto. Y conocer es inclinarse en un espejo donde el mundo se refleja, un espiar de imágenes reverberadas de esfera en esfera: y el hombre medieval está siempre delante de un espejo, tanto cuando mira a su alrededor como cuando se abandona a su propia imaginación.¹⁶¹

Pintar es para mí construir un espacio y un tiempo que al mismo tiempo son concretos en tanto el acto de pintar y la materialidad de la pintura, y fantasmáticos e inasibles en tanto deseo y ficción del espacio-tiempo. Así la relación pintura-melancolía es una relación constitutiva implicada en el deseo por la pintura, su proceso y su realidad como presencia y como objeto o imagen pictórica. Intento pintar algo que deseo ver, u oler, una imagen que no sé cómo se ve, de dónde viene, ni dónde está. “El propio acto de hacer imágenes muchas veces se presenta como síntoma del deseo, o es al revés? El deseo es un síntoma, (o al menos el resultado) de mi relación con las imágenes, de hacerlas a y la tendencia de las imágenes, una vez hechas, de adquirir deseo por sí mismas y provocarlos en los demás?”¹⁶²

Algunas pinturas me recuerdan vagamente las imágenes que quiero lograr, como si ya la hubiera visto en un imaginario impreciso, pero sucede que en cuanto las analizo, entiendo cómo funcionan, su relación con la imagen que busco se desvanece y el “recuerdo” de aquella pintura ideal se vuelve borroso. Un recuerdo que creo, no se parece tanto a la memoria como a la intuición.

A veces me siento insegura y no sé si debo buscar esas pinturas, ser insistente con ellas, o tratar de olvidarlas para encontrar otra cosa, sin saber si realmente lo hay. En esos momentos, muchas veces dudo si lo que estoy haciendo es realmente lo que deseo. Pero luego me doy cuenta de que no tengo opción, no es algo que realmente elija sino es lo que me resulta

¹⁶¹ Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, p. 147.

¹⁶² Mitchell. *What pictures want*. Traducción de Lucía Vidales, p. 57.

necesario, aunque no siempre lo que es necesario es suficiente, y entonces esa imagen que deseo ver se aleja aún más. Como en Pinocchio, Galatea o Frankenstein, el deseo es que la creación adquiriera una vida propia, que sea algo distinto de nosotros mismos y que al mismo tiempo nos reconozca. Se trata pues de un deseo vertiginoso, un quehacer limítrofe, que en resumen refiere a la dialéctica vivo-muerto.

El proceso de pintar para mí tiene mucho que ver con una dialéctica del deseo, entre lo real concreto y lo imaginario, el problema de empezar y de decidir cuándo una pintura está terminada. En mi experiencia en un extremo está el miedo y en otro el deseo y en esas coordenadas actúo lo mejor que puedo. No sólo se trata del miedo que genera el peso histórico de “la gran obra” o el miedo al fracaso, también es el miedo a no saber qué viene después, no entender qué es lo que pasa, sentir que no eres tú quien actúa, sino algo más actúa sobre ti, una especie de intuición que te precede. Al mismo tiempo, resulta obvio que tengo que pasar por ese punto para llegar a algo más, a que la pintura sea algo más que una convención o una idea predeterminada, aunque sienta que me puedo perder en eso, y en cierto sentido es necesario perderse un poco.

Me ocurre mucho el miedo al vacío, la sensación de lo incompleto en la obra, y creo que una consecuencia de ese miedo es que me interesa más el proceso de pintar por acumulación, por saturación, que por síntesis o por borramiento. En general quiero más, no menos y no sé por qué, ni creo que sea un camino mejor ni peor que el de la síntesis. No siempre más es más, y uno de mis problemas es cuando una pintura se cancela por acumulación excesiva. Al final lo más no es más, sino un montón de ruinas o escombros imaginarios, o capas y capas de pintura “desperdiciada”, pero me interesa que el desperdicio pareciera ser lo único que queda después de que pasa algo.

En general considero una pintura terminada cuando ya no le puedo poner nada más. Hay pintores que lo piensan al revés, cuando tienen justo lo necesario y no le pueden quitar ya nada. Son vías equivalentes, pero no iguales. La vía de la simplicidad la relaciono con el virtuosismo o la capacidad de desaprenderse de elementos y la de la acumulación con la obsesión, no me considero un persona virtuosa, sino necia. También el tiempo de cada forma de trabajo es diferente. La de la síntesis la entiendo como una condensación de tiempo materializada por un gesto, un instante, y la otra con una expansión, un alargamiento del tiempo que tiene que ver con la forma de utilizar el material y la reiteración o condensación de la acción.

En la creación de una obra de arte no hay un momento de felicidad completa. Su promesa se siente en el acto creativo mas ésta desaparece hacia la conclusión de la obra. Es entonces cuando el pintor se da cuenta de que es sólo una pintura lo que ha pintado. Hasta ese momento casi se había atrevido a esperar que la pintura resurgiera a la vida. Para qué si no para ésto sería pintada la pintura perfecta, a cuya conclusión el pintor se retiraría de su hacer. Esta insuficiencia es lo que lo mueve. El proceso creativo se vuelve incluso más necesario para el pintor que su pintura, de hecho, el proceso le genera un hábito.

Lucian Freud¹⁶³

Hay una tensión entre el desarrollo técnico del proceso y el desarrollo conceptual y plástico. El desarrollo técnico siempre se va depurando, aunque busque conocer más técnicas, mezclarlas y complejizar la producción, la práctica cada vez lo hace más fácil. Así que me refiero a la otra parte del proceso que es algo más pulsional que cada vez es más compleja, al menos en mi caso, hay más problemas y dudas. He intentado trabajar también por la vía de la síntesis en algunos cuadros que funcionan como contrapuntos a las pinturas de mayor formato y más abigarradas, me resulta también un proceso interesante, pero en mi caso tiene que ser intencionado conscientemente, una decisión que luego me puede llevar a algo que no planeo. Pero normalmente mi tendencia es la contraria, el abigarramiento, partir de algo que simplemente surge de manera inmediata para luego tomar irlas densificando mediante desiciones pensadas y racionalizadas como inmediatas.

Hay también una tensión entre el motivo, el referente, o las convenciones de las imágenes, y el proceso. Evidentemente hay ideas comunes y estereotipadas de lo que se supone es una buena pintura, un buen dibujo. Es más fácil sorprender a otras personas que están esperando algo que está determinado, complacerlas. Es más difícil sorprenderme a mí misma para llegar a algo más que a la complacencia. Esa posibilidad de generar una sensación verdaderamente inédita no tiene precio y mata el ego. Por eso no me basta el referente fotográfico o mimético como criterio, el hecho de que algo tenga una buena factura para mí no tiene un valor como propuesta más allá que cualquier otro objeto manual. Todo ello es también causa de la insatisfacción recurrente.

¹⁶³ Gayford Martin *et al.* *The Groove book of art writing. Brilliant writing on art from Pliny the Elder to Damien Hirst.* Traducción de Lucía Vidales, p. 88.

Me gustaría pensar que una pintura está terminada cuando se siente no nueva, sino vieja. Como si sus formas hubieran vivido dentro de ti por mucho tiempo, incluso cuando parece que uno no sabe qué aspecto tendrá. Es quien ve y no quien hace aquel que está tan hambriento por lo nuevo. La novedad puede cuidar de sí misma.¹⁶⁴

Considero que el tiempo en pintura no es un estilo ni una técnica, o un motivo, es algo más primario, como el tiempo que tarda un bebé en nacer, o un ratón. Cada ser tiene un tiempo distinto que es autónomo del tiempo del resto del mundo aunque no independiente. El tiempo de construcción de una pintura es parte de su política como dispositivo inserto en las relaciones sociales. Es política en su relación al orden social y productivo, dado que el pintor debe construir un espacio para que la pintura se desarrolle con un ritmo propio, es pre-político porque su condición no está subordinada directamente por exigencias políticas o económicas en el sentido de los modos institucionalizados para la producción, sino a su propia lógica interna que sin embargo se relaciona con la vida social y sus modos de producción. Esto es fundamental para que la obra pueda a su vez hablar por sí misma sobre el tiempo del mundo. Esto es lo que para mí le da una especie de condición testimonial, distinta de la foto o el video, pues no está determinada únicamente por la técnica, sino en mayor medida por su cuerpo y materialidad, se trata de un testimonio que está mediado en gran medida por la contemplación en su sentido más profundo, es una asimilación sensible del testimonio, del tiempo externo del mundo y su incorporación material plástica, expresada en un gesto. Para Guston, “una buena pintura” nace ya vieja, es como un vampiro, nace madura pero no envejece, no muere.

Me parece que aquel que pinta, pide lo que desea cuando pinta, por eso se vuelve como una práctica religiosa en cierto sentido, o erótica, pero lo que se espera no es nunca lo que se pinta, su deseo lo lleva a pintura, pero la pintura que resulta no es el deseo pintado o ilustrado, es otra cosa. Siempre hay una brecha y al mismo tiempo un descubrimiento, un encuentro, con eso que aparece en lugar del deseo, de la imagen pre-pictórica, del objeto-motivo o lo que se quiera. La conciencia de que ese proceso nunca se cierra es parte de la melancolía del pintor. Y el proceso de realizarlo es la construcción del pintor como sujeto, siempre incompleta, como una especie de Sísifo que comienza una y otra vez. Por eso para mí no interesa pensar en un sujeto preconstruido que pinta expresando o proyectando su subjetividad, sino que prefiero pensar en un deseo que busca realizarse pero nunca se logra del todo.

¹⁶⁴ Guston, Philip. *Collected writings, lectures and conversations*. Traducción de Lucía Vidales, p. 29.

De hecho no pienso en términos del tiempo medible cuando hago mi trabajo. No es como ir a la oficina y sellar la tarjeta porque en el proceso siempre se va hacia delante y hacia atrás, haciendo y deshaciendo, esperando y actuando. Así al final cuando se pueda decir que el trabajo está hecho, te sientes renacer de alguna manera, sólo después de haber sufrido muchas muertes.¹⁶⁵

Siguiendo a Lacan, la pintura en tanto que lenguaje no informa ni describe lo real sino que evoca un deseo. Desde la antigüedad clásica, todo objeto de placer puede ser causa de melancolía. Y aparece como patológico para el cristianismo el deseo desenfrenado que se sobrepone a los principios éticos, a la vida social productiva.

En términos kantianos, el melancólico es culpable de incurrir en algo así como un "paralogismo de la pura capacidad de desear", que reside en la confusión entre *pérdida* y *falta*: en la medida en que el objeto-causa del deseo falta originariamente, de una manera constitutiva, la melancolía interpreta esta falta como una pérdida, como si el objeto que falta hubiera sido poseído y después perdido. En suma, lo que la melancolía oscurece es el hecho de que el objeto falta desde el principio, que su aparición coincide con su falta, que este objeto no es *nada más que* la positivación de un vacío/falta, una pura entidad anamórfica que no existe "en sí".¹⁶⁶

Las preguntas fundamentales para mi producción en este sentido son cuál es el objeto perdido, el fantasma, el objeto de mi deseo, o más precisamente cuál y qué es mi deseo. Son preguntas que no es posible responder con palabras, pues como en el texto de Agamben, el deseo es una imagen que resulta inconfesable. De ese deseo nace la necesidad de pintar, de producir imágenes de eso que vivo como perdido, aunque nunca me ha pertenecido, ahí encuentra su sentido el descubrir las imágenes que construyo como imágenes que deseaba sin saberlo, buscar hacer pinturas que me sorprendan. Hay una diferencia radical entre productor y espectador en relación con la pintura en tanto que la experiencia del espectador está delimitada por la contemplación. La contemplación ha sido muy despreciada en nuestra época, entendida como pasividad y consumo. Sin embargo la contemplación, en tanto que vehículo de la sensación en su sentido amplio y profundo, puede ser una experiencia compleja y reconfigurante del sujeto. Esto quiere decir, entre otras cosas, que la pintura tiene un campo de acción donde puede restituir una relación entre el sujeto y el objeto más allá de la relación mercantil.

¹⁶⁵ Ocampo, Manuel. *Interview with Manuel Ocampo*. [<http://artradarjournal.com/2011/03/02/words-in-art-manuel-ocampo-doesnt-want-alphabet-soup/>]. Enero de 2013.

¹⁶⁶ Žižek, Slavoj. *Acto o Melancolía*. En: *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal) uso de una noción*. [<http://www.vivilibros.com/excesos/15-a-02.htm>]. Febrero de 2014.

Fragmento y melancolía

La vida es un montón de insignificantes e irónicas ruinas.

Pier Paolo Pasolini¹⁶⁷

La idea del defecto, el error, el residuo y el desecho se volvieron relevantes para la pintura en la modernidad, donde el uso de elementos cotidianos o extra-artísticos pasan muchas veces a ampliar y revitalizarla. Se trata algunas veces de una violencia simbólica a los elementos tradicionales o “propios” del arte que ya ha sido asimilado por el mismo mercado y sus instituciones, revitalizando las formas académicas petrificadas. En otros casos se violenta el formato, bastidor o el cuadro como institución y como objeto, donde el cuerpo recibe la violencia, el cuadro puede ser una metáfora del cuerpo y las instituciones sociales. Durante la licenciatura, abordé este problema desde la idea del montaje, de una manera obvia por medio del collage, el uso del objeto encontrado en lugar de bastidor y mediante la partición del plano a manera de polípticos con un sentido fragmentario narrativo y temporal.

Estas estrategias las retomé de los retablos medievales principalmente, de cuya fascinación no he racionalizado del todo, obras como el de *Isenheim* de Grünewald, *La guerra* de Otto Dix y referencias del cómic. Los primeros me han interesado además por la posibilidad que tienen de mostrar y ocultar, su manera de trastocar el *valor exhibitivo* moderno de una pintura como dispositivo siempre a disposición y su capacidad narrativa que las relaciona tanto con el jeroglífico, como con formas pictóricas no occidentales.

Una aproximación posible a la pintura es verla como quehacer estructurante o dador de forma. Donde su sentido no viene de una simple suma de elementos heterogéneos como podrían ser, la parte y el todo, figura o fondo, etc., sino como forma singular de la cual ninguna parte es prescindible en su propia lógica, y construye una unidad que deviene presencia.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Pasolini en la película de Abel Ferrara, *Pasolini*, 2014.

¹⁶⁸ Es consecuencia de una dificultad que ya había observado Aristóteles al final del libro VII de la Metafísica. Al plantearse el problema de qué es lo que hace posible que el todo —en un conjunto que no sea un mero agregado (ρσωροξ), sino unidad [...]— sea algo más que la simple combinación de sus elementos. Pero entonces [...] esta <<otra cosa>> también tiene que existir de algún modo— la solución del problema retrocede hacia atrás hasta el infinito [...] porque

La pintura, así como la melancolía, en el sentido de la supervivencia, no son el resultado de una suma aritmética de elementos acumulados a lo largo del tiempo, donde la pintura no se entiende como totalidad, sino en la idea del fragmento.

Benjamin:

[...] discute que el énfasis puesto por los historiadores del arte en la individualidad de la subjetividad del genio melancólico les obstaculizó el entender que la genuina creatividad proviene no del individuo, sino como lo observó Pinsky en su estudio sobre Benjamin, "entre la subjetividad como tal y la fisionomía, y el reino de su objeto, entre la contemplación y la patología [...] el imaginario Saturnino no articula el heroico triunfo de la unidad y la razón sobre la desidia o apatía (accedia) sino que somete a los humanos a lo terrenal, a lo decadente, lo fragmentario."¹⁶⁹

El problema de la parte y del todo es fundamental en mi proceso, define los tiempos de cada pintura y sus soluciones. La fragmentación aparece en mi obra como contradicciones y rupturas que generan paisajes esquizofrénicos y lecturas parciales, como en la metáfora que también utilizo de la confusión de las lenguas en Babel. La fragmentación genera una ruptura en la representación de la percepción del tiempo y el espacio homogéneos, así como en la visión lineal de la historia que puede manifestarse como melancolía, como amenaza al sentido de totalidad, orden y estabilidad. Las maneras de fragmentación que utilizo generalmente son:

—**Por color:** Utilizando distintas escalas de color, contrastes tonales y de colores cálidos y fríos, generando zonas atmosféricas dentro de otras a modo de una espacialidad múltiple. En ese sentido me han interesado los paisajes flamencos del siglo XVI y XVII, los Cafés de Jörg Immendorff y los espacios naturales-fantásticos de Hernan Bas con cortes geométricos y de planos de color.

