



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

C A M I N O S D E L A P I N T U R A

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

PRESENTA

IGNACIO ANTONIO SALAZAR ARROYO

TUTORA PRINCIPAL

DRA. ELIZABETH FUENTES ROJAS / FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

COMITÉ TUTORAL

DRA. MA. DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ / FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DR. JULIO FRÍAS PEÑA / FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DR. JOSÉ EUGENIO GARBUNO AVIÑA / FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DR. JULIO CHAVÉZ GUERRERO / FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

MÉXICO, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

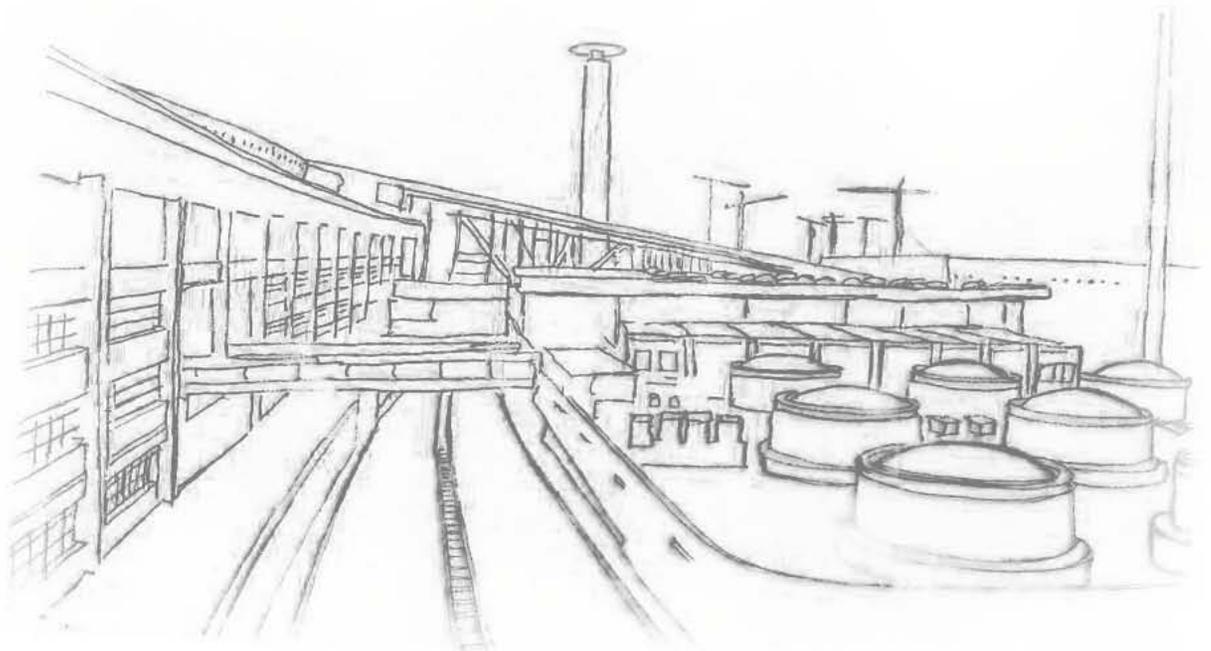
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO I	23
CONSIDERACIONES SOBRE EL TIEMPO, DERIVADAS DE LA PRÁCTICA PERSONAL	25
PINTAR EN UNIFICACIÓN	26
EXPOSICIÓN DE MÉTODOS	
Las calidades de las superficies	27
Situaciones espaciales	29
Inserción de dibujos en el conjunto	35
El color como testimonio del inconsciente	37
El mundo de las transparencias y opacidades	41
Opaco	45
Carácter del contorno geométrico	47
El accidente gráfico	49
Fusión de elementos representativos y abstractos	53
Elementos arquitectónicos	56
Formas con carga histórica	63
Diferentes enfoques lumínicos en la creación de mi pintura	64
Mezcla de formas orgánicas y geométricas	65
Una piel pintada	65
Los formatos como escenarios para el desarrollo de la pintura	66

MENTE CALEIDOSCÓPICA	69
CAPITULO II	77
Pintura - La batalla perdida	79
Pintura en la sociedad Mexicana	82
Pintura y enfoque	83
SUTRA	91
ABSTRACCIÓN	95
Sobre la abstracción	105
LISTA DE OBRA CONJUNTOS DE LOS CAMINOS DE LA PINTURA 1976-2013	121
VARIACIONES EN "S", EXPOSICIÓN PRESENTADA EN EL PALACIO DE LAS BELLAS ARTES EN FEBRERO DE 1976, '76	123
CROMOSÓLIDOS	131
CROMOTRANSparencias	139
RETROSPECTIVA MUSEO DE MONTERREY	149
SOBRE LA DUDA, MUSEO DE ARTE MODERNO CIUDAD DE MÉXICO 1999	165
INESPERADA EXTRAÑEZA, EXPOSICIÓN PRESENTADA MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE MONTERREY	181
CAPITULO III	203
CONCLUSIONES	225
GLOSARIO	229
SEMBLanzas	232
FUENTES CONSULTADAS	234





An abstract painting featuring a complex composition of geometric shapes and textures. The color palette is dominated by muted earth tones, including shades of beige, light brown, and grey. A prominent feature is a large, dark, jagged crack that runs vertically through the center-left portion of the image. The background is composed of various rectangular and curved forms, some of which are outlined in thin red lines. The overall effect is one of depth and complexity, with a sense of architectural or structural elements. The word "INTRODUCCIÓN" is overlaid in the center in a clean, white, sans-serif font.

INTRODUCCIÓN

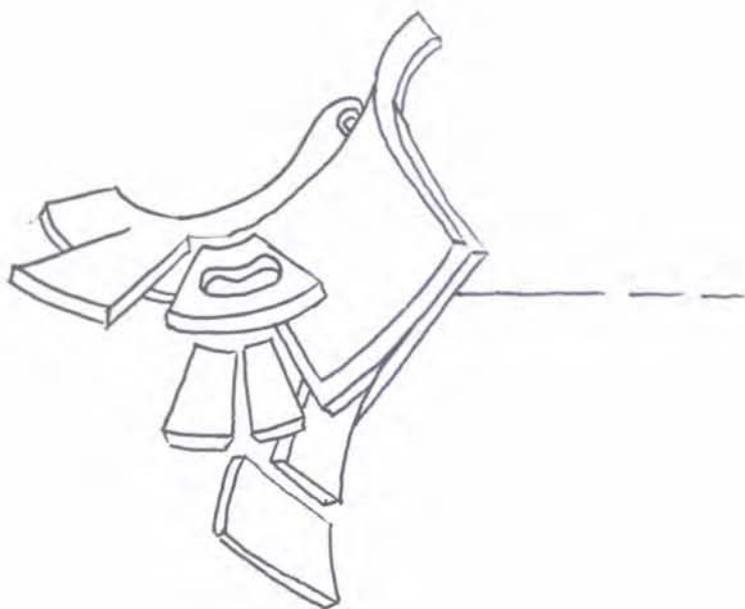
*Sabed que todas las cosas son como esto:
un espejismo, un castillo de nubes
un sueño, una aparición,
sin esencia, pero con cualidades que pueden verse.*

*Sabed que todas las cosas son como esto:
como la luna en un cielo brillante
en algún lago transparente reflejada,
aunque a ese lago la luna nunca se ha desplazado.*

*Sabed que todas las cosas son como esto.
como un eco que deriva
de música, sonidos y llanto,
y sin embargo en ese eco no hay melodía.*

*Sabed que todas las cosas son como esto:
como un mago que crea ilusiones
de caballos, bueyes, carros y otras cosas,
nada es lo que aparenta ser.*

Buda



Los capítulos que componen este estudio proponen las ideas y reflexiones de un pintor que ha vivido en diferentes ámbitos de las artes visuales, con las invaluable oportunidades para coparticipar como un miembro más de diversas comunidades artísticas, así como académicas, y con la inmensa gratitud por las herencias recibidas a través de un linaje ininterrumpido de maestros, quienes por medio de su generosa compañía, hemos recibido de sus enseñanzas y principios, la energía para poder presentar este trabajo.

Este documento ha tenido un antecedente que proviene de la tesis de maestría en artes visuales titulada *Un lugar en la pintura*, en ella, aparecieron una serie de reflexiones que datan de los años setenta y continúan hasta principios de este siglo, las cuales fueron el resultado de las prácticas en el mundo de la pintura y de varias décadas de vida académica. Es un testimonio vivo, puntual e histórico, donde confluyen diferentes consideraciones a través de la proyección de experiencias vividas en distintos momentos de las artes mexicanas y en otros ámbitos que trascendieron en la Ciudad de México.

Los personajes que aparecen en ese documento han sido claves importantes para el desarrollo cultural y artístico del país. Los que sobreviven son los patriarcas artísticos del arte contemporáneo, los muertos aún viven por sus obras y buenos oficios en bien de la cultura de México.

La trayectoria académica de quien escribe el presente trabajo, aparece en la tesis de maestría de una manera incluyente y con el sentido de dar reconocimiento a la institución que, a través de su pluralidad y apertura, permitió anotar y registrar los principales sucesos que acontecieron en las primeras tres décadas de vida docente.

Un lugar en la pintura es un compendio vivo y veraz de los aconteceres en un México que caminaba con seguridad entre el modernismo tardío y el posmodernismo analógico (atento a la mirada de la aprobación de otros países). Sólo por la vida académica, fue posible realizar un buen número de exposiciones

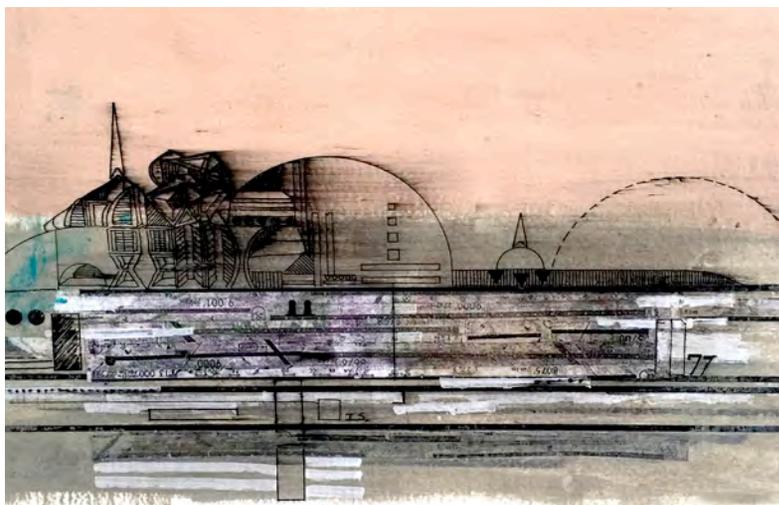
en recintos validados por la exigencia de esos años, ya que la diaria experiencia en los talleres y espacios escolares fue posible a través del desarrollo intelectual, abierto y plural. Excelentes maestros, de los grupos de estudiantes agudos y participativos, políticas institucionales flexibles y con poblaciones moderadas en todas las instancias académicas, fueron cualidades que cooperaron en una serie de oportunidades que difícilmente podríamos acceder ahora.

