



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Posgrado en Artes y Diseño  
Facultad de Artes y Diseño**

**La pintura figurativa como crónica.  
Posibilidades de la pintura como lenguaje documental.**

## **T E S I S**

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

**P R E S E N T A :**

**FRANCISCO SORIANO FERNÁNDEZ**

**Director de Tesis:**

**Doctor Eduardo Antonio Chávez Silva**  
Facultad de Artes y Diseño

**Comité tutor:**

**Doctor Eduardo Antonio Chávez Silva**  
Facultad de Artes y Diseño

**Doctora Elizabeth Fuentes Rojas**  
Facultad de Artes y Diseño

**Doctor Ignacio Pérez Barragán**  
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**Doctora Bertha Alicia Arizpe Pita**  
Facultad de Artes y Diseño

**Laura Alicia Corona Cabrera**  
Facultad de Artes y Diseño

**Ciudad Universitaria, CD. MX.**

**Mayo 2018**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

## **Agradecimientos**

A mi padre por ser inspiración y ejemplo de compromiso.

A mi madre, dondequiera que esté, por su férreo trabajo con nuestro futuro.

A Michell por su exigente amor e incondicional compañía y también por su comprensión y su enseñanza.

A mi hermana por ser ejemplo de tenacidad y templanza.

A mi hermano por enseñarme acerca de elección y responsabilidad.

Al maestro Antonio Salazar, que en paz descansa, por cambiar mi rumbo por uno más responsable.

Al doctor Eduardo Antonio Chávez Silva, por su apoyo y fe en mi trabajo.

A la doctora Laura Corona, por su coraje y su amistad.

Al doctor Ignacio Pérez Barragán, por enseñarme de coherencia con los ideales.

A la doctora Elizabeth Fuentes, por su accesibilidad y predisposición.

A la doctora Bertha Alicia Arizpe por la paciencia con un pintor.

A mis alumnos, de quienes aprendo cada día.

A quienes ya no están y los que van llegando.

<b>Presentación.....</b>	<b>5</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo I. Hacia una definición de pintura documental.....</b>	<b>23</b>
1.1 La pintura como registro.....	23
1.2 La pintura, documento, documental y documentalidad.....	26
1.3 El símbolo como herramienta narrativa.....	32
1.4 <i>La Batalla de San Romano</i> , una crónica pictórica.....	44
1.4.1 La connotación recursiva acerca de <i>La Batalla de San Romano</i> .....	55
1.5 La connotación recursiva como propiciadora del símbolo pictórico y su importancia en la configuración de una pintura documental.....	59
1.5.1 La iconografía connotacional recursiva acerca de <i>La muerte de Marat</i> .....	64
1.6 Goya y la invención del estilo corresponsal.....	67
1.7 La transición del siglo XIX hacia el XX en las obras de Théodore Géricault y Eugène Delacroix.....	72
1.8 Otto Dix. El pintor corresponsal moderno y las secuelas de la guerra.....	84
<b>Capítulo II. Pintura y medios masivos de comunicación.....</b>	<b>132</b>
2,1 La cuestión de la pintura enfrentada a la fotografía.....	132
2.2 El cine y la pintura como herramientas documentales. Similitudes estructurales.....	141
2,3 Pintura documental en la transición del siglo XX al XXI.....	148
2.3.1 Leon Golub, la pintura como agitador.....	148



2.3.2 El preciosismo del realismo actual y la necesidad de representación.....	152
2.4 Pintura documental en el México actual.....	155
<b>Capítulo III. Una propuesta documental en la figuración mexicana de principios del siglo XXI.....</b>	<b>193</b>
3.1 Elección del tema y justificación.....	195
3.2 Prueba y error en la búsqueda de una pintura documental.....	200
3.3 <i>La noche del 26 de septiembre. Ayotzinapa</i> . Descripción del proceso creativo de la pieza.....	210
3.3.1 Contexto histórico.....	211
3.3.2 Descripción de la pieza.....	214
3.3.3 Descripción iconográfica.....	215
<b>Conclusiones.....</b>	<b>178</b>
<b>Anexo de imágenes.....</b>	<b>183</b>
<b>Fuentes de consulta.....</b>	<b>234</b>

## Presentación:

A raíz de mi tesis de maestría, en la cual cuestionaba la presencia del símbolo religioso proveniente de la tradición iconológica en la figuración mexicana actual, me di cuenta que esta situación correspondía a un desconocimiento, casi generalizado por parte de los pintores, de los códigos surgidos desde y para la pintura, estructuras tradicionales compiladas mediante manuales iconológicos como el célebre *Tratado de iconología* (1592) de Cesare Ripa (1555-1622), del cual Erwin Panofsky (1892-1968) ha hecho amplios estudios, formulando una metodología para la lectura de obras ancladas a estructuras lógicas y recursivas que permiten al iconólogo ampliar el significado de una pieza hasta llegar al mensaje que el autor quería transmitir a sus espectadores.

Esta cualidad de la pintura, ante todo signo y por tanto propenso a crear interpretantes, es decir, crear “en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo más desarrollado”<sup>1</sup> puede aportar a la pintura una complejidad que le permita resultar en una estructura simbólica en clave iconológica relacionando al espectador con una realidad expuesta por el artista, parafraseando a Pere Salabert: “El objeto real revierte en un signo gracias a la intercesión de un signo-interpretante que escoge y manipula lo que de representable para un sujeto hay en lo real”<sup>2</sup>. Esto que me permitió formular la idea de una relación entre la pintura, signo capaz de funcionar a su vez como unidad de información que reclama una interacción del público, y el texto documental.

¿Es posible que la pintura, apelando a su lenguaje, funcione como unidad documental? De ser así, ¿sus herramientas retóricas son similares a las de otras disciplinas o exclusivas del ejercicio pictórico? ¿En qué área se desarrollan sus posibilidades?

Estas preguntas, aparentemente sencillas, me alertaron acerca de la posibilidad que la pintura tiene para retomarse como unidad documental en pleno siglo XXI y me permitieron entender que algunas herramientas pictóricas, constantes durante el tiempo, se escapan de la iconología para conformar símbolos que se actualizan

---

<sup>1</sup> Charles S. Peirce. “FUNDAMENTO, OBJETO E INTERPRETANTE.” Universidad de Navarra. <http://www.unav.es/gep/FundamentoObjetoInterpretante.html>. Posteadó el 15 de Octubre de 2003 (consultado 12 de enero de 2018)

<sup>2</sup> Pere Salabert, *(D)efecto de la pintura* (Barcelona: Grupo A, 1985), p. 106.

y adaptan a la actualidad de los autores, al mismo tiempo que preservan las cargas semióticas de sus significantes, la pintura como lenguaje documental con reglas y normas que se resisten al olvido de la era moderna.

Mediante esta tesis expongo mis hallazgos y muestro el proceso creativo detrás del cuerpo de obras que conforman el resultado plástico de la presente investigación, la cual, estoy seguro, dará un nuevo enfoque al lector respecto a las herramientas intelectuales de la pintura figurativa, así como sus posibilidades para albergar información que sirva como testimonio histórico, registro, documento y documental de lo que acontece en tiempo y lugar del pintor consciente de las posibilidades comunicativas de su trabajo.

## Introducción

Al abordar la pintura como posible lenguaje documental, es decir, que el orden de su estructura conlleve la indexación de una cantidad de datos suficientes para ser entendidos como un compilado de información ordenada respecto a un tema determinado, entran en juego conceptos que van más allá de la técnica y los materiales y se circunscriben en la significación y los recursos narrativos de la obra.

Es de suma importancia aclarar estas características para llegar a una convención acerca de lo que podríamos referir como “pintura documental”. Si bien este término no ha sido claramente definido, existe una corriente de estudio entre los historiadores adscritos a la historia social del arte que, gradualmente, han aceptado a la pintura como evidencia de una importancia similar a los escritos y los testimonios orales, reconociendo sus posibilidades como documento, no sólo válido sino imprescindible para comprender características, procesos culturales y sociales de tiempos pasados, sino para ahondar en el estudio de hechos y situaciones cuyas repercusiones fueron de vital importancia para moldear las tipologías socioculturales de una época y lugar.

Para encauzar este estudio es necesario diferenciar el concepto “documento” a la acción de “documentar” y en última instancia el de “documental”, al que nos referimos en la propuesta.

Si bien se puede considerar al documento como “[...]toda indicación concreta y simbólica, preservada o grabada, para reconstruir o probar un fenómeno, ya sea físico o mental”<sup>3</sup>, esta definición hace que casi cualquier imagen producida por el hombre pueda ser considerada un documento, a saber, como:

- Un objeto que contiene información.
- Información registrada en forma permanente.
- Información accesible, comunicable y posible de tratar.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> José Antonio Moreiro González, *Conceptos introductorios al estudio de la información documental* (Peru: EDUFBA, 2006), p. 46.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 47.

De este modo, aunque cualquier pintura figurativa que retrate objeto, persona o escena nos puede ofrecer información respecto a sus características físicas y su contexto sociohistórico, no tendría una diferencia significativa con una fotografía, pues la búsqueda de una mimesis aristotélica y, en tiempos recientes, una imitación de los acabados fotográficos en la pintura figurativa han ocasionado que gran parte de sus propuestas sean de carácter estático, equiparando el proceso pictórico a la acción de documentar su referente inmediato.

Sin embargo, es un error flagrante pensar que toda pintura figurativa obedece a un mismo objetivo y que el sentido final de una obra depende de la visión de cada espectador en relación con sus referentes contrastados con la pieza.

Debemos considerar no la posibilidad sino la certeza de que algunas pinturas son construcciones ordenadas por el autor con la finalidad de transmitir un mensaje detallado acerca de un tema específico, y cuando es obtenido del marco histórico/sociocultural del creador no es raro que éste realice un proceso de documentación del contexto ligado a su motivo pictórico, con lo cual se podría decir que funciona como un documentalista, ingresando a lo que Jean Gérard (1945) llamó “El ciclo documental”<sup>5</sup>, un proceso dinámico de comunicación que describe del siguiente modo:

El ciclo documental acoge “[...]en una mano la producción, clasificación y conservación de los documentos, y en la otra la elaboración, difusión y utilización de esa documentación”.<sup>6</sup>

Así, mientras la pintura como documento es de carácter estático, la documental buscaría producir obras de carácter dinámico, posibilitando una comunicación con el interlocutor, en este caso el fruidor de la pieza pictórica.

Esta idea ya había sido vislumbrada por Johan Huizinga (1872-1945) en su disertación *El elemento estético en el pensamiento histórico* (1905): “[...]lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes”.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 65.

<sup>6</sup> *Ídem.*

<sup>7</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), p. 14.

Sin embargo, una gran cantidad de personas sobreentiende que, dadas sus características físicas, la pintura es, sobre todo, un precedente de la fotografía en cuanto sus cualidades documentales, y sus alcances de registro y documentación serían similares, tanto en la vida cotidiana como en la representación de hechos de caracteres político, cultural, religioso o bélico.

Este último caso es de especial interés para la presente investigación dado que la guerra (y finalmente la violencia) ha sido un tópico constante en las etapas de la historia de la pintura, lo cual permite trazar una línea temporal que cruce transversalmente este motivo, dejando ver similitudes y diferencias en sus representaciones, así como en los procesos de los autores que trataron el tema. La extensa tradición de la representación pictórica de la violencia también está anclada, poderosamente, al análisis de la condición humana, dada la oposición del hecho artístico al estado primitivo del hombre, convirtiendo el acto de la pintura en una metáfora de la civilización capaz de hablar de “[...]los elementos materiales y simbólicos propios de la cultura a la que se integra”<sup>8</sup>.

Una tercera razón para concentrar la búsqueda de una pintura documental a raíz del tema de la violencia es la previsión de que el resultado plástico de este proyecto incluyera una reflexión pictórica acerca de la situación violenta en México.

Cabe destacar que este estudio se ciñe a los parámetros de la pintura occidental, no obstante que las narrativas bélicas ya se hallan en los bajorrelieves egipcios del siglo XIII, estructuradas en intrincadas codificaciones que narraban vida y conquistas de sus líderes. De manera similar, algunas hipótesis del muralismo maya confieren una finalidad análoga a los grandes murales realizados alrededor de 790 A. C. en Bonampak y otras urbes de esta cultura; no obstante, debido a que las características formales de mi obra se ciñen a los lineamientos de la figuración occidental posterior al siglo XVI, he exceptuado este tipo de estructuras consciente de que las mismas tienen correspondencia con otro tipo de criterios simbólicos que no utilizaré en mi propuesta final.

---

<sup>8</sup> Gezabel Guzmán (coord.), *Violencia: nueva crisis en México. Reflexiones y posibles interpretaciones* (Ciudad de México: UACM, 2016), p. 16.

Aunque la investigación encuentra una raíz en las metódicas representaciones de gestas heroicas y conquistas, las cuales evolucionaron hasta llegar al Renacimiento en obras como *La Batalla de San Romano* (1397-1440) de Paolo Uccello (1397-1475), no hablaré únicamente de un estudio centrado en la *pintura de historia* o aquella producida por los “pintores de batallas”<sup>9</sup>, de gran éxito en la primera mitad del siglo XVII en las potencias europeas, excepto España, cuya actividad sí se concentraba en los registros de tipo corresponsal recogiendo información de interés militar, sobre todo en *La Guerra de los 30 años* (1618-1648).

Si bien el género de *pintura de historia* ya ha sido estudiado y definido, poco se ha dicho exclusivamente de aquellos pintores que utilizaban investigación de campo o incluso su experiencia para ampliar su proceso creativo en aras de provocar en el espectador, más que la contemplación de una escena de carácter histórico, un proceso interactivo con la obra. Un ejemplo es el de Juan de Toledo (1611-1665), apodado “El capitán”, a quien Antonio Palomino (1655-1726) le adjudica el puesto de *militar de caballos*, y a su vuelta a España se especializara en la pintura de batallas. Sus obras, muchas veces entendidas como testimonio fiel de un hecho específico, encierran alegorías a otros temas más universales, recurso que se repetirá en el tiempo pero cuyo germen se gestó desde las grandes composiciones de Uccello y Piero della Francesca (1420-1492), quienes investigaban no sólo los detalles de contiendas concretas sino que hacían un escudriñamiento de campo para enterarse de pormenores sólo perceptibles mediante investigaciones minuciosas, escondiendo, en la obra final, observaciones personales a propósito de los hechos representados.

Tanto Toledo como Uccello nos permiten vislumbrar en su obra bélica la consciencia del pintor como un aparato crítico y dinámico, características que apuntalarían la creación de la academia en la segunda mitad del siglo XVII, cuando el cardenal Jules Mazarin, “Mazarino” (1602-1661), fundó la *École des Beaux-Arts* (1648), a la par que eran definidos de manera jerárquica los géneros pictóricos, siendo el más importante la *Peinture d’histoire*, llamado también *Le*

---

<sup>9</sup> Miguel Cabañas Bravo, *Arte en tiempos de guerra* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009), p. 276.

*grand genre*, con lo que “pudo el artista acceder a su estatuto moderno en tanto que «intelectual»”.<sup>10</sup>

No se puede entender la *Peinture d'histoire* (Pintura de historia) sin este carácter de intelectual del pintor, y su búsqueda de crear obras que se comunicaran con el público distanciándose del mero disfrute estético. De hecho, en 1667 André Félibien (1619-1695) mencionaba:

Hay que hablar de la historia y de la fábula. Hay que representar las grandes acciones como hacen los historiadores u otros sujetos agradables como los poetas. Y si subimos todavía más alto hay que, a través de composiciones alegóricas, saber cubrir bajo el velo de la fábula las virtudes de los grandes hombres y señalar sus mayores misterios.<sup>11</sup>

En *Le gran genre* las características materiales no determinaban el valor de las piezas, pues “[...]para la correcta valoración de las obras, sólo importa el contenido intelectual o filosófico”.<sup>12</sup>

Este estudio ahonda en la posibilidad de codificar mensajes estrictos en la pintura mediante la documentación y el reconocimiento de los mecanismos (sus características particulares y recursos identificables) comunes entre pintores de todas las épocas, información no solamente técnica sino intelectual, la cual conforma una genealogía metodológica similar al ejercicio documental moderno.

### ***Interrogantes que se desea resolver***

Se podría resumir la investigación en las siguientes premisas:

- ¿Es posible crear crónicas mediante la pintura que no dependan de un texto en el cual apoyarse sino que sean unidades documentales?
- ¿Tenían algunos pintores un pensamiento documental respecto a la elaboración de sus obras en el pasado? En este caso, ¿cuál sería su finalidad?
- ¿Se puede trazar paralelismos entre cierto tipo de pintura y textos documentales a raíz de sus procesos de elaboración?
- ¿Se puede definir cuándo una pintura busca ser una crónica de hechos concretos a partir del estudio de las condiciones que llevaron a su elaboración?

---

<sup>10</sup> Félix de Azúa, *Diccionario de la artes. Nueva edición ampliada* (Barcelona: Debate, 2011), p. 32.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>12</sup> *Ídem.*



De manera general la tesis ubicará, cronológicamente, obras cuyo común denominador sea el afán documental de sus autores respecto a hechos y personajes determinados, identificando y catalogando características constantes tanto en el proceso prepictórico como en el resultado plástico.

De manera específica se buscará estructuras recurrentes que hayan contribuido a la creación de símbolos pictóricos cuyas connotaciones faciliten la transmisión de un mensaje, con la finalidad de reutilizar dichas propiedades en una obra original que retome esa estructura y sus herramientas de comunicación para lograr una interacción con el público actual.

Con esto se tendrá una visión de las posibilidades de la pintura como lenguaje documental y cómo los recursos comunes a este tipo de obras podrían o no ser reutilizados para hablar de la actualidad nacional.

### ***Existencia de estudios anteriores***

Aunque a primera vista el tema de la pintura y sus propiedades documentales pareciera común en el estudio de las artes plásticas, se suele obviar los enfoques alrededor de esta posibilidad por el hecho de que los pintores son influidos por su medio y, recíprocamente, lo influyen al aportar elementos culturales. No obstante, los sistemas o características de cada autor pasan a segundo plano o crean meros anecdotarios sin percatarse de que los recursos intelectuales de los pintores forman parte vital de las metodologías creativas de algunas obras clave en la historia del arte.

Como he mencionado, un sector de los historiadores del arte ha optado por analizar cómo la pintura tiene un impacto dinámico en el espectador, ampliando la teoría de Arnold Hauser (1892-1978) a propósito de la *Historia social del arte* (1951) y prestando especial atención a lo que Roland Barthes (1915-1980) llama “la retórica de la imagen”, constituyendo dos grandes bloques de estudio dependientes del objetivo que el autor persigue con su obra.

El primero está centrado en el estudio de la relación entre el espectador, la pieza y las consecuencias socioculturales de esta comunicación. Por ejemplo, el libro *Arte y propaganda en el siglo XX* (2000), de Toby Clark (1963), selecciona autores cuyas obras, directa o indirectamente, resultaron propaganda para ideas políticas,

oficiales o no, dando énfasis en cómo influyeron en el pensamiento colectivo de sociedades concretas.

David Freedberg (1948) y Michael Fried (1939), en sus libros *The power of images* (1989) y *Absorption and theatricality* (1981), respectivamente, exploran la relación entre los pintores y su público así como las repercusiones de las pinturas en el devenir histórico y plástico inmediato, analizando los recursos utilizados para establecer un lenguaje comprensible entre pintor y espectador. En esta línea de pensamiento, el libro *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico* (2001) de Peter Burke (1937) es de vital importancia al recapitular y ordenar los enfoques de análisis más comunes a la imagen y cómo han evolucionado de acuerdo con los puntos de vista cambiantes acerca de su importancia como documento.

En el otro extremo tenemos las investigaciones desde el campo de la semiótica y más recientemente de la hermenéutica que buscan arrojar luz acerca del proceso de comunicación de la pintura y sus características como lenguaje, trascendiendo el estructuralismo y resucitando el enfoque de Abraham Moritz “Aby” Warburg (1866-1929) respecto a la importancia del arte como comunicador y cómo éste crea símbolos y recurrencias.

Bajo esta premisa, el libro de Thomas Crow (1948), *La inteligencia del arte* (2008), e *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2009), de Diego Lizarazo Arias (s.f.), destacan por el moderno enfoque acerca de la significación pictórica y el símbolo como unidad dinámica de comunicación, optando por un enfoque mixto hacia cada pieza que analizan y considerando el contexto en el cual fue creada y cómo condicionaba al autor y sus posibilidades.

Sin embargo, un libro que aborde de manera exclusiva la relación del ejercicio pictórico con estructuras documentales en piezas de importancia histórica así como textos que exploren paralelismos metodológicos entre la pintura y los nuevos medios, como es el cine documental, son mucho más difíciles de localizar porque a la relación entre pintura y actualidad de las imágenes se le suele analizar desde una perspectiva visual y de composición. Un ejemplo es el libro *La pintura en el cine, cuestiones de representación visual* (2001), de Áurea Ortiz (s.f.) y María Jesús Piqueras (s.f.), que si bien realizan un análisis profundo de cómo la

composición pictórica y su uso de la luz y el color influyeron al cine tanto en sus orígenes como en la actualidad reciente, apenas mencionan las metodologías documentales.

El enfoque de esta tesis, es decir, de “tesista/productor pictórico” más que investigador, es un carácter prácticamente imposible de hallar en libros publicados, siendo todos los mencionados obras de historiadores o profesionales del campo estético, por lo cual se dará énfasis en lo posible a textos recuperados directamente de la pluma de los pintores, un caso particular el de Leon Golub (1922-2004), quien publicaba reflexiones respecto a su pintura y el estado de la plástica en general en periódicos y revistas especializadas, sin que exista un recopilatorio total de sus ideas, y cuya obra será un punto focal de esta investigación.

### **Aportación del tema**

Se suele explorar la relación de la pintura con otras disciplinas visuales de acuerdo con la influencia de la primera en la composición sensorial de la segunda, pasando por alto el elemento intelectual que propició la estructura pictórica original así como el proceso de documentación del pintor.

Salvo raras excepciones, la fase prepictórica es relegada con la intención del autor respecto a su público, preservando la sensación de una pintura estática sin intencionalidad específica, la cual no puede hablar sino con el apoyo de una estructura intelectual externa como la elaborada por el curador o el crítico, dando la impresión de que el pintor es un trabajador manual cuya búsqueda principal es el perfeccionamiento técnico.

Esto, aunado al desinterés de muchos pintores de hacer un registro minucioso de sus procesos creativos e intelectuales, ha preservado la idea popular de una aparente simpleza intelectual del pintor, como Gilles Deleuze (1925-1995) lo describiera: “[...]los pintores siempre parecen no haber visto nada, no saber nada”.<sup>13</sup>

Los procesos recogidos en la presente investigación exponen lo que los pintores dicen respecto a su obra, cotejándolo con estudios acerca de la plástica como

---

<sup>13</sup> Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama* (Buenos Aires, Cactus, 2007), p. 27.

lenguaje, buscando revelar que esta propiedad ya había sido vislumbrada, e incluso normalizada, desde la disciplina pictórica, exteriorizando el hecho de que la labor del pintor es tanto intelectual como técnica y proponiendo la pintura como herramienta vigente y útil no sólo para hablar de los tiempos actuales sino como estructura documental viable.

### ***Método de investigación en este estudio***

Al reducir las posibilidades documentales al tema de la violencia la presente tesis sigue un enfoque historiográfico/monográfico, aunque la necesidad de revelar los mecanismos comunes con los nuevos medios obligan a una multidisciplinariedad con conceptos de la comunicación para comparar procesos y desarrollar el de *pintura documental*.

Dada la multitud de obras con temas relevantes en la historia, se ha reducido la disertación a una serie de autores plásticos de vital importancia cuya influencia es constante en la actualidad y sus obras son de innegable valor para la comprensión de hechos en diferentes épocas; así mismo he buscado que los ejemplos pictóricos mencionados incluyan la certeza historiográfica de procesos de investigación que revelen un pensamiento documental resultante en obras que provocaron reacciones documentadas en el público inmediato.

Se revisará detalles concretos que establezcan la importancia de la investigación como elemento distintivo en el proceso prepictórico, cuando el pintor desarrollara herramientas de registro y comunicación para posibilitar la relación de esta documentación con el resultado final y propiciar la narrativa en el cuadro, es decir, la creación de *imágenes/relato* sustentadas en la realidad.

Dados los cambios producidos por la aparición de los medios mecánicos como la fotografía y el cine, se dividió el estudio de obras en dos periodos temporales, el primero antes de la segunda mitad del siglo XIX y el segundo posterior a esta etapa, cuando la pintura comenzó a explorar otras formas discursivas que, si bien no rompían completamente con sus predecesoras, permitieron sintetizar los valores simbólicos en sus composiciones sin necesidad de preservar los formales.

Con este fin la primera parte de este estudio se concentra en las obras *La Batalla de San Romano* de Paolo Uccello, *La rendición de Breda* de Diego Velázquez

(1599-1660), *El asesinato de Marat* (1793) de Jacques-Louis David (1748-1825), *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault (1791-1824), *El 3 de mayo en Madrid* (también conocido como *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* o *Los fusilamientos del tres de mayo*) (1813-1814) de Francisco de Goya (1746-1828) y *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix (1798-1863).

La necesidad de un resultado plástico obligó al análisis formal de estas obras para comprender sus composiciones y cómo éstas están enmarcadas en una tradición por medio del tiempo, mismas que influirán en el producto pictórico de la tesis y cuyas semejanzas serán señaladas oportunamente.

Para el estudio de estas obras fueron considerados tres factores clave:

- Documentación de un hecho concreto mediante trabajo de campo y teórico, análisis de sus repercusiones socioculturales y el efecto en los imaginarios nacional e internacional.
- Paralelismos con hechos históricos cuyas características hayan sido expresadas en obras que definiremos de documentales y cómo fueron resueltas por sus autores.
- El uso de elementos reconocibles por la mayor cantidad posible de espectadores en composiciones que alberguen características dinámicas tanto visual como discursivamente, poniendo en práctica las conclusiones del estudio.

Al concluir las obras no sólo se contrapondrá el resultado final en su aspecto visual sino que se describirá el proceso creativo en cuanto a su labor documental, respondiendo a la cuestión respecto a si la pintura es un lenguaje documental viable y dado el caso si es posible describir *in extensum* no sólo un hecho sino sus características visuales y las situaciones que lo propiciaron.

La tesis está dividida en tres capítulos:

*Hacia una definición de pintura documental*, el cual trata el lenguaje y su utilidad en cuanto a registro para constituirse como un documento, dando pie a los apartados: *La pintura como registro* y *La pintura como documento y documental*, en los que se describe a profundidad las diferencias entre la obra como documento estático y aquella de documental dinámico.

El tercer apartado, *El símbolo como herramienta narrativa*, ahondará en los recursos del pintor para estructurar símbolos pictóricos que, a su vez, se conformen en obras que busquen la interacción del cuadro con el público a semejanza del acervo documental, haciendo un paralelismo entre ambas actividades, pues poseen una finalidad común, crear estructuras dinámicas.

En los puntos siguientes se estudia ejemplos pictóricos en los cuales es posible reconocer herramientas recursivas destinadas a crear *imágenes relato*. Partiendo de un análisis minucioso de la obra de Paolo Uccello, el cuarto apartado del primer capítulo, *La Batalla de San Romano, una crónica pictórica*, pone a consideración la importancia de este tríptico para entender cómo los detalles revelan una rigurosa documentación previa a la pintura como parte esencial para la construcción de una narrativa arraigada en el proceso documental.

A raíz de este estudio surge el siguiente punto, *La connotación recursiva acerca de La Batalla de San Romano*, en el cual profundizo en el concepto de *iconografía connotacional recursiva*, una estructura poco explorada en los estudios estéticos pero de vital importancia para la creación de símbolos dinámicos, como se describe en el apartado *La connotación recursiva como propiciadora del símbolo pictórico* y su importancia en la configuración de una pintura documental, señalando sus características y diferencias con la codificación iconológica, la cita y la apropiación, ejemplificándolo con *La iconografía connotacional recursiva acerca de La muerte de Marat*, mediante el cual a partir del estudio de la obra de Jacques-Louis David se revela cómo la reutilización de estructuras comunes va más allá de la simple influencia estética, desarrollando un lenguaje de la tradición pictórica que enlaza connotaciones retóricas a diagramas pictóricos estables, apoyando así la lectura intencional del fruidor.

Los apartados siguientes, *Goya y la invención del estilo corresponsal*, *La transición del siglo XIX hacia el XX en la obra de Théodore Géricault y Eugène Delacroix* y *Otto Dix. El pintor corresponsal moderno y las secuelas de la guerra*, establecen una relación entre estos autores y sus metodologías creativas; asimismo, señalan la importancia de la experiencia cercana en la representación de hechos cruciales en el ámbito social y cómo la participación del pintor como

protagonista del hecho produce una nueva clase de artista comprometido con su actualidad y su representación.

El segundo capítulo, *Pintura y medios masivos de comunicación*, explora los usos documentales de la pintura en el siglo XX y cómo ésta se opone a los *mass media* por su naturaleza creativa, como se explica en *La cuestión de la pintura enfrentada a la fotografía*. Las consideraciones de este apartado dan como conclusión que la pintura es capaz tanto de absorber los estímulos propiciados por los medios masivos como de imitar sus metodologías creativas. Esta relación entre pintura y nuevos medios tiene relevancia en el ciclo documental de los productores visuales, aspecto tratado en el punto *El cine y la pintura como herramientas documentales. Similitudes estructurales*.

Los apartados siguientes enfatizan en la perseverancia de los recursos prepictóricos señalados en el Capítulo 1, anclando a pintores del siglo XXI con la tradición de la pintura documental, tópico revisado en los subtemas *Pintura documental en la transición del siglo XX al XXI*, *Leon Golub, la pintura como agitador* y *El preciosismo del realismo actual y la necesidad de representación*.

Para concluir, el apartado *Pintura documental en el México actual*, explora la existencia de una *pintura documental nacional* en la actualidad, proponiendo autores contemporáneos cuyas metodologías de trabajo acerca de sucesos específicos propicien obra que comparta los lineamientos estipulados.

En el último capítulo, *Una propuesta documental dentro de la figuración mexicana de principios del siglo XXI*, se describe el proceso creativo de una pieza utilizando las metodologías descubiertas hasta el momento, demostrando cómo la investigación puede rendir frutos prácticos respecto a la génesis de una obra cuyas características le otorguen propiedades narrativas superiores a otra que carezca de un proceso documental. Para demostrar este hecho el Capítulo 3 describe el proceso intelectual detrás de la pieza que viene a concluir el estudio, comenzando con la *Elección del tema y justificación*, continuando la descripción del proceso documental en los puntos *Prueba y error en la búsqueda de una pintura documental* y *La noche del 26 de septiembre. Ayotzinapa. Descripción del proceso creativo alrededor de la pieza*.

Esta tesis propone al lector la revisión del aparato intelectual en un tipo particular de pintura figurativa que tiene como objetivo la comunicación durante el tiempo y el espacio y propone a los pintores atender con igual elocuencia el mensaje y la técnica de su obra para hacerla una herramienta hacia el mejor conocimiento de nuestro momento histórico y permita a un público futuro contar con la pintura como herramienta para comprender y estudiar hechos que dan forma a la historia.

### **Glosario de Conceptos:**

#### **Signo:**

Un signo o representamen es un Primero que está en una relación triádica genuina tal con un Segundo, llamado su Objeto, que es capaz de hacer que un Tercero, llamado su Interpretante, asuma la misma relación triádica con su Objeto que aquella en la que está él mismo respecto al mismo Objeto. La relación triádica es genuina, esto es, sus tres miembros están vinculados por ella de una forma que no consiste en ningún complejo de relaciones diádicas. Esa es la razón por la que el Interpretante, o Tercero, no puede estar en una mera relación diádica con el Objeto, sino que debe estar con él en la misma relación que aquella en la que está el Representamen mismo. La relación triádica en la que está el Tercero tampoco puede ser meramente similar a aquella en la que está el Primero, pues esto convertiría la relación del Tercero con el Primero en una mera Segundidad degenerada. El Tercero debe en efecto estar en una relación tal, y de este modo debe ser capaz de determinar un Tercero propio; pero, además de eso, debe tener una segunda relación triádica en la que el Representamen, o más bien la relación de éste con su Objeto, será su propio Objeto (del Tercero), y debe ser capaz de determinar a un Tercero respecto a esa relación. Todo esto debe ser igualmente verdadero respecto a los Terceros de los Terceros, y así indefinidamente; y esto, y más, está implicado en la idea común de Signo; y tal y como se usa aquí el término Representamen, no está implicado nada más. Un Signo es un Representamen con un Interpretante mental. Posiblemente puede haber Representamenes que no sean Signos. De este modo si un girasol, al girar hacia el sol, llega a ser por ese mismo acto completamente capaz, sin ninguna otra condición, de reproducir un girasol que gira hacia el sol de una forma exactamente correspondiente, y de hacerlo con el mismo poder reproductivo, el girasol llegaría a ser un Representamen del sol. Pero el pensamiento es el modo de representación principal, si no el único.

La división más fundamental de los signos es en Iconos, Índices y Símbolos. A saber, aunque ningún Representamen funciona realmente como tal hasta que determina



efectivamente a un Interpretante, sin embargo, llega a ser un Representamen tan pronto como es totalmente capaz de hacerlo; y su Cualidad Representativa no es necesariamente dependiente de que alguna vez determine efectivamente a un Interpretante, ni siquiera de que tenga realmente un Objeto.

El icono no tiene conexión dinámica con el objeto que representa; simplemente sucede que sus cualidades se parecen a las de ese objeto, y provocan sensaciones análogas en la mente para la que es una semejanza. Pero realmente permanece sin conexión con ellas. El índice está conectado físicamente con su objeto; hacen un par orgánico, pero la mente que lo interpreta no tiene nada que ver con esa conexión, excepto señalarla una vez establecida.<sup>14</sup>

La concepción de signo de Peirce es triádica, porque lo componen tres partes: *representamen-objeto-interpretante*. El signo ocupa el lugar de una cosa, la hace referencia a algo ausente en alguno de los aspectos de ese algo (representame). El signo que se crea en la mente sobre un signo es más desarrollado y se llama interpretante. El signo representa a un objeto de la realidad.

### **Ícono:**

Es un Representamen cuya Cualidad Representativa es una Primeridad de él como un Primero. Esto es, una cualidad que tiene que hacer que se adecue a ser un representamen. De este modo, cualquier cosa es adecuada para ser un Sustituto de algo a lo que se parece. (La concepción de "sustituto" implica la de propósito, y de este modo la de Terceridad genuina). Veremos si hay otras clases de sustitutos o no. Un Representamen por Primeridad sólo, puede tener únicamente un Objeto similar. De este modo, un Signo por Contraste denota a su objeto sólo en virtud de un contraste, o Segundidad, entre dos cualidades.

### **Símbolo:**

Es un signo naturalmente adecuado para declarar que el conjunto de objetos que es denotado por cualquier conjunto de índices que pueda vincularse con él de distintas maneras es representado por un icono asociado (...) En los tres órdenes de signos, Ícono, Índice, Símbolo, puede señalarse una progresión regular de uno, dos, tres (...) El

---

<sup>14</sup> EL ICONO, EL ÍNDICE Y EL SÍMBOLO, Charles S. Peirce (c. 1893-1903), Trad. Sara Barrera, Universidad de Navarra, consultada 12 enero, 2018, <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.htm>

símbolo se conecta con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa símbolos, sin la que no existiría ninguna conexión.

Un símbolo, como hemos visto, no puede indicar ninguna cosa particular, denota una clase de cosas. No sólo eso, sino que es en sí mismo una clase y no una cosa singular.

Los símbolos crecen. Llegan a ser por desarrollo a partir de otros signos, particularmente de los iconos, o de signos mixtos que participan de la naturaleza de los iconos y de los símbolos.<sup>15</sup>

### **Documento:**

Si bien no existe una sola definición de documento su definición como "todo medio material que transmite cualquier tipo de mensaje" se puede ver ampliado a medida que se especifica su funcionalidad, así, mencionar que documento puede ser todo medio material que transmite información distinta a su propia naturaleza restringimos el campo de estudio a favor de mayor pertinencia. A la par de dichas especificaciones podemos consideraremos las variantes de Núñez contreras de acuerdo a su materialidad, contenido y medio siendo entonces todo medio material que expresa su contenido informativo a través de un medio.

Así la pintura sería un documento icónico a raíz de la propiedad de la imagen como representación visual que puede devenir, dependiendo su semejanza con un elemento externo en un índice o indicio que, en palabras de Peirce, remite al objeto que denota.

### **Documental:**

Tratamiento extenso de un tema en forma narrativa, retórica, categorial o asociativa, en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia:

- 1) adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante (la parte que se 'dice'),
- 2) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de éstos como fuentes fiables para la formación de creencias sobre el tema del film y, en algunos casos, 3) tome planos relevantes, sonidos grabados y/o escenas como aproximaciones

---

<sup>15</sup> *Ídem.*

fenomenológicas al aspecto visual, sonido y/o alguna otra sensación o sentimiento del evento pro-filmico (la parte que se ‘muestra’)

**Documentalidad:**

Debe entenderse como la investigación y la definición de las propiedades que, en diferentes tipos de casos, constituyen las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea un objeto social. Ferraris sostiene que los objetos sociales son “actos sociales que se han registrado en algún tipo de soporte”, ya sea un pedazo de papel, soportes magnéticos o aunque sólo sea la memoria de las personas (como es el caso de promesas que hacen todos los días). La regla de los objetos sociales se convierte en objeto = acto inscrito.

**Iconografía Connotacional recursiva.**

Es la cualidad presente y común a distintas obras pictóricas de asociar valores connotacionales por medio de la reutilización ordenada de elementos específicos en una composición, ya sean estructuras espaciales comunes, elementos simbólicos determinados o la reproducción exacta de detalles icónicos con el fin de transmitir valores retóricos de una obra a otra al mismo tiempo de facilitar la predisposición del público a asociar un determinado discurso a una pintura.

## Capítulo I. Hacia una definición de pintura documental

### 1.1 La pintura como registro

Antes de ahondar es necesario establecer los aspectos que podrían llevarnos a dicho concepto y cuáles son las diferencias entre registro, documento y documental.

«Registrar» de «registro», según la Real Academia de la Lengua Española, en su primera acepción se refiere a la acción de: “Mirar, examinar algo con cuidado y diligencia”, mientras la segunda designa la acción de “grabar (imágenes o sonidos)”, labores que, llevadas a la pintura, recuerdan la idea típica del artista escudriñando a un modelo, animado o inanimado, en pos de obtener una representación de dicho elemento.

Ubicada frente a esta escena la mayoría de los espectadores esperaría que, al finalizar su labor, el resultado fuera una pintura a la cual se pueda considerar copia fiel de lo que el pintor observa, sintiéndose decepcionados si esto no sucede, pues la idea del registro está fuertemente atada al concepto de realismo actual, sin tomar en cuenta que “[...]no es cuestión de relaciones constantes o absolutas entre un cuadro y su objeto, sino de una relación entre el sistema de representación que se emplea en el cuadro y el sistema establecido”.<sup>16</sup>

De este modo, aunque en la actualidad estamos acostumbrados a un sistema de representación “literal, realista o naturalista”<sup>17</sup>, no sería una condición indispensable de la pintura como registro, no así la observación minuciosa y el traslado del mayor número de datos posibles que permitan al observador acercarse a lo que el pintor observaba en el momento de ejecutarla, siendo un registro de mayor calidad aquel que captura con más veracidad el análisis detallado realizado por el autor.

Un ejemplo que ilustra el concepto relativo de realismo opuesto a la acción de la pintura como registro lo obtenemos del estudio *Cavemen were better at depicting quadruped walking than modern artists: Erroneous walking illustrations in the*

---

<sup>16</sup> Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos* (Madrid: Paidós Estética, 2010), p. 48.

<sup>17</sup> *Ídem.*

*fine arts from prehistory to today* (2012), publicado por el doctor Gabor Horvath (1963) en la revista *Plos One*, en el cual sostiene que el detalle ilustrador del movimiento de los cuadrúpedos en un 64% de 1,000 pinturas rupestres examinadas es mayor que en las modernas:

La tasa de error de los pintores modernos premuybridgeanos en sus ilustraciones de cuadrúpedos que caminan resultó ser del 83.5%, mucho más que la tasa de error al azar que corresponde a un 73.3%. Este valor se redujo a 57.9% después de 1878 [cuando ya se disponía de las tomas de Sallie Gardner], al que se podría llamar periodo posmuybridgeano. Lo más sorprendente, sin embargo, es que las pinturas prehistóricas de cuadrúpedos caminando tuvo la menor tasa de error: un 46.2%. Todas estas diferencias fueron estadísticamente significativas. Por lo tanto, los hombres de las cavernas eran más conscientes del movimiento lento de sus animales de presa e ilustraban las imágenes de cuadrúpedos caminando con mayor precisión que los artistas posteriores.<sup>18</sup>

Es decir, las pinturas rupestres analizadas por Horvath serían un registro más detallado del andar de los animales que el de pinturas de un realismo mayor. Ejemplo de esto es la obra *Le Derby d'Epsom* (1821), de Théodore Géricault, la cual ilustra una carrera de caballos en un momento inverosímil cuando las patas de todos los equinos flotan en el aire, un error de observación que se antoja obvio hoy en lo que Horvath llama la era *posmuybridgeana* en referencia a los detallados estudios fotográficos que Eadweard Muybridge (1830-1904) realizó a propósito del movimiento.

La pintura como registro no dependería necesariamente de la calidad o el estilo a menos que el registro sí. Por ejemplo, las pinturas prehistóricas ofrecen una mayor cantidad de datos acerca del andar de ciertos animales pero no de sus características físicas, mientras que en la obra de Géricault tendríamos un registro superior en cuanto al aspecto de los caballos pero no de su movimiento. En dado caso habríamos de definir cuál fue la prioridad a registrar en determinada obra y con base en ello señalar como un registro eficiente aquel mediante el cual la observación detallada del pintor proporciona datos veraces de lo observado, es

---

<sup>18</sup> Gabor Horvath, "Cavemen were better at depicting quadruped walking than modern artists: erroneous walking illustrations in the fine arts from prehistory to today", *Plos One* (2012): <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0049786> (Consultado el 7 de marzo de 2017).

decir, nos brindará la posibilidad de obtener información similar a la que el autor obtuvo de su modelo por medio del examen de la pintura<sup>19</sup>. Prestar atención a la obra del observador para tratar de ver con sus ojos, algo que en el siglo XV Vittore Carpaccio (1465-1520) y algunos contemporáneos llamaron «estilo de testigo ocular»<sup>20</sup>, el cual se refería a la acción de “[...]pintar lo que se ve de manera tan verídica como sea posible, según los criterios imperantes de testimonio y prueba”<sup>21</sup>.

Esto, que rápidamente podríamos confundir con la idea de la *mimesis*, se refiere más bien a la producción de escenas desde el punto de vista de *un testigo sobre un evento determinado*, para lo cual entraban en juego herramientas como la perspectiva, el detalle en la ropa y los personajes, la coherencia del paisaje con el lugar donde dicho evento se desarrolló, etc. Podríamos decir, inclusive, que el estilo de testigo ocular precedió a la llama *pintura de historia*, constituyendo sus practicantes una subrama conocida como *pittore di cerimonia*, siendo uno de sus principales objetivos *contar una historia verazmente*.

Podemos encontrar aquí un paralelismo con la consigna del pintor griego *Nicias* de escoger temas importantes para la representación, "la grandeza surge de los grandes asuntos"<sup>22</sup>, la obra surgida del estilo de testigo ocular ahondaba en la producción de relatos con sus propias reglas internas para crear escenas concretas que el pintor buscaba hacer pasar como testimonios presenciales gracias a la exactitud de sus elementos, trabajados de modo que la escena se volviera verosímil, presentándola como un registro lo más exacto posible del hecho que a su vez tenía la intención de que el espectador creyera en dicha veracidad, es decir, el uso de la diégesis, entendida esta como "el mundo establecido por una obra de arte de la cual representa una parte".

Esta propiedad diegética de la obra daba pie a una diferenciación de la pintura como *mimesis* volviendo posible que las pinturas que aseguraban ser registro

---

<sup>19</sup> El hallazgo de la perspectiva modifica enormemente las alternativas del pintor para representar la realidad, por lo que todo registro posterior al tratado de Brunelleschi tiene mayores posibilidades de aproximarse a una exactitud en cuanto a la apariencia de lo representado.

<sup>20</sup> Burke, *Visto y no visto*, p. 18.

<sup>21</sup> *Ídem*.

<sup>22</sup> Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, *El artista frente al mundo: la mimesis en las artes plásticas* (Colombia: Universidad de Antioquía, 2008), p. 22.

visual de elementos inverosímiles, como los bestiarios medievales, desarrollaran una estructura ficticia pero coherente dentro de su propia ficción.