—**Representación del horizonte:** Como metáfora y relativización sutil de cánones espaciales del paisaje mediante su repetición o una mínima alteración.

—**Fuera de cuadro:** Fragmentación del espacio o las figuras por medio de cortes. Un juego de miradas entre el espectador y los personajes que afirme el límite dentro-fuera de la imagen y al mismo tiempo genere un puente entre ambos espacios construyendo idealmente metapinturas. Interrupción selectiva e intencionada de líneas compositivas que fugan la vista fuera de cuadro.

ahora el conjunto será el resultado de sus partes, más otro elemento[...] Para Aristóteles esa "otra cosa" que hace posible que el todo sea algo más que la suma de sus partes [...] la designa como "causa del ser" y la ουσια, el principio que da origen y que mantiene a cualquier cosa en la presencia, o sea, no un elemento material, sino la Forma [...] es decir el principio originario de la presencia, precisamente con el ρυθμοζ, la estructura, entendida como sinónimo de Forma." Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido*, p. 158.

¹⁶⁹ Roos, Christine. *Aesthetics of disengagement. Contemporary art and depression*, pp. 33-34.

—**Polípticos:** Un ejemplo de procedimiento de montaje o constelacional en mi obra es el tríptico *La espada de Damocles* de 2009, en el cual pretendí poner en relación imágenes de distintas procedencias así como el uso de distintos tratamientos gráficos y pictóricos que de manera fragmentaria generaran un nuevo tipo de relación.

—**Uso de materiales:** Elementos gráficos y pictóricos, acrílico, encausto, collage, etc.

Raspado de la pintura puesta, borrar, arrancar materia y dejar visibles machas que den cuenta de ese proceso y que forman una superficie heterogénea.

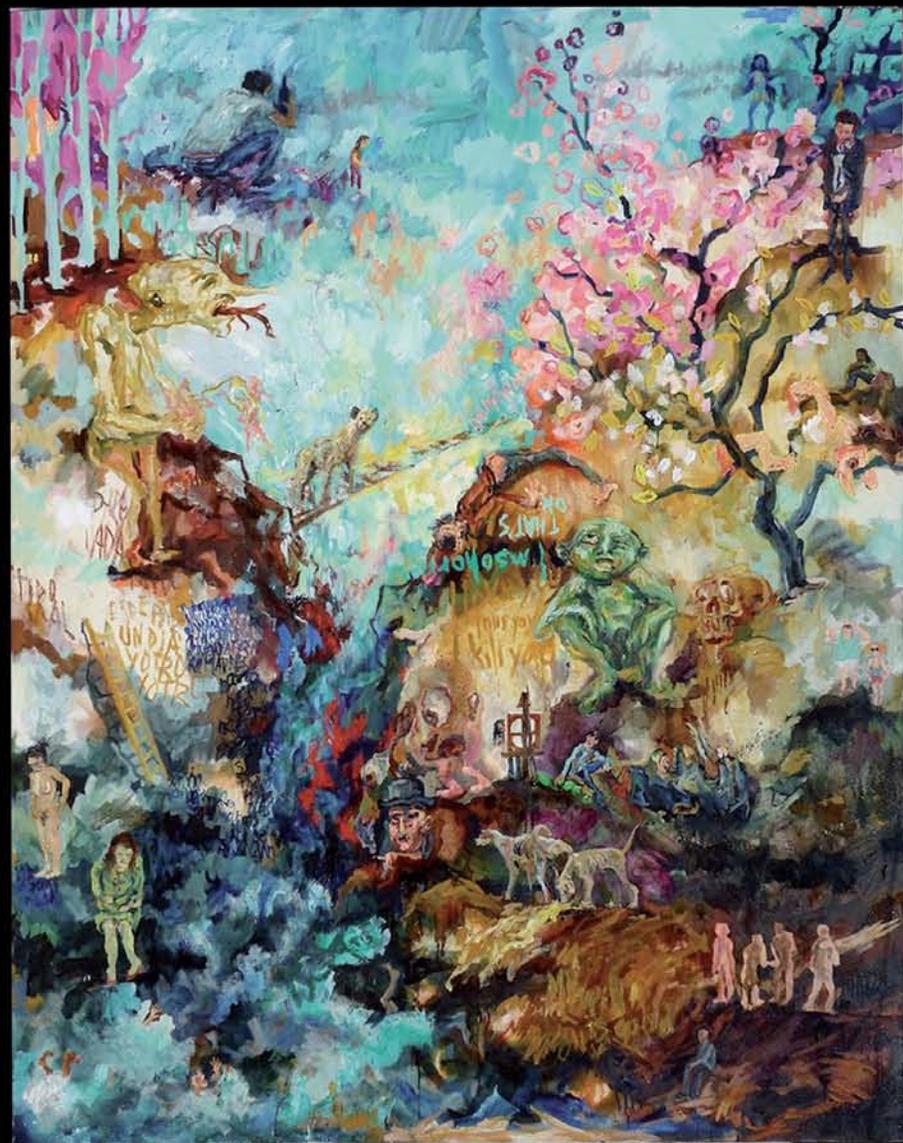
—**Uso de texto e imagen:** La cita es una descontextualización, es suficiente por ella misma pero no es una totalidad. La pintura no es pura, puede vivir con la palabra. En el proceso las palabras y las imágenes no están delimitadas. La necesidad de poner una u otra, de ver la pintura como forma o como idea se racionaliza después, pero nace de una pulsión, una intuición, o de la influencia del mundo exterior y social que no he terminado de asimilar, que guarda una interrogante, y por eso es necesario meterlo al cuadro y hacerle una especie de conjuro. La idea de imagen opuesta a la palabra es una idea moderna occidental, los chinos, los niños, los antiguos y los grafiteros no lo ven como un problema. No se suele exigir en música que no se cante porque se contamina, ¿por qué hacerlo entonces con la pintura? La palabra puede tener sonido, pero también forma, color y textura, como cualquier otra figura. La palabra no cancela la imagen, le da un *plus* o un ruido. Finalmente, no se trata de entender, de generar simplemente un discurso coherente y lógico, sino de algo más y para ello la pintura y la palabra pueden estar juntas y potenciarse. Utilizo así la idea del palimpsesto como proceso de relación entre el tiempo y la palabra, así como del proceso pictórico como acumulación y borrado en relación a la escritura, utilizo también palabras en distintas lenguas para generar lecturas fragmentarias, distintas tipografías y también el uso de la escritura como grafismo, como signo ilegible. A veces, la palabra está no para ser leída sino para hacerse presente.

El texto es una apropiación de la comedia del error entre la intención y la interpretación, donde la carcajada es usada para conciliar los incómodos momentos de incompreensión.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Ocampo, Manuel. *op. cit.* Traducción de Lucía Vidales. [<http://artradarjournal.com/2011/03/02/words-in-art-manuel-ocampo-doesnt-want-alphabet-soup/>] (enero de 2013).



Lucía Vidales. *Madre de civilización*. Fragmento del tríptico. 2014. óleo sobre tela. 130 x 190



Lucía Vidales. *Quiero hacer algo pero todo me parece insuficiente*. 2015. óleo sobre tela. 170 x 140 cm.



Lucía Vidales. *Niño a la deriva*. 2015. Óleo y encausto sobre tabla. 50 x 40



Lucía Vidales. *Multitud*. 2015. Óleo y encausto sobre tabla. 50 x 40 cm.

La fijación con lo muerto

Y vivo con los muertos
...el fuego en la chimenea es mi único amigo
—el tiempo que paso sentado frente al fuego se alarga cada vez más—
para qué vivir?... enciendo una vela
—mi enorme sombra aparece sobre la mitad de del muro, se alza sobre el techo
y en el espejo sobre la chimenea veo el rostro de mi propio fantasma.

Edvard Munch.¹⁷¹

La historia de la mirada tal vez no es sino un capítulo,
un anexo de la historia de la muerte en occidente.

Regis Debray¹⁷²

El origen de las imágenes es la muerte, aún la sobreproducción de imágenes en la actualidad puede leerse como su negación. La imagen de la melancolía también ha estado vinculada a la muerte, desde el Saturno con su guadaña antecesora de la imagen romántica de la muerte con guadaña, hasta la Melancolía de Durero donde el ángel contempla una calavera. Mis pinturas, pobladas de alegorías, son habitadas tanto por calaveras como por niños y animales en un sentido alegórico y personal. La imagen más recurrente es la de los niños, metáfora, alegoría, etc. del imaginario, de la posibilidad tanto de cambio como de y la preservación de los órdenes establecidos.

Quitad los esqueletos de la vista, ¿qué le queda al ojo?
Un flujo de imágenes, sin contenido ni consecuencia, que llamaremos “visual”[...]
La triste sucesión de lo visual será posiblemente lo que le quede a la mirada demasiado protegida
cuando el esqueleto y lo putrefacto, lo fétido y lo sombrío desaparezcan del saludable horizonte cotidiano.

Regis Debray¹⁷³

¹⁷¹ Prideaux, Sue. Edvard Much. *Behind the scream*. Traducción de Lucía Vidales, p. 115.

¹⁷² Debray, Regis. *Vida y muerte de la imagen*, p. 36.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 32-33.



Luca Vidales. Me llaman el mapa; No tengo remedio; Me dicen pobrecito: Siempre fui el problema. Xilografía sobre tela. 120 x 60 cm aprox. c/u.
Lucía Vidales. Niños Perdidos (serie de 20 piezas). Punta seca sobre papel. 15 x 7 cm. aprox. c/u.

Los niños perdidos son los huérfanos de todos los órdenes conocidos.
Bienaventurados los huérfanos,
el caos del mundo les pertenece.

Tiqqun¹⁷⁴

¿Cómo hacer? es la cuestión de los niños perdidos.
Aquéllos a los que no se ha dicho.
Los que no son seguros en sus gestos.
A los que nada ha sido dado.
Cuya criaturalidad, cuya errancia, no deja de traicionarles.

Tiqqun.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Tiqqun, *Llamamiento y otros fognonazos* [<http://tiqqunim.blogspot.mx/2014/09/llamamiento.html>].

¹⁷⁵ Tiqqun, *Cómo hacer*. II.



Autor desconocido. Fotografías de niños masacrados en Madrid por bardeos fascistas. 1936.



Lucía Vidales. *El regreso de Dionisios*. 2010. Óleo sobre tela. 80 x 140 cm.
Lucía Vidales. *Agruparse o morir*. 2009. Óleo sobre madera. 30 x 40 cm.



El motivo

Hay una idea ampliamente aceptada entre los pintores de que no importa lo que pintes mientras esté bien pintado.
Esa es la esencia del academicismo.
No hay tal cosa como una buena pintura sobre nada.

Mark Rothko¹⁷⁶

Para pintar, para mí es importante partir de algo, no se puede empezar de la nada. No se trata de un deseo caprichoso, sino de una condición, una condición deseante y constituyente que es la memoria visual y conceptual que cargo. Al pintar no parto ni concibo el empezar de un ideal o una totalidad, ahí donde todo está dado no hay lugar para el arte que es pregunta, paradoja y deseo. Así empiezo por el objeto, por el fragmento, por la alegoría. Empiezo por lo impuro, pero no para purificarlo, sino para llenarlo de otras impurezas y hacerlo más denso.

Aquí el problema del motivo adquiere toda su importancia y al mismo tiempo su límite. Muchas veces el asunto tan primario como el motivo causa una crisis enorme. John Berger habla muy bien de ese problema en el caso de Picasso, es tan importante que Berger proponga que las grandes obras de Picasso son aquellas en las que se conjugaron el motivo adecuado con la forma adecuada, y que esta correspondencia no dependía sólo de Picasso ni de su intuición o capacidad para elegir el motivo adecuado, tuvo también que ver con sus relaciones amorosas, su relación con el movimiento comunista como posibilidad de utopía, con el contexto histórico que le tocó: la guerra, etc. Todo eso y la historia de la pintura, la mitología, eran parte de aquello que constituyó los motivos de Picasso.¹⁷⁷

En la imagen del melancólico el motivo es muchas veces un objeto concreto, como en Benjamin, muchas veces se trataba de objetos materiales, cosas, que se transformaban en artefactos o formaban parte de una colección. Para Philip Guston se trata de objetos cotidianos, y en otros pintores muchas veces son herramientas u objetos que acompañan el proceso de pintar. A veces el motivo se elije de manera azarosa, jugando, de forma traumática o de manera ocurrente; esto no importa en un sentido pictórico.

¹⁷⁶ Rothko, Mark. *Writings on art*. Traducción de Lucía Vidales, p. 36.

¹⁷⁷ Berger, John. *The success & failure of Picasso*, p. 17-188.

Lo que define al objeto como suficiente o meritorio es el deseo, la relación que se establece con él. Lo que importa es que haya una especie de fidelidad con el objeto, no se trata de una fidelidad a su apariencia, sino de una relación potencialmente profanadora, la capacidad de ver o desear en el objeto una posible aproximación más allá de un uso codificado. Cualquier motivo es digno, aún el más terrible, cruel o aparentemente banal.

William Kentridge plantea el problema de trabajar con historias de otros, con el dolor de otros como su materia prima¹⁷⁸, es un problema ético que no se resuelve con elegir un motivo “libre” de dolor, como si hubiera objetos o motivos buenos y malos objetos, lo que importa es el compromiso con él. Se trata de una relación que es distinta del consumo y de la propiedad. Creo que los melancólicos han pensado mucho en estas relaciones distintas con los objetos y los motivos, en la fidelidad al objeto y en esa entrega de la que habla Kentridge¹⁷⁹. Se trata de darle vida al objeto, darle vida a aquello que estaba inerte, darle una presencia, un lugar a aquello que estaba invisibilizado. Para Kentridge el trabajo redime al objeto, no lo consume, de eso se trata.

Quando veo personas haciendo “pintura abstracta” pienso que se trata sólo de un diálogo. Y un diálogo no es suficiente. Es decir, estás tú pintando y el cuadro, pero creo que debe de haber una tercera cosa. Tiene que ser un tri- alogo. Y lo que sea esa tercera cosa, debe reverberar y causar conflicto, debes de tener problemas y contradicciones.¹⁸⁰

El objeto como motivo es esa tercera cosa que instaura la contradicción o el conflicto en Guston, sin la cual no hay problema ni hay posibilidades de desarrollar algo. Hay pintores que parece que se estancan en un motivo y en vez de darle vida lo consumen, se quedan siempre en una especie de cliché repitiéndose una y otra vez, pero también hay pintores como Cézanne que ahondan en su motivo y logran como propone Deleuze, comprender el carácter manzanesco de una manzana, una vida pintando manzanas. Ese “pretexto” puede ser condicionante del proceso creativo, pues es la imagen de un deseo y por tanto su potencia, y tiene que perderse para convertirse en otra cosa; la presencia pictórica y no la mera representación del objeto. Hay entonces una relación paradójica con el objeto, con el motivo, por un lado la completa fidelidad a él, por otro lado su destrucción como lo que es visiblemente. Como el juguete, una muñeca que deja de ser cosa para ser una mujer.

¹⁷⁸ Kentridge, William. *Pain and sympathy*. Video.

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ Guston, Philip citado por Clifford Roos en: *Abstract Expressionism Creators and Critics*. Traducción de Lucía Vidales, pp. 63-75.

