



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**“LOS RITUALES DE LO COTIDIANO:
RETRATOS, ESCENAS Y PERSONAJES DEL ENTORNO A TRAVÉS DE UNA PROPUESTA PICTÓRICA”.**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO.

Presenta:

ANTONIO NIETO RODRÍGUEZ.

TUTORA PRINCIPAL

DRA. LÓPEZ RODRÍGUEZ MARÍA DEL CARMEN.
(FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM)

COMITÉ TUTOR:

DRA. LEIVA DEL VALLE ALFÍA.
(FAD)

DR. RESÉNDIZ GONZÁLEZ JAIME ALBERTO.
(FAD)

DR. TOUS OLAGORTA FRANCISCO JAVIER.
(FAD)

DR. MADRID VARGAS JUAN ANTONIO.
(FAD)

TUTOR DE MOVILIDAD. MADRID-ESPAÑA

DR. HUERTAS TORREJÓN MANUEL.
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

MÉXICO, 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.

LOS RITUALES DE LO COTIDIANO:
RETRATOS, ESCENAS Y PERSONAJES DEL ENTORNO
A TRAVÉS DE UNA PROPUESTA PICTÓRICA.

Antonio Nieto



**A Antonio Nieto Martínez &
María de los Ángeles Corina Rodríguez López**

POR SER EL PRINCIPIO DE TODO;
POR SU APOYO Y AMOR INCONDICIONAL.
GRACIAS POR TANTO, GRACIAS POR TODO.
POR SIEMPRE INCENTIVARME A SER MEJOR.

**A Nery, Karina, Néstor, Irving,
Delfina, Vania y Zara.**

Por estar siempre.
Por su cariño, compañía y alegría por la vida.

A Alfredo Nieto.

Por ser un referente y gran ejemplo.
Por el tiempo, la enseñanza
y la experiencia compartida.

A Juana Vázquez.

Por su amistad y su cariño.

Al oficio de la **Pintura.**

Agradecimientos

A la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM, por el apoyo otorgado durante la realización de esta investigación dentro del programa de Doctorado en Artes y Diseño del posgrado de la Facultad de Artes y Diseño.

A la Dra. **María del Carmen López**, Tutora principal de esta investigación por incentivar me a realizar este trabajo y profundizar en el quehacer tradicional de la pintura; Estimada Maestra el resultado de este trabajo es un esfuerzo compartido, por su tiempo paciencia y conocimiento sencillamente gracias.

Al Dr. **Manuel Huertas Torrejón**, Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, Co-Tutor de esta investigación, gracias por compartir su tiempo y su saber, por permitirme acercarme y conocer desde otra perspectiva la pintura; por la experiencia de vida a la que tuve acceso en Madrid, por la pasión de las charlas sostenidas, las magistrales clases al verte trabajar y compartir sin velos tus conocimientos, pero sobre todo, gracias por su amistad.

Al Dr. **Javier Tous** por el interés y ayuda siempre puntual y comprometida hacia la investigación, le agradezco en suma su profesionalismo y los acertados comentarios que coadyuvaron a llevar a buen termino este trabajo.

A la Dra. **Alfia Leyva** por el apoyo y ayuda en la realización de esta investigación.

Al Dr. **Jaime Alberto Reséndiz** y al Dr. **Juan Antonio Madrid** por su tiempo dedicado a la revisión y corrección de la investigación.

Al Dr. **Daniel Manzano** por considerar y apoyar mi trabajo.

A los **Maestros, Antonio López, Carlos Muro, Kike Meana, Eloy Morales, Jaime Valero, Carmen Mansilla y Alberto Penagos**, gracias por su invaluable amistad, por las extraordinarias jornadas de charla donde la pasión desbordada por la pintura nos unió en tierras tan lejanas, y más que todo, gracias por dejarme conocer su calidad y sencillez como personas, mi gratitud y amistad.

A **Wuero Ramos** y **Abraham Jiménez** por su amistad y las extraordinarias platicas sobre la pintura.

Al Dr. **Florencio Galindo** Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid por permitirme el acceso a su cátedra de Dibujo durante mi estancia en Madrid.

Al personal administrativo de la Academia de San Carlos especialmente **Alejandra** por su eficiencia y siempre amable atención.

Al personal de la UCM quienes hicieron que mi estancia en Madrid fuese de lo mejor y me brindaron asesoría y ayuda en todo momento.

ÍNDICE

Introducción	11
CAPÍTULO 1: DEL OFICIO AL ARTIFICIO	
1.1 DECADENCIA PICTÓRICA; Nuevos lenguajes y manifestaciones artísticas	19
1.2 VANGUARDIA ARTÍSTICA; Desmoronamiento de la obra de arte	29
CAPÍTULO 2: MÉXICO SIGLO XXI	
2.1 LA NOSTALGIA DEL PASADO; Una aproximación al presente, nuevas maneras de ver y proponer	39
2.2 TRADICIONES DEL OFICIO; Las virtudes de la mano	49
CAPÍTULO 3: LA PINTURA HOY	
3.1 LA VITALIDAD DE LA PINTURA	59
3.2 ELOGIO A LA CONTEMPLACIÓN; Antonio López	73
CAPÍTULO 4: LOS RITUALES DE LO COTIDIANO	
4.1 ANTONIO NIETO	89
4.2 LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA	93
4.3 PROCESO CREATIVO	99
4.3.1 PAISAJES COTIDIANOS; Personajes, retratos y escenas del entorno actual	105
4.4 BREVE SEMBLANZA DEL SURGIMIENTO DEL RETRATO PICTÓRICO	111

4.5 EL RETRATO EN LA ACTUALIDAD	121
4.6 ANATOMÍA PICTÓRICA	127
4.6.1 DIBUJO	132
4.6.2 PINTURA	141
Conclusiones	175
Bibliografía	179

Introducción

La presente investigación surge por la necesidad de conocer, entender y saber acerca de la viabilidad de la pintura en nuestro entorno actual. Cuestionamientos como ¿es necesaria la pintura hoy? o ¿por qué hacer pintura en un entorno que se favorece con la sobreabundancia de posibilidades en relación a la imagen con los dispositivos tecnológicos imperantes hoy en día?, son sólo algunas de las preguntas que propondremos para entender y llevar a cabo nuestro trabajo.

El propósito fundamental de esta tesis es evidenciar, ponderar y mostrar la validez e importancia de la pintura representativa, también denominada figurativa en nuestro tiempo, ante la imperante y constante aparición de propuestas y manifestaciones artísticas en el entorno artístico contemporáneo.

La investigación plantea establecer desde un acercamiento personal preceptos que sirvan de apoyo a todo aquel que se embarque en el reto de la creación y desee conocer algunas de las múltiples posibilidades en torno a la solución de un proyecto concerniente a el campo de la pintura; para ello exponemos una compilación de momentos específicos propios del ejercicio pictórico, creamos paralelismos con autores coetáneos, estableciendo una metodología en torno a la creación, que dentro de la pluralidad e infinitud de posibilidades bien puede responder a un pequeño pero preciso sumario de recursos, que quién comparta el gusto por el hacer pictórico pueda servirse de las experiencias del que suscribe pretendiendo dilucidar de forma ágil y precisa alguna inquietud contribuyendo y enriqueciendo los procesos personales.

La pintura como casi todas las Artes denominadas de tradición han sido duramente cuestionadas, relegadas y prácticamente desdeñadas desde hace algún tiempo, podríamos referir que a partir del siglo XIX, se emprendió la emancipación y experimentación del hacer artístico sin precedente alguno; con el advenimiento de la era industrial, donde la mecanización y productividad en masa, moldearon y han construido el mundo de forma tal que actualmente vivimos las consecuencias de ese proyecto, inmersos en la sobreproducción de objetos y contenidos, comprendido en el fenómeno de la globalización, que entre otras cosas, ha menguado la cualidad del individuo y en dónde, el arte no ha sido ajeno a esta

vorágine sobrecogedora haciendo de su práctica y las manifestaciones resultantes un lugar de absoluta libertad, a la vez encumbrando un arte sin referente inmediato y aboliendo la historicidad misma de un quehacer determinando en el oficio, en pro de la inclusión de modas, volviéndose las prácticas artísticas de nuestra contemporaneidad una infinitud de manifestaciones abiertas a la experimentación; obras efímeras, manifestaciones realizadas in-situ, objetos de uso cotidiano, mediados por la moda, la mercadotecnia, la publicidad, la edificación de un capitalismo artístico¹ que modula los estándares de la productividad entorno al mercado, son hoy y desde hace tiempo parte innegable de nuestro itinerario habitual dentro del mundo del arte.

Existen diversos motivos que han moldeado el interés por realizar este proyecto, entre ellos podemos mencionar los siguientes; en primer lugar, situarnos en el contexto histórico de lo reciente y saber de la viabilidad del quehacer pictórico, entender que la práctica pictórica es una manifestación que acompaña, modula y ayuda al entendimiento del mundo y del hombre mismo, un lugar de encuentro y descubrimiento, no es sólo un hacer desinteresado sino la vida misma del hacedor la que se vuelve materia, por lo que podríamos precisar que la pintura establece un lenguaje que se desarrolla mediante el hecho tácito del hacer, creando un objeto independiente, autónomo y permanente que pervive a través del tiempo; Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *¿Qué es la filosofía?*² definen como *percepto* esta cualidad inherente e inmanente de la obra, que pervive y trasciende a través de la configuración y edificación de la misma, siendo susceptible a generar afectos, volviendo la obra un territorio multifacético abierto a un sin número de interpretaciones.

La investigación ha permitido situar que la permanencia, propagación y continuidad de la pintura no es cuestión de moda, ni atemporal, existe contundentemente, cohabita y es fundamental dentro del día a día, por lo que poder establecer recursos a partir de la práctica individual, experimentar, conocer y recobrar técnicas, materiales y un sin fin de recursos propios de nuestro tiempo y de los cuales podemos sumar a nuestro bagaje cultural, es una opción preferente, para en principio, desde un sentido pedagógico y docente, promover su permanencia y su quehacer; así mismo recuperar y preservar la producción manual y

1 Véase: Lipovetsky, Gilles, Serroy, Jean, *La estatización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Ed. Anagrama, Col. Argumentos Barcelona, 2015, 403 p.

2 Véase Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?* Ed. Anagrama, Barcelona, Décima Edición, 2013, Traducción, Thomas Kauf, 221 p.

paralelamente continuar y enriquecer una labor como lo es la pictórica.

Posicionar el quehacer pictórico es de vital importancia en nuestra contemporaneidad; pensar la práctica pictórica como una investigación que indaga y hace suyos los referentes de su cotidianidad, entre otros, propagando contribuyendo y legando las obras artísticas que den cara de los intereses, la temporalidad y espacialidad del hombre hoy en día, es ha sido y será parte fundamental de las encomiendas a las que se encuentra adherida la pintura .

Esta investigación propondrá, desde el concepto de comprensión, pensar la práctica pictórica como una entidad indispensable para la aprehensión y conocimiento del mundo, y qué, a pesar de que una y otra vez le han dado por acabada, esta sigue construyendo su historicidad por lo cual es de primer orden promover su realización y establecer recursos que desde la individualidad, y que a través del acto del hacer, posibilite llevar a cabo la sistematización del conocimiento, es decir, concebir el proceso creativo como una práctica que inherentemente posee un carácter estructural logrando a través de sus condiciones y cualidades instaurar recursos que generen la sistematización de saberes que atienden al plano tanto teórico como práctico; constituyendo el ejercicio pictórico un sendero que edifica un conocimiento sensitivo e intelectual que deriva y genera el estudio particular por parte de investigadores, historiadores y un largo etcétera el cual acontece a través de la obra como realidad absoluta.

Es necesario precisar que la práctica pictórica no fundamenta su quehacer en realizar análisis de carácter científico, es decir, el proceso creativo no tiene un sendero habitual, lineal, ya que la lógica constructiva, las posibilidades y disposiciones son múltiples, por lo que acontece una suerte de infinitud siendo el hacer de la pintura, una entidad viva que es realizada, revalorada en cada encuentro entre el hacedor sus intenciones y las posibilidades de consumir su encomienda, por lo que podremos establecer que el ejercicio pictórico se sustenta de una metodología intuitiva entre la acción de campo, la injerencia sobre la materia y la obtención de datos a través de su realización; por otra parte, sí presenta cualidades textuales y discursivas que hacen posible la generación de conocimiento a través de la materialidad del objeto realizado, ejemplo de ello son todos aquellos tratados y estudios en relación a la obra, derivados de análisis, interpretaciones, etcétera.

Habremos de subrayar que esta tesis es un documento teórico-práctico, investigación-producción que delimita su estudio a un campo específico concerniente a la pintura, la que se fundamenta y está sustentada en una amplia investigación bibliográfica que se ha incorporado a través de los años y que guarda en común la línea de trabajo que hemos desarrollado en nuestra formación académica profesional; es importante mencionar que el acopio de información, es decir nuestra indagación, se delimita en agrupar material de reciente aparición, teorías, movimientos etc., los cuales han sido analizados e interpretados, (hermenéutica) para conformar el marco de referencia de la tesis. El poder generar paralelismos con otros autores donde sus tesis comparten ideas que en principio fundamentaron este trabajo, nos hace constar la valía e importancia de la investigación y su vigencia en el terreno actual como objeto de estudio por parte de diversas disciplinas.

Entendiendo que el llamado arte contemporáneo es tratado como un campo en constante expansión, nos hemos propuesto hacer un análisis de cómo ha sido abordado éste en épocas recientes, los recursos a los cuales se circunscribe su práctica y entender, el por qué, el arte y particularmente la pintura figurativa, siguen proliferando, promoviendo el interés por el hacer y conocer los nuevos mecanismo de la representatividad. Saber de qué forma dialoga e interactúan los recursos tecnológicos en relación a las posibilidades de tradición, son solo algunas de las preguntas medulares y constantes a lo largo de investigación.

La tesis ha sido desarrollada en 4 capítulos tratando de hacer asequibles las inquietudes del que suscribe, realizando un ejercicio de análisis y síntesis enfatizando la pintura como una labor de tradición y oficio, pero también como una práctica incluyente, por lo que el lector advertirá a lo largo de los apartados la incipiente búsqueda de revalorizar y postular las prácticas que amalgaman los preceptos de lo tradicional con recursos de lo actual, volviendo el ejercicio un campo donde prácticamente todo es posible y la pintura sigue proliferando ante la aparición de nuevas formas de pensamiento, materiales y medios de exploración, de las cuales paralelamente se sirve y enriquece.

Los cuatro capítulos de la tesis se exponen de la siguiente manera:

El primer capítulo titulado DEL OFICIO AL ARTIFICIO, hace un revisión histórica a partir de mediados del siglo XX analizamos las llamadas vanguardias artísticas en su generalidad y particularmente en su incipiente búsqueda de novedad; abolir la tradición

en la edificación de su movimiento. Habremos de advertir que no puntualizamos en hacer un documento historiográfico, sino, enunciar de manera concisa, las variaciones más significativas que moldearon y dieron pie a la construcción del entorno artístico, el encumbramiento de la estética, dónde la novedad e inclusión se convierten en el eslogan de los nuevos preceptos y del cual en nuestra actualidad aún podemos presenciar múltiples e inagotables manifestaciones; es de nuestro interés señalar, que las propuestas emergentes ganaron en libertad y progresivamente fueron mermando el oficio del hacer artístico, por lo que advertimos una nueva manera de entender y presentar el arte.

Con la inclusión del ready-made y los discursos curatoriales asistimos a un nuevo mundo artístico sin precedente, donde la manufactura en el hacer caerá en decadencia en pro de la novedad, la inclusión y experimentación absoluta, nuestro capítulo se subdivide logrando acotar y clarificar los objetivos planteados, los apartados son; 1.1.- Decadencia pictórica; nuevos lenguajes y manifestaciones artísticas; 1.2 Vanguardia Artística. Desmoronamiento de la obra de arte.

El segundo capítulo titulado MÉXICO SIGLO XXI, se abordara una revisión actual de los mecanismos de representación y las variaciones entorno a las manifestaciones artísticas, la inclusión de lo tecnológico y una vuelta por restablecer y conocer los fundamentos de la tradición; que han derivado en la realización de propuestas de diversa índole y que de manera directa o indirecta afectan y modulan una nueva forma de llevar a cabo un proyecto artístico entre ellos el pictórico.

Testificamos que la tradición se vuelve impercedera y el hombre en la actualidad sigue cultivando y moldeando su realidad, a través de la transformación manual de la materia; la pintura, se manifiesta como un acto transgresor que irrumpe y no se alinea a los principios capitalistas de la productividad y repetitividad, lo serial y lo realizado en la línea de producción dado que éstos suprimen la cualidad de la unicidad, de lo propiamente humano; entendemos pues, la pintura, casi como un acto de rebeldía que significa y enaltece la capacidad humana del hacer, volviendo trascendente y permanente su interés por medio de la obra artística; este capítulo se subdivide de la siguiente manera; 2.1.- La nostalgia del pasado; una aproximación al presente, nuevas formas de ver y proponer. 2.2.- Tradiciones del oficio. Las virtudes de la mano.

En el tercer capítulo titulado LA VITALIDAD DE LA PINTURA, planteamos los nuevos territorios que trastoca el arte en nuestra actualidad, y como la pintura sigue paralelamente insertándose en las prácticas artísticas contemporáneas, advertiremos la inmersión del arte en el mercado como nunca antes se había estipulado, por lo que se establecen nuevas definiciones como capitalismo artístico, donde en mutua complicidad la mercadotecnia, la publicidad, entre otras, irrumpen y generan el espectáculo del arte, siendo inaudito y del cual presenciarnos el encumbramiento de personajes como Damien Hirst, (entre otros) que han establecido nuevos preceptos y alcances haciendo de su nombre una marca y toda una empresa que abastece y satisface el mercado artístico, siendo esto, una muestra más, de la inagotable red que se extiende, construye y edifica una manera muy particular de consumo artístico trastocando parte fundamental de nuestra realidad.

Por otra parte corroboramos como existe una vitalidad inmanente en el hombre por entender y significarse a través de la edificación del lenguaje plástico, donde observamos que si bien se ha construido una plataforma comercial derivada del gran engranaje que representa lo artístico en nuestro tiempo, exhibiendo manifestaciones que en otro tiempo no figurarían en los escaparates expositivos, de forma paralela se sigue promoviendo la realización de las artes de tradición por lo que analizamos a un pintor de excelencia que hace de su trabajo un diario visual y un elogio a la contemplación; hoy por hoy, es considerado uno de los pintores vivos más significativos e importantes en la escena internacional, Antonio López, pintor español que hace de la práctica artística una exquisitez y su obra en la actualidad es un referente de lo que tradición, trabajo y contemporaneidad son posibles de agrupar entorno al trabajo artístico y una muestra inquebrantable de la vitalidad que el trabajo artístico posee en su generalidad siendo aún en nuestros días un placebo y un lugar de exploración y experimentación inagotables.

Finalmente, en el capítulo cuarto presentaremos algunas de las obras que conforman parte de nuestra investigación pictórica, fundamentando los intereses que sustentan nuestra práctica y parte del proceso creativo sobre el cual se ha edificado nuestro trabajo. Podemos estipular que es posible determinar una metodología de la creación entendiendo las múltiples variantes y divergencias que la individualidad ejerce, sin embargo, dentro de nuestro proceso nuestra metodología está sustentada por observación, la reflexión y la proyección, amalgamándose en pro de hacer viable el origen de la obra de arte.

Sin lugar a dudas, el objetivo primordial de realizar la presente tesis estriba en el acto mismo de comunicar; hacer del pensamiento una realidad perceptible a través de la materialidad pictórica y compartirlo por medio de la construcción y fundamentación de la pintura.

CAPÍTULO 1 DEL OFICIO AL ARTIFICIO

1.1 DECADENCIA PICTÓRICA; NUEVOS LENGUAJES Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS

No todo es posible en cualquier momento.

Heinrich Wölfflin

Nuestra cultura es una cultura de la copia:

El medio es el mensaje y el mensaje es el medio.

Yves Michaud.

Vivimos inmersos en una sociedad de lo posible, es nuestro tiempo, una era donde la ciencia, la tecnología, el arte (entre otros) nos proporciona las más inusitadas y múltiples manifestaciones vanguardistas; poseemos en un simple clic una apertura de conocimiento sin precedentes, nos es posible interactuar en tiempo real prácticamente con quien posea un ordenador en cualquier parte del mundo, estamos sumergidos en el contexto donde lo imposible parece utópicamente hacerse realidad.

Esta diversidad de posibilidades aparenta no tener fronteras, logrando inmiscuirse en cualquier aspecto de la vida cotidiana, desde el diseño, la moda, la publicidad, la mercadotecnia, el arte, se amalgaman, complementan e interactúan para ofertarnos un entorno *bello*, plagado de imágenes, de contenido; somos por el hecho de pertenecer a este tiempo, un espectador que se favorece en la abundancia del todo, en donde la multiplicidad de propuestas se nos muestran sin mayor reparo a cada instante. Contemplamos de tal suerte, y desde hace ya tiempo, el advenimiento de una época donde el estandarte es el de la inclusión, donde todo lo imaginable se estima como posible.

Esta diversidad y multiplicidad de contenidos se nos despliegan de manera abrupta en el arte contemporáneo; en donde pareciera no existir parámetros, ni límites, e insistimos se ha instaurado el reino de lo posible, todo aquello que en algún momento se pensaba descabellado dentro de la ejecución artística, ha encontrado una manera de ser, de contener y significar, sin que en ello, se estipulen parámetros, o recursos metodológicos durante su ejecución; las instituciones llámense escuelas, museos o galerías, en el entorno actual y desde hace ya tiempo, han cobijado y alimentado a prácticamente todas las manifestaciones artísticas posibles; pareciera que a mayor provocación, mejor respuesta de aceptación:

"En este mundo reina la heterogeneidad y la dispersión, tal vez más adelante se hablará de estilos y tendencias, pero por el momento es el desorden. Es el reino de lo inédito y lo imprevisible en el que la sorpresa y la transformación son la ley. Nada parece guiar el desarrollo de la estética contemporánea"¹.

Podemos precisar entonces, que el arte contemporáneo ha ganado en aceptación e inclusión, pero también en indiferencia, en carencia de recursos y desde el sentido formativo y docente de fundamentos para la manufactura del quehacer artístico de manera tradicional, entendiendo esto como una sucesión de procesos metodológicos para su manufactura.

Nuestra época enaltece los objetos, los expone, los glorifica, ejemplo de ello los Ready-made, donde Duchamp figuró como un exponente provocador y que en 1917 exhibe lo que hasta en ese momento pareciera denigrante en el plano artístico con su obra titulada "la fuente" que firmo como "R. Mutt", presentando un mingitorio, o bien el frasco de orina de Ben Vautier, y posteriormente el afamado Warhol con sus obras de Brillo box, con las que entramos al mundo del beneplácito y de lo aleatorio donde todo es permisible; es a partir de este momento donde los patrones establecidos en el rubro artístico se tambalean, modifican y dan paso a nuevos conceptos;

1 Pérez Cortés, Francisco, *Ciencias y artes para el diseño*, UAM, México, 1997, p. 13.



Imagen 1 "La Fuente"
M. DUCHAMP

se difumina la noción o concepto de artista de manera romántica, para dar paso a artistas, *sujetos*, que muestran la realidad tal cual, una apuesta significativa, provocadora y seductora que irrumpió de manera espectacular la plataforma cultural a niveles, que inclusive, en su momento jamás se hubiera apostado. Se promueven a sí mismos con proclamas a través de panfletos,



Imagen 2 "Brillo Box"
ANDY WARHOL

manifiestos, etcétera, para entender o priorizar en relación al arte-objeto ahora exhibido, promovido podemos evidenciar que paulatinamente las obras se van desvaneciendo, y se exhiben con mayor recurrencia objetos de uso y desuso cotidianos, adherido a ello, se evaporan los valores de construcción y manufactura, es decir, cada vez se promueve menos la adquisición del oficio en relación al objeto denominado artístico, entramos a un terreno inaudito en el devenir de la historia del arte, donde la materialización del objeto no es fundamental, enalteciendo en este sentido las ideas, las palabras, por encima del objeto, en ello atisbamos también un despliegue inusitado de

pensamiento impreso en el cual se fundamentan o validan la ejecución de las obras contemporáneas:

"Ciertamente, cuanto menos se impone a la imagen por sus propios medios, tanto mayor es su necesidad de intérpretes que la hagan hablar <<para hacerles decir lo que no dicen y lo que no pueden ni deben decir>> (Anne-Marie Karlen)- Cuanto menos tienes que ver, tanto más tienes que decir"².

Se modifican conceptos como los de belleza³, que tradicionalmente englobaba y dotaba de jerarquía al objeto concebido como artístico: *"Porque la belleza artística parecía <<superar>> a la belleza natural. La razón: que era nacida y renacida del espíritu"⁴*. Esta definición de Hegel, nos muestra claramente las condiciones sobre las cuales se estipuló durante mucho tiempo las connotaciones o parámetros del quehacer artístico, entre líneas nos permite intuir que se trataba de un trabajo intelectual, de pensamiento, de meditación para poder desarrollar un quehacer tan celosos como el artístico, dando como resultado las más sorprendentes manifestaciones plásticas llámese pictóricas, de grabado o bien escultura, por mencionar algunas de ellas.

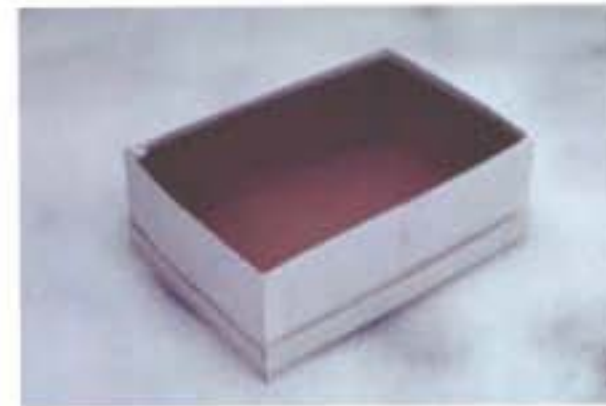


Imagen 3
"Caja de zapatos vacía"
GABRIEL OROZCO

- 2 Debray Regis, *Vida y Muerte de la imagen, Historia de la mirada en occidente*, Ed. Paidós, España, 1994, p. 48.
3 Véase Danto, Arthur, C., *El abuso de la belleza, La estética y el concepto de arte*, Paidós, España, 2005.
4 *Ibidem*, p. 48-49.

La obra exhibida de manera tradicional ha fungido un papel primordial en el acontecer cotidiano, desde fines pedagógicos, de instrucción religiosa o como un alfabeto visual, por medio del cual se aleccionaba a los devotos, así como el manejo de la misma con tintes políticos celebrando y distinguiendo a los más altos mandos por medio de la elaboración de su efigie; o bien, simplemente como un objeto de culto, capaz de propiciar un lenguaje por medio de la contemplación, a sabiendas de que:

"[...] la imagen es siempre modelada por estructuras profundas, ligadas a un ejercicio de un lenguaje, así como a la pertenencia a una organización simbólica (a una cultura a una sociedad); [...] la imagen es también un medio de comunicación y de representación del mundo que tiene su lugar en todas las sociedades humanas. La imagen es universal, pero siempre particularizada"⁵.

Es así como los vestigios de la antigüedad y de nuestra contemporaneidad se vuelven imperecederos ya que posibilitan ser abordados e interpretados de múltiples maneras en diversos contextos sociales, culturales y políticos, por ello su trascendencia permitiendo dialogar y significar de distinta forma dependiendo el entorno donde se contextualice, "la imagen debe de ser entendida, [...], como el vehículo para la expresión de lo que una determinada comunidad visual conoce como realidad"⁶. Podemos entonces argumentar que la imagen se vuelve primordial en el proceso integral de las sociedades humanas: "La experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él; la información visual es el registro más antiguo de la historia humana."⁷. A través de los vestigios e imágenes se pueden vislumbrar las inquietudes y los progresos, entre otros, propios de la humanidad; la imagen por lo tanto se vuelve un medio de comunicación permitiendo transmitir a los espectadores emociones

5 Aumont, Jacques, *La imagen*, Paidós, Col. Comunicación, Buenos aires, 1992, p. 138.
6 Bryson, Norman, *Visión y pintura: la lógica de la mirada*, Ed. Alianza, Madrid, 1991, p.31
7 Dondis, A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, 5ª Ed, España, Ed. Gustavo Gili, 1984, p. 14.

diversas por medio de la consolidación de la idea como forma a través de la creación de obras denominadas artísticas o no, es decir, la materialización tangible de ideas rubricadas por el talante de los individuos, entregados al acto creativo, en la búsqueda de manifestar su pensamiento por medio de objetos concretos expuestos al escrutinio de los espectadores.