Vida institucional rica en participaciones por más de cuatro décadas, compañeros protectores de la universalidad del conocimiento, la libertad de las ideas, la inscripción incansable de las artes en los escenarios abiertos de la Universidad, justas académicas sin límite, sin concesiones ni abusos de ninguna especie ni procedencia, vida intensa en la pluriversidad abierta.

Las artes visuales han cambiado más allá de toda proporción. Todo ha modificado su estructura. Ha sido una drástica transformación que ha hecho temblar los criterios que nos habían llevado a una secuencia de los paradigmas artísticos predecibles, tal vez basados en los deseos de caminar, a través de una evolución positiva y paulatina, en las cualidades que posibilitan la sobrevivencia del espíritu artístico.

Estamos en un momento en que, gracias a las herramientas informáticas y a internet, la brecha entre profesional y aficionado no deja de reducirse. Son ya incontables los artistas plásticos, los videógrafos y los fotógrafos aficionados; los miembros de las corales se multiplican; los editores no han recibido nunca tantos manuscritos; el cómic, la infografía, la confección de guiones atraen cada vez más a los jóvenes; y son legión las personas que se presentan a los concursos de los reality shows y las que, de Operación Triunfo a La Voz, sueñan con convertirse en estrellas».¹

¹ Lipovetsky Gilles y Serroy Jean, *La estetización del mundo: trivialización y sueño de identidad artística*, (Barcelona: Editorial Anagrama, 2015), 92.



Ignacio Salazar, "La escuela Adolfo Hitler no mejoró un nivel académico", mixta/papel, 19.5 x 28.5 cm., 2016-2017.

Se repite la palabra eterna del sánscrito: dhukka, (el dolor al cambio), pues no podemos soportar este tránsito hacia la posible muerte de lo verdaderamente trascendente en las profundidades de lo humano. Hecho esencial en el arte, ya que el dolor al cambio lastima la vida de los creadores hasta los límites de la confusión, que permita que surja desde las sombras la propuesta del abandono de la vida artística.

Sólo tenemos la posible aceptación de la renovación de nuestras voluntades y acciones a fin de que nos conduzcan a vislumbrar la permanencia de la calidad en las artes visuales. Voluntades y acciones que aparecen y desaparecen como luces intermitentes en la dimensión cronológica del ahora y la espacialidad del sitio.

Vertiginosas y fugaces corren en nuestros días las acciones artísticas. Nunca en los caminos que ha recorrido la humanidad,

nos habíamos visto sepultados por inesperadas avalanchas, sobre las cuales caen más aludes de propuestas, las cuales diariamente nos seducen para quedar encantados, en un principio, para luego caer en la decepción, la cual viene extrañamente acompañada con los himnos triunfales de las novedades del día y la resaca del vacío, al final de las ilusorias mentiras en la noche oscura.

Vanguardias tras vanguardias, novedades que aparentan luces de la innovación, las que en concierto con las ciudades de neón, pueblan los centros de evasión y distracción, y mantienen a las masas atrapadas con innumerables maneras de entretenimiento frívolo, idiotizante y superficial.

Y sobre esta estela se ha constituido un modelo estético de vida personal, hasta tal punto es cierto que son los valores inicialmente promovidos por los artistas bohemios del siglo XIX (hedonismo, creación y autorrealización, autenticidad, expresividad, búsqueda de experiencias) los que han acabado por ser los valores dominantes exaltados por el capitalismo de consumo. La ética puritana del capitalismo original ha cedido el paso a un ideal estético de la vida centrado en la búsqueda de sensaciones inmediatas, de placeres de los sentidos y de novedades, la diversión, la calidad de vida, la invención y la autorrealización. La vida personal estetizada aparece como el ideal más compartido en nuestra época: es la expresión y la condición del auge del hiperindividualismo contemporáneo. A la estetización del mundo económico responde una estetización del ideal de vida, una actitud estética ante la vida. No ya vivir y sacrificarse por principios y por bienes ajenos a uno, sino inventarse a uno mismo, dotarse de reglas propias en pro de una vida bella, intensa, rica en sensaciones y espectáculos».²

² Lipovetsky Gilles y Serroy Jean, *La estetización del mundo: La era transestética*, (Barcelona: Editorial Anagrama, 2015), 24.

En esta obra vamos a ingresar a los parajes que definen algunos escenarios de la pintura y sus caminos, los cuales no pretenden resultar definitivos; lo que por ningún motivo represente la posibilidad de acercarse a una verdad, lo cual en la pintura resulta una ilusión más, en este gran salón de los espejos.

Se pretende reflexionar y proponer modelos de pensamiento que provienen de las vivencias de quien las escribe y expresa en el presente trabajo, como producto de experiencias artísticas, académicas y vivenciales, lo que tal vez nos podría salvaguardar de los rígidos y poco flexibles modelos de intención que se consideran en el ámbito de las demandas académicas: es decir, una *investigación* en sentido estricto.

Esta posición desata en los metodologizados y confusos ámbitos de lo que pretende ser “investigación”, un grupo de apartados que, emparentados con las analogías científicas, suscitan sospechas en aquellos que no han vivido a plenitud la creación artística. Tal vez este texto aparenta ser una afrenta al statu quo de las competencias por aspirar a ser una propuesta de reflexión y análisis en las artes visuales, un modo particular de hacer investigación.

Otros aspectos relevantes de los que debemos hacer mención en este trabajo, son los modelos sincrónicos de creación pictórica y también en otras artes, los cuales han perdido desde hace varios lustros las importantes referencias de la débil crítica artística especializada en esas disciplinas. Ello ha dejado un vacío referencial en las bases del despliegue intelectual que la crítica había ejercido (no sin debilidades) durante varias décadas. Esta ausencia ha debilitado los procesos de desarrollo en las artes visuales, ya que al desaparecer los argumentos que discrepan o ponderan las múltiples manifestaciones tanto tradicionales como contemporáneas, se detienen los registros de actos históricos, analógicos, ideológicos y hasta literarios, donde se exponen los debates. También es posible considerar la ausencia de ciertos discursos epistolares que cuando se realizan dejan las huellas e improntas de los momentos y contextos históricos en donde se suscitan.



Ignacio Salazar, “Cuando nos cayó el chahuistle”, Mixta/papel, 19.5 x 28.5 cm. 2017.

¿Será acaso que esta Torre de Babel se desmoronó y cayó en el océano de las confusiones, donde surcan las naves sin rumbo en la calma de los sueños que habitan en el limbo? La virtual desaparición de los modelos críticos presenta una serie de particularidades que pueden convertirse en objetos de estudio en la filosofía, la sociología, la antropología y otras áreas humanísticas en México, ya que las opciones que han tomado las sociedades de masas consumistas y capitalizadas acompañadas con sus intelectuales son del todo desalentadoras para los públicos acostumbrados a referentes y posiciones ante los hechos artísticos, referentes que eran, en buena medida, producto de la crítica.

*En este sentido, la vida consumista merece innumerables críticas: no en nombre de una vida ascética rediviva, sino, por el contrario, en nombre de un ideal estético superior al servicio de la riqueza de la existencia individual, un ideal que privilegia la consciencia de sí y del mundo, la concentración en el tiempo interior y la emoción del momento, la disponibilidad ante lo inesperado y el instante vivido, el goce de las bellezas al alcance de la mano, el lujo de la lentitud y de la contemplación.*³

En los contextos de la última década hemos presenciado cómo la complacencia, indiferencia y confusión han envuelto los ámbitos de las artes visuales mexicanas. Notoriamente las debilidades de la crítica ha venido a sumarse a estos estados de aceptación bovina ante lo que pretenden construir las instituciones dedicadas a la difusión, fomento y promoción de las artes, las cuales responden de manera inmediata a los caprichos de los gobernantes, así como a las directrices que les indican los difusos mercados y las preferencias de las demandas populares. La fragilidad de crítica y sus modelos de discrepancia, la indiferencia y confusión de los creadores, han dejado camino libre para que los productos artísticos en las artes visuales hayan ingresado a las filas del crimen organizado, disfrazadas con el aura de “cultura y promoción de las artes” y a su vez permitiendo la inserción de objetos-basura en las políticas culturales y el mainstream preponderante.

Reconocemos en los diferentes estratos de la crítica una elevada actividad intelectual que contribuye de manera sobresaliente a la creación de estructuras de reflexión, pensamiento y conocimiento, las cuales han creado algunos de los cambios más relevantes en los últimos siglos a través de enlaces de pensamiento complejos que se unen a la duda, la incredulidad maligna, el señalamiento pernicioso al poder, etc. A la par, las consideraciones en los campos de la crítica artística

han contribuido a definir las complejas estructuras de flujo en las artes, arrojando los dardos que hieren a la petulancia y esnobismo, tan propios de los seudo creadores.

Con extrañeza hemos visto como al fenecer su presencia, la estupidez y frivolidad ha tomado el lugar que le pertenecía a esos formidables cuerpos de pensamientos. Sin crítica de fondo quedan libres las aguas negras de las políticas institucionales para canalizar los beneficios de la difusión cultural, sin los valores de la ecuanimidad y calidad como cualidades constitutivas de las artes.

He trazado cuatro apartados en este documento, donde en el primero: “Pintura: fractura de la contemporaneidad”, desarrollo los pensamientos y reflexiones de este arte y sus variadas ramificaciones inmersas en los ámbitos sincrónicos de la compleja y transitoria referencia llamada “contemporaneidad”. Asimismo, despliego por escrito algunas de las estrategias técnicas y compositivas que han trazado las rutas artísticas de mis obras, en los últimos cuarenta años.

