



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

PINTURAS NEGRAS: EL REMANENTE LEJANO DEL OBJETO

Tesis

Que para obtener el Título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta: Jonathan Peralta Valle

Director de Tesis: Licenciado Víctor Manuel Monroy de la Rosa

CDMX 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPITULO I. EL REALISMO PICTÓRICO

1.1 La fotografía, Courbett y Delacroix

CAPITULO II LA VERDAD DE LO VISIBLE

2.1. El ensueño pictórico

CAPITULO III. EL USO DE LA FOTOGRAFÍA COMO MODELO PICTÓRICO

3.1 Pintura y fotografía en la obra de Francis Bacon

3.2 Richter y el modelo fotográfico en su pintura.

CAPITULO IV. PINTURAS NEGRAS EL REMANENTE LEJANO DEL OBJETO

4.1 Propuesta plástica

Conclusión

BIBLIOGRAFIA

Introducción.

Pensar es un acto, Sentir es un hecho. La obra sucede, es un hecho. Habrá que actuar, reflexionar al respecto. Primero se generó la obra, la propuesta plástica. Al momento de la reflexión en torno a ésta, encuentro similitudes con la obra de Francis Bacon y Gerhard Richter. En común tenemos el uso de la fotografía como modelo pictórico del cual se arranca lo figural que deviene en un modelo sensible.

Primero habrá que establecer la relación que tiene la fotografía y la pintura. Ambos, fenómenos de lo lumínico.

En la pintura, el manejo de sus materiales y la disposición de los mismos en un soporte provocan la reflexión de la luz, ocasionando que se forme el color y la imagen en los ojos del espectador.

Antes del nacimiento de la fotografía, la pintura había tenido el monopolio sobre la imagen, como modelo de representación de la realidad —realismo—. Mismo que es puesto en duda por la fotografía, cuyo nacimiento no hubiera sido posible sin el desarrollo de la óptica, la invención de la cámara oscura y la cámara lúcida; que entre sus usos estaba el de ser un método de dibujo y pintura.

Tras el acaecimiento de la fotografía. Pintura y fotografía; comenzaran una serie de relaciones reciprocas y tendencias de diferenciación.

Esta relación engendrará nuevos modelos de representación: Realismo Social, Pictorialismo, Fotorrealismo, etc. Y la dislocación de los mismos: Como es el caso; en la obra de Francis Bacon y Gerhard Richter.

De la obra de Bacon y Richter podemos deducir un modelo sensible y de lo sensible el cual consiste en suprimir la figuración, aunque más que suprimir; vendría siendo arrancar de ella lo figural. Para así abstenerse al hecho que es la pintura.

Bacon y Richter hablan de lo mismo, de maneras sumamente distintas. De lo que se concluye cierta imposibilidad de tener un solo método, para el arte y el artista.

El río se abre un cauce, luego el cauce, aprisiona al río... la obra se desborda; rompe el cauce, tiende a tirar... no es la tensión del discurso, sino la plasticidad del sentido.

CAPITULO I

EL REALISMO PICTÓRICO

Se designó con el nombre de Realismo a una tendencia artística del siglo XIX que se autocalificó de realista por primera vez en la historia para diferenciarse de las posiciones idealistas de signo contrario. Los críticos de arte atacaron por «realista» a Gustave Courbet, pero el pintor dio al concepto un giro positivo. Rechazado por el Salón de París, en 1855, con ocasión de la Exposición internacional presentó sus cuadros en una barraca que llamó «Pavillon du Réalisme». El mismo año escribió su decisivo *Manifiesto realista* en el que, apoyándose en las tradiciones artísticas existentes, se decantó por un arte individual que debía responder a las costumbres y los hábitos de su época y su realidad vital (Stremmel, K. 2004, pp.6).

Ahora bien, el realismo es también un método de representación y no sólo un concepto de gran trascendencia que, (...) se utiliza con frecuencia como sinónimo de naturalismo para definir el intento de reproducir fielmente la realidad.¹

En esta tendencia artística, coinciden muchos de los elementos que nos servirán de apoyo para el desarrollo de esta tesis, como son: el nacimiento de la fotografía, el cambio del modelo de representación de idealista a realista, y el uso de la fotografía como modelo pictórico.

Podríamos especular, en el caso del impresionismo — que es un movimiento paralelo al realismo—: que los pintores de esa tendencia hicieron uso de material fotográfico o se dejaron influenciar por la fotografía y más considerando que “*esos pintores eran la progenie de una larga tradición de naturalismo que culminaba en un concepto absolutista de realismo.*”² Pero no existen elementos suficientes para afirmar esto, ya que hay una escasa mención al respecto de la fotografía en las notas y cartas de los impresionistas. ¿Quién podría hacer tal afirmación sin arriesgarse a perder prestigio? y más en plena batalla

¹ Stremmel, K.(2004). La verdad de lo visible. U. Grosenik (Ed.). *Realismo*. (pág. 6). Ed. TASCHEN.

² Scharf, A. (1944). Cap.7 El impresionismo. (J.P. de Santayana, trad.). *Arte y fotografía*. (pag.175). España: Ed. Alianza Forma.

entre fotografía y arte³. Hay dos nombres que surgen cuando se hace esta pregunta: Courbet y Delacroix.

El nacimiento de la fotografía en 1839 supuso una serie de relaciones recíprocas y tendencias de diferenciación por parte de ambos medios (fotografía y pintura). Para establecer una relación entre ambos, debemos entenderlos como fenómenos de lo lumínico.

Antes del nacimiento de la fotografía la pintura había tenido el monopolio sobre la imagen: la imagen como un modelo de representación de la realidad — realismo— mismo que es puesto en duda por la fotografía cuyo nacimiento no hubiera sido posible sin el desarrollo de la óptica, la invención de la cámara oscura y la cámara lúcida.

... El hombre se ha sentido atraído por los fenómenos luminosos, que despertaban en él gran curiosidad, y que le aportaban, además, una variedad de beneficios prácticos.