¿Qué es lo que irrumpió, modifíco y conllevo al desgaste de estos conocimientos entorno a la realización del objeto artístico, que tanto cautivaban y figuraba en el entorno social y artístico?, múltiples respuestas se han estipulado, significado y validado a sabiendas de que: "Dentro de los largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial"⁸.

En el siglo XXI y desde mediados del siglo XX los mecanismos y las manifestaciones artísticas han presentado un sin número de variantes, dando cabida a las referidas manifestaciones; existe un cambio significativo en el entorno cultural, en el ámbito artístico, se engloban nuevas maneras de ejecución, se estipulan, consolidan y edifican nuevos rubros artísticos, ampliando y diversificando los espectros de lo que engloba la noción de arte, a través de los cuales podemos advertir que existen quiebres, rupturas y sobresaltos, evidenciado por las muestras y obras resultantes; por lo cual presenciamos un territorio lleno de contrastes y de múltiples propuestas, los referentes son tomados de la cotidianidad habitual y acoplados a las necesidades inventivas, sin que existan restricciones ni parámetros que cimienten procesos constructivos dentro del quehacer o la manufactura de los mismos; el arte contemporáneo se ha convertido en un campo en expansión "en que toda forma de unidad mínima ha desaparecido. El universo del arte se construye en su desintegración, es la mecánica de la experiencia caótica en donde reina la crisis y la transformación"⁹.

8 Walter, Benjamín., *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Ed. Ítaca, 1ª Ed., México, 2003, p. 46.
9 Pérez, "Ciencias y arte", óp. cit. p. 57.

Se olvidan los procedimientos acostumbrados del quehacer artístico para establecer nuevos caminos que no trazan, ni conllevan una lógica estructural, no se prioriza más en la búsqueda y construcción de un objeto único e irrepetible, aquí acontece lo que Eugenio Garbuno denomina la desaparición del símbolo¹⁰ dónde la realidad representada pasa a ser *presentada*, se anulan los mecanismos de la representación de la realidad, quedando en su lugar el o los signos, expuesto por medio de los objetos de uso cotidiano, o bien dentro de los procedimientos habituales del quehacer artístico cada vez presentan más tendencia hacia la abstracción, característica fundamental de los movimientos de vanguardia:

“La naturaleza constructiva de la forma vanguardista determina su tendencia a la abstracción. La composición clasicista se fundamenta en la ideas de jerarquía y totalidad; el elemento es la parte constitutiva, y sólo tiene sentido en el marco de la unicidad a la que pertenece. Las relaciones que establece el canon compositivo clasicista son explícitas; su faceta metodológica alude a un principio esencial: la unidad como su totalidad. Su marco de referencia es la mimesis, directa o analógica que da un sentido trascendente a la obra de arte. La forma vanguardista, en cambio, parte de una idea fragmentaria de la unidad; posible por la autonomía de las relaciones que le construyen. La estructura es inmanente, no excede el ámbito de la obra y, a la vez, cuestiona su materialidad como objeto.”¹¹

Esta nueva sensibilidad termina por disolver los parámetros acostumbrados en el quehacer tradicional, la obra artística es bruscamente relegada, dejando en el trayecto los conocimientos que como el lenguaje se adquieren solo a través de la práctica constante:

“Se hacía bien en distinguir conceptualmente entre la acción del hombre sobre el hombre, o praxis, y la acción del hombre sobre las cosas, o techné. Una y otra no responden a las mismas leyes, y se desarrollan en tiempos

10 Véase Garbuno, Aviña Eugenio, *Estética del Vacío, la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*, UNAM-ENAP, México, 2012, 174 p.

11 Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000, p. 18.

diferentes. Pero no podemos realmente ubicarlas en dos casillas herméticas. Como quiera que un símbolo sólo pueda actuar si es transmitido, los modos y los soportes materiales de la transmisión de signos nos han aparecido, no hace mucho, como la variación decisiva de la invariante “eficacia”. Esto quiere decir que el acto simbólico supone una operación técnica”¹².

Nuestro tiempo apertura las posibilidades y la eficacia que argumenta Debray se anula al no establecer la acción del hombre sobre las cosas, es decir entramos en un terreno donde se priva de la techné donde la aspiración máxima de “nuestra edad posmoderna consiste en “abolir las fronteras entre arte y vida” suprimir la *re* de la representación, hacer de la realidad o de la vida autoimágenes”¹³.

Se encarece así mismo la tradición de los quehaceres habituales del oficio al desarraigar toda historicidad y proponer un nuevo comienzo en la búsqueda prioritaria de hacer emerger un terreno de experimentación y exploración, donde de manera abrupta se ha dado paso a la presentación de objetos de uso cotidiano; “El invento del ready-made destruye no sólo la función de la representación sino las nociones de obra y de autor, pues el objeto ya no es representado sino presentado, el objeto no es creado ni producido o realizado”¹⁴; nos adentramos al nacimiento y consolidación en el plano artístico de la *estética*, en donde pareciera existir una homogeneización de contenidos en la búsqueda desenfadada de hacer del arte y vida uno mismo:

“[...] la cultura mundial salta a la vista, universalización de los modos de vida y de consumo, banalización de lo excepcional, exaltación de lo banal, dictadura de la mediocridad y libertad limitada a una capacidad de selección”¹⁵.

12 Debray, “Vida y”, óp. cit. p. 94.

13 Ibídem, p. 61.

14 Garbuno, “Estética”, óp. cit., p. 87-88.

15 Pérez, *Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo*, UAM, México. 2003, p. 30.

Entramos al terreno de lo aleatorio, lo insólito e imprevisible, donde las obras se han desvanecido, inclusive no se habla más de realización de obras, sino de manifestaciones artísticas, nuestra experiencia ya no es la de la contemplación, sino de la distracción;

"[...] cuanto menos transmite un arte tanto más "comunica"... cuanto más simboliza una obra tanto mayores son para el artista las posibilidades de ausentarse de la escena. En cambio, cuanto menos nos cautiva la obra tanto más debe hacernos estremecer la persona del artista; y meter en nuestra existencia el esoterismo teatral que ya no emana de su trabajo"¹⁶.

Así las formas de arte tradicional y moderno se disocian, al establecer nuevos mecanismos de ejecución, de presentación, las cuales podemos agrupar en la definición histórica de vanguardia artística.

16 Debray, "Vida y", Óp. Cit. p.56.

1.2 VANGUARDIA ARTÍSTICA; DESMORONAMIENTO DE LA OBRA DE ARTE

El arte es el símbolo de la ilimitada creatividad del hombre.

André Reszler

El arte se volatizó en éter estético.

Yves Michaud

La suprema desgracia llega cuando la teoría se adelanta a la acción.

Leonardo Da Vinci

Actualmente se ha vuelto todo un desafío poder identificar una obra de arte; entendiéndolo como tal, aquel objeto investido de lo que Walter Benjamín definió como *aura*¹, donde la unicidad de la obra le proporcionaba y establecía como un objeto de culto, instaurándolo como un receptáculo para la contemplación; donde entraban en juego diálogos múltiples al cuestionarse él espectador la manera en la que se desarrolló referido objeto, lo cual proporcionaba a éste de cualidades mágicas, resguardado a distancia dentro de un espacio llámese museo o bien galería que investía al objeto y el entorno de un toque peculiar, promoviendo así mismo, una experiencia estética, dotando a la obra de un valor de *supremo*:

"Como el acto por el cual unas manos generan fuego por vez primera, hace medio millón de años, los espectadores del prodigio creativo se siguen sorprendiendo y experimentan una súbita admiración: el inventor, el pintor, el

1 Walter, Benjamín, óp. cit.

poeta, el vidente o el filósofo son investidos con un poder que los convierte en chamanes, en sacerdotes, tal vez en semidioses”².

Hoy por hoy, estamos inmiscuidos en un mundo donde las barreras se disipan, pareciera no existir parámetros para identificar o discernir lo que se considera *arte* o no; en nuestro tiempo acontece;

“[...] el advenimiento de formas de arte que ya ni siquiera serían artísticas en el sentido del pasado y en las que ya ni siquiera quedaría algo del recuerdo de la contemplación y del recogimiento que asociamos al arte en el tiempo de su culto. En la experiencia del arte contemporáneo se dio este paso: ya no estamos frente a obras sino instalados en la distracción, sumergidos en la relación. Estamos en la experiencia estética como en los vapores de un hamman: sin concentración sobre los objetos ni sujeción a un programa.”³

Se han desvanecido las fronteras del quehacer artístico, se olvidan los procedimientos, los lenguajes adquiridos a través del adiestramiento intelectual e inteligible se difuminan, así como el estudio, manipulación y la construcción de un lenguaje por medio de los materiales, no se construyen objetos, ni se crea belleza, ahora solo habrá que innovar, proponer y generar experiencias, a ello se le denomina *estética*; no son más las obras investida del aura, no importa la trascendencia ni la unicidad, ahora se presentan espectáculos donde la participación del espectador es inminente, la obra se construye e inclusive se interactúa, entramos en un terreno donde en palabras de Michaud existe un “vapor o gas que se expande por todas partes. Una atmosfera estética invade al mundo”⁴; en nuestro tiempo, el arte se encuentra inmiscuido en la diversidad cotidiana donde al parecer la posibilidad de manifestarse artísticamente está abierta, solo hará falta poner un mínimo de atención y proponer por

2 Zamora, Águila, Fernando, *Imagen y razón: Los caminos de la creación artística* en: Arte y diseño, ENAP-UNAM, México, 2002, p. 153.

3 Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, trad. Laurence le Bouhe-llec Goyumar, FCE, México 2007, p. 99.

4 *Ibidem*. p. 48.

medio de los objetos cotidianos, acciones o manifestaciones habituales donde la estética prevé, posibilita y proporciona la experiencia artística.

Un acercamiento que permite transitar y conocer las modificaciones que se fueron trazando dentro de este fenómeno cultural y que inherentemente innovaron, cambiaron e inclusive desvanecieron a la obra artística concebida de manera tradicional, acontece a mediados del siglo XX:

“[...] entre 1968 y 1975 se llevó a cabo el desplazamiento de la forma a la idea, o como dice Guash “la desmaterialización de la obra de arte” el paso del minimalismo al arte procesual (el arte de la tierra y el arte del cuerpo) del activismo, el arte povera y la escultura social al arte conceptual. Ya no es la obra de arte como objeto sino como idea. Aquí se efectúa lo que Kahler llamo “la desintegración de la obra de arte”⁵.

Las Vanguardias Artísticas modifican trascendentalmente la manufactura, el proceso y en sí, todo la construcción artística en el sentido tradicional clasicista como también al artista. A ello Paul Valery argumenta; “lo que distingue al artista no es exclusivamente su destreza técnica, sino su poder de pensar por medios artísticos, esto es, de concebir formas, composiciones, relaciones, materiales, colores, combinaciones”⁶. Agregaría además, la capacidad de ordenarlas y generar conocimiento a través de ellas, cuestión que en las vanguardias pierde función al establecer la idea como motor, como fundamento de su quehacer anulando la capacidad de dialogo con el material. Es la idea tomada como propósito, principio y fin de la propuesta; Las vanguardias anulan todos los mecanismos de representación propios de la tradición, sus obras son el reflejo de una nueva colectividad que premia la novedad evidenciando el poco interés que éstos suscitaron en la manufactura de su propuesta. Peter Bürger dice:

5 Garbuno, “*Estética*”, óp. cit. p. 99.

6 Zamora Fernando, *Imagen y razón: los caminos de la creación artística*, en *Arte y diseño*, ENAP-UNAM, México, 2002, ps. 205, 206.

“El artista que reproduce una obra orgánica (...) maneja su materialidad como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación correcta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material solo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la <<vida>> de los materiales, arrancándoles del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista sólo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir un significado. De este modo el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla lo fragmenta”⁷.

Bien podemos vislumbrar el advenimiento de la llamada contemporaneidad y su estandarte hacia la innovación, enalteciendo valores como la arbitrariedad y la provocación entre otros, en la búsqueda de una ruptura con la tradición, es decir, un movimiento que no alude a referentes, ni busca los mismos, simplemente construye, provoca e incita. Nos es posible, por tanto, observar, contemplar como las vanguardias artísticas se manifiestan como un movimiento a-histórico negando la tradición en pro de la inclusión;

“[...] un rasgo característico de los movimientos históricos de vanguardia consiste precisamente, en que no han desarrollado ningún estilo; no hay un estilo dadaísta ni un estilo surrealista. Estos movimientos han acabado mas bien con la posibilidad de un estilo de época, ya que han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas”⁸.

Estos nuevos lenguajes y mecanismos dentro del entorno artístico llevaron al desgaste las maneras, los conocimientos y los principios sobre los cuales se labraba el quehacer artístico; los movimientos de vanguardia

7 Bürger, “Teoría”, óp. cit. ps. 132-133.
8 Ibídem, p. 56.

promovieron y en su mayoría inhabilitaron la manufactura, la elaboración de obras artísticas, inherentemente a ello acompaña el abandono y el encarecimiento de la obtención del oficio, la habilidad entendida como el trayecto de ejecución y el dialogo entorno a los materiales se desvanece, en donde cada vez se establecen mayores recursos lingüísticos y se promueve mayormente la elaboración de un arte efímero. Al fin y al cabo no importa la unicidad, ni la trascendencia del objeto encumbrado como artístico; las manifestaciones pseudo-artísticas actuales se valen del desecho, de lo cotidiano, de lo que al parecer cualquiera pudiese hacer con un poco de iniciativa, es decir, de lo que acontece en donde lo prioritario es la idea; tal como nos dice Bürger, el vanguardista *acaba con la vida del material*, podemos complementar que así mismo la obra se nulifica perdiéndose ese receptáculo de contemplación, así como el diálogo que oferta una obra y sus múltiples interpretaciones; las vanguardias promueven y establecen relaciones lingüísticas, que al final se vuelve la verdadera, la única propuesta:

“Naturalmente, el chic de lo moderno ponía especial énfasis en la teoría. Cada nuevo movimiento, cada nuevo ismo del Arte Moderno declaraba gozar de una nueva visión que el resto del mundo (...) no podía comprender. <<¡Nosotros comprendemos!>> decían los enterados, y en el acto se escindían del rebaño”⁹.

Las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX hacen del discurso su carta de presentación; son la palabra rubricada por medio de manifiestos y panfletos que validaron los nuevos lenguajes artísticos. Asistimos al encumbramiento de un proyecto donde lo fundamental no reside en la construcción del objeto. En las vanguardias advertimos la instauración de la palabra como cimiento, principio y fin de la propuesta, de la manifestación, por lo que el arte de vanguardia no es metodológico, ya que no presupone un orden establecido para ejecutarlo, no fundamenta, ni determina su quehacer en un proceso de ejecución, sencillamente

9 Wolfe, Tom, *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 51.

seleccionan los objetos; por lo que la gran mayoría del arte desarrollado en los movimientos de vanguardia es cimentado a través de la palabra, se premian y exhiben las ideas, se vuelve un ejercicio de establecer el pensamiento y la provocación como arte, sin trascender a través de la materialidad propia de una obra artística.

Una muestra de ello lo ejemplifica el teórico estadounidense Clement Greenberg quien elaboró y edificó a mediados del siglo pasado las normas del quehacer pictórico, en sus diversos ensayos entre los cuales podemos citar los agrupados en su libro *Arte y cultura*¹⁰. Su tesis válida, enaltece y configura los parámetros del nuevo quehacer artístico de la obra; podemos entrever que parte fundamental de su trabajo, es la edificación de un movimiento que no alude a referentes, propio del movimiento vanguardista, enfatizando la negación del pasado, la inmolación de la tradición artística, en la construcción y edificación de su presente artístico:

"<<¡Así se hacía entonces!>> [...] los científicos del siglo XX procedían a partir de los descubrimientos de sus predecesores para elevarse desde ellos hasta las alturas..., mientras que los artistas, por su parte ignoraban los hallazgos legados por sus maestros desde la época de Leonardo da Vinci y, aterrorizados, los reducían o desintegraban con el disolvente universal de la Palabra"¹¹.

Los movimientos vanguardistas perfilan y construyen un nuevo territorio de ejecución, preparan el terreno para la confección de un arte nuevo. A grandes rasgos los planteamientos que estipulaba este movimiento de vanguardia era el olvidar los mecanismos de representación propios de la tradición en el sentido pictórico, relegando y negando los aportes dados en el campo de la pintura, en aras de que la factura pictórica naciente replanteara los mecanismos de la práctica, priorizando

10 Véase: Greenberg Clement, *Arte y cultura*, Ed. Paidós, España, 2002, 305 ps.
11 Wolfe, "La palabra" óp. cit., p. 121.

su pureza en la construcción integral de la obra, es decir, prevaleciendo la naturaleza del material, en la búsqueda de enaltecer la *bidimensión* del objeto, promoviendo una pintura alejada de la representación, anulando la tridimensionalidad, argumentando que está es un valor propio de la escultura por lo que no existe más la profundidad, ni referentes dentro del campo de ejecución de la pintura, garantizando, según los parámetros establecidos, la independencia de la obra, significando en ello el alcanzar niveles de calidad; atribuciones estipuladas también por medio del discurso, consolidando un estilo característico en su manera de ejecutar.

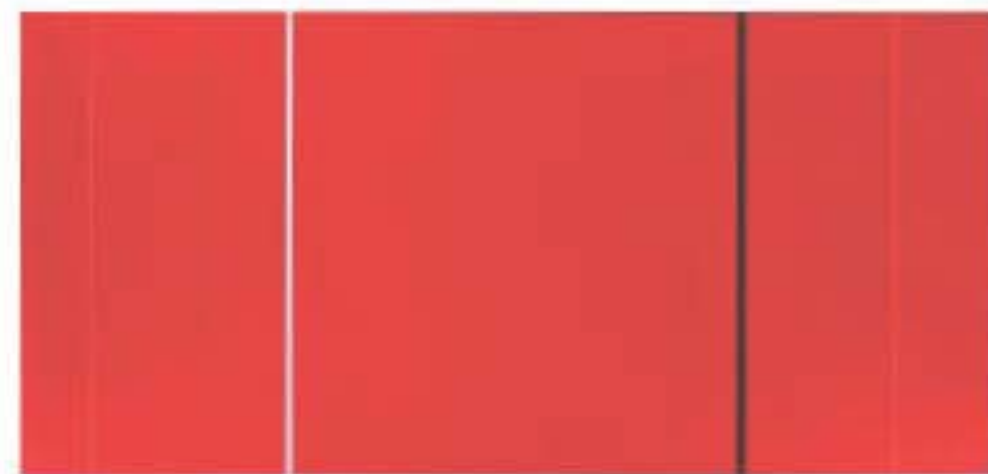


Imagen4 "Vir Heroicus Sublimis"
BARNETT NEWMAN
Óleo 1951

Así se estipulan los nuevos principios sobre los cuales debería de ejecutarse la construcción de la pintura, evitando todo ilusionismo, priorizando y promoviendo la realización de una pintura virtualmente plana, no haciendo referencia a la figuración.

Nuevamente nos encontramos ante la negación y la ruptura del símbolo, entendiendo el mismo como una cualidad propia de la humanidad ya que el "ser humano dispone del símbolo para aproximarse a la realidad,

para interpretarla”¹².

Es a través del discurso el medio por el cual podemos entrever la construcción y edificación de los nuevos mecanismos formales en el plano artístico, nunca como en el presente referido se había requerido tanto de la complicidad de la palabra;

“[...] es como si la publicidad inflara con la mercadotecnia un producto perfectamente inútil, así funciona el arte contemporáneo donde piezas totalmente vacías de contenido se sostienen por el hábil discurso sofista de críticos y curadores, quienes se comportan como vulgares vendedores de nada”¹³.

Sustancialmente a ello podemos argumentar la falta de construcción e interés ante las obras ya que se requiere de sólo precisar una idea y desarrollarla. Pareciera que el nuevo dispositivo de ejecución artística no requiere de habilidad, pericia y tiempo, en donde se basta con establecer parámetros afines, artefactos de moda y tendencias actuales, tener una idea que complazca a la audiencia y donde el contenido sea puramente especulativo, no ofertando ni manteniendo recursos metodológicos dentro de la ejecución artística:

“El arte, hoy, se encamina, difícil, penosamente, a elaborar, estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro, lo repugnante lo vomitivo y lo excremental, lo macabro y lo demoniaco, todo el surtido de las teclas del horror”¹⁴.

Son las manifestaciones de este tiempo una muestra de diversidad, sin embargo también de carencia son:

“arte y pintura que describen lo más absurdo de un mundo, que por momentos está fundado en lo más deshonesto y vergonzoso del hombre. Arte y pintura

12 Garbuno, “Estética”, óp. cit., p.36

13 Ibídem p. 127.

14 Trias, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988, p. 76.

de una época que se fascina con el caos y el vacío de una sociedad que diluye a los sujetos y endiosa a sus objetos.”¹⁵

Los caminos por los cuales transita el arte desde el advenimiento de las vanguardias se vuelven diversos y aleatorios. No existen parámetros, tendencias ni estilos. El entorno y los caminos se vuelven un campo en expansión, donde;

“se va borrando la obra en beneficio de la experiencia, borrando el objeto en beneficio de una cualidad estética volátil, vaporosa o difusa, a veces con una desproporción chistosa o, al contrario, con una casi equivalencia tautológica entre los medios desplegados y el efecto buscado”¹⁶.

Donde no se presentan procesos de construcción, se desvanecen los procesos de realización, dentro del arte contemporáneo cualquier cosa es susceptible a acontecer y será aceptada como manifestación artística, existe un desorden en donde la mayoría de las manifestaciones sus “ideas no nos dan a conocer nada de la realidad (la experiencia) [...] Podría decirse de ellas que son impresentables”¹⁷.

Es importante señalar que estas manifestaciones hoy por hoy se encuentran en franca crisis. Se ha llegado a un hartazgo y se han desgastado en su misma proliferación y abundancia. Como argumenta Michaud, se presentan cada vez con una equivalencia tautológica, y en consecuencia se vuelve indispensable re direccionar los quehaceres del arte, en donde tradición y modernidad no sean discursos ajenos y que por medio de los avances tecnológicos y científicos se permita enaltecer y restablecer los valores de la factura artística para así recobrar la ilusión y mostrar la construcción de objetos e instaurar la labor, el oficio y desarrollar la habilidad para que la imaginación se vuelque nuevamente sobre los lienzos y lograr establecer y crear la belleza (cuando exista) del entorno.

15 Pérez, “Ciencias”, óp. cit., Pág. 25.

16 Yves, “El arte”, óp. cit., p. 32

17 Garbuno, “Estética”, óp. cit., p. 29.

CAPÍTULO 2 MÉXICO SIGLO XXI

Los fundamentos están y han estado presentes siempre en nuestra proximidad inmediata, lo cotidiano como tema específico dentro de la pintura ha sido recurrente y propositivo para llevar al plano artístico, éste se convierte en un tema predilecto y basto como motivo pictórico, habrá que mirar con detenida atención nuestro itinerario acostumbrado pudiendo fungir como el impulso que despliegue y abastezca de recursos y motivos para edificar el arte de nuestro tiempo; habrá pues que volver al taller y preparar los lienzos y dejar que la pintura dialogue y construya nuevamente su discurso, habrá que reavivar e instaurar el tiempo de la pintura y que ella sea quien otorgue el discurso, quien promueva nuevamente a través de su materialidad la articulación de la palabra.

2.1 LA NOSTALGIA DEL PASADO; UNA APROXIMACIÓN AL PRESENTE, NUEVAS MANERAS DE VER Y PROPONER.

Pues aunque los hombres conceden mayor importancia, y guardan con más esmero, a las cosas preciosas que han conseguido con mucho sudor o adquirido a un precio extremo, guardarán con igual o mayor vigilancia aquellas cosas similares o mejores que de vez en cuando aparecen o encuentran por azar.

Teófilo

Ahora que hasta el púrpura cubre nuestras paredes no se pinta ningún cuadro famoso. Habrá que pensar que cuando el equipamiento de los pintores era menos completo los resultados eran mejores.

Plinio

Se ha trazado en el primer capítulo un esbozo general del devenir y algunas de las obras realizadas en el campo artístico contemporáneo, donde queda advertido la proliferación de expresiones, que incluso hoy, se vuelven difíciles de digerir y entender como manifestaciones artísticas. Sin embargo, existen y cotidianamente se nos presentan de manera contundente dentro de los espacios museísticos, encumbrándolos como obras artísticas; aquellos objetos de uso habitual, cotidianos se envisten y diferencian de sus similares por el hecho de ser cobijados por las instituciones llámese museos, galerías, etcétera.

Podríamos precisar que esta diferenciación y a la vez clasificación es lo que dota a las obras contemporáneas de su estatus, y no en sí el objeto, es decir la obra, por lo cual significan y prevalecen, invistiéndose

como apunta Walter Benjamín de un *aura*, resguardados a distancia y enalteciéndose por el hábil discurso que, como hemos apuntado, dan consistencia y validación a las referidas manifestaciones.

Ahora es necesario tomar distancia y observar que ante tal proliferación de objetos y manifestaciones artísticas, las llamadas artes tradicionales, en una especie de resistencia no cesan de construir su propia historia, y si bien es cierto que existió un desplazamiento de la esfera contemporánea, y en general de los escaparates o principales vitrinas de exhibición de arte, para dar paso a la construcción de la estética de nuestro tiempo, hoy por hoy, existe un repunte e inquietud por restablecer los caminos y las labores de la pintura y de las artes tradicionales en general. Sería inequívoco argumentar un resurgimiento del trabajo pictórico. Sin embargo es notorio el restablecer, construir y fundamentar nuevos preceptos en relación al arte representativo-figurativo, donde el interés primario es cimentar y direccionar los caminos, las maneras y los conocimientos que mayormente se encuentran proscritos en relación a las artes tradicionales¹, realizando nuevas maneras de abordar y realizar la encomienda pictórica; podríamos precisar qué, más que un resurgimiento, existe una valoración para promover e instaurar los conocimientos del pasado, en la búsqueda de propagar éstos para la construcción de nuestro presente inmediato en el campo artístico, por lo que podemos argumentar que la tradición se vuelve imperecedera.

Ante estos hechos se vuelve fundamental en nuestra época, enaltecer los valores y los conocimientos que a lo largo de la historia se han conformado y amalgamado para la edificación y construcción, tanto de la civilización como de nuestro entorno habitable; cuán distante y que

1 En Barcelona se ha conformado una Academia especializada en el estudio y propagación del arte realista-figurativo, estableciendo metodologías de la tradición clásico-realistas instauradas desde el Renacimiento y casi proscritas hoy día. Esta iniciativa se convierte en una alternativa y un nuevo campo tanto de enseñanza como aprendizaje, que considero debería propagarse e instaurarse dentro de la FAD-UNAM, ya que si bien es cierto que existen principios que coadyuvan a enriquecer la formación integral del estudiante, no existe un plan de estudios que de manera contundente de vigencia y continuidad a los referidos conocimientos. Para conocer más acerca de ello, ver es.academyofartbarcelona.com

ajenos nos encontramos las generaciones de los 80's en adelante, de saber que nuestro tiempo por medio de la tecnología, la ciencia y el internet, entre otros, nos proporciona de manera sumamente viable el acceso a información, contenidos, imágenes, música, etcétera, de cualquier parte del mundo y todas ellas en la comodidad del hogar, e inclusive en tiempo real, hoy nos es posible interactuar con cualquier personaje al otro lado del continente, cuestiones verdaderamente asombrosas que nos proporcionan las posibilidades tecnológicas de nuestra época; a esta generación,

"[...] que ha crecido con la televisión, los videojuegos, la música digital, la internet, los e-books, los chats, se les está nombrando Generación Mosaico, Generación Y o Generación Windows; es llamada así por su forma de pensamiento como un mosaico, como esparcido, de manera no lineal; es la generación preparada para estos cambios constantes".²

A través de nuestras herramientas tecnológicas y sus múltiples expresiones visuales nos adentramos en un simulacro³ de la realidad, donde los acontecimientos no suceden de manera presencial en tiempo, ni espacio, sino de manera virtual:

"en las sociedades postindustriales un número cada vez más elevado de seres humanos vivimos en dos espacios a primera vista diferenciados pero a su vez cada vez más entrelazados: el extensivo, el supuestamente real y el virtual, en particular llamado ciberespacio"⁴.