El segundo capítulo “Pintura y comunicación” desarrolla los usos de los diferentes lenguajes que crean modelos de cambio. Éste inicia en las atrevidas críticas al lenguaje como catalizador de múltiples estrategias de manejo en las masas; aquí expongo la batalla perdida de la pintura, el confuso dolor provocado por las conductas descuidadas en las sociedades de masas en su relación con la pintura, sea ésta de cualquier tendencia o estética. Aquí continúa el capítulo con la relación de la pintura en las sociedades mexicanas, las cuales han ido olvidando su relación con esta disciplina que a lo largo de los siglos ha acompañado la cultura mexicana en sus devenir histórico. En estrecha relación con lo anterior, trato algunos acercamientos reflexivos con el fracaso de la educación artística, en particular de la pintura; esta caída ha provocado un generalizado desconcierto en las instituciones de formación artística y, en consecuencia, el desencanto y confusión entre los estudiantes. En paralelo, las disolvencias en la atención y la voluntad desenfocadas son resultado de

³ Lipovetsky Gilles y Serroy Jean, *La estetización del mundo: la era transestética*, (Barcelona: Editorial Anagrama, 2015), 28.

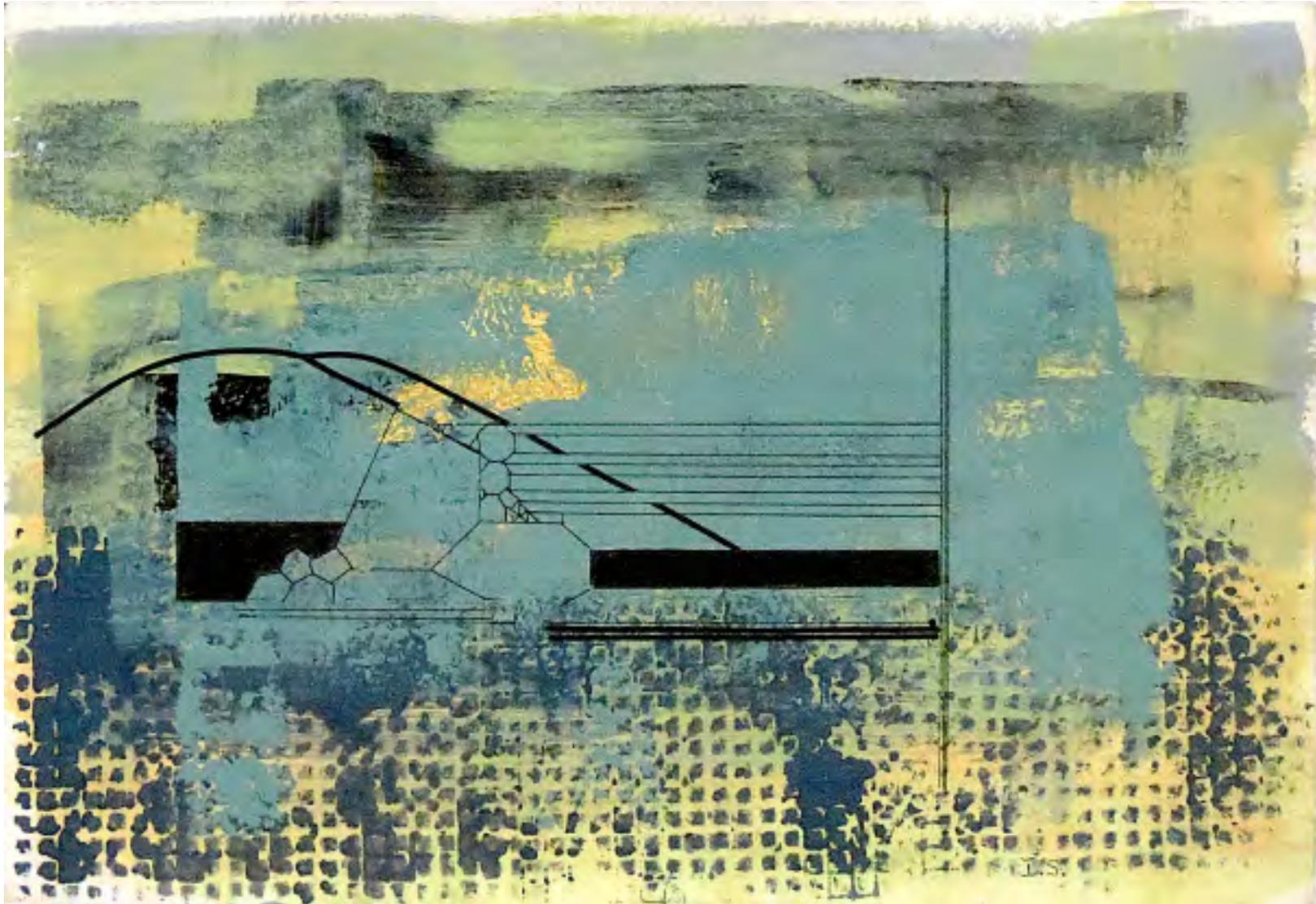


Ignacio Salazar, *"El destino de un curador es acabar planchando ajeno"*, mixta/papel, 19.5 x 28.5 cm., 2016-2017.

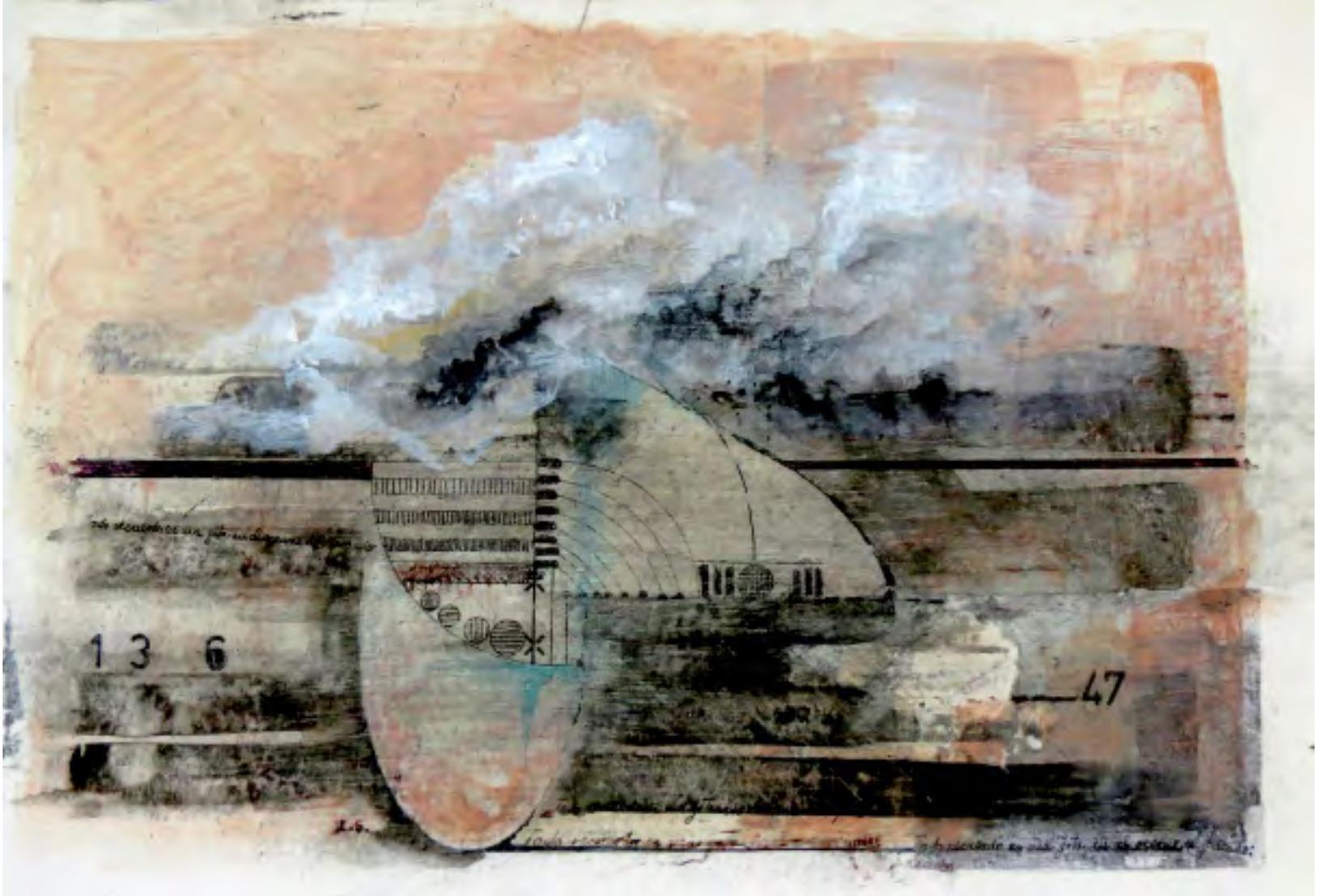
Recorrer senderos y caminar por pasajes con la pintura entre las manos, el cuerpo, la inteligencia y el corazón son los resultados que aparecen en este trabajo, junto con los testimonios de experiencias subjetivas que provienen de una vida que se ha realizado en la pintura como centro existencial.

excesos en las maneras comunicativas, psicológicas y desbocadas tecnologías. Finalmente, trato la abstracción plástica como la posibilidad del pleno ejercicio de la imaginación y la creación, sin las estorbosas alusiones de la representación. Esta poderosa cualidad de la mente y la creación adquiere presencia en la abstracción como esencia del pensamiento artístico.

El tercer capítulo "Pintura- imagen" expone algunas reflexiones personales sobre la imagen en particular con la pintura. Asimismo presento dos apartados que precisan las distancias entre imagen y objeto, para lo cual he trazado vínculos con las escalas y el espacio. Se presenta un breve ensayo sobre la ponderación de diferentes temas de la pintura que provienen de imágenes mentales, imágenes visuales, e imágenes no visuales que por medio de las enormes cualidades que podemos encontrar en la pintura, intentan separarse del término y concepto de imagen coloquial y teórica.



Ignacio Salazar, *"La manzanilla, el cardo mariano y el boldo son excelentes para las hemorroides"*, mixta/papel, 19.5 x 28.5 cm. 2016-2017.