Entre los vestigios de las antiguas civilizaciones se han hallado algunos objetos que testimonian este interés por los fenómenos ópticos. Por ejemplo, en las ruinas de Nínive, antigua capital asiria, fue encontrada

³ Scharf, A. (1944). Cap.7 El poder de la fotografía. (J.P. de Santayana, trad.). Arte y fotografía. (pag.152). España: Ed. Alianza Forma.

una pieza de cristal de roca, pulida en forma de lente convergente. En Creta se hallaron dos lentes que datan de 1200 a.C. y que, según algún historiador, fueron usadas como lentes de aumento, aunque no hay testimonio que confirme esta hipótesis. (...) Por otra parte, un fragmento de un antiguo documento griego encontrado en Egipto habla de algunas ilusiones ópticas. Entre ellas menciona un conocido efecto visual que no ha dejado de intrigar a la humanidad; el agrandamiento aparente del Sol y de la Luna cuando se acercan al horizonte. (...) En un pasaje de *Las nubes*, divertida comedia de Aristófanes que data del siglo V a.C. se habla de una piedra transparente que se surte en las boticas y que sirve para encender el fuego y para fundir la cera con la luz del Sol. Curiosamente, si bien había entre los griegos un conocimiento de las propiedades de los espejos y de los "cristales encendedores", no parece que hayan desarrollado la habilidad de producir amplificación de imágenes con la ayuda de estos objetos; para ello habría que esperar hasta la Edad Media. (...) Las contribuciones más significativas a la óptica medieval se deben sin duda al célebre científico árabe Ibn al-Haytham, conocido en Europa como Alhazan o Al-Hazen, quien vivió en el siglo X.⁴

⁴ Anna María Cetto. (1966). Cap. III Historia de la óptica. La luz (6ª ed.). México: Ed. Fondo de Cultura Económica.

Al-Hazen fue el primero en analizar correctamente los principios de la cámara oscura. Su obra fue traducida al latín durante el siglo XIII, de esta manera es como llega a conocerse en occidente. (Cetto. 1966, La luz).

El renacimiento, es la época en la que podemos especular sobre el uso de la cámara oscura como método de dibujo. Leonardo da Vinci, es el que nos proporciona una pista, gracias a la cantidad de manuscritos que deja a la posteridad. En uno de ellos menciona: "Una pequeña apertura en el postillo de la ventana proyecta sobre la pared interior del cuarto una imagen de los cuerpos que están más allá de la apertura". (Cetto. 1966, La luz).

El caso de Leonardo da Vinci no es el único, Por medio de las pruebas visuales que nos aportan las obras realizadas durante ese periodo, podemos afirmar que el uso de la cámara oscura se popularizó entre sus contemporáneos y su uso siguió siendo factible hasta la llegada de la fotografía (Hockney, D. 2001, El conocimiento secreto).

(...) lo que los historiadores del arte durante tanto tiempo habían identificado como una habilidad hacia el naturalismo cada vez mayor desde el siglo XV hasta el XIX, (...) no era un proceso gradual: la mirada

óptica llegó de repente y en ese mismo momento fue coherente y completa.⁵

Por medio del uso de la cámara oscura, el pintor convive con una imagen latente (la mirada óptica), misma que se hará fija por medio del dibujo y la pintura. Este procedimiento consistía en un cuarto oscuro, en el cual por medio de un agujero muy pequeño denominado estenopo, se dejaba pasar una cantidad de luz cuyo resultado era la proyección de lo que acontecía en el exterior. Con el paso de los años el perfeccionamiento de los espejos y el desarrollo de la óptica, este aparato se fue perfeccionando hasta llegar a contener ambos elementos en su configuración: un lente que formaba la imagen y un espejo que la reflejaba. Esta cámara oscura, en sí, viene siendo lo que hoy conocemos como una cámara fotográfica.

La mirada óptica, será el antecedente de la relación que mantendrán fotografía y pintura. El uso de la cámara oscura por parte de los pintores supuso una primera dislocación de su modelo de representación. Llevando a este, a un mayor realismo generando un modo de ver. Esto

⁵ Hockney, D. (2001). La prueba visual. El conocimiento secreto (3ª ed.). (pag.50). (H. Mariani, trad.). España, Barcelona: ED.destino.

no quiere decir que todos los pintores de la época renacentista hayan usado la cámara oscura, ni siquiera que la conocieran, pero una vez que uno la hubiera usado los otros habrían tratado de crear el aspecto.

1.1. La fotografía, Courbet y Delacroix

Comencemos con un nacimiento; el de la fotografía en el año de 1839 ⁶: que es básicamente una manera de fijar la imagen — por medio de sustancias químicas— que se proyecta en la cámara oscura, sobre una superficie.

La manera de proyectar imágenes como hemos visto, ya se conocía desde la edad media, lo que faltaba era la manera de fijar estas imágenes. Dos escuelas, la inglesa y la francesa hacen esto posible.

Por un lado, tenemos a la escuela Inglesa: Thomas Wedgwood (de profesión ceramista), William Henry Fox Talbot (Doctorado en Artes) y David Octavius Hill (pintor).

Y por otro a la Francesa: Joseph-Nicéphore Niepce, Louis Daguerre (escenógrafo y pintor de dioramas) y Jean-Baptiste Sabatier-Blot (pintor).

No nos detendremos a detallar la aportación que cada uno hizo a la fotografía, ya que no es la finalidad de esta tesis. Lo que sí haremos es

⁶ Newhall, B. (2002). Historia de la fotografía (2ª ed.). España: Ed. Gustavo Gili.

énfasis en sus profesiones; para afirmar que el origen de la fotografía surge en el seno del arte. Y tras su invención los artistas ven en ella expandido su universo de posibilidades plásticas.

De entre los artistas que figuraban en el momento de la invención de la fotografía podemos destacar a dos que gracias a sus preocupaciones intelectuales⁷, los llevan a dejar evidencia del uso de material fotográfico para la elaboración de sus pinturas: Gustave Courbet y Eugène Delacroix.



Fotografía de Vallou de Villeneuve
Etude d'après nature

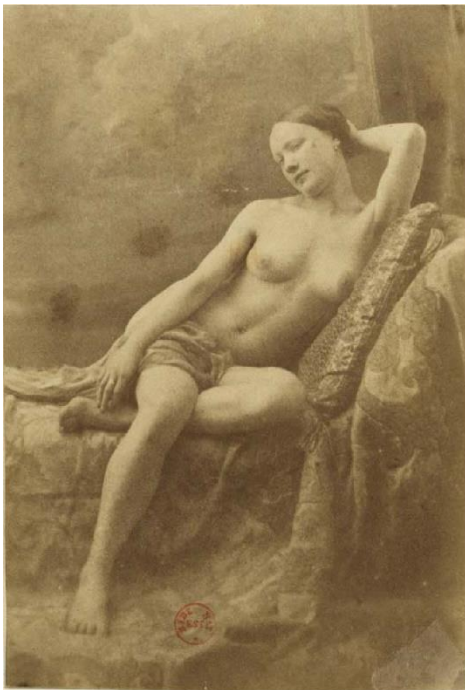


Courbet: Les Baigneuses, 1853,
Montpellier, Musée Fabre



⁷ Eugène Delacroix, en 1857, comienza a componer un *Diccionario de Bellas Artes*. En el cual, le dedica en la letra D, una sección al Daguerrotipo: ... "La facilidad para pintar en cada momento, sin el aburrimiento de la paleta, junto con la instrucción que proporciona el daguerrotipo a un hombre que pinta de memoria, son ventajas inestimables. (Delacroix, E. *Diccionario de Bellas Artes*. A.larue (ed.). (pag.139). (M. Etayo, trad.). España: Editorial Síntesis, S.A.).