Establecemos relaciones a través y por medio de manifestaciones visuales tales como las reproducciones fotográficas, la televisión, la internet, etcétera; nuestra comunicación es establecida, en su mayoría, por los medios tecnológicos, el e-mail, los celulares, o bien las llamadas

2 Álvarez, Hernández, Jorge, *Generación Mosaico y la tecnología actual en las artes y el diseño*, citado en: *Las alas del deseo tecnológico*, ENAP, -UNAM, México, 2011, p. 16.

3 Véase, Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Ed., Kairos, Madrid, 1993, p., 194.

4 Marchán, Fiz, Simón, *Entre en retorno de lo real y la inmersión en lo virtual. Consideraciones desde la estética y las prácticas del arte*, citado en: Marchán, Fiz, Simón (compilador.), *Real virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed Paidós estética, Barcelona, 2006 ps.30-31.

en tiempo real por medio del ordenador a través del servidor skype, (solo por mencionar algunos), donde aquel que desee entrar en el sistema le basta simplemente con tener los conocimientos básicos, o bien, un poco de curiosidad para manipular y poder acceder, y en cierta forma alienarse en esta nueva manera de socializar, de relacionarse dentro de este entorno virtual, el ciberespacio tan asequible en nuestro espacio cotidiano en el siglo XXI⁵.

Es innegable también que esta proliferación masiva laberíntica y especular de la red vuelve indispensable establecer nuevos fundamentos del comportamiento humano y las maneras de relacionarse socialmente:

*"[...] ya que si por un lado contribuyen a un enriquecimiento, pueden implicar asimismo una reducción o empobrecimiento, pues destructuran aspectos del mundo fenoménico que dependen de los intercambios entre el observador y lo observado, suponen una devaluación del conocimiento sensible en la apropiación del mundo a través de nuestras capacidades perceptivas subjetivas y, sobre todo, a través de nuestros órganos corporales, la expresión y los gestos"*⁶.

De tal suerte en el escenario actual impera una mayor demanda por el ordenador y paralelamente nos construimos en un mundo virtual, donde plausible y utópicamente todo está dispuesto a modo para ser "*felices*", las redes sociales nos permiten construir nuestro "*Yo*", la máscara, aquella que Gombrich⁷ postuló en los estudios de la representación pictórica, en nuestro entorno, nuestro tiempo, bien podrían extenderse a este campo de la visualidad poco explorado aún, donde acontece un ausentismo presencial del individuo por relacionarse con sus similares, y en donde cada vez somos más distantes para confrontar y relacionarnos socialmente

5 Para ampliar información respecto a los procesos sociales del hombre en relación con los mecanismos de información tecnológica y su inserción en la vida cotidiana del individuo véase: Gubern, Román, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p.193.

6 Marchán, Fiz, Simón. "*Real*", óp cit, p.49.

7 Véase, Gombrich, E., *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Debate, Madrid, 2000.

de manera presencial, y en dónde al parecer el mejor y más confiable aliado se vuelve el ordenador.

Podemos observar como en estas plataformas, prácticamente toda la información es visual, de manera contundente todo es presentado por medio de la imagen, conocemos y establecemos relaciones a través y por medio de los mecanismos de la visualidad;⁸ se han expandido las posibilidades de transmisión y obtención de un discurso precedido por una idea y al menos por las herramientas tecnológicas existentes hoy en día, la gran mayoría de éstos ya no requiere la materialización por medio de un objeto, usualmente todo puede ser contemplado, asimilado de manera virtual; a ello surge la pregunta necesaria:

¿Por qué en una época globalizada y con los avances tecnológicos existentes, la pintura persiste y continúa ofertándose como una posibilidad ejecutable?

No podemos más que establecer criterios de que el arte y en este caso la pintura, se vuelven una inquebrantable muestra del paso del hombre sobre la tierra, una cualidad de apropiarse, pero también de ubicarse y significarse dentro de un cierto espacio y tiempo; como bien argumenta Panofsky "[...] el hombre es el único animal que deja testimonios o huellas detrás de él, pues es el único cuyas producciones <<evocan a la mente>> una idea distinta de su existencia material"⁹. Es decir, qué a pesar de que nuestro entorno y sus múltiples medios tecnológicos nos proveen de las más inusitadas posibilidades en relación a la imagen, el arte "sigue siendo la actividad por medio de la cual se conserva alerta nuestra sensación, viva nuestra imaginación, penetrante nuestra facultad de razonamiento"¹⁰. Y es en él donde aún hoy por hoy, tendemos a emocionarnos enalteciendo

8 Véase: Cfr., Brea, José Luis, *Estudios visuales, La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Ed. Akal, Madrid, 2005, 244 p.

9 Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Ed. Alianza Forma, 2ª reimpresión, Madrid, 2008, p.20.

10 Read, Herbert, *Imagen e Idea*, Fondo de Cultura Económica, Traducción Horacio Flores Sánchez, 4ª reimpresión México, 1980, p. 39.

y encumbrando la capacidad humana de sintetizar, dialogar y trazar por medio de la invención, la imaginación y la destreza, observando emerger los sucesos creativos del hombre, señalados y preservados en objetos afines a ello, convirtiéndolos en testimonios tangibles de la pericia, habilidad y conciencia del hombre a lo largo del tiempo; “Antes del arte como comienzo sólo hay nada, contra la que esté toma posición. El arte <<constituye >> y <<brinda>> realidad, que de otro modo sería nada. Su fundamento se halla en la decisión extática de hacer”¹¹. En dónde nuestra humanidad se agrupa y preserva, siendo estos registros, el testimonio visual que configura y permite la construcción de nuestra historicidad; agrupándolos en la definición histórica de obras artísticas.

Es de tal suerte como el arte se propaga y mantiene, parece ser un complemento imprescindible e indisoluble del entorno cotidiano, y en donde las formas más caprichosas son susceptibles a ser verídicas, nacen, coexisten y se relacionan habitualmente dentro y alrededor de nuestro entorno habitable, todo ello posible gracias a la materia que posibilita su surgimiento:

“En la actividad práctica, el sujeto actúa sobre una materia que existe independientemente de su conciencia y de las diferentes operaciones y manipulaciones exigidas por su transformación. La transformación de esa materia –sobre todo en el trabajo humano- exige una serie de actos físicos, corpóreos, sin los cuales no podría llevarse a cabo la alteración o ciertas propiedades que hacen posible la aparición de un nuevo objeto con nuevas propiedades”¹²;

Como es el caso de los materiales propios para desarrollar el ejercicio plástico de la pintura, donde la materia se moldea por medio de la injerencia, conciencia y la corporalidad del hombre, donde dialogan y trabajan conjuntamente para establecer y construir un nuevo lenguaje,

11 Wyss, Beat, *La voluntad de arte, sobre la mentalidad moderna*, Abada Editores, Madrid, 2010, p. 74.
12 Sánchez, Vázquez, Adolfo, *Filosofía de la praxis*, Ed., Grijalbo, México, 1980, p.252.

el lenguaje de la creación, todo ello posible por medio de la pericia, inquietud, capacidad y paciencia del artista.

José Luis Brea en su estudio *Las tres eras de la imagen*¹³ clasifica a estos objetos como *imagen-materia* ya que la configuración de ésta debe de ser:

“producida como <<inscrita>> en su soporte, soldada a él. Indisolublemente apegada a su forma materializada. [...] La imagen-materia es una imagen <<encarnada>>, digamos, que para la eternidad –o cuando menos, <<para la duración>>-; vive encadenada e indisolublemente unida a su objeto-soporte, haciendo suya esa vida inerte e incambiante que acaso es más propia de lo mineral”¹⁴.

Así nuestros registros plásticos rubricados sobre un soporte encuentran su permanencia y trascendencia a través del tiempo en el resguardo del mismo;

“la imagen -bajo este particular régimen técnico regulador de su producción como incrustada en materia, cristaliza en objeto- adquiere la cualidad de la permanencia, de la fijación, de la inmutabilidad. Es el producto por excelencia de la vida del espíritu, que, frente a la experiencia generalizada del cambio, no se ve afectado”¹⁵

Ahora bien y atendiendo a la línea de investigación que este trabajo plantea, debemos de ver las posibilidades expresivas y creativas del arte actual, donde nuevamente se enfatiza en la materialización y confección del arte, y no sólo la selección arbitraria de objetos, es decir la propagación del oficio en torno al arte.

A lo largo de la investigación se ha indagado y precisado acerca de las

13 Brea, José Luis, *Las tres eras de la imagen*, Ed. Akal, Madrid, 2010, 142 p.
14 Ibídem, p.11.
15 Ibídem, p.11.

manifestaciones existentes dentro del arte contemporáneo evidenciando sus cualidades, señalando algunas de las propuestas donde las soluciones promovidas a dichas manifestaciones se valen prácticamente de cualquier recurso o materiales e inclusive podemos advertir obras donde no existe material tangible alguno (arte conceptual); advertimos de tal suerte, un arte sin paralelismo en ningún otra época; el arte contemporáneo ha encontrado un campo de expansión y aceptación en función de sus infinitas posibilidades, incluso en algunas obras, éstas, no siempre aluden a un objeto concreto o bien como hemos referido encuentran su transitar por medio del ciberespacio:

“La evaporación del sentido histórico; la desublimación de la memoria creadora, llevan a pensar en un arte hecho para una sociedad civil global virtual, es decir, para ciudadanos consumidores virtuales, cuya memoria solo sirve para el olvido, el instante. El artista-héroe, que dejaba su rastro sobre la tierra, se muta por uno que no desea heredar las pesadas cargas del tiempo y que brinca su tradición con felicidad errante, sin angustia alguna.”¹⁶

Construyendo el entorno en una “estetización cultural donde cualquier acción es factible de convertirse en arte”¹⁷ y que más que presentar obras confeccionadas de la manera tradicional, ahora se exhiben objetos, desperdicios de consumo etc.; se ha diversificado a tal grado que hoy el artista, se vuelve clasificador, un presentador de espectáculos por medio de los performances, los happenings y actualmente el reciclamiento del llamado arte urbano, donde la participación activa de los espectadores, el entorno y el espacio transitable se vuelve inminente, lo que da rienda suelta a un singular número de expresiones existentes en el entorno artístico contemporáneo.

Sin embargo, dentro de este esparcimiento y proliferación

16 Fajardo, Fajardo Carlos, *Aproximación a los cambios operados en la estética de la era global*, citado en: Marchán, Fiz, Simón (compilador.), Real, óp., cit. p.65.

17 Ibídem, p. 68.

de recursos y posibilidades artísticas, la pintura siempre ha estado oscilando en el entorno, tornándose una constante inquebrantable en la búsqueda de su permanencia, lo que la consolida y muestra día a día ante el encumbramiento de modas o ismos, donde cada nueva vertiente modernista se tienta y se pone en juicio su trascendencia y validez, sin advertir que de manera definitiva la pintura en un acto estoico siempre está presente, se podría entonces hablar o inscribir una voluntad artística como lo define Beat Wyss:

“La voluntad artística es una emanación de la vida entera que pulsa a través de la historia de las personas, como un sordo instinto de levantarse para oponerse a la fuerza de la gravedad del tiempo que pasa configurando lo existente. Las obras de arte quedan como huella visible de esta actividad”¹⁸.

La realización de esta actividad persiste a lo largo del tiempo dando lugar a un ciclo continuo, consumando amplias posibilidades de expresión, dando pie a lo que Burckhardt y Michelet denominaron “el descubrimiento simultáneo del mundo y del hombre”¹⁹.

Es así como los mecanismos de representación pictórica a través de la historia encuentran sus códigos y sus sistemas para estar presentes y coexistir al día a día; y hoy podríamos enfatizar y enaltecer su trascendencia aún más en el hecho de relacionarse con las múltiples plataformas culturales y tecnológicas imperantes en nuestras vivencias cotidianas.

Es incuestionable minimizar las posibilidades existentes en relación a la pintura, así como en la estampa y escultura, sin embargo se necesita enfatizar que su vigencia estriba en restablecer metodologías que permitan dialogar y consolidar su historicidad, proyectando al futuro nuevos indicios del quehacer por medio de su manufactura y propagación

18 Wyss, Beat, *“La voluntad”*, óp. cit., p. 133.

19 Panofsky Erwin, *“El significado”*...óp. cit., p. 7

garantizando su expansión y afianzamiento, sobre todo reconociendo que en nuestro entorno se favorece y regocija con lo nuevo, lo banal y lo efímero.

Podemos argumentar que la pintura vive y trasciende en el tiempo, opera de manera especial y es persistente:

“inevitable, pues, que la pintura, cuya función es la de atender a la superficie y dejar constancia con minucioso detalle de sus manifestaciones locales de la impresión de continuo cambio en lo que respecta a su contenido; el vestido, la arquitectura y el entorno físico inmediato que rodean al cuerpo humano están en continua transformación y la pintura registrará esa transformación con atención solícita”²⁰.

Prevalciendo y promoviéndose contundentemente hasta hoy día.

²⁰ Bryson Norman, *Visión y Pintura, la lógica de la mirada*, Traducción, Consuelo Luca de Tena, Madrid, Ed. Alianza, 1991, p 23.

2.2 TRADICIONES DEL OFICIO; LAS VIRTUDES DE LA MANO

La mano es la ventana a la mente.

Immanuel Kant

Todo movimiento de la mano en cada una de sus acciones conduce al pensamiento; toda carga de la mano se soporta a sí mismo en el elemento. Toda acción de la mano está enraizada en el pensamiento.

Martin Heidegger

Hemos indagado en el territorio de lo histórico reciente, las diferentes manifestaciones artísticas con las que el hombre se exhibe y se define dentro de su entorno habitable, por medio de su capacidad de pensamiento y sobre todo persistiendo la disciplina manual susceptible de transformar y significar la materia en algo preciado, llamado obra artística.

Podemos advertir por medio de los registros artísticos, la historicidad, los intereses y la conformación de nuestra propia humanidad agrupándolos y atendiendo a intereses propios y específicos de nuestra sociedad a lo largo del tiempo, es decir, el arte por medio de sus registros permite observar la naturalidad de sucesos importantes que perviven en lo colectivo, y que hablan de lo particular de cada época, pero sobre todo, de la individualidad y presencia del hombre a través del tiempo; “Una obra de arte [...] de hace miles de años o producida por una cultura que nos es completamente desconocida nos emociona porque nos topamos con el

presente eterno de ver un ser humano a través de la obra”.¹ Es en función de ello que podemos volver la mirada y apreciar los diversos y variantes intereses que a lo largo de nuestra conformación social hemos tenido a bien preservar, y que en la mayoría de ellos nos permiten apreciar el resguardando de motivos significantes para el hombre; tal como la vida misma, que se precian de únicas y que por su naturaleza son multifacéticas así como perecederas.

El hombre, por medio de las obras artísticas, logra volver un pasaje cotidiano en un entorno susceptible a la inmortalidad y la trascendencia por medio de la materialización del objeto, convirtiéndose éste y su universo en un vasto campo de estudio dispuesto a ser retomado una y otra vez al escrutinio artístico. Al respecto Oscar Wilde decía que:

“[...] no hay nada que el pintor [...] necesite más que recordar que el verdadero artista no espera que la vida se le haga expresiva para él, sino que siempre ve la vida bajo una perspectiva expresiva, bajo condiciones, por decirlo así, que son a la vez siempre nuevas y encantadoras”²

Esta manera de evocar, materializar y preservar ha acompañado prácticamente al hombre desde siempre; no existen tantos registros visuales como de aquello que es eventual y finito, por ello la proliferación de retratos a lo largo de la historia, y aún más en nuestro tiempo, con las posibilidades tecnológicas, como los celulares de última generación que permiten abstraer una impronta en cualquier sitio; prácticamente hoy es imposible no poseer un retrato del ser querido o bien de cualquier persona, paisaje o cosa por la disponibilidad de las imágenes a nuestro alrededor, ya Gombrich advertía de ello al decir “nunca se ha dado antes una época como la nuestra, en que la imagen visual fuera tan barata, en todos los sentidos de la palabra”³.

1 Pallasmaa, Juhani, *La mano que piensa*, España, Ed. Gustavo Gili, 2012, p.148.

2 Wilde, Oscar, *Las artes y el artesano*, trad. Carlos García Simón, Madrid, Ed., Gadir, 2010, p.106.

3 Gombrich, E. H., *Arte e ilusión Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Debate, Madrid 1998, p.22.

Sin embargo ante tal proliferación de imágenes y contenidos visuales en los que estamos inmersos, se vuelve fundamental resguardar y propagar los utensilios que nos otorgan nuestra constitución como individuos, lo propiamente humano, en un mundo cada vez más dependiente y alienado a los recursos tecnológicos existentes, se vuelve imprescindible enaltecer las cualidades de lo tradicional, lo único, donde entra en juego y se dispone de la pericia y paciencia para accionar el proceso creativo, muy mermado en el entorno actual y limitado o prácticamente nulo en los movimientos de vanguardia del siglo pasado, favorecidos por los recursos tecnológicos, por la inclusión de la máquina.

Desde el advenimiento de la era industrial a principios del siglo XIX la humanidad irremediamente sufrió cambios significativos tanto en el orden social colectivo, como en el ámbito individual, la especialización humana del trabajo fue progresivamente remplazada por las máquinas, las cuales potencializaron la productividad y en beneficio adosaron grandes ganancias para los empleadores. El virtuosismo humano y la individualidad fueron cediendo terreno a las máquinas hasta que el hombre repentinamente se convirtió en una extensión de la misma.

“La mano es privada de su espiritualidad para poder convertirse en un apéndice de la máquina.[...]”

Aunque la mano exista físicamente y ejecute las operaciones mecánicas que exige el trabajo en cadena, puede decirse que no existe, en rigor, la mano humana, pues ésta es tal no sólo como parte del cuerpo, sino como parte del cuerpo que es movida por la conciencia. Al separar la mano de la conciencia, el trabajo en cadena no hace sino encadenar la mano humana, esclavizarla y alterar así radicalmente su destino como lazo de unión entre el hombre y las cosas, entre la conciencia y la materia”⁴

Si bien es cierto que esta tendencia es pervivida prácticamente

4 Sánchez, Vázquez, Adolfo, *“Filosofía”*, óp. cit., p321-322.

en todas las grandes urbes con el desenfreno capitalista, envuelto en el fenómeno de la globalización, donde la plusvalía es cuantificable en base a la productividad de la mercancía, vanagloriando lo nuevo, lo efímero y lo perfecto producido en serie, donde de manera activa somos partícipes de este cambio, el cual ha permitido desarrollar significativos avances propios del hombre, en el sentido político, social, económico e inclusive funcional que coadyuvan y permiten el acceso a un sin fin de recursos adscritos a nuestro tiempo, también se limita o prácticamente nulifica la corporalidad de éste, por la accesibilidad y disponibilidad de contenidos puestos de manera espectacular en la palma de la mano. Paul Valéry ya vaticinaba esta proliferación de recursos en relación a la imagen y podríamos extenderlo a todos los recursos virtuales accesibles hoy día:

“Así como el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen ahora desde lejos a servirnos en nuestras casas obedeciendo a un movimiento de nuestra mano, así llegaremos a disponer de imágenes y sucesiones sonoras que se representaran respondiendo a un movimiento nuestro, casi a una señal, y que desaparecerán de la misma manera”⁵.

¿Será entonces la producción artística de manera tradicional, el recurso por el cual podemos aún establecer relaciones propiamente humanas, a nivel social, en un entorno globalizado y donde los recursos virtuales cada vez se presentan con mayor ahínco?

La respuesta es simple y podríamos aseverar que sí.

La producción artística muestra y caracteriza la personalidad propia del individuo, nos habla de temporalidad, establece y nos diferencia de los procedimientos actuales de producción industrial, se manifiesta como una entidad autónoma y sustentable. Habrá pues que preservar y continuar con su historicidad, plasmar y plantear los

5 Valéry, Paul, *Pièces sur l'art, [La conquete de l'ubiquité]*, París, s/f, p. 105, Citado en “Benjamín Walter, La obra”, óp. cit., p.40

intereses por medio de la articulación de la mano y el pensamiento, al igual que manifestar nuestras inquietudes por medio del ejercicio artístico.

Richard Sennett defiende este proceder como una acción desinteresada, única y válida en el acto del hacer, por el simple hecho de articular y desarrollar las capacidades perceptivas, sensoriales y sobre todo creativas, clasificándolo en la definición de artesano: “La categoría de artesano abarca más que la de artesano-artista; hombre o mujer, representa en cada uno de nosotros el deseo de hacer algo bien, concretamente y sin ninguna otra finalidad”⁶.

John Berger pone de manifiesto esta cualidad y temporalidad del trascender por medio del acto creativo y lo define en relación al dibujo:

“Lo que estás dibujando no volverá a ser visto nunca más, ni por ti ni por ninguna otra persona. Este momento es único en el transcurso del tiempo pasado y del tiempo futuro: es la última oportunidad de dibujar, lo que no volverá a ser visible, lo que ha ocurrido una vez y no volverá a ocurrir”⁷

Preservación y trascendencia por medio de la articulación de la mano a través del dibujo, la creación artística nos habla de temporalidad, de un instante significativo, único e irrepetible, que deja de manifiesto la injerencia y los intereses particulares del hombre hacia su entorno; sin embargo, hoy estamos inmersos en la puesta en escena donde dentro del contexto histórico actual, las prácticas dominantes han menguado y degradado el ambiente e invariablemente el potencial creativo de la mano humana.

“Los objetos industriales son opacos pues no reflejan ni transparentan a su productor (una maquina impersonal); son mudos pues no nos hablan (su

6 Sennett, Richard, *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini Ed. Anagrama, 3ª ed. 2012, p. 181.
7 Berger John, *Sobre el dibujo*, Ed. Gustavo Gili, trad. Pilar Vázquez, Barcelona, 2012, p. 51.

perfecto acabado industrial no delata los pasos de su creación). Lo natural para el humano en cambio, es el territorio de las diferencias pero éstas han sido expulsadas de la línea de producción”⁸

Esto sucede cotidianamente, y en amplios rubros del entorno social, inclusive en este momento redacto estas líneas frente a la computadora tratando de dar forma y congruencia a los pensamientos para articular un discurso que consolide mis ideas, pero me valgo plenamente del ordenador, de una u otra manera nos alienamos a los recursos tecnológicos de nuestra época, nos servimos y volvemos dependientes de las herramientas existentes; progresiva y generacionalmente se ha perdido el interés por recorrer y conocer las posibilidades expresivas naturales de ciertos mecanismos y materiales propios del desarrollo social humano, paulatina y gradualmente llegara el momento en que serán contados los literatos que no se sirvan del ordenador para plasmar sus pensamientos, sobre todo de generaciones coetáneas, pero a su vez, habrá quien de manera nostálgica preservando y propagando el oficio, busque y promueva aún el plasmar con herramientas físicas sus obras. En el libro “El teatro del conocimiento”, obra antes referida, Argudín hace mención de una anécdota en relación al escritor Xavier Velasco dónde:

“Decía que él escribe a mano, con pluma por que le interesa que el manuscrito revele las zonas de dificultad, las parte donde la mente se atoró y tuvo que tachar o cancelar una frase o una palabra. Su manuscrito le sirve como bitácora de lo sucedido durante la creación”⁹.

Podemos entrever como esta pérdida de la corporalidad en generaciones contemporáneas es cada vez más acusada, se pierde el placer por crear, y ver emerger los pensamientos, a través de la escritura, que bien podríamos extender al ámbito plástico; la creación, el hacer sin lugar a dudas es un suceso implícitamente más personal y propio, un momento

8 Argudín, Luis, *El teatro del conocimiento*, Ensayos de arte y pintura, México, ENAP-UNAM, 2013, p.

212.

9 Ibidem, p.119.

estrictamente humano de creación y sentimiento, donde se concibe el transitar de la palabra escrita, origen, instauración y trascendencia ideológica, enfatizando el movimiento corporal para activar la creación, se ha vuelto extraña y poco frecuente al igual que en la producción artística, hecho que se enfatizó el movimiento histórico de las vanguardias artísticas del siglo pasado quienes se vanagloriaron y jactaron al nulificar la mano en el proceso creativo.

Dentro de nuestra experiencia en el salón de clase, se advierte y evidencia este ausentismo corporal, el alejamiento de la mano por el resguardo de la información, hoy los alumnos toman, o mejor dicho archivan notas, por medio de las múltiples plataformas tecnológicas; bien sea su celular, iPad o cualquier artefacto innovador que almacena la información, en él se llevan el curso completo, filmando y preservando la sesión; personalmente entiendo que es una manera adecuada que nos facultan las herramientas de nuestro tiempo que nos asisten, permitiéndose acceder a la información en cualquier momento por medio de la intemporalidad del video; en detrimento considero que estas herramientas tecnológicas anulan su capacidad de síntesis y análisis todo ello por abstraer apuntes de manera impersonal, inaprensiva, segregando un órgano básico del desarrollo humano, la mano, que hoy se vuelve una extensión que se limita en accionar los mecanismos tecnológicos de última generación perdiendo contacto con la materialidad y los procesos de ejecución física, como bien apunta Broncano “No sólo el hombre produce la tecnología sino que la tecnología termina siempre produciendo al hombre”¹⁰; al fin y al cabo en nuestro espacio con nuestras tecnologías siempre se mantendrán el momento vívido por medio del video para reforzar lo acontecido.

Así mismo estas posibilidades que nos proporciona nuestro tiempo derivan en el ausentismo y la apatía por desarrollar y establecer procesos, sistematizar metodologías y concretar proyectos; vivimos en un tiempo

10 Broncano, F., “*La filosofía y la tecnología, una buena relación*” citado en *Nuevas meditaciones sobre la técnica*, Ed. Trutta, Madrid, 1995, p.10.

donde lo eventual y lo accesible son la ley, donde las prácticas artísticas que requieren tiempo para consolidarse son relegadas y desde hace tiempo se les minimiza,

“En diferentes momentos de la historia occidental, la actividad práctica ha sido degradada, se la ha divorciado de objetos supuestamente superiores. La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación; la realidad tangible, cuestionada por la religión, y el orgullo del trabajo propio considerado como un lujo.”¹¹

He aquí que se vuelve fundamental en campo artístico contemporáneo propagar, construir y encumbrar nuevamente los procesos creativos a través de las disciplinas artísticas, tal como el dibujo, la pintura y todas las artes ancestrales sumando las libertades ganadas, los dispositivos tecnológicos y crear la estética del siglo XXI, donde los principios como bien hemos argumentado prevalecen y que en un entorno como el nuestro, donde lo virtual es la tendencia por excelencia, el recobrar y propagar los mecanismos de tradición se vuelven una alternativa sustentable, “contra la exigencia de la perfección podemos reivindicar nuestra propia individualidad, que da carácter distintivo al trabajo que hacemos”¹² habrá que articular nuevamente los procedimientos del quehacer, instaurar nuevamente el oficio, “en las artes no existe la inmaculada concepción: sus innovaciones tienen antepasados que los condicionan”¹³.