Creo que hay dos estrategias fundamentales en relación al melancólico con el objeto, una a través de la mirada y la segunda por medio del trabajo. Pero ese trabajo no es en un sentido manual o económico sino un proceso de construcción de sujeto como en el trabajo en Marx. “El inquietante extrañamiento de los objetos más familiares es el precio pagado por el melancólico a las potencias que custodian lo inaccesible.”¹⁸⁰ No tengo muy claro dónde empieza el proceso de pintar, la construcción o selección de un punto de partida que Deleuze llama pre pictórico. Él habla de este proceso desde la elección o constitución del motivo, pero a veces ése es una especie de segundo paso aún cuando no se haya puesto ni un solo trazo sobre el lienzo.¹⁸¹ Hay veces en que el punto de partida es la elección o construcción del soporte, su materialidad, dimensiones y características. En mi caso suelo construir los bastidores más que mandarlos a hacer y preparar la imprimatura de manera tradicional en la cocina, por ejemplo una media creta. Para mí este proceso preparatorio-material es una de las diferencias que me interesan con el dibujo que suelo realizar de manera inmediata sobre cualquier clase de soporte dado y que a veces relaciono con la escultura. Por ejemplo, cuando Miguel Ángel habla de las figuras que ve en los mármoles. La fabricación del bastidor o soporte y preparación de la imprimatura como parte del proceso pre-pictórico me parece que ha sido poco analizado más allá de un mero requisito técnico y sistemático, lo cual no siempre es el caso aún cuando en su realización no esté definido completamente qué se va a pintar.

Para mí, parte del problema de hablar sobre el proceso de pintar es que siempre es distinto y considero que así debe serlo. Hasta cierto punto una sistematización del proceso puede implicar su vaciamiento y la pretensión de convertir en fórmula comunicable el acto de pintar. Pero el acto en sí es intransferible, lo único transferible es su antes y su después, el conocimiento técnico del que se sirve el proceso, la racionalización y sistematización que se hace del acto más no el acto. El proceso se repite pero es siempre diferente, como en el tiempo en que se repite un mantra en meditación que es siempre presente.

¹⁸⁰ Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, p. 64.

¹⁸¹ Deleuze, Guilles. *Pintura. El concepto de diagrama*, pp. 28-32.

Los Muertos

Los muertos necesitan
las mejores imágenes:
Eso es la historia del arte.

George Baselitz¹

Trabajar en torno al asunto de la muerte ha sido una constante en las artes no sólo occidentales, como ha ocurrido en la pintura egipcia o en el arte mesoamericano. Por un lado se habla de la necesidad de encontrar una permanencia en la imagen, como en el caso de la historia del origen del dibujo en Plinio el Viejo. Por otro, de una “patología” propia del artista, sea por su aislamiento, por su quehacer obsesivo, por una crueldad en su mirada, que plantea un problema ético alrededor de la imagen de la muerte, el morbo y el compromiso, el problema de si se trata de una reivindicación de la vida o una obsesión autodestructiva. Deleuze ha hablado en ese sentido de la violencia en la obra de Francis Bacon como algo necesario para lograr una sensación, siempre vital, que entiende más como un acto amoroso que destructivo. William Kentridge por su parte, al abordar temas de la violencia en Sudáfrica, del sufrimiento, etc. reivindica su trabajo a partir del compromiso que se tiene con la pieza, de la entrega vital que hace el artista para crear a partir de una experiencia dolorosa, una obra. Sin duda hay algo paradójico, inquietante, en la pintura de la res destazada de Rembrandt o en el Cristo de Isenheim de Grünewald y es que fascinan al mismo tiempo que son terribles.

Hice una serie de dibujos sobre muertos. Parece que la necesidad de hacerlos tuvo que ver con cosas que viví últimamente. Pero así como los chinos honran a sus ancestros, me siento heredera de una tradición larga que conforma una parte de la historia de pintores que han trabajado en relación a la muerte. En realidad mi interés por ver y crear este tipo de imágenes no sé dónde empezó y dudo que tenga su origen en una experiencia particular o traumática como se podría pensar, pero sé que está relacionada con la obra de los pintores que más me han emocionado. Hay un lugar especial en mi mente para la *Obra negra de Goya* y *Los desastres de la guerra*.

¹ George Baselitz citado por: Kosme de Barañano en: *Escultura frente a pintura*, George Baselitz, p. 21.

Susan Sontag plantea que el temperamento determina lo que se elige para escribir, sin embargo éste no es correspondiente al tema sino es lo que se ve en el tema¹⁸⁴. “El carácter morboso y perverso del amor por la *ymage*, que aparece a la vez como un pecado de lujuria y como una especie de culto religioso.”¹⁸⁵ Para Christine Ross la relación fundamental entre melancolía y arte está en que “el imaginario saturnino no articula el heroico triunfo de la unidad y la razón sobre la lujuria y la apatía (acedia) sino que ata a los humanos a lo terreno, lo decadente, lo fragmentario”¹⁸⁶, manifiesta la dimensión material de la melancolía, fundamentada en el principio de la muerte, lo efímero y sujeto al paso del tiempo.

Están también en mi mente *La Sagrada Trinidad* de Masaccio, el *Cristo muerto en la tumba* de Holbein el joven, me interesa la manera en que separan el espacio de los muertos del resto del espacio, construyendo un espacio autónomo, demarcado que resulta al mismo tiempo, una metáfora de la realidad propia de una pintura. En la obra de Masaccio, el cadáver es al mismo tiempo la base de toda la construcción, gracias a lo cual la imagen de la Virgen es monumental e imponente de una manera especial, se trata de una imagen transversal, que sugiere una especie de arqueología, y presenta un problema muy propio de la pintura, que es cómo ves un árbol desde las raíces hasta la copa en un mismo plano, cómo es posible tener en un mismo plano, el espacio de los muertos y el de la divinidad, no sólo resuelto en un trompóileil en perspectiva, matemáticamente construido (con la excepción de la figura de Dios padre), sino mediante figuras a escala natural, la fragmentación del espacio, utilizando columnas y elementos arquitectónicos, y su organización en relación al espectador que hace coincidir la base de la cruz con un altura promedio de los ojos, dejando el espacio de los muertos por debajo de la mirada, pero corporalmente próximo. En tiempos de Masaccio, ambos eran espacios sagrados, el espacio divino y el de los muertos, aunque cada uno de una manera distinta. Esto ya no es así, se ha secularizado, mas no profanado el espacio de los muertos. Algo que es ahora intrigante y que no hizo Masaccio, pero es parte de la huella del deterioro en el tiempo, es la mancha que no deja ver la cara de la calavera, me hace pensar en el último autorretrato de Rembrant en que no sabes qué es la cara, porque no está definida, es pura pintura, y al mismo tiempo hay ahí una presencia innegable de la muerte, en esa ambigüedad que podría tener relación con los borramientos en los retratos de Francis Bacon. Las cabezas de Bacon no son totalmente sólidas, no como una cosa, sino como un pedazo de carne, son palpables sólo en

¹⁸⁴ Sontag, Susan. *op.cit.*, p. 119.

¹⁸⁵ Agamben, Giorgio. *op. cit.*, p. 119.

¹⁸⁶ Ross, Christine. *op. cit.* Traducción de Lucía Vidales, p. 34.

movimiento, o más precisamente en el acto que las mueve, pero debajo están llenas de una nada oscura, como si su única manera de existir fuera en el vacío; en cambio, en la pintura de Masaccio, en lugar de un fondo negro, de vacío, estaría una calavera.

Hay otras imágenes de pinturas de muertos que me han interesado mucho, como el escorzo de Mantegna y una pintura Japonesa del siglo XIV que se llama *La muerte del Budha histórico*. Estas pinturas no sólo tratan de la muerte sino son *metapinturas* en tanto que discuten cómo vemos la muerte y cómo las imágenes están en esa relación. Creo que no es tanto que estas pinturas nos enseñen a morir, sino que nos confrontan con nuestra propia mirada y en ese sentido nos cambian. *La lamentación de Cristo* de Mantegna presenta el asunto de la muerte también como un problema del espacio, un problema de posicionamiento que transforma la realidad con el escorzo, define la naturaleza del cuerpo. Desde ese cuadro, el cuerpo muerto no es lo mismo y tiene un espacio de significación distinto. Esa pintura te pregunta dónde estás tú frente a la muerte, y te coloca no en una relación jerárquica, una vista desde arriba, sino de igual a igual, estás al mismo nivel que el Cristo, en una relación de cercanía y de lejanía a la vez, de lejanía con las figuras que lloran pero de cercanía con el cuerpo muerto. Te cuestiona y pareciera que te dice que también tú estás muerto, en ese sentido me parece una de las imágenes más humanas de la divinidad en la historia de la pintura, es al mismo tiempo una pintura que podría considerarse moderna. Al contrario de la pintura de Masaccio que se dice que es el primer mural en el que se utiliza la perspectiva, donde la divinidad te mira desde arriba, y el esqueleto es el que está a la altura del espectador, con la leyenda “Ya fui antes lo que son ustedes; y lo que soy ahora lo serán ustedes (*Io fu già quel che voi sete: e quel chi son voi ancor sarete*)”. De esta manera la relación con la muerte no sólo está dada en la representación de un cadáver o de una calavera, sino en su disposición en el espacio en relación al espectador, y en relación a la posición de quien mira la imagen y desde dónde nos mira la imagen de la muerte. Los Embajadores de Holbein también aborda este asunto de nuestra posición frente a la muerte en su *momento mori*, aunque de otra manera, ahí la muerte es algo que no puede verse sino sólo de manera sesgada, especular.

Las pinturas y grabados de James Ensor en que hay una multitud que rodea un cadáver, o una multitud rodeando a Cristo son muy interesantes. Pareciera que tanto en la pintura de Mantegna como en la de Masaccio la experiencia de la muerte es individual, acentuada por el uso de la perspectiva, pero en Ensor se trata de una experiencia de la multitud donde el muerto es uno más entre otros y la muerte parece ser no lo que nos separa de los demás, sino lo que nos une y convoca. Lo mismo ocurre en *La*

muerte del Buddha histórico que no sólo aborda la muerte humana, sino de todos los seres, desde una perspectiva budista. En mis pinturas, son fundamentales los acompañantes, los testigos, los que ven la muerte, que al mismo tiempo son referencias del espectador de la pintura incluídas en la obra. Me ha interesado construir pinturas donde haya multitudes o numerosos personajes aislados, fascinada por las construcciones de El Bosco y principalmente de Bruegel El Viejo, así como en los grabados japoneses que muestran distintas escenas, tiempos y espacios de manera simultánea. Me interesa hablar de la conformación de espacios individuales y colectivos, fragmentados a partir de problemas pictóricos como el color, el lugar que ocupan en el cuadro, la relación figura-atmósfera, definición de la imagen y mancha indefinida, etc. donde también Ensor ha sido una influencia.¹⁸⁷

En pintura contemporánea Dana Schutz tiene algunas piezas que hablan de la muerte, como *Presentación*, 2005. Su obra ha sido descrita como macabra y carente de angustia al mismo tiempo. En algunas pinturas relaciona imágenes de la historia de la pintura occidental con el espectáculo por ejemplo. En qué momento la imagen de la muerte se volvió un espectáculo. Creo que es una pregunta importante para quienes seguimos pintando muertos en la actualidad, o haciendo imágenes relacionadas con la muerte. En el contexto de la producción de imágenes mediáticas en México la pregunta es pertinente frente a las imágenes de la *guerra contra el narco*. Es un problema ético para el cual no tengo una respuesta, pero que parte de la diferencia de cómo era una imagen y su relación con el consumo en tiempos de Masaccio e incluso de Ensor y cómo es ahora. Hay una pintura de Schutz que se llama *La autopsia de Michael Jackson*, realizada antes de su muerte, donde el cantante aparece muerto como una especie de Frankenstein en una morgue tipo laboratorio.

Terminó viéndose como un hombre muerto, lo que para mi fue muy extraño. Terminé sintiendo lástima por él. Hay una inmortalidad de él en vida. En la pintura la incisión de la autopsia hace referencia a su interior, lo que resulta intrusivo y contradice los constantes cambios a sus características físicas externas. En la pintura él es muy mortal.¹⁸⁸

Regis Debray sugiere que por nuestra relación con los muertos y sus enterramientos en la actualidad nos acercamos a la barbarie, yo diría que lo que ocurre con los muertos no es que los hayamos barbarizado o profanado, sino que son una mercancía

¹⁸⁷ "Turbulentas masas, grumosas multitudes que se hacen un ovillo humano eran cosas que ya conocíamos por el grotesco ornamental de Luca Signorelli y también de El Bosco y Bruegel; también las encontrábamos en las estampas de Callot. Pero en ellos, aún esas masas se descomponían en grupos a poco que nos aproximábamos al cuadro, de manera que uno podía recorrer la obra brincando de escena en escena y de grupo en grupo. Ensor, por el contrario, logra plasmar por primera vez el fenómeno de las masas. Porque la masa, en su marcha irrefutable, en su movimiento ingobernable, resulta ser más que la suma de las partes." Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, p. 291.

¹⁸⁸ Schutz, Dana. *Entrevista con Mei Chin*. Traducción de Lucía Vidales. [<http://bombsite.com/issues/95/articles/2799>].

más, sus imágenes y sus cuerpos. ¿Cuál entonces, es la función actual del arte en relación con los muertos? Ésta es una pregunta que me interesa y que va más allá de la representación de los muertos y que tiene que ver con la función de la pintura, hay una paradoja que señala George Baselitz respecto a la producción de imágenes para los muertos y es que se vuelven imágenes que no se pueden ver. Baselitz lleva este cuestionamiento más allá, se pregunta no sólo si los muertos pueden verlas, sino si en todo caso los vivos pueden hacerlo; entonces se trata una vez más de la pregunta sobre el ver y su posibilidad. “Realmente son las imágenes visibles incluso para otra gente? [pregunta Baselitz] Las tumbas etruscas y las egipcias son completamente oscuras; las imágenes no pueden verse en lo absoluto. El pintor pintó imágenes que nadie ve.”¹⁸⁹ De alguna manera esto tiene que ver con la idea tradicional de que la pintura hace ver lo invisible, aunque aquí no se trata de establecer la dicotomía de lo representable y lo irrepresentable, superada por los planteamientos benjamíneos respecto a la alegoría, la imagen dialéctica y el fragmento. En este caso se trata del problema de ver nuestra propia muerte. Hay una pieza de Alfredo Jaar llamada *Fotografías reales* que habla de este problema que es también un problema ético. Jaar exhibe cien cajas con fotografías de víctimas de la guerra de Rwanda, pero estas imágenes están guardadas para que no se puedan ver, existen y están ahí con un texto, pero no son visibles, sólo es visible su presencia. No son las imágenes que representan a los muertos lo que nos cambian la mirada, sino la presencia de la muerte, es algo que nuestra sociedad teme cada vez más. La presencia de los fantasmas, de los muertos vivientes es algo en lo que la pintura puede aportar en la actualidad.

Resultará evidente que considero la pintura como una especie de patología, una especie de obsesión, no en un sentido clínico sino quizás melancólico, que trata una necesidad pulsional de construir constante de manera insatisfecha imaginarios y espacios pictóricos. La construcción de subjetividad se da más que en un proceso de conocimiento, en un error, en un proceder que no conoce su destino. La temática puede ser el pretexto, el punto de partida, el enemigo a destruir y reconfigurar o la obsesión de hablar de determinados asuntos como la muerte. Pero esto no responde a un interés por un tema morboso, sino que es un problema conceptual y material, un problema que puede pensarse es del diablo, ya que trata de la creación que puede realizar un ser humano, ¿y no trata la pintura siempre de estar viva?, ¿de ser algo más que un objeto inerte?