En estos casos a las imágenes representadas no se les podría considerar un registro visual mimético sino diegético simbólico/narrativo, sin que por ello pierdan su valor como documento dado que ambas buscan aportar elementos para comprender la realidad como señala Magdalena Sellés en *El documental/ El lenguaje cinematográfico* (2008):

Hoy en día el debate sobre la realidad se centra en cómo el sistema perceptivo humano afecta a nuestra manera de entender la realidad y por lo tanto a la cuestión de si es posible una realidad objetiva revaloriza el objetivo final del documental que no deja de ser la interpretación de un punto de vista subjetivo de la realidad social que compartimos.<sup>23</sup>

Toca mencionar entonces el concepto de documentalidad para clarificar dicha acción.

## 1.2 La pintura, documento, documental y documentalidad.

Según la terminología de Paul Otlet (1868-1944) en su *Tratado de documentación* (1934), cualquier “[...]objeto con indicios de intervención humana, creaciones artísticas, inclusive materiales naturales”<sup>24</sup> puede ser considerado un documento, un “[...]medio de transmitir datos informativos para el conocimiento de los interesados alejados en el tiempo y el espacio”.<sup>25</sup>

Si se considera esta premisa, virtualmente cualquier objeto manipulado por el hombre podría ser un documento, pero la amplitud del término llevó a Suzanne Briet (1894-1989) a una revisión mediante la cual concluyó que depende de la posibilidad de una “observación voluntaria y metódica”<sup>26</sup> del mismo, siendo el común denominador la descripción y el estudio posible respecto a dicho elemento que podía ser, incluso, un ser vivo.

---

<sup>23</sup> Magdalena Sellés y Alexis Racionero, *El documental/ El lenguaje cinematográfico* (Cataluña: DUO, Universidad de Cataluña, 2008), p. 90.

<sup>24</sup> González, *Conceptos introductorios*, p. 46.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>26</sup> *Ídem.*

Tomando la definición de Briet como punto de partida podríamos considerar que toda pintura es, en primer lugar, un documento de su naturaleza; por ejemplo, en el caso de una del siglo xv el análisis de sus características físicas permitiría conocer aspectos en relación con la época en que fue concebida y su contexto material. De este modo un profesional sería capaz de reconocer en un cuadro detalles como el tipo de pigmento o el soporte en que fue hecho y a partir de ahí deducir no sólo su origen sino su datación y con ello aportar a los historiadores fechas concretas que les ayuden a dilucidar la época, el lugar e incluso el autor de una pieza.

Un ejemplo es la participación del experto en dendrocronología Peter Klein (1945) en la datación de obras de El Bosco (1450-1516), cuya exactitud respecto a la antigüedad de la tabla utilizada por el pintor ayudó a los profesionales del Museo Het Noordbrabants a identificar una pintura original de este autor cotejando el año en que la madera fue preparada con su fecha de muerte.

No obstante, entender una pintura únicamente como un cúmulo de información respecto a su naturaleza sólo tendría sentido para un reducido grupo de expertos que encontraría en sus estudios la razón de sí mismos, parafraseando a Ernst Gombrich (1909-2001): “En las cuestiones humanas, los medios pueden convertirse fácilmente en fines”<sup>27</sup>, siendo el motivo del estudio su finalidad, a saber: revelar que la información de *x* pintura probaría o descalificaría su autenticidad, pero no nos diría lo que *x* representa ni la importancia de comprobar que es un cuadro de un pintor en particular. Dado el caso, *x* sería un documento del tipo: “Pintura del siglo XV proveniente de los Países Bajos”.

Estos datos de la pintura como documento serían accesorios si se considera que el pintor instruido en la técnica no pintaría pensando que, en el futuro, su pieza será analizada por un grupo de expertos interesados no sólo en su manejo de los materiales sino en su naturaleza y, aunque este tipo de estudio puede darnos mucha información respecto a las características de la labor pictórica en fecha y lugar determinados, la posibilidad de reconocer una obra como un Bosco o, por ejemplo, distinguir un Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) de un

---

<sup>27</sup> Ernst Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), p. 14.



Samuel van Hoogstraten (1627-1878) implicaría más que su naturaleza en cuanto a objeto-documento de sí mismo, lo cual nos obligaría a adentrarnos en el terreno de la convención respecto a estos autores ya que, para definir una pintura como un Bosco, poco importaría fuera datada y ubicada en tiempo y lugar comunes al autor si su imagen fuera completamente distinta a lo que consideramos las cualidades características del pintor flamenco.

Del mismo modo, no confundiríamos un Rembrandt con un Johannes Vermeer (1632-1675) por el estilo de cada quien, aun siendo contemporáneos; en cambio, podríamos confundir un Rembrandt con un Van Hoogstraten por su parecido técnico y el hecho de que muchas veces el primero trabaja los detalles en la pintura de su alumno estrella.

En estos casos es preciso contemplar la posibilidad de que la pintura no sólo ofrece información sobre sí misma sino también de sus autores, es decir, un cuadro nos informa acerca de Rembrandt siempre y cuando exista la certeza de que la pieza en cuestión sea de la autoría del holandés y en cuanto esto sea cierto podríamos indagar no sólo su técnica y el manejo de los materiales sino asomarnos al contexto del pintor. Por ejemplo, saber que un cuadro es la representación de su esposa Saskia o que otro representa a su madre.

Para que esto sea posible debemos estar al tanto de otras fuentes y reconocer la apariencia de la esposa de Rembrandt y su condición de cónyuge cayendo en el terreno de la historia y distanciándonos de las posibilidades que el autor percibiría en la pintura como documento.

Sin embargo, cuando vemos un cuadro como *Saskia van Uylenburgh como Flora* (1634) [Figura 1], poco importa saber que la modelo en cuestión es la esposa del pintor para reconocer al personaje como una representación de Flora, la diosa romana de la primavera, pues la pintura contiene un cifrado en clave iconológica.

La incorporación de dichos datos dependería directamente de la habilidad y el conocimiento del autor para realizar un trabajo intelectual previo a la pintura, ligado a sus capacidades para ordenar sus ideas y, a partir de ahí, crear una obra, rasgo común a la edición de libros (entendiéndolos como textos), según Otlet: “La

elaboración de las ideas es independiente de su redacción. En el orden del tiempo, la mente reflexiona y después compone el documento”.<sup>28</sup>

Para que éste sea correctamente leído se requiere una dinámica particular entre el pintor y su público, con la finalidad de que la pintura forme parte de un proceso dinámico, un hecho informativo-documental:

[...]en sí mismo, un acto de comunicación que consiste en que el mensaje emitido por un autor se hace participar por un usuario que lo recibe en un contexto dado, a través de un canal y mediante un código común que comparte con el autor.<sup>29</sup>

Esto implica:

1. Si bien cada pintura puede ser un documento no toda puede tener una acción documental al carecer de
  - a) la intencionalidad asociada a la misma o
  - b) un código común que permita su comunicación con el receptor
  - c) que no represente un mensaje
2. La acción documental de una pintura no es casual sino que está implícita en su proceso de creación.
3. Aunque el contexto cambie la recuperación del código común a la pintura documental permite la interrelación del público con la obra, preservando su dinamismo.
4. La pintura documental sería más o menos compleja dependiendo del control que el autor tenga de los recursos para la comunicación.

En el caso de un Bosco la reproducción de x cuadro sería más valiosa en cuanto estuviéramos conscientes de su estatus de reproducción de un original porque sus datos intelectuales han sido puestos ahí por un autor cuya visión nos parece de capital importancia en la actualidad. Es decir, el documento que representa rebasa el nivel de: “Pintura del siglo XV proveniente de los Países Bajos” y cobra el valor de: “Pintura original del Bosco pintada en el siglo XV en los Países Bajos”, agregando a la información de su naturaleza la posibilidad de acceder a un contenido codificado por Jheronimus van Aken, un documento del autor que

---

<sup>28</sup> Paul Otlet, *Tratado de documentación, el libro sobre el libro. Teoría y práctica*, traducción María Dolores Ayuso García (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007), p. 248.

<sup>29</sup> González, *Conceptos introductorios*, p. 61.

deseaba, de manera consciente, transmitir un mensaje, para lo cual ordenó las imágenes en su obra, propósito dominante del que nos habla Gombrich, “[...]sin el cual el acontecimiento no se habría producido en absoluto”<sup>30</sup>.

Para “comunicar información mediante unidades documentales” vale la pena considerar dos variantes principales:

En primer lugar, las obras que indirectamente crean un “impacto de la imagen en la imaginación histórica”<sup>31</sup>, propiedad que según Francis Haskell (1928-2000): “[...]permite a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado”.<sup>32</sup>

En segundo lugar, aquellas en las cuales, para preservar información específica, fueron desarrolladas las herramientas orientadas a la interacción con el observador, como la creación de símbolos dinámicos, es decir que tenían un afán documental entendido como: “un intento de aseverar, de uno u otro modo (con la finalidad que sea, con una presencia más o menos patente o intensa del enunciador del discurso, etc.), la existencia de una porción o aspecto del mundo.”<sup>33</sup>

Sin embargo, es importante entender que este tipo de pintura no se conformaría con su carácter testimonial sino que desarrollaría una documentalidad precisamente por su búsqueda de constituirse como una aseveración similar a la características citadas por Plantinga respecto al Documental como Aseveración (DA). “Textos cinematográficos en o través de los cuáles los cineastas aseveran que los estados de cosas representados en la obra están en el mundo real.”<sup>34</sup>

Al desarrollar la pintura herramientas retóricas para facilitar las narrativas así como poseer una intención de modificar la percepción del espectador sobre la realidad dicha pintura buscaría constituirse como un objeto social, o lo que es lo mismo: poseer una documentalidad en si misma convocando *expectativas relevantes* en el público desarrollando una comunicación *intención-respuesta* a partir de la pintura y las asociaciones que el público sea capaz de realizar lo que

---

<sup>30</sup> Gombrich, *Los usos*, p. 14.

<sup>31</sup> Burke, *Visto y no visto*, p. 16.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>33</sup> Salvador Rubio Marco, “Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica),” *Revista de Filosofía* 39 (2006): 169-179.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 172.

permitiría establecer un paralelismo respecto al segundo nivel documental establecido por Plantinga, Documental en términos de representación Aseverada como Verídica (RAV):

[El documental es] un tratamiento extenso de un tema en un medio de imagen en movimiento, frecuentemente en forma narrativa, retórica, categorial o asociativa, en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia 1) adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante (la parte que se ‘dice’), 2) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de éstos como fuentes fiables para la formación de creencias sobre el tema del film y, en algunos casos, 3) tome planos relevantes, sonidos grabados y/o escenas como aproximaciones fenomenológicas al aspecto visual, sonido y/o alguna otra sensación o sentimiento del evento pro-filmico (la parte que se ‘muestra’).<sup>35</sup>

Habría que establecer no obstante, que las herramientas de la pintura establecen distancias insalvables de esta definición pero coinciden en los aspectos medulares como la búsqueda del autor de que el público adopte una actitud de creencia por medio de la fiabilidad surgida de la pintura como una realidad investigada y reflexionada, obras que proyectan una visión del mundo desde la propia subjetividad de su condición de ficción al no poseer un origen mecánico pero que, por sus características socio/históricas y valores emotivos, desdibujan esta subjetividad al punto de ser consideradas como elementos documentales insertándose en lo que Peirce definiría como un “signo artístico de documentalidad, es decir “un signo que remite al objeto que denota porque está realmente contaminado por ese objeto”<sup>36</sup>, sin embargo esta contaminación no estaría dada por la objetividad mecánica sino que se basaría en la perseverancia de las herramientas retóricas y sus cualidades nemónicas:

Resulta muy esclarecedor caracterizar la imagen mnemónica como central (o *desde dentro*): no somos simplemente espectadores sin punto de vista alguno sobre una escena que pasa ante nuestros ojos como en una pantalla o en un escenario, sino que lo recordamos como actores del suceso o al menos espectadores presenciales, lo que

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>36</sup> Francisco Alonso Martínez, *Documentalidad y artísticidad en el medio fotográfico* (Barcelona: UOC, 2007), p. 21.

implica revivir algunos sentimientos que conlleva el repertorio (el «equipaje mental»: creencias, actitudes, deseos, etc.) del personaje.<sup>37</sup>

### 1.3 El símbolo como herramienta narrativa

Transmitir información mediante la pintura no sería posible sin una estructura que sustentara un lenguaje surgido de ella, el cual sería intencionalmente desarrollado por el autor más allá de las cualidades de registro de su obra, en la cual los detalles, aunque pueden brindar información respecto a épocas pasadas, son meramente accesorios o casuales.

En cambio, si consideramos que el pintor tiene una intención comunicativa al incluir determinados elementos en su pintura, tendríamos que ubicar dicha pieza en una estructura simbólica porque habría sido realizada con una función. Ésta sería el germen de un código simbólico recurrente, como observa Nelson Goodman (1906-1998) en su investigación a propósito de los sistemas presentes en las artes: “Las facultades simbolizantes que van más allá de sus necesidades inmediatas tienen una función práctica algo más lejana, la de hacernos desarrollar nuestras habilidades y técnicas para enfrentarnos a contingencias futuras”.<sup>38</sup>

Dichas facultades nos harían entender el símbolo pictórico como resultado de una interacción entre lo representado y su connotación siempre que ésta tuviera una estructura común que la respaldara, una “especificación recursiva”<sup>39</sup> que daría como resultado una iconografía recurrente asociada a una “connotación recursiva” capaz de “nutrirse” gradualmente de nuevos significados, conformando símbolos dinámicos pero estables dentro de su estructura, una característica básica para entender el concepto del símbolo pictórico.

La iconografía recursiva y sus connotaciones se distancian de la apropiación en cuanto “cita estilística”<sup>40</sup> porque no reproduce de manera exacta un elemento determinado o bien lo retome para recontextualizarlo, sino que el uso de

---

<sup>37</sup> Rubio Marco Salvador, *Como si lo estuviera viendo (El recuerdo en imágenes)* (Madrid: Machado Libros, 2010), p. 128.

<sup>38</sup> Goodman, *Los lenguajes*, 231.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>40</sup> Juan Martín Prada, *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad* (España: Fundamentos, 2001), p. 78.

elementos similares tiene como finalidad aportar valores intelectuales y conceptuales a una obra desde otra anterior.

Vale la pena especificar este recurso, comúnmente entendido como una influencia, pues, a diferencia de ésta, su connotación recursiva conformaría, gradualmente, un acervo visual/discursivo paralelo a la fórmula iconográfica/iconológica, evolucionando con los valores agregados de las épocas y convirtiendo a la imagen en unidad de información documental, cada una con un *weltanschauung* surgido de la sociedad a la que pertenece, algo que Jean Clair (1940) advierte y enuncia:

El consenso de una nación en un momento dado de su historia no depende de los caprichos del príncipe que pasa. No queda en lo personal de un capricho pasajero o una ética variable. Al contrario, testimonia el gusto y la moral colectivos de una época.<sup>41</sup>

Esta condición, si bien no puede plantearla como una tradición general desde el Renacimiento hasta la era moderna, permite el hallazgo continuo de estructuras repetidas en las obras cuyas características formales se entremezclan con los valores retóricos contenidos, algo ya advertido por Aby Warburg (1866-1929) y Erwin Panofsky, quienes señalaban que si bien la obra se vería modificada por el contexto sociocultural, preservaría el germen creativo de la tradición a la que se hallaba adscrita, retórica profundamente enraizada en la tradición pictórica que conformaría codificaciones recursivas cuya posibilidad como lenguaje eran atisbadas por Gombrich:

El modo en que el lenguaje del arte se refiere al mundo visible es a la vez tan obvio y tan misterioso que todavía es desconocido en gran parte, excepto por los propios artistas, que saben usarlo tal como usamos todos los lenguajes, sin necesidad de conocer su gramática y su semántica.<sup>42</sup>

En búsqueda de estos lenguajes los estudiosos del arte se han embarcado en enfoques para hallar el significado total de las obras, propiciando escuelas, de las cuales la iconológica desarrollada por Panofsky y preconfigurada por Warburg, resultado del análisis de los signos y su interacción en las pinturas del Renacimiento y el barroco, parecía ser una de las más acertadas para adentrarse en

---

<sup>41</sup> Clair, *La responsabilidad*, p. 97.

<sup>42</sup> Gombrich, *Arte e ilusión*, consultado el 23 de julio de 2015.

el sentido inmanente de una obra, desatando un *boom* interpretativo en la primera mitad del siglo XX.

La iconología proponía que toda pintura creada mediante un sistema simbólico podía “leerse” de conocer las relaciones de la época como una estructura aceptada y común para los pintores, algo que ya hemos tratado pero acerca de lo cual vale la pena plantear una muestra:

*Los horrores de la guerra o pobre Europa* (1637-1638) [Figura 2] de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) sintetiza en una sola escena alegórica las consecuencias de la *Guerra de los 30 años*, la cual asoló el continente europeo desde 1618 hasta 1648, algo que, para el espectador promedio, resulta indescifrable porque el verdadero sentido de esta obra se halla en clave iconológica. Sin embargo, no debemos olvidar que dicho conocimiento era corriente en la intelectualidad de la época e incluso en algunos estratos socialmente inferiores, por lo que la pintura, aunque nos parezca incomprensible, se halla estrictamente ordenada según una búsqueda intencional practicada por Rubens y de la cual tenemos testimonio de primera mano gracias a una carta “dirigida a su amigo Justus Sustermann, residente en Florencia, a quien permite que retoque el cuadro si llegara deteriorado por causa del transporte”.<sup>43</sup>

Dicha carta no sólo nos habla del complejo pensamiento de Rubens, sino arroja luz respecto al uso práctico del sistema iconológico en la actividad pictórica, así como devela la opinión del autor, una postura de neutralidad aun siendo católico y estar al servicio del rey.

Aprovechando la mitología clásica (considerada universal en la época) elabora una alegoría de la destrucción y el impacto social del conflicto indistintamente de los estados beligerantes. No obstante, cualquier comentario al respecto de esta pintura palidece ante la explicación del autor contenida en la mencionada carta, cuyo contenido reproducimos en la versión de Santiago Sebastián López (1931):

La figura principal es Marte, que acaba de abrir la puerta del templo de Jano (la cual, de acuerdo con la costumbre romana, permanecía cerrada en tiempo de paz) y sale precipitadamente con un escudo y una espada ensangrentada, amenazando a la gente

---

<sup>43</sup> Santiago Sebastián López, *El «Guernica» y otras obras de Picasso: contextos iconográficos* (Murcia: Departamento Historia del Arte, Universidad de Murcia, 1984), p. 95.

con grandes desastres. Presta muy poca atención a Venus (la diosa del amor), que, acompañada de unos Cupidos, trata de retenerle con caricias y abrazos. Por el lado opuesto le arrastra la furia Alekto, que lleva una antorcha en la mano. En un lugar cercano hay dos seres monstruosos que personifican a la Peste y al Hambre, compañeros inseparables de la guerra. En el suelo, de espaldas, aparece una mujer con un laúd roto: es la representación de la Armonía, incompatible con la disonancia de la guerra. Una madre con un niño en brazos indica que, con la guerra, que todo lo corrompe y destruye, han quedado frustradas la fecundidad, la procreación y la caridad. Vemos, además, a un arquitecto caído de espaldas, con sus instrumentos en la mano, para demostrarnos que la paz coadyuva al crecimiento y embellecimiento de las ciudades, mientras que la fuerza de las armas las destruye y las reduce a ruinas. Si no recuerdo mal, creo que, en el suelo, bajo los pies de Marte, encontramos un libro y un papel de dibujo, que indican que el dios de la guerra pisotea las artes y las letras. Debe haber también un haz de dardos y flechas con el lazo (símbolo de la concordia) deshecho. Junto a ellos están el caduceo y una rama de olivo, atributos de la paz, que también han sido despreciados. La afligida mujer vestida, con el velo rasgado y desprovista de joyas u otros adornos, es la infeliz Europa, que desde hace ya tantos años está sufriendo saqueos, ultrajes y desgracias.<sup>44</sup>

El recurso mitológico pone de manifiesto la intención de Rubens de crear una obra universalmente legible, una imagen/relato como un discurso, convocando al origen común del mundo occidental por medio del lenguaje simbólico cimentado en la estructura mitológica, de la cual el pintor era conocedor por medio de la lectura minuciosa de la *La Eneida* (siglo I) así como de autores de la tradición helénica.

La obra, cuya influencia iconográfica la dota de un carácter fundacional en el tema de la guerra en la pintura moderna y de la cual otros autores como Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) o Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) hicieron uso en sus representaciones bélicas, demuestra que el pintor es consciente de ser parte de una sociedad con afinidades psíquicas, lo cual le permitiría responder a una demanda emocional debido a dicha coincidencia, una propuesta esbozada por autores al considerar al artista un “receptáculo” de la experiencia social, misma transmutada mediante la obra, como ha dicho el poeta García Ponce:

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 96.



[...]el artista sí está en todo momento con el pueblo, en el sentido de que él es el que verdaderamente extrae de la realidad más secreta e instintiva de éste material sobre el que descansa su creación, para, por medio de ella, entregarnos su imagen [...]el artista es fecundado por su pueblo y lo fecunda a su vez con sus obras.<sup>45</sup>

Además constituye un momento clave en la construcción de las estructuras narrativas de las pinturas desde finales del siglo XV, pues Rubens hace uso de la iconografía obtenida de la lectura de los clásicos y los manuales publicados a finales del siglo XVI, como la *Iconologia overo descrizione dell'imagini universali (1593)*, de Ripa, cuya influencia con los documentos de heráldica fue de vital importancia para los pintores de la época, acentuando la idea del arte como resultado de una formación intelectual, que llevó a este libro a actualizarse en cada reedición hasta incluir metodologías de lectura, así como representaciones visuales ausentes en las primeras ediciones, pues:

[...]ofrecían sólo una descripción de las figuras alegóricas que habían de imaginar los respectivos conceptos, pero en la tercera edición de 1603, o sea, realizada aún en vida del autor, las figuras ya vienen dibujadas, así que -igual que en el caso de los emblemas- la imagen plástica completa a la verbal. En ediciones posteriores, la *Iconología*, elaborada por G. Z. Castellini, fue enriquecida con metodología científica, comentarios y citas de autores clásicos y filósofos.<sup>46</sup>

Junto con el manual de emblemas de Andrea Alciato (1492-1550) se puede considerar a la obra de Ripa una herramienta discursiva que contribuyó a fortalecer la idea en los pintores de que su obra era capaz de discurso gracias a un sistema alegórico.

Esta constante búsqueda del reconocimiento del pintor como un teórico comparable a quienes precedían las consideradas *grandes artes* desemboca en la creación de la academia, la cual surgió de manera oficial en el siglo XVII como promotora de los intereses de la monarquía, oficializando y reconociendo la actividad del artista mediante la profesionalización de la enseñanza pictórica tradicionalmente impartida en los talleres gremiales:

---

<sup>45</sup> Juan García Ponce, *De la pintura* (México: Ficticia, 2013), p. 101.

<sup>46</sup> Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, p. 283.

Luis XIV, para enaltecer ese trabajo (la pintura), “crea un cuerpo de pintores, que ya no son obreros ni analfabetos sino funcionarios dignos”. Por tanto, no sólo les proporciona cierto nivel social y material, sino también una formación acorde con las funciones a realizar. “En la Academia se instruyen, siguen cursos de filosofía, teología e historia. Los pintores son elegidos por su talento y por su formación, que luego se verá completada con la recibida en la institución. El resultado es un cuerpo de pintores que se ha transformado en un cuerpo de intelectuales”.<sup>47</sup>

Una consecuencia directa de la creación de la academia fue el hecho de modificar el mercado en torno a la obra “[...]atendiendo no al trabajo físico o el material utilizado, sino el contenido ideológico de la representación”<sup>48</sup>, estratificando los géneros pictóricos de acuerdo con su temática, otorgando importancia no sólo a la estructura y los valores formales y técnicos sino con énfasis en la narrativa en *Le grand genre*, la pintura de historia.

Como el Renacimiento es producto de la actualización de los códigos medievales, la pintura posterior a la creación de la academia retoma elementos ya conocidos y los vuelve tema de estudio obligado a los pintores, elevando los sistemas pictóricos al nivel de la filosofía: “[...]renacimiento y «renaceres» medievales, clasicismo y neoclasicismo hacen florecer otra vez las viejas raíces como un árbol en la nueva estación”.<sup>49</sup>

Esto, definido como especificación connotacional recursiva, es una estructura ampliamente explorada por Warburg en sus escritos referentes a las características que los artistas del Renacimiento “tomaban prestadas” de sus predecesores helénicos.

En pos del problema que orientó su vida, el problema de qué era exactamente lo que el Renacimiento buscaba en la antigüedad clásica, Warburg se vio llevado a investigar el crecimiento de los estilos renacentistas en términos de la adopción de un nuevo lenguaje visual. Descubrió que los préstamos tomados por los artistas del Renacimiento a la escultura clásica no se daban al azar. Ocurrían siempre que un pintor necesitaba una imagen de movimiento o de gesto particularmente expresiva, o sea, lo que Warburg dio en llamar *Pathosformel*, «fórmula de patetismo». Su insistencia en que los artistas del Quattrocento, antes considerados como campeones de la observación pura, recurrían con tanta frecuencia a una fórmula prestada causó gran impresión. Ayudados por el

---

<sup>47</sup> Esteban Hernández, Pintura de historia. Un diálogo en torno a la representación. Arte y representación, *Minerva*, No. 12, <http://www.circulobellasartes.com/mediateca.php?id=7400> (Consultado el 2 de febrero de 2014).

<sup>48</sup> Azua, *Diccionario de las artes*, p. 33.

<sup>49</sup> Clair, *La responsabilidad*, p. 26.

interés en los tipos iconográficos, sus seguidores corroboraron cada vez con más fuerza el hecho de que el depender de la tradición es la regla, incluso en obras de arte del Renacimiento y del Barroco consideradas hasta entonces como naturalistas.<sup>50</sup>

Las relaciones descritas por Warburg revelaban que la correspondencia entre las pinturas no se limitaba al terreno visual sino que ahondaban en las interrelaciones connotativas que posibilitaban la actualización iconográfica, como advirtió a propósito de *El almuerzo sobre la hierba* (1863) [Figura 3] de Édouard Manet (1832-1883), rastreando su genealogía hasta un sarcófago romano del siglo I [Figura 4], un ejemplo de iconografía recursiva del cual Andrea Pinotti (1967) habla ampliamente en su ensayo a propósito de los textos de Warburg:

[...]tras un minucioso análisis, Warburg constata que no hay simple repetición de un modelo iconográfico a través de los siglos. Adoptando una mirada “micrológica”, se puede observar “modificaciones, sólo aparentemente insignificantes, en la representación de los gestos y de los rostros [que provocan] una evidente transformación en la representación psicológica de las tipologías humanas”. En el bajorrelieve, las miradas de los semidioses miran con temor hacia el cielo (“Febo objeto de culto”, dice Warburg, propio de un motivo funerario), mientras que en el dibujo de Rafael grabado por Raimondi la mirada de la figura a la izquierda del grupo está claramente dirigida hacia el espectador en señal de fe terrenal, una dirección que Manet retomará después. Se trata de una elección intencionada, como así lo demuestra un grabado sobre el mismo tema hecho por Giulio Bonasone (coetáneo de Raimondi), y que Warburg menciona: a pesar de la inversión lateral de derecha izquierda, Bonasone sigue el modelo antiguo, y mantiene las miradas verticales hacia el cielo.<sup>51</sup>

En la obra de Manet “[...]lo antiguo y lo nuevo se van conformando mutuamente”<sup>52</sup> en una dialéctica dada por el análisis de un lenguaje que el pintor estudioso de la tradición realiza con la consciencia de crear obra a partir “[...]del arte, no de la naturaleza”<sup>53</sup>, gracias a lo cual es posible establecer correlaciones conceptuales e intelectuales que sustentan un sistema simbólico surgido de una pintura cuya finalidad es la comunicación.

---

<sup>50</sup> *Ídem.*

<sup>51</sup> Warburg, *El almuerzo*, 42.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>53</sup> Gombrich, *Arte e ilusión*, consultado el 23 de julio de 2015, citando a Malraux.

conformando sistemas de representación es, según Thomas Crow, parte de una genealogía pictórico/simbólica:

Toda lógica significativa del tema y la variación se había basado en sistemas simbólicos estables: la emblemática religiosa, los ejemplos humanísticos o las alegorías cortesanas. Un arreglo de líneas y colores sobre una página manuscrita del medioevo fácilmente puede tener una buena cantidad de aspectos en común con una doctrina teológica o con una lección de virtud moral: ambos lados de la ecuación son esquemáticos, extraídos en gran medida de la experiencia, y dotados de un orden interno legible; existen mapas mentales sobre los cuales ambos elementos pueden trazarse simultáneamente.<sup>54</sup>

El código simbólico de la pintura tendría la posibilidad de conformar su influencia por la connotación recursiva (el realismo animal, por ejemplo, fue ganando valores mágicos mediante su representación intencionada), creando estructuras cada vez más complejas resultado de la *intencionalidad* del pintor respecto a la especificación recursiva, un concepto definido por Searle (1932) como: “Aquella característica de ciertos estados mentales y eventos que consiste en estar dirigidos hacia, referirse a, ser acerca de, o representar otras entidades o estados de cosas”.<sup>55</sup>

Cabe resaltar la diferencia entre intención e intencionalidad en el ejercicio pictórico, recayendo la segunda en el área de la voluntad humana y de la cual Franz Brentano (1838-1917) reconoce dos posibilidades en cuanto a la «inexistencia»<sup>56</sup> de los objetos: la referencia a un contenido y la dirección hacia un objeto (por el cual no hay que entender aquí una realidad), es decir “la objetividad inmanente”<sup>57</sup>.

Esta inexistencia intencional es exclusivamente propia de los fenómenos psíquicos. Ningún fenómeno físico ofrece nada semejante, con lo cual podemos definir los fenómenos psíquicos diciendo que son aquellos fenómenos que contienen en sí, intencionalmente, un objeto<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Thomas Crow, *La inteligencia del arte* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), p. 18.

<sup>55</sup> John Searle, *Intencionalidad. Un ensayo en la filosofía de la mente* (Madrid: Tecnos, 1992), p. 17.

<sup>56</sup> Esta palabra no significa la no existencia, sino la existencia en.

<sup>57</sup> Franz Brentano (trad. José Gaos), “Psicología desde un punto de vista empírico” *Revista de Occidente* (Argentina: 1935), p. 82.

<sup>58</sup> *Ídem*.

La pintura como fenómeno psíquico en el autor tendría grados de complejidad de acuerdo con la intencionalidad respecto a su obra, partiendo de la necesidad de una expresión personal (la cual puede prescindir de una interacción a favor de su inmanencia) hasta la búsqueda de una expresión con una intencionalidad comunicativa trascendental, conformando, necesariamente, un fenómeno físico que posibilite la relación dinámica del espectador con la pieza de arte, característica tanto del símbolo como del documental.

De este modo, aunque la inmanencia y la trascendencia de una pintura son posibles, es preciso recordar que “[...]si el arte fuera sólo, o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber historia del arte”<sup>59</sup>, por lo cual aquellas obras gestadas de manera consciente, en una estructura simbólica compuesta de recurrencias en un panorama social, tendrán más posibilidades de contener el germen comunicacional de lo que Lizarazo Arias (s.f.) define como “imagen-relato”<sup>60</sup>.

Dada esta premisa, debemos considerar que la intencionalidad del pintor es producto del deseo o no de afectar su entorno cultural por la producción de fenómenos psíquicos mediante objetos físicos capaces de inferir en el público, evocando, a la vez que emociones y sentimientos, información relacionada con las imágenes identificables por sus correlaciones con el lenguaje en el cual cohabitan tanto él como la obra, volviendo a la pintura un referente de un concepto histórico/cultural-íntimo/estético, bifurcando sus posibilidades de acuerdo con la búsqueda plástico/estética/intelectual del espectador convertido en un fruidor pictórico capaz de “iconizar una imagen”<sup>61</sup>, de tal modo que subsista en la memoria icónico/simbólica colectiva.

En este tipo de obra consideraríamos a “[...]la comunicación como propósito de la simbolización”<sup>62</sup>.

Para que esta comunicación fuera viable el pintor debe considerar que algunos espectadores acuden a la obra con la intención de ser influenciados psíquicamente,

---

<sup>59</sup> Gombrich, *Arte e ilusión*, consultado el 3 de junio de 2015.

<sup>60</sup> Arias, *Íconos, figuraciones*, p. 224.

<sup>61</sup> Lizarazo define el acto de iconización como producto de un estudio minucioso y contrario a la espontaneidad de la primera impresión de un espectador frente a una obra.

<sup>62</sup> Goodman, *Los lenguajes*, p. 232.

entrando en juego dos objetivos: transmitir información mediante la creatividad por parte del artista y la expectación del público devenido en fruidor, cuyo punto de encuentro sería la obra como coincidencia planeada por el pintor que ha manipulado las estrategias referentes al código en busca de una convergencia psíquica que, de ser exitosa, resolvería el significado final de la pintura, el cual no podría existir sin el fenómeno físico; dicho de otro modo, sin la comprensión de la intención del autor respecto a su pieza, “la pintura es, pero no existe completamente”, pues lo que importa en esto “[...]ya no es tanto la obra en sí misma sino todo lo que conduce a ella”<sup>63</sup>, así como la posibilidad de establecer un “contrato icónico”<sup>64</sup> por medio del cual el fruidor acepte la existencia de reglas narrativas en la obra.

Con base en esto podríamos trazar un paralelismo con lo que Paul Ricoeur (1913-2005) definió como el “sentido de la obra”<sup>65</sup>, pues la asimilación de una pintura documental rechazaría una comprensión inmediata para adentrarse en un “sistema de signos”<sup>66</sup> que requeriría explicación con el fin de entenderla como un relato, una estructura similar a la descrita por el filósofo francés a propósito del texto:

Digamos, sintéticamente, que por *comprender* se entiende “la capacidad de continuar en uno mismo la labor de estructuración del texto”, y por explicación “la operación de segundo grado incorporada en esta comprensión y que consiste en la actualización de los códigos subyacentes en esta labor de estructuración que el lector acompaña”<sup>67</sup>.

La búsqueda del contrato icónico obligaría al pintor a una indagación minuciosa de aquellas imágenes que, ordenadas, puedan crear una imagen/retrato capaz de detonar fenómenos psíquicos una vez revelado el discurso inherente, pues el mismo posee una iconografía universalizable, es decir, aceptable, en principio, por todos los miembros del “auditorio universal”<sup>68</sup>.

El símbolo pictórico devenido en discurso abriría la posibilidad de una lectura ordenada gracias a una serie de convenciones alrededor de signos que operan en

---

<sup>63</sup> Matt Megged, *Diálogo en el vacío y otros escritos* (Madrid: La Balsa de la Medusa, 2009), p. 23.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>64</sup> Lizarazo, *Íconos, figuraciones*, p. 228.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>66</sup> *Ídem.*

<sup>67</sup> Lizarazo citando a Ricoeur, p. 43.

<sup>68</sup> Chaïm Perelman, *El imperio retórico. Retórica y argumentación* (Colombia: Norma, 1997), p. 39.

conjunto y que, si hacemos caso a Jung, poseen “[...]una eficacia práctica sobre el plano de los valores y los sentimientos”<sup>69</sup>, por lo cual pueden influir en la percepción y la opinión del espectador, provocando reacciones según el contrato entre el pintor y el fruidor con base en la cualidad del símbolo de exigir una participación activa descifrando su significado<sup>70</sup>.

Si bien estas imágenes no garantizan la vigencia atemporal de su mensaje, su realidad semiótica alberga los conocimientos del pintor respecto a su código simbólico, el cual, ante recurrencias evidentes o no, nos da la posibilidad de reconocer su intención y el mensaje original durante el tiempo.

Las imágenes que tienen un significado especial en su momento y lugar, una vez creadas, ejercen un poder magnético de atracción sobre otras ideas de su esfera, que pueden olvidarse de repente y recordarse de nuevo pasados siglos de olvido.<sup>71</sup>

Dicha cualidad de las imágenes (aquí me referiré únicamente a pinturas) corresponde a la fortaleza de la estructura simbólica pero también al efecto psicológico en el espectador futuro, quien, sin estar especialmente embebido en el código mediante el cual la pintura se halla realizada, podría buscar desenterrar su significado específico, deconstruyendo la idea popular de que los espectadores *ven lo que quieren*, sobreentendido aceptado en la cultura popular pero debatido por muchos autores como Gombrich, quien menciona a propósito de la importancia del significado intencional:

Yo diría que ni los tribunales de justicia ni los de la crítica podrían seguir funcionando si verdaderamente prescindieramos de la noción de significado intencional. Afortunadamente esta opinión la ha sostenido ya con enorme acierto D. E. Hirsch en una obra sobre crítica literaria, *Validity in interpretation*. El principal objetivo de este sobrio libro es precisamente el de rehabilitar y justificar la vieja idea de sentido común de que una obra significa lo que su autor pretendió que significase, y que es esta intención la que el intérprete debe hacer lo posible por averiguar.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1986), p. 27.

<sup>70</sup> Según Chevalier el símbolo exige la participación de actor: sólo existe en el plano del sujeto, pero sobre la base del plano del objeto.

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>72</sup> Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (Madrid: Alianza, Forma, 1983), p. 16.

Podemos decir que aquellas pinturas surgidas de un hecho real cobran complejidad según el autor desea profundizar en lo acontecido, creando una estructura narrativa que convierte a la obra en una imagen/relato ordenada y dependiente de un código interno.

Se puede descifrar este código gracias a la disponibilidad del fruidor de completar el contrato icónico, con lo cual se entenderá la obra como un texto a diferencia de la interpretación libre, en último este caso podríamos decir que no hubo lectura.

Dependiendo de la habilidad del pintor, la imagen/relato será más o menos amplia, llegando incluso a funcionar como una narración similar a la crónica en cuanto a que ésta es, “[...]en esencia, una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos, actuales o actualizados, donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado”.<sup>73</sup>

Salvo excepciones que señalaremos en su momento, no siempre el pintor es partícipe de los hechos que representa, por lo cual debemos tener cuidado al tomar como testimonios de primera mano la mayoría de obras constituidas en crónicas visuales, una advertencia también para la crónica literaria, género que puede llegar a colindar con el relato ficción, como explica José Javier González Muñoz (1947):

Gabriel García Márquez tampoco cree que las fronteras de este género estén bien definidas, y estima que nunca se aprenderá a distinguir a primera vista entre géneros tan diferentes como el reportaje y la crónica, e incluso entre estos géneros periodísticos y el cuento o la novela. La crónica está a caballo entre la información pura, en cuanto aporta datos de actualidad, y el periodismo de interpretación, ya que incluye valoraciones personales.<sup>74</sup>

Estas valoraciones personales, análogas a la voz omnisciente del narrador documental, ya se hallan en las primeras pinturas que aspiraban a cumplir labores informativas, como en el caso de la *Batalla de Crecy* (siglo XIV) [Figura 5], la cual se complementa con las crónicas de Jean Foissart (1337-1405), sirviendo el texto de narrador similar al papel que juega en *La caída de Constantinopla* (1475)

---

<sup>73</sup> Angela Downing Rothwell (coord.), *Patterns in discourse and text. Ensayos de análisis del discurso en lengua inglesa* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998), p. 91.

<sup>74</sup> José Javier González Muñoz, *Redacción periodística* (Barcelona: Ariel Comunicación, 1995), p. 133.



[Figura 6] y en general en aquellas miniaturas plásticas circunscritas en crónicas históricas.

Estas obras eran creadas pensando en que serían acompañadas por un relato escrito de los hechos, por lo cual no se veía la necesidad de ampliar sus herramientas discursivas como lo hace el famoso *Tapiz de Bayeux* (Siglo XI) [Figura 7], “[...]una fuente primordial para la historia de Inglaterra, que «merece ser estudiada junto con los relatos de la crónica anglosajona y de Guillermo de Poitiers»”<sup>75</sup>.

La obra en cuestión presenta detalles de la conquista normanda de Inglaterra mediante imágenes y textos explicativos complementados mutuamente sin que uno tenga prioridad sobre el otro (es decir, es un *iconotexto*), a la vez que busca, sutilmente, influenciar al espectador dado que el texto inscrito o agregado a la pieza da la intención en la que debe ser comprendida, comenzando una labor de persuasión mediante sus múltiples elementos que desarrollan una retórica *iconotextual* en el observador, de manera que “el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión”<sup>76</sup>; sin embargo, la imagen no siempre requiere del acompañamiento narrativo en su variante literaria, siendo esto la verdadera cualidad de una imagen/relato, transmitir información acerca del hecho utilizando sólo elementos icónicos, como observaremos en el siguiente apartado.

#### **1.4 La Batalla de San Romano, una crónica pictórica**

No se puede considerar a *El tapiz Bayeux* una imagen/relato en sentido estricto dado que echa mano del texto escrito para explicar su motivo. En esta pieza “entran en contacto los signos de dos sistemas semióticos distintos”<sup>77</sup>, una codependencia señalada por Richard Wagner (1813-1883) a propósito de los estudios de *intermedialidad* como el que proponemos entre la pintura y el documental.

Antes de ahondar es preciso comprobar si, en efecto, las estructuras imagen/relato pueden sostenerse prescindiendo del texto literario a favor del icónico.

---

<sup>75</sup> Burke, *Visto y no visto*, p. 13.

<sup>76</sup> Clark, *Arte y propaganda*, p. 68.

<sup>77</sup> Guadalupe Martí-Peña, *Ilusionismo verbal en Elogio de la madrastra y Los cuadernos de don Rigoberto de Mario Vargas Llosa* (Estados Unidos: Purdue University Press, 2014), p. 124.

Esta cuestión ya había sido señalada por León Battista Alberti (1404-1472) en su tratado *De pictura* (1540), en el cual sostenía: “[...]la relevancia de un cuadro no se mide por su tamaño, sino por lo que cuenta, por su historia”<sup>78</sup>, recomendando a los pintores renacentistas enriquecer sus obras por medio del contacto con hombres de letras:

Así, aconsejo al pintor estudioso que se haga familiar y bien querido para poetas, oradores y otros doctos en letras, pues de estos ingenios eruditos obtendrán no sólo óptimos ornamentos, sino que también irá en provecho de sus invenciones, que en pintura suponen la mayor alabanza.<sup>79</sup>

Alberti, al relacionar la pintura con la erudición, recomienda aprovecharse de los sistemas iconográficos surgidos en el medioevo que habían enriquecido los manuales de heráldica vueltos sistemas de referencia para los artistas, algo que Pierre Francastel (1900-1970) describe:

El arte del Renacimiento es un sistema de signos convencionales que sólo sirve a los iniciados en el conjunto de postulados de una civilización hecha a la vez de técnicas y de creencias. No es directamente accesible a los profanos y llega un momento en que deja de coincidir con las experiencias de la civilización más reciente. Ha durado tanto como lo que dura un medio humano que llega —partiendo de una serie de hipótesis lo bastante ricas para nutrir una amplia encuesta sobre el mundo y el hombre— a asegurarse una supremacía material indiscutida y a ampliar nuestra familiaridad con las estructuras del universo.<sup>80</sup>

Cabe destacar que el origen de estas estructuras icónicas probablemente se halla en las enciclopedias doctas medievales adaptadas al pensamiento humanista, como numerosas fuentes del *Quattrocento* revelan (entre ellas Alberti), por lo cual, si bien la ruptura con el realismo medieval pareciera absoluta, fueron preservados sistemas simbólicos adecuados a las nuevas reglas de la representación realista, como es el caso del célebre tríptico: *La Batalla de San Romano* [figuras 8, 9 y 10], de Paolo Uccello, una de las obras tempranas del Renacimiento cuya configuración recuerda, poderosamente, las composiciones medievales, si bien contiene el germen del pensamiento humanista a la vez que

---

<sup>78</sup> Jesús María González de Zárate, *Mitología e historia del arte, Tomo I: De caos y su herencia. Los uránidas* (España: Encuentro, 2012), p. 15.

<sup>79</sup> *Ídem.*

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 42.

exhibe el moderno sistema de la perspectiva euclidiana, fundando una nueva forma de entender la pintura: “A pesar de no *negar* su origen medieval en lo que respecta a sus principios de composición, un bloque errático en el panorama artístico de Italia. En su forma, como pintura monumental, no tiene precedente directo”.<sup>81</sup>

Para entender las propiedades imagen/relato en esta obra se requiere relacionarnos con los tipos de información que nos proporciona y diferenciarlos de la *historia en torno a la propia pintura*, un error que dio pie a la célebre teoría que consideraba a *La Batalla de San Romano*, prácticamente de manera general, un encargo de Cosimo de Médici (1389-1464) para ensalzar su amistad personal con Niccolò Tolentino (1350-1435), cuyo apoyo directo le había permitido escapar sano y salvo de la conjura de los Pazzi (1478).

Esta cuestión que podría parecer irrelevante condicionó durante años las lecturas del cuadro con base en que se le pensaba como una obra alegórica a la grandeza de la familia Médici, misma que ostentó el máximo poder político en Florencia a partir de 1434. Sin embargo, en 2000 el descubrimiento de documentos desconocidos reveló que el encargo de los paneles de San Romano había sido realizado por el banquero Lionardo Bartolini Salimbeni (s.f.), y la finalidad de la obra era adornar las habitaciones nupciales de este rico florentino con fama de libertino.<sup>82</sup>

Este descubrimiento vino a dar por tierra a una gran cantidad de estudios al respecto de *La Batalla de San Romano* y su relación con la historia del *Quattrocento* cuando ya se había creado una extensa mitología en torno a esta “certeza histórica”, a la cual pertenecen memorables ensayos como el popular *Uccello, la batalla de San Romano: un ciclo de cuadros en honor de los Médici* (1998) de Volker Gebhardt (1944).