Las pinturas de Gustave Courbet llamadas *Les Baigneuses* (1853) y *El estudio del pintor* (1855), apuestan por un modelo fotográfico — apenas 16 años después del advenimiento de la fotografía —, las figuras se realizaron basándose en fotografías de desnudo de Julien de Vallou Villeneuve (Stremmel,2004, pp.6).



Eugène Durieu
Nu féminin assis sur un divan, la tête soutenue par un bras (planche XXIX de l'*Album Durieu*)
 Papier salé verni d'après négatif papier. 14 x 9,5 cm
 BnF, Département des Estampes et de la Photographie
 © BnF



Eugène Delacroix
Odalisque
 1857
 Huile sur bois, 39,5 x 31 cm
 Collection particulière
 © Collection particulière

Odalisque, fechada en el año de 1857, de Eugène Delacroix, es el ejemplo de otra pintura que precisa su motivo recurriendo a las fotografías, de los desnudos tomados por Eugène Durieu.

Estos encuentros entre fotografía y pintura es donde hallamos la primera pista, de la transformación que sufre la pintura, ya que esta relación engendra posibilidades de creación plástica y nuevos modelos de representación, que devienen en el Realismo Pictórico, Fotorrealismo e Hiperrealismo.

CAPITULO II

LA VERDAD DE LO VISIBLE

Antes del nacimiento de la fotografía, la pintura había tenido el monopolio sobre la imagen: la imagen como un modelo de representación de la realidad — realismo—, mismo que es puesto en duda por la fotografía, cuyo nacimiento no hubiera sido posible sin el desarrollo de la óptica, la invención de la cámara oscura y la cámara lúcida.

Representar el saber, o mejor, visualizar un saber que ante todo consistía en su carácter de representación fue el cometido encargado a la pintura para que sirviera de imagen del mundo. Un mundo pintado fue durante mucho tiempo el mundo. Pero ese mundo fue y es mucho más, algo más, desde luego (y quizá algo menos), que la sucesión de instantes que en la historia del conocimiento dan idea del recambio de

imágenes a las que se ha aferrado, para saber dónde vivía y de qué hablaba, la conciencia humana.⁸

La llegada de la fotografía supone una crisis por parte de la pintura, una crisis con respecto al modelo de representación.

La crisis es un revelador y un realizador. “Es el momento en que, al mismo tiempo que una perturbación, surgen las incertidumbres. (...) El momento de la crisis es, de alguna forma, un «momento de la verdad»”.⁹

La fotografía es considerada masivamente como una imitación, y la más perfecta de la realidad. (...) Existe una suerte de consejo de principio que pretende que el verdadero documento fotográfico «rinda cuenta fiel del mundo». Se le ha atribuido una credibilidad, un peso real absolutamente singular. La fotografía (...) al menos ante la *doxa* y el sentido común, no puede mentir. La necesidad de «ver para creer» se encuentra allí satisfecha. La foto es percibida como una especie de

⁸ Ruiz, E. A. (2001). El Oficio del pintor. *Vida de la pintura*. (pág. 50). España, Valencia: Pre-textos

⁹ En donde, (...) el valor «revelador» de la crisis surge en las concepciones según las cuales existe una dualidad entre lo latente y lo manifiesto, lo inconsciente y lo consciente, lo virtual y lo real, y para los cuales, evidentemente, el conocimiento no se detendría solamente en lo real, en lo consciente o en lo manifiesto. La crisis, desde este momento revela, de repente, la presencia, la fuerza y la forma de aquello que, en tiempos normales o en situaciones normales, permanece invisible. (Morin, E. (1995). Por una teoría de la crisis. *Sociología*. (pag.159). España: Ed. Tecnos.)

prueba, a la vez necesaria y suficiente, que atestigua indudablemente la existencia de lo que da a ver.¹⁰

Esta especie de *doxa*, de consenso al respecto de la fotografía como espejo de la realidad, es lo que, en el siglo XIX, viene a causar una crisis en el modelo de representación de la pintura y que se hace manifiesta en frases como:

“Desde hoy la pintura está muerta” pronunciada por el pintor Paul Delaroche. El mismo año del descubrimiento de la fotografía (1839).

“Si la pintura había perdido en brillo, en contrastes fuertes y en efectos violentos, en cambio había ganado en verdad”¹¹. Se expresaba de esta manera en 1859 Ernest Chesneau — crítico de la época —, con motivo de la exposición que se realizó ese año, organizada por el gobierno Francés, en el Palais de l’Industrie . En la que por primera vez se presentaría, un salón dedicado a la fotografía.

La fotografía pone en duda el papel que hasta ese momento había interpretado la pintura: el de representación de lo real, dicho de otro modo, realismo.

¹⁰ Dubois, P. (1986). De la verosimilitud al índice. (G. Baravalle, trad.). *El acto fotográfico*. (pag.9). Buenos Aires: Ed. Paidós Ibérica, S.A.

¹¹ Scharf, A. (1944). Cap.7 El poder de la fotografía. (J.P. de Santayana, trad.). *Arte y fotografía*. (pag.152). España: Ed. Alianza Forma.

La reacción de los artistas al ver dislocado su modelo de representación es fue darle peso a las «realidades interiores» y al «poder creativo de la imaginación». (...) De tal modo que la práctica pictórica pueda en adelante conformarse a lo que constituye su misma esencia: la creación imaginaria desprendida de toda contingencia empírica. He ahí la pintura de alguna forma *liberada* de lo concreto, de lo real, de lo utilitario, de lo social (...) ¹², e incluso del tema — como lo veremos más adelante en la obra de Gerhard Richter —.

Hay un momento en que a la pintura le llega no sé si decir que el uso de razón. No sé trata exactamente de una mayoría de edad, pero algo tiene que ver con una especie de alumbramiento de la conciencia. 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.

Ese momento es un momento de crisis, como lo son todos los momentos en que algo, cualquier algo que vive creciendo, se despega del cobijo antiguo, con cierto dolor, con muchas dudas, pero con la libertad ascendente que traspasa el umbral que ha de llevarle a una vida nueva.

¹² Dubois, P. (1986). De la verosimilitud al índice. (G. Baravalle, trad.). *El acto fotográfico*. (pag.26). Buenos Aires: Ed. Paidós Ibérica, S.A.