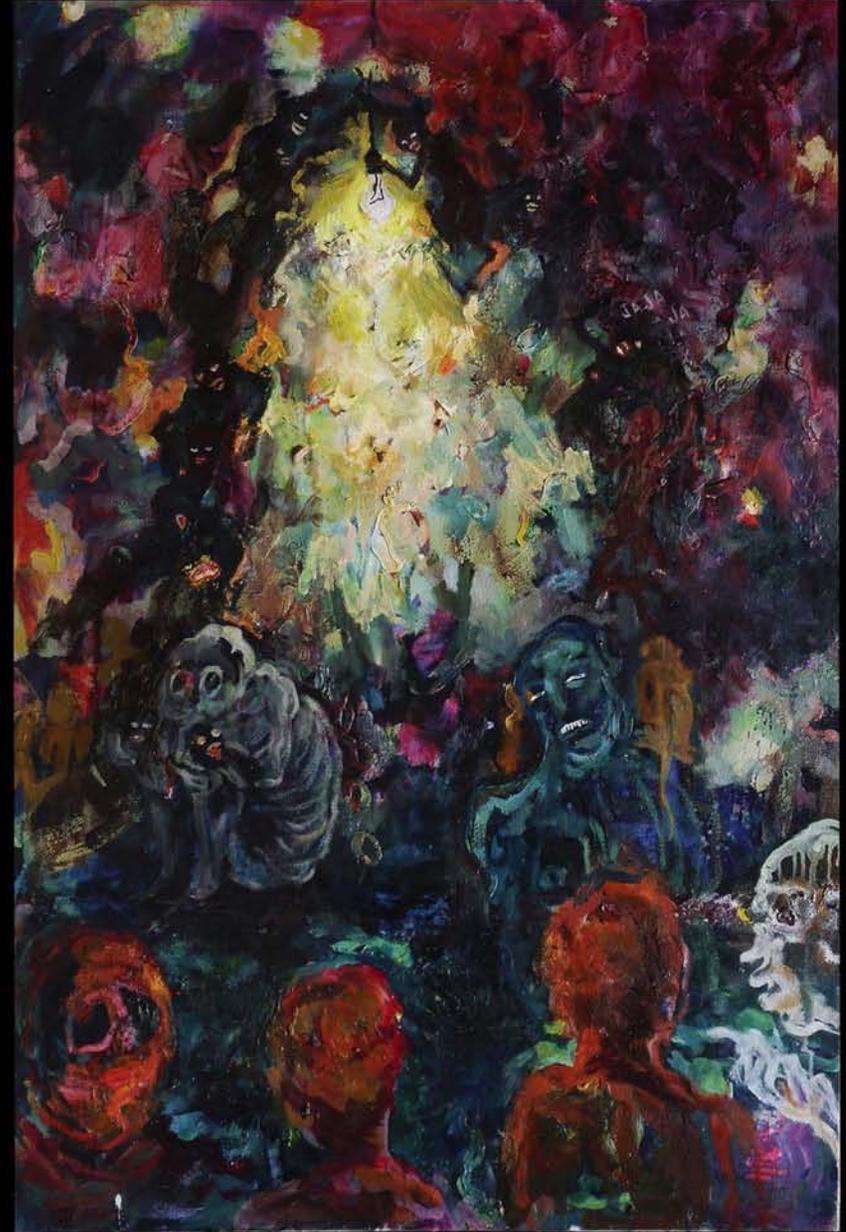
¹⁸⁹ Baselitz citado por Kosme de Barañano en: *Escultura frente a pintura*, George Baselitz, p. 12.



Giovanni Masaccio. *La trinidad*. Fresco. 1426-1428. 680 x 465 cm. Santa María Novella, Florencia.
Anónimo. *La muerte del Budha Histórico (Nehan)*. Pdo. Kamakura 1185-1333. Tinta, oro, y pigmentos sobre seda. 200.7 x 188.6 cm. Kyoto, Japón.
DanaSchutz. *La autopsia de Michael Jackson*. 60 x 120". Óleo sobre tela. 2005. Dana Schutz. *Presentación*. 2005. Óleo sobre tela. 305 x 427 cm.
Holbein, el joven. *Cristo muerto en la tumba*. 1520-22. Temple sobre madera. 30.5 x 200 cm.



Otto Dix. *Muertos delante de la posición de Tahure*. 1924. Aguafuerte y aguainta sobre papel.
Lucía Vidales. *Descabezado*. 2013. Óleo sobre madera. 25 x 20 cm.
El Bosco. (atribuido) *Limosneros y lisiados*. Plumilla y bistro sobre papel. 264 x 198 cm.
Lucía Vidales. *Velación*. 2014. Tinta china y acuarela sobre papel. 75 x 200 cm.



Lucía Vidales. *Calaveras ebrias*. 2015. óleo y encausto sobre tabla. 50 x 40 cm.

Lucía Vidales. *Diálogo de calaveras*. 2014. óleo sobre tabla. 50 x 40 cm.

Lucía Vidales. *Luciolle*. 2015. óleo sobre tela. 120 x 80 cm.

Pedazos de cuerpo

Todos sabemos cómo está organizado nuestro cuerpo
Y cuántas partes tenemos de cada cosa;
Este es un hecho que no se piensa a menudo, pero para ser consciente de ello,
uno debe imaginarse a sí mismo incompleto,
cortado en pedazos, deforme o muerto.

Mike Kelley¹

Fue en el 2002 que empecé a pintar y construir cuerpos mutilados de manera reiterada. El primero, creo, fue un dibujo que hice a los once años como regalo de cumpleaños para mi padre en 1997. Había pasado 1994, la guerra en Chiapas y yo había visto imágenes de eso en la prensa, fotografías de insurgentes zapatistas acribillados, también había visto el Guernica de Picasso en reproducciones y el dibujo que le hice a mi padre se inspiraba en el guerrero yacente de Guernica, en una versión colorida mía donde una bala partía en dos a un campesino. En ese tiempo mi padre viajaba mucho y yo había podido conocer con él comunidades campesinas muy pobres en Puebla, Oaxaca y otros estados del país. También había visto unas ilustraciones de Diego Rivera sobre la Revolución mexicana donde había chozas incendiadas por el ejército de Díaz y Carranza. En el 2001 puse atención en imágenes mediáticas de la guerra que hizo Estados Unidos en Afganistán, luego de Irak y después de Palestina. Hice decenas de imágenes y ensamblajes alrededor de eso, principalmente imágenes de cuerpos mutilados, tratando de entender o asimilar la brutalidad. Desde 1998 comencé una especie de diario visual, no escribía en él sino pegaba en un cuaderno recortes de periódico que me llamaban la atención, desde imágenes de la guerra hasta tiras cómicas, y siempre consideré mi cuaderno como algo íntimo, aunque estuviera echo de imágenes mediáticas. Desde entonces generé bancos visuales con fragmentos de periódicos, hasta 2009 cuando dejé de tener impresos a la mano y sustituí el periódico por el internet, juntando imágenes ya no sólo de prensa, dándoles un sentido archivístico más que íntimo, que no considero mi obra pero es fundamental para la construcción y conceptualización de mis piezas. Más allá de ser un banco de imágenes de referencia funciona como un mapa personal de mis intereses visuales y conceptuales.

¹ Kelly, Mike citado por Gilda Williams en *The Gothic*, p. 166.

En 2003 hice algunas piezas con esos materiales, uno constaba en retratos de personas realizando asesinatos o siendo víctimas, la selección de los encuadres no te permitía saber qué hacía quién, quién era la víctima y quién el verdugo. Ese mismo año fui a Vietnam y luego a Camboya, donde trabajé con niños huérfanos mutilados. Desde esos años me he sentido heredera de una larga tradición de hacer imágenes de guerras, no de las victorias, sino de las ruinas que quedan detrás y parecen acumularse interminablemente sin ser redimidas.

Ahora miro imágenes de la guerra del narcotráfico en México, descabezados, desmembrados, pedazos de cuerpos. Encuentro esas imágenes no sólo brutales sino también reveladoras de una condición donde somos capaces de ver nuestro propio cuerpo como objeto, como fragmento, de ver sus miembros como objetos acumulables o prescindibles. La imagen de la prótesis es complementaria del cuerpo desmembrado, en la actualidad un miembro puede ser reemplazado por otro como ocurre con las personas en esta sociedad.

Al mismo tiempo veo muchas imágenes de la iconografía cristiana, la pintura flamenca que me causa fascinación y los mutilados recurrentes de la pintura medieval; la cabeza de San Juan Bautista, la historia de Judith y Holofernes que me ha fascinado desde los 13 años gracias a Artemisia Gentileschi, las imágenes de santos torturados y mutilados así como las imágenes colonialistas de Mata-moros, fundaciones de ciudades cristianas, etc. En todas estas imágenes la mutilación funciona como una forma de sometimiento simbólico además de físico, donde la persona es reducida a un fragmento de sí mismo. Los santos mutilados son triunfantes porque trascienden la carencia física con la entereza del espíritu, pero en el caso de las decapitaciones y mutilaciones contemporáneas en México se tratan de humillar simbólicamente el cuerpo y no dejar lugar a la dignidad del enterramiento, del descanso, no hay trascendencia, sólo memoria posible, a veces, a través de la imagen y no sólo del nombrarlos. Las cabezas de los decapitados nos miran desde su ser incompleto que no tiene fin. Una cabeza cercenada representa una mirada que se ve a sí misma sin cuerpo, es una meta imagen de la muerte.

Una cabeza no puede pegarse de nuevo. No hay reparación posible. La violencia así como los avances tecnológicos y científicos cuestionan nuestra idea del sujeto y nos redefinen de maneras tan brutales y aceleradas que no somos capaces de asimilar. Realicé en ese sentido una serie de más de veinte piezas de descabezados en óleo y encausto sobre soporte rígidos. Las piezas pretendían ser ejercicios para generar una mayor síntesis en mis piezas y en particular la idea de pintar una cabeza como un problema constructivo, semiesculturístico pero en pintura. En cuadros anteriores había tenido la necesidad de trabajar más a fondo la construcción de personajes, al mismo tiempo me interesaba la tensión temporal de la pintura de descabezados que oscila entre la tradición religiosa y la nota roja de la guerra del narco en México. Intenté construir las cabezas pensando como si se tratara de una escultura bidimensional donde al contrario de procesos anteriores, comenzaba con gruesas capas de encausto y luego aplicaba pintura cada vez más diluida hasta lograr transparencias. Otra intención fue construirlas en dos o tres sesiones cortas y generar especies de retratos imaginarios sin utilizar ningún referente, es decir, que no fueran nadie en particular sin dejar de tener características propias apuntaladas por cargas matéricas de pintura que reafirmaran el aspecto corporal de fragmentación.

También realicé algunas pinturas en torno a cadáveres, inspirados en las famosas obras de Rembrandt, Chaim Soutine y Annibale Carracci. En el 2008 hice mis primeros cuadros de animales destazados que no resultaron bien resueltos. Luego en 2011 realicé un cuadro que titulé *Los comedores* en torno al mismo asunto y en 2014 *Madre de cazadores*. Tal insistencia viene de la motivación de los grandes maestros por lograr una imagen que resulta al mismo tiempo fascinante y repulsiva, imágenes donde al final gana la fascinación por su construcción y donde encuentro mi única redención posible, una especie de superación de la muerte, del horror y la violencia que no sabría explicar pero intuyo cuando veo esas pinturas. Supongo que seguiré realizando piezas sobre carne destazada hasta que considere que he logrado algo. Como si esta patología de pintar fuera una especie de religión en la que debo creer en la pintura y en lograr pintar una carne muerta. Por más absurdo o exagerado que pueda sonar creo que debo creer en esto o pintar dejaría de tener sentido fuera de esa pulsión. No sé cómo serían esas pinturas que intuyo pero no visualizo, sé que será algo que no sabré hasta que lo vea.

Por último, la reiteración del tema de la muerte tiene como propósito cuestionar por un lado la durabilidad y sentido de la vida y por otro celebrarla. Esta relación grotesca será analizada más adelante y ha sido abordada en el artículo que realicé sobre mi obra y lo grotesco “Grotesco decadente y grotesco subversivo”² de manera más profunda.

El calificativo de grotesco no llama la atención sobre la condición abigarrada o barroca del orden social que padecemos, sino sobre su carácter torcido, disforme, contrahecho, monstruoso. Perversión ambivalente, pues al tiempo que envilece, exterioriza. El cuerpo grotesco, sea este biológico o social, dramatiza un desgarramiento constitutivo. Al evidenciar el desequilibrio, la disformidad, la asimetría; la hibridez remite a la inevitable corrupción de toda legalidad, a la transgresión como condición de posibilidad de la regla y, en última instancia, remite a la muerte como celebración de la vida.³

² Lucía Vidales. *Grotesco decadente y grotesco subversivo. Deformación, materia, ironía y fragmentación: cuatro posicionamientos en pintura*. Revista Digital Discurso Visual. CENIDIAP, INBA. [http://www.discursovisual.net/dvweb33/TT_Lucia.html]

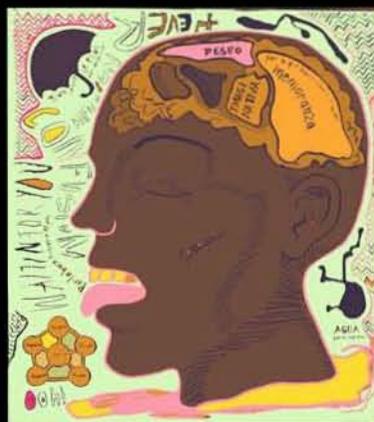
³ Bartra, Armando. *op. cit.*, p. 187.



Lucía Vidales. *Pareja de descabezados*. 2013. Óleo sobre tabla. 25 x 20 cm.

Lucía Vidales. *Descabezados II, I, VI Y IX* de la serie *Descabezados*. 2013. Óleo y encausto sobre tabla. 30 x 25 cm. c/u aprox.

Mano III y *Pie IV* de la serie *Pedazos de cuerpos*. 2013. Óleo y encausto sobre tabla. 10 x 15 cm. c/u.



Lucía Vidales. *Fragmento Anatómico II, VI y III*. 2014. Serigrafía sobre papel. 50 x 50 cm. aprox.



Lucía Vidales. *Madre de cazadores*. 2014. óleo sobre tela. 100 cm. de diámetro.
Lucía Vidales. *Lobo estás ahí*. 2013. óleo sobre tela. 100 cm. de diámetro.

III

La pintura como *pathos*

Para mi locura es levantarse por la mañana y hacer otra cosa que pintar, considerando que quizás uno no se levante al otro día

Frank Auerbach⁴

Generalmente hago una pintura, y luego otra... que ahí se queda. Y simplemente veo una pintura y nadá más. Sabes? Esa es la adicción, esperar a que ocurra. En un determinado momento, se crea algo que me sorprende. Y me pregunto —qué pasó— —Ocurrió— Y entonces no tengo la sensación de haberla hecho ... ocurrió.

Michaël Borremans⁵

Habiendo hecho esto durante tanto tiempo, me parece que es ésto para lo que es la vida.

Frank Auerbach⁶

La palabra *pathos* en griego antiguo significa tanto vivencia como pasión, destino y sufrimiento, cuya práctica según Platón y Aristóteles lleva a una lucidez y comprensión profundas.⁷

⁴ Auerbach, Frank. *Frank Auerbach*. Traducción de Lucía Vidales, p. 13.

⁵ Borremans, Michael en: Guido de Bruin. *Michael Borremans. A knife in the eye*. Traducción de Lucía Vidales. Documental.

⁶ Auerbach, Frank en: Hannah Rothschild. *Frank Auerbach: To the studio*. Traducción de Lucía Vidales. Documental.

⁷ Földényi, László. *Melancolía*, p. 37.



Lucía Vidales. De la serie: En el estudio, I, V y IV. 2014. Pintura acrílica sobre papel. 100 x 75 cm. c/u aprox.
Lucía Vidales. A partir de El taller del pintor de Courbet. 2015. Acrílico sobre papel. 60 x 40 cm. aprox.
Lucía Vidales. Estudio de El taller del pintor de Courbet. 2015. Acrílico sobre papel. 100 x 70 cm. aprox.

Para Kant “aquellos que están libres de locura sólo podemos encontrarlos en la luna, donde tal vez se puede vivir sin pasiones y en un estado infinitamente racional. Pero aquí en la sociedad sublunar las pasiones afectan a la razón. La insensibilidad ante las pasiones sin duda protege contra la sinrazón, pero lo hace mediante la estupidez.”⁸ La relación de la melancolía como patología y la producción artística es larga, y ha sido fuertemente criticada desde que ha hecho que muchas obras sean vistas como el resultado arbitrario o gratuito de una enfermedad, o el resultado de una genialidad suprahumana, pero estos abordajes de la melancolía y del *pathos* no son los que me interesan para este caso. Más bien una relación con la pasión, con una vitalidad que lleva a la necesidad de crear sin que haya necesariamente una justificación racional que la sostenga y que asemeja al pintor con lo animal, con el instinto y así, le da un lugar singular a su trabajo en la sociedad productiva. Paradójicamente este aspecto, que va más allá de la razón, es, según mi experiencia uno de los espacios vitales que permiten la reflexión constante y el autoconocimiento a través de un proceso misterioso que vincula el pensamiento, el material, la sensación y el espacio.