---

<sup>81</sup> Volker Gebhardt, *Uccello, la batalla de San Romano: un ciclo de cuadros en honor de los Médici* (México: Siglo XXI Editores, 1998), p. 59.

<sup>82</sup> De hecho el apellido Salimbeni es citado en *La divina comedia* como ejemplo de derroche y lujuria, de vanidad y amor desenfrenado por el lujo de los sieneses. Stricca y Niccolò dei Salimbeni eran hermanos y fundaron, en efecto, una pandilla de jóvenes y ricos dilapidadores, a la que también perteneció Caccia D'Ascian. Bartolomeo dei Faolcacchieri, llamado el Abbagliato («Alucinado»), fue hombre público de cierta importancia, y en 1278 multado por habersele hallado borracho en una taberna. Dante Alighieri, *La divina comedia*, Infierno (Madrid: Gadir, 2007), p. 349.

Para evitar este tipo de errores en un contrato icónico se requiere considerar qué tan útil o no es la biografía del pintor respecto a la obra, distanciando las piezas particularmente personales de aquellas con una finalidad comunicativa que pondría al autor en un segundo término (excepto en las cuales sea relevante en el relato pictórico). Al respecto Thomas Crow advierte:

Tiene que haber un alto grado de semejanza intuitiva o paralelismo entre los dos fenómenos: el arte por un lado y la historia biográfica por el otro. Pero si la sustitución entraña una similitud demasiado grande con el modelo del objeto original, el recurso corre el riesgo de ser mera redundancia y la interpretación desciende a lo que sería una simple recopilación de detalles tipo anticuario.<sup>83</sup>

Con la finalidad de evitar esta redundancia sería prudente empezar por aquellos datos que, en sí mismos, pueden hablarnos de lo que acontece en la obra una vez puesta en la categoría de *pintura monumental del siglo XV*. Hecho esto, sin importar que la información como documento histórico fuera equivocada, contenida en la estructura icónica de la pintura es real en cuanto ha sido colocada ahí por el autor y no adaptada posteriormente.

Otro aspecto a tomar en cuenta es la reiterada preferencia de los pintores renacentistas de permitirse ciertas licencias respecto a su compromiso de “testigos oculares”, manipulando determinadas imágenes para dar un efecto dramático propio de la teatralidad habitual en las grandes composiciones de la época, la ya mencionada diégesis, lo cual no impedía que, en aspectos más específicos, el artista procurara una relación veraz con los datos significativos para distinguir el evento representado y así facilitar la lectura de la obra.

Por ejemplo:

Las formas específicas de los estandartes de los *condottieri* florentinos Niccolo da Tolentino y Micheletto Attendoli [...] permitieron al historiador de arte Herbert P. Horne identificar el tema de los cuadros en 1901, la batalla entre los florentinos al mando de Niccolo de Tolentino y los sieneses, liderados por Bernardino da Cotignola, acontecida en el año 1432<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Crow, *La inteligencia*, p. 16.

<sup>84</sup> Gebhardt, *Uccello*, p. 19.

A esta característica, el *nudo de Salomón*, presente en el estandarte de Tolentino [Figura 11], se le puede comprobar en los manuales de heráldica de la época y en otras obras contemporáneas, por ejemplo el *Retrato ecuestre de Niccolò Tolentino* pintado por Andrea del Castagno (1423-1457) [Figura12]. Ambos constituyen ejemplos del contrato icónico cuando un ojo conocedor se pone en contacto con la imagen adecuada, en este caso el del historiador capaz de establecer una relación entre lo representado en la pintura y el contexto sociohistórico en que fue pintada, en palabras de Gebhardt y en referencia a *La Batalla de San Romano*:

Las detalladas descripciones de todas las fuentes son de gran interés para los historiadores, ya que ofrecen una mirada a las coaliciones políticas internas en Florencia y a la vez proporcionan información sobre aquellas fracciones de la ciudad del Arno que apoyaron a Niccolò y Micheletto.<sup>85</sup>

Una vez determinado el tema de la obra, corresponde al fruidor analizar la intrincada estructura en la que el relato toma lugar y a partir de la cual podemos dar un “orden narrativo”, volviéndonos parte de la reflexión simbólica que reclama el cuadro convertido tanto en imagen/retrato como en símbolo dinámico y en última instancia una estructura documental que sitúa al espectador frente a un hecho concreto.

Desafortunadamente, el destino que han seguido las partes del tríptico así como la mutilación de la que los paneles fueron objeto impiden experimentar, de manera completa, la relación que Uccello proponía al observador del políptico original así como los efectos cinemáticos al poner las enormes piezas una al lado de la otra; sin embargo, los relatos individuales contenidos en cada pintura son diferenciables, por lo que el fruidor puede recurrir tanto a la observación individual de cada pieza como a la asimilación del tríptico completo en reproducciones mecánicas.

En el caso particular de *La Batalla* debemos considerar que, si bien repartida en tres museos alrededor del mundo: la National Gallery de Londres, el Louvre de París y la Galería de los Uffizi de Florencia, al ser la obra original un tríptico de enormes proporciones (inusual para la época, pero a la cual podemos aplicar las cualidades de lectura del formato tradicionalmente reservado para obras

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 8.

religiosas), propone en primera instancia una lectura de izquierda a derecha que implica una temporalidad y da la línea narrativa de la imagen.

Comenzando la narrativa con el pánel de la National Gallery, encontramos una figura ecuestre como eje de la composición en torno a la cual se desarrollan las acciones, recurso común en las tres obras. Este caballero, identificado como Niccolo da Tolentino, domina un caballo cuyo color blanco lo vuelve el foco de atención cromática de la obra a la vez que acentúa la importancia del jinete, quien, en su mano derecha, ostenta un bastón de mando que lo identifica como el líder de las tropas mercenarias de Florencia, las cuales comienzan una carga contra sus oponentes. Al fondo se observa un forzado paisaje que amplía la perspectiva. En segundo plano, setos y arbustos se arremolinan en torno a los caballeros armados, resaltando la presencia de luminosas naranjas a izquierda y derecha de los beligerantes (las naranjas eran elementos en el escudo de armas de los Médici, un detalle difícilmente casual y que acentuó el error del cual hemos hablado).

El brazo de Tolentino comienza un movimiento hacia la izquierda acentuado por la inclinación de los soldados detrás y delante de él, al fondo dos hombres a caballo. Esta escena corresponde a su arribo al sitio de Montopoli para comenzar una carga improvisada, detalle que Uccello señala con la ausencia del casco del general Sienes, enfatizando su carácter temerario por el que era famoso en la época.

Las figuras del fondo, divididas en pares, realizan actividades, siendo la más llamativa la de los dos jinetes que, a todo galope, se retiran en busca de refuerzos (Tolentino estaba en desventaja de dos a uno, por lo que despachó emisarios antes de la batalla para pedir apoyo), así como siete pequeñas figuras en la lejanía cuyas poses recuerda el análisis del movimiento de Muybridge y que probablemente Uccello ubica con la misma finalidad (sugerir su estudio y acentuar la ilusión cinemática). Estos personajes ejecutan movimientos (correr o cargar una ballesta) de manera sincronizada uno al lado del otro, dando sensación de dinamismo.

El pánel de la National Gallery nos pone en situación y revela que la batalla apenas ha comenzado (sólo hay un cuerpo en el suelo, si bien algunos entusiastas ya han entablado batalla delante de su general) y nos llevan, mediante el impulso de la carga, a una segunda embestida en el pánel de la Galería Uffizi, el cual

muestra un hecho decisivo, la caída de un caballero en armadura, probablemente Bernardino della Ciarda, general en jefe de las fuerzas sienesas, pintada de tal modo que existe un recorrido sucesivo del mismo personaje cayendo al suelo, muy similar al trabajo en torno a los lanceros en el pánel anterior y a las patas de los caballos en los tres p neles.

En el ángulo superior derecho algunos soldados empiezan la huida ante el derribo de su general, siendo perseguidos por los hombres de Tolentino. En primer plano, el caballo derribado, ligeramente ubicado a la derecha, presenta una herida de las lanzas entrecruzadas en un bosque de líneas agudas tenuemente inclinadas que llevan al espectador al último pánel, donde se ilustra la llegada de Michelotto da Cotignola (revelando que los emisarios del primero han tenido éxito), quien, de manera decisiva, barre con los combatientes sieneses, inclinando la batalla a favor de Tolentino, pero dejando en el campo un rastro de soldados y animales muertos (se calcula que hubo unas seiscientas víctimas en esta batalla).

Se puede deducir la identidad de Cotignola por la presencia de un Unicornio en su estandarte [Figura 13], símbolo de la casa familiar, al igual que el entramado en blanco y negro que ondea por detrás del general.  l es antepasado directo de los Sforza, por lo que volveremos a encontrar estos elementos en el retablo dedicado a la familia por el pintor Rogier van der Weyden (1399-1464).

Los detalles contenidos en la obra no sólo amplian la percepción detallada de la ofensiva sino que, utilizando recursos como las escenas cinemáticas en los momentos clave, invitan al espectador a mover la vista en un orden sugerido por Uccello para expandir la experiencia narrativa del cuadro, adoptando el papel de lector de una crónica visual de los hechos.

La obra de Uccello fue pintada aproximadamente en 1440, ocho años después de la batalla (aunque hay versiones que ubican su génesis en 1438), por lo cual, aunque no es imposible, difícilmente podríamos asegurar que Uccello fue testigo directo. En vez de eso debemos sugerir que el pintor realizó una labor investigativa antes de comenzar la obra, es decir, consiguió información específica con el fin de crear una pintura que no sólo tuviera valores formales sino aportara datos respecto a lo representado con el mayor detalle posible, una «metodología documental».

Esta cualidad, misma que permite la reflexión al distanciarse el pintor del hecho inmediato, enfatiza el carácter de *crónica* en la obra priorizando el testimonio de sus verdaderos protagonistas como parte fundamental del proceso creativo, según revelan los minuciosos detalles presentes en el tríptico, por ejemplo:

Tres hombres retienen a un soldado y tiran de su cabeza hacia adelante, lo tienen agarrado con una llave que se muestra en los manuales de combate de la época, antes de atravesarle la nuca con una daga, lo cual implica que habló con alguien que estuvo ahí y le mostró algunas de las maniobras reales de combate.<sup>86</sup>

Este detalle no es el único de su tipo, pues el caballo derribado, del cual hemos dicho tiene una herida en el pecho, muestra el daño que causaban las largas lanzas de madera de las milicias ciudadanas de a pie, mismas que permitían resistir cargas de caballería y cuya presencia en el primer pánel se vuelve evidente justo detrás de Tolentino. Junto a ellas hay un tipo de guadaña particular cuya función era, precisamente, la de cercenar los corvejones de los caballos una vez en tierra, si bien a nosotros podría parecernos la representación irreal de una espada.

Los ballesteros tampoco están pintados al azar. Quienes cargan su arma muestran el movimiento exacto para dicha labor y se ha detallado el estribo al final del arco de hierro que el soldado debía pisar para hacer palanca y tensar la cuerda. Este detalle precede por siglos el trabajo de Rembrandt en el mosquete de mecha de la *Ronda nocturna* (1642), pero muestra el mismo interés por la tecnología de las armas.

Las armaduras, cuya cantidad podría haberle permitido a Uccello darse algunas licencias en cuanto a su estructura, exhiben cada parte elegantemente detallada, incluso en el caballero muerto del primer pánel el pintor se da a la tarea de mostrarnos cómo las placas de metal se unen con tiras de cuero pegadas a la malla bicolor del caído (las mallas con colores en cada pierna eran habituales en la época).

En el pánel de Londres una escena llama la atención por su brutalidad: tres florentinos atacan en grupo a un sienés que se defiende con un martillo de guerra, la lanza de uno de ellos (de torneo y no de milicia a pie) atraviesa la placa de

---

<sup>86</sup> *Ídem.*



metal del pecho del oponente al que ha herido en el embate y en su extremo un trozo de carne del soldado se agita sanguinolento en el remate de acero. Un segundo soldado golpea el brazo del sienés cortándolo por la muñeca con la intención de inutilizar su arma de defensa. El tercer atacante asesta un golpe directo al corazón. Detrás de él, en oposición a las naranjas, símbolo de riqueza y presentes en el blasón de la familia Médici, y las rosas blancas que separan la batalla de la paz, dos granadas estallan encima del soldado acorralado. Valor y sangre en la iconografía de la época, el sienés está a punto de perecer y con eso darnos entrada al segundo pánel, una táctica para llevar al espectador en un *crescendo* de tensión dramática.

Esta escena que podría parecer sólo un recurso trágico del autor conforma un comentario político. Debajo de la montura del soldado con quien se ensañan los florentinos un escudo roto ostenta el blasón de la familia Petrucci, oponentes de los Médici e identificados por los florentinos como enemigos de la ciudad. El brutal modo de masacrar al contrincante no es casual, “la ciudad se toma revancha”.

Estos detalles que se multiplican de forma inverosímil incluyen descripciones exactas de los caballos, desde el trabajo de los genitales que permite distinguir a los sementales de las hembras, hasta la atención por las herraduras, trabajadas de modo particular para la batalla. De igual modo, la montura se diferencia de las sillas normales por sus adecuaciones que permitían un combate más cercano y agresivo, cualidad compartida con los frenos en las bocas jadeantes de los equinos.

Es imposible que Uccello hubiera podido trabajar con este nivel de detalle sin una mezcla de observación minuciosa y consultas a entendidos en el tema de la guerra y la heráldica. La obra, por tanto, no surge de la imaginación del artista, ancla en la realidad en cada uno de esos elementos que, para el espectador inexperto, pasan inadvertidos, pero para el fruidor experimentado lo vuelven testimonio histórico, registro, documento y documental dentro de una crónica visual a partir de una imagen/relato.

Por otra parte hay un componente de vital importancia que Uccello deja impreso a la par de la ferocidad del combate. De manera generalizada los soldados gritan

uniendo sus voces al “ruido” que impregna el cuadro y la cinética de la composición se complementa con la insinuación de los alaridos en los rostros de los militares. El pintor revela con esto la preocupación humanista respecto a la guerra. Según el crítico de arte Richard Cork (1947): “Puedes ver bajo los cascos esos rostros tan sorprendentemente jóvenes y frágiles, Uccello se da cuenta de que los soldados más jóvenes eran a menudo las víctimas, los soldados que perecían con mayor facilidad”.<sup>87</sup>

La afiliación humanista de Uccello (señalada con la realización del *Monumento ecuestre de Sir John Hawkwood* [1436]) nos hace pensar en la importancia que daba a los individuos en su trabajo a pesar de las reminiscencias medievales en su aspecto formal. Para los humanistas del *Quattrocento* las preocupaciones de la obra medieval fueron reemplazadas por aquellas que conmovían al género humano:

Aunque el humanismo es la vanguardia de la vasta transformación civilizatoria que acaece en Italia, no hay duda que es el nuevo lenguaje artístico el exponente más perentorio del cambio de época [...] Las crónicas florentinas del periodo dan perfecta cuenta de esta circunstancia que concernía no sólo a las clases ilustradas, sino al pueblo en general.<sup>88</sup>

Y aunque no quedan demasiados testimonios de la relación de Uccello con el tríptico (ya hemos dicho que las investigaciones históricas han resultado erróneas en su mayoría) es posible imaginar que sus costos humanos eran una preocupación central al momento de realizar dicho encargo, una idea que cobra fuerza cuando nos remitimos a textos contemporáneos que recogen la inquietud del autor por determinados temas, como sucede en la obra de Giorgio Vasari (1511-1574), *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1550): las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos, acerca de lo cual, respecto a *El diluvio y el retroceso de las aguas* (entre 1445 y 1450), un fresco aún conservado en la iglesia de Santa María la Novella, menciona:

Hizo el escorzo de la figura de un muerto cuyos ojos picotea un cuervo, y pintó a un niño ahogado cuyo cuerpo se arquea fuertemente por estar lleno de agua. Mostró

---

<sup>87</sup> *Private life of master piece Battle of Saint Romano's* (Oxford: BBC, 2004), DVD.

<sup>88</sup> Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte* (Barcelona, Icaria, 1985), p. 56.

también diversos sentimientos humanos, como por ejemplo la ausencia de temor al agua en dos individuos que combaten a caballo, y el extremo terror de la muerte en una mujer y un hombre que están, ella a horcajadas sobre un búfalo, y él en una tinaja que por la parte trasera se está llenando de agua, motivo por el cual pierden toda esperanza de poder salvarse. Todas esas obras son tan excelentes que Paolo conquistó con ellas grandísima fama. Proporcionó aquí también las figuras mediante las líneas perspectivas y pintó *mazzocchi* y otros elementos, por cierto, bellísimos.<sup>89</sup>

Esta preocupación es una muestra de la habilidad del artista para codificar en una alegoría un hecho social importante en la Florencia de la época. En la imagen, un soberbio fresco de 215 x 510 cm., Uccello centra el protagonismo en un personaje que, bajo la mano protectora de Noé, se muestra como pacificador en medio del desastre, siendo un retrato de cuerpo completo de Cosimo de Médici, quien, en la intrincada iconografía de la pintura, manifiesta su intención de resolver los conflictos entre las Iglesias occidental y oriental. “El *diluvio* hace las veces de monumento en memoria de aquel famoso Concilio de Florencia que, bajo los auspicios de Cosimo, se llevó a cabo el 5 de julio de 1439 en el convento de Santa María Novella”.<sup>90</sup>

Se debe entender la presencia de Noé “bendiciendo” a Cosimo no sólo como una acción bautismal sino una muestra del favor del espíritu santo a su labor pacificadora: “El mensaje del retrato es claro: Cosimo es, bajo sanción tanto política como eclesiástica, el garante para la entrada de la ciudad de Florencia en una ‘época de oro’”.<sup>91</sup>

El recurso de crear referencias a hechos locales y recientes de la época por medio de la alegoría con hechos mitológicos o de la historia antigua no es único, famosa por mérito propio es *La adoración de los reyes magos* (1475) [Figura14], pintada por Sandro Botticelli (1445-1510), encargada por Guasparre del Lama (s.f.), quien mandó a retratar en los reyes magos y su cortejo a miembros de los Médici para expresar su “[...]relación con esta poderosa familia”<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> Giorgio Vasari, *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (España: Océano, 2000), p. 176.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>91</sup> Barbara Deimling, *Botticelli* (México: Taschen, 2011), p. 22.

<sup>92</sup> *Ídem.*

Las características tanto de personajes como de elementos en las pinturas de Uccello y Boticelli y su referencia a personalidades de la época revelan que el mensaje inscrito en la obra se encontraba dentro de una codificación común al público contemporáneo, más allá de los valores técnicos o formales exclusivos al artista.

De hecho, si miramos la última obra de Uccello, *La cacería en el bosque* (1470) [Figura14], descubrimos que el afán narrativo e incluso cinético, que a Vasari le parecía cosa extraña, llega a sus últimas consecuencias en la búsqueda de una obra que transmita el movimiento y la idea de una historia, es decir, de “unas crónicas visuales que no dependieran de un texto en el cual apoyarse, sino que fueran en sí mismas unidad documental de enfoque expositivo”.

#### **1.4.1 La connotación recursiva acerca de *La Batalla de San Romano***

El símbolo pictórico opera entonces como resultado de una interacción entre lo representado y su connotación, para lo cual la pintura requiere una estructura común que la respalde, es decir, que su “connotación recursiva” se enriquezca con la iconografía reconocible para el fruidor pictórico. No obstante, en *La Batalla de San Romano* estas especificaciones parecieran ausentes.

Sin embargo, la obra de Uccello influye en las representaciones posteriores y se vuelve un referente para el tema bélico desde el humanismo, por lo que posee una “importancia fundacional” para las representaciones pictóricas de la guerra y, en última instancia, de la violencia entre los hombres, incluso, como acota Gebhardt: “Toda una generación de artistas supo servirse de la imitación de motivos aislados de dicho cuadro; en el tiempo entre 1455 y 1457 fungieron como patrón de copia para los pintores de miniaturas”.<sup>93</sup>

Según esto, determinadas obras tienen un peso histórico tal que sus valores visuales se vuelven iconografía recurrente a temas determinados, inaugurando connotaciones asociadas a las estructuras visuales que las conforman. Es importante recalcar que en estos casos las imágenes, todo o en parte, conservan los conceptos subjetivos contenidos. Dicho de otro modo, una obra que se sirva de las especificaciones recursivas de *La Batalla de San Romano* no necesariamente la

---

<sup>93</sup> Gebhardt, *La Batalla*, p. 19.

representará sino que se adueñara de valores connotados a la pieza tales como el dinamismo, el humanismo, el orden/violencia y su estructura simbólica, todos de carácter subjetivo.

Por otra parte, aquellos valores “objetivos” tales como las especificaciones técnicas de las armas o la exactitud de los pendones y los referentes a personajes y familias envueltas en el conflicto serían exclusivos de la pieza original, si bien constituyen un registro capaz de ser reutilizado en representaciones del hecho concreto. Por ejemplo, si un pintor quisiera crear su interpretación de la batalla de San Romano podría prescindir de otras investigaciones a favor de la veracidad comprobada de Uccello.

Esto, a diferencia de la iconografía, es un uso particular de la pintura como referente de un hecho concreto al mismo tiempo que del objeto pictórico y connotacional.

Una vez dicho esto es más sencillo entender cómo la pintura de Uccello es decisiva para el modo en que otras grandes obras abordan el tema de la guerra/violencia, como en *Batalla de Heraclio* (entre 1455 y 1458) [Figura 15], de Piero della Francesca (1416-1492), que representa el combate entre el rey persa Cosroes (570-628) y el emperador bizantino Heraclio (575-641) para hacerse de la sagrada cruz que el primero había robado. Esta obra, anacrónica y repleta de detalles más propios de la época de Della Francesca que de la era que representa, recuerda poderosamente a *La Batalla de San Romano*, en primera instancia por la atención en armaduras, caballos y armas, pero también debido a que el pintor toma buena nota de los detalles que hacen a cada individuo particular dentro de la escena, una humanidad que permite hacer un comentario personal respecto a la guerra, algo que Uccello ya había insinuado en los jóvenes rostros de sus soldados que acentuaban los atroces actos contra oponentes ya sometidos.

De modo similar “[...]en Piero el hombre sólo puede ser víctima de la guerra, incluso los victimarios con sus indolentes rasgos faciales”<sup>94</sup>.

Conviene mencionar que *La Batalla...* no se volvió un referente de manera inmediata, incluso en el siglo XVI su estilo era considerado anticuado frente a las

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 35.

populares pinturas de Albrecht Altdorfer (1480-1538), las cuales marcan el declive de la propuesta de Uccello a favor de representaciones multitudinarias que buscan erigirse como pinturas del estilo de testigo ocular, pero en las cuales los combatientes se transforman en “[...]grupos anónimos de guerreros que son olas aisladas en el ondulante mar panorámico de la batalla”<sup>95</sup>.

La obra de Altdorfer también señala un momento histórico en el que la pintura bélica cobra un valor político, igualando los elementos naturales a los humanos y volviéndolos metáfora del control de un bando sobre el otro, deshumanizándolos a favor de bloques que chocan entre sí de manera épica, recurso que se mantendrá vigente el resto del Renacimiento, por lo que *La Batalla de San Romano* parece ser una anomalía que se mantuvo en las sombras hasta el redescubrimiento de la pieza en el siglo XIX.

La influencia de *La Batalla de San Romano* en el ejercicio pictórico se multiplicó de la mano de Giorgio de Chirico (1888-1978) y Carlo Carrà (1881-1966), así como por la publicación del *Manifiesto futurista* (1909), el cual mencionaba a Piero della Francesca y Paolo Uccello como predecesores de los experimentos de las corrientes mencionadas, acentuando la importancia de la “plasticidad trágica”<sup>96</sup> de la obra del *pratovecchini*, como se puede ver en la pieza *Cavaliere occidentale* (1917) [Figura 16], de Carrà, que reproduce uno de los jinetes del segundo pánel de *La Batalla de San Romano*.

Producto del *boom* de la obra de Uccello a principios del siglo XX y la revaloración del pánel perteneciente a la London Gallery, encontramos su influencia en otros pintores del periodo entre guerras como Mark Gertler (1891-1939), en su obra *Merry-Go-Round* (1916) [Figura 17], imagen antibelicista cuyos caballos artificiales imitan las imágenes cinéticas de los enfrentados en el tríptico de San Romano. Es muy probable que Gertler, radicado en Londres cuando la obra fue exhibida, utilizara el enfoque de Uccello para hablar de los conflictos de su época creando esta fábula en que la violencia, representada por los militares, gira en un torbellino de locura entre equinos y rostros gritando, muy parecidos a los soldados furiosos de *La Batalla de San Romano*.

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 66.

Incluso, algunos autores como Frances Stonor Saunders (1966) han querido ver un paralelismo en el caballo del *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, y el que jadea en el pánel del Louvre [Figura 18], acotando las esquematizaciones de Uccello como adaptaciones matemáticas a un esquema de perspectiva que preconfiguraba el cubismo del español.

Poco conocida internacionalmente, pero de vital importancia para ilustrar el concepto de “iconografía connotacional recursiva” es la obra de Jean Charlot (1898-1979) *Masacre en el Templo Mayor o La Conquista de Tenochtitlan* (1922-1923), un fresco que imita la composición de *La Batalla de San Romano* (particularmente del pánel de la Galería Uffizi) para ilustrar un pasaje de *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme* (1588), de Diego Durán (1537-1588), a saber: “Fue tanto el alboroto de la ciudad y la vocería que se levantó que a los montes hacían resonar y a las piedras hacían quebrantar de dolor y lástima”.<sup>97</sup>

En esta obra monumental (el primer fresco realizado desde la conquista) Charlot retoma el impulso de la carga de los florentinos contra los sieneses que los obliga a huir, metamorfoseando a estos últimos en personajes de claros rasgos indios, quienes aguardan, impassibles unos, llorosos otros, la letal carga de lanzas anacrónicas para la época de la caída del imperio mexicano.

Con el reuso de las lanzas Charlot trae a la mente del espectador la violencia de las cargas de caballería, contextualizándolas en la violenta conquista sufrida a manos de los españoles y, aunque no tan cargada de detalles como la obra de Uccello, la deuda con éste es evidente para la labor de producir una alegoría respecto a la caída del templo principal de los mexicas, un tópico común en la historia de la pintura mexicana moderna acerca del cual ahondaremos.

Esta cualidad de contextualizar por medio de la iconografía connotacional recursiva podría no ser lo suficientemente clara argumentando, en los ejemplos anteriores, una “influencia” o una cita, cuya carga semántica quizá fuera subjetiva aun con las connotaciones que adoptarían al utilizar las estructuras fundadas por Uccello, razón por la cual no está de más abundar en cómo su especificación

---

<sup>97</sup> Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva-España y islas de Tierra Firme*, Tomo 1 (México: Imprenta de J.M. Andrade y F. Escalante, 1867), p. 264.

recursiva posibilita la creación de «símbolos pictóricos» y cómo éstos son una herramienta clave en la pintura documental.

### **1.5 La connotación recursiva como propiciadora del símbolo pictórico y su importancia en la configuración de una pintura documental**

Un caso relevante de símbolo pictórico lo encontramos en la *Rendición de Breda* (1635) [Figura 19] de Diego de Velázquez. Obra ya inmersa en el barroco, la cual retrata el fin del sitio de Breda por las fuerzas españolas contra la plaza holandesa del mismo nombre, parte de la guerra de independencia de los Países Bajos y es de marcada tendencia política orientada a apoyar las negociaciones de paz entre los estados beligerantes.

Esta pieza, aparentemente una paz cortésmente aceptada por los españoles, retrata al gobernador holandés de Breda, Justino de Nassau (1559-1631), y Ambrosio de Spínola, comandante del ejército español, en una reverencia mutua que, para muchos, parece un recurso de Velázquez para minimizar el trauma de la derrota, de la cual sólo una persona a la derecha de Nassau parece consciente, al tiempo de ser consolado por una figura anónima que le pone la mano en el hombro.

Sin embargo, se debe circunscribir a la pintura en el uso de la iconografía recursiva, que comparte con *El encuentro de Abraham y Melquisedec* (1625) [Figura 20], obra de Pedro Pablo Rubens, y *Cristo y el centurión de Capernaum* (siglo XVI) [Figura 21], de Paolo Veronese (1528-1588), así como un ordenamiento de los elementos tomados de *El expolio de Cristo* (1577) [Figura 22], de El Greco (1541-1614), autor que Velázquez habría conocido de la mano de Luis Tristán (1585-1624), alumno del español, quien le ilustró en la obra de su maestro, como ha revelado Diego Angulo Íñiguez (1901-1986):

Para la historia de *La rendición de Breda*, los dos grandes grupos que integran la escena en la estampa resultaban evidentemente pobres. Era necesario componer su interior [...] con mayor riqueza y movimientos. Velázquez continúa su revisión de modelos, sus grabados, sus apuntes de composiciones de todos los cuadros que, a lo largo de su carrera, le han interesado. El grupo de la derecha lo ordena siguiendo la composición de *El Expolio*, del Greco; el de la izquierda, inspirándose en el cuadro *El centurión de Capernaum*, del Veronés. Ninguno de los dos, ni el Greco ni el de Veronés, se relaciona



por su asunto con el gran lienzo de historia de *La rendición de Breda*. Velázquez llega a ellos por razones formales.<sup>98</sup>

Estas relaciones formales de las que habla Íñiguez no serían al azar, especialmente en los dos primeros casos, pues las tres obras, *La rendición de Breda*, *El encuentro de Abraham y Melquisedec* y *Cristo y el centurión de Capernaum* compartirían una iconografía connotacional recursiva con una imagen fundacional, un grabado respecto al tema del encuentro de Abraham y Melquisedec realizado por Bernard Salomon (1506-1566) para ilustrar el libro *Quadrins historiques de la Bible (1553)* [Figura 23], con base en la descripción relatada en la Biblia.

[...]En la estampa de Melquisedec ofrendando el pan a Abraham, o en otra desconocida que pueda haber servido de molde a ésta, encontramos, en efecto, los grupos que se enfrentan, el mayor de ellos a la derecha, y el de los dos personajes que se adelantan iniciando el de la izquierda ligera genuflexión, al mismo tiempo que se entrega su ofrenda. Las analogías no se reducen a esto. Sobre las cabezas del grupo de Abraham, es decir, el de la derecha, se elevan las picas; en el lugar correspondiente al caballo de Spínola aparece un asno, aunque en posición completamente distinta, y por el espacio libre entre los protagonistas divisase en la lejanía un desfile de tropas con sus picas.<sup>99</sup>

La obra de Velázquez haría un paralelismo con el encuentro bíblico y la autoridad de España sobre Holanda, siendo una redentora de la otra, reconociendo la superioridad de la fuerza divina que la respalda.

La iconografía recursiva en la obra del español también estaría sustentada por otra importante fuente que revela una investigación del pintor en documentos de su época, específicamente el grabado *Encuentro de Mauricio de Nassau y Ambrosio Spínola el 1 de febrero de 1608* (1608) [Figura 24], proveniente del taller de *Frans Hogenberg* (1535-1590), obra descrita en el ensayo *Una fuente gráfica para Las Lanzas de Velázquez* (2013), escrito por Bonaventura Bassegoda (1954):

[...]creemos que para la composición de *Las Lanzas* el pintor intentara documentarse, para su composición, para el Salón de Reinos con imágenes directamente relacionadas con los episodios bélicos de la guerra y que, en dicha rebusca, conociera esta imagen

---

<sup>98</sup> Diego Angulo Íñiguez, *Estudios completos sobre Velázquez* (Madrid: CEEH, 2007), p. 69.

<sup>99</sup> Íñiguez, *Estudios completos*, p. 77.

impresa. Es obvio que la escena presentada no se refiere a la capitulación de Breda, ocurrida en 1625, sino a un episodio anterior: el encuentro amistoso entre los responsables de los ejércitos en lucha, Mauricio de Nassau y Ambrosio Spínola, en los arrabales de La Haya, el primero de febrero de 1608, y que fue el precedente directo de la firma formal posterior de la Tregua de los Doce Años (1609-1621). La estampa aparece claramente rotulada en alemán en la parte superior: «Eigentliche Abbildung welcher Gestalt Marquis Spinola von Graf Moritzen bey dem Hage in Holland den 1 febr. 1608 empfangen worden». Encontramos cinco inscripciones que identifican lugares y personajes: «Reyswick», «Graeven Hage», para ubicar las dos poblaciones entre las que sucede la escena; «70 Reutter», que precisa el número de participantes en la carga de la caballería que vemos en la zona media de la composición, y, finalmente, «Marquis Spinola» y «Graf Mauritz», que identifica a los dos generales que se saludan de forma respetuosa y cordial. Al pie de la estampa encontramos unos versos que glosan las esperanzas de paz: «Wo ist iehmalen erhört / das ein krieg so lang hat gewehrt / Als dieser in dem Niederland? / Nu aber ist, Gott lob, Stillstand», y continúan: «Hiezzwischen wir auch wollen verhoffen / Das endtlich der Frid werd getroffen / Zu welchem end Spinola weiss / Mit andern sich mit gantzem fleiss», para concluir: «Nachs Graevenhag hat begeben / Da ihn Graff Moritz hat gar eben / Empfangen mit gross freundtligkeit / Wie solchs ist kundig weit unbreit»<sup>100</sup>

La obra de Velázquez representa la estructura que proponemos para definir una pintura documental:

- Un símbolo dinámico conformado por una recursión iconográfica/connotacional.
- Investigación de fuentes contemporáneas que permiten asociar un hecho sociocultural relevante para la actualidad del artista.
- Una investigación de campo que ponga en contacto al pintor con los protagonistas del hecho.
- Una investigación tanto del contexto cultural como del hecho en sí mismo, provocando una relación cercana del pintor con el hecho del que parte su representación.

De manera similar a como lo hiciera Uccello en el *Diluvio* y Botticelli en *Adoración de los magos*, *La rendición de Breda* presagia al artista moderno

---

<sup>100</sup> Bonaventura Bassegoda, *Una fuente gráfica para Las Lanzas de Velázquez* (España: Universidad Autónoma de Barcelona, 2013), pp. 4-5.

comprometido con una nueva escala de valores que utilizaría la gran pintura, antes reservada para el culto religioso, a favor de los temas que agitaban a su sociedad.

Ya tenemos al artista moderno casi completo: un intelectual desinteresado y vocacional que desea moralizar al mundo. Su irresistible ascenso no sufrió ninguna merma durante el periodo revolucionario, más bien al contrario, ya que aparece una *peinture d'histoire* que se dirige, no a la élite del Estado, sino a las masas, como en *La muerte de Marat* de Jacques-Louis David, anunció la futura pintura política del totalitarismo.<sup>101</sup>

Este reclamo por una pintura que le hablara al pueblo en vez de a la burguesía tendría importantes partidarios en el terreno de las letras, mismos que criticaban la apatía de algunos pintores, como lo hiciera Diderot (1713-1784) a propósito de un texto dedicado a Jacques-Louis David: “Primero conmuéveme, sorpréndeme, destrózame el corazón, hazme temblar, llorar... pásmame, enfuréceme; tan sólo, entonces, recréame los ojos...”<sup>102</sup>

La búsqueda de una restauración de los ideales clásicos no era simplemente de orden estético, sino exigía la creación de arquetipos de conducta que contrarrestaran el libertinaje reinante en la clase gobernante. Figuras como la del héroe, personaje de una ética intachable y “alma resplandeciente”<sup>103</sup> alimentaron las ideas filosóficas y literarias y demandaron un cambio político que tuvo como resultado, en la pintura, la obra de Jacques Louis David *El juramento de los Horacios* (1784) [Figura 25], paradigma de lo neoclásico y, lo que es más, del “clasicismo revolucionario”<sup>104</sup>.

No obstante, esta obra no cumpliría con las características para considerarla una pintura documental, pues representa la escena final de la obra *Horacio* (1640), de Pierre Corneille (1606-1684), montaje heroico cuyo desenlace incluía un apasionado discurso de Horacio a favor de su hijo.

La obra en cuestión, si bien bocetada en el mismo teatro, no ancla a la realidad con un hecho verídico sino que se basa en una ficción alegórica de la situación política de la época. Y aunque la presentación de la pieza causó tanto revuelo que las multitudes de espectadores tuvieron que ser controladas por los *carabinieri*, la

---

<sup>101</sup> Azúa, *Diccionario*, p. 36.

<sup>102</sup> Walter Friedlaender, *De David a Delacroix* (Madrid: Alianza, 1989), p. 109.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 23.

obra de David no se ubica en la alegoría social como lo hace *Los horrores de la guerra*. Es decir, si bien es una escena alegórica y ricamente simbólica, su estructura no está orientada a ser una reflexión directa respecto a hechos de la actualidad del autor, incluso los valores políticos asociados a la obra y su consecuente incitación al levantamiento de armas han sido motivo de discusión recientemente, al surgir voces declarando que la influencia de *Los Horacios* en la política francesa fue “meramente incidental”<sup>105</sup>

Sin embargo, aunque *El juramento de los Horacios* no reúne nuestros criterios para ser una pintura documental, otra obra del mismo autor presenta una estructura correspondiente, ampliando el espectro simbólico de la imagen, modificando sus connotaciones recursivas y recuperando iconografías de la tradición pictórica comúnmente asociada a la religión. Es el caso de *La muerte de Marat* (1793) [Figura 26], obra que recoge el instante posterior al homicidio del escritor y político francés Jean-Paul Marat (1743-1793) a manos de Carlota Corday (1768-1793). Redactor del *L'Ami du Peuple*, ligado a los jacobinos y promotor de la etapa de violencia social conocida como *El terror*, se le ve desvanecido en una bañera sujetando una carta en la cual se puede leer: *Carlota Corday*, un recurso que acentúa el realismo de la escena sin convertirla en un iconotexto porque no juega un papel narrativo preponderante, pero en cambio nos da las coordenadas para reconocerla:

Marat, agobiado por una enfermedad cutánea (derivada probablemente de una alergia al gluten), reposa en las aguas de la tina que alivia la molestia de su cuerpo; a un lado, una improvisada mesa sobre los bordes del aposento junto a una caja de madera que hace las veces de librero, sobre ella un par de notas y un tintero, por debajo el cuchillo de Corday que ha atravesado su cuerpo ligeramente debajo de la clavícula en una herida fatal. En las manos del escritor una carta: «*Il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit a votre bienveillance*» (Es suficiente que yo sea muy desafortunada para tener derecho a tu benevolencia).

---

<sup>105</sup> Erika Bornay, *Historia universal del arte, el siglo XIX* (Barcelona, Editorial Planeta, 1987), pp. 50-52.

En la mano derecha, que cae ligeramente fuera de la bañera, una pluma blanca contrasta con los elementos alrededor, dando la impresión de estar frente a una fotografía forense.

Jacques-Louis David viajó a Roma entre 1775 y 1780, por lo cual no es de extrañar que el pintor francés se pusiera en contacto con el *estilo de testigo ocular* mencionado, reinventando para la composición acerca de Marat una imagen que llama la atención por la falta de dinamismo pero en la cual ha codificado una enorme cantidad de información en los detalles, con los que permite reconstruir el momento previo al crimen, una crónica policiaca de un magnicidio.

Y aunque la creencia popular es que esta escena retrata el lecho de muerte de Marat, David aclaraba que ésta era su visión del escritor cuando le había visitado un día antes del asesinato:

Le encontré en una postura extraña. Tenía junto a sí un bloque de madera sobre el que había papel y tinta. Con la mano fuera de la bañera escribía sus últimos pensamientos en bien del pueblo... Pensé que sería interesante representarle en la actitud en que le había encontrado.<sup>106</sup>

De este modo, Jacques-Louis David pone al servicio del partido importantes herramientas heredadas de su conocimiento de la pintura italiana con el fin de rendir tributo a Marat, al mismo tiempo de convertirlo en el mártir que las fuerzas políticas deseaban construir, como lo revela el texto de la República que elogiaba al escritor días después de su muerte: “Como Jesús, Marat amó ardientemente al pueblo y nada más que a él. Como Jesús, Marat odió a los reyes, los nobles, los sacerdotes, los ricos, a los mediocres, y, como Jesús, no dejó de combatir estas pestes de la sociedad”.<sup>107</sup>

### **1.5.1 La iconografía connotacional recursiva acerca de *La muerte de Marat***

El texto dedicado a Marat no deja duda respecto a que era de interés vital para la República convertir al escritor asesinado en un mártir de la causa política, por lo cual recurrir a la pintura para conmemorar un nuevo “santo laico” parecía la elección obvia dada la popularidad obtenida por Jacques-Louis David a raíz de *El*

---

<sup>106</sup> Friendlander, *De David a Delacroix*, p. 34.

<sup>107</sup> José Raúl Buroni, “El verdadero Jean Paul Marat. La otra cara de la verdad”, *Revista de la Asociación Médica Argentina*, Febrero 2008, p. 5.

*juramento de los Horacios*. No obstante, se debe considerar que éste ya había tenido oportunidad de practicar el recurso en la obra *Los últimos momentos de Michel Lepeletier* (1793), desaparecida pero cuya réplica en un grabado de Anatole Devosge (1770-1850) permite asomarnos a una obra alegórica del crimen perpetrado contra Lepeletier, de cuya muerte David culpa a los partidarios de Luis XVI.

Si bien la pintura exhibe la grandilocuencia de Jacques-Louis David, el conjunto luce como una estatua mortuoria en la cual el pintor comienza a desarrollar una serie de detalles que se encontrará en *La muerte de Marat*, como es el rostro lívido y casi sonriente del victimado, una suerte de éxtasis religioso aprendido de la observación de sus predecesores italianos.

No obstante, *Los últimos momentos de Michel Lepeletier* no tiene comparación con *La muerte de Marat* en cuanto a la complejidad del discurso simbólico en los elementos dispuestos como accesorios en una representación civil de la *pasión* y, aunque hemos descrito a grandes rasgos el escenario, es preciso detenerse a “leer el cuadro” para hablar de su iconografía recursiva.

En primera instancia, la deuda con Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) es evidente tanto por la paleta como por el espacio que domina la escena de la que Charles Baudelaire (1821-1867) describió: “Hay en esta obra algo tierno y desgarrador a la vez; en el aire frío de esta habitación, sobre estos muros fríos, alrededor de esta fría y fúnebre bañera, un alma revolotea”.<sup>108</sup>

En efecto, el primer impacto que causa el cuadro es de una pintura religiosa, el espacio del barroco es inconfundible así como la disposición de las diagonales que dominan de la cabeza al extremo derecho. En el punto medio se congregan elementos para llamar la atención del espectador y dirigir su juicio a la víctima (ya hemos mencionado el texto de la nota en mano de Marat), el papel sobre la caja de madera, al lado de un billete reza: *Entréguese este billete a la viuda con cinco hijos cuyo esposo murió por defender a la patria*. Jacques-Louis David propone en este pequeño comentario que la víctima es un hombre justo y preocupado por

---

<sup>108</sup> Vicenç Furió, *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico* (España: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2012), p. 190.

la patria y sus habitantes, alguien que no dejará solo a quienes se sacrifican por la Revolución, un alarde de propaganda equilibrado con elementos silenciosos pero poseedores de mensaje.

Por debajo el cuchillo, el arma blanca se vence ante la pluma firme incluso en el brazo moribundo de Marat, la lógica y la razón vencen a la violencia, que ha dejado su marca en el pecho del mártir.

Se ha dicho que la herida en el cuerpo recuerda a las de Cristo pero en verdad la puñalada fatal es muy pequeña y casi imperceptible para hablar de paralelismos con otras obras, no así la extensión del brazo, donde existe iconografía recursiva con la connotación del relato.

El brazo es igual, no parecido, sino una calca exacta del de Cristo en la obra *El santo entierro* (1602) [Figura 27], de Caravaggio, el cual se remonta al yacente de *La piedad* (1498) [Figura 28], de Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Este detalle, considerado erróneamente una influencia, es un caso claro de la iconografía connotacional recursiva.

David no busca de manera inconsciente hacer de Marat un Cristo yacente, su conocimiento de las formas y los discursos de la pintura y el arte italiano en general propició la reutilización de la iconografía para construir un símbolo que explote su cualidad de interactuar con el espectador a favor de lo representado e indirectamente del club jacobino, que ordenó la pieza con finalidades propagandísticas.

La imagen de Cristo yacente otorga, en ese brazo, atributos simbólicos a la estructura iconográfica de la pintura, convirtiéndola en un símbolo de la piedad, la divinidad y de sí en cuanto obra.

La extensión del brazo y en menor medida el rostro yacente y pacífico así como el cuerpo limpio y apenas magullado (detalle que comparte con Caravaggio) poseen las coordenadas narrativas del cuadro.

El gesto del protagonista connota divinidad y se vuelve una «obra de lenguaje religioso» a la vez que los detalles conectan con la tradición de la pintura de

santos, magnificando el discurso de los pormenores hábilmente ubicados por David para volverla temporal y contemporánea.