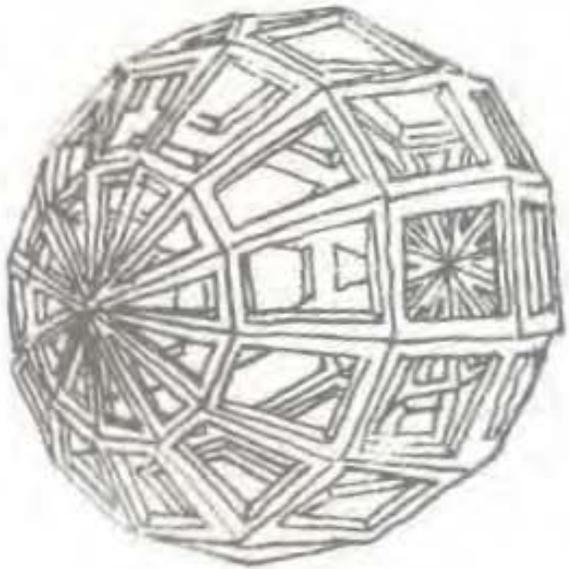


Ignacio Salazar, "Pensamientos sobre las estrategias sinestéticas de las imágenes", mixta/papel, 19.5 x 28.5 cm. 2016-2017.



An abstract painting featuring a complex composition of overlapping geometric shapes and organic forms. The color palette is dominated by warm tones, including various shades of red, orange, pink, and purple, with some darker, muted colors like brown and black. The brushwork is visible, creating a textured and layered effect. The overall composition is dynamic and non-representational.

CAPÍTULO I
PINTURA: FRACTURA DE LA
CONTEMPORANEIDAD



El arte evoluciona en relación directa con los ritmos que le son propios a cada disciplina, y a las circunstancias y condiciones que a cada instante van permeando a través de diferentes capilaridades, hasta alcanzar la maravillosa dimensión del ser humano: hacer arte.

Las artes presentan diferentes devenires en los complejos estratos de la creación y en los múltiples quehaceres artísticos de lo que conceptuamos como contemporaneidad. En la superficie percibimos las apariencias inmediatas que, a través de los sentidos, penetran en crudo hacia los diferentes niveles de la mente. Este ingreso del arte en la vida se potencia y adquiere cualidades que apuntan en otra dirección, cuando se crea y se trabaja en el arte la mente activa una infinita red de pulsiones y acciones que van modulando el acto creativo con pausados movimientos y sigilosas estrategias.

Cada disciplina artística se va construyendo por medio de complejas estructuras espacio-temporales que le son exclusivas.

Las letras concretan sus frutos a lo largo de muchos años de ejercicio literario. La humanidad traza su huella con la escritura y la lectura, que en miles de años permanece como el testimonio de la esencia de lo vivo; así, ha permanecido para mostrarnos el camino a la verdad. El universo que contiene a las literaturas se expande hacia las dimensiones del espíritu; cada instante contiene miles de palabras escritas, impresas, leídas... unas se diluyen entre los intervalos del tiempo, otras quedan suspendidas entre los hilos que tejen y dan vida y múltiples explicaciones a la humanidad, en sus variadas versiones culturales.

Una bailarina pasa su niñez moviendo su cuerpo; todos sus movimientos son naturales y sencillos, irradia frescura en una atemporalidad no consciente. En etapas posteriores de su desarrollo se inician las nociones de los tiempos, a través de las normas educativas y las estrictas reglas formativas.

La danza tiene en el tiempo uno de los catalizadores que se mezcla con el cuerpo para llegar a construir uno de los más sofisticados hechos humanos. La danza se entrelaza con las

edades y capacidades del cuerpo; al inicio hay un tiempo de resplandor y sorpresa; más adelante se presenta una fugaz etapa de esplendor: la emergencia de la unión entre el cuerpo y el espíritu, rodeados por la fuerza y juventud; al final, la sabiduría acompañada de la aceptación ante la cercanía del detenimiento del tiempo, en esta dimensión humana.

El tiempo en la vida del bailarín está fijado; al final del trayecto voltea la mirada al inicio, y contempla a los que inician su vida artística poseedores de su propio tiempo.

La historia de la danza se encuentra apenas registrada y es tan vasta como la evolución del ser humano; en su grandeza, que data desde el principio de los tiempos, se presenta la dificultad por registrar sus diferentes procesos históricos, así como los hechos que la han ido transformando. Pero en este espacio no radica nuestro interés por tratar el tiempo de la danza a través de la visión diacrónica; si bien es relevante, lo que nos anima es la consideración solo temporal y la importancia de su visión en el contexto de las artes escénicas.

Las creaciones coreográficas acentúan, en algunas ocasiones, su interés primordial en el cuerpo y el movimiento. El tiempo se convierte en una dimensión que yace como algo secundario, ya que en momentos se pueden percibir a las coreografías como obras que se ejecutan en tiempos brevísimos, pequeños fragmentos donde las velocidades contrastan con la duración de la obra.

La conciencia de los diferentes tiempos que le dan sentido a la gran variedad de estilos que han sobrevivido y van apareciendo en la danza merecen nuestra consideración; no solo porque es una reflexión poco trabajada, sino también porque es una de las artes que reside de manera natural, desde hace miles de años, en el ser humano.

La creación y ejecución musical son la esencia del tiempo. Así entendido, se han conceptualizado a las artes en las categorías del “tiempo y el espacio”, y a la música como la principal presencia del tiempo.

Los inicios musicales se emparentan con la danza, entre otros aspectos, debido a que es en las edades tempranas cuando se comienza la vida musical (en otras disciplinas artísticas, estos inicios son poco comunes), sin embargo, la duración de vida profesional de un músico es por lo general más prolongada que la de un bailarín en activo, con la excepción de los ámbitos de la producción y dirección coreográfica.

Tiempos diferentes en artes diferentes, la danza y la música se alimentan y crean dependencias virtuosas que como en todas las artes colaboran en su evolución e innovación.

Un notorio aspecto de las artes musicales que se relaciona con las sociedades es el de la permanencia de formas musicales milenarias, que han quedado detenidas en el tiempo desde su origen preservándolas a través de su ejecución. Algunas de estas formas musicales han mantenido sus estructuras por miles de años, sin derivar hacia otra dirección o realizar cambios parciales. Aquí la tradición es el aglutinante del proceso musical, que mantiene una especie de contradirección en la dimensión del tiempo: nos referimos a la impermanencia, ya que por un lado el tiempo musical se presenta en su naturaleza como la dirección de lo fugaz, y por el otro, existe un afán de permanecer en la repetición que aparece como el rostro de la tradición.

En sincronía con las formas tradicionales, surgen día con día buenas dosis de innovaciones musicales, en tiempos simultáneos y espacios diferentes. Da vértigo el número en relación con el tiempo, y todo intento por tratar de conceptualizar los escenarios de la música contemporánea resulta parcial ante la avalancha de nuevos géneros, estilos y tendencias, que surgen por varios miles en un mismo ciclo de tiempo.

Toda persona tiene un tiempo musical, una época en donde su preferencia es definida y tiende a ir profundizando en ese estilo. Al mismo tiempo hay un fuerte sentido de grupo y de afinidad generacional en esa forma musical; esta unión es fuerte y puede durar años, aunque de manera paralela se vayan

añadiendo otras preferencias musicales, el vínculo de elección original en esa etapa de la vida se mantiene.

Estos lazos musicales se entretajan con complejas estructuras sociales, culturales y económicas; pero en igualdad de importancia, las estéticas colectivas e individuales van cohabitando de manera más sutil con los contextos temporales. Aquí cabe añadir a la memoria musical como una de las grandes capacidades del ser humano. Encontramos que a través de la memoria aparece el recuerdo de las tonadas de una manera espontánea —que habían quedado almacenadas por lustros o décadas—, como un activador que estimula al inconsciente y las trae al presente.

La composición en la memoria es activada a través de los recuerdos que yacen fragmentados en los sustratos sutiles de la mente, llevando hacia la creación de una nueva obra que se va ensamblando sin una obligada consideración temporal; es decir, los sonidos de la memoria surgen al consciente compositivo de manera aleatoria formando los conjuntos que le van dando rostro a la partitura.

La música puede crearse en unas cuantas horas o en años. No hay reglas temporales en la composición musical y resulta relativamente difícil encontrarlas en la estructura de la partitura base.

En la ejecución, la memoria recrea a la pieza siendo en cierto sentido la misma, y diferente en otra dirección. Esto se da cada vez que se reinicia el ritual de volver a tocarla.

En las ejecuciones podremos apreciar una enorme variedad de duraciones, las cuales se encuentran con una serie de elementos que se enlazan con el tiempo total de la obra, como son velocidad, ritmo, expresividad, tipo de instrumento, etc. Vladimir Horowitz añadía que la música requiere de inteligencia, corazón y comunicación. Dichos elementos son la estructura musical propuesta por el autor; sin embargo, el solista, la orquesta o el conjunto, van modificando esa temporalidad original ya sea con pequeñas variaciones o llegando a transformaciones radicales.

La música vive en lo más profundo de la mente. Es inmensa su fuerza al trascender y cubrir todas las dimensiones de los tiempos pasado y presente; en la música, habita la esencia más profunda en la práctica sincrónica del presente.

En las artes visuales hay toda clase de tiempos esenciales a cada disciplina: la fotografía, la escultura, el performance, la pintura, el cine, etc., llevan consigo las rutas cronológicas que definen su dominio. Las artes del espacio inscriben al tiempo en un vaivén sinfín; sin embargo, su naturaleza objetual disminuye la preponderancia temporal y acepta estas disciplinas (con cierta sumisión) al tiempo como regidor de lo que se transforma en cosa.

Es oportuno considerar que la pintura (a pesar de su manifiesta objetualidad) presenta una sucesión de tiempos complejos y difíciles de encuadrar en las convenciones de la realidad ordinaria. He tratado a través de los años, el amplio campo de los tiempos en la pintura, ha sido una constante reconsideración y revisión en la forma en que opera esta dimensión en las prácticas diarias.

Resulta difícil fijar conceptos que concreten al tiempo utilizado en el acto de pintar, así mismo, es posible considerar las operaciones temporales de las artes, donde el tiempo de las mismas es enormemente variable.

CONSIDERACIONES SOBRE EL TIEMPO, DERIVADAS DE LA PRÁCTICA PERSONAL

En mi trabajo como creador, pienso que una pintura no la termino, no le asigno un tiempo final que me desvincule de la misma, es solo un detener lo que prevalece como una constante, el cual proviene del continuo que he venido viviendo a través de años en la práctica diaria de la pintura, y del conjunto de obras que me encuentro trabajando en particular.

No existe un tiempo propio que sea producto de la pintura, solo trazo un flujo natural de intervalos secuenciados que se va tramando en acciones propias de la pieza que se está ejecutando; ello, en una total incertidumbre del tiempo. ¿Cuándo detener un área? o considerar que la elección de un elemento en la composición es la que “coopera” en la estrategia compositiva.