Henri Focillon tiene a bien argumentar que “el arte se hace con las manos. Éstas son el instrumento de la creación, pero antes que nada son el órgano del conocimiento”¹⁴. Debemos ponderar que parte esencial de nuestra constitución como humanos es la capacidad de moldear una materia y transformarla con el único fin de significarnos en el espacio y a su vez imprimirles por medio de su unicidad la cualidad de la diferencia, donde

11 Sennett, Richard, “*El artesano*”, óp. cit. p 33

12 Ibidem, p. 134.

13 Sánchez, Vázquez, Adolfo, “*Filosofía*”, óp. cit., p.212.

14 Focillon, Henri, *La vida de las formas, seguida de El elogio de la mano*, UNAM-ENAP, 2010, p. 128.

como huellas táctiles se presentan únicas y distintas. Esa diferenciación es lo que les encumbra, permite prevalecer, les da vigencia y continuidad; además de que al contemplarlas nos permiten intuir la carencia, las virtudes y los logros del hombre coadyuvado de la mano que guía y permite la adquisición del oficio, de tal suerte que esta reciprocidad ha derivado en la adquisición del conocimiento, que solo con el trabajo constante es que logra potencializar sus capacidades. A ello Engels estipuló que “(...) la mano no es sólo el órgano del trabajo; es también producto de él”¹⁵. Por lo que se significan y enaltecen, la mano es pues, la guía y la conciencia del hecho creado, invención cargada de inteligencia, intención y sentido por medio de la constante transmutación de la materia que logra manifestarse, afianzarse y mostrarse en acto fáctico del hacer.

15 Engels, F., *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, Ed., Quinto sol, 10ª reimpresión, México, 1994, p. 10.

CAPÍTULO 3 LA PINTURA HOY

3.1 LA VITALIDAD DE LA PINTURA

(...) Hay siempre un momento en la pintura o en un aspecto de un cuadro en que la mano y el ojo se enfrentan como enemigos. Y es quizás uno de los momentos mas interesantes de la pintura.

Gilles Deleuze

El pasado está muerto, pero el hombre no deja de por eso de labrar la cadena de sus sentimientos.

Marek Sobczyk

En los capítulos precedentes situamos de manera puntual las relaciones y los procedimientos que atañen al quehacer artístico en el plano contemporáneo de finales de siglo pasado e inicios de éste; hemos enumerado algunas de las variaciones que corresponden al arte dentro de su función social, la práctica a nivel de ejecución y en fechas recientes un impulso por restablecer una cuestión de oficio en el quehacer artístico contemporáneo.

Hoy más que nunca, podemos advertir la inmersión del arte en el ámbito del mercado, ya que en nuestra actualidad y desde hace tiempo, éste ha sido absorbido por la vorágine del consumo; es evidente que el intercambio económico ha existido desde épocas tempranas para acceder a la posesión del objeto sea de cualquier índole (en nuestro caso apuntamos al artístico), donde la retribución por el trabajo artístico estaba adherido de una posición y regido sobre ciertos principios, funciones o finalidades, pudiendo ser de índole religioso, político, etcétera. Sin embargo, nunca como ahora, el arte sirve como simple mercancía o un objeto de cambio,

que en nuestro entorno globalizado se ha vuelto sumamente lucrativo.

La obra ha sido deificada y funge como un objeto de lujo. Actualmente podemos ver en los museos y las grandes colecciones de particulares el frenesí por poseer el original, ya que su posesión dota y genera un estatus, por lo que la novedad, la mercadotecnia y la publicidad van de la mano en las grandes plataformas culturales, encumbrando a la obra. Somos testigos de ese nuevo mercado del arte, las grandes colecciones y el resurgimiento del aura¹ en la obra, hoy, tendenciosamente elevada por una finalidad cuantitativa, una moneda de cambio que parece no devaluarse.

“Nos encontramos en un sistema que ha manipulado a la sociedad con el objetivo de conformar y preservar sus intereses y su ideología. Los medios masivos de comunicación como la prensa, el radio y la televisión (añadiría actualmente la internet) han sido los instrumentos más poderosos con que hemos contado para llevar a cabo este objetivo, que es el moldear y estandarizar el juicio y la sensibilidad. Los planes y métodos educativos asimismo, tiene por objeto una finalidad similar.

Todo esto, más la orientación materialista y consumista de la que nos vemos rodeados, ha llevado a una progresiva decadencia humana”²

Quizá sea que las plataformas culturales que se encargan de la distribución del arte, llámese galerías, museos o coleccionistas, (entre otros) quienes ante la inminente necesidad de ofertar y mostrar las nuevas tendencias o modas en torno al quehacer artístico contemporáneo para satisfacer la demanda de un nuevo coleccionismo o propiamente de un mercado emergente del arte, el por qué, de la inclusión de manifestaciones como las que hemos apuntado en los capítulos anteriores y que a la fecha, de manera constante, irrumpen y causan aceptación dentro de la escena artística internacional. O de manera más arbitraria como una construcción

1 Véase Walter, Benjamín, *“La obra de arte”*, óp. cit.

2 García Ranz, Ángeles, *El artista interior: de lo espiritual en el desarrollo artístico*, Ed. Plaza y Valdez, 1999, p 179. [énfasis añadido].

que sirve para fines extra-artísticos, ya que:

“Cuando la exigencia del cambio es igual a la putrefacción de las ideas; cuando el pensamiento político está agotado él mismo, y es incapaz de afrontar los verdaderos problemas de la época, encuentra oportunamente el refuerzo ideológico en la novedad. Se disfraza entonces de cultura para asumir las supuestas características progresistas que cree representar o, en ocasiones, animar. Ésta es la eterna relación entre lo cultural y lo político: lo cultural utiliza el poder para institucionalizarse y lo político utiliza lo cultural para su marketing”³.

De tal suerte sin que podamos hacer de la premisa anterior una generalidad, bien podemos considerar que en las grandes esferas del coleccionismo y en general del arte es como se teje y trama el devenir del llamado arte contemporáneo.

Una ventaja de la diversificación y accesibilidad en torno al conocimiento por medio de los mecanismos tecnológicos como lo es el internet, es que se han establecido redes que diseminan, circulan y nos permiten acceder a la información de modo que en otros tiempos eran inconcebibles. Una muestra de ello es el documental: La gran burbuja del arte contemporáneo⁴ realizado por el crítico de arte Ben Lewis. En él se pretende quitar el velo que envuelve el espectáculo⁵ del arte, los manejos e intereses susceptibles a una trama extensa de movimientos que hacen de éste, una puesta en escena, que va de lo político a lo social y en mayor medida todo apunta a un sólo protagonista que es el valor de cambio;

“(…) en nuestros días una gran parte de lo que se nos hace pasar por arte ha cedido ante las exigencias del consumidor y de una manera casi

3 Sobczyk, Marek, *De la fatiga de lo visible*, Traducción Manuel Arranz, Correspondencia Pre-textos, España, 2011, p. 92.

4 Ben Lewis *“La gran burbuja del arte contemporáneo”* [citado el 3 de septiembre 2014] disponible en http://www.youtube.com/watch?v=JZCXp_s8FeY

5 Véase: Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, 2ªEd. Ed. Pretextos, 184p.

*directa ha sacrificado los principios más elementales de la creación para entrar al círculo de la oferta y la demanda*⁶.

Acontece un nuevo paradigma en donde el arte sencillamente se convierte en objeto de cambio que da dividendos cuantificables y donde en muchos de los casos, al menos lo que plantea el documental, los objetos pasan a ser almacenados en bodegas, resguardados en cajas fuertes, como aquellos tesoros preciados de la antigüedad, esperando el momento idóneo para acrecentar los dividendos que de éste puedan surgir, volviendo privativo e inaccesible el contemplar las obras en algún recinto o galería; gran parte del arte de nuestro tiempo funge como una inversión, por lo tanto el acceso a la obra es privado, inaccesible y difícil de conocer; se vuelve un arte de consulta, se vanagloria a favor de saber cuál es el que mayor precio ha de alcanzar en las subastas; se vuelve documento, al cual se puede acceder solo a través de publicaciones o bien por medio de la red, privándonos de la experiencia, la realidad efectiva de confrontación y degustación de la obra. De manera cada vez más arbitraria, se realizan obras efímeras que muestran y evidencian los principios de una sociedad consumista, del *usa y desecha*, en donde quizás presenciemos un arte del reciclado; “las obras parecen haber perdido su capacidad de perpetuación. El arte ya no debe hacerse para durar, porque todos sabemos que lo que resiste demasiado no es comercial.”⁷

Así las obras artísticas expuestas en los grandes museos y galerías, cada vez, se vuelven difíciles de diferenciar y englobar como aquel gran arte de la antigüedad, siendo posible en gran medida por el advenimiento de la era industrial que “establece la base para una socialización de las artes. La pintura pierde su condición de bellas artes en el sentido “aristocrático” para convertirse en un campo de exploración individual y social a la vez, con la carga productiva e introspectiva que esto representa”⁸.

6 García, Ponce, Juan, *De la pintura, Antología de ensayos sobre arte y pintura*, Ficticia Editorial, México,

p. 105

7 García, Ponce, Juan, “*De la pintura*” óp. cit. p.114.

8 Sobczyk, Marek, “*De la fatiga de lo visible*”, óp. cit. p. 56.

En contrapunto podemos hablar de experiencias donde la manufactura, el oficio y el hacer artístico es cada vez más ajeno en las muestras de arte actual, por lo que la recepción artística cambia, ya que como apunta Gadamer “la obra de arte es irremplazable”⁹, aún en la época donde disponemos de una extraordinaria calidad en los impresos y la propagación de imágenes virtuales entre otros.

Sin embargo, no podemos hacer de lo particular la generalidad del sistema, ni mucho menos minimizar los alcances, los intereses y los dividendos del arte a una cuestión de mercado, ya que lo mencionado es una muestra más de la extensa significación que envuelve al arte, y de lo que desde mediados del siglo XX podemos advertir y asimilar como parte de ese nuevo engranaje del mercado artístico, dónde sirviéndose de los mecanismos tecnológicos, de publicidad y mercadotecnia, logra extender sus redes y trastocar de manera fundamental la edificación de una nueva colectividad, para así emprender, en nuestro tiempo, una nueva categorización muy particular de consumo, una elite que se vanagloria en la posesión del objeto artístico.

La realidad, debemos puntualizar, es que esa manera de adherirse al mundo del arte se condensa en una minoría que bien preside los grandes acontecimientos y mecanismos del quehacer artístico a nivel de números, de ganancias, encumbrando personalidades en donde los artistas se vuelven marcas y celebridades como el icono del Pop Art, Andy Warhol, o bien en nuestros días Damien Hirst¹⁰, por referir algunos de los que han figurado de manera espectacular sirviendo de plataformas culturales que reflejan un éxito contundente manifestado en el valor monetario que sus obras alcanzan; cifras que rompen records, por lo cual, en parte, acaparan los reflectores de la escena artística a nivel internacional.

Empero, lo significativo dentro de nuestro trabajo concierne más

9 Gadamer, Georg-Hans, *La actualidad de lo bello*, Ed. Paidós, Barcelona, 7ª ed., 2010 p. 92.

10 El Sunday Times valoró hace poco la fortuna de Damien Hirst en 338 millones de dólares, Citado en Lipovetsky Gilles, Serroy Jean, “La estatización” óp. cit. p361.

al quehacer propiamente pictórico, el oficio y la realización del terreno plástico, es decir, al origen y proceso de la obra separándose del uso, o los fines, que después de la ejecución deviene en ella, llámese mercado, galería, museo o el trayecto que la obra transitará una vez puesta en circulación dentro del entorno, lo fundamental, se vuelve saber, el por qué el arte y sus manifestaciones llamadas de tradición siguen emanando y proliferan en el escenario actual; por otra parte, constatar nuevamente una vitalidad por la representación que en épocas recientes estuvo relegada e inclusive se consideraba trivial, no entendiendo que: "...la representación; es ver el mundo de otra manera. La invención del baile, del teatro, de la pintura o la escultura suponen una nueva visión del mundo, una nueva realidad. Los artistas crean realidad, creando nuevas visiones del mundo"¹¹.

A través de nuestra investigación hemos enfatizado el trayecto del quehacer artístico como una manifestación resultante del esfuerzo físico-intelectual y manual. Esta triada establece los fundamentos primarios del hacedor, el artista, y como recién señalamos, haciendo de su gesto y de su transitar cotidiano un acto de creación, transformando la materia, por lo que podríamos precisar que "el espíritu de cada artista se refleja en la forma. La forma lleva su sello de personalidad"¹²

Debemos resaltar lo que permite al quehacer artístico ser viable en un mundo globalizado y donde lo virtual y tecnológico parecieran superar los alcances y las posibilidades de un oficio, que en detrimento y debido a los mecanismos de reproductibilidad masiva oferta un objeto único, es decir, el arte no encuentra su trascendencia en ser cuantificable, sino cualitativo, ya que las obras artísticas se convierten en el diario visual del transitar de un individuo concreto, establecen y nos hablan de un tiempo y una temporalidad en su trabajo, ya que nos posiciona en un momento que no volverá a ser.

11 Virilio Paul y Baj Enrico, *Discurso sobre el horror en el arte*, 2ª Ed. Casimiro libros, Madrid, 2010, p. 25.

12 Kandinsky, Wassily, *La gramática de la creación*; el futuro de la pintura; traducción de Catarina Molina, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 13.

Por lo que las llamadas artes de tradición ponderan y posicionan la capacidad humana del hacer, a su vez agrupando y sirviéndose de las tecnologías de su tiempo, por lo que se logra articular un lenguaje, y aún en nuestros días, exponen y vanaglorian la trascendencia e individualidad del sujeto, lo que le es significativo, lo cotidiano y significativo de su entorno; en un mundo donde la abundancia de las mercancías es el principal motor de las economías... "La racionalización e industrialización tiene un efecto desintegrador y reduccionista sobre el espíritu del hombre"¹³; por tanto, el arte se posiciona como una de las escasas manifestaciones que en su generalidad resguarda la esencia, el interés y la inmanencia del hombre; ya que el acto de creación emula un acto de magia, el cual, permite hacer emerger los caprichos de la mente, posibilitando la instauración de una entidad inmanente que crea su propio escenario, re-crea una realidad independiente, única y trascendental; con esto podríamos precisar lo que define, preserva y significa, en su misma constitución, la llamada obra artística.

Richard Sennett, ha conformado una definición entorno al ejecutante la cual hemos señalado en esta investigación, y nos es vital volver a ella para enfatizar la idea que compartimos con el referido autor. Lo elemental del ejercicio artístico estriba en el **hacer**, por lo que debemos determinarlo como el principio motor del engranaje artístico; no existen secretos ya que el hacer artístico se aprende haciendo, la pintura, pintando, el dibujo, dibujando. De tal modo que de la práctica deviene el conocimiento y establece los principios que regirán el accionar del artista al tiempo. En su definición de Artesano, Sennett estipula que:

"Hacer algo bien, aun cuando no se obtenga nada de ello, es el espíritu de la artesanía auténtica. Y únicamente este tipo de compromiso desinteresado (...) puede enaltecer emocionalmente a las personas; de lo contrario, sucumben en la lucha por sobrevivir" ¹⁴.

13 Argudín, Luis, *La espiral y el tiempo. Juicio, genio y juego en Kant y Schiller*, ENAP-UNAM, México, 2008, p., 137.

14 Sennett, Richard, "El artesano", óp. cit. p. 166.

Habrá que recordar que la definición de artista surge durante el siglo XVIII, sin olvidar que durante el florecimiento de las Academias en Italia en el siglo XV los hacedores aún eran considerados Artesanos, siendo ellos quienes conformaron la estética de los siglos anteriores. Así podemos entrever que la definición actual de Artista no fue siempre englobada en la misma percepción, ya que actualmente y desde su nombramiento como tal, al artista se le atribuyen cualidades como la de genio y es a partir de ello que progresivamente la obra gana en autonomía, dejando de lado las encomiendas religiosas y políticas, cuestión llevada al extremo en las vanguardias de mediados del siglo XX a las que ya hemos hecho mención. Por tal motivo, quizá esta vuelta de nombrar y posicionar la definición de artesano sea a razón de contemplar las manifestaciones que, hoy por hoy, construyen parte de la estética de nuestro tiempo, y que atienden más a una superestructura que engloba más allá del objeto realizado, por lo que, es de primer orden posicionar nuevamente la definición de artesano-artista englobando en ésta, a quienes dentro del presente siglo, formalizan su trabajo en base al oficio, edificando y propagando un quehacer artístico determinado en él, estipulando reglas y metodologías dentro de su ejecución promoviendo y continuando una labor de tradición.

El trabajo artístico edifica y establece un lenguaje que se vuelve fundamental en el accionar habitual del creador. Éste emerge del dialogo callado entre el ejecutante, sus intereses y sobre todo, la disposición por transformar la materia en algo significativo a sus principios; por lo que ser artesano según la definición de Sennett es reivindicativo en un mundo donde la producción masiva rige los mecanismos del mercado y de consumo, afirmando que la gran mayoría de las obras desarrolladas dentro de nuestra contemporaneidad son carentes de individualidad, de injerencia, de cualidad y calidad humana, la cual le confiere el sello de distinción, e incluso, en las manifestaciones artísticas, consiguiendo el estandarte de la unicidad y definiendo lo que a través de la historia se ha denominado como estilo, que es la manera de realizar que lo distingue,

volviéndose singular único e irrepetible. Gombrich argumenta al respecto: “Todo estilo aspira a la traducción fiel de la naturaleza y no a otra cosa, pero cada estilo tiene su propia concepción de la naturaleza”¹⁵, en ello la pluralidad, la diferencia y valor de las propuestas artísticas que imperan y acontecen día a día.

Por su parte Isabel Rodríguez argumenta acerca de la diferencia que existe entre artesano y obrero manual: “En la antigüedad, se valoraban los logros técnicos de una pintura casi tanto como la creatividad. De este “buen hacer” surge posiblemente la equiparación entre “artesano” y obrero manual (carente de creatividad)”¹⁶. Señala que éste último no tiene otra finalidad más que la reproducción de un objeto, por lo cual, podemos advertir la diferencia entre uno y otro, ya que el obrero manual, realiza su quehacer sin proyecto alguno más que el de producción, por lo que su trabajo culmina con la repetición y una secuencia serial; sí, de confección y manufactura humana, pero carente de individualidad y repetitiva, sin intención alguna, cuestión fundamental y propia del hacer artístico.

Ahora bien, ¿qué es lo que vuelve sugerente y permanente a la pintura? ¿por qué en una época donde la imagen se ha multiplicado y prácticamente estamos rodeados por ella de manera espectacular, la pintura persiste?, e incluso ¿por qué en un entorno donde el mundo virtual nos favorece con la abundancia de imágenes sin precedentes, , aún hoy, la pintura y las demás artes, siguen surgiendo con propuestas que reclaman vigencia re-significándose e insertándose en el entorno cotidiano y que parecieran anacrónicas a este tiempo?

Las respuestas englobarían las más diversas razones, qué, como las propuestas artísticas, son variables y validas, pero quizá, la que sea una constante en el ámbito de la producción a lo largo de la historia, sea su misma naturaleza. Es decir, el hacer artístico posee la particularidad de

15 Gombrich., E. H., “Arte e ilusión”, óp. cit., p. 16.

16 Rodríguez, Sancho, Isabel, *Nuevos soportes rígidos con fines artísticos*, Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, p12.

ser inherente al hombre, por lo que el arte constituye parte fundamental de su constitución y está respaldada por esa necesidad que se traduce en un sentido metafísico que es imposible de encasillar en una definición lingüística, una pulsión permanente en el transitar cotidiano. Se trata pues, de la vida misma; Wassily Kandinsky argumentaba a mediados del siglo XX lo siguiente:

“Toda la naturaleza, la vida y todo lo que rodea al artista, y la vida de su alma son la única fuente de cada arte. Es muy peligroso suprimir una parte de esta fuente (vida exterior en torno al artista) o a la otra (su vida interior), incluso más peligroso que cortar una pierna a un hombre, puesto que está puede ser sustituida por una pierna artificial. Aquí, se corta más que la pierna. Se corta la vida misma de la creación. iel pintar se <<alimenta>> de impresiones externas (vida interior), la realidad y el sueño. Sin saberlo, el resultado es una obra. Es la ley general de la creación. La diferencia se manifiesta solamente en los medios de expresión.”¹⁷

Claramente podemos ver el arte como una necesidad vital, una pulsión constante que, como el alimento, es indispensable en el accionar del individuo. El arte se convierte en una esencia perenne que emana del hombre, imprescindible en su quehacer cotidiano, en donde crece, cambia y resguarda lo significativo y simbólico de su realidad; por ello, la riqueza y diversidad de las propuestas artísticas. Quién se embarque en el dilema de la creación le será significativo algún aspecto de su cotidianidad inmediata o bien, como argumenta Kandinsky, de sus sueños o cualquier manifestación afín a sus intereses, logrando conformar a través de su injerencia sobre la materia lo significativo de su mundo. Podemos entonces inferir que se trata de la creación y del mundo interior del artista, perpetuado a través de los distintos soportes de los que disponemos en nuestro tiempo.

Octavio Paz argumentaba que: “El lenguaje de la pintura, como

17 Kandinsky, Wassily, “La gramática”. óp. cit., p. 114-115.

todo lenguaje artístico, es intraducible”¹⁸. Consideramos y compartimos el pensamiento de Paz, a lo cual debemos agregar, que este lenguaje, se vuelve plural y abierto ya que es posible establecer una lectura que crea y confronta una nueva realidad que es reinterpretada una y otra vez por el espectador, por lo que una de sus características es qué a través de la ejecución artística se pueden abstraer y generar distintos discursos que son propios del conocimiento, por lo que la obra desde su configuración en idea incentiva la inteligencia y potencializa la calidad de análisis y síntesis, volviendo el proceso significativo por lo tanto; “El arte ya no es un objeto de conocimiento, sino acto de conocimiento, ya que recupera y transforma los medios de acción en lo real”¹⁹. La pintura se erige como una entidad concreta en su proceso y contemplación, el acto mismo deviene en conocimiento, por ello Paz, argumenta que la obra se vuelve intraducible, ya que nunca será el mismo momento; la temporalidad, el carácter y las sensaciones cambian, mutan en el hacedor y el espectador por lo que la infinitud es el estandarte y la singularidad del quehacer artístico. Por lo tanto, el arte es un detonante de múltiples experiencias, que van desde ser un generador de conocimiento o bien, a nivel de representación, la muestra de la inquietud específica del hombre hacia su cotidianidad, la realidad o ensueño que atiende a algo concreto y específico como bien apunta Herbert Red:

“El arte nunca ha sido un intento de aprehender la realidad como un todo –eso está más allá de nuestra capacidad humana–; no ha sido siquiera un esfuerzo por representar la totalidad de las apariencias, sino que más bien ha sido el reconocimiento fragmentario y la fijación paciente de lo significativo de la experiencia humana”²⁰

Así podemos ver que la pintura permite la construcción de una

18 Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista: arte moderno universal: arte de México*, Ed. FCE, Circulo de lectores, 2001, p. 102

19 Gaillot, Bernard-André, *Artes Plásticas, Elementos de una didáctica-crítica*, ENAP-UNAM, Col. Espiral, México, 2013, p. 96.

20 Read, Herbert, “Imagen” óp., cit., p.12-13.

realidad que se vuelve permanente en el tiempo y dentro de su construcción es innegable la disposición de metodologías para su realización, por lo que Constable no dudo al precisar que “La pintura es una ciencia”²¹ ya que en ella se establecen bases procesuales de conocimiento, de aprehensión, comprensión del entorno y lo significativo del mundo para el hacedor.

De tal manera podemos precisar que la obra se posiciona como un detonante de experiencias, la pintura es una obra abierta²², y viva según Enrique Andrés Ruiz ya que...

“están vivas precisamente porque nos son mejorables, y eso no quiere decir que sean obras perfectas, <<obras maestras>> (...) sino que su sustancia se relaciona con el tiempo a través de su bondad, su definitiva bondad, de su buena sustancia de cuerpo entero, de su fatalidad buena, alcanzada de una vez y para siempre”²³.

La obra por lo tanto nos da cara de la diversidad y los intereses que a lo largo de la humanidad se han manifestado en ella, y que a través de ésta se forja un dinamismo de sucesos generadores de conocimiento propio de cualquier actividad humana. Con esto Sánchez Vázquez argumenta que:

“la actividad propia del hombre no puede reducirse a su expresión exterior ya que de ella forma parte esencialmente la actividad de la conciencia. Esta actividad se despliega como producción de fines que prefiguran idealmente el resultado real que se quiere obtener, pero se manifiesta, así mismo, como producción de conocimientos, es decir, en forma de conceptos, hipótesis, teorías, o leyes mediante las cuales el hombre conoce su realidad”²⁴.

Por lo tanto podemos decir que el arte dota de integridad al

21 Gombrich, E. H., “Arte e ilusión”, óp. cit. p. 29

22 Véase: Eco Umberto, *Obra abierta*, Ed. Ariel, Barcelona, 1990, p. 360.

23 Ruiz, Andrés, Enrique, *Vida de la pintura*, Ed., Pre-textos, Valencia, 2001, p., 172.

24 Sánchez, Vázquez Adolfo, “Filosofía”, óp., cit., p. 248.

hombre y a través de sus manifestaciones persiste adherido a las variantes del tiempo, mostrando los múltiples y extensos intereses de él hacia su entorno ya que la realidad cambia, muta, significa y el arte a través de sus perceptos, de sus manifestaciones, se vuelve el acompañante de estas variaciones; “Las obras de arte [...] son <<un compendio de pensamiento y materia>>”²⁵ por ello, en mutua correspondencia se crean conjuntamente el arte y el artista, por lo que se amalgama una dualidad inseparable, las obras son la manifestación mental, física y emotiva de algo representativo y se vuelve significativo en el espacio, donde podemos aún advertir una presencia totalmente humana, representativa en el tiempo e irrepetible en la temporalidad y espacialidad de la humanidad:

(...) la obra de arte no sólo remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. Con otras palabras: la obra significa un crecimiento del ser. Esto es lo que la distingue de todas las realizaciones productivas humanas en la artesanía y en la técnica, en la cual se desarrollan los aparatos y las instalaciones de nuestra vida económica práctica. Lo propio de ello es, claramente, que cada pieza que hacemos sirve únicamente como medio y como herramienta.”²⁶

De tal suerte, la vitalidad del hacer artístico es un elemento inherente al hombre, le pertenece y aún lo cultiva, por lo que tendríamos que garantizar la propagación, la continuidad y permanencia del quehacer artístico, ya que la obra sigue siendo, a final de cuentas, el objeto de la trascendencia, el sitio dónde, de forma romántica y simbólica, se da cara y se confronta la temporalidad del hombre. Por ello, es aún vigente y de suma importancia el arte del retrato ya que éste resguarda, remite y preserva el rostro, elevando su presencia en la eternidad. Así mismo y de igual manera se preservan, cultivan y resguardan a través de las artes aquellas cosas, qué, como la vida misma, son finitas y perecederas.

25 Dutton, Denis, *El instinto del arte. Belleza placer y evolución humana*, Traducción Carmen Font Paz, Ed. Paidós Ibérica, Madrid, p. 210.

26 Gadamer, Georg-Hans, “La actualidad de lo bello”, óp. cit. p. 91-92.

*El pensamiento está en el mundo, pero no se lo tiene.
Se dispersa en los elementos del lenguaje a través
del prisma de las vivencias materiales: el artista lo
encierra en los pensamientos.*

Karl Kraus.

*...La mano, el corazón y el ojo son mucho más
complejos que lo que puede ser cualquier ordenador*

David Hockney.

Quizá no exista en el mundo entero un Artista que desarrolle su producción artística de la forma en que la realiza Antonio López García.

Nació el 6 de Enero de 1936, en Tomelloso, España. Sus padres fueron labradores acomodados. Dentro del matrimonio procrearon 4 hijos siendo Antonio el mayor. Desde temprana edad mostro interés por el quehacer artístico, cuestión que lo impulso a viajar a Madrid donde se matriculó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en gran medida motivado por su tío Antonio López Torres, también pintor, principalmente de paisaje, quien al inicio de su formación fungió como su maestro y fue su referente para dedicarse por completo a la producción plástica, que incluye además el dibujo y la escultura, que se complementan para crear la amalgama de su lenguaje artístico.