*El asesinato de Marat* es de vital importancia para nuestra investigación dado que demuestra cómo los valores connotacionales dentro de una estructura son transferibles incluso cuando el tema de la obra cambia radicalmente.

En este caso de un tema religioso a uno político/civil, sin despojar a la pintura resultante de los valores simbólicos de su predecesora ni implique que ésta no pueda adoptar nuevos valores, la obra de David ha sido objeto de múltiples citas estéticas sin que se consiga reinventar del todo, como ha sucedido con *The death of Marat* (1998) [Figura 29], de Gavin Turk (1967), o Jean-Daniel Beley (1970) y su *Revisión de Marat* (2008) [Figura 30].

La diferencia entre la cita, la apropiación y la iconografía connotacional recursiva queda clara en estos ejemplos dado que, mientras Turk o Beley se apropian visual e incluso iconográficamente de la pintura, ninguno de los dos alcanza a superar o bien igualar el peso connotacional que da la fórmula de una documental.

## **1.6 Goya y la invención del estilo corresponsal**

En el periodo histórico inmediato al de David, como producto de las invasiones napoleónicas, el autor español por excelencia, Francisco de Goya y Lucientes, desarrolla una obra de vital importancia en la representación de la violencia: *Los desastres de la guerra* (1810-1815), considerada por muchos como una de las colecciones de estampas más memorables en la historia de la gráfica.

Esta serie refleja el deseo de mostrar imágenes a modo de pequeñas narraciones de su actualidad con intenciones de convertirse en registro moral del pesadillesco proceso político vivido por España en la Europa napoleónica. En estas estampas de pequeño formato se aprovecha cada escena para comentar la condición humana y cómo es trastocada por la guerra.

*Los desastres...* comienzan como un encargo oficial de José Rebolledo de Palafox y Melci (1776-1847), duque de Zaragoza y amigo personal de Goya, quien encomienda al artista el registro visual del *Sitio de Zaragoza* (1808), asedio en el marco de la guerra contra Francia que concluyó en poco más de dos meses con la



caída de la ciudad española y la muerte, entre civiles y militares, de cerca de 54,000 españoles.

Durante el traslado a la ciudad de Zaragoza Goya realiza los primeros bocetos imbuido por el ambiente de miseria y violencia en la España ocupada por los franceses, transformando una serie de estampas inspiradoras y de alto contenido patriótico en imágenes de guerra y crueldad humana común a los enfrentamientos bélicos de cualquier tiempo.

Goya reinventó la estampa bélica, despojándola de toda ornamentación idealista para mostrar el patetismo de las víctimas y la mecanizada y a veces anónima crueldad de los ejércitos contra la población civil, en palabras de Robert Hughes (1938):

Quería dar la impresión de haber estado ahí, de ser un testigo, y para ello creó un nuevo estilo, el de una cámara que no miente, un periodismo gráfico que precede a la invención de la fotografía, el arte como el acto de atestiguar, con la inmediatez del mismo dotándolo de fuerza a su poder propagandístico, el arte como mentira al servicio de la verdad, la ilusión de estar ahí cuando le ocurren cosas terribles e inimaginables a la gente ordinaria.<sup>109</sup>

La apasionada descripción de Hughes acerca de la obra del español amplía nuestra percepción de un importante cambio respecto a la pintura que busca retratar hechos de la actualidad del pintor. A diferencia de la obra de Jacques-Louis David, Goya amplía la fórmula del *testigo ocular* para inventar la de *pintura corresponsal*, la cual, a diferencia de la de batallas de moda en los siglos XV y XVI, no pone distancia entre el espectador y el hecho sino que obliga al público a compartir el reducido espacio entre el pintor y la escena vista, haciéndolo partícipe de una arriesgada empresa cuyas consecuencias podrían ser fatales para el artista.

Y aunque se podría considerar propagandística a la serie (cuyo nombre como lo escribió el autor en el ejemplar que regaló a Juan Agustín Ceán Bermúdez [1749-1829] es *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos*), no debemos olvidar que ésta no fue

---

<sup>109</sup> Robert Huges, *Goya, loco como un genio*, Kultur, DVD, 2008.

revelada hasta 1863, es decir, casi 50 años después de finalizado el conflicto y a 35 de distancia de la muerte del artista, por lo cual la propaganda que podría surgir de las imágenes pasa a segundo plano, desplazada por el discurso antibelicista.

Las series de láminas *Y no hay remedio (1813)* [Figura 31] y *No se puede mirar (1810-1812)* [Figura 32] señalan un precedente del que sería su equivalente pictórico (al menos en importancia y trascendencia) *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* o *Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* o *Los fusilamientos del 3 de mayo (1813)* [Figura 33], pieza de 268 × 347 cm que se va a unir a una gran escuela de pintura que explora con énfasis el enfoque humanista de los conflictos, no sólo poniendo la *mentira del arte al servicio de la verdad* sino intentando someter a la violencia.

En *Los fusilamientos...* Goya representa la metódica ejecución por parte de milicias francesas contra la población de Madrid como represalia ante una sublevación el día anterior, cuando las fuerzas *mamelucas* francesas fueron emboscadas por los pobladores de la capital española, imagen también retratada por él en *La carga de los mamelucos (1814)* [Figura 34].

Se pensaba que *Los fusilamientos...* presentaba hechos de los cuales Goya habría sido testigo presencial, aunque la teoría aceptada en la actualidad es que el pintor se encontraba lejos de la ciudad en ese momento, un tema del que Sarah Carr se ha ocupado ampliamente, resaltando que, si bien la pintura produce la sensación de estar frente a un testimonio presencial, las anomalías son de un análisis concienzudo del pintor que ha dispuesto los elementos para crear una hipérbole::

Existen muchas anomalías en esta obra. Las manos de los prisioneros debieron estar atadas. Ningún escuadrón de fuego pudo haber disparado a quemarropa y los soldados de la derecha debieron haber fallado sus blancos, como Goya muestra *El 3 de mayo de 1808*. No tenía sin embargo la intención de registrar la historia con exactitud, sino resumir el horror de las ejecuciones, con el fin de intensificar el efecto dramático.<sup>110</sup>

La obra aprovecha la iconografía como un modo de hacer llegar la visión del autor acerca de la violencia a la mayor cantidad de espectadores, representando

---

<sup>110</sup> Sarah Carr, *Francisco Goya* (Sirocco: Grange books, 2005), p. 122.

arquetipos comunes a las clases empobrecidas. Respecto al tema Folke Nordström (1920-1997) reconoce tres grupos que no sólo señalan estatus sociales sino que sirven para dar orden narrativo a la obra, presente, pasado y futuro, al mismo tiempo que enfatizan la curva de dramatismo ubicando los grados de angustia de los condenados hasta su desenlace en el primer plano:

El grupo primero corresponde a los que ya han disparado, que yacen en el suelo bañados en sangre en el extremo izquierdo, el segundo grupo comprende a los que están a punto de ser ejecutados, unas cinco o seis personas, que, por los efectos de la luz, la intensidad emocional y la composición, son los que más resalta. Por último, el tercer grupo forma la larga fila de prisioneros a los que se lleva al lugar de la ejecución. Los tres grupos están pintados de forma penetrante y realista y todos ellos contribuyen a aumentar la tensión en esta parte del cuadro.<sup>111</sup>

La obra de Goya expresa una narrativa temporal del suceso con el recurso de recorridos mediante la perspectiva como línea de tiempo, la cual da coherencia al relato dentro de la imagen.

Al mismo tiempo, el uso de arquetipos reconocibles provenientes de la tradición de la pintura religiosa cuestiona la supremacía de la Iglesia en la sociedad española. Recordemos que, a diferencia de sus vecinos, muchos intelectuales y políticos, incluyendo al mismo Goya, pensaban que el apego de España a la religión católica era culpable del rezago cultural en comparación con los países ilustrados.

Goya, amplio conocedor de la cultura popular, habría recurrido a una fórmula similar a la empleada por Jacques-Louis David para imbuir de cierta divinidad un tema civil, dando iconografías recursivas que tomaban tanto de la iconología como de símbolos pictóricos en una tradición heredada del barroco español, principalmente de José de Ribera (1591-1652):

En la tradición pictórica española anterior a Goya, de la que Ribera era su más destacado representante, existía, por así decirlo, una tradición que trasladaba los acontecimientos sacros y el martirologio de los santos cristianos al mundo realista cotidiano, retratando con frecuencia a los santos bajo la apariencia tosca de un

---

<sup>111</sup> Folke Nordström, *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya* (Madrid: La Balsa de la Medusa, 2013), p. 211.

campesino. [...]En la notable pintura de Goya la ejecución del elemento religioso aparece acentuado por la figura sombría, pintada en gris en el extremo izquierdo del lienzo y detrás del grupo de personas que esperan ser ajusticiadas; una mujer con un tenue pero inconfundible nimbo se sienta acucillada en el suelo con un niño entre los brazos y se inclina hacia él como consolándole. Uno no puede evitar pensar en la Virgen y el Niño.<sup>112</sup>

El binomio religioso/social se da, principalmente, en el personaje que extiende los brazos exhibiendo los estigmas en sus palmas abiertas. Si bien es una teoría aceptada que es una suerte de Cristo crucificado no podemos pasar por alto el parecido que posee con *El martirio de San Bartolomé* (1722) [Figura 35], de Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), obra que, si hacemos caso a Nigel Glendinning (1929-2013), habría impresionado fuertemente a Goya en su viaje a Italia en 1771, especialmente por su “plasticidad y dramatismo”<sup>113</sup>.

Esta teoría, la del carácter de mártir del personaje principal y los que le siguen, se ve acentuada por su similitud con la obra *Cristo en el Monte de los Olivos* (1819) [Figura 36], del mismo Goya, así como la presencia de la *lumbrera*, elemento relacionado con el tema de la aprehensión de Cristo a partir del siglo XII pero también a la vida de los santos, como se observa en la obra de Georges de La Tour (1593-1692).

Una fuente poco conocida en la actualidad nos sirve para trazar un paralelismo entre la génesis de la obra de Goya y las *Lanzas de Breda*, uniendo ambas en el recurso de la iconografía recursiva: *Los cinco religiosos fusilados en Murviedro* (1813) [Figura 37], de Miguel Gamborino (1760-1828), la cual retrata otro pasaje de la guerra entre España y Francia en el que un comandante dirige a sus hombres en el fusilamiento de un grupo de religiosos, quienes han sido despojados de sus posesiones.

Ambos grupos, tanto las víctimas como los victimarios, recuerdan a Goya y esclarecen el carácter de mártires de los personajes al presentar, en la obra de Gamborino, las palmas del martirio en las manos de dos *putti* que sobrevuelan a los ejecutados.

---

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 215.

<sup>113</sup> Nigel Glendinning, *Francisco de Goya* (Madrid: Cuadernos de historia, 1993), p. 30.

Si bien en la actualidad es complicado entender el carácter de «crucifixión pagana» que tuvo la obra de Goya a favor de observarla como una muestra de *estilo corresponsal*, el conocimiento respecto a la pintura y la gráfica condicionó la estructura final del *3 de mayo*, aunque ésta ha servido como iconografía recursiva a muchos autores, de quienes destaca Édouard Manet, en su obra *El fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo en México* (1868) [Figura 38], tanto visual como simbólicamente, no sólo reutilizando la composición de Goya sino la totalidad de la composición así como de las dimensiones (266x345 cm. en Goya, 252x302 cm. en Manet).

En esta obra, que representa la ejecución del emperador Maximiliano I (1832-1867) de México por parte de las fuerzas al mando del presidente Benito Juárez (1806-1872), Manet hace una inteligente crítica a las políticas exteriores de Napoleón III (1808-1873), desde aprovechar el parecido entre los uniformes de la guardia imperial francesa con los del pelotón de fusilamiento para propiciar la confusión del público respecto a los victimarios, hasta la presencia de una sombra a nadie perteneciente sino proyectada por el espectador impotente ante lo que acontece.

De modo similar a Goya, Manet insinúa la tradición de las crucifixiones en las cuales Jesús está ubicado al lado de dos ladrones, ubicando a Maximiliano al lado de Miramón y Mejía, pero rompiendo la solemnidad con la presencia del público que atiende el fusilamiento en la parte superior, comentario del pintor hacia la progresiva frivolidad y el desinterés de la sociedad respecto a los acontecimientos políticos de su época.

### **1.7 La transición del siglo XIX hacia el XX en las obras de Théodore Géricault y Eugène Delacroix**

Aunque muchas de las obras revisadas poseen una estructura iconográfica característica y reiterativa, ésta no es una condición vital de la «pintura documental», pero aporta un valor inherente que permite su pronta relación con el público.

No es raro que la proyección de algunas piezas determine el uso recursivo, es decir, aquellas obras más difundidas o, por decirlo más claro, pinturas famosas,

tendrán muchas posibilidades de relaciones recursivas y, aunque suelen ser entendidas como apropiaciones y citas, sus valores inherentes propician connotaciones recursivas siempre que el pintor busque una relación no sólo con las características visuales del original sino con sus valores conceptuales, tanto iconológicos como inmanentes.

Por otro lado, algunas fuentes tienden a mantenerse ocultas y están condicionadas por la cultura y el acceso del pintor a una bibliografía visual más especializada, creciendo en variedad pero arriesgando su influencia para el gran público.

Un tercer caso es el de aquellas pinturas que cumplen con los criterios delineados por su labor documental y consiguen convertirse en símbolos pictóricos dinámicos, es decir, provocan una reacción de *desciframiento* en el público incluso si la connotación recursiva se haya ausente o se limita a las composiciones formales básicas sin entrar en detalles respecto a una iconografía recursiva, por ejemplo en los casos de Théodore Géricault (1791-1824) y Eugène Delacroix (1798-1863), de la generación posterior a la revolución francesa.

Ambos autores consideraban los ideales de la escuela de David tan anticuados como las hazañas heroicas del mundo clásico, por lo cual buscaban una obra moderna que significara para la pintura lo que George Gordon Byron (1788-1824) y Walter Scott (1771-1832) eran para la literatura en cuanto a un nuevo espíritu rebelde respecto al momento cultural y de renovación tras los conflictos napoleónicos.

En este contexto, Géricault hizo énfasis en la búsqueda de una contemporaneidad en los temas a representar, distanciándose de sus tópicos recurrentes, la equitación y las figuras de caballos en general, enfocándose en una revisión de su sociedad, rasgo común en las obras que hemos analizado.

En 1817, tras haber estudiado temas para una composición de grandes dimensiones (entre ellos el caso *Fualdés*, el asesinato de un magistrado en la ciudad de Rodez, lo cual prueba su interés por los asuntos actuales), Géricault encuentra su trama en el naufragio de la fragata francesa *La Medusa*, que transportaba marineros y colonos con el fin de recuperar Senegal, restituido a Francia por el *Tratado de París* (1763), y que zozobró por los malos manejos de

su comandante, el vizconde Hugues Duroy de Chaumareys (1763-1841), cuyo puesto había sido obtenido por el favoritismo a los burgueses posterior a la restauración, pese a tener 25 años sin navegar.

Dotado con seis botes salvavidas, Hugues Duroy dio la orden de construir una gran balsa para transportar a la tripulación, unas 150 personas. Robert Rosenblum (1927-2006) agrega el detalle de que uno de ellos era mujer, pero, por razones desconocidas y tal vez con el único objetivo de aligerar la carga, la cuerda que mantenía unidas las embarcaciones y la balsa de los náufragos es cortada, dejando a los supervivientes a merced de los elementos durante doce días, en los cuales hubo escenas de violencia e incluso canibalismo entre los náufragos, saldándose con 135 víctimas y sólo 15 supervivientes.

Este hecho no tardó en relacionar al capitán de *La Medusa* con la recientemente restaurada monarquía borbónica, la cual le había asignado el puesto a pesar de conocer su poca falta de experiencia reciente, por lo que el caso traspasó las fronteras de Francia, divulgándose en el resto de Europa y ejemplificando la incongruente herencia revolucionaria.

Si bien podemos relacionar este hecho con el naufragio de la embarcación negrera *Zong* de 1781, el cual fue pintado por Joseph Mallord William Turner (1775-1851) en el célebre *Barco de esclavos* (1840), la obra de Géricault tenía connotaciones muy específicas acerca de la situación política inmediata al pintor, quien se volcó a una investigación documental que incluía entrevistas con supervivientes (entre ellos el ingeniero Alexandre Correard [1788-1857] y el cirujano Jean-Baptiste Savigny [1793-1843], autores del exitoso libro *El naufragio de La Medusa* 1817)), así como con expertos navales que lo ilustraron respecto a las causas del desastre, ampliando su investigación con la construcción de modelos de la fragata, como menciona Robert Rosenblum en el texto dedicado al pintor:

Viajó a la costa normanda para estudiar el movimiento del mar, encargó una maqueta de la balsa con figuras de cera para su estudio, visitó hospitales y depósitos de cadáveres

para observar minuciosamente la destrucción que producen la enfermedad y la muerte.<sup>114</sup>

Con *El naufragio de La Medusa* (1819) [Figura 39] Géricault buscaba romper con la tradición impuesta por Jacques-Louis David, proponiéndose como la heredera civil de los grandes temas de la tradición pictórica, renegando de la alegoría que había instaurado la costumbre de narrar un hecho actual por medio de un cuadro épico, como sucedía con el *Regreso de Mario Sexto* (1799) [Figura 16], de Pierre Narcisse Guérin (1774-1833), que aludía “[...]el drama de los emigrantes que, obligados a huir del terrorismo de la Revolución, se encontraron a su vuelta en circunstancias desgraciadas”.<sup>115</sup>

En cambio, *La balsa de La Medusa*, llamada originalmente *Escena de un naufragio* para evitar las referencias directas, es producto de una discriminación de temas de estudio que Géricault realizó intencionalmente buscando que su obra impactara a su público al referir un hecho actual, el cual enfocaría como si se tratase de una escena épica sin alegorías.

Tanto las dimensiones (490 x 720 cm) como la composición piramidal de la pintura corresponden a los grandes cuadros alegóricos y, previamente, las composiciones religiosas de importancia. La obra tuvo una pobre recepción durante el salón de 1819, aunque fue cobrando relevancia a medida que la crítica la identificaba con el pesimismo anterior a la revolución de 1848, convirtiéndola, por mérito propio, en testimonio del sentir colectivo respecto al futuro de la Francia de mediados del siglo XVII.

Es probable que la intención de Géricault fuera exponer los niveles de injusticia que había sobrevivido la etapa de la revolución francesa como lo hiciera Goya con los fusilamientos pintados cinco años antes. Para Robert Rosenblum (1927-2006) esta obra:

[...]señala el fin del movimiento ilustrado, desvelando la verdad oculta y aterradora que se esconde bajo la tapadera de la razón. Además, en lo que se refiere a la pintura de

---

<sup>114</sup> Robert Rosenblum, *El arte del siglo XIX* (Madrid: Akal, 1992), p. 143.

<sup>115</sup> Friendlander, *De David a Delacroix*, p. 52.



historia francesa, *La Medusa* constituye la más decidida réplica a la veneración épica que sentía David por la voluntad humana y la acción heroica.<sup>116</sup>

Como crónica *La balsa de la Medusa* nos proporciona datos respecto al momento del rescate que culminó los 12 días en que la barcaza estuvo a la deriva, reutilizando la narrativa temporal mediante la perspectiva de modo similar a como hiciera Goya en *Los fusilamientos del 3 de Mayo*, con la variante de que en la obra de Géricault el orden narrativo se invierte, siendo el final del evento el punto más lejano en la perspectiva. Es prudente mencionar que este autor realizó unos 40 dibujos en orden cronológico acerca de lo acontecido en la balsa, basado en las narraciones de Alexandre Correard y Jean-Baptiste Savigny.

A grandes rasgos, los bocetos de Géricault incluyen los hechos más determinantes del drama: el segundo día marinos y soldados se amotinaron presas del pánico, atacando a los oficiales que habían quedado atrapados al no poder subir a los botes salvavidas. El pintor subraya la presencia de una sola barrica de agua y muchas de vino como motivo de la revuelta. Los amotinados abren una de éstas y en estado de embriaguez tratan de hacer naufragar la balsa. Los oficiales se defienden a sablazos, matando a muchos marineros e hiriendo a otros. Al final de la noche 63 cuerpos han sido arrojados al mar.

A partir del cuarto día, por la carencia de alimentos, algunos marineros recuperan cuerpos o victiman a sus compañeros para comer su carne. El agotamiento impide a los demás naufragos cualquier oposición. La falta de agua y las condiciones extremas comienzan a hacer estragos y algunos oficiales tratan de restaurar el orden ejecutando sumariamente a sus subalternos, pero son sometidos.

Tras 12 días (algunas versiones señalan 13) el 17 de julio el carguero *Argus*, parte del *convoy* original que se dirigía a Senegal, encuentra la balsa con 15 supervivientes, cinco de los cuales morirán en los días siguientes.

Una característica del cuadro de Géricault es que abandona parcialmente el realismo a favor de un estilo de pintura cercano al idealismo clásico sin perder el impacto narrativo pero falseando los detalles; por ejemplo, mientras en los dibujos preparatorios los naufragos lucían esqueléticos, como había observado en la

---

<sup>116</sup> Rosenblum, *El arte*, 144.

morgue del hospital vecino a su taller, en la versión final los personajes se han transformado en sólidas masas de carne al estilo de Miguel Ángel, con cuyas obras el pintor estaba familiarizado.

Aunque se sabe que Géricault realizó estancias en zonas costeras para obtener mayor realismo en los cielos y las olas, los detalles de *La balsa de la Medusa*, especialmente el paisaje de fondo, recuerdan poderosamente la obra de *El Diluvio* o *El invierno (1664)* de Nicolas Poussin (1594-1665), así como los cuerpos retorcidos sobre la embarcación nos remontan a *Escena del diluvio (1806)*, de Anne-Louis Girodet de Roussy (1767-1824), por lo cual no es raro se tome a *La balsa de La Medusa* como una obra alegórica.

No obstante, los detalles fidedignos que nos proporciona el pintor están diseminados en la escena de modo que exigen una revisión minuciosa para notarlos.

Aunque los detalles de la carnicería estaban presentes en sus bocetos sería complicado exhibir una obra de estas dimensiones con escenas tan crudas, por lo cual es necesario “leer entre líneas” para darnos cuenta de que no todo lo grotesco ha desaparecido, como revela el cadáver de la izquierda, cuya piel luce pálida y ennegrecida, sólo presentando el torso seccionado por debajo del tórax y rodeado de restos de tela enrojecida de colores identificables como pedazos de carne si los comparamos con los estudios anatómicos de miembros seccionados que el autor realizó a la par de su gran obra.

En la base del cuadro se observa la cuerda que mantenía unida a la balsa con la fragata, la cual, tras ser seccionada, se hunde en el agua verdosa. Un hacha, en el extremo derecho, debajo del hombre echado, yace con la hoja manchada de sangre, revelando que ha sido usada, al menos, para lastimar a alguien.

En el torso del hombre anciano que sostiene el cadáver de un joven se puede ver la insignia de la *Legión Francesa*, detalle de suma importancia porque expresa que la pintura ha sido realizada en una época específica, anulando su posibilidad como alegoría. Es entonces un hecho concreto y los naufragos son, la mayoría, franceses.

La composición, ubicada en una temporalidad, se permite un personaje alegórico que salta a la vista por su chocante contraste con los marineros, curiosamente en el anciano que porta la medalla, pues su posición se asocia comúnmente con la melancolía, la cual podemos ver en la obra homónima de Alberto Durero (1471-1528) [Figura40].

En una curva de izquierda a derecha podemos ver el desenlace del drama. Sobre las barricas de vino, a modo de pedestal, un marino negro ha avistado el *Argus*, provocando la exaltación de gran parte del grupo, el cual busca llamar la atención del navío que los salvará.

La obra de Géricault, aunque reutilizando composiciones diagramáticas de la pintura barroca, no contiene estructuras recursivas evidentes ni está basada en los grabados referentes al naufragio, muy populares en las publicaciones de la época; no obstante, la investigación del evento y su pertenencia a la actualidad del pintor así como los recursos documentales del proceso prepictórico le dan el carácter de obra documental fundacional a la vez de símbolo, como prueban las repercusiones directas en otros autores, entre quienes figura Eugène Delacroix con su obra: *La libertad guiando al pueblo* (1830) [Figura 41], destinada a convertirse en punto de referencia para la pintura moderna.

Delacroix lleva al extremo la idea de Géricault de invertir los papeles de las grandes obras en una suerte de *épica patética*, fusionando la pintura religiosa con la de tema social en una imagen cargada de personajes reconocibles para el común de los franceses.

Aunque suele pensarse que *La libertad guiando al pueblo* representa una escena durante la Revolución de 1789, de hecho se inspira en la de Julio de 1830, de la cual el pintor fue testigo presencial (magnificando el estilo corresponsal inaugurado por Goya), si bien no un combatiente entusiasta sí un testigo involuntario acorralado por el conflicto, como Alejandro Dumas (1802-1870) describe en sus crónicas del evento: "...aparentemente asustado, pero emocionado por el fragor de la batalla".

De considerables proporciones (260 x 320 cm), Delacroix innova no sólo en el tema sino en la técnica en un periodo no mayor de tres meses, y aunque sus

cadáveres en los primeros planos recuerdan la putrefacta piel de los muertos de *La Medusa* (uno de los cuales era él, quien había modelado para el cadáver tendido de bruces en la base de la obra), podemos encontrar ecos de los muertos de Antoine-Jean Gros (1771-1835), de quien el pintor era admirador, siendo *La batalla de Eylau* (1808) una influencia para *La libertad guiando al pueblo*.

Como en *La Medusa*, Delacroix elige una composición clásica en pirámide en la cual la bandera que ondea de modo heroico ocupa el punto más alto para luego distribuirse en una serie de personajes que recuerdan vagamente *La ronda de noche* (1642) de Rembrandt (1606-1669).

Lo primero que llama la atención en *La libertad guiando al pueblo* es la extraordinaria figura femenina que encabeza el asalto, actualmente reconocible como una figura clásica pero criticada en el momento de su creación por la suciedad y lo tosco de su físico, probablemente inspirada en el poema de Auguste Barbier (1805-1882), el cual describía a una mujer de rasgos y actitud fuerte y dominante, aunque Delacroix ya había planteado una alegoría similar en su cuadro *Grecia expirante entre las ruinas de Missolonghi* (1826) [Figura 42], fuertemente criticada en su momento y descalificada por la ausencia del ideal clásico al que el público estaba acostumbrado.

La ropa de los actores en la pintura revela la preocupación de Delacroix de relacionar el cuadro con el mayor número posible de espectadores. En contraste con la libertad, caracterizada por el gorro frigio y la vestimenta vagamente clásicas, los otros personajes parecen obtenidos de la prensa de la época (un detalle recurrente en los ejemplos anteriores), específicamente de una litografía de Nicolas Toussaint (1792-1845) [Figura 43], la cual presenta un considerable parecido con los demás protagonistas de la pintura, el joven con el sombrero inclinado, el hombre de la boina y el chico que porta dos pistolas, lo cual demuestra, por lo menos, que Delacroix conocía este material antes de comenzar su obra.

Como Goya, Delacroix modifica el contexto para convertir su pintura en una imagen/relato crítico de la masacre que conlleva una guerra civil. No se olvide que todos los actores del cuadro son franceses, una masacre fratricida en pos de un bien mayor, pero no exenta de dolorosos sacrificios cuando la dignidad se pierde

presa de la violencia, como revela el cadáver del soldado a la izquierda, a quien se le ha robado el uniforme que ahora otros personajes visten.

Las estructuras iconográfica y discursiva alrededor de Géricault y Delacroix muestran un cambio trascendental en la elección y la presentación de los temas civiles a la vez que heredan de Goya la curva de dramatismo, la cual atrae a un público cansado de la pasividad del estilo neoclásico.

Sin embargo, estas obras se mantienen entre los recursos y los lineamientos de una pintura documental al mismo tiempo que dan pie a un nuevo tipo de imagen/relato fuertemente crítico y que conlleva un juicio moral compartido por autores como Auguste Vinchon (1789-1885), cuya obra *Tema griego moderno después de la matanza de Samotracia* (1827) [Figura 24] era la cruda representación de un padre frente a una casa en llamas acariciando tristemente el cadáver de una mujer, probablemente su hija, semidesnuda y maltrecha. A la derecha un hombre, quizá el yerno, yace inerte con la mano en el cuchillo en una ubicación que recuerda uno de los cadáveres del *3 de Mayo* de Goya. Como único rasgo optimista el padre sujeta a un niño que lo mira con una ligera sonrisa, tal vez una concesión de Vinchon a favor de la Grecia devastada por la matanza de civiles por los turcos en el marco de las acciones para sofocar la revuelta griega. El hecho específico representado en la pintura es la masacre de 1821 en la isla de Samotracia.

Aunque *Tema griego moderno...* recuerda vagamente a la obra de Delacroix, no podríamos hablar de una iconografía recursiva, no así en el caso de *Episodio de las jornadas de septiembre de 1830 en la plaza del Ayuntamiento de Bruselas* (1835) [Figura 45] de Gustaf Wappers (1803-1904), enmarcada en el creciente auge de la pintura de la historia contemporánea que retrata los disturbios tras el estreno de la ópera nacionalista *Masaniello*, o *La muda de Portici* (1828), de Daniel-François Auber (1782-1871), curiosamente un fenómeno similar al que se sucedió con David y *El juramento de los Horacios*, aunque en este caso es un encargo oficial que, si bien no logra volverse ícono como lo hace Delacroix, es motivo de orgullo de la Bélgica independiente, que aún la considera una obra maestra del arte nacional.

Cabe resaltar que los pintores de finales del siglo XIX fueron cada vez más conscientes del poder propagandístico de la pintura, politizándola a favor de la clase trabajadora con piezas como *Los sirgadores del Volga* (1873) [Figura 46], de Iliá Yefímovich Repin (1844-1930), artista poco conocido en occidente, pero de capital importancia en la cultura rusa y uno de los primeros ejemplos de activismo artístico/político, comprometido con las nuevas ideologías comunistas.

Aunque *Los sirgadores del Volga* pudiera parecer, a primera vista, un ejemplo de la idealización del *realismo socialista*, se puede incluirla como obra documental al contar con un profundo estudio de parte del autor respecto al motivo representado, priorizando el discurso en lugar de la técnica preciosista, un hecho que el mismo Repin narra, según el historiador Andrew Graham-Dixon (1960):

En la década de 1870 Repin creó la pintura más famosa de la historia del arte ruso, sorprendió a la nación con su impávida visión de la vida campesina. *Los remolcadores de las barcazas del Volga* es la más famosa de las obras de Repin, una gran obra de protesta social, “no estoy interesado en pintar la luz y el color”, dijo, “quiero pintar el contenido”.<sup>117</sup>

Para esta pintura Repin se documenta exhaustivamente tomando apuntes, tanto escritos como ilustrados, de barcos reales con el fin de dotar de personalidad a cada uno para que el público pueda reconocerse en ellos. Especial atención merece el detalle del remolcador a vapor, puesto a modo de incongruencia, frente al uso de personas como animales de carga, una alegoría del sometimiento de las clases marginadas ante los burgueses, quienes prefieren pagar una cantidad menor por la tracción física de los pobladores de la zona, entre los cuales destaca “[...]un chico rubio que sobresale por su juventud y actitud desafiante; se dijo que ejemplificaba el destello de supervivencia de la esperanza y resistencia del pueblo”.<sup>118</sup>

Otras obras de Repin, como *Negativa a confesarse* y *Arresto de un propagandista*, se relacionan directamente con la convulsa época previa a la revolución de 1917, enmarcándolas en los últimos vestigios del *realismo* social inaugurado por Gustave Courbet (1819-1877) previo a la primera guerra mundial, la cual

---

<sup>117</sup> Andrew Graham-Dixon, *Art of Russia* (Londres: BBC, 2009), DVD.

<sup>118</sup> Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX* (Madrid: AKAL, 2000), p. 86.

múltiples autores han reconocido como el verdadero principio del siglo XX, el que: [...]comienza después de la primera guerra mundial. Es decir, en los años veinte, lo mismo que el siglo XIX no comenzó hasta alrededor de 1830<sup>119</sup>.

La primera guerra mundial no sólo transformó la realidad social en el ámbito global sino los estilos pictóricos, así como las formas de representación, buscando retratar la dura transición del siglo XIX al XX por medio de una pintura ontológica cuyo mayor representante fue el expresionismo, un estilo preocupado por redescubrir las capacidades inherentes al material y la luz y en el cual, con excepción de casos aislados, los comentarios acerca de los hechos que agitaban el mundo se vieron reducidos al mínimo.

Jean Clair (1949) ha estudiado cómo el expresionismo se relaciona con el auge de la Alemania nazi en su libro *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón* (1997):

Lo que le reprocho a la abstracción de esos años tan poco profundos es haber producido la ilusión de vivir en una sociedad sin historia y sin lucha, sin vínculo y sin frontera —e incluso, fuera de la sociedad y de nuestra tierra—. Hace falta que una obra pintada sea muy fuerte —o muy débil— para provocar tal ilusión.<sup>120</sup>

Clair cuestiona la importancia del expresionismo en la sociedad y establece inesperadas relaciones entre la influencia constructora de artistas de principios del siglo XX y la conformación de la estética nazi señalando que “la vanguardia arraiga hondamente en el irracionalismo de la *Weltanschauung*, romántica y creyente, como es en la omnipotencia del genio singular, [...]pronta a abrazar las causas más oscuras”.<sup>121</sup>

El historiador señala la perversión de la figuración a favor de la estética del realismo totalitarista, explicando la ruptura que este tipo de obra tuvo con el pasado, pero concediendo memorables ejemplos de una generación de pintores, veteranos de la primera guerra mundial, creados al margen del auge expresionista

---

<sup>119</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte II* (Barcelona, Debolsillo, 2004), p. 485.

<sup>120</sup> Jean Clair, *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón* (España: Machado Libros, 2000), p. 85.

<sup>121</sup> *Ibíd.*, p. 30.

y en cuya obra se asoma una consciencia del momento social como producto del pasado:

Lo que los pintores habían descubierto en el infierno de las trincheras era de hecho una realidad irrepresentable, intraducible, de la que, sin embargo, habían tenido desde 1912 o 1913, no presciencia, como se ha dicho con demasiada precipitación queriendo hacer del artista un *médium* de poderes sobrenaturales, sino conciencia avivada.<sup>122</sup>

Aunque muchos de estos pintores se alejan de las convenciones estilísticas del pasado, la preocupación personal por la sociedad que habita conecta con la tradición, como sucede con Ludwig Meidner (1884-1966) y otros adscritos a la *nueva objetividad*, una continuación de la pintura con un anclaje temporal y social acompañado de la necesidad comunicativa, como es el caso de *Batalla en las barricadas* (1912) [Figura 47], cuya estructura toma de la iconografía de *La libertad guiando al pueblo* en un intento de exponer su preocupación por la guerra que se avecinaba en Europa:

Trasladaba mi obsesión al lienzo, día y noche, días del juicio, fines del mundo y horcas con calaveras, porque en aquellos días la gran tormenta universal enseñaba sus dientes y proyectaba su resplandeciente sombra amarilla a través de mi quejumbrosa pincelada.<sup>123</sup>

No obstante hallarse dentro del movimiento de la nueva objetividad (consideremos que su obra también se encuentra inscrita en el expresionismo alemán), Meidner, Jacob Steinhardt (1887-1968) y Richard Jantier (1884-1966) fundan el grupo *Die Pathetiker* (Los Patéticos), influenciados por los textos de Nietzsche y su concepto del *pathos*.

Los tres artistas dedican su obra al momento histórico, desmarcándose de las ideas de Vasili Kandinsky (1866-1944) y ocupando como motivo principal la ciudad y la violencia. Según Shulamit Behr:

La obra de Meidner, como la de muchos de sus contemporáneos al principio del siglo XX, surgió del conflicto entre sus propios presupuestos utópicos y un mundo que se modernizaba, y que se percibía caído en desgracia, caótico y debilitado.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> *Ibíd.*, p. 50.

<sup>123</sup> Clark, *Arte y propaganda*, 21.

<sup>124</sup> Shulamith Behr, *Expresionismo: movimientos en el arte moderno*. Serie Tate Gallery (Hong Kong: Encuentro, 2000), p. 55.



Meidner y sus visiones apocalípticas ilustran la escalada de violencia que recorre Europa, donde las tensiones internacionales inspiran a sus ciudades, anunciando la inminencia de un conflicto armado. En este proceso de tensión colectiva pinta su versión de *Los horrores de la guerra* (1913) [Figura 48], una pequeña pieza que conecta con la obra de *Esto es peor* [Figura 49] de Goya, retratando, con toda crudeza, las consecuencias del próximo conflicto, aleccionado por la historia. La guerra no podrá traer más que dolor, miseria y mutilación.

Un enfoque opuesto lo encontramos en el *futurismo italiano*, cuyos representantes, como Umberto Boccioni (1882-1916), no rechazan la idea de la violencia sino que hacen apología de la guerra como “[...]única higiene del mundo que barrerá la mediocridad y los convencionalismos de la sociedad burguesa y creará una humanidad nueva”.<sup>125</sup>

Esta idea tiene sus representaciones pictóricas en obras como *La carga de los lanceros* (1915) [Figura 50], exaltación de un ataque militar en la que Boccioni reutiliza la iconografía inaugurada por Uccello.

Esta pieza hace uso del *collage* con recortes de periódicos y revistas contemporáneas, dotando a la obra de inmediatez y especificidad histórica en la pintura de la época.

Como Meidner, Boccioni y un gran número de intelectuales no se conforman con ser meros espectadores de la primera guerra mundial y se enlistan para combatir con sus ejércitos en una empresa que habría de marcar a su generación, política, social y culturalmente, exiliando para siempre la ingenuidad romántica respecto a la guerra.

## **1.8 Otto Dix. El pintor corresponsal moderno y las secuelas de la guerra**

El periodo comprendido entre 1925 y 1939 provocó una fractura psíquica y emocional en la generación marcada por la primera guerra mundial. Muchos pintores e intelectuales, entre ellos Boccioni, no volvieron del frente (aunque en el caso específico del italiano su muerte fue meramente accidental), y quienes lo

---

<sup>125</sup> José Carlos Mariátegui, "La escena contemporánea. La revolución y la inteligencia. El grupo Claerte", <http://www.marxists.org/espanol/mariateg/1925/escena/05.htm> (Consultado 25 de junio, 2015).

hicieron retornaron con secuelas espirituales, dando pie a una serie de tendencias pictóricas que retrataban la brutal supremacía de la máquina sobre el hombre y el pesimismo en la humanidad durante los primeros años del siglo.

De este modo encontramos corrientes orientadas a la destrucción absoluta de la forma o la búsqueda de una metafísica superior al pensamiento humano en movimientos como el *suprematismo*, el *neoplasticismo*, la *pintura metafísica* y la continuación del *dadaísmo*, pero también una vuelta a la figuración como herramienta propagandística, según el *realismo socialista* o el *muralismo*.

Por la cantidad de participantes en la llamada *gran guerra* es obvio que algunos soldados se dedicaran anterior y posteriormente a la pintura, por lo que muchos volvieron parte de su obra las experiencias vividas en el frente, instaurando un nuevo tipo de artista documental, un *pintor corresponsal indirecto*.

Podríamos pensar que estos artistas continuaban el género de *pintura de batallas*, popularizado en el siglo XVI por la predilección de Felipe II (1527-1598) hacia estas obras, como lo demuestra la galería bélica del Monasterio de El Escorial, tradición continuada en el barroco para el decorado de espacios como el de *El Buen Retiro*, que contaba con obras bélicas de Velázquez y Rubens, entre otros.

No obstante, muy pocas de estas piezas habrían sido creadas por militares, con memorables excepciones como la del misterioso Juan de Toledo (1618-1665), apodado “El Capitán”, quien en su gran cuerpo de obra religiosa incluía escenas bélicas de las que, supuestamente, había sido testigo, o el famoso Cándido López (1840-1902), soldado argentino cuya pintura ha sido de vital importancia para el estudio de la *Guerra de la triple alianza* (1864-1870).

Estos autores y un puñado de artistas plasmaron su visión del campo de batalla en sus obras durante siglos, y aunque algunos, como Juan de Toledo, imprimieron un punto de vista más personal a su pintura, en general buscaban detallar las características tácticas asociadas a la guerra como una empresa: cantidad de efectivos, cómo estaban distribuidos, sus frentes, etcétera.

Más cercano a nuestra definición documental, está el caso de Eleuterio Pagliano (1826-1903), cuya obra más famosa, *La toma del cementerio de Solferino* (1866) [Figura 51], se basa en notas que el autor hizo en plena batalla, donde los zuavos,

al servicio de Francia, se apoderaron del mencionado enclave en un hecho enmarcado en la *segunda guerra de independencia italiana* (1859), memorable por la cantidad de bajas de uno y otro bandos que inspiró la creación de la Cruz Roja Internacional.

Pagliano, como López, era soldado a la par de su actividad pictórica, un “artista de campaña” cuya función era capturar escenas del frente para preservarlas como registro, vigente en nuestros días, como prueban los cuadros que Augusto Ferrer-Dalmau (1964) pintó a propósito de la guerra en Afganistán mientras estaba destacado como voluntario con las fuerzas españolas que apoyaban la coalición liderada por Estados Unidos.

Las guerras civiles no han sido la excepción cuando se trata de testimoniar con la pintura, como demuestra la obra de Ernest Meissonier (1815-1891), militar activo en las batallas urbanas en París en junio de 1848 y quien participó en la sofocación de la sublevación con cargo de capitán. De esta empresa surgió la obra *Barricada de la calle Mortelleire o Recuerdos de la Guerra Civil* (1850) [Figura 52]. Él explicaba: "He asistido al acontecimiento con todo su horror, soy testigo de la matanza de los revoltosos, cuyos cadáveres, fusilados y arrojados por las ventanas, cubrían el adoquinado mientras su sangre, que seguía brotando, teñía el suelo de rojo".<sup>126</sup>

A diferencia de los ejemplos anteriores, la mayoría de estas pinturas buscaba el impacto que actualmente posee la fotografía corresponsal (no el *estilo* de Goya sino las propiedades de inmediatez fotográfica) pero anclada al preciosismo del siglo XIX o anterior, por lo cual parecía insuficiente para adecuarse a la nueva realidad de una guerra mecánica que exigía un nuevo estilo de pintor cuya consciencia de su momento histórico le permitiera innovar en sus herramientas con el fin de hacer una descripción compleja de lo que acontecía, un «pintor documental del siglo XX».

El más representativo de este nuevo tipo de artista fue, sin duda, el alemán Otto Dix (1891-1969), combatiente de la artillería alemana, quien prestó servicio como soldado raso en Francia y Rusia durante la segunda guerra mundial.

---

<sup>126</sup> Burkhard Schwetje, *Cómo leer la historia en el arte* (Barcelona: Electa, 2010), p. 56.

La importancia de este artista radica no sólo en las visiones de sus experiencias sino en el hecho de que su obra retrata, tal vez con más intensidad que cualquiera de sus contemporáneos, las destructivas secuelas de la guerra en el ser humano en cuanto a sociedad, asomándose a la política de su tiempo y la tecnología utilizada durante el conflicto.

Dix no sólo otorga descripciones complejas de la conflagración sino que agrega comentarios sociales y culturales al estilo de Goya, diseccionando su experiencia en el frente en una memorable serie de grabados que funcionan a modo de *diario de campaña*, como en el caso de *Soldado herido-Otoño 1916, Bapaume* (1924) [Figura 53], obra que pone al espectador frente a los últimos segundos de vida de un soldado gravemente herido, con un rictus de dolor y espanto.

Este grabado, como la mayoría de los que integran la serie, nos detalla los hechos y, en algunos casos, la ubicación y el momento, involucrando al espectador en la traducción plástica de una experiencia verdadera del hombre que mira la batalla y la muerte sin ingenuidad ni preciosismos.

Este nuevo estilo de pintor *corresponsal moderno* no sería posible sin el conocimiento pictórico que une las obras de Dix a la gran tradición de la pintura occidental y sus herramientas para almacenar la mayor cantidad de información a la vez que hace crónica del momento para generaciones posteriores. Es una escuela surgida de la prioridad del mensaje y la comunicación, como el autor describe en el artículo “El objeto es lo primario” (1927):

Para mí, lo nuevo en pintura reside en la divulgación del asunto, en una elevación de las formas expresivas existentes ya nuclearmente en los maestros antiguos. Para mí el qué es más importante que el cómo. El cómo se desarrolla a partir del qué.<sup>127</sup>

Esta *existencia nuclear* sería paralela a la iconografía connotacional recursiva, pero ampliada por Dix a la deconstrucción minuciosa de las formas para establecer su pertenencia a una tradición pictórica por medio de la recomposición de los elementos con la finalidad consciente de «pervertir los símbolos».

---

<sup>127</sup> Amalia Martínez, *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock* (Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000), p. 143.

No es extraño entonces que la técnica y el estilo del alemán estén lejos de las tendencias expresionistas de su época. De hecho podemos encontrar influencias de autores del pasado (siempre en la tradición alemana), desde Alberto Durero (1471-1528) y Hans Baldung (1480-1545) hasta Lucas Cranach el Viejo (1472-1553) y Matthias Grünewald (1470-1528).