El *pathos* tiene que ver primero con la necesidad de pintar, en su sentido pasional, obsesivo, vital. Tiene también que ver con el cuerpo de la pintura, sus impurezas, si se la piensa desde la imagen como pura visualidad. Como ya se ha dicho, elementos como la inserción del texto en el cuadro, o el montaje como metodología de construcción pueden también ser entendidos como un *pathos* en tanto que ponen la pintura en relación con aspectos que le son extraños o ajenos y relacionan su percepción con la lectura y la imagen con la palabra.

James Elkins hace hincapié en el espacio del taller como un espacio distinto del ordinario “El taller es una insanidad necesaria. Quizá los escritores tienen sus propias insanidades de papel, o de gomas de borrar, pero no se pueden comparar con la demencia multicolor de fluidos y rocas.”⁹ Como se dijo anteriormente, la supervivencia de la pintura responde también a un síntoma.

La puesta en evidencia de las fuentes apareció para mí en ese sentido como una condición necesaria y el ejercicio paciente de un pensamiento que quiere interrogar a lo contemporáneo a partir de sus formas ocultas, de sus impensados, de

⁸ Bartra, Roger citando a Kant en: *El duelo de los ángeles: Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, p. 25.

⁹ Elkins, James. *What painting is*. Traducido por Lucía Vidales, p. 141.

sus supervivencias.¹⁰ Una de las imágenes que utilizo en el sentido de Warburg es la de Xipe Totec, el descarnado del panteón azteca, que relaciono con imágenes mediáticas actuales de la guerra del narcotráfico en México, así como el imaginario de películas apocalípticas, basura, etc. donde aparecen zombis y otros seres descarnados con distintas connotaciones.

Parte del aspecto sintomático y patológico en la conformación de imágenes está desde Warburg en la supervivencia, en la relación con imágenes y gestos del pasado de las cuales forman parte. La serie de dibujos, fotomontajes digitales y pinturas “La madre siniestra” aún en proceso, ha sido realizada en relación a iconografías antiguas en torno a la imagen de la loba y sus mitos fundacionales antiguos y paganos, así como su sentido civilizatorio y la relación ambivalente con la bestia como ente destructor de carácter femenino según distintas culturas. En segundo lugar, en la investigación que realicé en torno a la loba apareció la imagen del pulpo que mediante una investigación iconográfica tomó lugar junto a la loba para hablar de la madre siniestra sin un sentido inequívoco. La pintura *La madre siniestra* no sólo se relaciona con el tiempo desde la iconografía sino en su conformación plástica, está hecha con capas, imágenes superpuestas, lijadas, tapando y borrando así como el uso de veladuras y gruesas plastas de pintura.

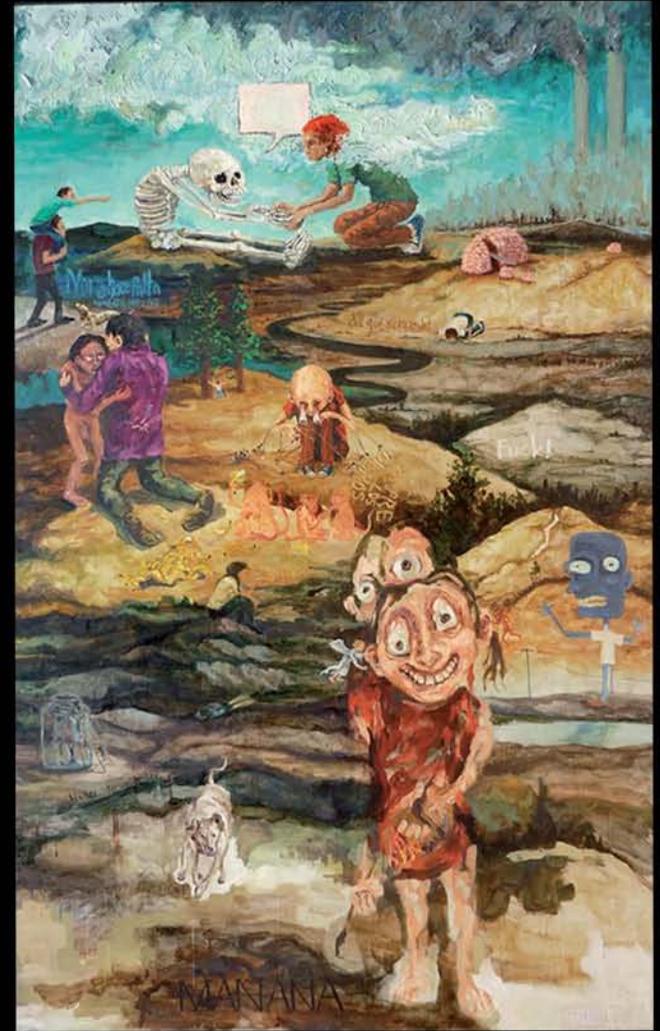
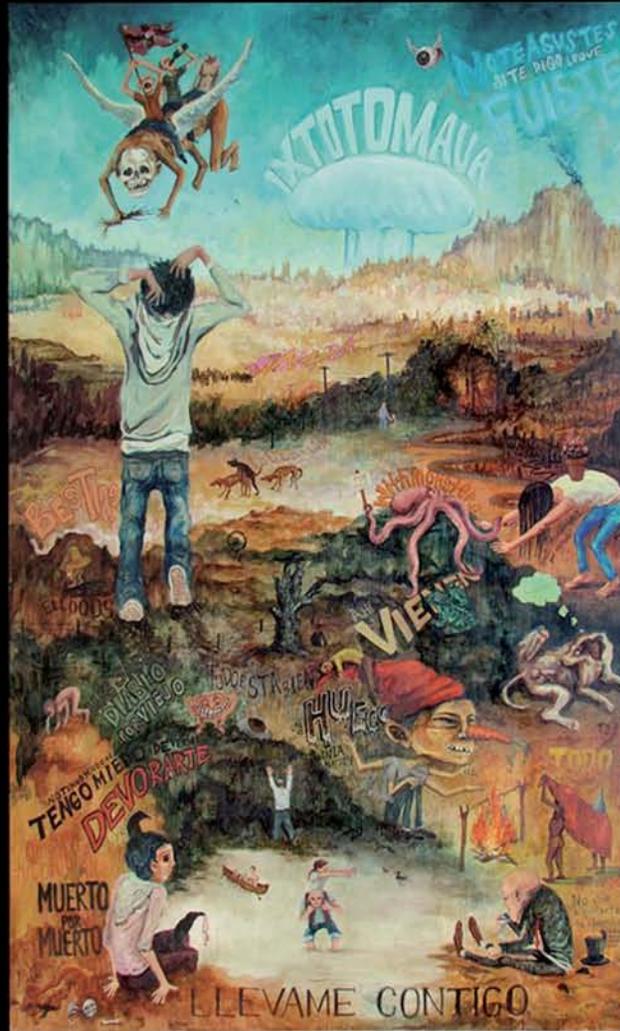
Realicé algunas pinturas y dibujos a partir de los thangkás tibetanos como imagen de una construcción cosmogónica del mundo expresada visualmente así como la problematización del formato circular y el rectangular con sus connotaciones ideológicas, iconográficas y formales. Otra imagen de supervivencia de esos trabajos está en la construcción espacial de la pintura, abordada como ventana pero compuesta en torno a una concepción del mundo distinta a la perspectiva renacentista. Ese tipo de construcción del espacio pictórico lo he retomado en mi obra con la intención de tensionar y poner en relación distintas maneras de entender el universo en imágenes.

La serie de grabados en punta seca, aún en proceso; “Me encanta tu porquería” nació del interés de abordar motivos eróticos como parte de una investigación de los procesos de mestizaje en Latinoamérica, centrados en la imagen de la virgen europea, principalmente del sur de España, su barroquismo y sensualidad y la imagen de algunos diablos de carnavales indígenas donde han sido sincretizados elementos prehispánicos con católicos, bajo una idea de lo grotesco que retomé de

¹⁰ Didi-Huberman, George. *La supervivencia de las luciérnagas*, pp. 52-53.

Armando Bartra y Wolfgang Kayser. Estas piezas buscan cuestionar el carácter moralizante de las iconografías mariana y del diablo, elementos antropomorfos y zoomorfos en una confusión de jerarquías y valores, propios de los procesos de mestizaje. Al mismo tiempo, las piezas conjuntan mi gusto por la gráfica y pintura flamenca medievales que abordan “fantasmagorías de pintores”, como en *Las tentaciones de San Antonio* de M. Grünewald, y por otro lado, la imagen de la diosa del hinduismo Kali y los Shunga japoneses en sus elementos gráficos sintéticos, eróticos y sensuales construidos mediante líneas. Los grabados incluyen textos en español, inglés, náhuatl y zapoteco.

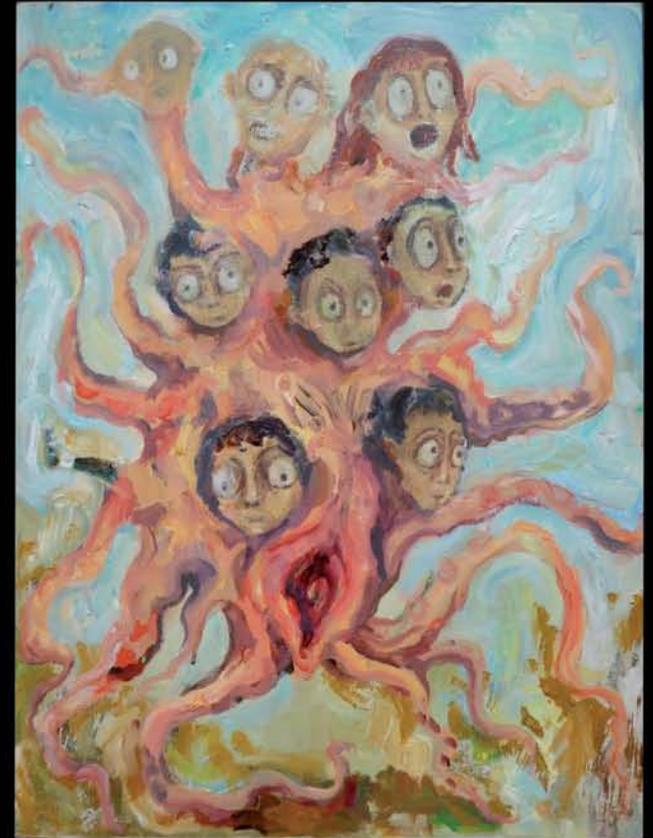
Ahí también la idea del pathos tiene que ver con la potencia que hace el trazo y el dibujo sin necesidad de hacerse entender, mediante el uso de lenguas que el público no conoce busco enfatizar el carácter gestual de la escritura que es común a distintas formas de construir significación.



El Bosco. San Antonio meditando, *Las tentaciones de San Antonio*. h. 1501. Óleo sobre tabla, 131 x 50 cm.
Lucía Vidales. *Llévame contigo*, de la serie *Quiero ir a casa*. Óleo sobre madera. 190 x 120 cm.
Lucía Vidales. *Mañana, mañana*. 2013. Óleo. sobre madera. 190 x 120 cm.



Peter Bruegel. El triunfo de la muerte. 1562. Óleo sobre tabla. 117 x 162 cm.
Lucía Vidales. La guerra ha terminado. 2012. Óleo y encausto sobre tela. 120 x 150 cm.



Katsushika Hokusai. *El sueño de la esposa del pescador*. 1814. Xilografía. 19 x 27 cm.
Anónimo del Mioceno. *Vasija con pulpo*. 1500 a.C. Cerámica.
Lucía Vidales. *El sueño de los hijos del pescador*. 2014. óleo sobre mdf. 40 x 30 cm.



Mathias Grünewald. *Las tentaciones de San Antonio*. 1512. Óleo sobre tabla. Medidas variables. Altar de Isenheim.

Martin Schongauer. *San Antonio atormentado por demonios*. 1470-5. Grabado. 29.1 x 22 cm.

James Ensor. *Las tribulaciones de San Antonio*. 1887. Óleo sobre tela. MoMa.

Lucía Vidales. *Las tribulaciones de San Antonio*. 2014. Óleo sobre tela. 140 X 170 CM.



Lucía Vidales. Dibujos en torno a la serie *Madre siniestra*. 2014. Acrílico; fotomontaje digital respectivamente. Medidas varias.

Anónimo, romano. Luperca. Estampa de escultura, bronce.

Lucía Vidales. Dibujos en torno a la serie *Madre siniestra*. 2014. Tinta china sobre papel. Medidas varias..

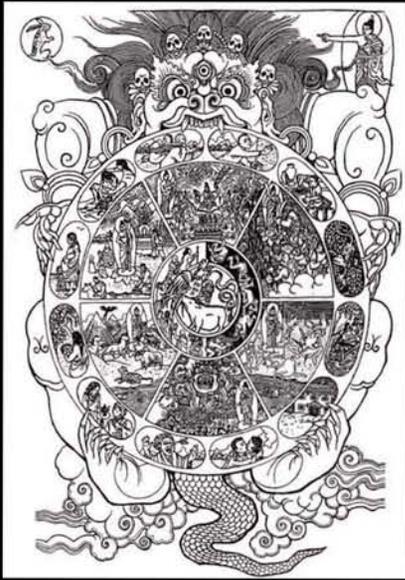


Lucía Vidales. Cuidate de mi. 2014. Punta seca. 15 x 20 cm

Lucía Vidales. Madre. 2014. Intervención digital a partir de fotografía de pintura.

Lucía Vidales. Madre. 2014. Óleo sobre tela. 90 x 70 cm.

Lucía Vidales. Loba. 2014. Intervención digital a partir de fotografía encontrada en internet.



Anónimo. Esquema de un Thangka Tibetano.



Richard de Haldingham (atribuido). Mapamundi de Hereford. 1290. Tinta y pigmentos sobre pergamino. 162 x 132 cm.



David Seymour. Teresa, niña de una residencia de niños con problemas mentales, creció en un campo de concentración y dibujó en el pizarrón una imagen de "hogar". Polonia, 1948.



Lucía Vidales. Budha riendo de la existencia. 2012. Óleo sobre madera. 120 x 80 cm.
Lucía Vidales. Todos estamos bajo tierra. 2012. Óleo sobre madera. 120 x 90 cm.
Lucía Vidales. Paisaje. 2015. óleo sobre tela. 120 cm. de diámetro.



Lucía Vidales. *Virgen, diablo y cançerbero*; *La consolación de la Virgen*; *¡Llévate mis penas*; *Llévate mis penas y el dolor*; *Me encanta tu porquería*. 2015. Punta seca. 38 x 28 cm. cada uno, aprox.



Figura de Khali para celebración religiosa. India.

Lucía Vidales. Kahli y Krishna. 2014. óleo sobre tabla.



Lucía Vidales. Vigen-Khali-Coatlicue con Cristo Krishna. 2015. Punta seca. 48 x 28 cm. aprox.



Anónimo Azteca. Xipe Totec. Clásico tardío. Arcilla y pintura negra. 54 x 27 x 20 cm.



Lucía Vidales. Niña I y III y VI, de la serie: Niños perdidos. 2013. Cartonería, acrílico, óleo, encausto y pelo natural. Pelo natural, olote, madera, ramas, hojas de maguey. 70 x 25 x 15 cm y 30 x 15 x 8 cm. respectivamente.

Lucía Vidales. Tlazoltéotl. 2015. Técnica mixta sobre cartonería.

De lo grotesco y el gesto

Quizá lo barroco es un *ethos*, pero lo grotesco más que un *habitus* es un *pathos*, más que un orden una praxis, más que una adaptación abigarrada a la modernidad un rompimiento con ella. Más que un orden, lo grotesco es un desorden.

Armando Bartra¹¹

Allí donde huele a mierda, huele a ser.

Antonin Artaud¹²

Lo grotesco es la única posibilidad de sobrevivir situaciones invivibles.