El momento de la pintura viva es un momento de crisis, y en esa crisis está siempre la pintura; puede decirse que es su modo de estar, es decir, un modo de estar siempre provisional y como inestable, porque esa misma libertad alcanzada, lograda, no es fin, finalidad de la pintura, aunque los heraldos de la autonomía de la pintura crean que esto merece una campanada general celebratoria.¹³

¹³ Ruiz, E. A. (2001). El Oficio del pintor. *Vida de la pintura*. (pág. 47). España, Valencia: Pre-textos

2.1 El ensueño pictórico

Desde su nacimiento, la fotografía desempeñó una función decisiva en el desarrollo de la pintura. Dando comienzo a una serie de relaciones recíprocas, y una necesidad de reafirmación por parte de ambas.

Analicemos dos movimientos que ejemplifican muy bien esto: el pictorialismo del siglo XIX y el fotorrealismo del siglo XX. Ambos casos no dejan de parecer un contrasentido una especie de *prueba a contrario*, con respecto a su medio.

Pictorialismo: (...) a finales del siglo XIX, algunos fotógrafos quisieron oponerse a toda la tradición que se acaba de evocar, es decir, cuando pretendieron, a pesar de todo, hacer de la fotografía *un arte*, el resultado fue, como por azar, lo que se ha denominado «el pictorialismo». Creyendo reaccionar contra el culto dominante de la foto como simple técnica de registro objetivo y fiel de la realidad, los pictorialistas no pudieron proponer otra cosa que una simple inversión: tratar la foto *exactamente como una pintura*, manipulando la imagen de todas las maneras: efectos sistemáticos de indefinición «como en un dibujo», puesta en escena y composición del tema y, sobre todo, intervenciones

innumerables a posteriori, sobre el negativo mismo y sobre las pruebas, con ayuda de pinceles, lápices, instrumentos y productos diversos. El pictorialismo no hace otra cosa, finalmente, que demostrar, *negativamente*, la omnipotencia de la verosimilitud en las concepciones de la fotografía en el siglo XIX.¹⁴

Realismo Fotográfico (fotorrealismo, hiperrealismo) supone un regreso a la figuración, por parte de la pintura del Siglo XX. En un panorama dominado por las manifestaciones cercanas o derivadas de lo conceptual surge como contra de los movimientos de la abstracción pospictórica y el minimalismo el cual, por su método de trabajo supone un enfrentamiento con la fotografía como medio.

Los fotorrealistas sustituyeron el ojo humano por el objetivo fotográfico para aproximarse al mundo contemporáneo, fuese el de la realidad banal y cotidiana de cualquier anónimo ciudadano, fuese el de las imágenes mediáticas apropiadas de los periódicos, de los carteles o de las propias fotografías, o fuese el mundo de las «imágenes de imágenes» (...).¹⁵

¹⁴ Dubois, P. (1986). De la verosimilitud al índice. (G. Baravalle, trad.). *El acto fotográfico*. (pag.29). Buenos Aires: Ed. Paidós Ibérica, S.A.

¹⁵ Guasch, A. M. (2002). El fotorrealismo. *El arte último del siglo XX*. (pág. 201). España, Madrid: Ed. Alianza Forma.

Este realismo fotográfico en su modo de proceder — tratar a la pintura exactamente como una fotografía — genera un ensueño pictórico, llegando a tautologías o a extremos como afirmar *que “la fotografía no es un recurso de la pintura, sino la pintura es un recurso para una fotografía realizada con medios pictóricos”*. Las obras que proceden en esta etapa del arte tienen un marcado carácter narrativo e icónico. Podríamos decir que es el extremo/límite de un modelo de representación. Lo que sucede en ellas sucede fuera de ellas y en todo caso se refieren a otras cosas, que no competen a esta tesis. A favor, podemos decir que todo ensueño antecede a un despertar o, dicho de otra forma, el ensueño pictórico fue necesario para un despertar de la pintura para una dislocación y cambio de su modelo de representación.

Hay un momento en que a la pintura le llega, no sé si decir que el uso de razón. No sé trata exactamente de una mayoría de edad, pero algo tiene que ver con una especie de alumbramiento de la conciencia. 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.¹⁶

¹⁶ *Ibidem. Pag.15*

CAPITULO III

EL USO DE LA FOTOGRAFÍA COMO MODELO PICTÓRICO.

Como hemos visto, la pintura — al menos desde la edad media, hasta donde se tiene registro— ha estado influenciada por esta imagen latente. Que se hace tangible y visible, con el nacimiento de la fotografía.

Su uso como modelo pictórico en un principio estuvo velado, oculto: por el temor de los pintores de la época, de perder prestigio y por ende clientes. Así que no hay muchos registros que documenten esto. Salvo claras excepciones: en donde las preocupaciones intelectuales y estéticas de los pintores los lleva a dejar registro de ello. Tal es el caso: de Eugène Delacroix y Gustave Courbet.

En el Diccionario de las artes, de Eugène Delacroix en la letra D, podemos hallar un espacio designado al Daguerrotipo al que se refiere como una ayuda inestimable para el pintor ya que le permite trabajar en cualquier momento. Y advierte que el borde del cuadro es tan interesante como el

centro, para lo cual el encuadre fotográfico no ayuda. De estas reflexiones de Eugène Delacroix podemos advertir su consciencia al respecto de su medio: la pintura; y la diferencia de ésta con la fotografía. “Sin lugar a dudas tras el advenimiento de la fotografía, la pintura presencio un cambio, la dislocación del modelo de representación, por uno nuevo, el de la sensación o modelo sensitivo”.¹⁷

Este modelo sensitivo es abordado de maneras muy diversas por los pintores que nacen después del surgimiento de la fotografía, el cual se hace más evidente en la obra de Francis Bacon y Gerard Richter; ambos parten de un modelo fotográfico para desprender de él, lo *figural* y a partir de esto adentrarse en los problemas que plantea la creación artística, al hecho que es la pintura.

No se puede decir tampoco que la renuncia a la figuración sea más fácil para la pintura moderna en calidad de juego. Al contrario, la pintura moderna está invadida, asediada por las fotos y los clichés que se instalan ya en el lienzo antes incluso de que el pintor haya comenzado su trabajo.¹⁸

¹⁷ Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon Lógica de la sensación*. (I. Herrera, trad.). España, Madrid: Ed. Arena libros.

¹⁸ Deleuze, G. (2002). Notas sobre las relaciones de la pintura antigua con la figuración. (I. Herrera, trad.). *Francis Bacon Lógica de la sensación*. (pág. 21). España, Madrid: Ed. Arena libros.