A propósito de este último, Otto Dix pone en práctica su teoría respecto a las «formas expresivas nuclearmente presentes en los maestros antiguos», apropiándose del formato del famoso *Retablo de Isenheim* (1516) [Figura 54], deconstruyendo sus formas pero preservando la narrativa presente en el original a la vez de resguardar las claves iconológicas de Grünewald pero intercambiando el tema de la crucifixión por su visión de la violencia bélica en el políptico *La guerra* (1932) [Figura 55].

En esta obra Otto Dix establece una imagen/relato de la experiencia en el frente con una narrativa temporal clásica de izquierda a derecha, de modo que, el primer pánel da cuenta de la partida de un regimiento rumbo al campo de batalla, tal vez aún confiado en el ingenuo sentido romántico que existía antes de la conflagración de 1914.

Los soldados, ataviados con el uniforme y los pertrechos de la infantería alemana de 1916, avanzan con el equipo intacto hacia una niebla que anuncia los horrores del gas utilizado durante los conflictos en las trincheras. El detalle de su vestimenta da temporalidad a la pieza: los cascos, por ejemplo, son una innovación del siglo XX que se volvió parte integral de la indumentaria militar en 1915, dando a los militares una apariencia robótica.

En la esquina inferior izquierda una rueda de madera sumergida hasta la mitad anuncia el final de un ciclo y en el centro los dos soldados que ocupan la mayor parte de la obra se miran confundidos, si acaso con miedo. Vemos, a lo lejos, el cielo enrojecido por los incendios. Las armas recuerdan vagamente *La rendición de Breda*. El movimiento, tosco y mecánico, precederá por décadas la obra de Picasso.

En el segundo pánel, al centro, estalla la violencia que pervierte al Cristo marcado por la enfermedad pintado por Grünewald. Dix ofrece una visión apocalíptica y desoladora del campo de batalla.

No le es necesario representar el conflicto, los restos son mucho más desoladores y significativos a ojos del pintor. El cadáver de un combatiente trabado en el metal señala hacia la derecha, su uniforme, vuelto jirones, se ha atorado en una estructura que podría simbolizar la supremacía de lo mecánico sobre la carne; su rostro preserva el gesto angustioso de la agonía y su papel es claro, la extensión de los brazos, una iconografía recursiva que también hemos visto en Goya, implica crucifixión.

Mientras en Grünewald el Cristo yacía clavado en un árbol mal descortezado<sup>128</sup> el cadáver en la obra de Dix se mantiene unido a su verdugo met lico. Podemos adivinar, en el extremo del cuerpo fuera de alcance de la vista, el brazo izquierdo extendido formando una cruz. En la esquina superior derecha dos piernas muestran heridas similares a las que el mal de San Vito provocara en el Cristo de Grünewald, pero revelando que el cuerpo, o lo que queda, se halla clavado en la pila de cadáveres que amenaza con sepultar al espectador. El Cristo original ha sido desplazado por la muerte mecánica, la guerra destruye a la divinidad y con ello a la fe.

Otros personajes presentes en el *Retablo de Isenheim* también han sido transmutados por la violencia. En vez de La Virgen, San Juan, Magdalena y el Bautista, una masa de cuerpos y carne derretida combinada con munición, restos de rifles y alambre de espino se arremolinan en torno al cadáver y la mano angustiosa de la Magdalena encuentra un eco en otra que se levanta suplicando una ayuda imposible.

Sólo un personaje permanece de pie, est tico, no podríamos decir humano, o por lo menos, completamente, envuelto en una tosca capa, quiz a la del Bautista. Ese ser yace inmóvil, casco sucio y máscara de gas que delata lo irrespirable del ambiente.

---

<sup>128</sup> Joris-Karl Huysmans, *Grünewald, el retablo de Isenheim* (Madrid, Casimiro, 2010), p. 13.

En el fondo las chimeneas prevalecen en el paisaje desolado. Encontramos aquí un precedente siniestro de las fotos de los bombardeos de Inglaterra y Alemania. Dix adivina lo que pasará con las grandes ciudades de ser sometidas al fuego.

El tercer pánel a la derecha no es más esperanzador, existe la vida, pero parece detenida. El pintor alemán recuerda a la mujer de Lot vuelta sal por mirar la destrucción de Sodoma y dos hombres dan la espalda al fuego destructor que les persigue, el de la ira de Dios palidece comparado al que causan las nuevas armas. Ambos personajes parecieran estatuas, el blanco de su piel apenas es roto por las botas y las camisas ligeramente más oscuras. Si bien algunos autores piensan que esta área está inacabada, se le ha trabajado con una paleta acromática, pues el detalle no es de una pieza a medias.

Ambos hombres, soldados de infantería ya sin sus pertrechos, deben moverse entre cuerpos de camaradas caídos, ennegrecidos, chamuscados como leños. Probablemente el que es arrastrado por su compañero no sobreviva. No olvidemos esta venda en la cabeza, en pleno siglo XXI sigue resonando en la obra de Gottfried Helnwein (1948).

El pánel inferior, igual que en Grünewald, está dedicado a los muertos, la predela no es más lugar de descanso sino trinchera abandonada con los cadáveres dentro y una pesada lona presiona el espacio donde yacen tres soldados iluminados por un brillo espectral sin posibilidad de resurrección.

Las estructuras simbólicas en Dix, aparentemente confusas, anclan mediante un uso particular de la iconografía recursiva sin que esté obviamente presente, pero no por eso resulta menos clara. En el pánel central, como hemos mencionado, se hallan los motivos de la crucifixión hábilmente deconstruidos para motivar la reflexión del fruidor. No hay lugar a dudas de que las piernas y la mano que se escapa de la montaña de carne son recursiones iconográficas tomadas directamente del original, un giro de tuerca a la iconología religiosa del *Retablo de Isenheim*, aportando la clave simbólica en que la obra ha de ser comprendida.

El compromiso de Dix con la verdad y su particular estilo de *realismo grotesco*, así como su postura antibelicista, causaron sospechas del régimen nazi que compartía la premisa de Hitler acerca del *arte degenerado*, cuyo postulado

principal rezaba: “De ahora en adelante emprenderemos una guerra despiadada contra los últimos elementos de nuestra corrupción cultural”.<sup>129</sup>

A raíz de estas sospechas Otto Dix pierde su empleo como catedrático en la Universidad de Dresde, no sin antes haber pintado obras como *El cerillero* (1920) o *Calle de Praga* (1920), en las cuales se observa las secuelas del conflicto en los combatientes, ahora mutilados e inválidos, arrastrándose en busca de ganar unas pocas monedas que mitiguen sus necesidades básicas.

El desmembramiento de los otrora soldados acentúa su papel de parias que provocan una reacción de repugnancia en los ciudadanos alemanes enfatizados por Dix como criaturas monstruosas y egoístas, una crítica a la clase burguesa y su frivolidad.

Vale la pena mencionar que hacia 1939 Otto Dix es arrestado por conspirar contra Adolf Hitler (1889-1945) en el célebre atentado de Munich, y posteriormente enviado como soldado al frente francés y vuelto a apresar por los franceses en 1945, mientras era obligado a combatir del lado alemán para ser liberado en 1946, una muestra de cómo el artista ha tomado partido por sus ideales expuestos en sus obras.

Aunque Otto Dix cosecha un gran reconocimiento en la década de los cincuenta, no termina de encajar en ninguna de las dos corrientes dominantes de la Alemania de la posguerra, la abstracción y el realismo socialista, muy distante del realismo de la *Dresdner Secession Gruppe* pero señalado como una herramienta común a la propaganda nazi.

Así, mucho tiempo después del nazismo y hasta la fecha, el realismo quedó estigmatizado, siendo así que sus grandes representantes, Beckmann, Otto Dix, Schlichter o Grosz, habían estado entre los principales oponentes al régimen y lo habían pagado con el exilio o la exclusión social.<sup>130</sup>

La pintura y la gráfica de Dix tienen valores documentales además de las connotaciones de su experiencia activa aunque es, sobre todo, su serie de grabados de la primera guerra mundial la que más corresponde a nuestro patrón de estudio,

---

<sup>129</sup> Schwetje, *Cómo leer*, p. 338.

<sup>130</sup> Clair, *La responsabilidad*, p. 85.



pues el tríptico *La guerra*, aunque ubicado en una temporalidad gracias a sus detalles, es una alegoría a los conflictos bélicos en general, por lo que su valor como crónica de un hecho se vuelve difuso; sin embargo, las herramientas desarrolladas por Dix, principalmente «la perversión del código iconológico», permite comprobar que un símbolo pictórico deconstruido de manera intencional puede preservar sus valores inmanentes, enriqueciendo su significación.



1. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Saskia van Uylenburgh como Flora*, óleo sobre tela, 123 x 97 cm, 1635, Galería Nacional de Londres, Inglaterra.



2. Peter Paul Rubens, *Los horrores de la guerra o pobre Europa*, óleo sobre tela, 206 x 345 cm, 1637-1638, Palacio Pitti, Italia.



3. Edouard Manet, *El almuerzo sobre la hierba*, óleo sobre tela, 208 x 264 cm, 1863, Museo de Orsay, Francia.





4. Anónimo, *Dioses marinos* (detalle), talla sobre piedra (s.d.), siglo I, Villa Médici, Roma.



5. Anónimo, *Batalla de Crecy*, temple sobre papel (s.m.), 1346, Crónicas de Jean Froissart's, Royal Library, Bruselas.





6. Philippe de Mazerolles, *La caída de Constantinopla*, temple sobre papel (s.d.), miniatura de la Crónica de Carlos VII, de Jean Chartier, 1450, Biblioteca Nacional de Francia, Francia.



7. Anónimo, *Tapiz Bayeux* (detalle), bordado sobre lino textil, 688 x .50 cm, siglo XI, Museo Bayeux, Francia.





8. Paolo Uccello, *La Batalla de San Romano*, pánel izquierdo, temple sobre madera, 182 × 320 cm, 1438-1440, Galería Nacional de Londres, Inglaterra.



9. Paolo Uccello, *La Batalla de San Romano*, pánel central, temple sobre madera, 182 × 320 cm, 1435-1455, Galería Uffizi de Florencia, Italia.





10. Paolo Uccello, *La Batalla de San Romano*, pánel derecho, temple sobre tabla, 182 × 317 cm, 1455, Museo del Louvre, Francia.



11. Paolo Uccello, *La Batalla de San Romano* (detalle), pánel izquierdo, temple sobre tabla, 182 × 320 cm, 1455, Galería Nacional de Londres, Inglaterra.



12. Andrea del Castagno, *Retrato ecuestre de Niccolo Tolentino* (detalle), fresco, 833 x 512 cm, 1456, Domo, Santa María del Fiore, Italia.





13. Paolo Uccello, *La Batalla de San Romano* (detalle), pánel derecho, temple sobre tabla, 182 × 317 cm, 1455, Museo del Louvre, Francia.



14. Paolo Uccello, *La caza en el bosque*, temple sobre tabla, 73,3 x 177 cm, 1470, Ashmolean, Oxford, Inglaterra.





15. Piero della Francesca, *Batalla de Heraclio*, fresco, 3.29 x 7.42 cm, 1452-66, Iglesia de San Francisco de Arezzo, Italia.



16. Carlo Carrà, *Cavaliere occidentale*, óleo sobre tela, 52 x 66 cm, 1917, colección privada (s.d.).





17. Mark Gertler, *Merry-Go-Round*, óleo sobre tela, 189 x 142 cm, 1916, Galería Tate, Inglaterra.



18. Pablo Ruiz Picasso, *Guernica* (detalle), 350 x 780 cm, óleo sobre tela, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España.





19. Diego de Velázquez, *La rendición de Breda o Las lanzas*, óleo sobre tela, 307 x 367 cm, 1634, Museo del Prado, España.





20. Peter Paul Rubens, *Abraham y Melquisedec*, óleo sobre tela, 490 x 645 cm, 1620, Museo del Louvre, Francia.



21. El Veronese, *Cristo y el centurión de Capernaum*, óleo sobre tela, 192 x 297 cm, 1575, Museo del Prado, España.





22. El Greco, *El expolio de Cristo*, óleo sobre tela, 285 cm × 173 cm, 1579, Catedral de Santa María de Toledo, España.





23. Bernard Salomon, *Abraham y Melquisedec*, aguafuerte (s.d.), 1553, *Quadrins historiques de la Bible*, Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos.



24. Taller de Frans Hogenberg, *Encuentro de Mauricio de Nassau y Ambrosio Spínola el 1 de febrero de 1608*, aguafuerte sobre papel (s.d.), 1608, Biblioteca Nacional de Francia, *Cabinet des Estampes*, Francia.





25. Jaques Louis David, *Juramento de los Horacios*, óleo sobre tela, 330 x 425 cm, 1784, Museo del Louvre, Francia.



26. Jacques Louis David, *La muerte de Marat*, óleo sobre tela, 165 x 128 cm, 1793, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bélgica.





27. Caravaggio, *El santo entierro*, óleo sobre tela, 300 x 203 cm, 1602, Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano.



28. Miguel Ángel, *La Piedad*, mármol, 174 x 195 cm, 1498,  
Basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano.





29. Gavin Turk, *La muerte de Marat*, escultura de cera, 200 x 170 x 150 cm, 1998, South Gallery, Inglaterra.



30. Jean-Daniel Beley, *Marat, revisión a David*, fotografía (s.d.), 2008.



31. Francisco de Goya, *Y no hay remedio*, aguafuerte, bruñidor, buril, punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 14.2 x 16.8 cm, 1810-1814, Museo del Prado, España.



32. Francisco de Goya, *No se puede mirar*, aguada bruñida, aguafuerte, buril, punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 24.9 x 34.2 cm, 1810-1814, Museo del Prado, España.





33. Francisco de Goya, *Los fusilamientos del 3 de Mayo*, óleo sobre tela, 266 x 380 cm, 1799, Museo del Prado, España.





34. Francisco de Goya, *El 3 de mayo de 1808 o La carga de los mamelucos*, óleo sobre tela, 268 x 347 cm, 1814, Museo del Prado, España.



35. Giovanni Battista Tiepolo, *El martirio de san Bartolomé*, óleo sobre tela, 167 x 139 cm, 1722, San Stae, Italia.



36. Francisco de Goya, *Cristo en el Monte de los Olivos*, óleo sobre tela, 47 × 35 cm, 1819, Escuelas Pías de San Antón, España.





37. Miguel Gamborino, *Los cinco religiosos fusilados en Murviedro*, aguafuerte (s.d.), 1813, Biblioteca Nacional de Madrid, España.



38. Édouard Manet, *El fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo en México*, óleo sobre tela, 252 x 302 cm, 1869, Kunst Halle, Alemania.





39. Jean Louis Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*, óleo sobre tela, 491 x 717 cm, 1819, Museo del Louvre, Francia.





41. Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo*, óleo sobre tela, 260 x 325 cm, 1830, Museo del Louvre, Francia.





42. Eugène Delacroix, *Grecia expirando sobre las ruinas de Missolonghi*, óleo sobre tela, 209 x 147 cm, 1826, Museo de Bellas Artes de Burdeos, Francia.





43. Nicolas Toussaint, *La voz*, aguafuerte, 24.1 x 32.4 cm, 1830, Five College Museo, Estados Unidos.



44. Auguste Vinchon, *Tema griego moderno después de la matanza de Samotracia*, óleo sobre tela, 274 x 342 cm, 1827, Museo del Louvre, Francia.



45. Gustaf Wappers, *Episodio de las Jornadas de Septiembre de 1830 en la plaza del Ayuntamiento de Bruselas*, óleo sobre tela, 444 x 660 cm, 1835, Museo Royaus des Beaux Arts, Bélgica.



46. Iliá Yefimovich Repin, *Los sirgadores del Volga*, óleo sobre tela, 131 x 281 cm, 1873, Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, Rusia.





47. Ludwig Meidner, *Revolución (Batalla en las barricadas)*, óleo sobre tela, 80 x 116 cm, 1912, Museo Preussischer Kulturbesitz, Alemania.



48. Ludwig Meidner, *Horrores*, tinta sobre papel (s.d.), 1913, Museo Glaskasten Marl, Alemania.



49. Francisco de Goya, *Esto es peor*, aguada bruñida, aguafuerte, buril, punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 24.9 x 34-1 cm, 1820, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, España.





50. Umberto Boccioni, *La carga de los lanceros*, óleo sobre tela, 32 x 50 cm, 1915, Colección de Ricardo y Magda Jucker, Italia.



51. Eleuterio Pagliano, *La toma del cementerio de Solferino*, óleo sobre tela, 361 x 210 cm, 1866, Galería de las Batallas, colección del Palacio Real de Saboya, Italia.





52. Ernest Meissonier, *La barricada de la calle Mortelleire o Recuerdos de la Guerra Civil*, óleo sobre tela, 22 x 29 cm, 1850, Museo del Louvre, Francia.



53. Otto Dix, *Soldado herido (otoño de 1916, Bapaume)*, aguafuerte, 19.7 x 29 cm, 1924, Artists Rights Society, Estados Unidos.



54. Mathis Gothart Grünewald, *La crucifixión (tabla central del Retablo de Isenheim)*, óleo sobre tabla, 269 x 307 cm, 1516, Museo Unterlinden, Francia.





55. Otto Dix, *La guerra*, 204 cm x 204 cm (central), 204 cm x 102 cm (laterales), 60 cm x 204 (Predella), 1929, Galería Gemäl, Alemania.



## Capítulo II. Pintura y medios masivos de comunicación

### 2.1 La cuestión de la pintura enfrentada a la fotografía

Aunque la discusión entre la fotografía y la pintura ha sido superada, aparentemente, no está de más mencionar las diferencias en cuanto a sus cualidades para el registro y el documental con el fin de notar sus propiedades y limitaciones en este aspecto porque, erróneamente, se puede pensar que la segunda ha reemplazado de modo particular a la pintura, pasando por alto las características de ésta en cuanto a «proceso no mecánico».

Un punto de partida para esta labor podría ser la introducción de Diego Lizarazo Arias en su libro *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, a propósito de la representación diagramática de un oso en la tradición de la tribu haida enfrentada a la fotografía del mismo animal:

En contraste con la representación haida la fotografía cortaba en tajos la integridad animal, destruía sus partes, seccionaba quirúrgicamente el cuerpo, diseccionaba la naturaleza con una violencia inadvertida por sus productores. [...]El oso fotografiado es a la vez el testimonio de su vitalidad y de su muerte. El oso-haida, en clave haida, es el recurso de un esfuerzo espiritual que traza una superficie que sólo indica el espíritu-oso inextinguible. *Hacer ver* la imagen es *ver-hacer* un ritual... la imagen no es objeto, *sino acto*. Experiencia espiritual de revivir el mundo del oso.<sup>131</sup>

Similar a esta premisa, como hemos visto en los capítulos anteriores, las pinturas documentales no son imágenes *solamente para verse*, sino que es necesario *construir el mensaje* a partir del código inmanente en su estructura simbólica.

Incluso cuando la pintura retrata un hecho concreto frente al pintor, como en el caso de Otto Dix, la naturaleza de la pieza pictórica obliga a la *reflexión* durante el proceso prepictórico en el caso del artista y la *asimilación* con la finalidad de ordenar los datos para *reconstruir* el texto de la imagen-relato por el fruidor.

Obviaremos aquí las características de la fotografía en cuanto a registro, pues su superioridad para diseccionar elementos de la naturaleza está ampliamente reseñada en textos como *La imagen científica en la era electrónica* (2010) de José

---

<sup>131</sup> Arias, *Íconos, figuraciones*, pp. 13-14.

Cueva Martín (1966), si bien esto no ha logrado extinguir el oficio del ilustrador científico, dotado de percepciones personales imposibles de recrear para un proceso mecánico. También pasaremos por alto, al menos por ahora, su carácter de documento a favor de pensar su estructura interna.

Cabe destacar que si bien muchos de los ejemplos revisados en el capítulo anterior se mueven dentro de los límites de la *figuración realista*, esto es sobre todo por las convenciones históricas, geográficas y temporales del pintor. A medida que éste se distancia del código realista preestablecido disminuye su compromiso con este estilo, demostrando que, si bien la figuración es un elemento vital para su labor comunicativa, no así el realismo, el cual puede variar según el autor.

Esta confusión respecto al nivel de realismo necesario para comunicar un lenguaje fue propiciada, entre otras cosas, por la idea de que la aparición de la fotografía fue una “liberación para los pintores”<sup>132</sup>, una especie de licencia para abandonar la figuración y embarcarse de lleno en el campo de la abstracción porque el aspecto mimético había sido cubierto con creces, argumento al cual no se podría entender sin la famosa declaración de Paul Delaroche (1797-1856): “A partir de hoy, la pintura ha muerto”, contenida en su texto *El impacto de la fotografía en la pintura* (1839), debatido aun en la actualidad, como demuestra un artículo de la historiadora Teresa del Conde (1935-2017):

En el siglo XIX, un muy cursi pintor académico, importantísimo como maestro: Paul Delaroche (1797-1856), produjo la primera e inequívoca acta de defunción: “hoy ha muerto la pintura”. No es que estuviera feliz con eso, sino que vio en 1839 que la fotografía ya no requería de la mano ni del ojo del pintor. Su intelección era totalmente mimética.<sup>133</sup>

Sin embargo, abordar la discusión desde un enfoque respecto a la mimesis resulta inoperante en esta tesis debido a que se preocupa más por el asunto de los

---

<sup>132</sup> José Susperregui, *La Luz y el discurso de la fotografía. Cuestión de imagen, aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia* (España: Universidad de Salamanca, 2013), p. 167.

<sup>133</sup> Teresa del Conde, “Sobre ‘la muerte’ de la pintura”, *La Jornada de en medio*, 9 de septiembre de 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/09/09/index.php?section=cultura&article=a08a1cul> (Consultado el 10 de abril de 2014).

procesos intelectuales detrás de la imagen y sus codificaciones y estructuras posibles.

De este modo, antes de discutir las posibilidades de representación de uno y otro medios, es preciso concentrarnos en aquellas cualidades que tienen con el público para equiparar sus funciones en cuanto a símbolo dinámico capaz de interactuar con el espectador y, en dado caso, el fruidor fotográfico.

En este contexto la importancia de la fotografía como herramienta en la crónica está relacionada directamente con la prensa, la cual sería, según Barthes, un medio de comunicación en sí mismo, como lo describe en su libro *Lo obvio y lo obtuso* (1982):

La fotografía de prensa es un mensaje. Una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor constituyen el conjunto del mensaje. La fuente emisora es el grupo de técnicos que forman la redacción del periódico: unos hacen las fotos, otros eligen una en particular, la componen, la tratan, y otros, por último, la titulan, le ponen un pie y la comentan, el medio receptor es el público que lee el periódico.<sup>134</sup>

Aunque en principio la naturaleza de la fotografía de prensa recuerda a las pinturas contenidas en el *Tapiz de Bayeux* o los grabados y acuarelas que acompañaban las crónicas medievales, convengamos que raramente se piensa en la pintura como un medio de comunicación que obedezca a un mecanismo denotativo de tales características, como lo sería la fotografía de prensa, en la cual la capacidad visual del fotógrafo, aunada a su experiencia y la habilidad con sus herramientas de trabajo, le permite capturar información en una sola toma que a su vez es respaldada por el apoyo escrito.

No obstante, esto circunscribe a la fotografía de prensa a su referente verdadero y temporal, *el hecho concreto, temporal e invariable*, impidiendo el ejercicio de asimilación al que se ve forzado el pintor, siempre y cuando no represente plásticamente una foto de manera exacta.

Este fenómeno de *acercamiento directo*, hasta mediados del siglo XX, parecía constituir una prueba irrefutable del hecho específico, aunque ha quedado demostrado que una fotografía no siempre es lo que parece y puede ser

---

<sup>134</sup> Barthes, *Lo obvio*, p. 11.

manipulada variando el contexto y su información, como Burke señala respecto a fotografías históricas, entre las cuales figuran trabajos de O. G. Reijlander (1813-1875) o Robert Capa (1913-1954):

Muchas de las fotos que reprodujimos con tanto entusiasmo y que comentamos tan meticulosamente –al menos eso creíamos nosotros– eran una impostura, una ficción pictórica por su origen y por sus intenciones, aunque su forma fuera documental.<sup>135</sup>

Esta *ficción pictórica* produce una consecuencia particular en el público en general cuando la manipulación de la fotografía es descubierta o demostrada, con una sensación de desencanto.

Dicha decepción respecto a la veracidad fotográfica se ha visto multiplicada junto con los medios de montaje, como el famoso programa digital *Photoshop*, capaz de modificar imágenes con tal perfección que la objetividad se vuelve motivo de debate, como sucedió con la imagen *Entierro en Gaza* (2012) del corresponsal Paul Hansen (1964), ganadora del premio World Press Photo 2013 que se ubicó en el ojo del huracán cuando la revista especializada *ExtremeTech* acusó al fotógrafo de manipular la imagen para superponer hasta tres instantáneas.

Podemos decir entonces que la naturaleza de la fotografía condiciona al autor a la menor cantidad de retoque posible a favor del *momento adecuado*, siempre que tenga como finalidad la representación del momento real, una situación que no se da en la pintura (nadie espera que una pieza pictórica que represente, por ejemplo, los fusilamientos del 3 de Mayo sea exacta, por lo cual causa asombro la impresión vivida de la escena, si bien se apela a que se trabaja con su recuerdo).

Esto no implica que la fotografía de prensa carezca de la capacidad de crear símbolos aun cuando su naturaleza sea distinta a la pictórica, pues, si bien sus construcciones dependen de la realidad, el encuadre de los elementos puede ser controlado en un alarde de capacidad para aprovechar *el momento preciso* o construirlo a partir de la manipulación del hecho como sucede con la fotografía *Alzando la bandera en Iwo Jima* (1945) [Figura 56], de Joe Rosenthal (1911-2006).

---

<sup>135</sup> Burke, *Visto y no visto*, p. 28.

Un segundo caso es cuando los valores de la imagen afectan la percepción del público respecto al mundo creando referentes tanto de hechos como de situaciones humanas, como con las fotos de los campos de concentración alemanes durante la segunda guerra mundial, especialmente aquellas placas en las cuales el compromiso de capturar la imagen conlleva un riesgo vital para el fotógrafo, por ejemplo *Incineración de cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz* (s.f.) [Figura 57], obtenida por un miembro del Sonderkommando identificado únicamente como “Alex”, pues además de testimoniar el momento se conforma en símbolo de la crueldad y las relaciones del hombre contra sus iguales así como del valor y la necesidad de exponer los hechos.

En un tercer caso la pintura influencia al fotógrafo extendiendo su iconografía connotacional al campo de la fotografía de prensa, por ejemplo *A woman protects her son* (2011) [Figura 58], ganadora del World Press Photo 2012 en su categoría de corresponsal, una composición que muestra a una mujer musulmana, ataviada con la *burka* tradicional, sujetando el cuerpo inerte de un soldado afgano. El parecido a la *Piedad* de Miguel Ángel salta a la vista, haciéndonos preguntar si es una construcción del fotógrafo que deseó capturar ese enfoque en particular o la casualidad dio como resultado la imagen, si bien ésta es difícil de creer aun con las declaraciones de Samuel Aranda (1979): “En ese momento estaban bombardeando y era imposible pensar en Miguel Ángel. Me parece un poco excesivo, porque él era uno de los mejores artistas de la historia y yo sólo aprieto el botoncito”.<sup>136</sup>

Al margen de que Aranda fuera consciente o no del parecido con la escultura renacentista, la evocación casi inmediata que la mayoría del público realizó respecto a su fotografía demuestra la presencia del símbolo construido a partir de la pieza de Miguel Ángel.

Otro ejemplo es la fotografía *La Marianne de Mai 68* (1968) [Figura 59], instantánea de Jean-Pierre Rey (1936-1995) captada en el marco de las protestas

---

<sup>136</sup> Fotografía anónima, “Samuel Aranda: ‘No se puede parar una guerra con una fotografía, pero sí se pueden cambiar pequeñas cosas’”, <https://fotografiaanonima.wordpress.com/2012/04/28/samuel-aranda-no-se-puede-parar-una-guerra-con-una-fotografia-pero-si-se-pueden-cambiar-pequenas-cosas/> (consultada el 7 de septiembre de 2016).

de la *primavera francesa*. La joven Caroline de BERNIER (1948) sujeta una bandera que remonta a *La libertad guiando al pueblo*, de Delacroix, imagen que el fotógrafo, según sus memorias, tenía en la cabeza al momento de pedirle a BERNIER ondeara la enseña tricolor para obtener una de las fotografías más icónicas del siglo XX.

El caso contrario no carece de importancia, es decir, cuando la fotografía afecta en mayor o menor medida a la pintura, un proceso ampliamente reseñado por Susan Sontag (1933-2004) en *Sobre la fotografía* (1974), si bien se extiende acerca de las relaciones generales de ambas disciplinas mencionando su influencia en los pintores, desde los impresionistas hasta mediados del siglo XX en la vanguardias lideradas por Francis Bacon (1909-1992) y Andy Warhol (1928-1987).

No hay que desestimar la capacidad de las fotografías de prensa para convertirse en símbolos visuales cuya estructura, más allá de la cita o la apropiación, puede resultar en iconografía connotacional que encontramos en obras pictóricas como con las tomas en la prisión de Abu-Ghraib en 2004, imágenes que mostraban una gran variedad de torturas y vejaciones a presuntos combatientes iraquíes con el beneplácito de miembros del ejército estadounidense que sonrían y modelan ante la cámara.

Especialmente memorable es la instantánea del preso Ali Shallal al-Qaisi (1962), cuya imagen encapuchada y con los brazos extendidos ha sido punto de partida para expresiones plásticas, tanto en la pintura como en otras disciplinas, al condensar, en su indirecta iconografía religiosa, las causas del antibelicismo de gran parte de la población estadounidense y mundial durante la administración de George W. Bush.

Un ejemplo es la obra *Abu Ghraib* (2004) [Figura 60], de Richard Serra (1939), litografía que sintetiza la mencionada imagen de Qaisi en una única mancha negra sobre un fondo blanco salpicado por el color que construye la silueta del preso, una iconografía de la violencia propensa a multiplicarse preservando sus características básicas con en la obra *Torture Abu Ghraib* (2009) [Figura 61], de Max Ginsburg (1931), pieza enmarcada en la *nueva figuración* estadounidense que retrata con toda crudeza, si acaso algo efectista, el momento de la tortura a un preso.



Resaltan en esta obra elementos que nos permiten reconocer su contexto, como los uniformes distintivos de la milicia estadounidense, las diferencias de rango que implican que la tortura no es algo casual sino una metodología común operando verticalmente en la estructura de poder y la presencia de “profesionales” de la tortura, identificados por guantes de látex y herramientas que igualmente pueden ser destinadas a los golpes como al abuso sexual. En la parte superior la figura icónica de Lynndie Englan (1982), exmilitar estadounidense identificable en las fotografías del caso, y el perro que ladra amenazante al prisionero manchado con excremento y sangre, una variante de tortura psicológica múltiples veces documentada en los conflictos recientes en los que Estados Unidos ha participado.

Un tercer ejemplo, tal vez el más conocido, es la serie *Abu Gabri* (2006) –ignoro si se trata de un error intencionado en la escritura– de Fernando Botero (1932), la cual muestra, mediante las 85 obras que componen la colección, cuerpos maniatados como víctimas de torturas irreales ilustradas en el conocido estilo colombiano.

Acerca de esta serie el crítico David Ebony (1954) menciona:

Su proclama artística parece especialmente audaz si tenemos en cuenta que en su mayoría los artistas tardaron en reaccionar a Abú Graíb (*sic*) y en hacer comentarios sobre la guerra de Irak en general.<sup>137</sup>

No obstante, la “agilidad histórica” de Botero, que para Ebony representa una virtud, termina por debilitar la pintura frente a su origen fotográfico, insuficiente para retratar o ahondar en la profunda herida psíquica abierta por la certeza de los abusos perpetrados por las milicias estadounidenses.

La obra de Botero ejemplifica una dificultad producto de la era fotográfica que Didi Huberman (1953) llamó *inatención al horror*:

Hay dos maneras de «poner inatención», si se me permite decirlo así, a unas imágenes como éstas: la primera consiste en hipertrofiarlas, en querer verlo todo en ellas. En

---

<sup>137</sup> David Ebony, *Botero, Abú Graíb* (Barcelona: Océano, 2008), p. 13.

resumen, en hacer de ellas unos íconos del horror. [...]La otra manera consiste en reducir, en vaciar la imagen. En no ver en ella más que un documento del horror.<sup>138</sup>

La serie *Abu Gabri*, si bien un *documento del horror* a tomar en cuenta, aunque inspirada en las fotografías de *Abu Ghraib*, se encuentra en un lugar común a la que aspira a ser *obra de lo terrible*, tiene su origen en documentos fotográficos que, en el afán de hacerlos más digeribles al espectador, deforman su valor original, empezando un lento proceso de resignificación con el riesgo de carecer de nuevas connotaciones, diluyendo el valor icónico de la imagen.

Las fotografías del horror convertidas en «presentables» como simples íconos del horror (retocadas) o «informativas» como simples documentos (reencuadradas), sin atender a su fenomenología.<sup>139</sup>

Preservar la fenomenología sería un elemento clave para conservar la carga inmanente de las imágenes. En el caso de Abu Ghraib sería de naturaleza opuesta a las fotografías de los campos de concentración de las que Huberman parte para realizar su ensayo *Imágenes a pesar de todo* (2004), pues, mientras las segundas fueron obtenidas para dejar un testimonio clandestino de las atrocidades cometidas por los nazis *a pesar de un riesgo mortal para los que tomaron dichas imágenes*, las fotografías de la prisión encuentran su origen en la clandestinidad banalizada del divertimento de los militares estadounidenses que guardaban evidencia de la tortura como *souvenirs* de su paso en Iraq para compartir con amigos y familiares, normalizando los abusos como una hipérbole del humor de su país, como señaló el grupo artístico El Perro en la obra *The democracy shop* (2005), planteando a la tortura como una realidad sistemática:

La idea de poner en marcha *The democracy shop* como marca (de camisetas, de tablas de skate), partiendo de la imagen de la soldado Lynddie England cometiendo torturas en la prisión de Abu Ghraib, responde al hecho de entender las torturas de Irak no como un caso más de arrogancia imperialista ante una población del Tercer Mundo, tal como argumenta Slavoj Zizek, sino al hecho de que al someterse a esas torturas humillantes los prisioneros iraquíes fueron en efecto iniciados en la cultura occidental y en su valor democrático, probaron el sabor de su obscuro submundo, el de las bromas pesadas a lo

---

<sup>138</sup> Geroges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto* (Buenos Aires: Paidós, 2004), pp. 60-61.

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p.69.

Jackass, y otros ritos iniciáticos de la tortura y la humillación a las que uno ha de someterse para que se le acepte en el seno de una comunidad cerrada.<sup>140</sup>

La obra explora la siniestra normalidad con que operaron los soldados contra los presos iraquíes y se opone a aceptar las fotografías como *íconos del horror*, denunciando que son un engranaje de una máquina comercial que controla cuidadosamente las variables históricas, éticas y ontológicas surgidas de la imagen de Lyndie England, transformando el ícono en un punto de partida para un discurso contestatario sin deformar el valor original de la imagen.

La textualidad fotográfica para crear obras artísticas (pictóricas o no) a las cuales se pueda leer fuera del peso de su original fotográfico requiere un profundo conocimiento del autor y de las posibilidades materiales como intelectuales, pues la sola transcripción de la imagen mecánica rara vez supera al original y apostar por la labor manual como único valor artístico (como sería el caso del fotorrealismo sin mayores aportaciones) reduce el icónico, llevándolo a un estetismo vacío. Por otro lado, el anexo de elementos que enriquezcan a la imagen original corre el riesgo de terminar en una saturación accesoria o incluso de volverla apología del hecho violento cuando se trata el tema de la violencia.

Otro aspecto a tomar en cuenta al partir de la fotografía como motivo artístico es que sus características de producción han provocado una disociación con la realidad violenta, normalizada en el imaginario colectivo, como Susan Sontag menciona a propósito de las fotos del holocausto:

En vez de provocar una implicación de la humanidad en el hecho, ha generado su debilitamiento en la conciencia occidental, y tanto, que medio siglo después las imágenes del conflicto yugoslavo resultan inquietantemente familiares, escandalosamente ejemplares de la ineficacia para crear conciencia que tiene hoy el registro supuestamente objetivo de lo terrible.<sup>141</sup>

Estas problemáticas de la fotografía de prensa la distancian de la propuesta de pintura documental en cuanto a que sus procesos condicionan sus alcances y

---

<sup>140</sup> Democracia, "Proyecto Democracia", <http://www.democracia.com.es/proyectos/the-democracy-shop/> (Consultado 3 de mayo 2016).

<sup>141</sup> Ignacio Padilla, *Arte y olvido del terremoto* (México: Almadía, 2010), pp. 60-61.

debilitan la creación de estructuras simbólicas al considerar estas *producciones que alejan la realidad de la escena*.

Por eso se antoja posible que el punto de encuentro de la pintura documental con la fotografía no se halle, como se podría pensar en primera instancia, en la fotografía de prensa, sino en la artística con temas sociales como la del chino Wang Quingsong (1966) y su serie *Otras batallas* (2001) [Figura 62], en la cual se hace uso del montaje para recrear complejas alegorías a la guerra en un estilo que recuerda al de la pintura de historia del periodo romántico, sin perder la seriedad de su discurso acentuado por elementos inesperados como botellas y latas de *Coca-Cola* que cuestionan el distanciamiento de China con el mundo occidental.

Las obras de Quingsong, aunque realizadas con modernos medios mecánicos, revelan una deuda a la pintura de historia. Si bien sus enfoques alegóricos la colocan fuera de nuestra definición, el pensamiento estructural, las iconografías y las connotaciones recursivas revelan que el uso de la fotografía para acercarse a la pintura documental alejándose de la de prensa sería una cuestión de metodología.

## **2.2 El cine y la pintura como herramientas documentales. Similitudes estructurales**

No pocos autores han señalado la deuda del cine con la pintura como predecesor más directo que la fotografía, lo cual requiere algunas acotaciones con la finalidad de reforzar nuestra tesis de las posibilidades de la pintura como lenguaje documental en una era de imágenes inmediatas.

Es necesario entender que tanto el cine como la pintura son producto de un montaje planeado para transmitir de manera específica la visión del realizador con el fin de crear narrativas.

Áurea Ortiz (1963), en su extenso ensayo *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual* (1995), señala:

El arte de la composición plástica consiste en llevar la atención del espectador por el camino y orden exactos prescritos por el autor. Esto aplica al movimiento de la vista

sobre la superficie de un lienzo, si la composición se expresa pictóricamente, o sobre la superficie de la pantalla, si se trata de una forma filmica.<sup>142</sup>

Este acercamiento no ahonda particularmente en la experiencia del espectador y la naturaleza de la relación que posibilita la imagen/relato, una búsqueda común con la pintura que ha obligado a sus autores a crear herramientas narrativas para compensar su carácter estático y cuya eficiencia ha servido como modelo de imitación al cine en su afán de transmitir mensajes, en palabras de Ortiz: “El cine, en desventaja en este terreno por la difícil gestión de su naturaleza fotográfica, no ha dejado de desear igualar a la pintura, de copiarla, de superarla, queriendo hacerlo mejor que la propia pintura”.<sup>143</sup>

No es extraño que los primeros cineastas se decantaran por las estructuras creadas desde la pintura, dando como resultado interesantes experimentos en la historia filmica, por ejemplo *Fausto* (1926), de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), película a la cual Ortiz atribuye valores pictóricos que contienen el “germen de un cuadro posible”<sup>144</sup>, pues el director rehúsa iluminaciones y estructuras de la pintura barroca.

En este aspecto debemos recuperar la noción del *impacto de la imagen en la imaginación histórica*, propiedad de la pintura, a la que el cine ha recurrido prácticamente desde sus orígenes para imitar y dar *verosimilitud histórica* a sus productos.

Sin embargo, la comparación de los valores estéticos entre pintura y cine sería un error similar al hablar de la verosimilitud de la fotografía y el cine cuando el interés de la presente investigación está ligado a las estructuras inmanentes de los lenguajes y cómo ocupan un lugar común en su génesis artística, esto es, la búsqueda comunicacional de los creadores.

De tal modo, aunque se puede rastrear las relaciones a nivel estético/visual entre el cine y la pintura como su precedente de manera más o menos sencilla al comparar fotogramas con piezas pictóricas, el interés al tocar el tema de la cinematografía está centrado en el análisis de sus estructuras investigativas y

---

<sup>142</sup> Áurea Ortiz, *La pintura en el cine* (Barcelona: Paidós, 2003), p. 15.

<sup>143</sup> *Ibíd.*, p. 40.

<sup>144</sup> *Ibíd.*, p. 72.

cómo se relacionan con las metodologías de los *pintores documentales* con el fin de encontrar coincidencias en sus herramientas narrativas como un precedente de la labor del cineasta documental, reemplazando la temporalidad posible en el cine por medio del uso de los recursos simbólicos descritos en el primer capítulo.

Esta relación es posible debido a que las preocupaciones que llevaron al cine a enfrentarse con la ficción que lo identificó en sus inicios ya habían sido abordadas por los pintores interesados en hablar de su sociedad y lo que acontecía, detonando búsquedas formales encausadas a un estilo que permitiera al creador hablar de la realidad de un modo más directo, una génesis similar a la del cine documental, como Bill Nichols (1942) menciona a propósito de la búsqueda de esta disciplina:

Los elementos de la narrativa, como una forma particular de discurso, y los aspectos del realismo, como un estilo de representación particular, impregnan la lógica documental y la economía del texto de forma rutinaria. Más concretamente, cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador.<sup>145</sup>

Esta atención a las estructuras y las expectativas propicia el surgimiento *de estrategias, convenciones y restricciones* que establecen “características comunes”<sup>146</sup> a las modalidades de representación, las cuales Nichols ha desarrollado a modo de enfoques asociándolas con el cine documental, considerando, de manera general, cuatro variantes de acuerdo con sus organizaciones estructurales: «expositiva, de observación, interactiva y reflexiva».<sup>147</sup>

Con el fin de demostrar las relaciones de intencionalidad que los pintores documentales tendrían con sus descendientes cinematográficos valdría la pena discernir si dichas categorizaciones poseen un referente pictórico, lo cual nos permitiría distribuir las pinturas que consideramos documentales y estudiarlas de acuerdo con los valores retóricos y el modo en que son presentadas al público.

---

<sup>145</sup> Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona: Paidós, 1997), p. 67.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>147</sup> *Ídem.*



Retomando las definiciones de Nichols:

El documental expositivo (Grierson y Flaherty, entre otros) quería revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver ese mundo de nuevo, aunque estas perspectivas fueran románticas o didácticas.

El documental de observación (Leacock-Pennebaker, Frederick Wiseman) (es) una modalidad de representación basada en la observación (y) permitía al realizador registrar, sin inmiscuirse, lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara.

El documental interactivo (Rouch, de Antonio y Connie Field) quería entrar en contacto con los individuos de un modo más directo, sin volver a la exposición clásica.<sup>148</sup>

Por último:

El documental reflexivo (Dziga Vertov, Jill Godmilow y Raúl Ruiz) es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales, pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto.<sup>149</sup>

Propuestas las modalidades, las coincidencias más factibles se dan en su variante *expositiva*, la cual presenta una intencionalidad similar en cuanto a sus valores moralistas, románticos o didácticos, características de la mayoría de las obras que hemos analizado, intercambiando la oposición de los signos por la voz omnisciente del narrador (quien daba la pauta para hacer una lectura adecuada), que describía las implicaciones éticas respecto a autoridad y credibilidad del discurso contenido en una obra de acuerdo con una legitimidad establecida según el tiempo.

Por ejemplo, durante el periodo de la Alemania nazi la obra de Leni Riefenstahl (1902-2003) sirvió de propaganda al régimen, definiendo un estilo de cine dispuesto a mostrar las cualidades de la raza aria y modificar sus estructuras poéticas y expositivas para lograr un efecto perdurable en el espectador al mismo tiempo que hacía apología de los valores de la pureza alemana, rasgo común a docenas de pinturas cuyas características poéticas así como formales tenían el mismo objetivo. Ejemplo es la obra *La recompensa del trabajo* (posterior a 1933) [Figura 63] de Gisbert Pamié (1897-1986), representación que “[...]adquiere su

---

<sup>148</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>149</sup> *Ibíd.*, p. 66.

valor político por su subtexto nacionalista de Sangre y tierra, lema clave de los nazis”.<sup>150</sup>

Estas pinturas, como el cine de exposición, “[...]se dirigen al espectador directamente, con interludios o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico”<sup>151</sup>, pero, mientras la voz en el documental es tangible, en la pintura este discurso está codificado en las “imágenes idílicas de la vida rural”, las cuales producían aprendizaje y adoctrinamiento visual llevado a la colectividad, representando una poderosa herramienta de difusión cultural.