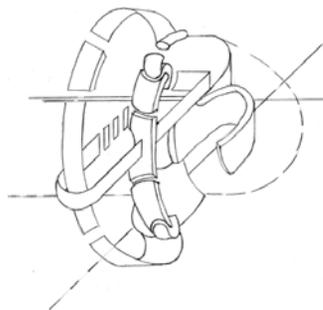
La duda constante e incertidumbre son las compañías que promueven las corrientes temporales del cuadro. Una duda constructiva, una duda que solo puede ser parcialmente resuelta, pero que solo me corresponde vivirla y recargar una y otra vez en ella. Cada sesión que se vive con la distancia del tiempo ordinario, provoca un quiebre temporal de la realidad circundante que puede resultar incómodo e inquietante, o placentero y complaciente; sin embargo, existe la posibilidad de alcanzar la libertad de desaparecer el tiempo y a la vez crear uno nuevo, íntimo y tal vez invisible.

Este atributo de la conciencia íntima del tiempo en mi trabajo, ha provocado variadas reflexiones que fluyen en dos vertientes: la conciencia de la permanencia de los tiempos en las diferentes etapas de mi trabajo, y las consecuencias que presenta el tiempo en otros pintores inscritos en una era demandante que corre apresurada hacia el vértigo de las sociedades cargadas de eficiente rapidez. En la primera consideración, he tratado de no pensar en el tiempo como elemento componente de la pintura; no escucho las voces que piden más velocidad; no compito con

mi intimidad para terminar una obra. No me enfrento con el tiempo, me uno a él y me fundo con la parsimonia que aspira a la no dualidad del sujeto-tiempo. No tiempo, no sujeto-tiempo; no mente-tiempo: no dualidad. La unificación de la pintura y el tiempo, desvanece a la velocidad que presiona la ejecución de una pintura; todo puede suceder en segundos, o transcurrir años en el acto de pintar una obra. Aquí y ahora se presenta la disolución de la velocidad y el tiempo.

Como segunda consideración, nuevamente como con el tiempo, la velocidad es íntima, enigmática, personal, espontánea e impredecible. Esta velocidad obedece a circunstancias que provienen de algunos componentes en la existencia personal y resulta atractivo reflexionar sobre estos factores, tal vez solo observarlos... la edad, el género, las condiciones materiales, los estados mentales, los entornos sociales, las capacidades de introspección, etc. Todos conciertan su presencia en el acto de pintar y yacen velados, en el inconsciente, hasta que encuentran su lugar y aparecen al momento de pintar.

He transitado a través de los años pintando en infinidad de tiempos; en ellos he depositado la conciencia del presente que los hace aparecer y a la vez crecer. Tiempos dilatados, largos y solamente con el rostro del ahora y su fugacidad... sin prisa, con atención, y viviendo la poderosa intensidad del silencio.



PINTAR EN UNIFICACIÓN

Al escudriñar en el pasado surgen con frecuencia las preguntas: ¿dónde reside la visualización de las formas? ¿es una estrategia que pertenece a los terrenos de la razón el considerar la composición general de la obra que se pretende hacer? ¿aparece la dimensión del tiempo antes del inicio de la obra? ¿el tema es un guión que pretende darle sentido y contenido al cuadro? En el comienzo, sólo existe una superficie bidimensional en blanco o en cualquier color de base que reciba a las partes que la van a configurar; un continente abierto que recibe las pulsiones del inconsciente con la certidumbre del vacío material, en su más trascendente relación con un objeto. En un sentido más profundo, no existe la nada, no es la esencia del inicio en la obra artística; sin embargo, hay varios indicios que se conjugan en condiciones y circunstancias impredecibles. Es decir, coinciden ciertos recuerdos, se selecciona una imagen mental que resulta atractiva, sin otra condición que la acción de una estética instantánea; ésta es una manera posible de ir conjuntando piezas que forman etapas y probablemente series.

No he elegido a las series como modelo para pintar en las últimas décadas, debido a que me resulta muy relevante el momento presente, y todas las vivencias que van surgiendo en el instante creativo. No tenemos otra realidad que la sucesión de instantes irrepetibles e impredecibles en el acto artístico. A su vez, temporalidad de todos los hechos y fenómenos, nos acercan a la conciencia de la fugacidad siempre presente. Las series manifiestan un práctico modelo para crear la ilusión de una ruta discursiva por la cual se puede transitar hasta alcanzar cierto logro, que también se puede traducir en agotamiento o conclusión de una certidumbre creativa.

En otra dirección, la libre elección de los temas que van a configurar a cada obra, me ha permitido transitar con mayor ligereza en el flujo de las acciones pictóricas; acciones que

resultan muy atractivas por la compañía de la incertidumbre y de las dudas como acompañantes del momento.

En los distintos periodos de mi obra, los inicios han sido variados y diferentes, en algo que podríamos llamar “método”. Sin embargo, para aligerar este capítulo, haré una breve exposición de la manera de inicio, trayecto y conclusión de algunas de mis obras.

A lo largo de los días voy haciendo breves apuntes que realizo en las circunstancias más variadas y comunes; de éstos selecciono alguno que trato de conjuntar hacia lo que sería un boceto. Intento no pensar en ninguna forma específica; no dejo que ninguna expectativa surja en la configuración del boceto. Me concentro en las líneas, sus enlaces, sus calidades, y a la vez en el sonido del lápiz o instrumento con el que trabajo al contacto con la superficie.

En mis más de cuarenta años de trabajo como pintor profesional —desde la primera exposición individual— han entrelazado diversos acercamientos a las maneras de pintar, de forma natural y como parte de la evolución de los múltiples componentes que intervienen en la creación pictórica. En correspondencia a los fines y límites de este trabajo, trataré sólo algunos rasgos que aparecen como constantes en mi obra.

De centenares de bocetos, algunos han sido seleccionados y forman la base inicial de la construcción del cuadro. Dichos bocetos surgen a partir de una vaga visualización de lo que podría llegar a ser una pintura; no hay nada concreto, excepto una superficie bidimensional, un formato y una escala; elementos tangibles que no desatan otra reacción que su franca materialidad. Sólo queda regresar a los trazos iniciales y pretender transportarlos al soporte elegido como punto de partida.

En curso de este capítulo muestro una serie de bocetos y algunos cuadros terminados, a fin de presentar algunos estados de los procesos.

EXPOSICIÓN DE MÉTODOS

Las calidades de las superficies

Para la preparación específica de los soportes existen una serie de consideraciones que han surgido con los años relacionadas con la superficie. Ya sea un papel hecho con diferentes componentes donde encontraremos una buena cantidad de absorciones, texturas, posibilidades para efectos, colores, etc. Este ejemplo relacionado con el papel se potencia al considerar otros materiales que tienen cada uno de ellos diferentes propiedades.

Por lo general estas consideraciones sobre las superficies han sido pasadas por alto en las enseñanzas académicas y resulta atinado pensar que estas elecciones superficiales son acciones sofisticadas en la mayoría de los casos.

Previamente, en 1975 descubrí una superficie para pintar muy lisa, resistente y duradera. Trabajando como asistente del Mtro. Manuel Felguérez, tomamos de la ingeniería aeronáutica parte de la técnica para pintar los aviones, la cual consistía en unir seda y lona de algodón en una sola pieza que sirviera como soporte para pintar, el medio de unión era una mezcla de dope de nitrato con thinner muy refinado y laca acrílica; esta mezcla se aplicaba con pistola de aire en alta presión, una vez montada la tela en un bastidor de madera de roble, se procedía a pintar las pinturas propuestas por el Mtro. Felguérez. Paulatinamente y a la postre, busqué sustituir la seda y lona por un soporte más resistente el cual resultó ser el plástico laminado pegado sobre un panel de bastidor de triplay de 1/2” bastante resistente en lo relacionado con la durabilidad y manejo del soporte. Este bastidor se prepara con una mezcla de dope de nitrato y laca acrílica, la cual puede tener un color de base y ser tomado como soporte cromático.

Las lacas acrílicas deben ser aplicadas con condiciones climáticas y de seguridad (mascarillas, ventilación, limpieza cuidadosa), ya que de ello dependen los resultados en cuanto a acabados y calidad en la aplicación de las mismas.

Se crean unas cámaras tipo carpa para mantener limpio y libre de polvo el área donde se va a pintar, así, se procede a la aplicación y enmascarado de cada color hasta completar las primeras fases del proceso.

A lo largo de varias exposiciones en diferentes recintos, se encontró la conveniencia de permanecer con un acabado mate en las superficies ya que las lacas acrílicas son muy brillantes y es casi imposible lograr ver las pinturas sin brillos y reflejos molestos.

Estas obras se expusieron en el Palacio de Bellas Artes siendo así mi primera exposición individual en la sala Diego Rivera en febrero de 1976. Posteriormente en el Centro de Arte Moderno en Guadalajara, y en las colectivas “El geometrismo mexicano” del Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México.

Con el tiempo las superficies tienen una gran importancia como receptoras de lo que se va a crear y han sido las piedras (mármoles, granitos, alabastros, ónix), telas (sedas, algodones, popelinas, linos), cerámicas, vidrios, plásticos, metales (cobre, aluminio, fierro, zinc) y varios soportes más, que resultan atractivos y eficientes colaboradores que tienen un lugar muy importante en la composición y calidad de la pintura que he realizado.

He creado imprimaturas que son el resultado de investigaciones en materiales, las cuales tienen como objetivo la capacidad de recibir las capas pictóricas con óptima eficiencia, lograr las cualidades de textura receptiva que van desde muy lisa hasta extremadamente tersa; manteniendo dichas investigaciones actualizadas y en relación directa con la evolución de las obras que se van creando.

Un gesso (imprimatura) realizado en mis investigaciones ha sido muy eficiente y práctico (ya que opera muy bien en

superficies duras y blandas), lo he creado a través de muchas pruebas realizadas en años de trabajo y con los accidentes propios del manejo de obras en envíos realizados con embalajes de muchos tipos.

Se emulsiona polvo de mármol italiano ultra fino, caolín, gel médium de calidad denso, light modeling paste, matte super heavy gel, médium viscosity acrylic, agua, color liquitex para dar la base de color.

Resulta muy importante que la superficie tenga previamente cuatro y capas de gesso liquitex mezclado con matte médium y agua en la proporción deseada.

Todo requiere de equipo para emulsionar muy bien los diferentes materiales y asimismo ir integrándolos de la manera apropiada con el fin de lograr la consistencia y resistencia necesarias.