David Viañas¹³

Lo grotesco es una estructura. Podríamos definir su naturaleza a partir de una expresión que nos ha salido al paso en casi todas las ocasiones: Lo grotesco es el mundo en estado de enajenación... Porque por mundo enajenado se entiende aquel que por un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos devela su naturaleza extraña e inquietante.

Wolfgang Kayser.¹⁴

Si una obra ofende el gusto y los valores de alguien, quizá haya ya triunfado al reivindicar su lugar en el mundo como una enunciación de su existencia.

Este tipo de trabajo habrá dejado de ser una mera representación de la vida y tocado la realidad como un evento. Quizás la blasfemia es el llanto de lo real, cuando queda desnudo de sus múltiples ilusiones.

Manuel Ocampo¹⁵

¹¹ Bartra, Armando. *Mito, aquelarre, carnaval: El grotesco americano*, p. 179

¹² Artaud, Antonin. *La búsqueda de la fecalidad*. Citado por Grissel Gómez Estrada en: *Versos Puercos*, p. 28.

¹³ Citado por Armando Bartra. *op. cit.*, p. 185.

¹⁴ Kayser, Wolfgang. Lo grotesco en la literatura y la pintura, p. 309.

¹⁵ Ocampo, Manuel. *Interview with Manuel Ocampo*. Traducción de Lucía Vidales. [<http://www.aaa.org.hk/Diaaologue/Details/1084>].

Tengo un evidente interés por lo grotesco, su contexto histórico y social y su relación con la construcción material y procesual de la pintura. Deformar algo es desacralizarlo, profanarlo y poner en manifiesto su carácter contingente. Si el mundo aparece deformado, implica que el mundo no es estable ni permanente bajo el orden en que se presenta, abriendo con ello un imaginario de posibilidades pertinente tanto estética como política y culturalmente. Así, desde la pintura no sólo es de interés la deformación de las figuras pintadas, sino la deformación de la pintura misma como institución aurática, simbólica y mercantil.

En su origen la palabra grotesco estaba relacionada con la hibridación de formas: humanoides, vegetales y animales, en un devenir que confunde y cuestiona el orden jerárquico. La vitalidad y promiscuidad entre figuras humanas, vegetales y animales le pareció grotesco y amenazante al canon europeo del siglo XVI.

Inventaban esas formas fuera de toda regla, colgaban de un hilo muy delgado un peso que jamás habría podido soportar, transformaban en hojas las patas de un caballo y las piernas de un hombre en patas de grulla, y pintaban también una gran cantidad de diabluras y extravagancias. El que tenía la imaginación más desbordante parecía el más capacitado. Después se introdujeron las reglas y se limitó la maravilla a los frisos y a los compartimentos a decorar.¹⁶

Esta actitud inspira algunos elementos de mis pinturas y los recursos que utilizo como la deformación de los personajes, la alteración de escalas del color y el uso simultáneo de elementos pictóricos y gráficos, que pueden sintetizarse como un “desquiciamiento gozoso” al mismo tiempo que excesivo, abigarrado y prescindible desde la lógica productivista.¹⁷

Algunas de las estrategias que utilizo son el uso de la caricatura que retoma la cultura de masas, en particular de las que me impresionaron visualmente en mi infancia y adolescencia, así como la sátira política, o la síntesis de formas en relación al arte precolombino y oriental. En mi obra se trata de degradar la figura o el ícono en la idea clásica o académica de lo que supone un “buen dibujo”, desde su estructura lineal y compositiva; para “satisfacerlo” con recursos pictóricos y

¹⁶ Vasari, Giorgio. *Educación técnica de la pintura*. Citado en *El grotesco* de André Chastel, p. 31.

¹⁷ “Abigarrado, barroco, multisocietal, híbrido, mestizo son términos que califican al orden social Americano. Rebeldía en cambio se refiere no al orden sino al desorden, al subversivo comportamiento de sus actores. Los primeros remiten a un ethos, el segundo a un pathos . Y el pathos rebelde en un continente abigarrado es por fuerza un pathos grotesco: praxis material y simbólica que entrevera componentes disímbolos, culturalmente heterogéneos y en apariencia incompatibles. Habría que explorar la grotescidad, es decir, la capacidad de desquiciar todas las jerarquías y de unir lo que por naturaleza se excluye.” Bartra, Armando. *Subversión gortesca de un ethos barroco*. pp. 208-209.

saturaciones formales y sígnicas, mediante tratamientos heterogéneos reiterado de acumulación de materia pictórica, referencias visuales y textos.

Trastornar

(De *tras-* y *tornar*).

1. tr. Volver algo de abajo arriba o de un lado a otro.
2. tr. Invertir el orden regular de algo.
3. tr. inquietar (|| quitar el sosiego).
4. tr. Perturbar el sentido, la conciencia o la conducta de alguien, acercándolos a la anormalidad. *La droga lo trastornó*. U. t. c. prnl. *Se trastornó tanto que parecía loco*. U. t. en sent. fig.
5. tr. Inclinar o vencer con persuasiones el ánimo o dictamen de alguien, haciéndole deponer el que antes tenía.¹⁸

Lo grotesco ha sido relacionado con el cuerpo pensado en occidente como oposición a la pulcritud y pureza de la idea y el espíritu; así, emparentado con lo que muere y se olvida o recuerda. La contundencia de la materia y del cuerpo hace incómodo lo grotesco, pues no se puede desaparecer en tanto que es ella misma una presencia, incluso cuando está ausente. De ahí una relación más entre melancolía y la ironía que deforma o caricaturiza, pasando por la conciencia del cuerpo que decae y muere. El desasosiego del sujeto moderno lejos de ser racionalizado en la pintura moderna, se expresa materialmente como grotesco en la obra de numerosos artistas a lo largo del siglo XX mediante aspectos más inmediatos, gestuales e irracionales. En este sentido, el desasosiego del individuo moderno se manifiesta por un lado como potencia marginal, en el caso de las pinturas infantiles, contrastadas con una pintura racionalista o realista, identificada por los códigos renacentistas de la perspectiva y el claroscuro; y por otro lado como una tensión entre lo burdo y presencial de los materiales con lo evanescente del acto creativo.

El uso de lo grotesco y de la ironía en mi trabajo busca no reducirse a un mero estilo o capricho estetizante, sino constituirse como una posición situada en un cotexto de confrontaciones sociales e ideológicas que resignifica los imaginarios e imágenes que nos explican, presentan y representan, no sin hacerlo muchas veces con violencia real o simbólica.

¹⁸ Definición de *Trastornar*. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.



Lucía Vidales. Retratos grotescos imaginarios. 2013. Óleo y encausto sobre madera. 60 x 50 cm.



Lucía Vidales. Cojo. 2014. Óleo sobre tabla. 80 x 30 cm.
Niño Jaguar. 2013. Óleo sobre tabla. 60 x 50 cm.
Desnudo. 2014. Óleo sobre tabla. 25 x 20 cm.



Lucía Vidales. Retratos imaginarios. 2013. Óleo y encausto sobre madera. 60 x 50 cm.

La ironía es el espacio de la constelación melancólica en que habita la carcajada y el llanto queda fuera. La risa del loco, o en el Medioevo risa sospechosa, diabólica. El melancólico ríe ante los vencedores porque sabe que la construcción sobre la que se erigen “no puede sostenerse”. Según Földenyí el que señala la desnudez en el cuento de *El traje nuevo del emperador* es sin duda un melancólico, o un niño. El melancólico ríe porque sabe, o mejor, ve, que no sólo él ha de morir, sino que los vencedores han de caer, y ante esa caída su muerte no es nada. Esto no hace su risa sinónimo de felicidad, pues sabe que la caída tampoco es garantía de redención y puede en cambio acrecentar los escombros y con ello, lo insoportable de su relación con un pasado no redimido. Risa irónica que en este caso es más la de un simple testigo, que la de un juez, o la del mesías. Como en los tracios, o en Demócrito, la desesperación melancólica toma forma en la carcajada del absurdo y de la impotencia.

La posición de la ironía está dentro del pensamiento crítico, o si se quiere de una sensibilidad crítica, como la posibilidad de otra cosa pero no su concreción. En el contexto del capitalismo resultaría pretencioso pensar que la pintura irónica puede en sí misma, más que burlarse de su contexto, formas y estrategias si está desvinculada de un movimiento social organizado, tiene el potencial de ser asimilada por el capitalismo como cinismo, pero también el de evidenciar sus contradicciones y su falta de legitimidad. “Ironía –dice Susan Sontag- es el nombre positivo que el melancólico da a su soledad, a sus elecciones asociales.”¹⁹ Parte de lo irónico de hablar sobre la importancia de la ironía en la pintura, recae en la tensión que se crea entre la expectativa de encontrar un canon convencional en ella y su relación con una realidad terrible. No sin riesgos, pues aunque la ironía ríe sin miedo, el temor a lo terrible también fortalece el orden de cosas. Es irónico que muchos consumidores de arte y cultura se escandalizan al ver violencia representada en imágenes pero viven conformes con la violencia cotidiana que los rodea, así, pretendo que mi pintura detone una incomodidad hacia la misma realidad por efecto de un reflejo inverso que va del cuadro hacia afuera. Por otro lado la ironía como actitud frente a lo terrible del mundo implica un obstáculo a la victimización o martirologio de los oprimidos. En ese sentido, mi pintura utiliza la ironía como una estrategia de supervivencia y no como una propuesta constructiva.

¹⁹ Sontag, Susan. *Bajo el signo de Saturno*, p. 142.

El absurdo juega un papel importante en las imágenes que construyo, donde muchas figuras, personajes, escenas o contrastes adquieren sentido si se las lee con sentido irónico. Así también, la consideración de la pintura a partir del mismo criterio dominante para criticar o ponerlo en cuestión él mismo, puede ser calificado de una estrategia contradictoria e irónica que la niega y la afirma. En el caso de mi obra ésta hace ambivalente la relación del dibujo con la pintura, del texto con la imagen y de la figura con el espacio en términos pictóricos, compositivos, lumínicos y visuales, que espero permitan lecturas abiertas y complejas.

Para mí resulta imposible predecir la forma en que el espectador debería reaccionar ante mi obra. Eso resultaría triste y malamente pasado de moda. Siempre está la posibilidad de que una broma sea entendida como un insulto y viceversa. Así que la obra de arte es como el amor, lo tomas por lo que es, con sus defectos y todo, ya que la belleza recide en la ojo de quien la mira.²⁰

Esta dimensión melancólica de la ironía está en pinturas contemporáneas como la de Jakub Ziolkowsky, Manuel Ocampo, Philip Guston o Gorge Condo, por no hablar de la caricatura de Art Spiegelman y de Goya en sus grabados, en cuyos ejemplos aparece como animalización o deformación. Por ejemplo, en la pintura de Manuel Ocampo y su abordaje crítico e irónico de la mitología cristiana, judaica y sus iconografías en la sociedad de consumo y el mundo del arte. La ironía aplicada a las imágenes mitológicas, permite mostrar la arbitrariedad y contingencia del mito, sin establecer en su lugar una nueva estructura de pensamiento unívoco. En mi pintura la sátira a los mismos valores y cánones europeos y hegemónicos conviven en un mismo plano pictórico con elementos indígenas de México, mestizos, etc. La reducción de la melancolía a la tristeza patética y no irónica tiene que ver con su domesticación por la Iglesia Católica desde el Medioevo y la sociedad burguesa, criticadas por Walter Benjamin junto con el progresismo de la social democracia que corta “el nervio de su mejor fuerza [que se nutre de] la imagen de los antepasados esclavizados y no del ideal de los descendientes liberados”²¹, centrando su mirada en un futuro ideal pero vacío. Lo que es decir que la melancolía en mi obra no necesariamente implica tristeza.

La relación de mi pintura con el grotesco animal-humano está dada tanto en la iconografía como en la manera en que la pintura está construida. Los procesos azarosos, de improvisación gestuales en ella pueden ser entendidos como un tipo de

²⁰ Ocampo, Manuel. *op. cit.*. Traducción de Lucía Vidales. [<http://www.aaa.org.hk/Diaaologue/Details/1084>].

²¹ Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia*. Tesis XII, pp. 27-28.

deformación grotesca que pretende derrumbar coordenadas visuales de la imagen-cliché, la mano por sobre el ojo, el cuerpo por sobre la idea o el espíritu, opuestas a la racionalidad de un orden social decadente y falto de vitalidad.

Ese elemento grotesco, caótico, azaroso e incontrolable por la razón es fundamental para el proceso pictórico como construcción de una experiencia inédita a través del gesto. Esta experiencia que recuerda a la imagen estereotipada del artista poseído, en transe o desconectado de la realidad, con algo de monstruo romántico, relaciona ese proceso con el diablo, lo grotesco y prescindible comprendido para una mentalidad positivista o productivista. El acercamiento y los cambios de escalas son formas de lo grotesco, así como la reiteración de un órgano del cuerpo, acerca una figura a una experiencia grotesca, delirante o ridícula además del carácter simbólico que puedan tener.²² Algunos ejemplos que utilizo son la acumulación de ojos, senos, brazos, u otras partes del cuerpo. Estas alteraciones del cuerpo tienen en mi obra un origen que los relaciona tanto como tradiciones mitológicas antiguas, iconografías religiosas como con el hinduismo, budismo tibetano y jainismo, así como con influencia de artistas contemporáneos como Julian Ziolkowsky.

La lucha del arte contra la tiranía racional y productivista en la modernidad va de a mano de la reivindicación de formas de hacer deformes o grotescas como las populares, los dibujos infantiles, de enfermos mentales o culturas no occidentales, o desde la improvisación, el juego y los estados alterados de conciencia. El detalle puede resultar un lugar cómodo en la pintura figurativa. He intentado utilizar el gesto como una solución alternativa al detalle para intentar pasar de la representación a la presencia de lo pictórico, o lo gráfico en los dibujos y grabados, lo cual me parece puede apreciarse en los cambios que ha sufrido mi producción en los últimos años. En el gesto en pintura hay una posibilidad de la supervivencia de un tiempo presente que es el tiempo del acto, el gesto no es la representación del acto, es su residuo, del acto en sí, liberado de su sentido productivo y utilitario “Un significante sin significado no es un signo, es un acto, es un gesto”.²³ El gesto según Agamben tiene la característica de mostrarse él mismo como acción en sí, desbordando la utilidad, el sentido y la

²² “En nuestro continente la revolución demanda también un profundo rearme simbólico porque, a diferencia de la clase, la indianidad no puede afirmarse sin recuperar su pasado profundo. No el ayer históricamente verificable ni tampoco un pasado inventado, sino un pasado mítico: imágenes, sentimientos e intuiciones que convocan al “reino milenarismo”; representaciones que remiten a la vez a lo que fue y a lo que puede ser, que son puente entre la nostalgia y la utopía.” Armando Bartra. *op. cit.*, p. 181.

²³ Agamben, Giorgio. *Gesture or the structure of art*. Videoconferencia.

representación.²⁴ Por ello cuando el gesto es parte de la presencia, la sobrevivencia del gesto, *ürberleben* (sobrevivir a la muerte) se convierte en *fortleben* (live on, continuar viviendo).²⁵ El gesto puede entenderse también como una supervivencia warburiana de forma, una impronta, una *stamp*. De ahí que la valoración de la gestualidad en la historia de la pintura en occidente está relacionada con la crítica al racionalismo moderno, al proceso pictórico que se plantea más allá de la representación, el acto codificado, controlado, técnico. Hay un carácter que define la pintura como forma no codificada desde la gestualidad, que va más allá del código y del lenguaje en el sentido de que sería un significante sin significado, de ahí una diferencia fundamental con el lenguaje digital que es él mismo, código. Al mismo tiempo, mi concentración en trabajar la gestualidad de manera más radical me ha llevado a superar la dicotomía entre figuración y abstracción donde lo que está en juego no es la figura reconocible sino las posibilidades de construcción pictórica que se debaten entre un deseo, una expectativa y un impulso que son constantemente confrontados o negados por el material, el tiempo y lo dado en una la superficie pictórica.