Otro ejemplo del carácter omnisciente del narrador en la pintura es el papel del artista en la obra mural que marcó el arte mexicano a comienzos del siglo XX, especialmente en el trabajo de Diego Rivera (1886-1957), quien proponía “[...]narrativas revisadas de la identidad nacional”<sup>152</sup> destinadas a dar la posibilidad al público de conocer su origen en una mezcla de historia y mito respaldada por las imágenes/relato que encadenaba en narraciones cronológicas como el caso de *La historia de México* (1935) [Figura 64], haciendo uso de una lectura ordenada de elementos icónicos que poseen su estructura temporal al mismo tiempo que prescinden de un texto a favor de ser su relato, como describe Toby Clark en su libro *Arte y propaganda en el siglo XX* (1997):

El espectador se sitúa físicamente en esa perspectiva, envuelto por un panorama que gira en torno a la historia y el mito. En el muro de la derecha Rivera muestra el mundo precolombino como una era idílica gobernada por el legendario rey-dios Quetzalcóatl. En el de la izquierda se muestra la actual revolución bajo la figura guía de Karl Marx, que apunta a un futuro utópico de armonía entre industria y naturaleza. Entre estos dos polos míticos, el muro central muestra en escenas entremezcladas los efectos de la conquista española del siglo XVI.<sup>153</sup>

La necesidad de *construir una identidad* oficial prescindiendo del texto llevó a los muralistas, principalmente a Rivera, al desarrollo de iconarios de dominio público en los cuales los observadores comunes y corrientes se sintieran relacionados tanto con sus representaciones como con los hechos representados a su vez que entraban en relación con un pasado glorioso descrito con el color y la cita constante de la iconografía prehispánica, sin olvidar que en sus inicios la mayoría

---

<sup>150</sup> Clark, *Arte y propaganda*, p. 54.

<sup>151</sup> Nichols, *La representación*, p. 68.

<sup>152</sup> Clark, *Arte y propaganda*, p. 35.

<sup>153</sup> *Ídem*.

de los *muralistas mexicanos* fueron financiados por el Estado en una agresiva campaña que vio su declive en la tercera década del siglo XX, cobrando los murales un carácter más personal y alejándose de sus estructuras didácticas.

Otro punto en común de la pintura documental con su “pariente” cinematográfico se da en su variante *interactiva* en cuanto a la importancia de la *perspectiva del realizador*, y sus posibilidades de crear una “[...]conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos”<sup>154</sup> por medio del acercamiento al motivo a documentar. Recordemos que las investigaciones realizadas por pintores desde Uccello hasta Géricault incluían el uso de la entrevista y el traslado a los lugares donde se dieron los hechos, así como la colecta de información clave para un mayor realismo en la propuesta pictórica, buscando volver a sus protagonistas actores del hecho plástico para dar la sensación de parcialidad derivada del “[...]encuentro real entre el realizador y otro”<sup>155</sup>, como sucede con la presencia de Alexandre y Jean-Baptiste Savigny en la obra de Géricault porque ambos sobrevivientes reales del naufragio se habían vuelto amigos cercanos del pintor.

Otro caso posible es cuando la obra interactúa con el espectador, ya no como discurso sino catalizadora de un fenómeno psíquico o físico, como sucede con la de la mexicana Eugenia Velis (1984), quien no sólo aspira a describir su contexto, pues provoca la intervención de los espectadores en sus piezas al insertarlas en su cotidianidad.

Vellis, quien radica en la República del Congo, crea grandes paneles con motivos mexicanos, ubicándolos en las calles de su nación adoptiva, donde la gente interviene o incluso vandaliza las piezas, modificando su apariencia original.

Posterior a estas intervenciones la pintora recupera los cuadros y los exhibe como relatores de la experiencia en que se vieron envueltos, volviéndolos metáfora de su vivencia como una migrante latina en la nación africana y estableciendo un diálogo acerca de la identidad y el choque cultural inherente al migrante.

En contraparte, la pintura pensada para causar reacciones psíquicas que desemboquen en acciones por la expectación de una pintura ha abandonado la observación controlada del museo para encontrar terreno fértil en el arte urbano, como demuestra la obra del parcialmente anónimo Banksy (s.f.), quien aprovecha

---

<sup>154</sup> Nichols, *La representación*, p. 71.

<sup>155</sup> *Ibíd.*, p. 79.

su marco de referencia para “[...]dar lugar a la sorpresa, la revelación o, quizá, la risa”.<sup>156</sup>

La obra de Bansky aprovecha el contexto físico para integrarlo al relato en una estructura que funciona únicamente al ser observada en su texto original, como es el caso de la pieza realizada en Cisjordania, donde una sombra jalonea la superficie de una muralla, a modo de cortina, dejando ver un paisaje soleado que enfatiza la situación de división y expectativa de la zona [Figura 65].

Ésta, como otras obras en la misma zona, critica las políticas de Israel hacia Palestina de manera pública, planteando un dilema ético al espectador israelí, a quien está dedicada la imagen, causando reacciones tan variopintas como la de los soldados que intentaron detener al autor.

El arte urbano de este artista anónimo busca, similar al *documental reflexivo*, que “la atención del espectador recaiga tanto en el recurso como en el efecto”. No obstante la novedad que representa la obra de Bansky en el medio del arte internacional, la fórmula referente al recurso y el efecto encuentra un paralelismo con la pintura que “[...]reflexiona sobre su propia naturaleza”<sup>157</sup>, estableciendo un metacomentario pictórico sin que éste implique la pérdida de sus características documentales.

Ejemplo de esto es el modo en que Pablo Picasso replanteó la pintura en busca de un nuevo lenguaje que hablara en torno a sus posibilidades como constructor de formas.

Dicho metalenguaje pictórico, si bien tuvo como objetivo la innovación estética, no pudo mantenerse al margen de las situaciones sociales, como prueba el célebre *Guernica* [Figura 66], obra de Pablo Picasso (1881-1973) cuyas cualidades formales, aparentemente innovadoras, permanecen en la tradición discursiva de Rubens o Goya mediante la iconografía connotacional recursiva pero que, en cuanto a las maneras expresivas y los valores reflexivos asociados a la deconstrucción de la forma, proponen un nuevo tipo de pintura cuya significación como símbolo representa tanto el hecho histórico como la reinención del medio.

Superponiendo figuras grises completamente planas en un entramado simbólico cuya explicación fue dificultada por Picasso, renuente a hablar del sentido oculto

---

<sup>156</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>157</sup> *Ibíd.*, p. 93.

de la obra, el *Guernica* deja su significado abierto a multitud de explicaciones que cuestionan su naturaleza y exigen la interacción del público. El autor, a propósito, declaró: “Lo que deseo es que de mis obras sólo se desprenda emoción”.<sup>158</sup>

La obra del español, aunque mal recibida de manera general en su fecha de presentación, se adelanta a su tiempo, convirtiéndose en un metalenguaje pictórico/narrativo que presenta inquietudes comunes al cineasta documental y la reflexión acerca de su medio.

Podemos concluir que la diferencia de fondo respecto a las tecnologías asociadas al cine y la pintura impide aplicar de manera general las definiciones de Nichols en la pintura documental si bien la adopción de nuevas tecnologías permiten al cine acudir a referentes pictóricos la pintura acude, principalmente, a recursos comunes como el enfoque poético acerca de un hecho concreto o la interacción con protagonistas de éste siendo metodologías comunes en ambas disciplinas. Queda patente que, mientras en el cine documental el proceso conforma la obra, en la pintura documental ésta condensa el proceso, pero ambas buscan representaciones de la realidad.

## **2.3 Pintura documental en la transición del siglo XX al XXI**

### **2.3.1 Leon Golub, la pintura como agitador**

La pintura en la transición del siglo XX al XXI no ha sido ajena a la ambivalencia de los movimientos artísticos globales, los cuales han desembocado en una actualidad en la cual conviven tendencias e ideologías respecto a las artes visuales.

En este crisol de opiniones no es raro encontrar pinturas que recurran a la más absoluta tradición, como en los casos de Odd Nerdrum (1944) y Jacob Collins (1964), hasta aquella hiperfiguración que recurre sin mayores problemas al uso de herramientas fotográficas para la creación pictórica que, tanto en metodología como en materiales, se alejan de las bases tradicionales de la pintura figurativa.

Esta cuestión, la cual podría ser otra tesis, es asunto que, por el momento, pasa a segundo plano en nuestra investigación, de modo similar a la disputa entre fotografía y pintura, pues lo que nos ocupa es hallar las relaciones estructurales de

---

<sup>158</sup> María Aduenza *et al.*, *Guernica, 50 años, una ciudad un cuadro* (México, UNAM, 1989), p. 17.

la pintura actual con sus predecesores documentales, relacionando sus metodologías y objetivos por encima de su técnica o nivel de realismo.

Hasta aquí se considera que la condición vital de la *pintura documental* es relacionar al fruidor pictórico con el hecho representado al tiempo de exigirle un esfuerzo para decodificar su información, poniendo en marcha una dinámica simbólica que puede repercutir iconográficamente en obras posteriores al mismo tiempo que ser o no resultado de imágenes anteriores, pero siendo documental en cuanto está anclada a la realidad por el hecho concreto y su compromiso con la *no ficción* a pesar de ser ficticia.

En la actualidad este tipo de estructura simbólica es expresada por autores como el estadounidense Leon Golub (1922-2004), cuya búsqueda de un lenguaje pictórico capaz de provocar una reacción del público acerca de hechos relacionados con el abuso del poder se hallaba estrechamente vinculada a su pasado como combatiente y, posteriormente, fervoroso antibelicista en la década de los setenta.

Golub, de manera similar a Otto Dix, realizaba grandes obras combinando la imagen mnemónica con las tomadas de recortes de prensa provenientes de fuentes tan dispares como revistas deportivas, fotoperiodismo o pornografía, con tal de mostrar el cuerpo “bajo coacción”, una opresión que lleva a sus personajes a deformarse con la violencia vuelta una herramienta política, lo cual conlleva una audaz crítica a la estructura oficial al estilo de Manet respecto al fusilamiento de Maximiliano, como menciona Jo Anna Isaak (1952) a propósito de la influencia que el pintor francés tiene acerca del mecanismo en la obra de Golub:

Sus cuadros de la ejecución de Maximiliano siguen siendo acusaciones permanentes al cínico régimen de Napoleón III, que había instalado y luego traicionado a un gobierno títere en México. Aquellos cuadros fueron censurados en Francia durante toda la vida de Manet. Leon empezó a pintar la verdad en cuadros de formato épico que ilustraban la igualmente desafortunada aventura de Estados Unidos en Vietnam.<sup>159</sup>

Cabe resaltar que Leon Golub trascendía su papel como artista visual para colaborar, frecuentemente, con revistas especializadas en arte escribiendo artículos acerca de su obra, refiriéndose a la pintura como “[...]una vía de entrada

---

<sup>159</sup> *Ibíd.*, p. 68.



al mundo”<sup>160</sup> mediante la creación de «fracturas en la normalidad del público» por medio de la incómoda representación de una realidad visceral donde convivían escenas tomadas de la mitología clásica hasta la actualidad bélica en una “[...]expresión simbólica de espacio social y psíquico, de un modo más evidente en las grandes pinturas de los ochenta”<sup>161</sup>, una *obra incómoda* destinada a transgredir el sistema de valores del espectador:

La pintura que representa algo difícil de soportar, que concentra el rápido bombardeo de imágenes mediáticas, se convierte en un registro, una historia visual, una inmediatez visual que se niega obstinadamente a evaporarse.<sup>162</sup>

A diferencia de otros autores mencionados en esta investigación, el caso de Golub encierra una de las cualidades para entender cómo la *pintura documental* ha preservado muchas de sus características en la transición del siglo XX al XXI pero también se ha adaptado a la era de imágenes inmediatas de los *mass media*, su capacidad de reinventarse sin perder su raíz original, como sucede en la obra *Vietnam II* (1973) [Figura 67], en la cual un escuadrón de soldados estadounidenses acribilla a un grupo de civiles vietnamitas. Si bien Golub no hace referencia a un momento específico sí a una guerra en concreto, la intervención de Estados Unidos en Vietnam entre 1955 y 1975.

La obra representa una situación general y a la vez particular, la violencia ejercida indiscriminadamente contra la población civil, un recurso similar al que Goya utiliza en su fusilamiento, del cual la obra del estadounidense es descendiente ideológico, presentando en su pieza una construcción sumamente parecida a *Los fusilamientos del 3 de Mayo*, sin que podamos calificarla de *iconografía recursiva*, si bien las connotaciones respecto a su precedente español saltan a la vista.

Esta fórmula, la de hablar de hechos concretos pero anónimos en una abundancia de actos de crueldad específica, se repite en *Escuadrón blanco IV El Salvador* (1983) [Figura 68], en la cual el pintor nos hace testigos de una desaparición forzada por *guardias anticomunistas* o *escuadrones blancos*, fuerzas paramilitares

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>162</sup> Jon Bird *et al.*, *Leon Golub* (Madrid: Turner/Reina Sofía, 2011), p. 175.

formadas por Roberto D'Aubuisson (1943-1992) en El Salvador durante la guerra civil entre 1980 y 1992.

En la pintura el agresor voltea para vernos fijamente mientras un cuerpo inerte yace en la cajuela de un auto rojo. El intercambio de miradas, difícil de mantener por la magnitud y el tema de la obra, da pie a una relación con el espectador a nivel psíquico, que Issak define como “[...] compleja semiótica cuyo sentido podría incluir tiempo, memoria, historia, corporeidad y muerte”.<sup>163</sup>

Esta cualidad de la mirada no es casual. Golub estaba consciente del poder de la pintura no sólo para atraer la contemplación sino devolverla al público, un ejercicio de complementación tanto emocional como intelectual que el autor describía a detalle:

Hay mucho en juego en el intercambio de miradas. La mirada es como una extensión del cuerpo, una antena o una señal que deja el cuerpo, la sitúa en alguna parte, puede ser cómoda o incómoda. Si es incómoda, llega directo a su objetivo. La mirada se retira rápidamente, el cuerpo recibe la alerta de si debería salir corriendo, quedarse quieto o ser hospitalario. La mirada es la máxima extensión de nuestras terminaciones nerviosas.<sup>164</sup>

La agresión intencionada de las obras de Leon Golub al espectador como forma de provocación era complementada con sus poco ortodoxos formatos, más allá de que la mayoría de pinturas con tema bélico rebasa los 3 metros de largo.

La violencia con la que el material es tratado y la crudeza de la tela sin montar sacan al espectador de la expectativa del placer pictórico sin que la pieza pierda las cualidades figurativas que propician la comunicación, un valor preponderante cuya ausencia en las corrientes abstractas dominantes era criticado fuertemente por el pintor, pues, en sus palabras, sólo la figuración puede “[...] llevar al espectador a los terrenos de la humanidad fracturada, el momento y el lugar de la escena”<sup>165</sup>, considerando a la abstracción de “negación social”<sup>166</sup>.

---

<sup>163</sup> *Ídem.*

<sup>164</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>166</sup> *Ídem.*

No obstante su crudeza, el trabajo de Leon Golub no se queda en la primera impresión, si bien obras como *Interrogatorio III* (1981) [Figura 69] parecieran no tener más discurso que la violencia contra la víctima, el “[...]rastros erosionados y borrosos del momento histórico”<sup>167</sup> universaliza el hecho creando arquetipos reconocibles del sufrimiento local y posiciona a: “¡El artista como un sistema de alarma precoz que lanza erráticas y frenéticas señales!”<sup>168</sup>

### 2.3.2 El preciosismo del realismo actual y la necesidad de representación

Contrario a la tremenda obra de Golub, el placer estético no está exento de la posibilidad documental, si bien mucha de la figuración actual suele estar atada a una necesidad expresiva más que a una investigación concienzuda, quedándose en el comentario del hecho sin una profundidad real respecto a causas y consecuencias.

De este modo, aunque una obra como *Steve Biko* (1986) [Figura 70], de Harry Holland (1941), se antoja insuficiente para el tema que trata, en este caso el asesinato de Stephen Biko (1946-1977), activista sudafricano asesinado por la policía del *Apartheid*, el autor se mantiene en la tradición de la iconografía recursiva de un modo similar a como Jacques-Louis David hiciera con Marat, volviendo a Biko una especie de *mártir moderno*, absorbiendo las connotaciones de *Cristo burlado* (1865) [Figura 71], de Édouard Manet, el cual contiene las características generales de la flagelación y las burlas previas a la pasión.

En la versión de Holland los dos policías son los verdugos que se burlan del martirizado, quien mira fijamente al espectador.

La imagen, fácilmente reconocible, estructura un mensaje breve pero contundente respecto a la condición de su protagonista.

El nombre de la obra, homónimo al del activista asesinado, provoca la retroalimentación, incitando a conocer más del caso para establecer una relación entre los elementos, es decir, opera tanto en constructivismo pictórico como en clave iconológica.

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 175.

Similar en cuanto a la intencionalidad para tratar el homicidio de un actor político es la obra *Asesinato de Andreas Baader* (1977) [Figura 72], del noruego Odd Nedrum, quien, en una composición heredada de Rubens, muestra la escena de la muerte del líder de la extrema izquierda alemana Andreas Bernd Baader (1943-1977), alias Hans, hecho que el pintor eleva al grado de ícono religioso imbuido en una estética tenebrista en la cual el cuerpo se retuerce al recibir el disparo en la base de la nuca (aunque la versión oficial es que el detenido se suicidó disparándose por la espalda a mano invertida).

Los personajes remiten a los verdugos en las obras de Caravaggio, pero también a *Sansón cegado por los filisteos* (1636), de Rembrandt, deudas iconográficas que implican el carácter heroico del ejecutado así como la ventajosa posición de los asesinos, representantes de un poder mayor que ha decidido deshacerse del mártir, quien desfallece con los brazos extendidos en una alusión a la figura del Cristo crucificado.

Nedrum, contrario a Golub, defiende la necesidad de la belleza en su obra y el uso de técnicas tradicionales heredadas de los maestros del siglo XVI. Si bien es obvio que el grueso de su pintura no trata temas de actualidad, siendo el *Asesinato de Andreas Baader* una excepción de sus temas recurrentes, como los desnudos escatológicos o las fábulas oníricas que lo han vuelto famoso.

Otro interesante ejemplo de que el estilo no está confrontado a la pintura documental es el del artista Gottfried Helnwein (1948), cuya moderna técnica poco o nada tiene que ver con la pintura tradicional, no así sus temas y recursos iconográficos provenientes de las obras de Francisco de Goya u Otto Dix, como demuestran sus series *Los desastres de la guerra* (2006), *Los caprichos* (2007) y *El murmullo de los inocentes* (2009-2013), con técnica mixta sobre lienzos de gran formato que retratan niñas heridas como una metáfora de los efectos de la guerra en la inocencia.

La obra de Helnwein que mejor se refiere a su realidad lo atañe hablando de su niñez en la generación de la posguerra austriaca, fusionando las condiciones de vida de un país derrotado con la difícil tarea de ser un niño en una nación devastada por el conflicto, una suerte de diario íntimo que tiene precedente en la

obra de Bertolt Brecht (1898) y sus diarios redactados durante la segunda guerra mundial, mismos que Huberman ha diseccionado:

Brecht, es cierto, practicó una escritura de diario íntimo en el sentido estricto del término. Pero el *Arbeitsjournal* pone en juego una cosa muy distinta: no cesa de confrontar las historias de un sujeto (historias con minúsculas, después de todo) con la historia del mundo entero (la Historia con H mayúscula).<sup>169</sup>

Esta característica se presenta en la obra *Rezo americano* (2000) [Figura 73], en la cual un niño, probablemente el mismo Helnwein, antes de dormir dirige una oración a un *Donald duck* divinizado como una visión milagrosa en el mismo sentido que los santos aparecían en las pinturas piadosas para hacer compañía a quienes tenían fe, imagen de la cual el autor comenta:

El Pato Donald me salvó la vida. Fue un momento de epifanía: tenía yo cuatro o cinco años y mi padre trajo a casa algunos de los primeros cómics de Disney que se habían impreso en Alemania. No teníamos cómics, no teníamos nada –apenas si teníamos libros infantiles– y las oficinas de relaciones públicas del ejército estadounidense se habían dicho “¿Qué les daremos a estos niños nazis para hacerlos demócratas? Quizá deberíamos darles cómics americanos”. Así que importaron cómics de Disney, del Pato Donald, y los tradujeron al alemán [...] Cuando abrí mi primer cómic experimenté un choque total, un choque cultural, porque todo parecía un mundo de ensueño, completamente diferente a la cripta viva donde vivía. Vi eso y pensé: “¡Dios Mío!” Ni siquiera podía leer, era demasiado pequeño pero podría leer las imágenes. Y cuando veía las historias pensaba: “Ésa es una buena razón para vivir, esto es la vida”. Todo parecía extraordinariamente colorido: era la primera vez que experimentaba el color –el color intenso– y el movimiento y el mundo de lo ilimitado. Fue fantástico.<sup>170</sup>

Helnwein, en un fascinante ejercicio de *neoiconografía pseudorreligiosa* aísla elementos de su temporalidad y yuxtapone el choque cultural de las naciones en guerra, proponiendo piezas como *Untitled* (2012) [Figura 74] e *In the heat of the night* (2000) [Figura 75], protagonizadas por el Pato Donald y Mickey Mouse y que incluyen a Hitler o las lúgubres calles austriacas donde creció, una visión autobiográfica con la cual el autor nos invita a hacer una revisión de los valores y

---

<sup>169</sup> Huberman, *Cuando las imágenes...*, p. 25.

<sup>170</sup> Nicolás Alvarado et al., *Gottfried Helnwein, fe, esperanza y caridad* (México: Conaculta, 2012), p. 29.

las certezas respecto a los temas históricos, violentando nuestra percepción acerca de los “buenos” y los “malos”, tan común en la actualidad occidental.

En la obra de Helwein la intimidad se vuelve metáfora de las afectaciones sociales, perdiendo su épica pero propiciando un acercamiento mayor del espectador a la obra y del fruidor al contexto en que fue realizada, obligándolo a la decodificación de elementos icónicos, llevando la narrativa al retrato intimista conscientemente ligado a su contexto social, algo que también podemos ver en obras de autores como Cheri Samba (1956) y sus comentarios respecto a la corrupción en su natal Zaire, situación caricaturizada en pinturas vueltas iconotextos de fácil comprensión para el gran público, pero también en los personajes de Mitch Griffiths, heredero de la calidad neoclásica que pone al servicio de irónicos héroes que critican, con su existencia, el *american way of life*, aprovechando la vuelta a los valores “tradicionales” que pululan aquí y allá en las galerías de arte.

Tal vez la relación más íntima entre el cineasta, el fotógrafo y el pintor documental sea la consciencia de estos artistas de pertenecer a una genealogía que busca argumentar su existencia como testigos de una historia, por medio de la técnica y la disciplina, constituyendo su trabajo en discursos locales en busca de una universalidad arquetípica que motive al público a actuar mientras invita al fruidor a resolver el mensaje completo de la obra y difundirlo en aras de una trascendencia como refugio y autoconocimiento acerca de la imagen vacía, tan común en el siglo XXI.

#### **2.4 Pintura documental en el México actual**

Paralelamente a Europa, nuestro país posee una larga tradición de comunicación por medio de las imágenes, como revelan las investigaciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que en 2016 concluyó que los murales pintados en ruinas mayas, como Ek Balam en Yucatán, tenían como objetivo el relato de crónicas bélicas del mundo antiguo mediante una intrincada red de jeroglíficos, tema del cual el epigrafista maya Alfonso Lacadena García-Gallo (1946) hace una extensa revisión en su tesis doctoral *Evolución formal de las grafías escriturarias mayas: implicaciones históricas y culturales* (2002).



No obstante, el proceso de conquista y su consecuente imposición cultural desembocaron en que la pintura mexicana se desarrollara paralelamente al arte europeo, el cual definía los temas y las formas de los pintores mexicanos, si bien el periodo novohispano tenía su identidad, como *Carmen Chami* (1974) ha dejado claro en su tesis *Estudio de la técnica de la pintura de caballete barroca novohispana de finales del siglo XVII. Una alternativa plástica* (2010).

Sin embargo, en lo referente a la crónica de los hechos no podríamos decir que la pintura del periodo novohispano o la que siguió al proceso de independencia innovaran de forma significativa las herramientas para propiciar la narración de acontecimientos por medio de las imágenes.

Por ejemplo, aunque la intervención francesa de 1862 originó una gran cantidad de pinturas de batalla, estas obras siguen las estructuras generales de sus contrapartes europeas, priorizando el registro de las formaciones militares así como los movimientos tácticos y, en segunda instancia, idealizando las victorias de los mexicanos por encima de los invasores, sin tratar hechos concretos, optando por imagerías que imitaban el estilo europeo de principios de siglo.

Tampoco podríamos decir que los *exvotos* populares constituyan un precedente de pintura documental en México, pues dependen, en gran medida, de su referente literario, comúnmente agregado en la base de estas pequeñas pinturas dedicadas a figuras de la religión católica y que, aunque son pequeñas crónicas de los “milagros” ilustrados con la imagen principal, caen en la categoría de iconotexto, siendo su naturaleza más cercana a la fotografía de prensa.

En cambio partiré del movimiento muralista de principios del siglo XX, el cual buscaba, con la ideología nacionalista de José Vasconcelos, crear una obra “genuinamente latinoamericana”<sup>171</sup>, según su ensayo *El monismo estético* (1918). Como he mencionado en el capítulo anterior, la influencia que algunas obras del muralismo en pintores actuales, como es el caso de Daniel Lezama (1968), vuelve imprescindible una segunda revisión a sus herramientas narrativas para dilucidar si su existencia ha producido un estilo particular de *pintura documental mexicana*, o si, de existir, proviene de la tradición europea.

---

<sup>171</sup> José Vasconcelos, *El monismo estético. Ensayos* (México: Trillas, 2009), p. 45.

En primera instancia, Vasconcelos buscaba un *arte legítimo*, el cual, de acuerdo con su visión, no podía estar desanclado de tiempo y lugar, aconsejando tomar de las escuelas europeas las técnicas y los recursos, pero orientarlos a la búsqueda de una obra sin *criollismos*, priorizando tanto identidad como actualidad, desligándose del culto “arqueológico del arte indígena”<sup>172</sup> pero nutriéndose de sus raíces. Es decir, un arte occidentalizado que inventara una nueva tradición de la gran pintura latinoamericana.

No bastó la apasionada convocatoria de Vasconcelos, el muralismo no consiguió desligarse de los criollismos ni del culto arqueológico, produciendo una propuesta, si original, también ligada a la tradición europea tanto en temas como en técnicas y, según hemos mencionado a propósito de Jean Charlot, la iconografía recursiva evidente o velada, como la influencia de Caravaggio en la obra de José Clemente Orozco.

La conclusión más sencilla sería que los muralistas, íntimamente ligados a Europa o Estados Unidos, se limitaron a modificar los motivos tradicionales de la pintura occidental por motivos puramente mexicanos (cosa que no carece de complejidad), pero sería ignorar las innovaciones, tanto formales como conceptuales, que los muralistas aportaron a la historia de la pintura universal.

La principal característica de la pintura mural, huelga decirlo, fue su carácter didáctico y popular, el cual fue planeado por la oficialidad, como demuestra una carta de Justo Sierra enviada al Ateneo Mexicano, en 1902, a propósito del arte que el México posrevolucionario necesitaba: “La base tiene que ser social: un arte de egoístas o *dilettanti* que desdeña la comunión con la mentalidad social en ascensión sería totalmente estéril y moriría de adoración de sí mismo y de dicho solitario”.<sup>173</sup>

La búsqueda social del arte condicionó el formato de las obras que se convertirían en sello de identidad mexicana al mismo tiempo de modificar el lenguaje narrativo de los murales europeos, en los cuales se dividía su lectura por medio de escenas cronológicamente articuladas en módulos no concluyentes que dirigían al

---

<sup>172</sup> *Ídem.*

<sup>173</sup> Raquel Tibol citando a Justo Sierra, *José Clemente Orozco: una vida para el arte: Breve historia documental* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 1885.

espectador, una fórmula desarrollada por Giotto di Bondone (1226-1337) en el *trecento* y que se mantuvo constante hasta los murales de Miguel Ángel y Rafael el *cinquecento*.

Los murales mexicanos estaban íntimamente ligados a sus autores, por lo que la obra de cada uno de los *tres grandes* tiene significativas variantes tanto técnicas como iconográficas. Sus estrategias narrativas son particulares y no necesariamente cronológicas.

Ejemplo de esto son los murales de José Clemente Orozco (1883-1949) en el Hospicio Cabañas, los cuales revisan la conquista de México por medio de una iconografía híbrida con elementos de la tradición católica, alusiones a la mitología griega e *iconografía mexicana*, amalgamados en una fabulación presidida por el imponente Prometeo que domina la cúpula.

En contraste, la obra de Rivera, de una elegancia sostenida y un acabado influenciado por su estancia en Europa, recurre a la saturación de personajes en estructuras piramidales aprendidas de Miguel Ángel, en las cuales los sucesos evocan el caos de la cotidianidad.

La narrativa suele partir de su punto más bajo, congregando, en una sola imagen multitudinaria, grandes periodos temporales, uno sobre otro, en una metáfora de la construcción de la identidad.

En David Alfaro Siqueiros (1896-1974) las composiciones son imágenes totémicas que seccionan el soporte en poderosas diagonales que acentúan el conflicto constante. El impacto de la masa no conlleva una lectura de elementos diversos ni una cronología por la posición de los elementos. Su obra, antecedente del expresionismo americano, es una lucha constante con el espectador en busca de inculcar la identidad mediante la violencia de la pintura alegórica en sus primeros años.

Aun con las innegables aportaciones del muralismo a la pintura universal, es difícil rastrear hechos concretos en la obra de estos artistas que, por lo general, se mueven en el terreno de la *alegoría universal*, rasgo común en pintores posteriores como Juan O'Gorman (1905-1982) o Jorge González Camarena (1908-1980).

Este recurso de *grandilocuencia alegórica nacional* también está presente en la obra de Daniel Lezama, cuya búsqueda de una pintura que revele la *identidad mexicana* lo ha llevado a crear intrincadas estructuras similares a las de Diego Rivera, utilizando su particular visión de arquetipos mexicanos en una técnica figurativa/realista, como en *La gran noche mexicana* (2005), una imaginería surrealista en la cual conviven estereotipos nacionales en torno a una fiesta popular presidida por el “Divo de Juárez” Juan Gabriel (1950-2016), de quien el pintor es ferviente fanático, como ha mencionado en muchas ocasiones.

No obstante su relevancia internacional, la obra de Lezama está muy lejos de los valores didácticos que buscara Vasconcelos, pues la mayor parte de su trabajo se orienta a una alegoría heroica de la pobreza y su influencia en la estructura del México actual, pasando de lo metafórico a lo anecdótico y, finalmente, a lo simbólico, distanciando su pintura de nuestro requerimiento de anclaje en un *hecho concreto*, por lo que *La niña muerta* (2000) [Figura 76] cobra relevancia para la investigación al centrarse en los feminicidios, situación común en Ciudad Juárez en la última década del siglo XX y en el Estado de México, en la primera y segunda décadas del siglo XXI, no un hecho concreto pero sí una situación específica.

En la pieza de Lezama una niña con una especie de camisón blanco yace en un paraje desolado, alrededor de ella sus zapatos y, tal vez, su falda, se desparraman en la tierra arenosa.

Sus ojos perdidos voltean hacia el espectador, haciéndolo partícipe de la imagen; al fondo, detrás de la vegetación (tal vez una nopalera), están los cascos de fábricas, elemento común tanto en Juárez como en Estado de México, donde laboraba la mayoría de las víctimas.

Aunque en primera instancia *La niña muerta* podría parecer una imaginería más de Lezama, sus datos complementados con la iconografía recursiva nos remontan a *La maja vestida* (1808) [Figura 77] y *La maja desnuda* (1800) [Figura 78], poniendo en juego la relación *Eros y Tanathos* al modificar el símbolo de belleza y sensualidad que significan *las majas* y convertirlo en alegoría del abuso y violencia de género que tiene, en el feminicidio, su expresión más radical.

Útil en cuanto alegoría respecto a la situación, la obra de Lezama no nos ofrece demasiada información acerca del hecho o el punto de vista del autor (como sucede con Helnwein y Nedrum), aunque el uso de los valores connotacionales asociados a *La maja* permiten considerar que esta herramienta no está ausente en la *nueva figuración mexicana*.

Un ejemplo más claro lo encontramos en *Migrantes II* [Figura 79] de Gustavo Monroy (1959), obra que trata el tema de la migración de México y Sudamérica hacia Estados Unidos.

Monroy, un pintor comprometido con la crónica sociocultural mexicana, hace uso de la iconografía recursiva a modo de alegoría del penoso trayecto que los inmigrantes, por lo general de clase humilde y escasos recursos, recorren a través de la árida región que limita a México con sus vecinos del norte, transformando y resignificando la *Expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal* (1425) [Figura 80], de Masaccio (1401-1428), y equiparando la pérdida de la divinidad con la de la identidad así como el sufrimiento de ambos “migrantes”.

Aunque de mayor complejidad y profundidad discursiva, la obra de Monroy tampoco enuncia un hecho específico, por lo que no podemos incluirla en la categoría de *pintura documental*, pero, como crónica de una situación constante en México y el mundo, puede resultar documento del fenómeno global del desplazamiento de miles de personas, ya sea obligados por conflicto o necesidad económica, provocando la revisión del original de Masaccio y aportando nuevos valores simbólicos asociados a su estructura, como en *Nuevo biombo de la conquista* [Figura 81], en la cual el autor hace una extensa crónica de situaciones del periodo llamado popularmente *la guerra contra el narco*, integrando al proceso pictórico metodologías para evadir la moda de la “narcopintura”:

Quise imponerme un ejercicio de largo plazo, pintado durante seis o siete meses, de manera paulatina, que es un poco a contracorriente de los discursos rápidos, fútiles, bajos, tontos, que están de moda. Para mí las modas nacen muertas porque están destinadas a durar poco. La pintura no es una moda, es un oficio, una vocación que siempre ha existido y así seguirá. [...] la realidad de un día para otro salpicó mi trabajo y no quise ser ajeno a ello. Por motivos personales viajo constantemente a la frontera de México y me percaté de que lo que allí sucede era un aviso de lo que iba a pasar en el

centro como ha ocurrido. La violencia ha avanzado lentamente como un cáncer que ha logrado casi una metástasis nacional. Ésta es simplemente una muestra de una salpicadura violenta a la que se vio sometida mi obra<sup>174</sup>.

Esta pieza atisba la visión *a posteriori* del artista, y propone una *imagen/relato* en la tradición novohispana de decorar biombos con pinturas alegóricas, con una confrontación entre la tradición burguesa y la actualidad violenta.

Caso particular el de aquellos pintores que obtienen sus motivos pictóricos directamente de la fotografía de prensa, fenómeno cuyo precedente es el uso del grabado a propósito de hechos concretos y relevantes en la actualidad del pintor, un caso que ya hemos revisado en Goya, Velázquez o Delacroix.

Pero mientras para estos pintores el grabado servía como punto de partida hacia la resignificación y la elaboración de escenas como *imágenes relato*, ampliando su fuente y convirtiéndose, en última instancia, en símbolos, muchas veces el pintor actual se contenta con la reproducción del motivo visual sin ahondar en sus valores connotativos, un riesgo del cual hemos hablado en el capítulo anterior, algo claro en la obra de Omar Rodríguez Graham (1978) y su serie *La muerte reina, bella y melancólica* (2008), que retrata, en grandes *impastos*, fotografías retomadas de la nota roja mexicana, sobre las cuales la página de la Galería Hilario Galguera describe en su sitio:

Para esta muestra el artista se inspiró en una serie de fotografías tratadas de forma “amarillista” en los medios masivos de comunicación. No obstante, para Rodríguez-Graham la utilización del tema constituye un pretexto que le permite experimentar con el despliegue de volúmenes, formas, colores y texturas.<sup>175</sup>

Ante esta declaración es preciso preguntarse: ¿Es posible retomar esta clase de testimonios y despojarlos de su valor como “documentos del horror”? Dado el caso, ¿es moralmente aceptable?

---

<sup>174</sup> Merry MacMasters, “Gustavo Monroy contrasta la violencia con la iniciativa de paz y reconciliación”, *La Jornada de en medio*, 13 de julio de 2012, <http://www.jornada.unam.mx/2012/07/13/cultura/a04n1cul> (Consultado el 12 de abril de 2016).

<sup>175</sup> “Omar Rodríguez-Graham. La muerte reina, bella y melancólica”, Galería Hilario Galguera, <http://www.galeriahilariogalguera.com/nueva/index.php?id=75> (Consultado el 20 de Junio de 20016).



Dicho de otro modo, se puede despojar el horror de la mujer degollada de la pintura *Rajada* (sin fecha) [Figura 82] de su connotación como testimonio del horror cotidiano sin volverlo una apología?

Esta pieza, y en general la serie, responde al tipo de obra que Didi Huberman advirtió como propensa a la apología, pues “[...]procede de un estetismo que tiende a ignorar en la historia sus singularidades concretas”<sup>176</sup>, igualando la carne de animales, motivo de representación común en el arte occidental, a la carne humana, volviendo ambas *carne/excusa* para el ejercicio plástico.

Las víctimas de la violencia que pueblan el trabajo de Graham no son ya “personas anónimas” sino animales sacrificados ajenos a toda dignidad.

Convertidos en maniqués, los cadáveres autoconcluyentes son meros fantasmas de la fotografía que sirve como base, sin más valores que los plásticos, por lo cual, al carecer de una construcción propia y limitarse a la revisión del encuadre, no se podría considerarlas piezas documentales, aunque enuncian un recurso popular en la figuración mexicana del siglo XXI, la producción de imágenes digeribles para una clase determinada de público, ansioso de saldar su deuda moral por medio del disgusto visual que proporcionan las pinturas de lo grotesco.

En este mismo grupo podemos considerar a Marisa Polin (1965) y su serie *Not Guilty* (2010), la cual se asoma, tímidamente, a la violencia del narcotráfico, sin pretensión de comprenderla sino, similar a Graham, exhibir sus valores plásticos.

Mediante coloridas reinterpretaciones de fotos tomadas de internet y *Proceso*, la pintora propone una obra sin sustento teórico con un valor plástico tan cuestionable como sus carencias discursivas, pero cuya exhibición y posterior “censura” en la embajada mexicana en Holanda le otorgaron una portada en la mencionada revista, haciéndola brevemente reconocida en la plástica nacional.

Estas obras, comúnmente ligadas a galerías de alto nivel económico, sugieren la existencia de un punto de vista ya no del autor sino del grupo social en el cual se desenvuelve, cuya imperiosa necesidad de *borrar* el horror produce respuestas irreflexivas pero “bellas”, común denominador con otros autores, como

---

<sup>176</sup> Georges Didi-Huberman, *Imágenes*, p. 50.

ejemplifica *El péndulo* (2004-2015) [Figura 83], óleo del ecuatoriano radicado en México Santiago Carbonell, que intenta opinar acerca de la desaparición forzada de 43 normalistas el 27 de septiembre de 2014 en el estado de Guerrero. Respecto a la génesis de esta pintura, el autor declara:

Al limpiar el cuadro *El péndulo*, pintado en 2004, que había estado en bodega, Santiago Carbonell (Quito, 1960) asegura que el óleo le dijo “necesito más rojo”, ya que en ese momento el pintor se enteró de la desgracia de los 43 normalistas en Iguala. Así que el creador pintarrajeó la composición con el número enigmático.

La pintura no sólo le comunicó su necesidad de un color adicional, sino que el artista quiso dejar un testigo de lo acontecido. Los pintores también pueden ser cronistas de lo que pasó. Los cuadros tienen una capacidad de memoria impresionante. Si es un buen cuadro es posible que dure mil años, pero después de ese tiempo a lo mejor el número 43 significa otra cosa. Un amigo me dijo: “Pusiste 43 porque te gusta ese licor”.<sup>177</sup>

La tendencia de las obras de Carbonell y Graham constituye el binomio *estetismo/historicismo* advertido por Huberman pero con una variable macabra: busca borrar la evidencia del hecho. En Graham despoja de humanidad a sus modelos y en Carbonell elimina el hecho, apoderándose del símbolo pero renegando de su naturaleza obscena en un proceso de “borradura” social, mediante la cual: “El individuo deja de pertenecer a sí mismo para encarnarse en un ente cuya existencia es puesta en duda”.<sup>178</sup>

Estas piezas evidencian una situación peculiar que conecta con la tradición de las representaciones violentas en la historia de la pintura, quizá sometida o no a la violencia, pero más efectiva como crónica cuando no busca encarar el hecho con una técnica preciosista, pues ésta distrae al espectador.

Por último, redondeando esta panoplia de la pintura figurativa mexicana actual y su relación con la documental es preciso mencionar al tamaulipeco Rigoberto A. González (1976) y su serie *Barroco en la frontera* (2011), la cual sintetiza la

---

<sup>177</sup> Merry MacMasters, “El cuadro *El péndulo* (43), testigo de la tragedia de Iguala, dice Carbonell”, *La Jornada de en medio*, 4 de abril de 2016, <http://www.jornada.unam.mx/2016/04/04/cultura/a08n2cul> (Consultado el 10 de abril de 2016).

<sup>178</sup> Antonio Sustaita, *El baile de las cabezas. Para una estética de la miseria corporal* (México: Editorial Fontamara, 2014), p. 22.

versión mexicana del neobarroco de Nerdrum o Mitch Griffiths, llevando a grandes lienzos imágenes referentes a la violencia asociada con el narco.

La obra de González busca, en sus palabras: “Representar la violencia de manera que sea fácil de mirar al mismo tiempo que la expone a la realidad”<sup>179</sup>, definición del estetismo que podría poner en riesgo la legitimidad del discurso, si no fuera por el particular uso de la técnica que utiliza el pintor, distanciándose de la vacuidad de Graham o Carbonell, como en el caso de *Mujer Z decapitada* (2008) [Figura 84], cuya estructura recurre a *David con la cabeza de Goliat* (1609) [Figura 85], de Caravaggio. No obstante, esta obra está más cerca de ser una apropiación estética porque el autor no llega a explotar el uso connotacional de la pieza original, algo que sucede en muchas de sus obras, las cuales, aunque testimonios y documentos de la violencia en la frontera, recrean el estetismo poco analítico, a similitud de autores jóvenes que explotaron el tema de la violencia contra el narco a principios del siglo XXI; si bien con una preocupación honesta al respecto, su uso de las herramientas conceptuales y estructurales de la pintura revelaban la falta de experiencia en la construcción de imágenes/relato, convirtiendo el tema de la violencia ligada al narco y sus representaciones figurativas en una *moda pasajera*.

La ausencia de una pintura referente a hechos específicos pareciera ser un sello común en los pintores de la nueva figuración mexicana, quienes se mueven en la línea de la alegoría general con pretensiones de volverla universal, aunque sus estilos y técnicas han sido modificadas y adaptadas al realismo, que poco a poco recupera terreno en el mundo.

No son pocos los autores mexicanos que han fijado su atención en las técnicas tradicionales europeas pero sin conectar a profundidad con sus herramientas iconológicas, desaprovechando, en gran medida, las narrativas de la figuración connotacional recursiva, reduciendo el uso de las estructuras simbólicas a meras citas o apropiaciones, como sucede con el cuadro *La segunda incredulidad* (2014) [Figura 86] de Abraham Jiménez (1977), obra que ejemplifica el ligero empleo de la estructura barroca (en este caso *La incredulidad de santo Tomás* [1602] de

---

<sup>179</sup> Rigoberto A. González (2014, enero 17). *Barroco en la frontera* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wy2enlfoE-4>.

Caravaggio), la cual acataron muchos autores, como prueba la colección *El mural del milenio* (2015), proyecto auspiciado y desarrollado por el periódico mexicano *Milenio* y coordinado por la polémica crítica de arte Avelina Lesper (s.f.).

Un caso peculiar es el de la pieza *El asesinato de un no nato* (1994) [Figura 87] del pintor Arturo Rivera (1945), que, en clave alegórica, trata un hecho concreto, el magnicidio del político Luis Donaldo Colosio (1950-1994), atentado relevante en la historia moderna de la política mexicana cuya víctima se ostentaba como favorito para la presidencia por el Partido Revolucionario Institucional.

En esta obra, de la cual Claudia Gómez Haro hace una extensa reseña en su artículo “El asesinato de un nonato (licenciado Donaldo Colosio)” (2013), el autor proporciona información tal como la ubicación de la herida fatal en el político, pero no aporta más datos, limitándose a ser un *retrato simbólico*. Si bien su referencia específica llama la atención no podríamos decir que es una pieza documental.



56. Joe Rosenthal, *Alzando la bandera en Iwo Jima*, fotografía (s.d.), 1945, Newseum, Estados Unidos.



57. Anónimo (miembros del Sonderkommando de Auschwitz), *Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944* (negativos no. 278), (s.d.), 1944, Museo del Estado de Auschwitz-Birkenau, Polonia.





58. Samuel Aranda, *Una mujer protege a su hijo* (*A woman protects her son*), fotografía (s.d.), 2011, Galería Time, Estados Unidos.