Aplicar sobre las distintas superficies va a ir dando el punto deseado de calidad háptica que presenta cada obra.

Trabajo sobre bases pintadas de diferentes colores; no empiezo con las superficies en blanco, excepto con los metales. En dichas superficies dibujo retículas que, al trabajar la obra, quedan en una base que va trazando la historia de las diferentes superposiciones que comprende la obra.

Como lo señalé anteriormente, no trabajo en series. Soy un pintor de inmediatez y así considero que es posible acceder al momento que vivo de una manera simple y natural.

Me atrevo a componer a partir de un ensamblaje de elementos, que no tienen un guión predestinado. De esta manera la impronta va guiando un trayecto a través del cuadro sin preconceptos, tema o definiciones que tiendan hacia la certidumbre que caracteriza a buena parte de la pintura a lo largo de su historia.

Hay capítulos del amplio mundo de la composición que en los últimos años han sido objeto de estudio y experimentación.

Situaciones espaciales

Cada trazo o línea, tal vez una impronta, es una marca espacial que queda detenida en las superficies planas, sin poder tener un cuerpo que la convierta en cosa, en algo que pueda ser tocado. Esto se expande en diferentes direcciones y niveles, semejantes a las capas geológicas de la Tierra.

La espacialidad es el alimento de la pintura. Todo aquello que se registra en el plano, empieza a tomar cuerpo, sentido y volumen, que surgen de la ilusión a través de los artificios de la mano y de la vibración de las imágenes mentales acumuladas en los diferentes niveles del pensamiento.

Se fugan las manchas, los colores forman estructuras complejas e imposibles de llevar al mundo de las palabras o argumentaciones... espacios cromáticos que permanecerán en las dimensiones de la mirada, ya que sólo pueden ser tocadas por ella.

No tengo una teoría del espacio; no es necesario construir un cuerpo teórico que “justifique” el juego de los espacios y las relaciones entre éstos; sin embargo, al operar los artificios de las composiciones, cabe reflexionar con el fin de reconocer los pensamientos producidos en las labores creativas relacionadas con la pintura. La forma básica semeja un cuerpo tridimensional; al ser el inicio de la obra, se asienta como eje espacial al que se van adosando los otros elementos que por lo general no se ensamblan con relaciones espaciales; éstos pueden relacionarse armónicamente o en francos contrastes. Esta forma germinal, sugiere otra forma que sea susceptible de crear un posible enlace con la representación, es decir, un fragmento reconocible que puede emparentarse con alguna espacialidad arquitectónica, o tal vez con el espacio paisajista, túneles, telas u otros motivos abstractos, que tejan las posibles situaciones espaciales.

En la historia de los diferentes tiempos de mis tratamientos espaciales, ha habido un conjunto de formas que han ido “apareciendo” hasta llegar a formar un vasto corpus espacial.

Con los años y a través de los diferentes trabajos profesionales en el terreno del diseño arquitectónico, escenografía, diseño gráfico y trabajos para cine, he tenido la oportunidad de ser colaborador de diferentes artistas. Por un periodo de más de cuatro años trabajé con Manuel Felguérez en diferentes encomiendas, debido a ello, he tenido la oportunidad de penetrar en sus tratamientos espaciales y aprender de sus conocimientos.

A continuación presento algunas partes relevantes del trabajo de varios años llamado “*El espacio múltiple*”.

Resulta de gran ayuda recurrir a los propios pintores para tratar de comprender las situaciones espaciales, donde se desarrollaron sus obras para lograr construir la pintura que contiene los complejos procesos de sus especialidades, al acudir artistas mexicanos y a Frank Stella hemos podido adentrarnos de manera adjunta en las relaciones de su obra y varios grandes maestros a los cuales referencia con el espacio.

En los escenarios de la pintura mexicana, Manuel Felguérez, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Ghunter Gerszo, entre otros, crearon modelos espaciales particulares que les permitió abrir caminos expansivos hacia la pintura espacial.

Nos vamos a referir en este documento al artista Manuel Felguérez quien en una época que data de los años setenta, realizó un conjunto de obras cuyas aportaciones a la especialidad, resultan ejemplos de calidad en el campo de las especialidades. “el espacio múltiple” abarca varios años y se compuso de varias etapas:

1.- Las primeras innovaciones realizadas a través de computadoras fueron realizadas como parte de una beca Gugenheim en el MIT en Harvard University, las cuales produjeron cientos de diseños que al formar un conjunto de proyectos realizables, abrió la posibilidad de trasladarlos a diferentes dimensiones espaciales, corrieron de la bidimensionalidad, los relieves, y las piezas tridimensionales, las reproducciones gráficas y los videos.

2.- Los dibujos realizados por el ordenador derivaron en

las pinturas cuyos procesos técnicos ya fueron expuestos en el apartado relacionado con las superficies páginas atrás. Dichas pinturas tratan al espacio de manera total, ya que presentan al conjunto de formas inscritas en la especialidad en la totalidad de la superficie, flotando en un fondo poco activo y de esa manera permitir que de formas planas, el espectador pueda crear especialidades virtuales, así mismo, cualquier gradiente tonal o sombra, permite la sugerencia para llevar a la forma lo más cercana posible hacia el volumen virtual. Sólo fue posible encontrar la unificación entre formas y técnicas por medio de la elección inteligente de las superficies requeridas (ver apartado de las superficies).

3.-La obra de Felguérez no puede excluir de su gran cuerpo a los relieves. Desde los pequeños retablos de los años cincuenta, pasando por murales (más de cuarenta en diez años) donde podemos mencionar el del cine Diana, Canto al Océano en el deportivo Bahía, La Casa de la Paz de la UAM, los pequeños relieves - cajas en la serie San Luis realizada en París. Para los propósitos de nuestra investigación, nos acercamos sólo a los relieves producto del proyecto *“El espacio múltiple”*. El espacio producido en cada relieve surge del muro donde por lo general cuelga y se adhiere. Los murales que Felguérez realizó son grandes paredes con una enorme variedad de elementos y una profusa cantidad de materiales que al verse de manera particular a través de acercamientos nos permiten encontrar micro espacios que contienen su propia personalidad.

4.- La vocación primigenia de Felguérez es la tridimensionalidad. Desde las quemadas en barro que realizó en la década de 1940 en la selva Lacandona, hasta sus más delicadas esculturas, ya sea en madera, yeso, fierro pintado, oro, plata, bronce, plásticos, chatarra, cristal, etc., se han sucedido décadas de una copiosa elaboración de extraordinarias esculturas que congregan las aportaciones espaciales de este gran artista.

“El espacio múltiple” arrojó varias decenas de esculturas que cerraron la estructura conceptual de este enorme proyecto.

Aquí cerramos con este artista esta etapa de su carrera. Tenemos la posibilidad de crear los conocimientos suficientes acerca del espacio en un creador, y en Felguérez lograremos continuar investigando a través de los estudios sobre su vasta obra.

Resulta de gran ayuda recurrir a los propios pintores para tratar de comprender las situaciones espaciales, donde se desarrollaron sus obras para lograr construir la pintura que contiene los complejos procesos de sus especialidades, al acudir a Frank Stella hemos podido adentrarnos de manera adjunta en las relaciones de su obra y varios grandes maestros a los cuales referencia con el espacio.

En la obra *Working Space*, Frank Stella presenta un lúcido ensayo que le permite apuntalar su larga trayectoria en los complejos espaciales; así, resulta un documento de las revisiones históricas en obras “clave” para la referencia de sus trabajos con objeto de emparentarlos con la historia de la pintura y los pintores que eligió. Es importante este conjunto de conferencias (Norton Lectures) debido a su explícita exposición de referencias a la pintura contemporánea y sus derivaciones relacionadas con el espacio, tanto real como representado. Se presenta el hecho manifiesto de la desaparición de las innumerables especialidades que la pintura transformó; también de las desapariciones espaciales, donde Stella hace una serie de brillantes disertaciones que conducen a la comprensión del amplísimo tema de las situaciones espaciales.

A continuación y con el propósito de ahondar las originales reflexiones de Stella exponemos fragmentos relevantes del espacio mencionadas en las conferencias.

Ver, con el propósito de crear una pieza artística, es básicamente una experiencia circular. Probablemente esta experiencia no sea lo suficientemente sofisticada como pueden sugerir nuestras capacidades perceptuales, pero su intención — la intención artística— es difícil de precisar. El arte debe ser un todo comunicable, y la percepción tiende a ser fragmentaria y

busca lo que le interesa. De manera básica y obvia, el artista desea ver lo que sucede a su alrededor. Sus pinturas, casi por definición, deben tener un sentido esférico del compromiso y contención espacial —obviamente, un sentido espacial en desacuerdo con la concepción espacial como caja, que es la que comúnmente se utiliza para representar el espacio. Un cuadro bien logrado presenta su espacio de manera que incluye tanto al creador como al espectador en un solo planteamiento. Esta experiencia no es literal; simplemente el sentido espacial proyectado por el cuadro debería parecer expansivo: lo suficientemente expansivo como para incluir la creación y la contemplación de ese espacio. El pintor debe esforzarse por animar una respuesta a la totalidad del espacio pictórico— el espacio dentro y fuera de la acción imaginada al hacer la pintura. El acto de mirar un cuadro debe expandir automáticamente el sentido espacial, tanto literalmente como de manera imaginativa. En otras palabras, la experiencia espacial de una pintura no debe terminar en los márgenes del bastidor o estar encajonado por el plano pictórico: La necesidad de crear espacialidad en la pintura que sea capaz de disolver su propio perímetro y bidimensión es el lastre con el que nace la pintura moderna. Nadie puede ilustrar este lastre mejor que Caravaggio.

Muchos encuentran esta visión del espacio pictórico innecesariamente compleja y confusa. El problema espacial básico de la pintura ha sido tener que representar tres dimensiones en un plano de dos dimensiones. Existe una obvia verdad en esta visión, pero la historia de la pintura de 1500 a 1600 sugiere que el interés del artista por cómo primeramente él, y después el espectador, deben experimentar el cuadro y el espacio que invoca, es mucho más complicado que solo representar exitosamente tres dimensiones en un plano. Cabe mencionar que a medida que crece la habilidad de representar espacios tridimensionales, también crece la idea de cómo debe ser este espacio. Desafortunadamente crece en diversas direcciones, lo cual crea un ambiente conflictivo. Una

dirección apunta a cuadros con un punto de vista estático; otra favorece la decoración arquitectónica con múltiples vistas. No es de sorprender que la primera de estas direcciones sea que la domina actualmente, mientras que la segunda ha desaparecido prácticamente.