Su formación dentro de la Academia fue durante los años de 1950 a 1955. Posteriormente siguió su aprendizaje por medio de una beca que le extendió el Ministerio de Educación Nacional con lo que viajo a Italia

y pudo conocer y apreciar el trabajo realizado en la Italia renacentista, cuestión que en una etapa temprana de su trabajo pictórico acusa la referencia sobre todo del periodo del Quattrocento. También dentro de sus obras iniciales se encuentra una clara referencia y afinidad a los movimientos de vanguardia que se sucedieron en el viejo continente a principio y mediados del siglo pasado por lo que algunas de sus primeras obras bien pueden estar bajo la influencia de artistas como Salvador Dalí y Cézanne.



Imagen 5 "Cabeza griega y vestido azul"
ANTONIO LÓPEZ
Óleo 1958 (intervenida en 2011)
Óleo sobre táblex, 74,2 x 97,5 cm

Sin embargo, lo que podemos advertir una vez rebasada la etapa de formación y asimilación, es la madurez y la peculiaridad de abordar y realizar su trabajo. En él, su obra es un compendio donde de forma magistral nos presenta su mundo; imágenes que se configuran en su itinerario cotidiano, dentro de su proximidad, en donde sus motivos exponen y representan escenas familiares, objetos habituales, entre otros. Estos han sido, a lo largo de su investigación pictórica y artística, los protagonistas que han configurado la estética del artista Español, volviendo lo habitual trascendental, o bien, como ha mencionado y "[...] observado Calvo Serraller, esa <<sobrecarga de significación de lo insignificante>>".

Paralelamente, un rasgo que determina y vuelve singular y excepcional al artista es la peculiar atención que el tiempo ejerce en la edificación de su labor.



Imagen 6
Fotografía de Antonio López durante el documental "El sol del membrillo"

1 Faerna, García-Bermejo, *José María, Antonio López*, Ed. Poligrafía, Barcelona, 2004, p. 3.

Es el tiempo un acompañante asiduo que define y caracteriza, por un lado, a la obra en sí misma, pero de forma contundente condiciona y modula una metodología particular de investigación; ya que sus obras son abordadas, en su gran mayoría, *in situ*, haciendo de la realización, una confrontación que sucede en tiempo y espacio real, por lo que su obra deviene en una revelación subjetiva sustentada en abstraer y rubricar por medio de la materia aquellas impresiones del encuentro del artista frente a su motivo. Esta peculiar manera de abordar su producción ha sido incluso llevada a la pantalla cinematográfica, con el documental “El sol del membrillo”² donde de forma magistral se muestra el trayecto, la dificultad y la ardua tarea de la contemplación y elección para realizar la faena artística. El cuadro se convierte en una entidad viva, dónde el motivo por simple y ordinario (un árbol del membrillo), no deja de ofrecer múltiples facetas y retos evidenciados en el día a día del hacer, por lo que podemos argumentar que su trabajo y su metodología está sustentada de forma inductiva en donde el acopio de conocimiento a través de la paciente contemplación y confrontación ante sus motivos se vuelve imprescindible y fundamental para la edificación de su estética:

“Igual que el científico que produce por inducción empieza por la observación y recogida de datos, así el pintor inductivo empieza por la observación y simplemente recoge sus datos sobre el lienzo, según el principio inductivo; las leyes científicas son el resultado secundario de la acumulación de información: el primer encuentro entre el ojo inocente, no teorizante, del científico y las superficies del mundo físico, encuentro que tiene lugar sin mediación alguna, y sobre todo sin la medición de las hipótesis. Así mismo, la teorización de la pintura según la actitud natural coloca al ojo inocente del pintor en un encuentro sin intermediarios con las superficies de un mundo luminoso que el debe recoger y transcribir: nada interfiere entre la retina y el pincel”³

2 Puede verse el documental a través de a siguiente liga: <https://www.youtube.com/watch?v=iiqy4L3eI2s&list=PLjaRvS5JcWZyCQ5UXt5fz4g9iy7pEmkXo> consultado el 1 agosto 2015. Dirección Víctor Erice.

3 Bryson, Norman, “Visión y pintura” óp., cit., ps. 37-38.



Imagen 7 “Membrillero”
ANTONIO LÓPEZ
1992
Óleo sobre lienzo. 105 x 119,5 cm

Esta metodología de trabajo integra en su proceso creativo un dilatado pero necesario periodo de tiempo para la obtención de su obra el cual se puede extender a través de los años e inclusive décadas para la configuración de su trabajo, condicionando y haciendo de su quehacer una cualidad única, derivada en parte por este particular e interesante manejo del tiempo que hace del acto creativo un acto de contemplación y decisión, que sucede siempre entre la complicidad del hacedor, sus herramientas, su entorno y sus objetos. De esta manera Antonio López precisa de buscar

condiciones afines al primer encuentro sustentado para la realización de su trabajo, por lo que su obra es un registro lento, progresivo y de eterna confrontación; la vida cambiante, abstraída y perpetuada en los golpes de pincel sobre el lienzo:

“En los temas que no requieren luz natural, el pintor es dueño del tiempo y puede trabajar a cualquier hora. Pero la pintura al aire libre depende absolutamente de la luz natural, que varía constantemente, y a la que hay que sorprender en el momento preciso. Para captar una cierta luz, el pintor tiene que trabajar a cierta hora, durante cierto tiempo cada día y durante sólo unas semanas al año, porque la luz cambia y con ella el paisaje⁴”.



Imagen 8 "Ventana por la tarde"
ANTONIO LÓPEZ
1974 - 1982
Óleo sobre tabla, 141 x 124 cm

⁴ Solana, Guillermo, *El viaje sin fin*, citado en, "Antonio López", Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2011, p. 47.



Imagen 9 "Nevera nueva"
ANTONIO LÓPEZ
1991-1994
Óleo sobre lienzo, 240 x 190 cm.

Por tanto la obra de López acusa una exhaustiva contemplación de su entorno; su principal motivo para la realización de su obra es su espacio cotidiano. En él, el artista se convierte en un voyeur, un veedor, que abstrae lo fundamental, lo que le significa de manera particular, para llevarle al terreno de su interés, que bien puede ser pictórico, dibujístico o escultórico, por lo que su obra da constancia de lo usual, mostrándonos su espacio íntimo o las periferias que le rodean; por lo que podríamos señalar que su obra es una investigación concreta de sí mismo, una exposición donde el tiempo es detenido para trascenderle, estudiarle y presentarle por medio de la faena artística.

“La obra de arte es una forma, un movimiento concluso, que es como decir un infinito recogido en una definición; su totalidad resulta de una conclusión, y por consiguiente exige que se le considere no como el hermetismo de una realidad estática e inmóvil sino como la apertura de un infinito que se ha contemplado recogiendo en forma”⁵

Su obra da constancia de la reflexión exhaustiva de su entorno, su trabajo nos presenta y posiciona frente a un nuevo escenario, que ha sido denominado como *Realismo Mágico*, entendiendo éste como “...una tendencia que se caracteriza por la inclusión de elementos cotidianos y conocidos, pero que a su vez poseen un componente insólito, atemporal y fantástico⁶”.

De tal suerte su trabajo da cuenta de su obstinada pericia de observar, en donde la paciencia y el virtuosismo plasmado se plasman en su quehacer; podríamos referir que en su trabajo existe una meditación profunda sobre su contexto donde analiza y cristaliza motivos habituales tales como una ventana, vista en diferentes horarios haciendo un estudio particular de la luz, la atmósfera, el aire aprehendido volviéndose pintura a través de la retórica que ésta le confiere; recreando la atmósfera y sus

⁵ Pareyson, Luigi, *Conversaciones de estética*, traducción de Zósimo González, Ed. Visor, Madrid, 1992, p. 53.

⁶ López, Antonio, “Antonio López”, óp., cit., p 11.



Imagen 10 “La cena”
ANTONIO LÓPEZ
1971-1980
Óleo sobre tabla

cualidades y calidades traducidas al plano pictórico. Día, tarde o noche se convierten en los protagonistas de su obra, o bien, su alacena que contiene las experiencias y las horas de la vida transitada por medio de los objetos que de a poco se van sumando y acumulando, siendo el recordatorio material de un momento específico de la vida, los objetos como memoria, resguardo de la vida transitada, o bien su refrigerador, sirviendo como el modelo que permite y accede a las largas jornadas de trabajo, aquietándose en el tiempo para su estudio, donde además compartimos y conocemos

parte de sus provisiones, por lo que atisbamos una cotidianidad que en cierta forma nos es conocida, de fácil acceso y que en algunos de sus trabajos nos hacen replantearnos y asimilar nuestro espacio cotidiano como una escena más de sus ambientes pictóricos, ya que su obra permite una lectura inmediata, sencilla y natural; una obra que en su simplicidad y sencillez nos habla de un lenguaje universal, al hacer nuestros sus escenarios y que dentro de la sencillez de sus motivos pictóricos hemos de advertir la riqueza y la grandeza de su trabajo, ninguna obra de López nos es indiferente, podríamos decir que al contemplarla nos posiciona frente a su realidad, nos comparte su mirada; también accedemos por medio de su obra a su alcoba, plasmada en diversas escenas, exhibiendo y estudiando su entorno acostumbrado, el cual explora, devela y comparte con el espectador; el comedor, que detiene a los comensales y en una especie de estudio antropológico nos muestra su intimidad, por lo que podremos entrever que su jornada laboral ha sido acompañada por lo acostumbrado, lo sencillo, lo cotidiano hecho trascendente por medio de su creación, es por medio de su obra que articula un diario plástico que de a poco permite intuir, descubrir su cotidianidad, su tiempo, su vida, y las variaciones propias de nuestro siglo, a través de los elementos que van sumándose en sus obras, detenidas por medio de su escrutinio y su pericia siendo posibles por el dominio de su habilidad y cualidad plástica.

Nos presenta de igual manera recipientes que, como sus personajes, reposan y reflejan las horas del trabajo pictórico y muestran el polvo acumulado; las variaciones de la luz son capturadas en el momento de la ejecución, por lo que la pintura se vuelve una entidad que abstrae y significa el aquí y ahora por lo que la viveza de su faena nos pone frente ese momento, desde la contemplación, pericia y paciencia del artista ante los motivos característicos de su vida, hasta animales desollados que yacen inamovibles al escrutinio de su jornada laboral, prolongando su descomposición para realizar una impronta pictórica.

Por lo que el ejercicio usual de crear por medio de la pintura se

manifiesta como una constante preocupación por retratar lo significativo de su intimidad y su entorno, que nos comparte, presenta y expone.



Imagen 11 "Conejo desollado"
ANTONIO LÓPEZ
1972
Óleo sobre tabla, 53 x 60,5 cm.

En la obra de López podemos advertir una continuación del ejercicio pictórico que a lo largo de la humanidad paulatinamente se ha desarrollado, sumándose e inscribiéndose en la historia del arte y continuando con los preceptos de la pintura clásica; podríamos mencionar la desarrollada durante el siglo XVII en Holanda, la cual progresivamente se fue esparciendo por toda Europa y de la cual España cuenta con grandes exponentes en dónde de forma magistral se presenta un interés por hacer de la naturaleza y los objetos de lo habitual motivos pictóricos, pero a su

vez, de lo cotidiano como un compendio de formas infinitas para abordar en el trabajo artístico⁷.

Así mismo, López explora y estudia los paisajes urbanos, el crecimiento y cambio de su periferia; principalmente de Madrid, de sus calles y edificaciones, volviéndole un tema fundamental en un esfuerzo por aprehender y entender la realidad que habita, por lo que vuelca su interés sobre su motivo para comprenderle, abstraerle y perpetuarle, como bien argumenta Sir Francis Bacon:

“Aquellos, sin embargo, que aspiren no a la conjetura y la adivinanza sino a descubrir y saber; los que pretendan no imaginarse sus propios mundos sucedáneos y fabulosos, sino examinar y analizar la naturaleza de este mundo mismo, deberán acudir para todo a los propios hechos⁸”

En suma, pareciese que la obra de López comparte el pensamiento del referido autor, ya que sus obras son un reflejo, un itinerario, que da cuenta de su interés por el espacio, su espacio. Por lo que su obra es una constante ocupación por ver las variantes de su entorno, el trayecto de su vida llevado al terreno de la plástica, volviéndose su obra un compendio, un diario plástico de su devenir cotidiano en eterno cambio, en proceso, su realidad en constante movimiento; es pues, su vida re-presentada, la temática habitual que una y otra vez se está re-significando por medio de la contemplación que nos presenta por medio de su tarea.

Quizá lo que hoy sea tan significativo y vuelve tan valioso el trabajo del artista manchego es la honestidad de su obra; se ha revisado en los capítulos precedentes parte de lo que las vanguardias artísticas postularon, enfatizando, a grandes rasgos, una incesante búsqueda por la novedad y aboliendo las costumbres y los recursos, pero sobre todo, la

7 Para ampliar mas sobre este tema de la pintura holandesa en el siglo XVII véase: Alpers, Svetlana, *El arte de describir, El arte holandés del siglo XVII*. Ed. Hermann Blume, España, 1987, 354p.

8 Bacon, Francis *Instauratio Magma*, p.28 citado en Alpers, Svetlana, *“El arte de describir”*, óp. cit.



Imagen 12 “Gran vía”
ANTONIO LÓPEZ
1974-1981
Óleo sobre tábla, 93,5 x 90,5 cm.

tradición de una labor de un quehacer como lo es la pintura. Por lo que volver al plano de lo pictórico con elementos que van de la simpleza más ordinaria, como una rosa en una especie de estudio botánico, que dentro de su trabajo la aborda de forma recurrente, o bien las vistas de la Gran vía con toda las dificultades y variantes desde las atmosféricas como las que conciernen propiamente al plano representado; la razón de posicionar y encumbrar nuevamente el ejercicio pictórico, volviéndolo una práctica de nuestra contemporaneidad, dónde si bien los preceptos de la vida entorno a lo social, tecnológico, etcétera cambian, las vanguardias y nuevas formas de exhibir el arte acontecen e irrumpen de manera vertiginosa en pro de la inclusión y novedad, la tradición es y seguirá siendo imperecedera.

Es por ello de vital importancia fomentar e incentivar el quehacer artístico estableciendo recursos, que en principio, den las herramientas necesarias para articular un proyecto creativo, permitiendo refrescar y presentar nuevas propuestas; encontrar aquello que decir a través del ejercicio artístico y hacer del acto creativo un estímulo de vida, constante e ininterrumpido, a ello Antonio López argumenta:

“Tardas mucho en encontrar eso. Para Morandi, encontrar ese bodegón suyo, el bodegón de Morandi, le costó muchos años. Es un recorrido largo y hay gente que no lo encuentra nunca. Hay gente que tarda en encontrar esos ocho o diez objetos alineados en un plano con un fondo oscuro que se convierten en su mundo. Ahí también colaboran muchísimas cosas. No es de un día para otro. Yo lo veo ahora: veo cómo en el año cincuenta y cinco surge en mi caso la fascinación por un trozo de parra dándole el sol, con las uvas madurando, allí en la casa de mis padres”⁹.

Encontrar se vuelve entonces la principal tarea del hacedor; López lo refiere como aquello que puede incluso no encontrarse, forjar el quehacer artístico como una experiencia de vida donde lo significativo se vuelve el principio motor del concebir; la cuestión fundamental estriba en el saber elegir y desarrollar aquello que en el sentido estricto y formal permita establecer los códigos del lenguaje al que se pretende acceder; descubrir aquello que a través del arte se pretende indagar y hacer de lo singular y ordinario algo que prevalezca, sea trascendente y seductor, que defina y de constancia de la inquietud y los procedimientos sobre los que se ha resuelto la encomienda artística; por lo que es de vital importancia sentir empatía en la búsqueda, que las cosas dialoguen y permitan trastocar las fibras más sensibles y susceptibles para trascender, y paralelamente, cobrar sentido y perdurabilidad.



Imagen 13 "Rosas rosas"
ANTONIO LÓPEZ
2010
Óleo sobre lienzo, 53 x 47 cm.

9 López, Antonio, "Antonio López", óp., cit., p. 52.

CAPÍTULO 4

LOS RITUALES DE LO COTIDIANO

4.1 ANTONIO NIETO

*Mi alma no intenta ser inmortal,
pero sí agotar el reino de lo posible.*

Píndaro

Nuestro entorno expone manifestaciones que devienen en una búsqueda personal y subjetiva, pero que paralelamente como hemos observado en Antonio López, se logra la cualidad de trascender y hacer universal una visión de un aspecto tan singular y específico como lo demuestra su obra. Así mismo presenciamos nuevas formas de exhibir y realizar el arte, tendencias como el hiperrealismo, que a partir de los años 60s' irrumpen en la escena internacional y de la que actualmente contamos con extraordinarios artistas de la talla de Gottfried Helnwein¹, Chuck Close por mencionar sólo algunos, siendo referentes y ejemplo conciso de lo que el hiperrealismo es en la actualidad, donde la inclusión de los dispositivos tecnológicos más los artísticos y la comprobada sensibilidad del autor, han hecho viable la edificación de este nuevo movimiento artístico.

La pintura figurativa en el entorno actual sigue produciéndose, las propuestas que provienen de todas las latitudes geográficas son una muestra inequívoca e irrevocable de que el arte, la pintura y las tendencias en torno a la representación como el naturalismo, el realismo y el hiperrealismo cohabitan y se desarrollan de manera contundente en nuestro tiempo. Las plataformas virtuales posibilitan y permiten conocer, en parte, los nuevos paradigmas de lo que sucede alrededor del mundo del arte; las redes sociales y la posibilidad de establecer contactos certifican la

1 Véase: www.helnwein.com

premisa, ya que en ellas se ha encontrado un medio idóneo para presentar, exhibir y poder contemplar la estética que se ésta construyendo en el siglo y de la cual podemos reconocer esta vivacidad e interés por cultivar su trabajo enraizado en el oficio.

Esta nueva plataforma que permite divulgar el trabajo hace pensar que paulatinamente las artes llamadas de tradición serán nuevamente incluidas y posicionadas dentro de los escaparates acordes a su exhibición, o al menos es lo que como espectadores y diletantes del arte romántica y utópicamente esperaríamos por parte de las instituciones, jugando un rol preponderante dentro de la construcción de la estética de nuestro tiempo, respaldando y promoviendo el trabajo contemporáneo fundamentado en la pintura, la tradición y el oficio. Las propuestas que existen, más las que paulatinamente van emergiendo solicitan sitios expositivos que les permitan adentrarse e insertarse dentro de los espacios museísticos, mercados de arte, ferias, galerías y aquellos recintos que puedan resguardar y exhibir las manifestaciones imperantes hoy en día, dónde el oficio en una suerte de perseverancia y continuidad da cuenta de lo que actualmente se realiza, por lo que es de vital importancia que instituciones como la FAD continúe y enriquezca su oferta educativa en relación a las prácticas académicas denominadas de tradición promoviendo y extendiendo la edificación de la estética del siglo XXI. Nuestro entorno expone manifestaciones que devienen en una búsqueda personal y subjetiva, pero que paralelamente como hemos observado en Antonio López, se logra la cualidad de trascender y hacer universal una visión de un aspecto tan singular y específico como lo demuestra su obra. Así mismo presenciamos nuevas formas de exhibir y realizar el arte, tendencias como el hiperrealismo, que a partir de los años 60s' irrumpen en la escena internacional y de la que actualmente contamos con extraordinarios artistas de la talla de Gottfried Helnwein², Chuck Close por mencionar sólo algunos, siendo referentes y ejemplo conciso de lo que el hiperrealismo es en la actualidad, donde la inclusión de los

2 Véase: www.helnwein.com



Imagen 14 "Head of a child III"
GOTTFRIED HELNWEIN
2001

Técnica mixta, Óleo/Acrílico sobre tela, 300 x 218,5 cm.

dispositivos tecnológicos más los artísticos y la comprobada sensibilidad del autor, han hecho viable la edificación de este nuevo movimiento artístico.

4.2 LA PRODUCCIÓN DE LA PINTURA

La obra que hemos desarrollado durante la investigación trata de inmiscuirse en la tradición denominada realismo; la diferencia que podríamos determinar para diferenciar entre el realismo e hiperrealismo es la manera de entender y construir la pintura; al hiperrealismo se le ha nombrado incluso foto-realismo y tiene la cualidad de disponer la materia de forma tal, que existe una uniformidad absoluta en el soporte; pareciese que la mano del artista esta ausente y el registro, el gesto y la impronta del material es casi inexistente; haciendo uso de plotters, pinceles de aire, borradores eléctricos, entre otros tantos que cada artista dispondrá, en afán de anular el carácter y la expresividad del material, forjando a la vista una obra de una destreza manual que en más de una ocasión pudiese confundir al espectador y es recurrente equiparar el trabajo a una fotografía, ya que la calidad de detalle alcanzada en las obras es de tal importancia, que hace de su manufactura una búsqueda por presentar fidedignamente el motivo al cual aluden. Dentro de esta tendencia pictórica existe un gusto por realizar obras de gran formato, lo que faculta y hace posible la experimentación y manipulación de la materia en búsqueda de los preceptos ya mencionados.

En contraparte la tradición pictórica denominada realismo obedece más bien a una suerte de encomiendas donde el lienzo es susceptible de recibir la materia de forma dócil, transitoria o bien de forma expresiva, gestual, otorgando una cualidad e intención a la materia pictórica; por lo que consideramos que la pincelada define, configura y establece un lenguaje, siendo recurrente dentro de la pintura explorar y experimentar en las posibilidades expresivas propias del material; haciendo que la

pincelada cobre relevancia, de ser el propósito, determinando una característica que posibilita otra lectura y dota de expresión a la obra, por lo que ésta establece un sentido inherente a la capacidad expresiva del material, una intención particular que aporta carácter y expresividad en sí a la obra, pudiendo enfatizar la materialidad a través del empaste o sugerir los ritmos de ésta por medio de la dirección, la densidad y el tratamiento que se le confiere a la materia.

La pincelada en palabras de Henri Focillon es:

[...] un momento, aquél en el que la herramienta despierta la forma en la materia. Es permanencia, pues por ella la forma está construida y es durable. A veces disimula su accionar, se encubre y se inmoviliza; pero siempre debemos y podemos aprehenderla de nuevo, aun bajo la más rígida estabilidad. Entonces la obra de arte recupera su preciosa calidad de cosa viva: sin duda alguna, es una totalidad bien trabada en todas sus partes sólida y definida para siempre; sin duda alguna, según dijo Whistler, no emite "rumor" alguno, más lleva en sí misma las huellas indestructibles (e incluso ocultas) de una vida en ebullición. El toque del pincel es el verdadero contacto entre inercia y la acción"¹.

Disponer de recursos y herramientas afines siempre ha sido una tarea primaria del hacedor así como explorar y experimentar con otros aditamentos que bien puede ser espátulas, rodillos, etc., entre tantas otras variaciones susceptibles a la capacidad creativa del autor, experimentando libre e inventivamente dentro del lienzo, lo que concede un carácter distintivo a la obra; aunque bien la mayor diferencia, de existir alguna, se ejercerá por el espectador quien al final de cuantas debe considerarse como el mejor juez.

Los motivos que a lo largo de la investigación académica y profesional han estado presentes hasta hoy en la producción personal han

1 Focillon, Henri, "La vida". óp. Cit., ps. 76-77.

sido los otros; el retrato, se ha posicionado como idóneo para transitar y encontrar nuestro lenguaje pictórico, ya que lo encontramos seductor, singular y único, fungiendo como el detonante, por lo que hoy es el medio en el cuál se exploran nuestras inquietudes y se manifiestan.

Para ello nos valemos de un bagaje de recursos materiales, técnicos y tecnológicos, que actualmente son posibles de adquirir y que nos permiten la experimentación y manipulación en el campo pictórico, siendo la búsqueda una investigación particular en sí misma, ya que la disposición de los materiales que actualmente se ofertan en el mercado pide por parte del hacedor la experimentación y manipulación de la materia para conocerle y manipularle a conveniencia en el campo práctico, posibilitando realizar un listado de materiales y herramientas que acompañen el quehacer pictórico, facultando su comprensión y acto seguido poder compartir y propagar dándoles vigencia en el plano pictórico, a través de la praxis habitual, o como lo define Adolfo Sánchez Vázquez *la praxis productiva* :

"La praxis productiva es así la praxis fundamental porque en ella el hombre no sólo produce un mundo humano o humanizado, en el sentido de un mundo de objetos que satisfacen necesidades humanas y que sólo pueden ser producidos en la medida en que se plasman en ellos fines o proyectos humanos, sino también en el sentido de que la praxis productiva el hombre se produce o transforma a sí mismo"².

La búsqueda, el trayecto que condiciona y moldea, por un lado la construcción de la obra y paralelamente al artista, está determinado a través de la experimentación cotidiana.

Experimentar en el campo pictórico es fundamental, en una etapa inicial de nuestro camino como hacedores la indagación y descubrimiento brindan los principios que definirán nuestra estética venidera, siendo

2 Sánchez, Vásquez, Adolfo, "Filosofía", óp. cit., p. 256.

pues el juego y descubrimiento por medio de la exploración de la materia el motor de nuestra actividad, volviendo significativo el ensayo y error, de los cuales moldearán y definirán nuestro temperamento y fundamentarán los conocimientos de los que nos serviremos en el trayecto de nuestro quehacer como hacedores.

La búsqueda no solo es introspectiva, sino que vamos moldeando, descubriendo y enfatizando lo que mejor convenga, nos servimos de elementos tecnológicos de recién aparición, estudiamos, indagamos y exploramos en las posibilidades denominadas de tradición, siendo de tal suerte, un camino, un sendero que va articulando un proceso incluyente para amalgamar y desarrollar nuestro quehacer pictórico, volviendo la práctica artística un proceso integral que busca combinar y optimizar los recursos del quehacer concerniente a la pintura, ya que en un mundo donde las facilidades y la accesibilidad de medios para la elaboración de obras no escapa de las vorágines del mercado y prácticamente podemos disponer de cualquier material; la confección, elección y aprendizaje de los métodos y formas del hacer de manera ancestral, a la vieja usanza más la suma de los avances y beneficios que sean pertinentes dentro de nuestro tiempo, se convierten en una opción preferente para personalizar y manipular a modo los recursos de los que disponemos, coadyuvando a la optimización y preservación de los procesos pictóricos y en sí, a la proceso creativo integral de una obra pictórica, es decir, conocer y manipular a conveniencia los materiales y recursos de la pintura.

En esta parte de la investigación expondré la manera, el proceso por medio del cual articulamos y realizamos la producción pictórica, tratando de hacer asequible los recursos que a través del tiempo y la experiencia respaldan la confección nuestra obra, lo cual se ha sistematizado para la ejemplificación dentro del aula de clase. Aunque bien habrá que advertir que cada proceso, cada búsqueda, se vuelve única, inclusive en los procesos personales, las elecciones y las posibilidades cambian, se enriquecen o sencillamente transmutan por lo que es sumamente complejo encasillar una

metodología precisa y rigorista, y no es nuestra pretensión circunscribir o restringir la búsqueda y experimentación del quehacer pictórico, sino, ejemplificar una manera personal de llevar a cabo un sumario entorno a las múltiples posibilidades de ejecución en la edificación de la pintura.

Es sumamente complejo realizar un compendio que englobe todas y cada una de las posibilidades entorno a la elaboración de una metodología que dentro de ella dicte principios para establecer y llevar a cabo un proceso creativo; ya que ¿cómo moldear estructuras que sean afines, claras y que conlleven a una sistematización que sea susceptible a tomarse de referencia, cuando las variables y variantes en el hacer artístico son individuales y podríamos decir que múltiples? Es complicado, ya que parte de lo que consideramos enaltece la diferencia dentro del arte, es esa cualidad de la unicidad, del estilo, aquel que cada hacedor realiza único y sin igual; sin embargo, consideramos que ciertos principios imperan y son susceptibles a transmitirse, pudiendo ser retomados y hacerlos propios dentro de la práctica cotidiana del hacer.