La serie de retratos imaginarios, serie de descabezados y otros ejercicios realizados forman parte de la investigación gestual y el proceso en general va en la dirección de recuperar una gestualidad cada vez mayor. Algunos artistas que me han influenciado en ese sentido son Chaim Soutine, los expresionistas alemanes, principalmente E. L. Kirchner, Oskar Kokoschka, el belga James Ensor, José Clemente Orozco, entre otros; también artistas contemporáneos como Jonathan Messe, Hernan Bas, George Baselitz, Markus Lupertz, Michel Barceló, Michael Basquiat, Gilberto Aceves Navarro, Germán Venegas y Alejandro Santiago. El deseo de Pigmalión es que el objeto cobre vida. Pero no se trata de cualquier objeto, es un objeto singular que despierta algo en quien lo mira y lo interroga. Los objetos del melancólico, como los del coleccionista o el ropavejero de Baudelaire se comportan como las imágenes, como dice Didi-Huberman de éstas: como si fueran sujetos. La línea no es tan clara como parece y en ese sentido también la pintura-objeto sigue diciendo cosas. La imagen de la mansión vieja con cuadros que te miran es un lugar común, objetos que actúan como sujetos. Su ser objetual hace la imagen siniestra, dan miedo porque se supone que están muertos, o que no están vivos, pero nos miran como si lo estuvieran y generan una extrañeza respecto a nuestra relación familiar con el objeto decorativo que en ciertos contextos representa la pintura.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Walter Benjamin establece la diferencia entre ambos términos en *La tarea del traductor*, pp. 11-13.



Mike Judge. Beavis and Butthead.
MTV. 1992-1997.
John Kricfalusi. The Ren & Stimpy
show. Nickelodeon. 1991-1996.



Lucía Vidales. Sin título. 2012. Óleo sobre madera. 30 x 27
cm.
Lucía Vidales. Ver, devorar. 2012. Óleo sobre tabla. 30 x 25
cm.
Lucía Vidales. El malora. 2014. óleo sobre tabla. 50 x 40 cm.
Lucía Vidales. Calavera. 2015. Óleo sobre tabla. 50 x 40 cm.



A modo de conclusión

Qué podría amar si no el enigma?

Giorgio De Chirico²⁶

La melancolía, junto con la rabia, es una fuente principal de mi proceso creativo, ésta fue una razón principal que motivó la realización de este trabajo al cual titulé en un principio “Entre rabia y melancolía”, con la intención de reflexionar sobre los motores de mi quehacer en pintura, el cómo conformaban imaginarios y se vinculaban con las ideas teóricas. Poco a poco la amplitud y ambición del trabajo me obligó a centrarme en el asunto melancólico y a esclarecer los aspectos y autores que me interesaban de éste. Ese proceso fue ambivalente en tanto que útil para ahondar y sintetizar referentes e intereses y al mismo tiempo incompleto, desde una perspectiva más amplia de mi proceso personal como artista. Este proceso me llevó a tener una idea más precisa de algunos elementos de la melancolía que me parecieron pertinentes para una reflexión de tipo académica. Considerar la melancolía no como el temperamento que le imprime el genio a la obra, sino como un proceso, una actitud, una forma de hacer que al mismo tiempo hace al sujeto como a la obra. Más allá de algunos intereses de tipo personal que dejé de lado para este texto.

Me interesó que el asunto melancólico me haya permitido moverme en terrenos muy diversos como la historia de la medicina, la filosofía y las artes, tanto como en una reflexión del estado de cosas actual en México y en Occidente, incluyendo mis propias pulsiones e intereses subjetivos, gracias a su propia construcción a modo de una red o constelación de relaciones compleja y a veces imaginaria. Ésto permite al mismo tiempo abrir otras preguntas y mantiene las posibles respuestas al problema melancólico de manera dudosa. De esta manera la melancolía aparece con respecto a mi obra, aunque no sólo, no como un elemento marginal del proceso creativo, tampoco como anacronía que se sitúe en los bordes; sino que forma parte fundamental de una forma alterada, fragmentaria de producir pinturas y de relacionarse con su historia en la actualidad sin reducirse a una metodología sistemática, un concepto definido, técnica o temática. sino que desborda y al mismo tiempo forma parte de las ideas del *pathos*, el *ethos* y el síntoma en el hacer. Así, la imposibilidad de una conclusión como tal sería

²⁶ Philip Guston. *op. cit.*, p. 126.

coherente con un proceder melancólico, aún antes de haber comenzado el trabajo y así, se sitúa en el *pathos* como un esfuerzo inútil pero necesario.

En un principio me planteé la idea de realizar como tesis un trabajo que incluyera imágenes y textos de una manera orgánica en la que las imágenes no funcionaran como meras ilustraciones, sino que se desplegaran como espacios discursivos propios, de manera no subordinada, de información y de ideas visuales que enriquecieran el texto y dieran otros sentidos. Buscando al mismo tiempo que el escrito no fuera una simple descripción o explicación de las imágenes referidas, ni de la producción realizada en el proyecto, sino que el lector pudiera establecer relaciones complejas entre una y otra. Esta pretensión me llevó a pensar el mismo proceso de investigación y de estructuración de la tesis como un quehacer melancólico y creativo que desbordó el tiempo de la maestría que exigía la redacción de un texto académico, al mismo tiempo que yo intentaba traducirla a esquemas, mapas conceptuales y otro tipo de dispositivos didácticos que incorporaran texto e imágenes cuyo desarrollo no me fue posible concluir.

La idea de melancolía que retomé principalmente de Agamben, vinculada con mi producción pictórica, implica evidentemente una relación imaginaria con la pérdida, la relación de la pintura con su propia historia, la potencia autorreflexiva del cuadro como dispositivo “autoconciente” por decirlo de alguna manera. en la que el dispositivo pone de manifiesto su propia dispositividad, y su tradición, su propio proceso de construcción, material como en el óleo con la veladura y la sobreposición, el gesto, así como aspectos conceptuales y figurales. Abordar la melancolía como una manera abierta de construir posibilidades en la pintura, habla de procesos, de maneras de hacer que conforman materialmente las obras y constituyen subjetividad desde una especie de negatividad que toma a la representación como imposible de entrada y pone su propia presencia en duda, construyendo así un espacio que participa de lo material, lo imaginario y el memorial de manera fragmentaria.

Seguir las constelaciones melancólicas no sólo me vinculó con otros autores tanto teóricos como artistas, a veces inesperadamente, otras de forma muy natural y obvia. También me permitió pensar en mi producción de una manera que vinculara el proceso, su conformación pictórica, las temáticas y motivaciones que estaban en juego, con la historia del arte y las imágenes que se relacionaban en mis piezas de maneras complejas y fuera de marcos cronológicos, estilísticos o formales rígidos, de manera más consciente y ordenada a la que había realizado anteriormente.

La pintura, vista desde esta constelación de melancolía, y en este caso va más allá del mero deseo por la imagen imaginaria y sobrepasa la mera visualidad, tomando un cuerpo mediante el gesto y la materialidad propia de la pintura, construyendo un tiempo propio fragmentario y material como una presencia pictórica, pero también desde la imaginación y la memoria, las formas supervivientes como motores creativos y como resultado de una relación con el material y el acto de pintar.

En la producción, el proceso implicó para mi obra, por un lado, una alteración del uso de los colores que utilizaba, un cambio que no corresponde a un orden teórico sino sensible, así como un distanciamiento de las tonalidades más sobrias que había retomado de la pintura flamenca a la inserción de colores más claros y saturados. Por otro lado en mis últimos cuadros hay un mayor y más diversificado uso de las texturas y cargas de la pintura al óleo y encausto que refieren a una reflexión sobre la temporalidad y la supervivencia en la pintura. Finalmente a la necesidad de incorporar procesos de mayor gestualidad y menor definición en la construcción de mis figuras y espacios que responde principalmente a la intención de dar mayor peso al proceso material, acto y proceso corpóreo de pintar, donde mis piezas se construyen como rocas sedimentarias que acumulan formas, palabras, colores y materia.

En pintura, la ausencia es sustituida, usando palabras de Hans Belting con “un tipo distinto de presencia”²⁷ conformada entre el imaginario y su materialidad, o al menos eso pretendí y creo haber logrado en algunas de mis piezas. Paradójicamente funcionan en tanto que hacen presente aquello que no está, siendo lo que no son y al mismo tiempo reafirmando. Mis cuadros pueden verse como negaciones del muro que estando ahí lo reafirman y al mismo tiempo señalan su propio ser matérico, objetual y ausente, como objetos incompletos o paradójicos.

La conformación de mis piezas y la aparición de muchos de sus elementos sigue un orden sintomático, ellas son sintomáticas de mi proceso, irrumpiendo así no sólo los órdenes de la representación sino el tiempo y cotidianidad de mi vida, hacer, pensar y sentir. Así considero, en cierto sentido la pintura escaparía de sus propios códigos sin dejar de ser ella y estableciendo relaciones como objeto más allá de una lógica de producción y consumo mercantil.

²⁷ Belting, Hans. *Image, médium, body. A new approach to Iconology*, p. 312.

La construcción de las pinturas que realicé en tanto imagen y en tanto materia fue de una sedimentación espacio-temporal en que confluyen la acumulación material y formal, el borramiento, yuxtaposición y sus tiempos de conformación y destrucción que incluyen en menos o mayor medida, elementos de la historia de la pintura, su contexto y mi vida. Así, pretendo que la pintura se conforme como supervivencia espacial y temporalmente, hacia el futuro, como presencia en el presente y como cúmulo de tiempo pasado, una *vida más allá de la vida*, sostenida en una concepción y reflexión teórica tanto como en un proceso creativo y sensible cambiante e inacabado.

Realizar este trabajo resultó una gran satisfacción personal en el sentido que me acercó a un número muy amplio de autores de una manera más profunda y con la que ahora me siento vinculada de una manera especular, reflejada. Así las citas y referencias son para mí mucho más que adornos, justificaciones o ilustraciones de mis ideas, son palabras e imágenes con las que busco establecer un diálogo y que funcionan como piezas del rompecabezas que conforma de manera inacabada mi producción.

A la manera del proceso melancólico deseante, que nunca se cierra, mi proceso había comenzado antes de entrar a estudiar la maestría y no se cierra con su conclusión. Considero que su importancia no es la de haber generado una idea o resultado concluyente sino de haber ahondado de forma reflexiva y práctica en lo que es para mí pintar, los compromisos que implica, sus soledades y el gran cúmulo de presencias que lo acompañan y ponen en duda.



Lucía Vidales. *Malinche*. 2015. óleo sobre tabla. 50 x 40 cm.
Lucía Vidales. *Hydra*. 2015. óleo sobre tabla. 50 x 40 cm.

Un Rembrandt dice: No soy una pintura, soy un hombre real.

Pero no es un hombre real tampoco.

Entonces ¿qué es eso que estás viendo?

Philip Guston.²⁸

²⁸ *Ibidem*, p. 28.

FUENTES

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Traducción de Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 1995.

_____ *El hombre sin contenido*. Traducción de Eduardo Margareto Korhmann. Barcelona: Ediciones Áltera. Ensayo, 1998.

_____ *Profanaciones*. Traducción de Edgardo Dobry. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

_____ *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Traducción de Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2008.

_____ *Signatura rerum. Sobre el método*. Traducción de Flavia Costa y Mercedes Ruvituso. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

_____ *Infancia e historia: Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aire: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

_____ y Mónica Ferrando. *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. Traducción de Ernesto Kavi. Madrid: Editorial Sexto piso. 2014.

_____ *Giorgio Agamben. What is a paradigm*. 2002. Videoconferencia. European Graduated School. Diez videos. [<https://www.youtube.com/watch?v=G9Wxn1L9Er0>]. (5 de enero, 2013).

_____ *What is a dispositive?*. Videoconferencia. European Graduated School, 2005. [<http://www.youtube.com/watch?v=ua7EIsQFZPo&list=PL4B5EABCFB6929B0>]. (noviembre de 2012).

_____ *Giorgio Agamben. The Process of the Subject in Michel Foucault*. 2009. Videoconferencia. European Graduated School, 2009. [<http://www.youtube.com/watch?v=ybkjIMDDmJo>]. (enero de 2013).

_____ *Giorgio Agamben. Gesture or the Structure of Art*. 2011. Videoconferencia. European Graduated School, 2009. [<https://www.youtube.com/watch?v=v4bKAEz3TF0>]. (Octubre, 2012).

ANDRE, Carl. *Preface to stripe painting*. Nueva York: MOMA, 1959.

ANN HOLLY, Michael. *The Melancholy Art*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2013.

ARISTÓTELES. *Tesis XXX*, en la: *Metafísica*. Traducción de Patricio de Azcárate. México: Editorial Porrúa, colección Sepan Cuantos, 2003.

AUERBACH, Frank. *Frank Auerbach*. Londres: Catálogo de la exposición en la Hayward Gallery, 4 Mayo- 2 de julio, 1978.

BARTHES, Roland. *Semántica del objeto*. Conferencia pronunciada en septiembre de 1964. Arte e Cultura nella civiltà contemporanea. Florencia, 1966. [<http://mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/semanticadelobjeto.pdf>] (Agosto, 2014).

BARTRA, Armando. *Mito, aquelarre, carnaval: el grotesco americano*. OSAL, Año XII Núm. 30. CLACSO. [<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/osal/osal30/osal30.pdf>].

_____ *Hambre/ Carnaval*. México: UAM Xochimilco, 2013.

_____ *Crisis civilizatoria*. Conferencia publicada en el libro: *Crisis civilizatoria y superación del capitalismo*. Raúl Ornelas, Coord. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas, 2013.

_____ *Subversión grotesca de un ethos barroco*, en: *Bolívar Echeverría. Trascendencia e impacto para América Latina en el siglo XXI*. Luis Arizmendi, Coord. Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales, 2014.

BARTRA, Roger. *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Editorial Grijalbo, 1987.

_____ *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, Colección Argumentos, 2001.

_____ *El duelo de los ángeles: Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. Sección de obras de filosofía. México: FCE, 2005.

BECKMANN, MAX. *Max Beckmann. Self-portrait in words. Collected writings and statements 1903-1950*. Chicago: Barbara Copeland Buenger, 1997.

BELTING, Hans. *Image, médium, body. A new approach to Iconology*. Traducción de Roberto Riquelme. Critical Inquiry; Invierno, 2005. [http://layoftheland.net/archive/art_3959c/readings/out.pdf], (Octubre, 2013).

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Edición y traducción de Bolívar Echeverría.

[<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Sobre%20el%20concepto%20de%20historia.pdf>]. (noviembre de 2012).

_____. *Central Park*. New German Critique, 34. 1985. [http://www.artic.edu/~ccutro1/benjamin_centralpark.pdf]. (Enero, 2014).

_____. *Theory of knowledge, theory of progress*. En G. Smith, ed. *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*. Chicago, 1989.

_____. *El Origen del Drama Barroco Alemán*. Traducción de José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990.

_____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weiket. México: ITACA, 2003.

_____. *El Surrealismo, La última instantánea de la inteligencia europea*. Obra completa. Libro II, Vol. 1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2008.

_____. *La tarea del traductor. Obra completa*. Libro IV, Vol. 1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores, 2010.

BERGER, John. *The success & failure of Picasso*. Nueva York: Pantheon Books, 1980.

BOLAÑOS, María. *Pasajes de la Melancolía: Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

BUKOWSKY, Charles. *The pleasures of the Damned, Poems: 1951-1993*. Editado por John Martin. Nueva York: Harper Collins Publishers, 2008.

BURTON, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Traducción de Cristina Corredor. Madrid: Alianza Editorial, El libro de bolsillo, colección Literatura, 1ª edición, 2ª reimpresión, 2011.

BROWN, Wendy. *Resisting left melancholia*. Duke University Press. 1999. [<http://www.commonhouse.org.uk/wp-content/uploads/2014/04/brown-melancholia-of-the-left.pdf>]. (Abril, 2014).

CHASTEL, André. *El grutesco*. Madrid: Editorial Akal, 2000.

CLAIR, Jean. *Mélancolie: Génie et folie en Occident*. Catálogo. Paris: Réunion des museux nationaux, 2005.

CRIMP, Douglas. *The end of painting*. Art World Follies, October, Vol. 16. The MIT Press. [<http://www.jstor.org/stable/778375>]. (Enero, 2014).

CRITCHLEY, Simon. *Very little... almost nothing*. Death, Philosophy, Literature. Warwick studies in European Philosophy. Routledge. Londres, 2004.