Uno de estos clichés es: Reducir a la pintura a imagen, la cual ha sido, sin embargo, la vocación de los historiadores y, en general, de los lectores de la pintura, quienes propenden a leer la pintura, o a creer que nada hay en la pintura aparte de lo que debemos leer en ella. La toman por una suerte de objeto o recipiente significativo — que lo es, pero no sólo, ni siquiera principalmente— del que una vez extraído el significado queda agotada su función.¹⁹

El caso es que el lenguaje que dice el mito no es lo mismo que lo que el mito dice (...), y cuando el decir (la acción efectiva del lenguaje) se divorcia de lo dicho «es cuando realmente empieza a ser lenguaje: a necesitar un horizonte de significados en el que proyectarse para evitar la orfandad de la palabra sin amparo»

Nadie lo hubiera aclarado mejor: la pintura es como palabra sin amparo. La perversión consiste en entender esa orfandad como una deficiencia. (...) la pintura -danza y danza en la libertad de su asignificación, es decir, en la imposibilidad de su asignación a un significado.²⁰

¹⁹ Ruiz, E. A. (2001). El nacimiento de la pintura. *Vida de la pintura*. (pág. 21). España, Valencia: Pre-textos.

²⁰ *Ibíd.*

Así, de aquí en adelante, nos enfrentamos a una pintura con influencias de lo fotográfico; desprendida de la necesidad de representar, de la figuración, del tema. Cuya mismidad es un comienzo, mas no una finalidad.

3.1. Pintura y fotografía en la obra de Francis Bacon

El 28 de octubre de 1909 nace Francis Bacon, de padres ingleses, en una clínica de Dublín. Es el segundo de cinco hermanos. Su padre: Anthony Edward Mortimer Bacon. Su madre: Christine Winifred.

Francis Bacon es uno de los artistas más importantes del siglo XX, a lo largo de su vida obtuvo múltiples distinciones, como: representar al pabellón británico en la Bienal de Venecia de 1954, retrospectivas de su obra en museos y galerías del mundo: MOMA, Marlborough, Galería Maeght (París), por mencionar algunas. Amigo de Giacometti, Balthus, Lucien Freud, Allen Ginsberg, William Burroughs, Paul Bowles, Isabel Rawsthorne.

Francis Bacon es un pintor que usa a la fotografía como modelo pictórico. Bastaría echar un vistazo a su taller —En las fotografías tomadas por Cecil Beaton de 1959, en la entrevista que le hace David Sylvester, o en la que le realizan para *The South Bank Show* de 1985— para observar que poseía una enorme cantidad de fotografías y reproducciones, la mayoría de ellas rotas o manchadas, una especie de «estercolero» según el mismo Bacon, en el que se incubarían los cuadros.

Cuando Bacon habla por su parte de la foto — a Francis Bacon le toca convivir con el movimiento artístico norteamericano del Fotorrealismo en los años 60— y de las relaciones fotografía-pintura, dice cosas mucho más profundas: “ella no es una figuración de lo que se ve, es lo que el hombre moderno ve. No es sencillamente peligrosa porque sea figurativa, sino porque pretende reinar sobre la vista, por lo tanto, sobre la pintura”.²¹

Entonces ¿por qué el uso del modelo fotográfico? ¿qué nos enseña Bacon? ¿qué nos muestra en su proceso? La respuesta más directa sería: una posibilidad de creación a través de un modelo sensible y de lo sensible.

En la obra de Francis Bacon el modelo fotográfico en primera instancia es usado, para evocar lo figurativo, lo narrativo. Y... ¿qué sería la objetividad de lo figurativo? ¿Qué la representa por doxa?; la respuesta es inmediata: la fotografía.

²¹ Ibidem. Pág.18.

De tal manera, el modelo fotográfico es usado, para evocar lo figurativo, lo narrativo. Mismo que al ser llevado al campo de lo pictórico (de un «orden a otro»), se arrancara de él, lo figural. De aquí en adelante se comenzará a trabajar con la sensación, el hecho que es la Pintura.

Según las palabras de Valéry, la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar. Y, positivamente, Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un «orden» a otro, de un «nivel» a otro, de un «domino» a otro. (...) En adelante: La pintura no tiene modelo que representar. A partir de ahí ella tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figural, por extracción o aislamiento. (...) para romper con la representación, *casca la narración, impedir la ilustración, liberar la figura: atenerse al hecho.*²²

De la obra de Francis Bacon aprendemos una posibilidad de hecho, por medio de un modelo sensible: La pintura a partir del nacimiento de la fotografía tiene múltiples posibilidades que solo el camino de la abstracción o lo puramente conceptual. Que la muerte que le vaticinan

²² Deleuze, G. (2002). Pintura y sensación. (I. Herrera, trad.). Francis Bacon Lógica de la sensación. (pág.43). España, Madrid: Ed. Arena libros.

tras el nacimiento de la fotografía es una de tantas a las que asistirá y ha asistido a lo largo de su vida porque esas muertes suceden en la historia y solo en la historia. “Estas muertes han sido muertes de las correspondientes finalidades que a la pintura le han sido encomendadas”.²³

²³ Ruiz, E. A. (2001). El Oficio del Pintor. *Vida de la pintura*. (pág. 48). España, Valencia: Pre-textos.

3.2. Richter y el modelo fotográfico en su pintura.

Gerhard Richter es un pintor alemán, nacido en Dresde, el 9 de febrero de 1932. Un artista sumamente significativo para el arte del siglo XX. A la altura de Francis Bacon, que al igual que él, le tocó convivir con el movimiento del fotorrealismo. Solo que a diferencia de Bacon — ¿será acaso por la diferencia de edades? —, Richter si adopta el modelo del fotorrealismo, al menos en la primera etapa de su obra; mismo del que se desprenderá, en su obra de maduración, en la que se hace evidente el cambio: de un modelo de representación a un modelo sensible.

¿Cómo se puede hablar de lo mismo de maneras tan diferentes? — al respecto de la comparativa de la obra de Francis Bacon y Gerhard Richter—es la imposibilidad de tener un solo método, para el artista y en el arte.

Leer a Gerhard Richter — sus escritos— es complicado, ya que párrafo tras párrafo pareciera contradecirse: cosa que no pasa cuando vemos su cuerpo de obra. Habrá que leerlo menos entrelíneas; captar ese sutil lazo que une lo pintado con lo escrito.

Analicemos sus textos de los años sesenta:

Richter usa la fotografía como modelo pictórico y es un defensor de la fotografía:

Quizá porque la fotografía me da lástima — condenada como está a una existencia tan miserable, a pesar de ser una imagen perfecta— que deseo impartirle validez, hacerla visible... en una palabra, hacerla.²⁴

Esto supone un enfrentamiento con la fotografía como medio, el cual vendría siendo en principio su primer problema/reflexión formal, más adelante añade:

... Yo recorro a la fotografía como Rembrant recurrió al dibujo y Vermeer a la cámara oscura, para hacer un cuadro.²⁵

Entonces, podemos decir que Gerhard Richter utiliza la fotografía para hacer un cuadro; ¿de qué tipo? ¿con que medios?

²⁴ Richter, G. (1995). Notes, 1964-1965. *The Daily Practice of Painting*. (pág. 33). Ed. Thames & Hudson.

²⁵ *Ibidem*.