Dentro del proceso creativo sobre el cual hemos realizado la investigación, a lo largo de los años se ha desarrollado un gusto particular por la construcción total de la obra, conocer, estudiar y experimentar han sido los senderos habituales del proceso pictórico, por lo que concebimos el ejercicio artístico, no sólo como la *Obra* que será expuesta, sino todo el transcurso que deviene en su trayecto de construcción, la cimentación integral del formato, la elección de los materiales, tales como la tela, definir cual es el mejor aparejo dependiendo la técnica a realizar, comenzar del blanco o a partir de una imprimatura de color, los formatos afines para el trabajo, más la elección de la técnica, definir si debe de trabajarse únicamente con una, o quizá implementar técnicas mixtas; conociendo y respetando las cualidades de cada una y potencializar el resultado para posteriormente conformar el trabajo, elegir entre el modelar

directamente, o realizar mezclas de color, optar por resolver la pintura de forma empastada o bien por medio de veladuras, todo un trayecto anterior a la construcción de la obra, permitiendo la diversificación, pluralidad y elección.

Esta aproximación a conocer y manipular permite generar empatía por elegir y conocer; por lo cual de manera acompasada, se van sumando herramientas que también se vuelven selectivas; muchas de ellas obtenidas a través del ensayo y el error, es decir, dentro de la faena habitual en el estudio la experimentación es fundamental, se convierte el taller en un laboratorio de pruebas, donde paulatinamente vas construyendo y definiendo la estética, el temperamento y el carácter de un productor, un camino aleatorio pero necesario que gradualmente crea memoria, siendo la directriz sobre la cual habremos de transitar en nuestro itinerario creativo, sumando paulatinamente por medio de la experimentación cotidiana, en la búsqueda de encontrar y encontrarse uno mismo en la travesía de nuestro trabajo, el basamento de lo que a la postre se ha denominado como estilo:

“El estilo es el <<modo de formar>>, personal inimitable, característico; la huella reconocible que la persona deja de si misma en la obra; y coincide con el modo en que se forma la obra. La persona, por lo tanto, se forma en la obra: comprender la obra es lo mismo que poseer la persona del creador hecha objeto físico.”¹

Este ejercicio provee un bagaje de amplios recursos, siendo innegable que cualquier pintor o artista en general transita por senderos semejantes, dónde las herramientas juegan un papel preponderante, y podemos elegir aquellos elementos que se vuelven los confidentes de nuestro trabajo, siendo estos los precisos acompañantes dentro de nuestro quehacer acostumbrado, es por referirlo de alguna manera, el trayecto natural del proceso creativo; por lo que la búsqueda se da desde la elección de los pinceles, brochas o utensilios que gradualmente se van sumando y

1 Eco Humberto, *La definición de la obra de arte*, Ed. Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1970, p.31.

dentro de esa disposición encausada por una suerte de experimentación, vamos cayendo en cuenta de lo que mejor nos favorece; existe un largo trayecto de dialogo que deviene en la práctica y que fomenta la costumbre, la empatía, y nos define como hacedores, todo eso en un instante primero de la obra, más un sin número de etcéteras que se van sumando coadyuvando a conocer y manipular la obra a conveniencia de ser el caso. Un artista que da cuenta de su proceso dentro del trabajo es Francis Bacon, su proceso creativo es sumamente rico y diverso y es fundamental como creadores establecer paralelismos y estudiar las diferencias entre autores para apreciar las múltiples posibilidades existentes dentro del sumario concerniente a la pintura; Bacon señala:

“...en mi caso, toda la pintura (...) es un accidente. Si, lo preveo mentalmente, lo preveo, y sin embargo yo casi nunca lo realizo tal como lo preveo. El cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración. Utilizo pinceles gruesos, y tal como trabajo no sé en realidad muchas veces en que acabará y, resultan muchas cosas que son mucho mejores de lo que yo podría hacer que fueran ¿Es esto accidente? Quizás puede decirse que no es accidente, por que se convierte en un proceso selectivo que parte de ese accidente que uno decide preservar. Uno intenta, claro está, mantener la vitalidad del accidente y al mismo tiempo preservar una continuidad”²

Es claro que los procesos se vuelven personales, subjetivos y en cierta medida, dentro de la costumbre por hacer de la pintura una práctica habitual, también sobreviene una suerte de infinitud, ya que en todo momento del quehacer pictórico deviene en elección para así optar y tomar decisiones en milésimas de segundos dejando del lado otras opciones y alternativas; a diferencia de lo expuesto por Bacon en nuestra investigación pictórica, la disposición y elaboración versa muy diferente desde su origen; realizamos la construcción integral de la obra y el trabajo no se favorece del accidente sino de la disposición gradual y certera de la

2 Sylvester, David, *Entrevista con Francis Bacon*, trad. Del ingles por Álvarez Flórez y Ángela Pérez Gómez, Barcelona, Poligrafía, 1997, p. 14-16.

materia.

Construir se ha vuelto un camino habitual dentro de nuestro proceso creativo; conocer, manipular y sumar son adjetivos que favorecen a la obra ya que al realizar la estructura del trabajo permite transitar con certeza y confiabilidad, al mismo tiempo entendemos de que manera responderán los soportes, al ser tratados de forma individual, dando una intención particular y única a la manufactura; inherente a esto se ofrecen garantías de calidad y perdurabilidad; así mismo se crea un lenguaje que se conjuga y corresponde desde su estructura, digamos los entresijos del trabajo, la anatomía de la obra llevada a etapas, por lo que acontece paralelamente un juego de complacencia donde la materia es transformada libre pero conscientemente con cuestiones que van de un simpleza absoluta, como el generar texturas, cargas o cualquiera otra cosa que en el imaginario suscite, dotando de carácter y diferencia el trabajo mismo, quizás, a esto, podríamos considerarle como una suerte de accidente controlado y encausado el cual favorece al trabajo desde su cimiento, al ser cada soporte tratado de forma diferente, pero afín, con una intención generada previamente a la descarga pictórica. Al final de cuentas como bien apunta Juan Acha la obra no se disocia en ninguno de sus elementos: “El artista plástico no concibe primero su obra y después la ejecuta. Por lo general su concepción y ejecución van juntas, se alternan e interactúan mutuamente”³. Y bien considero que la integridad es producida desde el origen, es decir el soporte que resguardara la obra.

Concebimos el proceso creativo desde su configuración en el soporte, hacer de la alquimia de los materiales un camino transitable entendido y dúctil que favorezca y de garantías de perdurabilidad a la obra; se ha estudiado y analizado los materiales de los cuales disponemos⁴ y en la actualidad nos valemos de materiales que se van incorporando

3 Acha, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, Ed. Coyoacan, México, p.77.

4 Véase: Nieto Rodríguez Antonio, *La senda de la mirada. La mirada en retrato como estrategia de representación en el retrato*, Tesis de Maestría, FAD-UNAM, 2011.

dentro del mercado, que del mismo modo analizamos, estudiamos y experimentamos para validar a través de la práctica y ver la viabilidad de sumarlos a nuestro trabajo en la búsqueda absoluta de generar garantías y ventajas que de ellos se pueden obtener por lo que en la creación cotidiana se vuelven imprescindibles.

Las obras que se han realizado en torno a la investigación fueron ejecutadas en diferentes soportes, aprovechando las cualidades que cada uno por sus diferencias oferta; dentro de este camino incorporé bastidores realizados a partir de listones, favoreciendo en diferentes aspectos, entre ellos podríamos mencionar los siguientes: son sumamente ligeros, el coste de su elaboración es menor comparado a los bastidores rígidos, es más factible disponer de un buen bastidor, que de una tabla con características idóneas para su función artística, además su manipulación es mejor dentro del taller debido al tamaño de las obras realizadas con ellos; también es posible disponer de los bastidores una vez terminada la obra, ya que por su montaje es posible aprovechar y disponer de estos las veces requeridas; particularmente no disponemos de un bastidor una vez concluida la obra, sin embargo, se convierte en una opción si es necesario que la obra sea trasladada de un lugar a otro ya que permite su fácil transportación al poderse enrollar, así mismo economiza los costes de traslado. La mayoría de los bastidores fueron preparados con tela de lino e imprimados a base acrílica⁵.

En detrimento podemos decir que la obra es más vulnerable en torno a los cambios atmosféricos, y a diferencia de los bastidores rígidos presenta cierta inestabilidad; aún así, se vuelven sumamente rentables y mucha de la estética de nuestro tiempo se realiza a partir de estos siendo

5 Para ampliar la información entorno a proceso de construcción, materiales y técnicas véase: Huertas Torrejón Manuel, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I y II*, ed. Akal, Madrid, 2010. Sobre la construcción íntegra de un soporte con fines artísticos consultar específicamente el apartado soportes en : Op. Cit .Huertas, *Materiales I*. pags. 15-146.

un buen recurso sobre todo en las obras de un formato mediano, como las que actualmente realizamos dentro de nuestra producción⁶

4.3 PAISAJES COTIDIANOS; PERSONAJES, RETRATOS Y ESCENAS DEL ENTORNO ACTUAL

Nuestra investigación lleva por nombre **“Los rituales de lo cotidiano”** y se vuelve fundamental advertir que la definición de ritual no tiene tintes religiosos, sino de una manera simbólica que encontramos en el gesto de la práctica, el hábito en el hacer; es decir, aquella profusión con la que el artista se embarca en el mundo de la creación, el esmero, empeño, la paciencia y las horas de estudio frente a su motivo, convirtiéndose desde nuestra particular apreciación, en una especie de iniciación ritual, donde uno se embarca de por vida; la práctica pictórica entendida como un hábito tautológico con una lógica constructiva a través y por medio del habilitamiento ininterrumpido y constante de su quehacer, ya que en el que el acto fáctico de pintar paulatinamente se crea memoria, sin que en ello el hacer se vuelva repetitivo; “La pintura, en cualquier caso, crece; ha crecido y asiste a su propio crecimiento. Es la misma pintura, pero lo es como si fuera el mismo río, y no las mismas aguas”¹. Por lo cual la pintura tiene su cimiento a través la praxis productiva, el hacer del que hemos ya hecho mención y que deviene en una práctica, un hábito que como señala Luis Argudín es una praxis inteligente, un espacio en el que la pintura crece, cambia y muta en el hacer cotidiano, pero de igual manera obedece a principios que se establecen en el día a día:

“... hay un hábito rutinario que da origen a la costumbre, y un hábito inteligente. Este último es esencial para cualquier actividad humana, ya que nos permite actuar sin tener que volver a aprender todo el mecanismo de la

⁶ El poder disponer de un soporte pictórico adecuado es fundamental para la profesionalización de un quehacer como lo es la pintura; “podríamos considerar soporte pictórico toda superficie que, convenientemente manipulada y preparada sirva para sustentar, de manera técnicamente segura, los diferentes elementos que componen toda obra pictórica.” Entre ellos puede ser desde el muro hasta los formatos mas pequeños y caprichosos susceptibles en la mente del artista, así como la inclusión de materiales de reciente aparición que favorezcan y permitan optimas condiciones para la elaboración de los bastidores.

Los requisitos que debe cumplir un soporte con fines artísticos son:

Estabilidad dimensional.

Buenas propiedades mecánicas.

Ligereza.

Espesor reducido.

Resistencia a los disolventes del agua.

Resistencia a los agentes atmosféricos.

Resistencia a los agentes biológicos

Fácil fabricación y coste razonable.

Buen aspecto estético.

Buena absorción

Baja toxicidad de los componentes.

Reversibilidad.

¹ Andrés, Ruiz, Enrique, “La vida”, óp. cit., p.47.

acción cada vez que practiquemos. Así, lo único que se deja a la conciencia son las modificaciones a lo habitual que nos permite ajustarnos a la experiencia. El arte, como toda actividad estructurada, depende de un cuerpo de hábitos o tradición, pero su esencia yace en una lucha constante en contra del avance de la costumbre. Lo que el arte desarrolla es el hábito de la creatividad, de enfrentarnos al mundo imaginativamente”²

El trabajo que hemos realizado a lo largo de los años ha estado íntimamente ligado a nuestro entorno, y dentro de este trayecto, el poder representar a los otros siempre ha sido seductor. Esta manera de traducir la realidad por medio de la materia, ha sido un recorrido de constante confrontación y descubrimiento:

“La materia, por tanto, como obstáculo en el que se ejercita la actividad creadora, que resuelve la necesidad del obstáculo en leyes de la obra. (...) materia (son) todas aquellas diversas realidades que chocan y se interfieren en el mundo de la producción artística: el conjunto de los <<medios expresivos>>, las técnicas transmisibles, las percepciones codificadas, los diversos <<lenguajes>> tradicionales, los instrumentos mismos del arte”³

Así, nuestro trayecto creativo se encuentra en una transición de constante búsqueda; cultivar el imaginario en el afán de establecer un espacio de creación propio, original, considerando esto como el principio motor de todo hacedor y posibilitando construir una estética por medio de la representación. Nuevamente, la figuración como manifestación pictórica dentro de nuestro siglo, siendo esto el detonante que nos proporciona los recursos y la empatía del quehacer pictórico, ya que la pintura detona una suerte de misticismo y admiración aún en nuestra época, pese a que nos favorecemos con la abundancia de imágenes y posibilidades tecnológicas, la pintura sigue cautivado y cultivando su historicidad; “[...] en palabras de Pascal, la pintura puede <<causar admiración mediante la representación

2 Argudín Luis, *“La espiral”*, óp. cit., p.132.

3 Eco Humberto, *“La definición”*, óp., cit., p.18. (énfasis añadido).

de cosas cuyo original no admiramos>>⁴. Por lo que nuestro trayecto está determinado por una consideración continua de nuestro espacio, nuestro itinerario cotidiano;

“Al igual que la conciencia de cualquier otro productor de bienes culturales, la del artista refleja o refracta la realidad y esta puede ser la natural o la personal la social o la de su sistema cultural (ciencia, arte y tecnología). Al refractarla, él la subjetiva para después objetivarla en una obra con determinadas intenciones, o deseos y soluciones”⁵

Vivimos en una época que pareciera ser favorecida con la abundancia del todo; desde los recursos materiales, tecnológicos que se estimarían como inagotables ofertando un sin fin de posibilidades, así como la disposición de herramientas y medios no comparables en la temporalidad ni espacialidad de la humanidad en ningún otro tiempo, son éstos recursos, los que construyen parte de nuestro bagaje habitual, los que moldean y determinan lo que definimos como realidad. Sin embargo existe también, un ausentismo y una indiferencia absoluta dentro del entorno; vivimos en una sociedad de la fugacidad, instantes, momentos y eventos que se difuminan en la rapidez de la vida, en donde la productividad en masa y aceleración de los modos de vivir, aunado a ello los medios de comunicación y actualmente la virtualidad, son en parte, factores que determinan y han moldeado a una colectividad sin precedente, donde se segrega de forma inaudita las relaciones personales y sociales. Esta idiosincrasia de nuestra sociedad consumista y capitalista, englobado en el fenómeno de la globalización, hace replantear las conductas y las relaciones humanas en donde bien podemos observar esta premisa en el día a día de las grandes urbes.

Un síntoma que evidencia esto es la nueva forma de habitar y

4 Bell, Julian, *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*, Ed. Galaxia Gutenberg, 2001, p.206, 207.

5 Acha, Juan, *“Introducción”* óp., cit., p.17.

sociabilizar en el mundo⁶, donde las relaciones se vuelven impersonales e individuales; es inaudito observar el incremento y aceleración de espacios donde se converge y existe un trajín azaroso y espectacular pero que no habitamos⁷; entre ellos podríamos mencionar, aeropuertos, locales de comida rápida, autoservicios y un sin fin de etcéteras que diluye la condición del individuo, y propiamente la sociabilidad; los dispositivos tecnológicos fundaron un nuevo canal de comunicación por medio de las redes sociales, en las cuales la interacción es personal, individual y permite el acceso a una red colectiva. Nos exhibe, presenta y posiciona en una realidad sin precedente, estamos conectados con el mundo pero aislados de nuestra realidad inmediata.

Habitamos una nueva época incomparable en la historia de la humanidad, existe una desaparición de la identidad y lo individual, en nuestra actualidad somos partícipes activos de este nuevo rol social que ha sido absorbido y generalizado por las generaciones coetáneas de forma enfática, ya que es sumamente seductor imbuirse en esa red espectacular de información e indiferencia perdiendo la identidad; adquirimos un camuflaje en nuestro tránsito por las grandes urbes; habitamos una alegoría de la enajenación, e indiferencia. Podríamos decir que somos fundadores y partícipes activos en la era del:

“fin de la comunicación directa e interpersonal, el lugar donde consumir velozmente rechaza toda posibilidad de relación: el rito de comer se lleva a cabo en la más absoluta soledad. Inmerso en una multitud de gente igual a él, el individuo comparte con los demás un acto paralelo: sentados uno junto a otro, perdida la frontalidad del dialogo, cada uno de nosotros no es sino un devorador mecánico. [...] Éste es el resultado extremo de una estética de la desaparición, la desaparición de todo lo que tiene que ver con

6 Véase: García, Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Paidós Ibérica, 2001, Barcelona, 452p.

7 Véase: Augé Marc, *Los <<no lugares>> espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed Gedisa, Sexta reimpresión 2001, Barcelona, 125p.

el original y con lo original”⁸.

Quizá el ser parte de este tránsito generacional y ser consciente de ello, es uno de los principales incentivos que activa nuestra propuesta artística, por lo que hemos determinado nuestro quehacer en abstraer y dotar de identidad a personas y personajes que se configuran alrededor de nuestro trayecto habitual; lo simbólico y representativo de la realidad que hábito, haciendo del ejercicio pictórico una búsqueda interminable con múltiples referentes surgidos del espacio cotidiano, una introspección, un análisis de lo significativo del contexto que habito y las personas que constituyen y construyen lo que determino como realidad, por lo que es de nuestro interés llevarle al plano de la plástica, como una indagación y propuesta pictórica en el siglo XXI.

8 Francalanci, L. Ernesto, *Estética de los objetos*, Ed. La balsa de la medusa, Trad. Francisco Campillo, España, 2010, p.155.

4.4 BREVE SEMBLANZA DEL SURGIMIENTO DEL RETRATO PICTÓRICO

El retrato pictórico a través de la historia ha fungido diferentes roles, adscritos a una representación del sujeto que inherente a él le dotaba de status, es como menciona Tzvetan Todorov “[...] todo retrato es un elogio. Aun cuando no siempre glorifique, el retrato concede importancia al modelo, hace que exista para sí mismo y los demás, hoy y mañana, aquí y en otros lugares”¹.

Las encomiendas sobre las cuales el retrato se ha realizado son múltiples y obedecen a principios donde la temporalidad en torno a los ideales pertenecientes a cada periodo y cultura define y han modelado la historicidad propia de éste. Desde los retratos realizados hace más de 2000 años localizado en el Fayum² donde la intención particular arraigada en sus tradiciones determinaba preservar el rostro una vez acabada la vida terrenal, siendo la pintura un medio idóneo para conseguirle, por lo que era de vital importancia realizar la impronta de su imagen para no perder la identidad hacia el trayecto a la otra vida; la ideología egipcia consideraba que la vida proseguía una vez terminada la encomienda sobre la tierra; es innegable que su práctica esta enraizada a toda la carga simbólica en función de los rituales mágicos y místicos que los egipcios profesaban en torno a sus cultos funerarios. Los retratos realizados se disponían a preservar la mirada del que yacía momificado, por lo que a los sudarios de los difuntos eran adosados, cosidos los retratos del sujeto que

1 Todorov, Tzvetan, *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Traducción Noemí Sobregués Barcelona, 2006, p 18.

2 Véase: Ricci, María, Franco, [compilador], *El Fayum*, s/ed. , Italia, 1999, 170 p.

presumiblemente poso en vida para legar su imagen fiel a la posteridad³.



Imagen 15 "Retrato de Isadora"
ANÓNIMO
Comienzo del siglo II
Encausto sobre tabla 33.6 x 17.2 cm.

La mayoría de estos retratos fueron realizados al encausto y su apremiante finalidad era la de presentar el rostro en la eternidad, lo que hoy por efecto de su descubrimientos y la exhibición de éstos ante

³ Véase: Galiene y Pierre Francastell, *El retrato*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, España, 1988, 293p.

nuestra mirada de forma simbólica han cobrado vigencia; a través de los retratos descubiertos, en nuestro tiempo, nos es posible acceder y conocer a personajes específicos de aquel tiempo, y quizá podríamos decir que su deseo de preservación y trascendencia ha sido cumplido; su pretensión ha sido alcanzada.

Hoy en día están entre nosotros esas presencias egipcias de la antigüedad, conocemos la mirada de los hombres del Fayum y a través de la agudeza y calidad plasmada en los retratos, las obras encontradas presentan características personalísimas de los hombres y mujeres que habitaron en ese tiempo, los retratos, poseen una viveza sin igual ni comparables para le época; éstos nos confrontan a través de su mirada aguda y atenta interpelan con nosotros, nos miran, quizá arguyendo una concentración determinante de no parpadear, no perder detalle del trayecto que los instalaría en el destino que aspiraban accesar, por ello la viveza de su mirada, cuidando los pormenores de su itinerario hacia la existencia venidera; los retratos del Fayum, son una muestra inequívoca de la trascendencia que se le otorga al individuo por medio de su rostro, por lo que podemos corroborar lo que Henri Focillon apuntaba en torno a la obra; "La obra de arte se hunde en la movilidad del tiempo y pertenece a la eternidad"⁴. Así, los retratos pertenecientes a la zona del Fayum son un muestra axiomática de la importancia del retrato antiguo y que nos permite conocer y saber del interés del hombre por resguardar y conservar lo significativo a él; por lo que el retrato desde su origen ha sido el medio por el cual éste tiende a mirarse, estudiarse y preservarse para la eternidad.

El retrato permitió legitimar y dotar de rostro lo intangible; simbólicamente conocemos y admitimos la representación de lo divino en la tierra a través de la imagen expuesta en el Velo de Verónica⁵, homologando que el hombre es a imagen y semejanza de Dios, por lo que

⁴ Focillon, Henri, "La vida". óp. Cit., p.11

⁵ Véase: Azara, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato de Occidente*, España, 2002 Ed. Gustavo Gili, Col. Hipótesis. 160 p.

éste puede ser representado; así el Velo de Verónica resguarda y preserva el rostro de Cristo emergiendo como una impronta calcográfica, legando su imagen a la posteridad y a partir del cual y hasta nuestros días, existen reinterpretaciones en relación a la efigie referida:

“La imagen del llamado “Velo de Verónica” se convirtió en el modelo de todo retrato. Todos los iconos bizantinos (y la pintura medieval, en general) siguieron las pautas compositivas aparecidas en el vera icono: rostros mostrados de frente, ligeramente esquematizados y aplanados, con los ojos bien abiertos [...] pintados con capas de color uniforme, bajo una luz muy general que ilumina y destaca por igual cada rasgo de la cara”⁶.

Un ejemplo que representa y parece emular las características de la mencionada imagen es el autorretrato que se realizó Alberto Durero el cual ha generado múltiples interpretaciones. Y es recurrente que en nuestros días se siguen recreando propuestas que resultan y reinterpretan al individuo a partir de ésta imagen, fungiendo como canon; como bien señala Wölfflin: “Todo cuadro (...) debe más a otros cuadros que a la observación directa”⁷.

Es necesario señalar las encomiendas que atendió e hicieron posible el retrato; éste servía para conmemorar un rango específico dentro del estrato social, por lo que mucho del retrato de la antigüedad cumple con exponer y legitimar a personajes distinguidos, es decir, el retrato es la celebración material que el hombre rinde a sí mismo, determinando y posicionando su estatus, una situación elitista a la que pocos tenían acceso.

La mayoría de los primeros retratos de los que disponemos hoy en día preservaban y dan cara a personajes importantes del contexto social, en ellos se pretendía glorificar a sus mandatarios por lo que es

6 Ibídem p.71

7 Gombrich., E. H., “Arte e ilusión”, óp. Cit. p.268.



Imagen 16 "Autorretrato"
ALBERTO DURERO
1500
Óleo sobre tabla 67 x 49 cm.

recurrentemente observar en esta etapa, la conmemoración del emperador, los reyes, duques, príncipes, clérigos, entre otros próximos a las castas de poder, que disponían de los medios para ver rubricada su efigie, sea por medio de la realización pictórica e inclusive mucha de la obra de retrato de la antigüedad del arte griego y romano, a sobrevivido y se conservan hasta hoy gracias a su configuración material, la cual ha resistido los estragos del tiempo a través de la escultura.

De modo que el arte del retrato en su etapa prístina representaba, exponía y perpetuaba los rostros del poder. Sin embargo, durante este periodo las obras si bien atendían a la representación en la búsqueda de mostrar y eternizar al hombre, no se puede hablar de individualización, ya que la gran mayoría de obras que se efectuaron le acompañaba una insignia que daba fe y certificaba su posición llámese emperador o cualquiera de los hombre que disponía de la realización de su efigie, por lo cual, el retrato es alegoría, que remite y se equipara a su original por la inscripción o cartela que le acompaña, determinando que la obra presentada hacía alusión a quién nombrara y no en sí por la representación del individuo; cuestión que cambiará a finales del siglo XIV con la pintura flamenca.

La pintura flamenca estableció las bases para el surgimiento del retrato tal como lo admitimos hoy día. Dentro de los principales exponentes de este periodo podemos mencionar a los pintores Robert Campin y Jan van Eyck, a quienes podemos considerar como los fundadores del retrato moderno tal como lo aceptamos hasta hoy día; la variación que permitió este cambio fue posible gracias a la copiosidad e interés por representar fidedignamente lo que el artista tenía delante de sí, advirtiendo una presencia con cualidades únicas y susceptibles de realizarse por medio del ejercicio pictórico, podemos entonces apreciar que: “La desaparición de la alegoría queda compasada por la aparición del realismo”⁸, efectuando un cambio propicio para la aceptación y difusión del retrato.

8 . Todorov, Tzvetan, “Elogio del individuo” óp. cit p. 86.

Las obras de los artistas mencionados representan un hito en la forma de re-presentar sus composiciones pictóricas, la inclusión de la perspectiva, el detalle del realismo y la presencia del individuo, son sólo algunos de los factores que contribuyeron y beneficiaron al surgimiento de una nueva forma de concebir el arte pictórico y de la cual significativamente el retrato se benefició, fijando las bases para reconocerle de la forma que hasta hoy día podemos relatar.



Imagen 17 “La virgen del canciller Rolin”
JAN VAN EYCK
1435

Los artistas ponen en igualdad de planos y detalle lo humano con lo divino, una variación que permitió adherirse al hombre como un motivo pictórico en sí, mostrando su individualidad.

Si bien en una etapa inicial aún se trata de encargos donde la obra atiende a una función propiamente religiosa, es innegable que a partir de estas obras el retrato comenzará a ser considerado como un fin en sí mismo; la inclusión del individuo compartiendo escenario con las deidades, coloca al hombre en igualdad en el tratamiento pictórico, compartiendo un mismo plano de representación, por lo que gradualmente el sujeto se vuelve digno de ser presentado, acompañando la escena divina a través de la figura del donante, cuestión que si bien atendía una encomienda con tintes propiamente religiosos, contribuyó e inscribió las bases de que el individuo paulatinamente fuera susceptible de ver emerger su efigie, siendo un motivo en sí a los ojos del artista. Es indudable que el contexto social determinó y contribuyó para tal encomienda, la aparición de una nueva colectividad que gustaba de exhibir y mostrar su posición habilitaron, favorecieron e incitaron el auge del retrato autónomo a través de las encomiendas que ellos realizaban para poseer su retrato; éste fungía como el medio por el cual los hombres acaudalados mostraban, exhibían y exponían lo mejor de sí, encarnando y viendo emerger su singularidad a través de su representación;

“El arte flamenco, empezado por Jan van Eyck, está ligado a la aparición de una cultura ciudadana, emprendedora, laica y comercial, donde se amplía el espectro social que recurre a la práctica del retrato: en la rica y pluralista Flandes del siglo XV no sólo recurren al retrato soberanos, los prelados más influyente y los aristócratas ligados a la corte; también la alta burguesía del dinero, los mercaderes, los banqueros y los representantes financieros llegados de Italia [...] desean hacerse retratar en posturas y actitudes que no imitan a las de los poderosos, sino que son expresión de una conciencia social nueva.”⁹

9 Zuffi, Stefano, *El retrato*, Carroggio, S. A Ed, Pelai, Barcelona, Traducción, Víctor Gallego, Carmen

Continuando en el siglo XV donde el arte del retrato irrumpe de manera definitiva dentro del contexto social; es en el Renacimiento donde el hombre con toda la carga ideológica humanística se convierte en un ente de estudio en sí; el retrato no remite ni comparte escenario con divinidades, se deja por un lado las encomiendas religiosas, y existe un uso recurrente del retrato autónomo, el individuo en sí es tema de la pintura; podemos ver gran parte de estas obras donde el trabajo manifiesta la dignidad del hombre, por ello el tratamiento del fondo con colores neutros enfatizado la figura, mostrando a el hombre quién se presenta y es expuesto sin más referentes que él mismo; práctica que hasta nuestros días los artistas de manera cotidiana toman, haciendo del individuo un motivo, el rostro como un campo infinito de posibilidades pictóricas; Todorov define que con el retrato autónomo el hombre aspira a enaltecer y glorificar su presencia en el mundo, él argumenta:

“Estos personajes han ocupado el lugar de Dios en el sistema simbólico universal: el cuadro los designa, pero ellos en sí no designan nada. Estas personas son los héroes de los nuevos tiempos, y la pintura canta su elogio”¹⁰.