Esta lucha pasiva y que podríamos mencionar como constructiva entre la pintura y sus receptáculos arquitectónicos encuentra en la siguiente reflexión de Stella un alto nivel intelectual al encontrar la ruptura de las superficies murales por medio de las disoluciones espaciales.

Dos grandes “fracasos” anuncian la ruptura de la pintura con la arquitectura —*La Última Cena* de Leonardo y *El Juicio Final* de Miguel Ángel. Que ambas obras traten sobre eventos “finales” sugiere que en las mentes de sus creadores pudieron haber otros últimos pensamientos. La decoración de un muro no era el tipo de metas a las que aspiraba Leonardo con sus pinturas. Si Leonardo expresa ambivalencia acerca de la decoración, Miguel Ángel va aún más allá, desatando furia pura y frustración. No hay duda sobre las intenciones de Miguel Ángel en *El Juicio Final*: destruye totalmente la lógica visual de la Capilla Sixtina haciendo estallar el muro del fondo.



Manuel Felguérez, "Identidad de la imagen", 1998.



Frank Stella, *Sin título*. Foto cortesía de la galería Vogelsang.

La florida agresividad de Miguel Ángel parece atacar todo lo anterior, incluido su propio trabajo en el techo justo arriba. El juicio final es un desenfadado ilusionismo. No existe restricción en la composición, no hay un marco pictórico, ninguna sensación de gravedad o peso físico; las figuras flotan a lo largo y ancho. Cohesión pictórica, espacio arquitectónico, gravedad escultórica —todos estos son aspectos geniales de Miguel Ángel. La pintura antes de El juicio final era pintura que uno podía ver, hacia adentro del cuadro; después de El juicio final la pintura se puede recorrer a través de. Miguel Ángel disuelve el muro del fondo de la Capilla Sixtina para que podamos salir de la iglesia a través del cielo y el infierno, avanzando fuera del Renacimiento hacia el mundo del Caravaggio, un mundo de sensualidad y espacialidad incongruente, más allá de la imaginación de Miguel Ángel.¹

Resulta interesante tratar la cercanía con las ideas de Stella en contraste con las de algún filósofo interesado en los pensamientos relacionados con el espacio.

Un pensador recurrente en las teorías adjuntas a las artes visuales es Gastón Bachelard, quien menciona diferentes temas tratados bajo la luz del espacio en su obra *La poética del espacio*, en dicho libro resulta notorio el desvío filosófico encuadrado en la vaguedad que le puede ser importante a un pensador excedido en los laberintos de la filosofía (cualquiera que sea su especialidad), pero en la pintura resultan poco reveladores para la aplicación de estrategias al momento de pintar. Sin embargo, estos temas filosóficos vienen a crear órbitas conceptuales que les afianzan las confusiones a quienes ven en ellas una justificación de sus modos de pensar.

La arquitectura, en el universo que le es propio, crea espacios sin límites de modalidades, las cuales se remontan a milenios de quehacer. Sin límites, resultan sorprendentes las vertiginosas propuestas, que generaciones tras generaciones van presentando los arquitectos. Es el arte del espacio real y la

plenitud de los avances e innovaciones ancladas en las tradiciones y direccionadas al infinito.

Toda arquitectura es espacio que muestra enormes derivaciones y modalidades que definen culturas, historias y la evolución de la humanidad.

¹ Stella Frank. "Working space", *Caravaggio* (Estados Unidos: Harvard, 1983-1984), 9-10.

Inserción de dibujos en el conjunto

Tener la alianza con el dibujo es la gran unión de la pintura con las grandes posibilidades de la delicadeza y el refinamiento de las composiciones. La plena unificación que se mueve a lo largo de las superficies en una danza sin límites de trazos, tramas, improntas, habilidades motrices, estructuras y velocidades.

Durante varios años realicé viajes con el único propósito de ir a estar con una o dos pinturas durante la estancia en algún país, este túnel es el aeropuerto Schipol de Ámsterdam con una instalación compuesta con globos de cristal de diferentes tamaños flotando en el estanque rectangular de agua.

Entre noviembre de 2009 y mayo de 2010 realicé una pintura que llamé “Profundo”. Fue una obra que, como la mayoría de las piezas de los últimos veinte años, presenta una marcada presencia del dibujo que aparece y se oculta de manera intermitente.

“Profundo” es una pintura que condensa la experiencia al componer. Es la unión de varias pinturas que datan de entre 2005 y 2009, si consideramos una lectura occidental, en la parte izquierda hay un espacio en fuga con una estructura en el techo que semeja ductos y tubos que entrelazan las formas dentro de un espacio acuoso, con esferas de cristal creadas por el artista norteamericano Dale Chihuly, éstas se encuentran flotando en un canal cuya importancia deriva hacia servir de inicio desde un lejano fondo, hasta permitir el seguimiento hacia el centro y la derecha de la pintura. De un ducto surge una forma enlazante hacia un conjunto de planos tridimensionalizados con movimientos traslapados, los cuales suben y bajan hasta dirigirse hacia un prisma pentagonal, y a la parte posterior de la tela en amasijo. Nuevamente surge un intenso movimiento en la tela, creado a través de salientes, hendiduras, pliegues y oquedades cristal que sirve de inicio al grupo de formas que se mueven rítmicamente hacia el centro de la pintura.

Una hondonada principal determina la parte superior de las telas, ahí se crea un paso intermedio hacia el fondo con

un pequeño telón de donde cuelgan dos grupos de racimos, que provienen de la maravillosa gestación del pulpo hembra, aquí se realizó una investigación para estudiar este complejo proceso de desove de la hembra y sus consecuencias, al final iconográficamente se pudieron integrar esos racimos en el complejo compositivo. La relación de este proceso biológico es muy interesante para la biología y de ahí la pintura se alimenta.

Están presentes varios fondos con elementos simbólicos como líneas que semejan alambres de púas, nubes, agua y diferentes valores de grises que corren desde la parte izquierda de la pieza hasta ingresar en diferentes pequeños espacios.

A esta descripción corresponden capas semánticas plenas de asociaciones y simbolismos, sin embargo, considerar desarrollar cinco piezas sería suficiente para un libro anexo al presente documento. Así solo se aborda una relación donde el dibujo aparece y se oculta en sólo esta obra en específico.

Es absurda la idea de “saber dibujar”. Quien desee dibujar sólo necesita tratar de alcanzar lo que Leonardo da Vinci aseveró, «Simplicidad es la máxima sofisticación». Y únicamente se puede dibujar con la ligereza y el desenfado, que el flujo de la mano descarga sobre una superficie... líneas... sólo líneas. Manchas sólo manchas... Tiempos lentos, detenidos; contemplar, cerrar los ojos, cerrarlos muy bien para poder ver.

La ignorancia insensible dijo: «aprende a dibujar», después dijo: «no sabes dibujar».

La estupidez habló: «aprende a respirar», después dijo: «no sabes respirar». Estás muerto.

Nunca hemos parado de dibujar. La infancia ha sido un prolongado dibujo de la existencia sorprendida; la vida de niñas y niños que dibujan y respiran sin detenerse a pensar, sin miedo a fallar, porque al dibujar no hay nada que alcanzar. Sólo dibujar y hacerse uno con el rasgueo que surge al tallar lo que se quiera. *

Al dibujar no hay preguntas, sólo testimonios que forman cadenas lineales que fluyen entre corrientes y meandros sinfín. Las corrientes también son impulsos eléctricos que bajan y suben del cerebro al corazón y del corazón a las manos; continuos



Ignacio Salazar, detalle del proceso de "Profundo", óleo/tela, 160 x 200 cm. 2008-2010.



Ignacio Salazar, detalle del proceso de "Profundo", óleo/tela, 160 x 200 cm. 2008-2010.

movimientos parecidos a los dibujos de las olas que arriban a las playas.

Insertar un dibujo en la pintura es parte del dibujo, ya que pintar es dibujar y dibujar, pintar. Insertar líneas, planos o manchas, es un continuo que no admite límites. Aparecen los dibujos... Aparecen, son pintura.

Es notorio el número de manuales, instructivos, libros y ejemplares, que inducen e informan sobre las opciones para "aprender" a dibujar. Son materiales didácticos que permiten transitar con cierta seguridad en los enormes salones de la incertidumbre que caracterizan la construcción de formas artísticas. Por lo general, quienes empiezan no saben lo que necesitan, son ignorantes y tratan de sujetarse de algún instructor que les muestre el camino para poder dibujar. A todo ignorante corresponde un atrevido que le mostrará cómo hace él o ella para dibujar. En los resultados, vemos que en las últimas décadas no han egresado de las escuelas de artes visuales personas que, por su manera conspicua en el dibujo, destaquen de la media aceptada; es posible que la falta de una práctica exaltada; tal vez de una pasión incontenible, requieran de un refuerzo encadenado hacia la acción obsesiva. Aquel que entra en el dibujo, entra en sí mismo; es atraído sin control hacia un tornado; pero una vez que ha bajado del torbellino, no recuerda cómo pudo dibujar así y cómo resultó lo que hizo. No sabe si realmente el tornado ha terminado, pero algo es cierto, cuando ha salido del tornado de dibujos, no es la misma persona que entró... de eso se trata el dibujo.

No he aprehendido al dibujo, él llega en el fragmento del cuadro que lo requiere, y se expande o contrae a lo largo de la superficie. Redes, círculos. Horizontales pasivas. Verticales temblorosas. Manchas dibujadas. Chorreados / dibujados / pintados. Trazos perdidos por las cargas de colores. Estructuras que aparecen y desaparecen.

Ayer dibujamos... siempre lo hicimos. Hoy dibujo: ahora lo hago.

El color como testimonio del inconsciente

Tal vez hay tantas historias y relatos del color como pintores. Cada colorista trata de crear los tonos, matices y gamas al ritmo de su vida intuitiva en consonancia con su corazón, inteligencia y comunicación. Tratamos de vencer el dominio que pervive en cada jornada cromática, es decir, los colores se lanzan sobre la superficie imaginaria tratando de imponer su presencia, sin que tengamos control de su constante aparecer.