Desde el punto de vista de la superficie — óleo sobre lienzo, aplicado de manera convencional—, mis cuadros tienen poco que ver con la fotografía; son totalmente pintura (sea lo que sea que se quiera entender por ella). Por otra parte, sin embargo, se parecen tanto a la fotografía que mantienen íntegramente todo aquello que distingue la fotografía de todas las demás imágenes posibles.²⁶

De tal modo que Gerhard Richter hace cuadros con una técnica al óleo, basados en modelos fotográficos y que estos — los cuadros— se mantienen ligados con eso que la imagen fotográfica nos proporciona y ¿Qué es eso que nos proporciona?

En 1962, descubrí mi primera compuerta para escapar: al cambiar la pintura por la fotografía me liberé de la necesidad de elegir o construir un tema.²⁷

²⁶ Richter, G. (1995). Notes, 1964-1965. *The Daily Practice of Painting*. (pág. 34). Ed. Thames & Hudson.

²⁷ Richter, G. (1995). Notes 1986. *The Daily Practice of Painting*. (pág. 130). Ed. Thames & Hudson.

(...) Pero como resulta muy difícil convertir la fotografía en pura imagen mediante una simple declaración, me veo obligado a pintar una copia.²⁸

(...) Para mí el objeto susceptible de ser representado carece de importancia, de sentido (...). Esto no significa que se anula el objeto representado como tal (el cuadro no puede colgarse al réves); lo que ocurre es que la representación adquiere otro sentido, convirtiéndose en el pretexto de un cuadro.²⁹

Difuminó para hacer que las cosas sean iguales, iguales en su importancia e iguales en su falta de ella. Difuminó para que las cosas no tengan un aspecto artístico-artesanal sino técnico, liso y perfecto. Difumino para que los distintos elementos se compenetren mejor. Y al difuminar, elimino tal vez algo del exceso de información insignificante.

Quitar la información de la fotografía. Verla como pura imagen.³⁰

²⁸ Ibídem. Pág.26.

²⁹ Ibídem.

³⁰ Ibídem.

Hasta aquí vamos muy bien, de hecho, Gerhard Richter nos ha dado todas las pistas necesarias, para desentrañar su método y establecer las relaciones entre su obra y un modelo sensible.

Gerhard Richter hace cuadros con una técnica al óleo basados en modelos fotográficos, mismos que le permiten liberar a la pintura de la necesidad de un tema. Al momento de difuminar sus cuadros limpia el exceso de información, para que todo esté al mismo nivel; dicho de otra manera: cascar la narrativa.

A partir de aquí la pintura tiene tres vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figural, por extracción o aislamiento (Francis Bacon), o hacia la conjunción o aplastamiento de los planos (imagen borrosa) como es el caso en la obra de Gerhard Richter.

CAPITULO IV
PINTURAS NEGRAS
EL REMANENTE LEJANO DEL OBJETO.

Este proyecto se titula “Pinturas Negras”, por que nacen de una imagen proyectada en el negro espacio interior de una cámara oscura, por la influencia que tienen de la fotografía, cuyo nacimiento es en blanco y negro, del cual es homólogo la grisalla pictórica. En ambos casos deviene el color, ¡asciende el color! El concepto del color y el color como concepto.

El pintor mira tres veces: a su modelo, la obra que está en proceso y la obra terminada —a la distancia—. Esta última es aceptación, remanente y nuevo cuestionamiento.

El modelo/objeto (fotografía) es un pretexto para invocar al acto pictórico. El resultado de esta primera mirada es el residuo de la visión, *el remanente lejano del objeto*. De tal modo que el pintor en adelante se

adentrará al mundo de las sensaciones, de lo sensible («el hecho») para evocar lo figural — *al cual lo presagia un suspensar: pensar/suspensar; (...) es más un flujo, parecido a un discurrir, en su doble sentido: llevar y dejarse llevar. Y su ejercicio se parece a una combustión más que a una intención* —.³¹

La sensación es lo contrario de lo fácil y lo acabado, del cliché, pero también de lo «sensacional», de lo espontáneo...etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el «instinto», «el temperamento») (...), y una cara vuelta hacia el objeto («el hecho», el lugar, el acontecimiento). O, más bien no tiene del todo caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en el otro.³²

De ahí la imposibilidad de tener un solo método («sentido»), para el artista y para el arte.

³¹ Moraza, J. L. (1990). Prólogo. *Seis sexos de la diferencia*. (pág.8). País Vasco: Ed. Arteleku S.A.

³² Deleuze, G. (2002). *Pintura y sensación*. (I. Herrera, trad.). Francis Bacon *Lógica de la sensación*. (pág.41). España, Madrid: Ed. Arena libros.

La pintura como arte propio³³ reflexiona su medio... *El río se abre un cauce, luego el cauce, aprisiona al río...* la obra se desborda; rompe el cauce, tiende a tirar... no es la tensión del discurso, sino la plasticidad del sentido.³⁴

³³ Joseph Cambell, en su libro: *Las extensiones interiores del espacio exterior* (ed. Atalanta), hace una distinción entre arte «propio» e «impropio». En donde define al arte como: La disposición humana de la materia sensible e inteligible con una finalidad estética. Y al arte «propio» como: la percepción estética desinteresada, en la aprehensión, en lo sentido. Que permite, la elevación de la mente y, con ella, del ojo que contempla, por encima del deseo y la aversión, del deseo y del miedo, lo que asemeja a la vía del arte y al artista con el místico. Sin esta transformación que es a la vez de la consciencia y de la visión, no puede atravesarse el umbral al reino del arte. Las técnicas por sí solas no sólo son inútiles, sino que pueden descarriar incluso al artista dotado de talento...

³⁴ Pláticas en una acera de Coapa, con Miguel Pedroza Ochoa 2016.

4.1 Propuesta plástica.

Las obras a continuación expuestas: remanente/negro, remanente/Azul y Remanente. son el resultado del enfrentamiento con el acto pictórico. Un cuestionamiento y reflexión al respecto de la pintura. Mi postura como artista y ante la vida.

Remanente/negro

Es una pintura al óleo, con una medida de 100 x 70 cm. La técnica utilizada fue Grisalla. Su fecha de creación data de tres años. Es una obra que a lo largo de los años ha sufrido una serie de transformaciones.



En 2013, esta obra se gestó a partir de un modelo fotográfico —una foto deconstruida (encontrada)—, con la intención de establecer un diálogo entre lo fotográfico y lo pictórico. De ahí la importancia de esta pieza; ya que muestra muy bien, lo desarrollado en esta tesis. Aunque valdría la pena aclarar que primero hubo pintura, la intuición de haber encontrado algo, y de ahí devino la tesis.