A partir de este periodo podemos advertir que progresivamente el arte del retrato se democratizará volviendo la mirada al hombre; a temas carnales y comunes, será por medio de la pericia e interés de los artistas el llevar al terreno de la pintura individuos usuales, humanizar y presentar al hombre ya no sólo las castas de poder, se deja de lado la alegoría para mostrar y evidenciar a los sujetos que constituyen, construyen y habitan el día a día de las urbes, mostrar sus rasgos particulares, estudiar y ahondar en las pasiones, la idealización o bien exponer tal cual al individuo, son sólo algunas de las posibilidades y expresiones por medio de las cuales se ha ahondado y estudiado en relación al individuo; sin lugar a dudas el arte del retrato fue el medio por el cual el hombre podía exponerse ante

Muñoz del Río, 2004, p. 12.

10 Todorov, Tzvetan, *“Elogio del individuo”* óp. Cit., p.135

sus similares, sobre todo en una etapa temprana antes del surgimiento de la fotografía, por lo que el arte del retrato fungió como el medio por el cual reconocer y presentar a personajes cotidianos y es a través de estos vestigios de la antigüedad como en nuestra contemporaneidad se nos permite en cierta medida, ver y reconocer sujetos de épocas pasadas, echar de ver en parte su cotidianidad y sus intereses y la posibilidad de intuir parte de su contexto, pudiendo recrearlo a través de la exposición de la vestimenta, los accesorios, etcétera; así pues, el arte del retrato ha sido el medio por el cual los hombres de épocas pasadas, aún de forma simbólica moran entre nosotros; del mismo modo, en nuestro tiempo nos permite explorar y experimentar a través del rostro haciendo posible la continuación, enriquecimiento y proliferación del retrato pictórico en el siglo XXI.

4.5 EL RETRATO EN LA ACTUALIDAD

El retrato pictórico en la actualidad deviene como un lugar de exploración y experimentación favorecido en parte por la libertad que ha premiado la inclusión y diversificación de las nuevas propuestas artísticas, pero también, como resultado de una indagación propia de los artistas que hacen de la búsqueda y experimentación un camino habitual dentro del proceso creativo.

Es importante puntualizar que si bien se sigue realizando retrato que tienen conexión directa con la legitimación de los estratos de poder, hoy por hoy, acontece una serie de nuevas propuestas que enriquecen y revitalizan el quehacer retratístico, atendiendo más a una expresión personal que a una encomienda, por lo que las posibilidades expresivas se estiman como infinitas permitiendo paralelamente la profusión y continuidad del quehacer pictórico.

¿Qué es lo que vuelve tan sugerente y atractivo el retrato en la actualidad? Consideramos sin lugar a dudas, que es la diversidad y riqueza del motivo en sí; es el rostro el lugar donde de forma contundente podemos contemplar el paso del tiempo en torno al hombre; la epidermis se convierte en un terreno donde de forma persistente y continua existen variaciones, como también, un lugar de exploración y descubrimiento que permite crear las propuestas más caprichosas y propositivas, digamos que la pluralidad, la diversidad y la unicidad son adjetivos adscritos y perennes al retrato, por lo que una y otra vez revitaliza y configura el imaginario para crear las propuestas más inusuales así mismo únicas; por ello el miramiento y la riqueza de propuestas que hacen suyos los recursos de éste.



Imagen 18 "Autorretrato"
REMBRANDT
1659
Óleo sobre tela 84.5 x 66 cm.

La trascendencia del retrato es innegable, podemos mencionar un ejemplo contundente que lego Rembrandt haciendo un estudio a través del cual nos presenta el miramiento que tuvo de sí a lo largo de su vida, fungiendo él como motivo pictórico, siendo sus retratos la muestra más certera de humanidad, dónde las emociones son evidenciadas por la calidad de su quehacer, por lo que los retratos de Rembrandt son un recordatorio de la fugacidad de la vida; una exploración que da lugar al

descubrimiento, revelación del instante que trascenderá y no volverá a ser el mismo, un instante de tiempo y del rostro legado a la eternidad. El retrato por lo tanto se convierte en un objeto de estudio y miramiento, y dependiendo de la pericia y habilidad del hacedor es susceptible de mostrarse sin afeites dando como resultado la exhibición de una obra que de manera dura, real e inmisericorde expone los estragos del tiempo sobre el cuerpo y específicamente el rostro, el que se convierte en un campo manifiesto posible de proyectar y expresar las vivencias, los triunfos y los sinsabores de la vida, quizás después de Rembrandt se vislumbra difícil reconocer y encontrar a un artista quién a lo largo de su vida, logre mostrar tan profusa y humanamente los estragos y las variaciones de la vida sobre el rostro, patentizando las variantes que éste expone al paso del tiempo, por lo que podemos entender el retrato como un terreno diverso, propositivo y audaz susceptible de provocar y emular las sensaciones que la vida misma pone delante de nosotros.

En la actualidad el retrato ha diversificado y ampliado las posibilidades en torno a su ejecución; haciendo del rostro un lugar de exploración, tratando el rostro ya no sólo como la identificación hacia el modelo sino en algunos casos, creando una superficie susceptible de presentar variaciones múltiples a la inventiva del hacedor; pese a que existen detractores que consideran innecesario el arte del retrato ya que en un entorno donde disponemos de la imagen a un simple clic de la cámara o dispositivos celulares que logran abstraer una imagen fugaz de un momento específico, el retrato sigue proliferando ya que éste atiende a la superficie, la epidermis del rostro volviendo permanente un momento efímero, un instante de la vida haciendo y continuando su historicidad, dotando y fundando una realidad autónoma, a través y por medio de la configuración pictórica .

El retrato hoy, muta y presenta variaciones muy atractivas en relación a las propuestas que a lo largo de la historia se han configurado, por lo que podemos entonces advertir la vitalidad y su inherente cualidad

de sorprender determinado en suma por la innovación de las propuestas que refrescan y significan el quehacer pictórico de nuestros días.



Imagen 19 "La pintura en mi cabeza"
ELOY MORALES
2010
Óleo sobre tabla 160 x 160 cm.

Podemos ver ejemplos de índole diversa donde el rostro no sólo es evocación y trascendencia, sino, una superficie pictórica que toma al individuo como recurso, el pretexto para desarrollar un proyecto en relación al rostro pintores de la talla de Eloy Morales¹, con sus autorretratos embadurnado de pintura, o los personajes que parecieran ser envueltos en papel celofán de Robin Eley² (por mencionar algunos) son sólo una pequeña muestra de excelencia y la contundente evidencia

1 Véase: www.eloymorales.es
2 Véase: www.robineley.com

de nuevos preceptos que el arte configura en relación a las múltiples y variadas posibilidades que cotidianamente acontecen e irrumpen en torno al quehacer artístico pictórico, y en sí hablan de la renovación y las infinitas posibilidades que el retrato como motivo pictórico oferta permitiendo y nutriendo su continuidad.



Imagen 20 "Devotion"
ROBIN ELEY
2013
Óleo sobre lino 51 x 40 cm.

Hemos mencionado que la realización de nuestro quehacer dialoga entre los preceptos de la tradición y la modernidad amalgamando elementos de una y otra en el afán de satisfacer y llevar a acabo nuestra encomienda pictórica.

Concebimos el trabajo como la suma de elementos que se articulan para hacer posible la pintura; es decir, la obra se presenta como la consecuencia y la conclusión de múltiples factores que configuran, intervienen y modulan su ejecución, las cuales son realizadas gradual y progresivamente para hacer posible el ejercicio pictórico.

Comenzar propiamente con la pintura deviene precedido de muchas horas de estudio; al ser nuestro objetivo representar a los otros he tenido que hacer la suerte de un transeúnte que mira transita y recorre a detenimiento su entorno, en afán de poder abstraer y encontrar a aquellos personajes que sean idóneos para llevarles al plano de la pintura, por lo que la búsqueda y elección de los modelos a quienes retratar es el comienzo de nuestro itinerario pictórico.

El trabajo en principio se valió únicamente de gente de nuestro entorno habitual, gente conocida, lo que permitía abordar el motivo, significarle e incluso disponer del modelo cuantas veces fuese necesario. Para adecuar y hacer del ejercicio una confrontación dónde el encuentro da por resultado una impronta de ese acometimiento entre el hacedor y su modelo; podríamos hacer un paralelismo y mencionar a Lucian Freud, quien a lo largo de su vida se dedicó a retratar lo cotidiano, su realidad inmediata, a los otros, como si el cuerpo le causara una fascinación que

bien podríamos pensar casi obsesiva, convirtiéndose su trabajo en el refugio donde dialogar, construir y reinterpretar su realidad, saciando su frenética empatía por los otros, y legando un maravilloso trabajo lleno de fuerza y de expresividad donde sus personajes son expuestos a su escrutinio; Freud argumentaba: “Yo sólo pinto a personas que me son muy próximas”¹, quizá en ello también su manera de ejecutar su trabajo, aboliendo las fotografías y haciendo de su quehacer largas jornadas de confrontación y búsqueda para llevar a cabo su jornada pictórica.

Dentro de nuestra investigación y a medida que hemos avanzamos en la construcción de nuestro proyecto artístico se ha incorporado el uso de la fotografía, sirviendo como una herramienta que potencializa nuestra mirada y vuelve asequibles un sin fin de momentos, llámese personajes, escenarios o cualquiera que nos interese para abordar pictóricamente, es un registro que coadyuva al imaginario a plantear, sugerir y hacer emerger el proyecto pictórico.

Es innegable que la fotografía contribuye siendo una parte importante dentro de nuestro proceso actual; determina y posibilita obtener datos que hace factible llevar al plano de lo pictórico; así el comienzo de nuestro itinerario acontece en una especie de estudio antropológico dónde la fenomenología de peregrinar el espacio acostumbrado permite el estudio particular de los personajes que dentro de la generalidad sean afines a nuestra pretensión pictórica, así estudiamos, analizamos y observamos detenidamente las diferentes fisionomías en la búsqueda de descubrir aquellas que sean acordes con nuestra pretensión pictórica, por lo cual volcamos nuestro interés en abstraer el sujeto que sea susceptible a servir de modelo.

La incipiente búsqueda nos ha permitido entrar en contacto con gente que de otra manera no hubiésemos conocido; el poder entablar diálogo a partir de nuestra pretensión pictórica, a conseguido mantener

1 Richardson, John, *Maestros sagrados, sagrados monstros*, Ed. Alianza Editorial, 2003, Madrid, p.439.

el contacto con aquella gente que consentía les hiciese el retrato, sea para mostrar el resultado del encuentro o en más de una ocasión pedir que posaran para corroborar lo hecho, y en el mejor de los casos, sumar algunas pinceladas con el modelo en vivo, ya que si bien es cierto que la foto es una buena fuente de datos, no hay mejor referente que poder confrontar al modelo obteniendo información en vivo, por lo que el proceso creativo sigue evolucionando, se ha vuelto dinámico, abierto, enriquecedor e incluyente.



Imagen 21
Lucian Freud en su estudio retratando a David Hockney.
Foto: David Dawson

Así a través de la pintura se ha definido un camino nuevo donde conocer y dialogar es parte del proceso creativo, conectar y conocer gente de la cual hoy día seguimos teniendo noticias, quizá aquellos personajes

del anonimato, se significan de manera tal que rompemos la barrera del desconocimiento y hoy entablamos amistad. Esta posibilidad de conocer y trascender hace que el ejercicio del retrato se enriquezca, ya que se abstrae de manera parcial pero certera la esencia del modelo, lo que en la antigüedad se estipulaba como alma o bien al menos nos gusta pensarlo de esa manera.

Este recorrido nos posiciona en una situación privilegiada de elegir, conocer y abstraer lo que nos es fundamental del entorno; recorreremos las calles de la ciudad con la compañía de la cámara, esto en el afán de encontrar los personajes que sean de nuestro interés para plasmarlos por medio de nuestro trabajo; haciendo del ejercicio un territorio inacabable de exploración y experimentación, nos posicionamos como un transeúnte al cual el mundo se le hace significativo, siendo los otros el motivo, el tema para realizar actualmente nuestro trabajo pictórico.

La forma sobre la que abordamos la realización de la obra establece ciertos principios que configuran, dictan y determinan el procedimiento de cómo efectuar la encomienda pictórica; argumentamos que es posible en el proceso creativo establecer recursos que en su justa medida se alineen y fundamenten una metodología de trabajo; sin embargo como hemos ya mencionado, el hacer artístico siempre presenta variaciones, se vuelve entonces un proceso múltiple, abierto, sumamente atrayente; ya que en cada encuentro existe un dinamismo en el cual el involucramiento hacia la obra es distinto y está condicionado por la temporalidad y determinada por “x” cantidad de variables, empero responde a factores afines que hacen posible transitar por caminos acostumbrados.

A continuación exponemos parte de lo que configura nuestra metodología de trabajo creativo, para tal encomienda hemos precisado desarrollarla de forma sintética para a quien le resulte de interés pueda conocer los procesos personales que actualmente determinan y configuran parte de nuestra producción. La finalidad última de lo expuesto es

dilucidar en la medida de lo posible, parte del misticismo que guarda en sí el proceso creativo, procurando evidenciar puntualmente los procesos más significativos del hacer artístico y servir de utilidad para quien desee conocer una manera particular de llevar a cabo un proyecto específico dentro de la multiplicidad e infinitud de recursos que inherentemente en su configuración posee el proceso creativo.

4.6.1 Dibujo

Todo trabajo que realizamos está determinado por una cimentación previa establecida por el dibujo, a través de él realizamos un camino que nos permita recorrer y emprender el proyecto, cuestiones como la composición, la adecuación del espacio y los elementos a representar son examinados y dispuestos de forma gradual con la certeza que nos permite éste, facultando que hagamos correcciones o bien simplemente tener la seguridad de componer la obra y que esta se ajuste a lo previamente considerado, por lo que hasta hoy día el acompañamiento del dibujo se ha hecho imprescindible, un armazón de lo que será la obra pictórica.

Homero Santamaría realizó el texto de sala para la exposición que exhibimos en el año 2011 titulada “LA SENDA DE LA MIRADA” y nos parece importante abstraer y citar una parte del texto que corrobora y es evidencia de la importancia que a lo largo de nuestra formación académica y artística se ha concedido a la práctica de dibujo dentro de nuestro proceso creativo; Santamaría apunta:

“[...] el dibujo es un timón que nos ayuda a darle dirección y sentido a nuestro trabajo, el dibujo es el laboratorio de la creatividad, el dibujo es un lenguaje y como el lenguaje oral nos ayuda a describir lo que no existe, por que las cosas no existen sino hasta que son nombradas o hasta que son dibujadas y puestas sobre un papel. Es mediante este acto que se empieza a tomar conciencia de las cosas que nos rodean, uno empieza a resignificar el mundo a través del dibujo”¹.

1 Santamaría, Homero, *Fragmento del texto de sala Exposición de Antonio Nieto “La senda de la Mirada”* Universidad Tecnológica de Tecámac, México 2011.

Este resignificar al que se hace mención a hecho que dispongamos e implementemos nuevos senderos y procesos de concebir la imagen, aprehender lo significativo de la realidad para poder traducirlo en pintura, por lo que como hemos mencionado, nos servimos de la fotografía ya que nos permite acceder, poseer y disponer a modo las escenas o modelos a realizar, optimizando los tiempos dentro del taller.

A su vez, se ha experimentado con proyectores y plotters para trazar algún bosquejo o referente anterior a la obra; habrá que recordar el carácter experimental del que hemos mencionado a lo largo de la investigación, los aditamentos tecnológicos conforman parte de esta búsqueda, que de forma significativa ayudan y potencializan el tiempo de ejecución, sobre todo en el afán de componer y ver diversas variantes que la imagen puede ofertar, posibilitando un juego anterior a la composición pictórica; podríamos decir que los recursos tecnológicos se vuelven viables y adecuados, sirviendo como herramientas que coadyuvan en abordar y plantear adecuadamente el objetivo de nuestro quehacer. En ello consideramos esta amalgama de lo tradicional y tecnológico como substancial para la edificación de la estética de nuestro proceso creativo.

Así nuestro trabajo se sirve de lo tecnológico determinando una herramienta más que coadyuva en la realización de nuestro quehacer; un aditamento que también a reciente fechas hemos considerado para la construcción de nuestro quehacer es el ordenador que nos ayuda a entrever diferentes posibilidades de la imagen y dónde de forma parcial, componemos, modificamos, analizamos y estructuramos la imagen, quizá podríamos decir que realizamos algunos esbozos en relación con lo que buscamos realizar, entendiendo esbozo como “...una manera de aclarar ideas, razonar y acortar el tiempo de la ejecución²”; posibilitando realizar variantes, estudios de color y un sin fin de etcéteras que en el futuro inmediato, sin lugar a dudas, responderán y darán paso a nuevos planteamientos sobre la imagen, la producción y enriquecimiento de

2 Acha, Juan, *“Introducción”*, óp. cit., p.149.

nuestra encomienda pictórica.

Habrán quienes en una especie de resistencia y nostalgia abolirán el uso de los mecanismos tecnológicos, sin embargo, es innegable preguntarse: ¿habrá algún artista que no hayan hecho suyos los recursos disponibles de su tiempo siendo en mayor o menor el uso de estos para la construcción de su trabajo? David Hockney³ en su libro “El conocimiento secreto” realizó un estudio acerca del implemento de los recursos tecnológicos en diferentes etapas históricas relacionados a la obra de artistas de la talla de Jan Van Eyck, Ingres, entre otros, dónde si bien, su tesis es debatible, su trabajo nos presenta y expone que el arte y la tecnología en mutua correspondencia han estado adheridos a través del tiempo y que depende de cada hacedor valerse y servirse de los recursos que su tiempo le brinda, por lo que la tesis que presenta Hockney es sencillamente una relectura del trabajo artístico en el cual postula que la historicidad del arte va acompañada y ha sido asistida a través de los artilugios que acontecen en el devenir cotidiano. Por lo que hoy y desde hace tiempo se erigen como una posibilidad existente, viable y válida para incrementar y seguir la realización de las obras artísticas de nuestro tiempo.

En torno al uso de los dispositivos tecnológicos en la obra Hockney señala:

“...la óptica no hace marcas; sólo produce una imagen, una mirada, una nueva manera de obtener una medición. El artista todavía es responsable de la concepción, y esta requiere gran habilidad para superar los problemas técnicos y ser capaz de representar esa imagen en pintura”⁴.

Ahora bien realizar la tarea en relación al dibujo puede ser abordada desde diferentes aspectos, ya que si es de nuestro interés realizar el dibujo como una obra independiente le realizamos en un soporte afín a ello, para

³ Hockney, David, *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Ed. Destino, Barcelona, 2002, 296p.

⁴ Hockney, David, “*El conocimiento*”, óp. cit. p14.



Imagen 22 y 23
Infrapintura. Grisalla
Temple de barniz

después realizar el encaje sobre el lienzo basado en una calca por medio de esgrafiado, o bien, realizar un bosquejo que determine la estructura que nos permitiera transitar en relación a lo planeado directamente sobre el lienzo enfatizando las líneas principales para seguidamente realizar el dibujo de forma definitiva sobre el lienzo.

Las imágenes 22 y 23 ilustran parte del proceso mencionado, donde se resaltan las líneas principales acentuando y haciendo permanente la idea, sea que se realice el delineado por medio de tinta china o cualquiera de las variaciones que permitan hacer transitable e indisoluble el bosquejo inicial, contribuyendo en lo subsiguiente en la construcción de la obra. Una vez realizado el delineado se realiza un modelado el cual se denomina infrapintura o grisalla. La infrapintura puede decirse que son: “[...] las manipulaciones, tanto materiales como cromáticas, que se aplican después de la imprimación [...] y con anterioridad al procedimiento o la técnica elegida”⁵.

Realizar la elección de que material se ha de utilizar para el comienzo de la obra va determinado por las intenciones particulares del hacedor y de las cuales pueda disponer y que sean compatibles con el trabajo, nuestra elección ha sido la de realizar la grisalla o la infrapintura a través de temple de barniz y pigmentos minerales, aunque también puede implementarse el acrílico, o bien trabajar directamente con óleo, cual sea favorecen en el proceso y están determinadas más por un gusto y empatía particular, que bien por algún factor determinante; empero cada quien dispondrá y variara los elementos de la forma que mejor le signifique y sobre todo previendo la compatibilidad de la infrapintura con las capas subsiguientes de pintura.

Una vez realizado el trazado y delineado de la obra nos disponemos a efectuar la infrapintura (valoración tonal) lo que se pretende alcanzar en esta etapa del trabajo es construir un claro-oscuro que module y de

la sensación de tridimensionalidad en el formato bidimensional, por lo que lograr un adecuado dibujo-modelado dará y servirá para realizar de manera más efectiva la disposición de los subsiguientes pasos en la obra, la imagen 24 nos permite apreciar de manera parcial algunas de las variaciones a las que en principio se sujeta nuestro quehacer pictórico en su fase inicial, la grisalla, el modelado de la forma antes de pasar a la aplicación del color.



Imagen 24
“El Zarco”
Proceso Infrapintura

Es innegable que la pluralidad es un eslogan que acompaña ininterrumpidamente a la pintura, dentro del accionar cotidiano uno mismo va variando los recursos disponibles incrementando y haciendo del ejercicio pictórico un juego de complacencias, un territorio abierto donde la forma de abordar y realizar el trabajo se vuelve irrepetible, siempre en cada pincelada se inaugura un nuevo principio, tomar una decisión que determina también la exclusión de un sin fin de posibilidades, quizá sea esto en parte, lo que vuelve seductor y trascendente el acto mismo pintar, por lo que a la pintura habrá que considerarle como una entidad viva, que establece una comunicación constante entre la elección, la acción y la certidumbre e inclusive la incertidumbre, que se complementan y vuelven un todo dentro del proceso creativo; por lo que descubrirse y aprehender continuamente ante las lecciones que la ejecución dicta es un proceso

5 Huertas, Torrejón, Manuel, “Materiales, procedimientos II” óp., cit. p.100.

continuo e ininterrumpido dentro de la faena artística; la pintura por tanto, obedece a un espacio de infinitud el cual se aquieta y establece a través de la materialidad fáctica una vez que es concluida la obra.



Imagen 25
ROBIN ELEY
Infrapintura

Generar paralelismos en relación a otros artistas es importante en un entorno donde disponemos de los recursos para apreciar lo que

ellos realizan; ya que nos muestran parte de sus procesos por medio de la virtualidad siendo asequibles parcialmente sus procesos y métodos en el hacer. Podemos acceder a conocer un poco de su proceso gracias a el registro fotográfico o de video en algunos casos; en ellos se preserva la evolución, el progreso del quehacer artístico sirviendo de testimonio de un suceso irrepetible, de un momento que no volverá a acontecer, por lo que podríamos decir que se convierte en un documento de primer orden para distinguir las posibilidades, empatías y diferencias que cada



Imagen 26
OSAMU OBI
Infrapintura

hacedor confiere a su trabajo, donde se comparten las maneras de abordar y realizar la práctica pictórica, las soluciones existentes en torno a los nuevos paradigmas de la representación, lo cual da constancia del repunte de los preceptos del quehacer y la vitalidad que la pintura en nuestros días está recobrando, algunos artistas que comparten sus procesos y de los que podemos ver ejemplos concisos son Robin Eley, (imagen 25) Osamu Obi⁶, (imagen 26) o bien el pintor Mexicano Abraham Jiménez⁷ (imagen 27) por mencionar solo algunos.

Convirtiéndose estas imágenes en una bitácora de suma importancia para los hacedores, ya que en ellas podemos de manera parcial aprehender y conocer en cierta forma, los secretos, las maneras y los procesos de elaboración de la pintura que actualmente se esta realizado.



Imagen 27
ABRAHAM JIMÉNEZ
Infrapintura

6
7

Véase: www.osamu-obi.com
Véase: www.abrahamjimenez.net

4.6.2 Pintura

Una vez conseguida la valoración del dibujo nuestra atención se cierne al acto de pintar; el filósofo Guilles Deleuze argumenta que pintar es:

"[...] modular. ¿Qué es lo que modulo sobre la tela? Sólo veo dos cosas que convocan a la modulación. O bien modulo la luz o bien modulo el color o bien modulo ambas. En efecto, la luz y el color son verdaderamente las ondas portadoras de la pintura."¹

Esta modulación que menciona Deleuze responde a la integridad del acto pictórico, variaciones múltiples que derivan en la ejecución física emotiva e intelectual hacia lienzo, las que son puestas en escena en este laberinto de creación, donde la materia en una vivacidad absoluta sufre variaciones ajustándose a los intereses, la capacidad creativa e inventiva del artista. Formas emergiendo emulando un acto de magia dónde la copiosidad del hacedor, sus herramientas y su injerencia le vuelven susceptibles a materializarse.

El empeño y la disciplina repercuten en la pintura que dentro de nuestra experimentación recorre diversos caminos haciendo del trato del material un dialogo callado en el cual podemos disponer de la transición en base a veladuras o bien con mayor disposición expresiva a través de la gestualidad y corporalidad propia de la materia, como ya hemos referido el cuadro se convierte en un espacio abierto de una vivacidad absoluta, donde se establece un lenguaje de mutua correspondencia entre la certeza y la incertidumbre, cada pincelada, cada momento, el análisis, el alejamiento,

1 Deleuze, Guilles, Pintura. El concepto de diagrama, Ed. Cactus, Serie Clases, Buenos Aires, 2007, p.144.

configuran, definen y modulan la pintura, el lienzo se convierte en un campo infinito, no restringido donde la elección y realización de la obra va precedida de ese lenguaje que se funda en el momento de la construcción, por lo que la pintura, su vivacidad y prolongación son estándares que a pesar de ser cuestionados ampliamente en el entorno cotidiano persisten adheridos a las variantes, modas y tendencias susceptibles a emerger en el espacio artístico-cultural, por lo que hoy nuevamente, se da un interés por establecer y llevar a cabo proyectos en relación a la pintura y es cada vez mas enfático que la figuración se visibiliza, emerge por lo que su práctica en el entorno actual contundentemente reclama vigencia



Imagen 28
Proceso "La Merienda"
Modelado Base



Imagen 29 y 30
Proceso "La Merienda"
Definición de tonos

Las imágenes 28, 29 y 30 son un registro de un momento específico de la producción, es evidente que la obra significa, se enriquece y cambia en cada pincelada del trayecto que acontece en ésta, las imágenes son el registro puntual de un momento que no volverá a ser, por lo que son la evidencia de un momento específico y muestra de nuestro proceso actual; en él la disposición elección y la manera de ejecutar tiende a estar condicionada por la temporalidad, el temperamento del hacedor así como del espíritu experimental del cual nunca debemos alejarnos ya que la pintura se construye y la inmanencia del hombre esta determinada en la honestidad de su quehacer hacia la obra:

"La persona forma en la obra <<su experiencia concreta, su vida interior, su espiritualidad inimitable, sus reacciones personales en el ambiente histórico en el que vive, sus pensamientos, sus costumbres, sentimientos, ideales, creencias, aspiraciones>>"².