59. Jean-Pierre Rey, *La Marianne de Mai 68*, fotografia (s.d.), 1968 (s.d.).



60. Richard Serra, *Abu Ghraib*, litografía, 50.8 x 35.5 cm, 2004, Museo de Arte de Indianapolis, Estados Unidos.





61. Max Ginsburg, *Torture Abu Ghraib*, óleo sobre tela, 117 x 81 cm, 2009, Chelsea Classical Gallery, Estados Unidos.



62. Wang Quingsong, Serie: *Otras Batallas* No. 2, fotografía, 120 x 200 cm, 2001, colección del autor, Estados Unidos.



63. Gisbert Palmie, *La recompensa del trabajo*, óleo sobre tela, 145 x 285 cm, 1987, Oberfinanzdirektion, Alemania.





64. Diego Rivera, *La historia de México* (detalle), mural (s.d.), 1935, escaleras del Palacio Nacional, Ciudad de México.



65. Banksy, *Sin título*, grafiti (s.d.), 2005, Cisjordania.



66. Pablo Ruiz Picasso, *Guernica*, óleo sobre tela, 350 x 780 cm, 1937, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España.

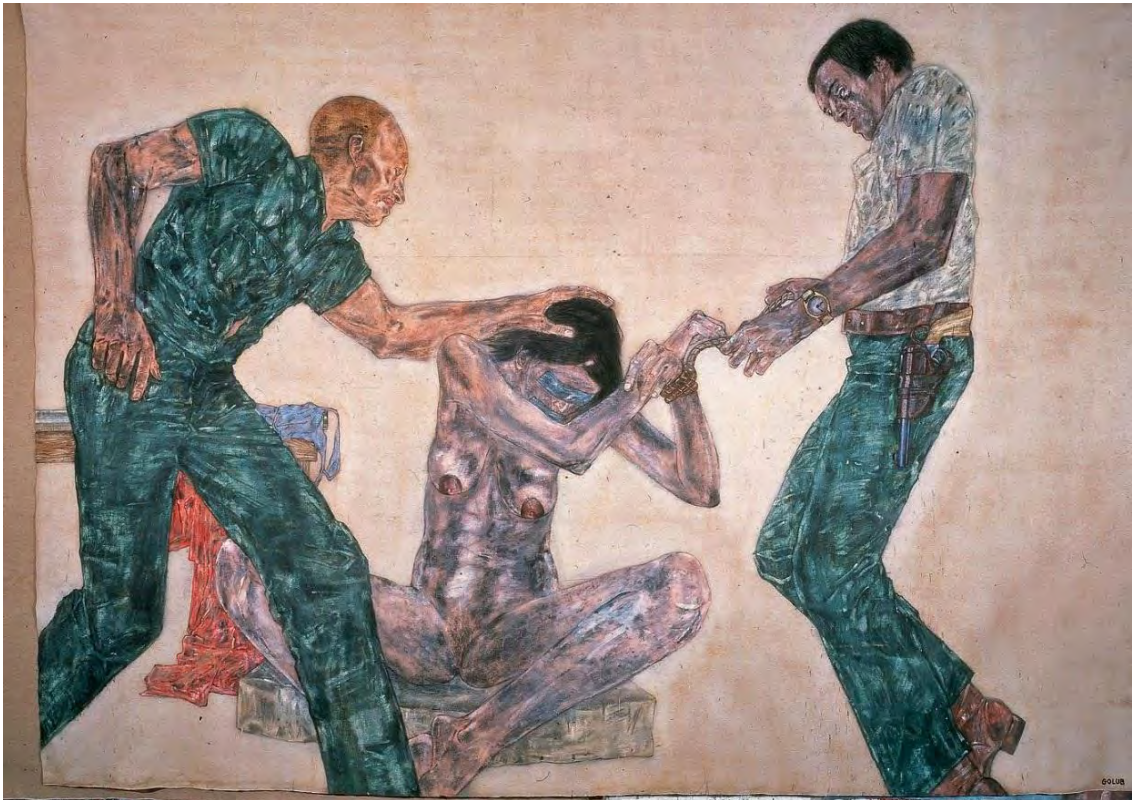


67. Leon Golub, *Vietnam II 1973*, óleo sobre tela, 304.8 x 429.2 cm, 1981, Broad Art Fundation, Estados Unidos.





68. Leon Golub, *Escuadrón Blanco IV (El Salvador)*, óleo sobre tela, 304.8 x 386.1 cm, 1983, Colección de Ulrich y Harriet Meyer, Estados Unidos.

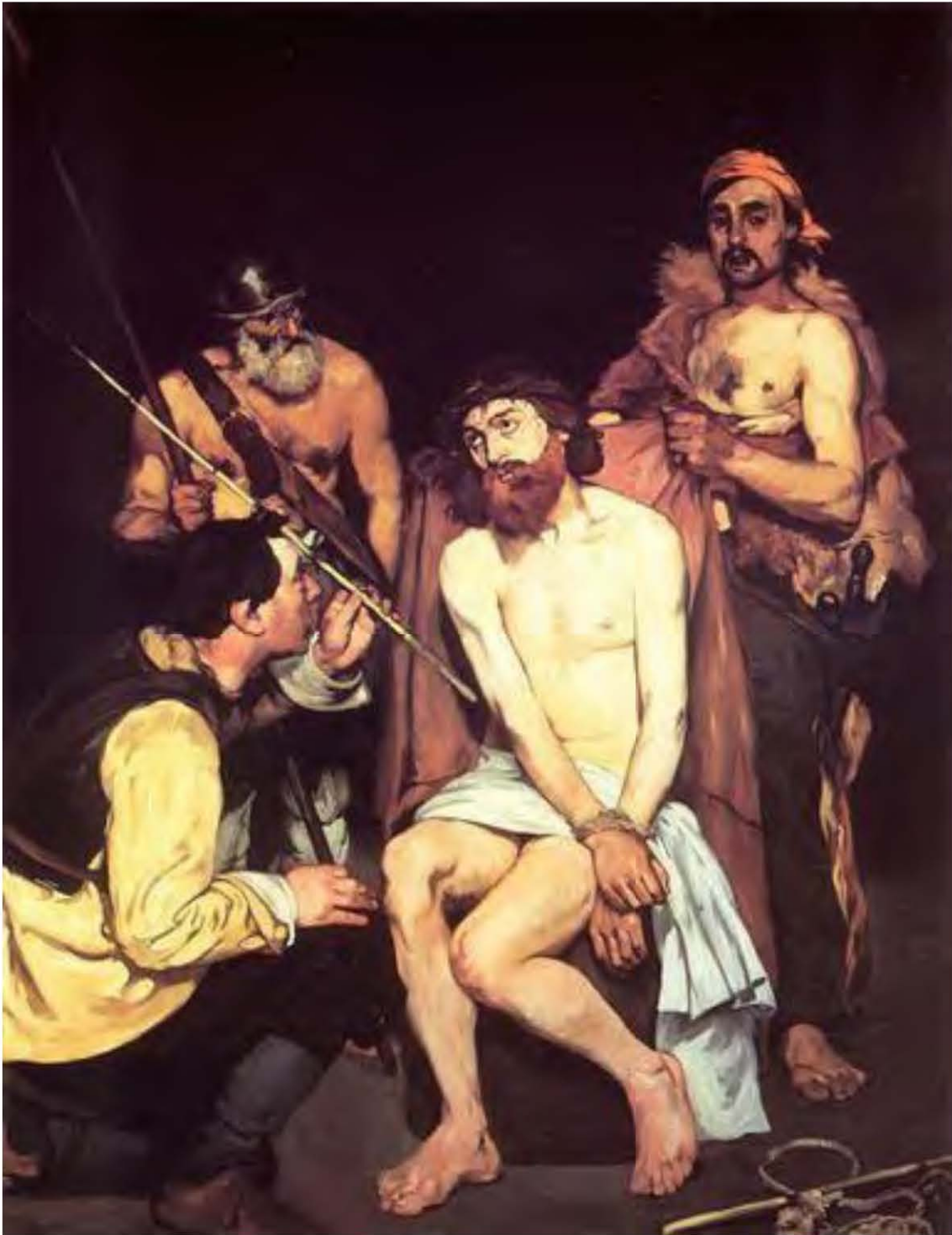


69. Leon Golub, *Interrogatorio III*, óleo sobre tela, 304.8 x 429.2 cm, 1981, Broad Art Fundation, Estados Unidos.





70. Harry Holland, *Steve Biko*, óleo sobre tela, 137.1 x 121.9 cm, 1986, colección privada (s.d.).



71. Édouard Manet, *Cristo burlado*, óleo sobre tela, 191 x 148 cm, 1865, Instituto de Arte de Chicago, Estados Unidos.



72. Odd Nedrum, *Asesinato de Andreas Baader*, óleo sobre tela, 324 x 262 cm, 1977, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Noruega.





73. Gottfried Helnwein, *American prayer*, mixta sobre tela,  
213 x 187 cm, 2012 (s.d.).





74. Gottfried Helnwein, *Untitled*, mixta sobre tela, 137.16 x 162.56 cm, 2012 (s.d.).



75. Gottfried Helnwein, *In the heat of the night*, 182.88 x 129.54 cm, 2000 (s.d.).



76. Daniel Lezama, *La niña muerta*, óleo sobre tela, 130 x 170 cm, 2000, Colección Tamayo, México.



77. Francisco de Goya, *La Maja vestida*, óleo sobre tela, 190 x 95 cm, 1800, Museo del Prado, España.



78. Francisco de Goya, *La Maja desnuda*, óleo sobre tela, 190 x 95 cm, 1800, Museo del Prado, España.





79. Gustavo Monroy, *Migrantes II*, óleo sobre tela (s.d.), 2017, colección del autor, México.



80. Masaccio, *La expulsión de Adán y Eva del paraíso terrenal*, fresco, 208 × 88 cm, 1425-1428, Santa María del Carmine, Florencia, Italia.



81. Gustavo Monroy, *Nuevo biombo de la conquista*, óleo sobre madera, 200 x 500 cm, 2012, Museo Nacional de San Carlos, México.





82. Omar Rodríguez Graham, *Rajada*, óleo sobre tela (s.d.).



83. Santiago Carbonell, *El péndulo*, óleo sobre tela (s.d.), 2004-2015, Colección Espejos de la Realidad, México.



84. Rigoberto A. González, *Mujer Z decapitada*, óleo sobre tela (s.d.), 2008 (s.d.).

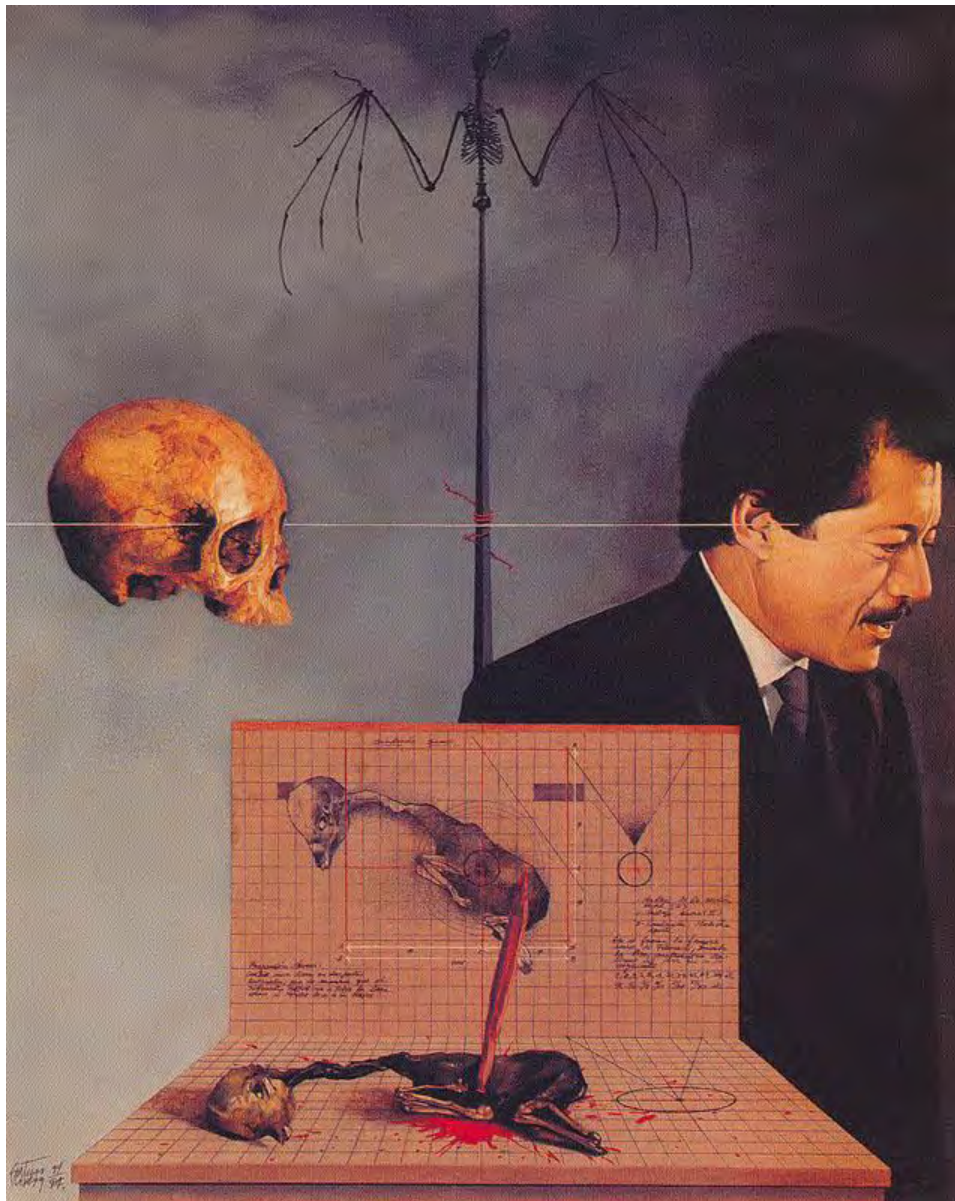


85. Caravaggio, *David con la cabeza de Goliat*, óleo sobre tela, 125 × 101 cm, 1609-1610, Galería Borghese, Roma.





86. Abraham Jiménez, *La segunda incredulidad*, óleo sobre tela (s.d.), 2014 (s.d.).



87. Arturo Rivera, *El asesinato de un no nato*, óleo sobre madera, 92 x 73 cm, 2015, Colección Archivo Arturo Rivera, México.



### Capítulo III. Una propuesta documental en la figuración mexicana de principios del siglo XXI

Aunque muchos de los autores mencionados en el capítulo anterior cuentan con importantes aportaciones al iconario mexicano al mismo tiempo que hacen uso de herramientas de la tradición plástica occidental, resignificando iconografías y dotándolas de nuevos valores, como en el caso de Gustavo Monroy, el sistema alegórico con motivos generales aparentemente domina la nueva figuración mexicana en la primera y segunda décadas del siglo XXI, sin que exista un ejemplo concreto de un hecho específico que haya propiciado una *pintura documental mexicana*.

Es caso curioso si consideramos que los *mass media* han facilitado el proceso de investigación y las redes sociales permiten el contacto directo con los protagonistas de los más diversos acontecimientos. Aunado a esto, prácticamente todo evento relevante es registrado tanto en fotografía como en video, suceda en México o el extranjero.

No obstante, la gradual preferencia del internet como herramienta de ocio, especialmente desde la masificación de las redes sociales<sup>180</sup>, pareciera ir acompañada de cierta apatía respecto a su uso como herramienta interactiva de investigación, algo parecido a lo que Aby Warburg temía ante la inmediatez de la información a principios del siglo XX:

El telegrama y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico progresa hasta formar lazos espirituales entre la humanidad y el mundo circundante, convirtiendo a la distancia en el espacio requerido para la devoción y la reflexión: la distancia anulada por la conexión eléctrica instantánea.<sup>181</sup>

Warburg, al describir las implicaciones de una *distancia anulada*, predice la comunicación instantánea vía internet y la incapacidad reflexiva que provoca la saturación informativa, una condición no ajena al mundo de la pintura actual, en el cual inmediatez es equivalente a novedad y, parcialmente, a “originalidad”, sin implicar un entendimiento del fenómeno representado, constituyendo la obra

---

<sup>180</sup> Se considera que la cantidad de usuarios de Facebook ha aumentado de “1,000 millones en 2005 a una cifra estimada de 3,200 millones a fines de 2015”.

<sup>181</sup> José Emilio Burúcuca, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002), p. 26.

resultante si acaso un ejemplo de la respuesta emocional del autor a un hecho concreto pero no una reflexión acerca de él mismo, como en el caso de la obra de Marisa Polin que hemos reseñado.

No extraña que tanta información al alcance de un *click* impida valorar adecuadamente la importancia de los acontecimientos diarios, parafraseando a Lipovetsky: “Tan pronto ha sido registrado, el acontecimiento se olvida, expulsado por otros aún más espectaculares. [...] los acontecimientos han sufrido el mismo abandono que los lugares y las moradas”.<sup>182</sup>

Este *olvido instantáneo* y la *distancia anulada* magnifican la ilusoria cercanía que otorga la red, permitiendo al pintor aproximarse, en tiempo real, a una enorme cantidad de hechos en una falsa perspectiva de primera persona, dificultando el discernimiento y saturando las posibilidades al elegir un tema a representar, desembocando, en muchos casos, en parodias de la actualidad como en la obra de Carlos Cárdenas Reyes (1969), imagerías *pop* en las que conviven lo mismo superhéroes estadounidenses que políticos y desastres naturales, todo en el estilo del *nuevo realismo mexicano*, sin que en sus obras se llegue a una verdadera complejidad discursiva.

Sin embargo, como Anna Adell refiere en su ensayo *El arte como expiación* (2011), este distanciamiento no sería del todo negativo, pues, una vez asimilada la información de un hecho en concreto, el artista podría ver un panorama general con el fin de analizarlo en busca de una obra, consciente de que ésta no será comparable a haber vivido el hecho de primera mano:

Es ingenuo creer que sentir en carne propia algo remotamente parecido a lo que sienten las víctimas de una guerra serviría para concienciar al público. De hecho, mantener cierta distancia es necesario para analizar lo que ocurre.<sup>183</sup>

De este modo, aunque se priorizó la violencia del México actual como motivo a representar, el desarrollo de la presente investigación modificó no sólo el enfoque sino la percepción del tema.

---

<sup>182</sup> Lipovetzky, *La era*, p. 40.

<sup>183</sup> Anna Adelle, *El arte como expiación* (Madrid: Casimiro, 2011), p. 17.

Las herramientas analizadas en los autores replantearon los supuestos respecto a los alcances y las características de una pintura documental, ampliando mi visión de la compleja maquinaria en juego a la hora de elaborar símbolos dinámicos con propiedades documentales.

Dada esta complejidad he decidido dedicar el último capítulo al proceso metodológico, el cual dio como resultado la propuesta plástica que viene a concluir la presente tesis, desarrollando, en primera instancia, una justificación respecto al tema y, en segunda, una descripción minuciosa del proceso pictórico así como de los elementos presentes en la propuesta.

### **3.1 Elección del tema y justificación**

En 2009 la artista sinaloense Teresa Margolles (1963) inauguró el Pabellón Mexicano en la Bienal de Venecia, denunciando la *guerra contra el narco* con su exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (2009), la cual, mediante el uso de la sangre de víctimas de la violencia en México, supuestamente recolectada por ella y sus ayudantes, ofrecía instalaciones que mostraban al espectador la evidencia de los enfrentamientos entre el ejército, la policía y el crimen organizado, consecuencia de la decisión del presidente Felipe Calderón Hinojosa (1962) de combatir el narcotráfico con las fuerzas armadas como fórmula para legitimar su gobierno.

La exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, si bien conllevaba una duda razonable respecto a su autenticidad, constituía una cuestión medular para la identidad mexicana en la segunda década del siglo XXI, la entrada de México a un conflicto armado interno cuyas cifras de muertos, desaparecidos y desplazados sólo tenían precedentes en la revolución de 1910.

Para muchos pintores fue imposible evadir el tema en su obra, enfrentándolos al dilema *estetismo/historicismo*, el cual produjo una oleada fugaz de piezas en lo que se dio en llamar, genéricamente, la *narcocultura*, una producción acelerada que tenía como común denominador el tema de la violencia y el crimen organizado.

Esta situación, la de “montarse” a una moda, por cuestionable que sea, de ningún modo es exclusiva de México; de hecho, respecto a situaciones similares los

críticos Paul Virilio (1932) y Enrico Baj (1924-2003) hacen un acertado comentario en el libro *Discurso sobre el horror en el arte* (2007):

Todo esto está en sintonía con las pulsiones de los artistas que, por lo general, sólo quieren estar a la última, *up to date*, y ni les interesa ni les importa representar cosas humanas, emociones, cosas que inciten, como pretendió Kandinsky, el lado espiritual del arte.<sup>184</sup>

No se puede decir, en efecto, que el narcotráfico haya provocado intelectualmente a los pintores mexicanos, si bien las *respuestas plásticas inmediatas* se multiplicaron a ritmo vertiginoso, viciando la fórmula sin aportar algo trascendentalmente útil para legitimar o deslegitimar sus propuestas.

A pesar de ello sería un error pensar que esta situación fue común en todas las artes. Basta con voltear la mirada a la literatura para darnos cuenta de que, si bien experimentó un *boom* con el tema de la narcocultura, muchos autores se dieron a la tarea de encontrar sentido dentro de la actualidad *kafkiana* que vivían, desarrollando un importante número de ensayos a propósito del narcotráfico y su influencia en la literatura.

Por ejemplo, *Apuntes para una poética de la narcoliteratura* (2013), de Felipe Oliver Fuentes Krafczyk (1975), ofrece una guía para adentrarnos en el fenómeno del *narco* desde el mundo de las letras, aceptando, distinto a la plástica, su *boom* como una moda pero dividiéndola en estratos de acuerdo con su complejidad, con un recuento del debate respecto a la validez del narcotráfico como tema recurrente en la literatura, profundizando en sus posibilidades para ser un género en sí mismo sin hacer apología de la violencia, escarbando en su relación con la sociedad, implicando que una es producto lógico de la otra.

El escrito de Fuentes Krafczyk pone de manifiesto una constante en la brutalidad del crimen organizado, la fragmentación como una herramienta recurrente de la autoridad violenta.

Se trata de la deconstrucción del cuerpo como una metáfora de la descomposición social, el desmembramiento físico a cambio del despedazamiento como Estado:

---

<sup>184</sup> Virilio y Baj, *Discursos*, p. 28.

En efecto, la transformación o incluso destrucción del cuerpo es un motivo recurrente entre los novelistas [...]Cuerpo humano y cuerpo social, mismo significante que construye idéntico significado; una sociedad en decadencia, lacerada y atrapada en una espiral de destrucción.<sup>185</sup>

Esta certeza es explorada a profundidad en dos textos vitales para vislumbrar cómo el arte ha buscado asimilar la era del narco mexicano: el primero, *El hombre sin cabeza* (2009) de Sergio González Rodríguez (1950-2017), un apasionante ensayo desde el punto de vista periodístico en el cual el autor, devenido en antropólogo, recorre desde su raíz los orígenes de la *narcoviencia* y cómo es catalizador y factor de cohesión entre las clases sociales más bajas.

Al mismo tiempo González Rodríguez describe y analiza la decapitación como *sinécdoque social*, idea que comparte con Antonio Sustaita y su ensayo, de particular importancia para el mundo de las artes visuales, *El baile de las cabezas. Para una estética de la miseria corporal* (2014).

Otras áreas del conocimiento han procurado un estudio minucioso del tema de la violencia propiciando libros y coloquios, como es el caso de *Violencia: nueva crisis en México* (2016), volumen coordinado por Gezabel Guzmán (s.f.) y Rafael Montesinos (1964) con ensayos acerca de las caras de la violencia en el México de la segunda década del siglo XXI.

De estos, *México: fracaso del monopolio legítimo de la violencia y crisis de la sociedad moderna*, de Rafael Montesinos; *La naturalización de la violencia sobre lo considerado no persona*, de Julio Scherer García (1926-2015); *La cosificación y el ejercicio periodístico*, de Rogelio Flores Morales (s.f.); *Algunas ideas para comprender la violencia contemporánea*, de José Luis Cisneros (s.f.); y *Violencia: un problema hipercomplejo*, de Luz María Gómez Ávila (1972), abordan el tema frente a una actualidad que lo ha “normalizado”, cuestionando su naturaleza así como causas y consecuencias en el territorio nacional.

Este volumen también realiza una amplia exploración respecto a las relaciones que la violencia entreteje con la población civil, coincidiendo muchos de sus autores en que la pobreza cultural es una constante entre los grupos marginados,

---

<sup>185</sup> Felipe Oliver Fuentes Krafczyk, *Apuntes para una poética de la narcoliteratura* (Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013), p. 21.

principal semillero del crimen organizado, llamando la atención a la idealización de la que es producto el sicario devenido en capo del narcotráfico y en general de la *cultura de la violencia* como constructor de identidad de una clase despreciada por el Estado y las esferas privilegiadas:

El hombre es, entonces, un sujeto encerrado en sí mismo, es el resultado de agudas y lacerantes injusticias y desigualdades marcadas por un desmoronamiento social de la vida pública, el florecimiento del individuo y el retorno a la vida privada.<sup>186</sup>

Esta lejanía entre la *alta cultura* y la *cultura marginal* obedece a un mecanismo de *defensa social* propiciado por el Estado y apoyado por los medios de comunicación afines a la oficialidad, como demuestra el polémico acuerdo de *Cobertura Informativa de la Violencia* (2011), que en su punto número 6 declaraba: “Los medios deben establecer criterios para determinar el espacio que asignen a la publicación de notas, difusión de imágenes y fotografías de actos de violencia y terrorismo”.

Estas nuevas normativas que para muchos comunicadores fuera del pacto representaban una imposición oficial respecto a la difusión veraz y oportuna trajeron la *borradura* mediática del tema, limitando los hechos a cifras mencionadas de manera fugaz en el transcurso de los noticieros, principalmente de las dos cadenas televisivas dominantes en México, Televisa y Tv Azteca.

Paralelamente, los periódicos amarillistas, impresos masivamente y de escaso costo, seguían presentando, en sus primeras planas, fotografías de ejecuciones y muertes asociadas al narco, bifurcando la percepción de la realidad entre la versión más “optimista” del Estado, confrontada a la *cultura visual de la violencia*, la cual se fue radicalizando hasta ofrecer productos como los compilados de ejecuciones grabadas en video y distribuidas por vendedores ambulantes. Productos como *Matando narcos* (2012) ofrecen *clips* de baja resolución con ejecuciones reales en el contexto de las luchas territoriales de grupos delictivos, muchas grabadas por los mismos sicarios, siendo un *registro de la abyección* obtenido de primera mano por los verdugos, quienes perpetuaban así el sufrimiento de la víctima.

---

<sup>186</sup> Gezabel Guzmán y Rafael Montesinos (coords.), *Violencia: nueva crisis en México* (México: UACM, 2016), p. 176.



Este proceso ha repercutido en un *género estético de la abyección social* relacionado directamente con las clases más humildes, creando un binomio *pobreza-asimilación de imágenes de extrema violencia* que repercute en la formación de los valores culturales en los estratos más desfavorecidos.

Obras como las de Graham y Carbonell explotan esta brecha social para mostrar a la *clase alta* visiones ajenas a su realidad pero que, como hemos reseñado, se vuelven apología de una violencia incomprensible, reduciendo la imagen a una anécdota incapacitada de ser un símbolo dinámico y provocar alguna reacción más allá del asombro, desperdiciando la propiedad del arte de tolerar “[...]algunas formas de abyección”<sup>187</sup>, sin que condicionen su naturaleza, otorgando a los pintores la identidad de *verdugos simbólicos*, un término que Sustaita menciona en su ensayo:

Al abrir el cuerpo en la imagen, continuaría con el castigo iniciado por aquél. Si el trabajo de los dos anteriores castigadores es físico, éste es de naturaleza simbólica, pues eterniza un castigo que en manos del verdugo y el cirujano era finito<sup>188</sup>.

Con el afán de evitar caer en la apología y preservar, a pesar del tema abyecto, la naturaleza artística de una pieza, es imprescindible tomar una postura respecto a la violencia. Como Huberman señala, esta *toma de posición* constituye la parte medular de la obra al poner al artista en una encrucijada entre *confrontar* y *apartarse*:

Para saber hay que tomar posición. No es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos, sobre los dos frentes que conlleva toda posición, puesto que toda posición es, fatalmente, relativa. Por ejemplo, se trata de afrontar algo, pero también debemos contar con todo aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que existe detrás de nosotros, que quizás negamos pero que, en gran parte, condiciona nuestros movimientos, por lo tanto, nuestra posición. Se trata igualmente de situarse en el tiempo. Tomar posición es desear, exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro.<sup>189</sup>

Con esta premisa, la obra que propongo como producto directo de esta investigación se opone a la *borradora* en aras del “bien social” así como a hipertrofiar las imágenes de la violencia como *elementos anecdóticos*, por lo que,

---

<sup>187</sup> Adell, *El arte*, p. 27.

<sup>188</sup> Sustaita, *El baile*, p. 57.

<sup>189</sup> Huberman, *Cuando las imágenes*, p. 11.

haciendo uso de los lineamientos descritos en los capítulos anteriores, la selección del tema deberá responder a un hecho que condense los intentos oficiales por negar la realidad de un México fracturado y las repercusiones de los hechos violentos en los ámbitos histórico y sociocultural.

### **3.2 Prueba y error en la búsqueda de una pintura documental**

Para entender cómo esta tesis puede servir al desarrollo pictórico, no sólo de manera teórica sino en la práctica, vale la pena hacer un recuento de las opciones y los procesos alrededor de la búsqueda de una pintura documental y cómo crecieron en complejidad gracias al análisis de ejemplos plásticos y la teoría vertida desde las disciplinas acerca de sus posibilidades como lenguaje.

Algo particular respecto a la obra plástica y la investigación contenida en este volumen es que el formato de una tesis teórico/práctica como la requerida en el área de artes en su especialidad de pintura vuelve casi imposible no trabajar de manera simultánea tanto las piezas como la investigación, constituyéndose en un reto para la metodología de un pintor tradicional.

No es extraño que las primeras obras asociadas al tema de la violencia en México, una preocupación original de este proyecto, fueran de carácter vago y se ubicaran en el *boom* o la moda de la *narcocultura*.

Por esto, las primeras piezas que realicé eran imágenes irreflexivas, si bien mostraban mi preocupación respecto a la situación social que comenzaba a asentarse en el país a finales de 2012.

En este primer intento y a la par de recabar información para la presente tesis, se realizó la serie *Alegorías de la sociedad mexicana* (2013-2014), siete obras en un estilo tradicional de figuración realista, proponiendo escenas como íconos del modo en que el narcotráfico afecta cultural y emocionalmente a la sociedad civil.

*Alegorías de la sociedad mexicana* pretendía recuperar el valor del cuerpo destrozado en cuanto a sus connotaciones simbólicas, idea surgida del estudio de Géricault y sus cabezas decapitadas que, según Berger, expresaban una realidad más allá del ejercicio plástico, adentrándose en la metáfora social de los grupos marginados:

Géricault pintó cabezas cercenadas y miembros humanos amputados tal como son utilizados en la sala de disección. Su punto de vista era amargamente crítico: elegir pintar a los locos y a los desposeídos suponía una reflexión sobre aquellos hombres con propiedades y poder, pero también era una forma de afirmar que el espíritu esencial del hombre era independiente del papel que la sociedad le obligaba a adoptar.<sup>190</sup>

Los decapitados de *Alegorías de la sociedad mexicana* retomaron las fotografías de cabezas mutiladas en la nota roja detallando la piel y los rasgos, usualmente personas morenas de rostros indios, estableciendo la pertenencia de las víctimas del crimen organizado a las clases sociales marginadas; no obstante, aunque esta serie arrojó obras como *From México with love* (2013) [Figura 88], imagen de una cabeza chorreante en un fondo minimalista, concluí que esta clase de piezas, además de carentes de una verdadera iconografía, podrían ser consideradas clasistas al proponer, sin mayor justificación, la asociación directa entre un biotipo y el crimen organizado; más aun, las pinturas corrían el riesgo de volverse apologías del hecho violento y de ningún modo se podría considerarlas documentales, pues no ofrecían datos acerca de hechos concretos, por lo cual se abandonó la idea de la sola cabeza a favor de una *simbólica*.

En este segundo intento, ya contando con la lectura de *El hombre sin cabeza*, busqué reconstruir al decapitado como símbolo que conectara con el espectador mediante la iconografía religiosa, pervirtiendo el sentido que tiene para el catolicismo, constituyéndose, teóricamente, en una metáfora respecto a la asimilación de una nueva *narcoiconografía* como parte del imaginario popular mexicano.

Para esta segunda serie se optó por el pasaje de *Juan el Bautista* y la imagen de su cabeza asociada a Salomé en el episodio evangélico (Marcos 6:14-291 y Mateo 14:6-122).

La intención de esa obra, aunque algo ambigua, era recrear las contraposiciones de la prensa amarillista que suelen incluir una imagen grotesca, como puede ser una decapitación, a la par fotografías de mujeres en contextos eróticos o abiertamente sexuales, una estructura vuelta fórmula común y que, a mi parecer,

---

<sup>190</sup> John Berger, *La apariencia de las cosas* (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), p. 35.

comparte características con las representaciones de este personaje, vuelto el motivo grotesco en complemento lógico de la belleza, *eros y tanatos*.

Ambas pinturas retoman cierta inocencia original en el personaje de Salomé, planteando un paralelismo con la pérdida de la inocencia mexicana producto de los designios del *padre/Estado*:

El personaje, que insistimos nuevamente que aparece como anónimo, surge por lo tanto relativamente libre de culpa. La joven sólo acata la petición de su madre. El narrador, neutral, nos muestra a la joven llevando la bandeja a Herodías, indicándonos la verdadera culpable del crimen.<sup>191</sup>

Ante este concepto las obras *El impacto del tema del narco en el arte mexicano* (2014) [Figura 89] e *(In)quietud* (2015) [Figura 90] son las más representativas, además de retomar estructuras de la tradición pictórica, especialmente *(In)quietud*, cuya composición proviene de *Salomé* (1926), de Julio Romero de Torres (1874-1930). Sin embargo, mientras en esta última el personaje mira con compasión a la cabeza, la cual devuelve la mirada, *(In)quietud* elimina el juego visual evocando, no la indiferencia, sino la negativa a reconocer los actos.

En el caso de *La intrusión del tema del narco...*, inspirada en una composición de Leon Herbo (1850-1907), se utiliza el título para hacer una referencia respecto a la abyección como tema “innovador” en la plástica mexicana.

En la pieza un fondo blanco se extiende al bol y a la ropa que porta el personaje, interrumpiéndose, abruptamente, con el tono oscuro de la cabeza decapitada. Salomé mira al público con un gesto de indiferencia.

Muy cercanas a la obra anterior y a la realización de la tesis, se elaboró esta serie previamente al concepto *iconografía connotacional recursiva* descrito en el primer capítulo y las piezas representan un claro ejemplo de *apropiacionismo* sin mayor relevancia en el sentido final de la obra.

Por otra parte, aunque ambas fueron seleccionadas en concursos estatales con menciones honoríficas, las pinturas fracasaban al ser planteadas como metáfora de

---

<sup>191</sup> Carlos Melero De la Cruz, *Salomé, síntesis de estéticas*, <https://meclapia.wikispaces.com/file/view/Salom%C3%A9,+s%C3%ADntesis+de+est%C3%A9ticas.pdf>.

la situación social, evocando con mayor efectividad la figura bíblica, pero tampoco quedaba desarrollada, además del problema constante respecto a no referir un hecho concreto, por lo que no se podría considerarla documentales.

Como alternativa a la ambigüedad iconográfica de los paralelismos religiosos, una tercera obra propuesta escarbaba en los motivos de la mexicanidad, específicamente aquellos popularizados en el ámbito internacional por la festividad conocida como «Día de Muertos».

En este contexto se idea la obra *(Des)aparecidos* (2015) [Figura 91], la cual buscaba evitar la ambigüedad de sus predecesoras utilizando elementos netamente mexicanos y reconocibles en el ámbito popular con la intención de hablar de los cambios culturales a raíz del crimen organizado y su “iconografía monstruosa”<sup>192</sup>.

El título refiere la *desaparición forzada*, concepto que define la privación clandestina de la libertad de un individuo, dada en situaciones violentas con violaciones a los derechos humanos, y que llegó a un clímax en 2014 con la desaparición de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en el estado de Guerrero, hecho que marca la historia reciente mexicana y aún no está resuelto, siendo la versión oficial que los estudiantes fueron victimados por el crimen organizado coludido con la policía local, sus cuerpos incinerados y las cenizas arrojadas a un río.

Este tema, retomado en la última etapa de la tesis, marcó las festividades del Día de Muertos, pues se dio entre 26 y 27 de septiembre de 2014, volviendo “políticamente incorrectas” las alusiones a una muerte jocosa como tradicionalmente se le presenta, ante la intuición social de que los estudiantes desaparecidos habían sido asesinados, por lo cual tanto el personaje popular “La Catrina” como las frases alegóricas fueron *desaparecidas* de los medios “solidarizados” en la esperanza de que los estudiantes estuvieran vivos.

*La Catrina* (1910), de José Guadalupe Posada (1852-1913), personaje icónico de estas festividades, es presentada en la pieza como un *susurrador* que entabla conversación secreta con su homólogo de azúcar, decapitado popular cuyo origen se encuentra ligado a la decapitación ritual del México prehispánico, señalando la

---

<sup>192</sup> Krafczyk, *Apuntes*, p. 28.

ironía de la festividad truncada por la realidad de un país que ha vuelto el horror un ejercicio cotidiano.

Esta pieza tendría fallos similares a las propuestas anteriores al no referir un hecho concreto a favor de una alegoría ambigua hacia una situación generalizada y desperdiciar las herramientas iconológicas ante el peso de una pintura *de personaje*, opacando el discurso posible sin mencionar que no encontraba un desarrollo más allá de la reflexión personal, incumpliendo la función comunicadora de la documental.

A pesar de eso y en cuanto testimonio del desarrollo del proyecto, vale la pena mencionar que esta primera serie fue realizada paralelamente a la investigación, por lo cual los hallazgos fueron de mucha utilidad a la hora de replantear los valores formales y conceptuales de las piezas siguientes.

En este contexto se realiza la pieza *Cabeza I, composición en gris y blanco* (2015-1026) [Figura 92], insistiendo en el concepto de borradura como metáfora social. En esta pintura se deduce la cabeza decapitada debajo del plástico que la recubre, una práctica usual del narco al deshacerse de los restos de sus víctimas envolviéndolos en bolsas de basura fijadas con cinta adhesiva, procedimiento conocido como *embolsar*, para después desechar los restos, a veces en fosas clandestinas, otras en vías públicas o tiraderos.

La cabeza, recuperada de este estado, retoma el simbolismo asociado a la clarividencia (recordemos la de Orfeo) y es ubicada en una posición que remonta al patíbulo y el trono, irguiéndose en una figura de autoridad frente a un fondo abstracto de degradados grises y blancos que nos remita a la *borradura* como motivo recurrente en la sociedad mexicana.

La ausencia de elementos que cancelen la narrativa dirige todo el peso de la composición hacia el objeto que busca evocar a los decapitados dentro y fuera del arte, aprovechando que, “[...]al perder su cuerpo, todos los decapitados tienden a la semejanza”<sup>193</sup>, es decir, *la cabeza es democrática*.

---

<sup>193</sup> Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza* (Barcelona: Anagrama, 2009), p. 29.



Tampoco se podría considerar documental a esta pieza, si bien más certera como alegoría, aunque sí es producto de una mayor relación con el tema y sus características, proponiendo una reflexión más profunda que el asombro por la imagen grotesca. No obstante, pareciera lógico que la deficiencia en estas obras se da, principalmente, por la lejanía con los hechos concretos en México.

Hacia una *crónica/pintura documental* es vital partir del hecho concreto, para lo cual se recurrió al periódico de nota roja no ya sólo aislando elementos visuales sino analizando la información de la prensa amarillista con el objetivo de resignificar el mensaje, no únicamente como *íconos del horror* sino explorando su contexto con el propósito de ahondar en su naturaleza a la vez que se aporta datos adyacentes al acto.

La fotografía obtenida directamente de fuentes periodísticas serviría como evidencia, posibilitando asumir una visión “nítida” ante la situación mostrada y construir una imagen pictórica con valores simbólicos, evitando la apropiación *insignificante* de la reproducción textual.

Con esta metodología, la pieza *Viernes, 22 de abril de 2016. Matan a otro niño en el sur* (2016) [Figura 93] se basa en la fotografía homónima obtenida de la editorial del sitio *notimexpr* acerca del homicidio de Jozmar Emmanuel Monroy Sánchez, de 8 años de edad, al quedar en el fuego cruzado en un ajuste de cuentas del crimen organizado en Veracruz. La imagen, cuya versión sin censura es virtualmente inaccesible, muestra al infante muerto a un lado de su madre al interior de una tienda de abarrotes.

Al costado, las piernas de la segunda víctima se asoman por el ángulo derecho y describen, con brutalidad, un delito común en la sociedad veracruzana, el asesinato por rencillas entre bandas rivales por las que la población civil queda indefensa.

Acerca de esta imagen surge un segundo fenómeno común en la prensa amarillista, las múltiples versiones del hecho, desde que el infante fue utilizado como escudo humano hasta que acompañaba al segundo victimado en calidad de *halcón*.

Esto implica que la fotografía, como se ha explicado, no refleja una sino posibles realidades, si bien el hecho concreto existe en su brutal abyección: dos personas asesinadas, una de ellas un menor.

El acto violento se vuelve metáfora. Asesinar a un niño, cualquiera, cancela las posibilidades de un futuro al mismo tiempo que el menor es *borrado*, no sólo perdiendo su identidad, como evidencia el encabezado.

Se pretende señalar el hecho preciso, no disminuir su valor ni caer en estetismos que cancelen su conexión con la gravedad del asunto al mismo tiempo de establecerse como metáfora que da pie a su desarrollo en cuanto a pieza representacional del concepto de *borradura*.

*Viernes, 22 de abril de 2016. Matan a otro niño en el sur* reproduce parcialmente, en una escala de grises que remonta a la prensa, la fotografía sin censura del doble homicidio, seccionando elementos como alusión a la estructura familiar/nacional seccionada.

El brazo de la mujer sujetando al niño, cuyo cuerpo ha desaparecido, coarta la posibilidad de consuelo y señala una ruptura acentuada por el fondo negro que ocupa la mayor parte del cuadro. Este vacío enfatiza la desesperanza de la escena, eliminando su contexto, subrayando la idea de que el crimen se presenta en un espacio oculto al ojo público, referenciando un augurio de incertidumbre para toda la infancia cuya situación la acerque al narcotráfico.

El suelo, iluminado tenuemente por un contraste verde/rojizo que evoca las luces de las patrullas policiales, termina por disolverse en un color sucio. El perro, elemento ajeno a la imagen original, perdido y moviéndose, ocupa su valor simbólico primigenio de “[...]psicopompo, guía del hombre en la noche de la muerte”<sup>194</sup>, señalando, por si no resultara absolutamente claro, que el niño no puede sino estar muerto.

En el ángulo inferior izquierdo las piernas de la segunda víctima se asoman en la misma ubicación presentada en la fotografía, originando el recorrido visual. Las marcas periciales, ausentes en la foto, son elementos de atención contrastando

---

<sup>194</sup> Chevalier, *Diccionario*, p. 816.

tonos fluorescentes con la paleta acromática; no obstante, puestas al azar, ninguna prueba revelan, sino que levitan en el fondo, dando estabilidad al horizonte invisible. La premisa de esta obra, la de explorar el concepto de borradura y ofrecer un testimonio más elaborado que sus precedentes, abre la posibilidad de una pintura distinta, ausente de personajes y enfocada en las escenas, posibilitando la narración y por tanto una virtual interacción con el público, sustrayendo acontecimientos de la violencia en México y seleccionando aquellos con potencial de convertirse en sus íconos.

Una metodología similar opera en la segunda pieza de la colección: *Monumento con fantasmas* (2016) [Figura 94], la cual busca ofrecer una mirada al binomio *corrupción/crimen organizado* que impera en la sociedad mexicana.

La pieza toma como punto de partida el famoso caso de la *Casa Blanca* del presidente Enrique Peña Nieto, una investigación periodística que reveló la existencia de un posible conflicto de intereses respecto a la residencia adjudicada a la primera dama mexicana.

Valuada en poco más de siete millones de dólares, la cantidad de incongruencias acerca de esta propiedad y cómo se relacionaba con una constructora favorecida por el gobierno mexicano, dejó expuesta la corrupción operante en más alto de la clase política.

El caso en general y la imagen de la residencia en particular establecieron un ícono de la corrupción en la figura de la edificación creada por el arquitecto Miguel Ángel Aragonés (1963), cercano a la clase política dominante y cuya página exhibía, hasta no hace mucho, tanto los planos como las vistas del lugar.

La investigación reveló las precarias condiciones del periodismo nacional, pues el grupo a cargo de la misma y la periodista que dio a conocer el caso fueron destituidos de sus puestos y obligados a renunciar en un gesto que no pocos percibieron como una venganza oficial contra la popular Carmen Aristegui (1964) y sus colaboradores.