DE BARAÑANO, Kosme. *Escultura frente a pintura, George Baselitz*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Traducción de Ramón Hervás. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1994.

DE BRUIN, Guido. *Michael Borremans: A knife in the eye*. Documental, 52 min. VRT. Cultuur. Canvas. 2009. [<https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>]. (Febrero, 2013).

DELEUZE, Guilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2005.

_____ *Pintura: El concepto de diagrama*. Traducción de Equipo editorial Cáctus. Buenos Aires: Editorial Cáctus, 2007.

DERRIDA, Jaques. *Aprender por fin a vivir. Entrevista con Jean Birnbaum*. Traducción de Simón Royo. Le monde, 19 de Agosto de 2004. [<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/entrevista37.pdf>]. (enero, 2013).

DIDI-HUBERMAN, George. *Venus rajada: Desnudez, sueño, crueldad*. Traducción de Juana Salabert. Madrid: Editorial Losada, 2005.

_____ *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

_____ *La pintura encarnada*. Traducción: Manuel Arranz. Pre-textos. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

_____ *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid: ABADA editores, 2009.

_____ *ATLAS, Cómo llevar el mundo a cuestas*. Catálogo. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2010.

_____ *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte.* Traducción de Francois Mallier. Colección Ad Litteram, 9. Murcia, España: CENDEAC. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, 2010.

_____ *Lo que vemos, lo que nos mira.* Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2011.

_____ *Supervivencia de las luciérnagas.* Traducción de Juan Calatrava. Madrid: Abada Editores, 2012.

_____ *Pueblos expuestos, pueblos figurantes.* Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2014.

DUMAS, Marlene. *Marlene Dumas.* [<http://www.marlenedumas.nl/woman-and-painting>] (Mayo, 2013).

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La Modernidad de lo Barroco.* México D.F.: Ediciones ERA, S.A de C.V, 2005.

_____ *Modernidad y blanquitud.* México D.F.: Ediciones ERA, S.A de C.V, 2010.

_____ *Modernidad y capitalismo (15 tesis).*
[[http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Modernidad%20y%20Capitalismo%20\(15%20Tesis\).pdf](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Modernidad%20y%20Capitalismo%20(15%20Tesis).pdf)] (octubre, 2014).

EFAL, Adi. *Warburg's "Phatosformula" in Psychoanalytic and Benjaminian contexts.* Universidad de Tel Aviv. [<http://www5.tau.ac.il/arts/departments/images/stories/journals/arhistory/Assaph5/13adiefal.pdf>]

El arte ritual de la muerte niña. Revista. N°15. México: Artes de México y del Mundo, S. A. de C. V. Primavera, 1992.

ELLIOT, Thomas Stearns. *Waste Land. I. The burial of the dead.* [<http://www.poetryfoundation.org/poem/176735>]. (Enero, 2014).

ELKINS, James. *What painting is: How to think about oil painting using the language of alchemy.* Nueva York: Routledge, 2000.

FAHLSTROM, Oyvind. *Otro espacio para la pintura.* Barcelona: MACBA, 2001.

FANON, Franz. *Los Condenados de la tierra.* Traducción de Julieta Campos. México D.F.: F.C.E., 1983.

FERRARA, Abel (director y escritor). *Pasolini.* Con Willem Dafoe. 86 min. Francia, Italia y Bélgica, Producida por Thierry Lounas. 2014.

FÖLDÉNYI, László. *Melancholy and abstraction. German in the Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 25 de marzo de 2006. [<http://www.signandsight.com/features /710.html>]. (Septiembre, 2012).

_____ *Melancolía*. Traducción de Adan Kovacsics. Editorial Galaxia Gutenberg. Barcelona, Círculo de Lectores. 2008.

FREUD, Sigmund. *Duelo y Melancolía*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. [<http://ww.philosophia.cl>] (Octubre, 2012).

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del camino. 2ª ed. rev. México D.F.: S. XXI editores, 2010.

_____ *Qué es un Autor?* Traducción Corina Iturbe. Littoral núm. 9. Junio, 1983. [<http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=286>]. (Noviembre, 2013).

GARCÍA, Luis Ignacio. *Alegoría y Montaje. Tensiones de la imagen ante la pérdida*. III Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Buenos Aires. [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-26/garc%C3%ADa_mesa_26.pdf]. (2014).

GASQUET, Joaquim. *Cézanne: Lo que vi y lo que me dijo*. Traducción: Carlos Manzano. Madrid: Gadir Editorial, 2009.

GAYFORD, Martin y Wright, Karen. *The Groove book of art writing. Brilliant writing on art from Pliny the Elder to Damien Hirst*. Nueva York: Groove Press, 2000.

GIBAULT, Dominique. *Entrevista a Julia Kristeva para introducir a la melancolía*. Zona Erógena. Nº 20. 1994. [<http://www.herrerros.com.ar/melanco/kristeva.htm>]. (Febrero, 2013).

GÓMEZ Estrada, Grissel, editora. *Versos Puercos. Rafel Alberti, Antonin Artaud, Federico García Lorca, Vicente Huidobro y Salvador Novo*. México: Alforja, 2006.

GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londres: Instituto Warburg y Universidad de Londres, 1970.

GONZÁLEZ Ochoa, César; Herrera Lima, María; Pereda Failache, Carlos. *Memoria y Melancolía. Reflexiones desde la Literatura, la Filosofía y la Teoría de las Artes*. Mexico D.F.: Instituto de Investigaciones Filológicas, U.N.A.M., 2007.

GUSTON, Philip. *Retrospectiva de pintura*. Catálogo. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Ediciones el viso, 1989.

_____ *Collected writings, lectures and conversations*. Editado por Clark Coolidge. Berkeley: University of California Press, 2011.

GREENBERG, Clement. *The collected essays and criticism*, vol. 4. *Modernism with a Vengeance*, 1957-1969. Chicago: Chicago University Press, 1995.

GROSGOUEL, Ramón. *Genealogía del racismo*. DILAAC, UNA. 2013 [<http://www.youtube.com/watch?v=xAp09ysYH7I>]. (Octubre, 2013).

_____ *Qué significa descolonizar las ciencias sociales*. Conferencia. Universidad da Coruña. Equipo de sociología de las migraciones internacionales. [<http://www.youtube.com/watch?v=FOHBLmFHI5E>]. (Mayo, 2013)

HEIDEGGER, Martín. *La época de la imagen de mundo*. [<http://homepage.mac.com/eeskenazi/heidegger1.html>]. (Julio, 2010).

INGO F., Walther. *Picasso. El genio del siglo*. Traducción de Aurora Rodríguez Arreseigor. Colonia, Alemania: Editorial Taschen, 1999.

In the power of painting. Andy Warhol, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Cy Twombly, Brice Marden, Ross Bleckner. Berlin, Nueva York: Alesco AG Zürich, 2000.

KANT, Immanuel. *Ensayo sobre las enfermedades de la cabeza*. Traducción de Rosario Surro. Revista. Asociación Española de Neuropsiquiatría. Vol VI, Núm 58. 1996. Versión Digital. [<http://www.revistaaen.es/index.php/aen/issue/view/1225>]. (Enero, 2014).

KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. La balsa de la medusa. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010.

KENTRIDGE, William. *Pain and sympathy*. Video, Art 21, exclusive. 2006. [<https://www.youtube.com/watch?v=m1oK5LMJ3zY>] (Diciembre, 2013).

_____ *William Kentridge: Fortuna*. Conferencia. Museo de Arte del Banco de la República. Colombia, 2014. [<https://www.youtube.com/watch?v=fTA5l9Dsgg8>]. (Diciembre, 2014).

KLIBANSKY, Rymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz. *Saturno y la Melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Traducción de María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Black Sun. Depression and Melancholia*. Traducción de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1989.

LAUSANNE. *Collection de l'art Brut*. Paris: Skira Flammarion, 2012.

LEADER, Darian. *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*. Traducción de Elisa Corona Aguilar. Madrid: Editorial Sexto Piso, 2008.

LEÓN-PORTILLA, Miguel: introducción, selección y notas. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. Traducción de textos nahuas de Ángel Ma. Garibay K. Y Miguel León-Portilla. Biblioteca del estudiante Universitario. México: UNAM, 2005.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *La llamada de Cthulhu*. Booklassic.
[https://books.google.es/books?id=jlbpCQAAQBAJ&pg=PP1&lpg=PP1&dq=LOVECRAFT,+Howard+Phillips.++La+llamada+de+Cthulhu.+Booklassic.&source=bl&ots=4HFkTdbTDO&sig=EyNk3Mi6ZdhH4MjQaI9KoHqXscs&hl=es&sa=X&ved=0CCIQ6AEwAGoVChMiz_7KgfYyAIVyWWSCh2SqwtU#v=onepage&q=LOVECRAFT%2C%20Howard%20Phillips.%20%20La%20llamada%20de%20Cthulhu.%20Booklassic.&f=false]. (Febrero, 2015)

LUKÁCS, György. *Teoría de la Novela*. Traducción de Juan José Sebreli. Buenos Aires: Ed. Siglo XX, 1966.

MAFESOLI, Michel. *La tajada del diablo: compendio de subversión posmoderna*. México D.F.: Editorial Siglo XXI, 2005.†

MESSE, Jonathan. *The baby animal of art*. Entrevista con Girish Shahane, 2007. Publicada en el catálogo General Sweetie (Pooly, Revolution, South, Cookie. Galerie Mirchandani + Steinruecke. 2008. [<http://shahanegirish.blogspot.mx/2012/06/jonathan-meese-2007.html>]). (Enero, 2013).

MIGNOLO, Walter. *Estéticas decoloniales*. Conferencia. Facultad de Artes ASAB, Bogotá. 2010. [<http://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA>] (Marzo, 2012).

MITCHELL, W. J. T. *The Unspeakable and the Unimaginable: Word And Image In A Time Of Terror*. University of Chicago. Volume 72, Number 2, Summer 2005.

_____. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Londres y Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MOXEY, Keith. *La melancolía de Panofsky en Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*. Traducción de Serbal Editorial. Barcelona: Serbal Editorial, 2004.

_____ *Los estudios visuales y el giro icónico*. Revista digital Estudios Visuales. Puntos de suspensión. Núm. 6. 2009. [<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>] (noviembre 2012).

MYERS, Terry R. Myers. *Painting*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Whitechapel London, The MIT Press, 2007.

NAVARRO Hernández, Miguel Ángel. *Materializar el pasado. El artista como historiador benjaminiano*. Murcia, España: Editorial Micromegas, 2012.

OCAMPO, Manuel. *Yo también soy pintura*. Extremadura: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo y Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio, 1998.

_____ *Interview with Manuel Ocampo*. Con Ringo Bunoan. Asian, Art Archive. Manila. Octubre 2011. [<http://www.aaa.org.hk/Diaaalogue/Details/1084>] (Diciembre, 2013).

PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Traducción de Virginia Careaga. Colección Cuadernos marginales. Barcelona: Tus Quets editores, 1991.

Pensar de pintura. Algunas consideraciones acerca del potencial de la práctica pictórica en la actualidad. Catálogo. Madrid: Universidad Complutense de Madrid y CONACULTA, INBA, 2007.

PLINIO, el Viejo. *Historia natural*. Traducción de J. Cantó. Madrid: Editorial Cátedra, 2007.

PRIDEAUX, Sue. *Edvard Much. Behind the scream*. Londres: Yale University Press, 2007.

PROTTER, Eric. *Painters on painting*. Nueva York: Grosset & Dunlap Universal Library, 1997.

REAL Academia de la Lengua Española. *Diccionario*. Vigésima segunda edición. [<http://buscon.rae.es/drae/SrvltGUIBusUsual?LEMA=trastornar>] (2014).

REINHARD, Ad y Robert Storr. *How to look*. Connecticut, Yale: Anna Gray ed. Hatje Cantz, David Zwirner, 2013.

RENSUELES, César, et. al. *Atlas, Walter Benjamin, Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010.

RICHTER, Gerhard. *Writings. 1961-2007*. Nueva York: Diermar Elger y Hans Ulrich Obrist, Distributed Art Publishers, 2009.

RING Petersen, Anne. *Contemporary Painting in Context*. Copenhague: Museum Tusculanum Press, Universidad de Copenhague, 2013.

ROLNIK, Suely. *Antropofagia zombie*. Traducción de Carlos R. Luis. Brumaria, nº 7, Arte, máquinas, trabajo inmaterial. 2006, [http://www.medicinayarte.com/img/antropofagia_zombie_rolnik.pdf]. (Enero, 2014).

ROSS, Christine. *Aesthetics of disengagement. Contemporary art and depression*. Minnessota: University of Minnesota Press, 2006.

ROSS, Clifford. *Abstract Expressionism Creators and Critics*. Nueva York: Abrams Publishers, 1990.

ROTHKO, Mark. *Writings on art*. Editado por Miguel López Remiro. New Heaven: Yale University Press, 2006.

ROTHSCHILD, Hanna. *Frank Auerbach: To the studio*. Documental, 60 min. Londres: Jake Auerbach's films, 2001.

SAFRAN, Jonathan y Schwabsky, Barry. *Dana Schutz*. Nueva York: Rizzoli, 2010.

SCHOEMAN, Gerard Theodor. *Melancholy Constellations: Walter Benjamin, Anselm Kiefer, William Kentridge and the imaging of history as catastrophe*. Tesis de doctorado. Departamento de Historia del Arte y Estudios Culturales Visuales, Universidad del Estado Libre. Sudáfrica, 2007.

SCHUTZ, Dana. *Dana Schutz*. Entrevista con Mei Chin. Revista Bomb. No. 95, ART. Primavera 2006. [<http://bombsite.com/issues/95/articles/2799>]. (Noviembre, 2013.)

SONTAG, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Traducción de Juan Utrilla Trejo. Colección Contemporánea. Colección de bolsillo. México D.F.: Random House Mondadori, 2008.

SOTELO, Laura. *Benjamin y la melancolía. Aproximaciones a las relaciones de Benjamin con el círculo de Warburg*. Pensar epistemología, política y Ciencias Sociales, No. 2. El Rosario: Universidad Nacional de Rosario Editora. 2007

STAFF, Craig. *After Modernist Painting. The history of a contemporary practice*. Nueva York: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2013.

STOICHITA, Víctor I. *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Arte Cátedra, 2009.

TIQQUN. *Llamamiento y otros fogonazos*. [<http://tiqqunim.blogspot.mx/2014/09/llamamiento.html>]. (Agosto de 2014).

_____ *Cómo hacer*. 2001. [<http://tiqqunim.blogspot.mx/2013/01/como-hacer.html>] (Marzo de 2014).

VARGAS, Mariela Silvana. *La vida después de la vida. El concepto de "nachleben" en Benjamin y Warrburg*. Thémata, revista de filosofía. No 49. Enero-junio. Berlin: Technische Universität zu Berlin, 2014.

VIDALES, Lucía. *Nuestra maldición: construcción de un montaje pictórico contemporáneo desde la contradicción*. Tesis de Licenciatura en Artes Visuales. México D.F.: E.N.P.E.G. "La Esmeralda", 2011.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Traducción por Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2010.

_____. *Atlas Mnemosyne de imágenes*. Traducción y estudios de Linda Baez Rubí. 2 vols. México D.F.: IIE, UNAM, 2012.

WESTHEIM, Paul. *La calavera*. Traducción de Mariana Frenk. 4ta reimpresión. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013.

WILLIAMS, Gilda. *The Gothic. Documents of Contemporary Art*. Massachusetts. Londres: Whitechapel London, The MIT Press, Cambridge, 2007.

WITTKOWER, Rudolf y Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Traducción de Deborah Dietrick. Madrid: Editorial Cátedra, 2000.

ZÎZÊK, Slavoj. *Acto o Melancolía*, en: *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal)uso de una noción*. Valencia: Pre-textos, 2002.

_____. *On Melancholy*. 2012. Videoconferencia. European Graduated School. [<http://www.youtube.com/watch?v=FNXY-JY9I-M>]. (Enero, 2013).

_____. *Living in the end of times According to Slavoj Žižek*. [<http://www.youtube.com/watch?v=Gw8LPn4irao&feature=related>], (Septiembre, 2010).