Consideramos la pintura como un lugar de descubrimiento, donde fundar nuestra visión, tanto de lo que observamos como de lo que pensamos, un lugar que permite hacer aprehensible las cosas que anhelamos, lo que nos significa, lo que es atemporal y queremos de cierta forma poseer, plasmado por medio de la injerencia, la transformación y significación de la materia en lo pictórico, es pues, nuestro pensamiento preservado en la materia.

Las obras que presentamos son una selección de lo que a lo largo de la investigación realizamos en ellas se advertirán los intereses y algunas de las variantes que actualmente nuestro proceso creativo conlleva, donde el hilo conductor es la cotidianidad, los personajes que configuran y construyen nuestra realidad y escenarios efímeros que son aprehendidos por la realidad de la pintura.

Las obras expuestas en esta investigación son una pequeña selección

2 Eco Humberto, "La definición", óp. cit. p.31

que expone la indagación particular sobre la que hemos realizado nuestro quehacer; entendemos la práctica como un encuentro que en cada acercamiento es nuevo y sugerente por lo que el acto pictórico se posiciona como un momento de confrontación y revelación, un espacio sugerente, plural, dinámico e infinito que a nivel de representación permite exponer la muestra específica que a lo largo de la historia, el hombre a tenido de sí, sus interés y la materialización de su imaginario viendo como emerge a través de la transformación material los caprichos de la mente; y que nos permite ver la perennidad e interés afín al hombre de preservar, estudiar y conocer lo significativo y significante a él.

Nuestro quehacer no se disocia de este interés y pretendemos seguir explorando en la proximidad de lo cotidiano, las personas, los personajes y los escenarios que se recrean en relación a nosotros y la vida misma, por lo que nuestra producción hoy en día hace de lo cotidiano el motivo por el cual explorar, sirviendo también, como recordatorio que la vida transita, cambia y significa cada instante, por lo que aprehender simbólicamente ciertos personajes, escenarios, etcétera, nos permite poseer, recrear y aprehender momentos específicos de ellos y de la vida misma, que a cada pulsión y segundo cambia, volviéndose la encomienda pictórica aquel lugar que fungirá como el recordatorio de un momento específico, preservándolo para la eternidad.

Los rituales de lo cotidiano, es una investigación que determina un ciclo tanto académico como pictórico, solo un pequeño espectro en torno al camino artístico transitado; pero la búsqueda y experimentación continúan, esta investigación es sólo un paso más dentro de la materialización del pensamiento y nuestros intereses creativos, hechos que son y serán permanentes por la carnalidad y realidad manifiesta de la pintura.



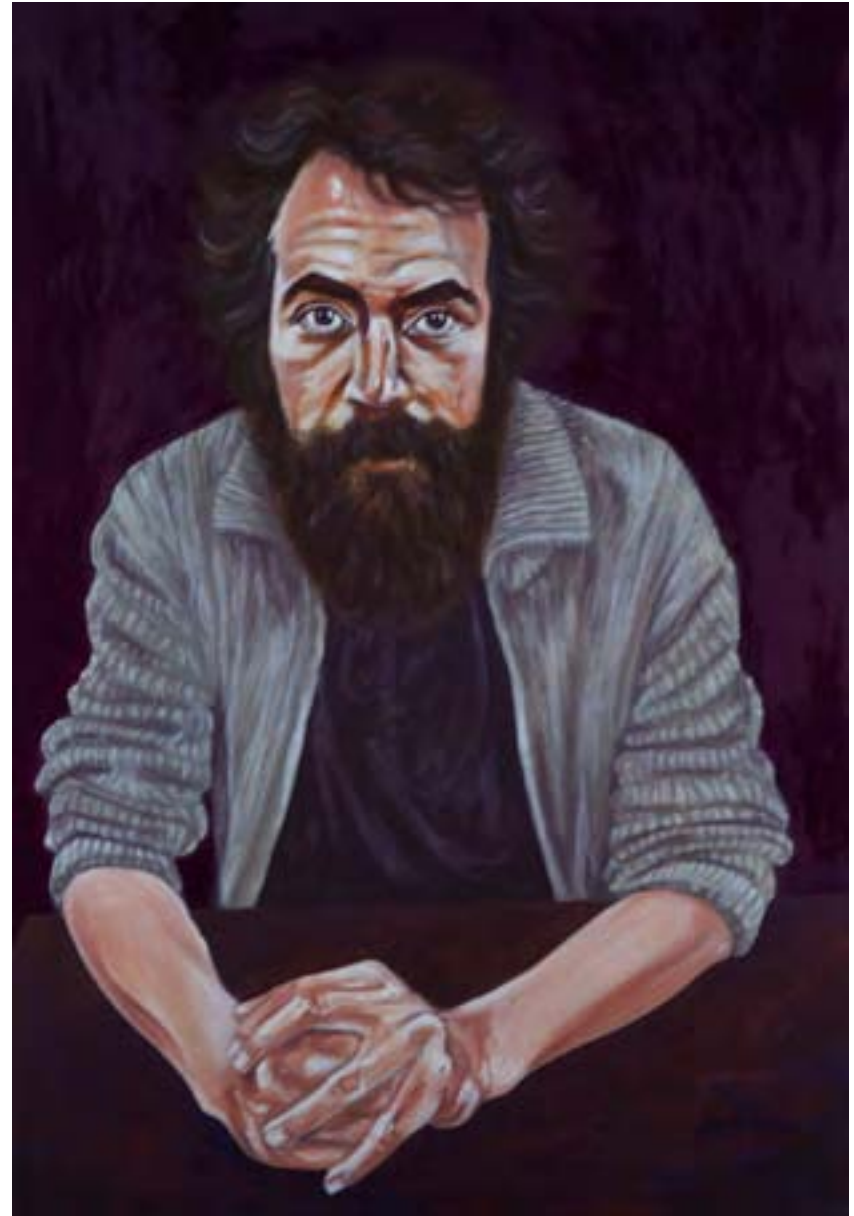
"BERTOLDO"
Temple/Lino
80 x 60 cm.
2012



"YAN"
Temple/Lino
80 x 60 cm.
2012



"RICARDO CON CLAVEL"
Temple/Lino
80 x 60 cm.
2012



"AARÓN"
Temple/Lino
80 x 60 cm.
2013



"NAYELI"
Técnica mixta. Óleo/Temple
80 x 60 cm.
2013



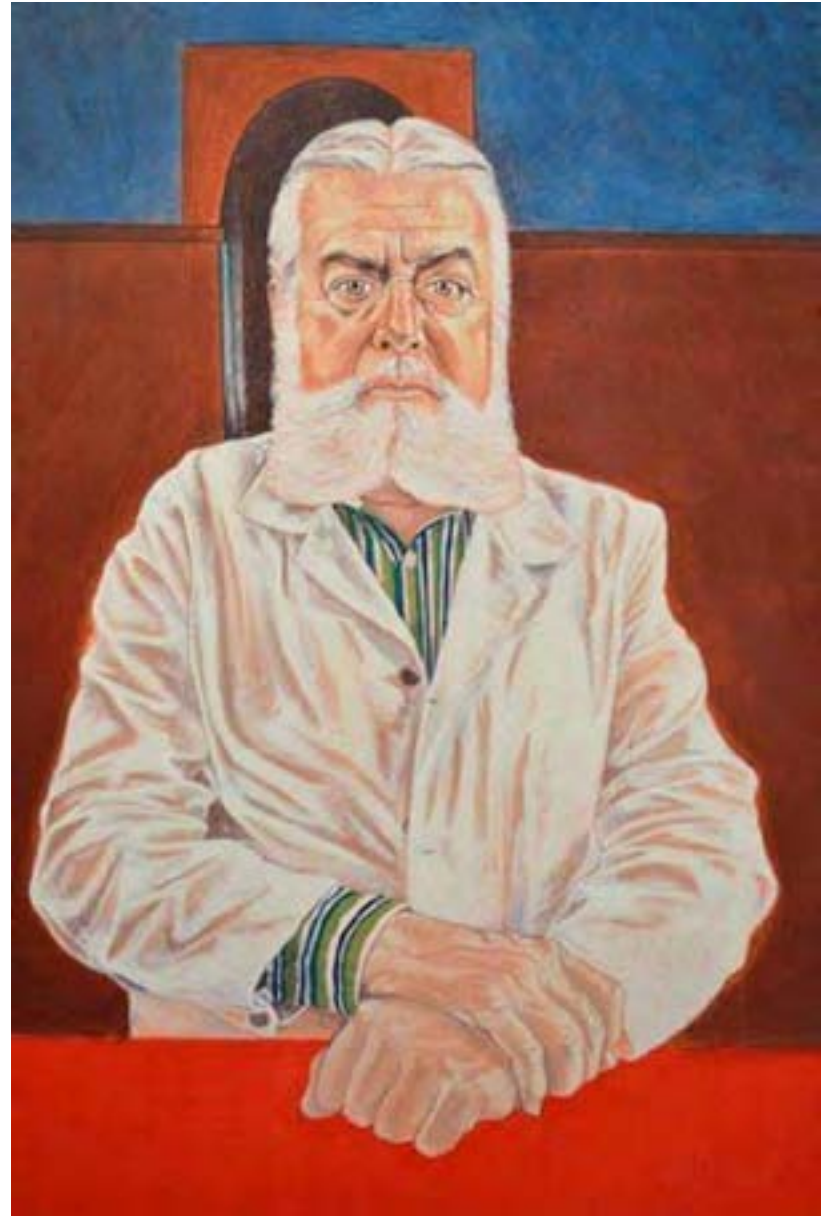
"SATYA"
Técnica mixta. Óleo/Temple
80 x 60 cm.
2013



"YANETH"
Temple/Lino
68 x 52 cm.
2013



"MUNDO"
Temple/Lino
55 x 80 cm.
2013



"RAYMUNDO"
Temple/Lino
80 X 60 cm.
2014



"EL ZARCO"
Óleo/Lino
80 X 60 cm.
2014



"CONTEMPLACIÓN"
Técnica Mixta. Temple graso/Óleo
90 x 140 cm.
2014



"LA CONDICIÓN HUMANA"
Técnica Mixta. Temple graso/Óleo
90 x 140 cm.
2014



"LA MERIENDA"
Técnica Mixta. Temple/Óleo
90 x 140 cm.
2015



"LA VENUS DE LA WHIRPOOL"
Técnica Mixta. Temple/Óleo
140 x 90 cm.
2015

A la suma de lo expuesto podemos hacer diversas conclusiones que permiten posicionar y establecer nuevos preceptos en torno a la producción de pintura en nuestro medio contemporáneo.

Es innegable que vivimos una época sin precedente, donde los adelantos tecnológicos permiten grandes y valiosos aportes para el hombre en lo individual y lo colectivo, lo cual ha establecido las bases para una nueva sociabilidad, así mismo ha cambiado y ampliado las posibilidades en torno a las propuestas artísticas, en dónde los recursos y las posibilidades parecieran inagotables, sin embargo, como se trató de demostrar considerar lo tradicional como obsoleto y lo contemporáneo como novedoso es muchas veces incierto y hemos manifestado a partir de ejemplos concisos como las prácticas artísticas, específicamente las denominadas de tradición, no desaparecen, ya que han permanecido oscilantes en el entorno, y que si bien es cierto, que se han menospreciado de los escaparates y espacios expositivos importantes, no dejan de cohabitar manifestaciones encausadas y fundamentadas por principios que promueven y estimulan su práctica en base a fundamentos de la vieja usanza, por lo que se estima como viable un repunte y posicionamiento de la pintura en un futuro próximo, recobrando los espacios expositivos y hacer evidente la vivacidad de ésta en el entorno actual.

Considerar el proceso creativo como un campo abierto que se enriquece a través del acto del hacer día a día; por lo que la materia transformada en obra nos manifiestan y da constancia de un momento puramente humano, el ahínco del hombre por comunicar y materializar su pensamiento; la obra por tanto, sirve de recordatorio que nos permite en parte acceder a conocer y saber de la personalidad, el sello y la distinción de la individualidad, por lo que nos posiciona frente a aquella realidad materializada única e irreplicable en la eventualidad del hombre, siendo la conclusión manifiesta y efectiva de aspectos que a él le interesaban, los cuales patentó y rubricó por medio de los recursos que disponía.

Es por tanto fundamental desde un aspecto pedagógico y docente ponderar, indagar, explorar, investigar y difundir los conocimientos que rigen y estipulan el quehacer

artístico, contribuyendo a la adquisición y divulgación del conocimiento práctico, que como hemos expuesto, es posible propagar por medio de establecer una metodología de la creación, aun cuando existan múltiples variaciones inclusive en la encomienda personal.

Puntualizar que las prácticas denominadas de tradición y contemporaneidad, no deben ser consideradas prácticas opuestas; se vuelve indispensable enfatizar que las propuestas denominadas artísticas no deben sustentar su quehacer en base a prejuicios, negaciones y descalificaciones para validarse, sino adecuarse y servirse de las posibilidades que la amalgama de recursos existentes hoy día le brinda para su ejecución. Por lo que hacer uso de los recursos que a lo largo de la humanidad han estado presentes y de los cuales en nuestro tiempo aún podemos valernos es fundamental, más incorporar los de reciente aparición a las necesidades expresivas y creativas del hacedor, e inclusive podríamos señalar la inclusión en nuevos campos del conocimiento, insertando a la pintura en una visión multidisciplinar o transdisciplinar recurriendo e insertándose en las nuevas posibilidades que se ofertan, integrándola en los procesos de creación, o bien produciendo obras en simbiosis con los recursos que actualmente se nos proveen, llámese tecnológicos, materiales y los que en el imaginario susciten. Lo que sin lugar a dudas supone un vasto campo de acción para indagar, explorar y proponer coadyuvando al desarrollo de un trabajo artístico y pictórico en la actualidad.

Se vuelve de vital importancia en un entorno favorecido por la disponibilidad de recursos virtuales estimular la realización de preceptos como son el dibujo, la pintura y todas aquellas prácticas que deriven de una confección manual-intelectiva, permitiendo paralelamente establecer desde la individualidad recursos que ayuden a la sistematización de conocimientos que trasciendan y vuelvan permanente el hacer enraizado en las prácticas de la tradición, estimulando una práctica, una labor que no se agota, ni se repite, el acto del hacer siempre será nuevo y significativo, ya que el poder aprehender el pensamiento por medio de la ejecución y materialidad artística, se vuelve un acto que en su misma configuración, muta, significa y simboliza la individualidad del sujeto tratando de transformar la materia en algo significativo, simbólico y representativo de su realidad.

Por tanto, podríamos precisar que la pintura establecida como entidad fáctica resguarda la esencia del hombre, ya que su realización depende totalmente de él, es decir,

articula e interviene en todo su proceso de ejecución, en una época donde los dispositivos tecnológicos, la división del trabajo, la aceleración de la vida y el alejamiento de los preceptos propios de la manufactura humana condicionan y modulan una nueva colectividad, se vuelve fundamental recobrar aquellas manifestaciones que posibiliten la humanización del entorno en un mundo alienado en relación a los principios capitalistas de productividad y producción en masa:

“Por eso el arte es la única y verdadera educación para el hombre; no la educación que lo manipula para manufacturar, sino la que lo forma con una conciencia integral, digamos con una conciencia esférica, y no lineal, que lo enseña a jugar, y no sólo a leer; a crear y no memorizar, que lo “educa”, y no sólo lo “entrena” para trabajar.”¹

Así la pintura y las artes denominadas de tradición es y han sido un medio de exploración de lo individual, con la intención de trascender y ser un referente universal, emerge en su naturalidad como objeto preciado y es esencial el que siga proliferando en nuestro entorno cotidiano; investigando, explorando y proponiendo desde la diversidad que le confiere la unicidad, haciendo de su práctica un elogio para la contemplación donde la obra siga manifestándose y exponiendo contundentemente el pensamiento, la realidad, el ensueño y todas las variaciones susceptibles de materializarse a través y por medio de la injerencia del artista sobre la materia, al final de cuentas como bien apunta Fernando Zamora el artista es un ser sistémico, complejo y estructurado que en su singularidad al momento de la creación no sólo interviene la mano y el pensamiento sino la corporalidad entera, ya que los artistas;

“[...] no sólo pensamos con el cerebro, sino con el cuerpo entero; que no hablamos sólo con la boca sino con manos, rostro, ojos, pies, espalda, cabeza, garganta y lengua; que no escuchamos sólo con los oídos; que no tocamos un instrumento musical sólo con los dedos a las manos, sino con todo lo que se mueve en nosotros, por dentro y por fuera; que no amamos sólo con el corazón, o sólo con el vientre; que somos en suma, seres integrales.”²

1 Argudín Luis, “La espiral”, óp. cit., p138

2 Zamora, Fernando, *Imagen y razón: los caminos de la creación artística*, citado en *Arte y Diseño*[...], óp., cit., p184-184

El resultado expuesto a lo largo de la investigación pretende ser una muestra concreta de los intereses particulares que atienden nuestro quehacer por un lado a nivel práctico artístico-pictórico a través de la muestra de mi producción, pero también, de la indagación que como docente e comprendido y emprendido para la sistematización del conocimiento, el resultado aquí exhibido es sólo un pequeño compendio de la indagación que seguiremos transitando y sobre la cual debemos seguir explorando para renovar, incrementar y ponderar en relación a los intereses personales y colectivos.

La investigación “**Los rituales de lo cotidiano**” tiene como finalidad última rendir un pequeño homenaje a quienes de forma ininterrumpida hacen del acto creativo un acompañante de vida, sabiendo de las largas y no siempre satisfactorias encomiendas en las que nos adentramos como creadores y de las que siempre se obtiene un aprendizaje, aunque éste no resulte de la forma que con anterioridad se había planteado, determinando y forjando un camino de eterna complicidad en dónde, invariablemente al final de cuentas, es la vida misma del hacedor la que cristaliza en objeto.

FUENTES DE CONSULTA Bibliografía

- ACHA, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, Ed. Coyoacán, México, 1994.
- ALPERS, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*. Ed. Hermann Blume, España, 1987.
- ÁLVAREZ, Hernández, Jorge, *Generación Mosaico y la tecnología actual en las artes y el diseño, citado en: Las alas del deseo tecnológico*, ENAP, -UNAM, México, 2011.
- ARGUDÍN, Luis, *El teatro del conocimiento*, Ensayos de arte y pintura, México, ENAP-UNAM, 2013.
- ARGUDÍN, Luis, *La espiral y el tiempo. Juicio, genio y juego en Kant y Schiller*, ENAP-UNAM, México, 2008.
- AUGÉ Marc, *Los <<no lugares>> espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed Gedisa, Sexta reimpresión 2001, Barcelona.
- AUMONT, Jacques, *La imagen*, Paidós, Col. Comunicación, Buenos aires, 1992.
- AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato de Occidente*, España, 2002 Ed. Gustavo Gili, Col. Hipótesis. 160 p.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Ed., Kairos, Madrid, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt, *Arte ¿líquido?*, Ed. Sequitur, Traducción, Francisco Ochoa de Michelena, Madrid, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ensayo Tusquets Editores, Traducción Carmen Corral, México, 2008
- BELL, Julian, *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*, Ed. Galaxia Gutenberg, 2001.
- BERGER, John, *Sobre el dibujo*, Ed. Gustavo Gili, trad. Pilar Vázquez, Barcelona, 2012 .
- BREA, José Luis, *Las tres eras de la imagen*, Ed. Akal, Madrid, 2010.
- BREA, José Luis, *Estudios visuales, La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Ed. Akal, Madrid, 2005.

BRONCANO, F., "La filosofía y la tecnología, una buena relación" citado en Nuevas meditaciones sobre la técnica, Ed. Trutta, Madrid, 1995.
BRYSON, Norman, *Visión y Pintura, la lógica de la mirada*, Traducción, Consuelo Luca de Tena, Madrid, Ed. Alianza, 1991.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2000.

DANTO, Arthur, C., *El abuso de la belleza, La estética y el concepto de arte*, Paidós, España, 2005.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, 2ªed. Ed. La marca, 2008.

DELEUZE, Guilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Ed. Cactus, Serie Clases, Buenos Aires, 2007.

DELEUZE, Guilles, Guattari, Felix, *¿Qué es filosofía?*, Ed. Anagrama, Colección Argumentos, Traducción Thomas Kauf, Barcelona, Décima Edición, 2013.

DONDIS, A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, 5ª Ed, , España, Ed. Gustavo Gili, 1984.

DUTTON, Denis, *El instinto del arte. Belleza placer y evolución humana*, Traducción Carmen Font Paz, Ed. Paidós Ibérica, Madrid, 2010.

ECO, Humberto, *La definición de la obra de arte*, Ed. Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1970.

ECO, Umberto, *Obra abierta*, Ed. Ariel, Barcelona, 1990.

ENGELS, F., *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, Ed., Quinto sol, 10ª reimpresión, México, 1994.

FAERNA, García-Bermejo, José María, *Antonio López*, Ed. Poligrafía, Barcelona, 2004.

FOCILLON, Henri, *La vida de las formas, seguida de El elogio de la mano*, UNAM-ENAP, 2010.

FRANCALANCI, L. Ernesto, *Estética de los objetos*, Ed. La balsa de la medusa, Trad. Francisco Campillo, España, 2010.

GADAMER, Georg-Hans, *La actualidad de lo bello*, Ed. Paidós, Barcelona, 7ª ed., 2010.

GAILLOT, Bernard-André, *Artes Plásticas, Elementos de una didáctica-crítica*, ENAP-UNAM, Col. Espiral, México, 2013.

GALIENE y Pierre Francastell, *El retrato*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, España, 1988.

GARBUNO, Aviña Eugenio, *Estética del Vacío, la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*, UNAM-ENAP, México, 2012 .

GARCÍA, Ranz, Ángeles, *El artista interior: de lo espiritual en el desarrollo artístico*, Ed. Plaza y Valdez, 1999.

GARCÍA, Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.

GARCÍA, Ponce, Juan, *De la pintura*, Antología de ensayos sobre arte y pintura, Ficticia Editorial, México, 2013.

GOMBRICH, E., *La imagen y el ojo, nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Debate, Madrid, 2000.

GOMBRICH., E. H., *Arte e ilusión Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Debate, Madrid 1998.

GÓMEZ, Molina, Juan, José, (coord.) *Las lecciones del dibujo*, Ed. Cátedra, 5ª Edición, España, 2011.

GREENBERG Clement, *Arte y cultura*, Ed. Paidós, España, 2002.

GUBERN, Román, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1996.

HOCKNEY, David, *El conocimiento secreto: el redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Ed. Destino, Barcelona, 2002.

HUERTAS, Torrejón, Manuel, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I y II*, ed. Akal, Madrid, 2010.

KANDINSKY, Wassily, *La gramática de la creación; el futuro de la pintura*; traducción de Catarina Molina, Ed. Paidós, Barcelona, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles, Serroy, Jean, *La estatización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Ed. Anagrama, Col. Argumentos Barcelona, 2015.

LÓPEZ, Antonio, "Antonio López", Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2011.

MARCHÁN, Fiz, Simón, (compilador.), *Real virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed. Paidós Estética, Barcelona, 2006.

MICHAUD, Yves, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, trad.

Laurence le Bouhellec Goyumar, FCE, México, 2007.

NIETO, Rodríguez, Antonio, *La senda de la mirada. La mirada en retrato como estrategia de representación en el retrato*, Tesis de Maestría, FAD-UNAM, 2011.

OLIVA, Mendoza, Carlos, *El fin del arte*, Ed. Itaca, UNAM, México 2010.

PALLASMAA, Juhani, *La mano que piensa*, España, Ed. Gustavo Gili, 2012.

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Ed. Alianza Forma, 2ª reimpresión, Madrid, 2008.

PAREYSON, Luigi, *Conversaciones de estética*, traducción de Zósimo González, Ed. Visor, Madrid, 1992.

PAZ, Octavio. *Los privilegios de la vista: arte moderno universal: arte de México*, Ed. FCE, Círculo de lectores, 2001.

PÉREZ, Cortés, Francisco, *Ciencias y artes para el diseño*, UAM, México, 1997,

PÉREZ, Cortés, Francisco, *Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo: Materiales, objetos y lenguajes virtuales*. UAM, México, 2003.

READ, Herbert, *Imagen e Idea*, Fondo de Cultura Económica, Traducción Horacio Flores Sánchez, 4ª reimpresión México, 1980.

REGIS, Debray, *Vida y Muerte de la imagen, Historia de la mirada en occidente*, Ed. Paidós, España, 1994.

RICCI, María, Franco, [compilador], *El Fayum*, s/ed. , Italia, 1999, 170 p.

RICHARDSON, John, *Maestros sagrados, sagrados monstruos*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2003.

RODRÍGUEZ, Sancho, Isabel, *Nuevos soportes rígidos con fines artísticos*, Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid.

RUIZ, Andrés, Enrique, *Vida de la pintura*, Ed., Pre-textos, Valencia, 2001.

SÁNCHEZ, Vázquez, Adolfo, *Filosofía de la praxis*, Ed., Grijalbo, México, 1980.

SENNETT, Richard, *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini Ed. Anagrama, 3ª ed. 2012.

SHINER, Larry, *La invención del arte, Una historia cultural*, Ed. Paidós Estética, Traducción

Eduardo Hyde y Elisenda Julibert, España, 2004.

SOBCZYK, Marek, *De la fatiga de lo visible*, Traducción Manuel Arranz, Correspondencia Pre-textos, España, 2011.

SYLVESTER, David, *Entrevista con Francis Bacon*, traducción Álvarez Flórez y Ángela Pérez Gómez, Barcelona, Poligrafía, 1997.

TRIAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona, 1988.

TODOROV, Tzvetan, *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Traducción Noemí Sobregués Barcelona, 2006.

VIRILIO, Paul y Baj, Enrico, *Discurso sobre el horror en el arte*, 2ª Ed. Casimiro libros, Madrid, 2010.

WALTER, Benjamín., *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Ed. Ítaca, 1ª Ed., México, 2003.

WILDE, Oscar, *Las artes y el artesano*, trad. Carlos García Simón, Madrid, Ed., Gadir, 2010.

WOLFE, Tom, *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 2010.

WYSS, Beat, *La voluntad de arte, sobre la mentalidad moderna*, Abada Editores, Madrid, 2010.

ZAMORA, Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, ENAP-UNAM, México, 2007.

ZAMORA, Águila, Fernando, *Imagen y razón: Los caminos de la creación artística en: Arte y diseño*, ENAP-UNAM, México, 2002.

Zuffi, Stefano, *El retrato*, Carroggio, S. A Ed, Pelai, Barcelona, Traducción, Víctor Gallego, Carmen Muñoz del Río, 2004.

Textos de sala

Santamaría, Homero, *Antonio Nieto "La senda de la Mirada"* Universidad Tecnológica de Tecámac, México 2011.

Recursos web

Ben Lewis "*La gran burbuja del arte contemporáneo*" [consultado el 3 de diciembre 2014] disponible en:

http://www.youtube.com/watch?v=JZCXp_s8FeY

VICTOR ERICE (1992): "*EL SOL DEL MEMBRILLO*"

<https://www.youtube.com/watch?v=iiqy4L3eI2s&list=PLjaRvS5JcWZyCQ5UXt5fz4g9iy7pEmkXo>

Artistas sitios web

www.abrahamjimenez.net

www.eloymorales.es

www.helnwein.com

www.osamu-obi.com

www.robineley.com



**LOS RITUALES DE LO COTIDIANO.
RETRATOS, ESCENAS Y PERSONAJES DEL ENTORNO
A TRAVÉS DE UNA PROPUESTA PICTÓRICA.**

D.R. © MAV. ANTONIO NIETO RODRÍGUEZ.

PRIMERA EDICIÓN.
NOVIEMBRE , 2015.
MÉXICO D.F.

EDICIÓN DE TEXTO:
BENJAMÍN ROGERS.

DISEÑO EDITORIAL:
MARIANA ORTIZ ALBO

QUEDA PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL DE ESTA OBRA POR
CUALQUIER MEDIO SIN LA AUTORIZACIÓN PREVIA POR ESCRITO DEL AUTOR.