Esta pintura en 2013 tenía la pretensión de ser un *trabajo de reflexión*, pasaron 2 años para que retomara de nuevo la obra. Considero que hay que mantener una distancia, entre lo pintado y las reflexiones que se van gestando en el discurrir del tiempo —de la vida—.

Este segundo enfrentamiento con la obra —ya en el 2015— supuso un cuestionamiento al respecto de lo contenido en ella. Y ese era el problema: ¡lo contenido! ¡Lo suspendido! ¡lo que ahí dormitaba!

Esta crisis/diagnóstico me llevo a pensar que, ¿si había pintura ahí?, dormitaba: estaba en una especie de ensueño. Decidí intervenir otra vez el cuadro, evocando de nuevo al modelo fotográfico, en esta ocasión sería a partir de una fotografía tomada en 2011.

El proceso fue el siguiente: ya que a la imagen pintada se superponía otra, en una especie de palimpsesto, decidí aprovechar la composición planteada con anterioridad, de tal modo que la nueva pintura dejara entrever y aprovechara algo de la anterior.

Pero: ¿cómo hacer que convivieran? ¿cómo fundir los planos? ¿de que manera aislar la figura? Abstenerse al hecho. Hacer evidente la sensación. La respuesta/acción la encontré al desbastar la obra. Este tratamiento pictórico, dotaba de temporalidad a la obra y hacía evidente el remanente pictórico. Así que, de ahí en adelante, será un método que utilizo en la elaboración de otros cuadros.



Valdría la pena aclarar que estas tres piezas expuestas en esta tesis no son las únicas que surgieron en estos años, mas bien son las que sobrevivieron, ya que este método de trabajo supone la posibilidad, de que al final no quede nada.

Siguiendo la reflexión en torno a esta pintura, hablaremos de un par de opuestos: Blanco-Negro, aquí comienza la idea («sensación»), el ciclo, la base para la composición que a su vez también es su tema.

Podríamos decir que este par de opuestos – blanco/negro– es como a día/noche, arriba/abajo, o mejor aún; ascender/descender, consciente/inconsciente, recuerdo/olvido.

Me viene a la cabeza un recuerdo, de un fragmento leído en “Agua viva”: Un texto de Clarice Lispector, describe muy bien esta sensación.

Por un momento haré mías sus palabras:

Pero eternamente es una palabra muy dura; tiene una «t» granítica en medio. Eternidad, porque todo lo que no es no ha comenzado nunca. Mi pequeña cabeza tan limitada estalla al pensar en algo que no empieza y que no termina, porque así es lo eterno. Felizmente ese sentimiento dura poco porque yo no soporto que perdure y si continuase me llevaría al desvarío. Pero mi cabeza también estalla al imaginar lo contrario. Algo que hubiese empezado: porque ¿dónde comenzaría? Y que terminase:

pero ¿Qué vendría después de terminar? Como ves, me es imposible profundizar y apoderarme de la vida porque es aérea, es mi leve hálito. Pero sé muy bien lo que quiero aquí: quiero lo no concluido.³⁵

Mi pintura tiene algo de inacabado, de no concluido. La sensación de que algo falta. Pero eso que falta cómo completa.

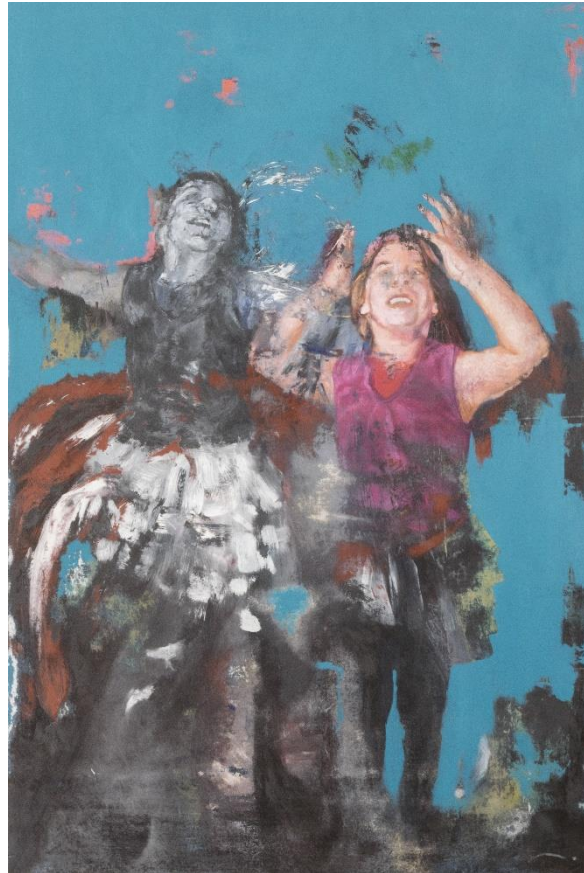
Lo que me enseña esta pintura es que las certezas no están en la obra, sino en el hallazgo, no hay certezas en la pintura, certezas preconcebidas. El acto pictórico lleva al hallazgo y a la necesidad de experimentación. A escuchar los ecos en la caverna de la creación.

³⁵ Lispector, C. (2013). *Agua Viva*. (E. Losada, trad.). (pág. 31). España: Ed. Siruela.

Remanente/azul

Es una pintura realizada al óleo, en el año 2016. Con una dimensión de 90 x 60 cm. que precisa sus motivos partiendo de un modelo fotográfico. En la cual, la utilización de la grisalla es para generar eco en lo figural.

Hagamos un análisis del proceso de gestación de esta pieza:



El pretexto ya está seleccionado (las fotografías). Ahora habrá que andar el trayecto hacia lo figural, evitar el camino de la narración, eludir el cliché, para que algo pase.



Planteo las figuras y pienso que me gustaría que toda la pintura fuera una gran risa. Y me doy cuenta de que toda risa pareciera dos: ella y su eco. Es ahí donde decido hacer una figura en blanco/negro y otra en color.

La invocación parece funcionar. Comienza a aparecer pintura.

El trabajo sigue —la pintura camina—. No sé en qué momento me distraje, no sé cómo paso; de repente... la obra cae en el cliché y da pistas de una narración, es cuando decido intervenirla; desbastaarla será la solución ¡rascar, rascar hasta llegar del otro lado!

Como pintor, sé que mis materiales de trabajo no son materiales inertes, fortuitos a la expresión plástica, sino materia viva de la creación

artística y como materia se mueve en un espacio/tiempo, que es susceptible a sufrir una transformación.



Este enfrentamiento, me supone un nuevo cuestionamiento. Habrá que replantear el rumbo de la obra. Ahora pienso/siento el color azul que me sirve para limpiar, para dejar sólo lo necesario.

En este momento de la pintura viene a mi memoria una frase que me decía mi maestro Netzahualcóyotl Galván Robles, cuando le preguntaba al respecto de cómo saber cuándo se termina un cuadro: “la obra no es la que lo tiene todo, sino la que no le falta nada”. Pero... ¿y si le falta algo? ¿y eso que le falta, lo completa?