*Monumento con fantasmas* retoma esta nueva iconografía asociada al poder corrupto por medio de un paisaje monocromático dominado por una pequeña estructura que, a primera vista, podría parecer una de las múltiples bodegas o

fábricas dispersas en zonas semiurbanas. No obstante, dicha estructura corresponde al diseño estructural de la *casa blanca*, eliminando elementos del diseño final para dejar las rectas más representativas dibujadas contra un cielo gris neutro en una línea de horizonte por encima del punto medio.

En primer plano dos cuerpos, desnudos y carentes de cabeza, flotan de manera fantasmal frente a la casa vuelta monumento mortuorio e iconografía de la corrupción, confrontados con las pulcras líneas de la vista arquitectónica.

*Monumento con fantasmas* es la primera pintura de una segunda serie cuya constante son las contraposiciones de imágenes con el fin de dimensionar los hechos representados.

Esta fórmula tiene una variante en *Normalistas con fantasmas* (2016) [Figura 95], pieza que recupera el valor icónico de la fotografía *Detalle de cadáveres de prisioneros en el campo de Mauthausen (Austria), apilados junto a un barracón (s/f)*, placa anónima que muestra una pila de cuerpos de los prisioneros exterminados masivamente al concluir la segunda guerra mundial.

La imagen original fue reproducida e intervenida en su parte inferior, donde se ubica un segundo grupo de prisioneros, obtenidos de la fotografía *Anoche otros 39 normalistas fueron puestos en libertad* (2012), firmada por la agencia Notimex y que retrata a estudiantes normalistas detenidos en un operativo en Michoacán.

La pieza explora el potencial del *linchamiento mediático* del que han sido víctimas los normalistas desde la década de los setenta del siglo pasado así como de la violencia con que el Estado mexicano ha combatido sus manifestaciones, radicalizando, en ambos bandos, los enfrentamientos<sup>195</sup>.

La contraposición de las víctimas que, en primera instancia, podría parecer una exageración, no sólo reflexiona respecto al potencial del odio creado contra los estudiantes rurales sino que se apoya en el texto *El genocidio como práctica social* (2011) para cuestionar los alcances del término y cómo ha sido estructurado de tal forma que evita las razones políticas como causas genocidas, si bien:

---

<sup>195</sup> Esta radicalización ha propiciado la condena de órganos internacionales de los actos violentos contra los estudiantes. Destaca la realizada por las agencias del Sistema de Naciones Unidas (SNU) en México, el cual expresó su consternación por el excesivo y violento uso de la fuerza contra los alumnos de la Escuela Normal Rural "Raúl Isidro Burgos" de Ayotzinapa.

“Mientras que en el pasado los crímenes de genocidios se cometieron por motivos raciales o religiosos, era evidente que en el futuro se cometerían principalmente por motivos políticos”.<sup>196</sup>

*Normalistas con fantasmas* aborda este enfoque y advierte la radicalización contraponiendo los *espectros* del holocausto con los estudiantes que, en obvia desventaja, se han constituido como un grupo receptor de la violencia del Estado, como comprobó el caso de los normalistas de Ayotzinapa.

De esta segunda serie denominada *Pinturas blancas* (2016-2017) también destacan: *Casa con fantasmas* (2017) [Figura 96] y *Hotel con fantasmas* (2017) [Figura 97], las cuales recurren a la fórmula de la *contraposición icónica* para crear *reflexiones visuales* que afecten al espectador al ampliar las connotaciones asociadas a imágenes reconocibles, aunque, de nueva cuenta, las obras no completaron los criterios para ser consideradas documentales, pues no anclaban en el hecho concreto.

A raíz de esto y como alternativa concluyente para el proceso de investigación decidí retomar parte de estas dos series aplicando la estructura descrita de una *pintura documental*, a riesgo de confrontar el binomio estetismo/historicismo y así lograr una imagen como: “Ojo de la historia: una zona muy local, en un momento de suspenso visual”.<sup>197</sup>

Para evitar dicho binomio la respuesta lógica sería observar cómo la pintura desarrolla su sistema de alerta respecto al presente. Como describiera Leon Golub, la obra deberá constituirse como alarma contra el mensaje inmediato, una estructura propensa a ser descifrada, un criterio básico en la búsqueda de símbolos dinámicos y, en segunda instancia, imágenes documentales.

Cabe destacar que este conflicto no es nuevo en la representación de hechos significativos en una sociedad, como prueba la diferencia de opiniones que suscitó en su época la obra de Goya. Por ejemplo, respecto a *Los fusilamientos del 3 de Mayo*, Valeriano Bozal (1940) recupera la crítica realizada por Versailles, M. N. del Castillo (s/f) en 1910 comparando la obra con la de Gross:

---

<sup>196</sup> Daniel Feierstein, *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina* (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2011), p. 48.

<sup>197</sup> Georges Didi-Huberman, *Imágenes*, p. 67.

El cuadro del francés presenta la rendición de Madrid en la óptica victoriosa y compasiva de los héroes franceses, los de Goya plasman la resistencia y la represión. Nada puede ser más opuesto que aquella y estas obras, la de Gross es una pintura sublime, las de Goya empiezan a ser patéticas.<sup>198</sup>

El patetismo, no obstante, se refiere al enfrentamiento directo del que Goya hace partícipes a sus espectadores: sin mediar una función fructiva el público ha de comprender el mensaje por encima de la obra, no deberá detenerse en los valores plásticos porque, al ser ajenos a los criterios de calidad convencional, su interés es vivir la experiencia a la cual se han predispuesto.

La obra entonces opera en niveles. La representación de la muerte violenta y, sobre todo, del enfrentamiento de clases, debe expresar, esencialmente, la carga visual que equipare el desosiego proveniente del hecho con la incomodidad que la pintura cause en el espectador sin escandalizarlo gratuitamente.

De la reflexión dada por la redacción de la presente tesis surge la pieza *La noche del 26 de septiembre. Ayotzinapa* [Figura 98], una propuesta que trata de condensar valores teóricos alrededor del concepto de *pintura documental* e información que preserve en la memoria histórica lo que se sabe de los hechos ocurridos en la fecha mencionada.

### **3.3 *La noche del 26 de septiembre. Ayotzinapa. Descripción del proceso creativo de la pieza***

Una vez exploradas las opciones acerca del tema a representar resulta obvio que la desaparición de los 43 de Ayotzinapa marca la presidencia de Enrique Peña Nieto y redimensiona los niveles de violencia y corrupción en el país.

Al mismo tiempo, las revueltas suscitadas por los estudiantes y el masivo apoyo que recibieron sus familiares de la población civil, no así de las fuerzas oficiales, son un parteaguas en los movimientos sociales del México moderno.

Entonces concluyo que la desaparición de 43 normalistas en Ayotzinapa, Guerrero, tiene todas las características para funcionar como tema de una pieza

---

<sup>198</sup> Valeriano Bozal, *Goya y el gusto moderno* (Madrid: Alianza Editorial, 1994), p. 84.



documental debido a las metáforas sociales del hecho así como las posibilidades discursivas.

Como preámbulo para realizar la pieza se analizó a profundidad libros acerca del tema como *La verdadera noche de Iguala* (2016), de Anabel Hernández García (1971), *Los 43 de Iguala* (2015), de Sergio González Rodríguez, *Informe Ayotzinapa* (2015), del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes, y *La travesía de las tortugas* (2015), coordinado por Rafael Rodríguez Castañeda (1944).

Se contó con información de primera mano de egresados de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, quienes ilustraron, con testimonios de primera mano, las condiciones de la vida diaria en la región y describieron situaciones.

Finalmente se hizo uso de las nuevas tecnologías, las cuales han propiciado la aparición del sitio *Una cartografía de la violencia*<sup>199</sup> (2016), creado por la organización internacional *Forensic Architecture* para recopilar los detalles más relevantes de los sucesos de la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014 en una innovadora plataforma virtual con la totalidad de los datos forenses recopilados.

### **3.3.1 Contexto histórico**

Si bien los hechos ocurridos entre 26 y 27 de septiembre de 2014 son la cara más visible del conflicto que mantienen las *escuelas normales rurales* con los gobiernos federal y estatal, éste tiene sus orígenes en las luchas sociales de la década de los setenta y las icónicas figuras de guerrilleros como Lucio Cabañas (1967-1974) y Genaro Vázquez (1931-1972), maestros normalistas egresados de la “Raúl Isidro Burgos”, conocida como Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, en el municipio de Tixtla, estado de Guerrero.

El encono del Estado contra dicha institución así como el carácter marxista-leninista del colegio, considerado a sí mismo en lucha perpetua contra el gobierno, ha provocado enfrentamientos esporádicos entre estudiantes y autoridades.

---

<sup>199</sup> Forensic Architecture, *Una cartografía de la violencia*, Universidad de Goldsmiths.  
<http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>.

Estas escaramuzas escalaron niveles de violencia hasta la confrontación del 12 de diciembre de 2011, cuando los estudiantes convocaron a una manifestación para solicitar el cumplimiento de un pliego petitorio que demandaba, entre otras cosas, aumento de recursos, reparación de las instalaciones y garantía de plazas para los egresados, así como la renuncia del director, presuntamente impuesto contra los procesos internos de la escuela.

En este contexto, los estudiantes bloquearon la Autopista del Sol a la altura de Chilpancingo, solicitando la presencia del gobernador Ángel Aguirre Rivero (1956) para entregar el pliego petitorio, pero fueron atacados por cerca de 300 efectivos de la policía estatal.

En la refriega perdieron la vida por disparos de arma de fuego los estudiantes Jorge Alexis Herrera Pino (s.f.) y Gabriel Echeverría de Jesús (s.f.) (si bien versiones no oficiales hablaban de un tercero fallecido horas después), así como el ingeniero Gonzalo Miguel Rivas Cámara (s.f.), trabajador de una gasolinera cercana que, presuntamente, fue incendiada por los escolares.

El fallecimiento de Rivas Cámara fue ampliamente difundido por los medios, provocando la opinión pública contra los estudiantes y justificando así el violento ataque perpetrado por la policía, aunque en primera instancia ésta negó haber disparado a la manifestación, hecho desmentido con videos y fotografías.

Los conflictos entre normalistas y la policía fueron cada vez más radicales. Paralelamente, la iniciativa privada declaraba que las normales rurales eran un nido de guerrilleros y presionaban al gobernador Aguirre para clausurarla y arrestar a los *pseudoestudiantes*.<sup>200</sup>

La noche del 26 de septiembre de 2014 80 estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa se dirigieron al norte del estado de Guerrero, secuestrando dos autobuses para conformar un *convoy* de cinco (ya tenían tres) que pretendía llegar a la Ciudad de México para participar en la conmemoración del 2 de Octubre de 1968 en Tlatelolco.

---

<sup>200</sup> *La Razón*, "Normales, nido de guerrilleros; que las cierren: IP", <https://www.razon.com.mx/normales-nido-de-guerrilleros-que-las-cierren-ip/>.

Aproximadamente a las 21:30 horas ocurrió una primera balacera cuando unidades de la Policía Municipal de Iguala dispararon a los cuatro autobuses que se dirigían al norte de la ciudad (el quinto se trasladaba hacia el sur), logrando escapar uno con dirección este, pero siendo interceptado de manera simultánea minutos después del primer ataque.

Unas 10 patrullas de las policías municipales de Cocula e Iguala lograron detener a los autobuses que se dirigían al norte, obligando a los estudiantes a abandonar las unidades. En este primer enfrentamiento tres resultaron heridos por arma de fuego y fueron trasladados a un hospital cercano, quedando entre 40 y 50 en manos de las autoridades, quienes concentraron su ataque en uno de los camiones y obligaron a descender a sus ocupantes, hiriendo a tres de ellos, uno de gravedad, y arrestando a 30, subiéndolos a la parte trasera de los vehículos. Todos, con excepción de uno, fueron desaparecidos.

El autobús que se dirigía al este fue bloqueado debajo de un puente por 12 patrullas, cuyos tripulantes dispararon contra el vehículo hasta detenerlo y obligar a los estudiantes a abandonar el transporte. Entre 12 y 15 fueron golpeados y detenidos por los policías y posteriormente desaparecidos.

Entre las 23:30 y las 24:00 horas hubo un último ataque perpetrado por personas no identificadas contra los camiones detenidos en dirección norte, al lado de los cuales los estudiantes ofrecían una conferencia de prensa. En esta agresión dos perdieron la vida y un tercero fue gravemente herido, igual que dos civiles. En un momento indeterminado el estudiante Julio César Mondragón fue torturado y asesinado por personas no identificadas, quienes abandonaron su cuerpo desollado en un sitio aún no revelado.

El sitio [www.plataforma-ayotzinapa.org/](http://www.plataforma-ayotzinapa.org/) concluye el recuento de los hechos:

Las diferentes fuerzas de seguridad en las escenas del crimen, policías municipales de tres localidades, policías ministeriales, estatales y federales, el ejército y miembros del crimen organizado, estuvieron activos en niveles durante toda la noche. Como perpetradores u observadores de la violencia, estos agentes usaron ampliamente la infraestructura diseñada para proveer seguridad, como el sistema de comunicación centralizado, C4, o las patrullas de la policía, para perpetrar estos ataques. Esta reconstrucción también demuestra que los episodios de violencia, incluyendo la

desaparición forzada de los estudiantes, tuvieron lugar casi simultáneamente en presencia de distintas agencias del estado y en diferentes partes de la ciudad. Estos hechos apoyan la conclusión de que agentes del gobierno se coordinaron y coludieron para perpetrar los ataques. Todas las agencias se movilizaron pero ninguna evitó los actos de violencia de aquella noche, lo que convierte al aparato gubernamental mexicano en corresponsable del asesinato de civiles y la desaparición forzada de los 43 normalistas que persiste hasta hoy.

Si bien el 28 de septiembre se arrestó a 22 policías de Iguala por su presunta implicación y el 23 de octubre “El gobernador de Guerrero, Ángel Aguirre, anuncia que se separa del cargo para ‘favorecer a un clima político’”, el paradero de los estudiantes aún es incierto, siendo la explicación oficial que los cuerpos fueron calcinados, algo desmentido científicamente por estudios, entre los cuales destaca el del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF).

A pesar de la gravedad de los hechos, el gobierno mexicano ha tratado de dar por finalizada la investigación del caso, como prueba la declaración del presidente Enrique Peña Nieto (1966) apenas dos meses después de los hechos:

Ayotzinapa en 2014: “El presidente Enrique Peña Nieto dijo hoy que la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa ‘marca la historia de Guerrero y del país’, pero llamó a que ‘superemos esta etapa’ y ‘demos un paso hacia adelante’”<sup>201</sup>.

### **3.3.2 Descripción de la pieza**

Está dividida en dos bloques principales organizados con base en sus diagonales primarias. A la izquierda el grupo *a* presenta una composición piramidal dominada por un personaje con los brazos abiertos enfrentado al grupo *b*, mucho más reducido y en una estructura rectangular estática. En primer plano algunos elementos dividen los dos bloques aportando perspectiva y profundidad. En el fondo las diagonales trazan la sombra del terreno, interrumpido por la presencia de un elemento estático que señala la línea de horizonte.

---

<sup>201</sup> Rosa Elvira Vargas, “Llama Peña a “superar” el caso Ayotzinapa”, *La Jornada*, 4 de diciembre de 2014, <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/12/04/el-caso-ayotzinapa-marca-la-historia-del-pais-dice-pena-nieto-167.html> (Consultado el 12 de junio de 2016).

## Descripción iconográfica

Partiendo de Goya, la obra retoma la composición de *Los fusilamientos del 3 de Mayo* proponiendo una imagería de lo acaecido entre los días 26 y 27 de septiembre de 2014 según la investigación de Anabel Hernández, los datos recabados por el *Forensic Architecture* y las entrevistas con un exalumno de la Normal Rural de Ayotzinapa que prefirió mantener el anonimato.

La obra ubica, en sus bloques dominantes, una yuxtaposición de los dos bandos posterior a la detención del 26 de septiembre y su traslado en camionetas de las fuerzas policiales, punto del que surge la narrativa apoyada en la perspectiva central que dirige la mirada a la torreta del vehículo oficial de donde desciende un grupo de estudiantes, algunos con las manos atadas detrás de la espalda, metodología común en las detenciones previas al incidente y observable en muchas fotografías.

Los estudiantes, un grupo variopinto de 11 personas, caminan de noche en un claro entre cerros típicos de la sierra de Guerrero hacia lo que parece ser un sitio de ejecución. Quienes encabezan la fila se han dado cuenta de esto y aquellos que pueden agitan las manos ante las amenazas de los ejecutores. Dos se sujetan la cabeza presas del pánico, un tercero levanta las manos incrédulo y dos, los más grandes, miran de frente al segundo grupo, el primero alzando las manos suplicante, el segundo, refiriendo a Goya, abriendo los brazos amenazante, sabe lo que viene y reacciona furioso. Al lado un caparazón de tortuga y frente a ellos bultos de droga.

Este primer plano que divide a los grupos, el de los paquetes de heroína, hace referencia a la versión de Anabel Hernández de que el brutal ataque a los normalistas estuvo relacionado de manera directa con cargamentos de contrabando en los autobuses secuestrados:

La noche del 26 de septiembre de 2014 le informaron a un narcotraficante con un importante nivel de operaciones en Guerrero, quien se encontraba en Iguala, que estudiantes de la Normal de Ayotzinapa iban a bordo de dos autobuses en los que se ocultaba un cargamento de heroína con un valor de dos millones de dólares, los

normalistas ignoraban que viajaban con la preciada carga y que su destino estaba ligada a ella.<sup>202</sup>

El primer plano muestra dos personajes y tres cañones, dos apuntando a los normalistas, el tercero en el regazo de un militar que mira impasible. En la escena no hay sangre, los estudiantes no han muerto sino que esperan expectantes.

### **Iconografía connotacional recursiva**

La decisión de partir de Goya pareciera obvia dado que *Los fusilamientos del 3 de Mayo* presenta una escena de ajusticiamiento sumario de un grupo dominante sobre uno dominado; no obstante, esta visión victimizadora de los personajes oculta el cúmulo de agresiones de la España ocupada contra las fuerzas napoleónicas, conflicto que desató la resistencia civil por encima del ordenamiento real.

La obra no busca victimizar o realzar el heroísmo de los estudiantes sino expresar un conflicto civil en el cual los normalistas carecían de una respuesta de fuego pero cuya coordinación del secuestro de camiones, el cierre de carreteras y el sabotaje de actos oficiales puso en jaque al gobierno estatal, el cual, en colusión con grupos criminales, reaccionó con brutalidad inusitada para ejemplificar las consecuencias de confrontar al poder dominante.

Los arquetipos de Goya, utilizados para dar personalidad a sus personajes y relacionarlos con el público, se ven actualizados sin la necesidad de incluir alusiones directas salvo el personaje principal, metamorfoseado en el líder del grupo, conectando *La noche del 26 de septiembre. Ayotzinapa* con la obra del zaragocés, y predispone al espectador a una narrativa similar, adquiriendo los valores de la yuxtaposición original, humanizando en la muerte al primer grupo y mecanizando al bando armado como una herramienta ejecutora inconsciente.

El pelotón de fusilamiento también ha cambiado. Mientras que los soldados son fácilmente reconocibles en la obra del español, en *La noche del 26 de septiembre* los ejecutores apenas si son visibles, dando prioridad a los cañones y la impasividad del militar en primer plano como una metáfora de la inactividad del

---

<sup>202</sup> Anabel Hernández, *La verdadera noche de Iguala. La historia que el gobierno trató de ocultar* (México: Grijalbo, 2017), p. 324.



ejército. A su lado, dos personajes, uno con uniforme policial y el segundo, de quien sólo se observa el arma, preparan la carga contra los estudiantes.

En la obra de Goya los primeros disparos ya han sido hechos y los cadáveres en primer plano revelan la metodología siniestra de las ejecuciones; en cambio en mi pintura se preserva el misterio de la desaparición. El destino, aunque inminente, no puede ser comprobado sino que perpetúa el camino de los desaparecidos.

La recurrencia no está en los detalles específicos sino en la estructura general de la obra, a la par de la paleta de color y la ubicación de los elementos; sin embargo, la predisposición connotacional de la pieza es similar, evitando la cita directa o la apropiación y revelando detalles de la trama mexicana.

### **Aportación al tema de Ayotzinapa**

Con excepción de *El péndulo* de Carbonell, prácticamente ninguna pintura relevante en el panorama artístico mexicano se ha ocupado del tema de los 43 de Ayotzinapa. Como he justificado en el capítulo anterior, la pieza citada es producto de un oportunismo casual del autor y no un análisis de lo acontecido, por lo cual no existe obra al respecto que se haya detenido a revisar los hechos.

Un caso aparte, pero digno de mención, es la serie de 43 papalotes con los retratos de los desaparecidos elaborada por Francisco Toledo (1940), obra que buscaba “traer a los estudiantes de regreso a casa”, elaborada por el artista oaxaqueño en 2015, pero debido a que no es específicamente una pintura no la consideraré.

Esto da pauta para que *La noche del 26 de septiembre. Ayotzinapa* aporte, en el iconario de la pintura mexicana, elementos desconocidos para el público, como son: la presencia de la heroína en los camiones secuestrados, la participación de militares, policías y grupos civiles armados, las metodologías de detención y movilización y la presunta ejecución.

Sin embargo, la importancia de la obra radica en el intento de crear un documental pictórico capaz de llamar la atención de lo que sucede en un México aparentemente en paz pero con diferencias sociales que llegan a extremos de una violencia sin precedentes.

En este aspecto la obra rinde tributo a las víctimas de la violencia ligada al narco y pone acento al tema de las universidades rurales y el metódico exterminio del que son objeto, un rencor que, en palabras de un exestudiante de la Normal ayotzinapense, es la raíz de las agresiones de 2014: “Quieren chingarnos, no era la droga, todo mundo aquí sabe que el gobierno nos quiere matar a todos nomás porque sí, porque nos preocupa que la gente piense y porque no vamos a dejar de enseñar”.

La noche de Iguala merece ser objeto de tanto escrutinio como sea posible, no sólo desde el mundo del periodismo de investigación sino desde las artes, dado su valor simbólico de la cuestión mexicana. Según Hernández:

Los hechos de Iguala nos obligan a reflexionar sobre el momento que vive México: retratan con crudeza la degradación de las instituciones que deberían de procurar justicia y resguardarnos, y al mismo tiempo nos retratan como sociedad, mostrando cuáles son nuestros temores más profundos, pero también nuestras esperanzas. En medio de la polarización y la soledad que se vive en un país como México, la gente ha comenzado a olvidar que el dolor que provoca la injusticia contra los otros debiera ser nuestro propio dolor, porque en cualquier instante el otro puede ser uno mismo.<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> Hernández, *La verdadera noche...*, pp. 20, 21.

## **Conclusiones:**

El auge de los estudios referentes a los significados de la pintura y cómo ésta influye culturalmente en la sociedad y la renovación de los estilos figurativos como herramienta en las tendencias de las artes plásticas obliga a una revisión en el modo en que se produce actualmente la pintura figurativa y sus alcances, especialmente desde el punto de vista del pintor, quien debería tener una responsabilidad para con el oficio más allá de la técnica y el conocimiento plástico.

Es necesario aportar, desde la práctica, elementos que desmitifiquen la relación entre la pintura y su practicante como un ente ensimismado en su mundo. Si bien no se puede negar la importancia de obra que no trate el tema de la actualidad colectiva, las capacidades de la obra como cronista así como las herramientas que ha desarrollado para preservar la memoria histórica son parte de la tradición, tanto como lo es la comprensión respecto a materiales y técnicas, por lo que no se puede separarla de sus posibilidades comunicativas y documentales, así como tampoco entender su historia sino como la relación entre el pintor y su momento histórico.

Es importante entender que si la pintura como comunicador pareciera ser obsoleta en la actualidad, su perseverancia en cuanto a símbolo así como la predisposición del espectador al estar frente a una pieza de arte abren un mundo de posibilidades que parecieran estar ausentes de la formación del pintor actual, lo que repercute en una falta de integridad discursiva en las propuestas contemporáneas.

Sin embargo, herramientas como la iconología y la connotación recursiva quizá sean útiles tanto en la actividad pictórica como en otras disciplinas visuales, aunque el lenguaje iconológico escape del conocimiento común, siempre y cuando el autor sea consciente de que su uso no es arbitrario y rebase la cita o la apropiación, dotando a las piezas de contexto y connotaciones asociadas que desemboquen en una imagen/relato.

Mientras los pintores dejan de explorar el conocimiento codificado en la pintura, su lenguaje comienza a enranciarse y códigos y símbolos preservados por el estudio minucioso de su historia pasan a ser “inspiraciones” o “influencias”,

perdiendo su forma de símbolo pictórico, consideradas imágenes mudas sólo capaces de ser leídas por verdaderos conocedores de la pintura y sus estructuras.

El desarrollo de un concepto como el de *pintura documental* aporta un enfoque a este ejercicio. A diferencia de la de historia, aumenta las posibilidades de obtener información al mismo tiempo que provoca una retroalimentación en el autor, volviéndolo un productor más complejo.

Una obra que provoque al espectador puede influir en la creación de públicos que se exijan un esfuerzo interpretativo mayor que la contemplación estética, desembocando en la creación de fruidores de la plástica contemporánea. Esta cuestión obliga a retomar las ideas de Goodman en relación con el fenómeno intelectual/estético que se da en el público respecto a la obra de arte: “Las facultades simbolizantes que van más allá de las necesidades inmediatas tienen una función práctica algo más lejana, la de hacernos desarrollar nuestras habilidades y técnicas para enfrentarnos a contingencias futuras”.<sup>204</sup>

Si bien podríamos agregar que no toda experiencia estética posee la misma complejidad y por tanto probabilidades iguales para convertirse en herramienta de contingencia, la *pintura documental* sería creada de manera consciente con esta finalidad, es decir, ha sido y debe ser realizada, con miras *a posteriori*, opuesta a la cultura *ad hoc*. El pintor como receptor y participante de ese reclamo necesita oponerse a la cultura de lo inmediato y concentrarse en aquello que atañe a su momento histórico, tomando una posición respecto a quién va dirigido su trabajo, adentrándose en el mundo de la sociología, como describe Canclini en su definición del artista en cuanto ente social:

La explicación sociológica considerará si el artista, al conformar su obra, prioriza sus lazos con:

- La historia del arte, es decir con el pasado.
- Otros artistas contemporáneos: de un mismo movimiento o de los rivales, del extranjero o del propio país.
- Los *marchands* o editores.
- Las instituciones promotoras del arte (galerías, museos, fundaciones).

---

<sup>204</sup> Nelson Goodman, *Los lenguajes*, p. 231.

- El público (en cuyo caso se analizará con qué clase o fracción).
- Los medios de comunicación masiva.
- La censura u otros<sup>205</sup>.

El pintor profesional debe reflexionar acerca de la importancia de su obra para el futuro sin que esto implique una visión romántica de la trascendencia, sino pensando en que la pintura es parte de los documentos que servirán para entender cómo el presente asimila sus hechos históricos y las consecuencias en el entorno social, con lo cual el creador comprometido con la historia cobra relevancia como documentalista en su disciplina así como productor de iconografías modernas.

Con este fin se puede apoyar la obra en una estructura iconológica señalada por una precedente pero con una labor investigativa respecto a su fin último, anclándola en una tradición del lenguaje pictórico.

No toda obra surgida de un hecho perdurable en la memoria colectiva es una *pintura documental*, pues para ser considerada de este modo el autor debe tener amplio conocimiento del hecho, así como control de las metodologías de investigación y cómo ésta se relaciona con el producto final, es decir, que el proceso prepictórico de indagación tenga consecuencias plásticas.

Finalmente, si bien la imagen sin contexto difícilmente puede llevar al esclarecimiento de la información codificada en ella, la presencia de significantes comunes afines al momento histórico permitirán al público asociarse con el tema y deducir la situación penetrando gradualmente en el relato.

Esta incidencia no necesariamente tiene una repercusión inmediata, pero de ser exitosa resiste repetidas exhibiciones, encarnándose en un referente histórico tan importante como lo son la fotografía y el video, posibilitando el estudio de un hecho desde perspectivas dadas por las posibles relaciones que operan en la obra y desde ella hacia otras disciplinas.

En el caso particular de la plástica mexicana, es urgente que el pintor figurativo tome consciencia del alcance de su obra y se permita, en lo posible, tratar temas fuera de la comodidad comercial y procurar un mayor conocimiento de su oficio y

---

<sup>205</sup> Néstor García Canclini, *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte* (México: Siglo XXI, 2014), pp. 94-95.

la historia de éste, ya no la profesionalización técnica sino el desarrollo intelectual con miras a un beneficio gradual de nuestra propia cultura.

La masificación del ocio exige a la privacidad de la pintura que refrendemos el compromiso antaño indivisible del oficio de pintor, mirar a nuestro alrededor y tomar lo que marcan nuestra historia y su entorno, desarrollar herramientas sin que rompan con el pasado, con la tradición que nos permite encontrar ese conocimiento olvidado de colores, técnicas, materiales e ideas, un fruto largamente cultivado por los antecesores que, parafraseando a Ponce, nutra a nuestro pueblo.

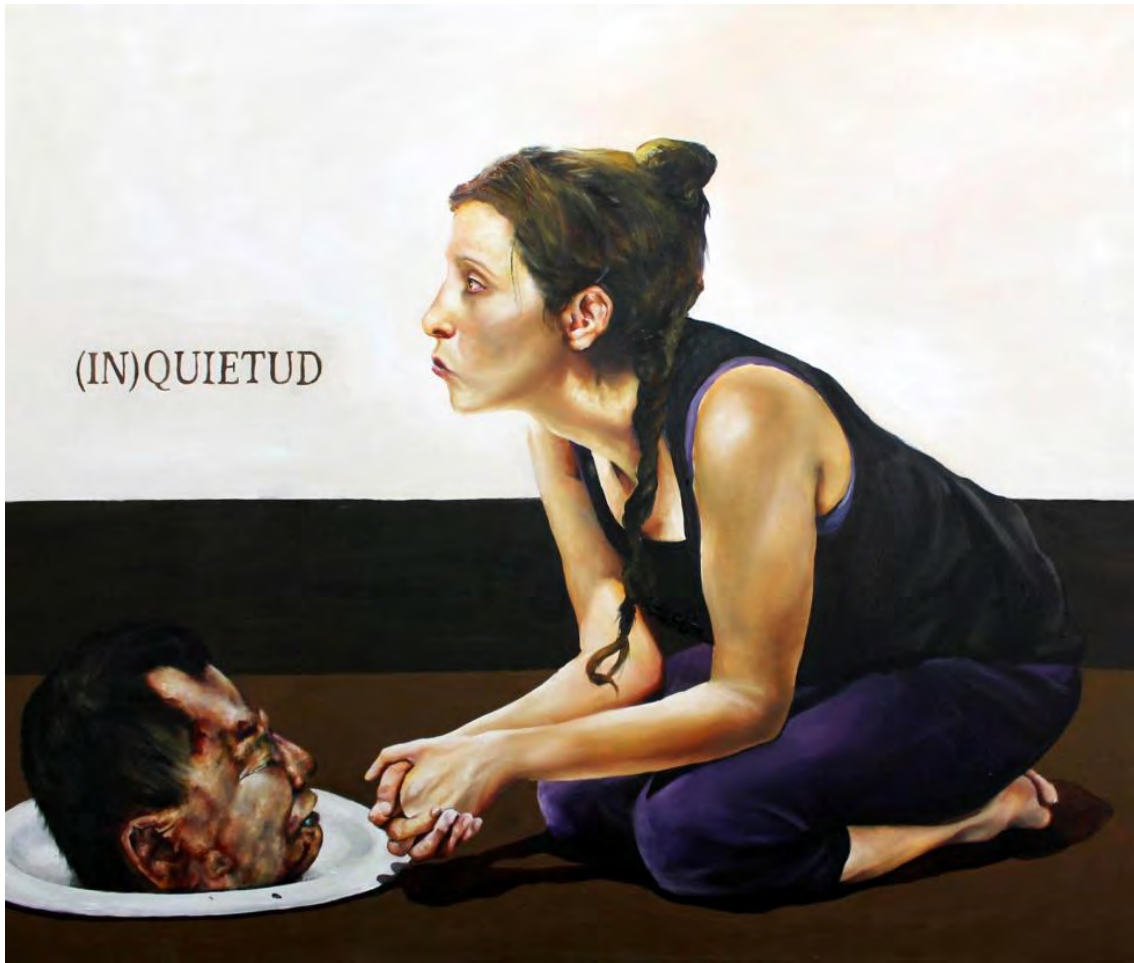




88. Francisco Soriano, *From México with love*, óleo sobre cartón, 90 x 120 cm, 2013, colección del autor, México.



89. Francisco Soriano, *La intromisión del tema del narco en el arte mexicano*, óleo sobre tela, 120 x 120 cm, 2014, Colección Estatal de Campeche, México.



90. Francisco Soriano, *(In)quietud*, óleo sobre tela, 120 x 90 cm, 2015, Colección Periódico *Reforma*, México.



91. Francisco Soriano, *(Des)aparecidos*, óleo sobre tela, 150 x 150 cm, 2015, Colección Periódico *Reforma*, México.





92. Francisco Soriano, *Cabeza I*, composición en gris y blanco, óleo sobre tela, 160 x 160 cm, 2015, colección del autor, México.



93. Francisco Soriano, *Viernes 22 de abril. Matan a otro niño en el sur*, óleo sobre tela, 180 x 150 cm, 2016, colección particular, México.





94. Francisco Soriano, *Monumento con fantasmas*, óleo sobre tela, 200 x 160 cm, 2016, colección del autor, México.



95. Francisco Soriano, *Normalistas con fantasmas*, óleo sobre tela, 150 x 160 cm, 2017, colección del autor, México.



96. Francisco Soriano, *Casa con fantasmas*, óleo sobre tela, 170 x 150 cm, 2017, colección del autor, México.





97. Francisco Soriano, *Hotel con fantasmas*, óleo sobre tela, 150 x 150 cm, 2017, colección del autor, México.



98. Francisco Soriano, *La noche del 26 de septiembre. Ayotzinapa*, óleo sobre tela, 200 x 170 cm, colección del autor, México.

## Fuentes de consulta:

- Adell, Anna. *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro, 2011.
- Adueza, María. *Guernica 50 años, una ciudad un cuadro*. México: UNAM, 1989.
- Alighieri, Dante. *La divina comedia, Infierno*. Madrid: Gadir, 2007.
- Angulo, Diego. *Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid: CEEH, 2007.
- Argullol, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria, 1985.
- Arias, Diego Lizarazo. *Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI Editores, 2004.
- Azúa, Félix de. *Diccionario de las artes*. España: Debate, 2011.
- Barba, Elvira. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986.
- Bassegoda, Bonaventura. *Una fuente gráfica para Las Lanzas de Velázquez*. España: Universidad Autónoma de Barcelona, 2013.
- Behr, Shulamith. *Expresionismo: movimientos en el arte moderno*. Serie Tate Gallery. Hong Kong: Encuentro, 2000.
- Benjamin, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro, 2011.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*. Madrid: Casimiro, 2012.
- Berger, John. *La apariencia de las cosas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- Bird, Jon *et al.* *Leon Golub*. Madrid: Turner/Reina Sofía, 2011.
- Bornay, Erika. *Historia universal del arte. El siglo XIX*. Barcelona: Editorial Planeta, 1987.
- Brentano, Franz (trad. José, Gaos). *Psicología desde un punto de vista empírico. Revista de Occidente*, 1935.



- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Burkhard, Schwetje. *Cómo leer la historia en el arte*. Barcelona: Electa, 2010.
- Burúcu, Emilio José. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Cabañas, Miguel y Amelia López-Yarto. *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- Canclini, Néstor García. *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI, 2014.
- Carr, Sarah. *Francisco Goya*. Sirocco: Grange Books, 2005.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Chilvers, Ian. *Guía visual definitiva*. Inglaterra: DK, 2008.
- Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.
- Clair, Jean. *La responsabilidad del artista*. España: Antonio Machado, 1999.
- Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2000.
- Clement, Edgar. *Los perros salvajes I*. México: Mafufo, 2012.
- Cordua, Carla. *Idea y figura: El concepto hegeliano de arte*. Puerto Rico: Ed. Universitaria, 1979.
- Crespi, Irene y Jorge Ferrario. *Léxico técnico de las artes*. EU: DEBA, 1995.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós Transiciones, 2009.
- Deimling, Barbara. *Botticelli*. México: Taschen, 2011.
- Didi-Huberman, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado Libros, 2008.

Didi-Huberman, George. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Downing Rothwell, Angela. *Ensayos de análisis del discurso en lengua inglesa* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998), p. 91.

Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva-España y islas de Tierra Firme*, Tomo 1. México: Imprenta de J. M. Andrade y F. Escalante, 1867.

Ebony, David. *Botero, Abú Graib*. España: Océano, 2008.

Feierstein, Daniel. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Fleming, John. *Historia mundial del arte*. Madrid: Akal, 2004.

Foster, Hal. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal, Madrid, 2009.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2009.

Francastel, Pierre. *Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico. Del Renacimiento al cubismo*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Casimiro, 2011.

Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. España: Gustavo Gili, 2002.

Friendlander, Walter. *De David a Delacroix*. Madrid: Alianza, 1989.

Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. México: FIDES, 2013.

Furió, Vincent. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona: i Ediciones, 2002.

\_\_\_\_\_. *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*. España: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

- Gállego, Julián. *Diego Velázquez*. España: Anthropos, 1983.
- García Canclini, Néstor, *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI, 2014.
- García Mahiques, Rafael, *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro, S. A., 2008.
- García Ponce, Juan. *De la pintura*. México: Ficticia, 2013.
- Gebhardt, Volker. *Uccello, la batalla de San Romano: un ciclo de cuadros en honor de los Médici*. México: Siglo XXI Editores, 1998.
- Glendinning, Nigel. *Francisco de Goya*. Madrid: Cuadernos de Historia, 1993.
- Gombrich, Ernst. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Gombrich, Ernst. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, Forma, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- González Barda, Javier. *Genette, la obra de arte y su intencionalidad estética*. España: Agora, 2001.
- González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós, 2010.
- González de Zárate, Jesús María. *Mitología e historia del arte*. Tomo I: De caos y su herencia. Los Uránidas (España: Encuentro, 2012), p. 15.
- Greenberg, Clement. *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós Estética, 2002.
- Guzmán, Gezabel. *Violencia: nueva crisis en México. Reflexiones y posibles interpretaciones*. México: UACM, 2016.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte II*. Barcelona, Debolsillo, 2004.

- Hernández, Anabel. *La verdadera noche de Iguala. La historia que el gobierno trató de ocultar*. México: Grijalbo, 2016.
- Hernández Sampieri, Roberto. *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill, 1991.
- Huysmans, Joris-Karl. *Grünewald, el retablo de Isenheim*. Madrid, Casimiro, 2010.
- Jameson, Frederic. *Teoría de la posmodernidad*. Valladolid: Trotta, 1996.
- Jiménez, Mar. *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Nómadas, 2010.
- Juárez, José. *Recursos y discursos del arte de pintar*. México: Museo Nacional de Arte, 2002.
- Jung, Carl Gustav. *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta, 2007.
- Karcher, Eva. *Otto Dix*. Barcelona: Taschen, 2010.
- Kuspit, Donald. *El fin del arte*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo, 2004.
- Lenoir, Frédéric. *Las metamorfosis de Dios: La nueva espiritualidad occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- López Santiago, Sebastián. *El «Guernica» y otras obras de Picasso: contextos iconográficos*. Murcia: Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 1984.
- Ludger, Mess. *Guernica como símbolo*. País Vasco, Historia Contemporánea, 2007.
- Martí-Peña, Guadalupe. *Ilusionismo verbal en Elogio de la madrastra y Los cuadernos de don Rigoberto de Mario Vargas Llosa*. Estados Unidos: Purdue University Press, 2014.

- Martínez, Amalia. *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.
- Megged, Matt. *Diálogo en el vacío y otros escritos*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2009.
- Moreiro González, José Antonio. *Conceptos introductorios al estudio de la información documental*. Perú: EDUFBA, 2006.
- Muñoz González, José Javier. *Redacción periodística*. Barcelona: Ariel Comunicación, 1995.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Nordström, Folke. *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2013.
- Ortiz, Áurea y María Jesús Piquera. *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Otlet, Paul. *Tratado de documentación, el libro sobre el libro. Teoría y práctica*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007.
- Padilla, Ignacio. *Arte y olvido del terremoto*. Oaxaca: Almadía, 2010.
- Panofsky, Edwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza Editorial, 2008.
- Perelman, Chaïm. *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Colombia: Norma, 1997.
- Prada, Juan Martín. *La apropiación posmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. España: Fundamentos, 2001.
- Rosenblum, Robert. *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, 1992.
- Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Alianza, 1989.
- Searle, John. *Intencionalidad. Un ensayo en la filosofía de la mente*. Madrid: Tecnos, 1992.

Sebald, W. G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2003.

Sellés, Magdalen. *El documental/El lenguaje cinematográfico*. Cataluña: DUO, Universidad de Cataluña, 2008.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, 2003.

Storr, Robert. *October 18, 1977*. Estados Unidos: Museum of Modern Art, 2000.

Stremmel, Kerstin. *Realismo*. Germany: Taschen, 2006.

Susperregui, José. *La luz y el discurso de la fotografía. Cuestión de imagen, aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia* España: Universidad de Salamanca, 2013.

Sustaita, Antonio. *El baile de las cabezas. Para una estética de la miseria corporal*. México: Fontamara, 2014.

Vasari, Giorgio. *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. España: Océano, 2000.

Vasconcelos, José. *El monismo estético. Ensayos*. México: Trillas, 2009.

Virilio, Paul. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Virilio, Paul y Enrico Baj. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro, 2010.

W. Hegel, George. *Estética: Introducción*. España: Leviatán, 2002.

Wallis, Brian. *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, arte contemporáneo, 2001.

Warburg, Aby. *El 'Almuerzo sobre la hierba' de Manet*. Madrid: Casimiro, 2014.

Welnwein, Gottfried. *Fe, esperanza y caridad*. México: Conaculta, 2012.

## **DVD**



Beavan, Clare. Simon Schama: David. BBC Video. 2006.

Graham-Dixon, Andrew. *Art of Russia*. Londres: BBC. 2009.

Huges, Robert. *Goya, loco como un genio*, Kultur. 2008.

Private life of master piece, Battle of Saint Romano's. Oxford: BBC. 2004.

Runcie, James. *The new shock of the new*. Oxford: History Channel & BBC.

### **Páginas web**

Del Conde, Teresa. Sobre "La muerte" de la pintura. *La Jornada de en medio*, (2008).

<http://www.jornada.unam.mx/2008/09/09/index.php?section=cultura&article=a08alcul>.

El arte para una causa, Joan Miró - Ayudar a España <http://guerre-civile-espagnole-tpe.e-monsite.com/es/paginas/analisis-de-obras/joan-miro-ayudar-a-espana.html>.

Gombrich, Ernst. Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Blogs ENAP UNAM (2013), [http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wpcontent/uploads/2013/01/gombrich.pdf](http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wpcontent/uploads/2013/01/gombrich.pdf).

González, Rigoberto. Barroco en la frontera. Youtube (2011), <http://www.youtube.com/watch?v=wy2enIfoE-4>.

Hernández, Esteban. Pintura de historia. Un diálogo en torno a la representación, Arte y representación, *Minerva* No. 12 (2009), <http://www.circulobellasartes.com/mediateca.php?id=7400>.

Horvath, Gabor. Cavemen were better at depicting quadruped walking than modern artists: erroneous walking illustrations in the fine arts from prehistory to today. *Plos One* (2012), <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0049786>.

MacMasters, Merry El cuadro El péndulo (43), testigo de la tragedia de Iguala, dice Carbonell. *La Jornada de en medio*, 4 de abril de 2016. <http://www.jornada.unam.mx/2016/04/04/cultura/a08n2cul>.

Mariátegui, José Carlos. La escena contemporánea. La revolución y la inteligencia. El grupo Claerte, <https://www.marxists.org/espanol/mariateg/1925/escena/05.htm>.

Peirce, Charles S. Sobre una nueva lista de categorías, Universidad de Navarra, acervo virtual. <http://www.unav.es/gep/OnANewListCategories.html>.

Popova, María (trad. Numerof). Susan Sontag, fotografía y redes sociales: el consumismo estético y la violencia de la fotografía, Numerof, <http://numerof.org/susan-sontag-fotografia-y-redes-sociales-consumismo-estetico-y-violencia-de-la-fotografia/#8230>.

Sweeney, Bill. Informe especial del Comité para la Protección de los Periodistas en México del año 2010: Silencio o muerte en la prensa mexicana, [http://cpj.org/es/cpj\\_mexico\\_spanish.pdf](http://cpj.org/es/cpj_mexico_spanish.pdf).

Vasari, Giorgio. Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, Blogs ENAP UNAM. [http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wpcontent/uploads/2014/03/VasariVidas.pdf](http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wpcontent/uploads/2014/03/VasariVidas.pdf).