De tal modo percibo la obra: como como un espacio tridimensional; cuyo activador de este espacio discontinuo es el tiempo. Entender esto me permite vivir en el tiempo de la pintura, en su fisicidad. Abordar al cuerpo de la pintura como algo cambiante, discontinuo y en constante interacción con mi realidad. Así que doy por terminado el cuadro. O, dicho de otro modo: ¡lo abandono!

Remanente



Esta obra fue realizada a finales del 2016. En su origen, esta pintura tenía las dimensiones de 20 x 25 cm y la técnica utilizada fue acrílico. Precisa sus motivos de un fotograma extraído de la película “El festín de Babette”.

Recuerdo a Francis Bacon en una entrevista hablar al respecto de las posibilidades plásticas que las imágenes del cine podrían aportar a la pintura. Él mismo hace uso de ellas, en específico en su *estudio del*

retrato del papa Inocencio X de Velázquez, de 1953, funde el retrato del Papa con el rostro de la mujer que grita en las escaleras de Odessa en la película de Eisenstein *El Acorazado Potemkin*.³⁶

Remanente es una obra resultado de superponer una imagen tras otra de la misma escena. Esto, con la intención de buscar una mejor composición: una composición pictórica, ya que al partir de un modelo fotográfico, el encuadre estorbaba. Nunca lo logré...

Así que decidí desechar la obra. Me dispuse a desbastar la pintura, con la intención de reutilizar el soporte. Al momento de hacerlo, paso algo totalmente inesperado ¡el hallazgo! Con esta acción develo lo que ahí dormitaba. El resultado... ¡el remanente pictórico! ¡el remanente de la sensación!

Este hallazgo genera en mí una crisis. Ya que algo que consideraba un fracaso, ahora abre nuevas posibilidades de creación.

³⁶ Stremmel, K. (2004). Troppo vero- ¿demasiado fiel?. U. Grosenik. (Ed.). *Realismo*. (pág. 17). Ed. TASCHEN.

Tomé una fotografía en alta resolución de este hallazgo para documentarlo. Pasadas dos semanas me dispongo a estudiarlo. Revelé la fotografía, y, con el software especulé al respecto de la escala de la pieza llegando a la conclusión que, en la pintura, ¡el tamaño sí importa! así que decido quedarme con el remanente pictórico, y presentar ésta, como la obra final.

Conclusión.

Las conclusiones de esta tesis son el resultado del enfrentamiento con el acto creativo y mi postura ante la vida, y por ende con el arte. Que al joven que siga la vía del arte le sirvan de guía y consuelo. Yo las escribo, pero sé que no solo son mías, sino también de mis maestros y de los que me antecedieron.

Navegamos en el mar cósmico de las sensaciones; para hablar de ello nos adentramos en la profundidad de este mar, en donde la diferencia entre idea, sensación o imagen aún no se ha producido en el seno de una masa de experiencias que para el artista deviene producción plástica.

De tal modo el arte es un compás que el artista utiliza para trazar círculos: “me encuentro ahí; lo que digo es cómo se ve desde donde estoy parado... la vida. De tal manera que lo que proyecto en el cuadro no es un instante sino más bien la vida que el otro observa desde donde está parado... y siente... y siento”.

Para el pintor sus materiales de trabajo no son materiales inertes, fortuitos a la expresión plástica, sino materia viva de la creación artística. Y como materia se mueve en un espacio/tiempo, así... la pintura es algo

tridimensional, y el activador de este espacio discontinuo es el tiempo. Entender esto permite al creador plástico vivir en el tiempo de la pintura, en su fisicidad. Abordar a la pintura como algo cambiante, discontinuo y en constante interacción con el cuerpo y la realidad del pintor. De tal modo que si concebimos a la pintura como un ser tridimensional que se mueve bajo estas reglas de espacio/tiempo esto nos permitirá entender a la pintura como un devenir ser.

Es importante comprender que a lo que han llamado *la muerte de la pintura* — una de las muchas muertes a las que ha asistido y asistirá—, sucede en la historia y sólo en la historia. Que lo que entendemos como muerte de la pintura no es más que la muerte de eso que se le ha encomendado a la pintura en su devenir histórico; que ante todo es una pintura viva y danza en la imposibilidad de asignarle un significado.

Una pintura sin límites que, para hablar de ella, en todo caso hablaríamos de sus contornos, porque el contorno no es forma, ni es espacio, pero sí que ayuda a diferenciarlos. En donde su línea es un continente y el trazo un contenido; como contenido no contiene; se desborda, se desdobra. Ya que la pintura es algo más que su contenido. De ahí la imposibilidad de tener un solo método, para el arte y el artista.

El río se abre un cauce, luego el cauce aprisiona al río... la obra se desborda; rompe el cauce, tiende a tirar... no es la tensión del discurso, sino la plasticidad del sentido. Un ser en el mundo, un devenir ser. Materia viva.

Bibliografía.

- Cetto, A. M. (1966). *La luz* (6ª ed.). México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Delacroix, E. *Diccionario de Bellas Artes*. A. Larue (ed.). (M. Etayo, trad.). España: Editorial Síntesis, S.A.
- Deleuze, G. (2002). Francis Bacon *Lógica de la sensación*. (I. Herrera, trad.). España, Madrid: Ed. Arena libros.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico*. (G. Baravalle, trad.). Buenos Aires: Ed. Paidós Ibérica, S.A.
- Guasch, A. M. (2002). *El arte último del siglo XX*. España, Madrid: Ed. Alianza Forma.
- Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto* (3ª ed.). (H. Mariani, trad.). España, Barcelona: ED.destino.
- Lispector, C. (2013). *Agua Viva*. (E. Losada, trad.). España: Ed. Siruela.
- Maubert, F. (2009). *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos, conversaciones con Francis Bacon*. Ed. Digital. Primo.
- Megged, M. (2009). *Diálogo en el Vacío y otros escritos*. (A. Bozal, trad.). España: Ed. Machado
- Moraza, J. L. (1990). *Seis sexos de la diferencia*. País Vasco: Ed. Arteleku S.A.
- Morin, E. (1995). *Sociología*. España: Ed. Tecnos.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía* (2ª ed.). España: Ed. Gustavo Gili.
- Richter, G. (1995). *The Daily Practice of Painting*. Ed. Thames & Hudson.

Ruiz, E. A. (2001). *Vida de la pintura*. España, Valencia: Pre-textos.

Scharf, A. (1944). *Arte y fotografía*. (J.P. de Santayana, trad.). España:
Ed. Alianza Forma.

Stremmel, K. (2004). U. Grosenik. (Ed.). *Realismo*. Ed. TASCHEN.