El inconsciente deja lentamente a través de los pigmentos las elecciones preferentes del infinito acervo donde habitan los tonos, matices o gamas y destila los impulsos intuidos en el testimonio de cada color. Tal vez existe una afrenta entre el color y la voluntad, ésta última afianzada en el ego dominante del pensamiento y el deseo, pero el color aparece sin aviso y dirige a la voluntad, al crepúsculo sin posibilidad de un rescate, en cierto punto la belleza de un color se convierte en la suficiencia de la vida en el mundo. *

Tal vez sólo un aspirante deseoso de llegar a ser pintor pudo haber escrito por medio de su novela la poderosa trascendencia



Ignacio Salazar, detalle de "Profundo", óleo/tela, 160 x 200 cm. 2008-2010.

que alcanza la presencia de un color, un color tan vasto, explosivo, inquietante y volcado en el arrojido del cromatismo ilimitado. Orhan Pamuk anheló dedicarse a la arquitectura y pintura en su ciudad natal, Estambul.

En 1998 escribe *Me llamo Rojo* novela que se desarrolla en el sultanato de Murad III en el siglo XVI, en todos los capítulos la pintura es el centro de las profundas tramas de los ilustradores que se debaten entre los favores y la tradición de siglos que ve con recelo e indiferencia las innovaciones de la pintura occidental.

Me llamo Rojo, es el capítulo 31 y sólo en unas cuantas líneas es posible sumergirse en el océano de cualidades misteriosas de un color. Llegar a entender (aunque sea burdamente) las delicadas sutilezas que hablan de lo que puede ser sentirse ser rojo.

No lograremos vivir la plenitud cromática con ninguna teoría o explicación (menos psicológica), sólo con el toque de otras artes tendremos acceso a los apartados profundos y misteriosos de la pintura. *

ME LLAMO ROJO

*C*uando Firdausi, el poeta de *El libro de los reyes*, pronunció el último verso de una cuarteta cuyos tres primeros versos terminaban en una difícilísima rima después de haber sido despreciado por los poetas del palacio del sha Mahmut a su llegada a Gazna porque era un campesino, yo estaba allí, en su caftán. Estaba en la aljaba de Rüstem, el héroe legendario de *El libro de los reyes*, cuando fue a lejanos países en busca de su caballo perdido, en la sangre que brotó al cortar en dos con su espada maravillosa al gigante de la leyenda, entre las arrugas del edredón bajo el que pasó haciendo el amor con la hermosa hija del sha en cuyo palacio se hospedó. Estaba en todas en todas partes y estoy en todas partes. Yo estaba allí cuando Tur decapitó traidoramente a su hermano Ireç, cuando ejércitos legendarios hermosos como sueños se enfrentaban en la estepa y mientras refulgía la sangre que le brotaba sin cesar a Alejandro de la nariz porque había sufrido una insolación. Yo estaba en el vestido de la hermosa mujer que visitaba los martes, aquella la que estaba verdaderamente enamorado, al sha sasánida Behram Gür, que pasaba cada noche de la semana bajo cúpulas distintas con una mujer distinta llegadas de climas distintos escuchando las historias que le contaban, y desde la corona hasta el caftán en la ropa de Hüsrev, de quien Sirin se enamoró viendo una pintura.

Estaba en las banderas de ejércitos que sitiaban fortalezas, en los manteles de los banquetes, en los caftanes de terciopelo de los embajadores que besaban los pies del sultán y en cualquier lugar en que estuviera pintada la espada cuya historia tanto gusta a los niños. Aprendices de ojos hermosos, bajo la mirada atenta de maestros ilustradores, me aplicaban con delicados pinceles sobre gruesas hojas de papel de la India y Bujara para remarcar las alfombras de Usak, la decoración de las paredes, las camisas que vestían bellas mujeres de cuello de cisne mientras miraban a la calle por los huecos de los postigos, las crestas de gallos entregados en lucha, granadas y frutas legendarias de países legendarios, la boca del Diablo, la fina línea del interior del encuadre, los bordados curvos de las tiendas, las flores que apenas pueden verse a simple vista y que el ilustrador pinta para su propio placer, los ojos de cereza de las esculturas de

pájaros hechos de azúcar, los calcetines de los pastores, las auroras surgidas de la leyenda y los cadáveres y las heridas de miles, decenas de miles de guerreros, monarcas y amantes. Me gusta que me apliquen en las

escenas de batallas donde la sangre se abre como una flor, en el caftán del mejor literato cuando jóvenes hermosos y poetas se reúnen en el campo para beber vino y escuchar música, en las alas de los ángeles, en los labios de las mujeres, en las heridas de los muertos y en las cabezas cortadas cubiertas de sangre.

Puedo oír vuestra pregunta: ¿En qué consiste ser un color?

El color es el tacto del ojo, la música de los sordos, una palabra en la oscuridad. Como desde decenas de miles de años he estado escuchando lo que hablaban las almas, como si fuera el susurro del viento, de libro en libro y de objeto en objeto, puedo afirmar que mi caricia se parece a la de los ángeles. Parte de mí llama a vuestros ojos desde aquí, ésa es mi parte seria; la otra se vuelve alada en el aire con vuestras miradas, ésa es mi parte ligera.

¡Qué feliz me siento de ser rojo! Soy fogoso y fuerte; sé que llamo la atención y que no podéis resistiros a mí.

No me oculto: para mí el refinamiento no se manifiesta a través de la debilidad o de la falta de fuerza, sino a través de la decisión y la voluntad. Me expongo abiertamente. No temo a los demás colores, ni a las sombras, ni a la multitud, ni a la soledad.

¡Qué hermoso es llenar con mi fuego triunfante una superficie que me está esperando! Allí donde me extiendo, brillan los ojos, se refuerzan las pasiones, se elevan las cejas y se aceleran los corazones. Miradme: ¡qué hermoso es vivir! Contempladme: ¡qué bello es ser! Vivir es ver. Aparezco en cualquier parte. La viva comienza conmigo, todo regresa a mí, creedme.

Guarda silencio y escuchad cómo me convertí en un rojo tan prodigioso. Un maestro ilustrador que entendía de pigmentos machacó en un mortero con sus propias manos las mejores cochinillas rojas secas llegadas del lugar más cálido de la India hasta convertirlas en polvo muy fino. Preparó una mezcla con cinco dracmas de aquel polvo, una dracma de planta jabonera y medio dracma de venturina, echó tres cuartillos de agua en una cazuela y puso a hervir la jabonera, luego añadió la venturina y lo mezcló todo bien. Dejó hervir la mezcla el tiempo que tardó en tomarse tranquilamente un café. Y mientras él se tomaba el café, yo me impacientaba como el niño que está próximo a nacer. *

Cuando el café le despejó la mente y agudizó su mirada como la de un duende, echó el polvo rojo a la cazuela y lo mezcló bien con uno de los limpios y delicados palillos que usaba para tal menester. Ahora iba a



convertirme en un auténtico rojo, pero mi consistencia era tan importante... Era absolutamente necesario que el agua no hirviera en vano aunque, por supuesto, debía hervir algo. Cogió una gota del líquido con el extremo del palillo y se la puso en la uña del pulgar (los otros dedos no servían lo más mínimo). ¡Oh, qué hermoso era ser rojo! Le teñí la uña de rojo pero no me derramé como el agua por los bordes; mi consistencia era la correcta pero aún tenía grumos. Apartó la cazuela del fuego, me filtró pasándome a través de una tela limpiísima y así me hizo más puro. Luego volvió a ponerme al fuego, me hirvió dos veces más hasta hacerme bullir, añadió un poco de alumbre machacado y me dejó enfriar.

Pasaron varios días y yo permanecí allí, en la cazuela, sin mezclarme con nada. Me apetecía que me pusieran en todas las páginas, en todos los lugares y en todas las cosas y quedarme allí parado me partía el corazón. En medio de aquel silencio medité en lo que significaba ser rojo.

En cierta ocasión, en una ciudad el país de los persas, mientras un aprendiz me aplicaba con un pincel en la silla de un caballo que un ilustrador ciego había dibujado de memoria, pude escuchar una discusión entre dos maestros ciegos:

–Nosotros, que hemos acabado quedándonos ciegos, como es natural, después de habernos pasado la vida trabajando con placer y convencimiento, sabemos, podemos recordar qué tipo de color era el rojo, qué sensación producía –dijo el que había dibujado de memoria el caballo–. Pero ¿y si fuéramos ciegos de nacimiento? ¿Cómo podríamos comprender se rojo que está aplicando nuestro apuesto aprendiz?

–Una cuestión interesante –respondió el otro–, pero los colores no pueden comprenderse, se sienten.

–Explícale la sensación del rojo a alguien que nunca lo ha visto, maestro.

–Si lo tocáramos con la punta de un dedo sería entre el hierro y el cobre. Si lo cogiéramos en la mano, quemaría. Si lo probáramos tendría un sabor pleno como de carne salada. Si nos lo lleváramos a la boca, nos la llenaría. Si lo diéramos, olería a caballo. Si oliera como una flor se parecería a una margarita, no a una rosa roja.

En aquellos tiempos, hace ciento diez años, la pintura de los francos no era una auténtica amenaza que los shas se esforzaran en imitar y aquellos grandes maestros legendarios, que creían en sus maneras de la misma forma que creían en Dios, veían como cierta deshonor y como un signo de inexperiencia el hecho de que los maestros francos usaran todo tipo e tonos

intermedios del rojo para la más vulgar de las heridas de espada o el más corriente de los paños y se reían de ellos sin hacerles el menor caso. Sólo un ilustrador novato, indeciso y su voluntad usaría varios tonos para el rojo de un caftán, decían. Las sombras no sirven como excusa. De hecho, sólo había un rojo y sólo creían en él.

–¿Qué es lo que significa el rojo? –volvió a preguntar el ilustrador ciego que había dibujado el caballo de memoria.

–El significado de los colores es que están ante nosotros y podemos verlos –le contestó el otro–. No se puede explicar el rojo a quien no lo ha visto.

–Para negar la existencia de Dios, los ateos, los impíos y los incrédulos dicen que no se le puede ver –continuó el ilustrador ciego que había dibujado el caballo.

–Pero Él se aparece a quienes son capaces de ver –contestó el otro maestro–. Es por eso por lo que el Sagrado Corán dice que no son lo mismo el ciego y el que ve.

El apuesto aprendiz me aplicó lentamente sobre el cobertor de la silla del caballo. Es una sensación tan agradable introducirme con mi plenitud, mi fuerza y mi vitalidad en el blanco y negro de una hermosa ilustración, que cuando el pincel de pelo de gato me extiende sobre el papel siento un cosquilleo de alegría. Y así, al darle color, es como si le ordenara al mundo «existe» y el mundo toma mi color de sangre. El que no ve puede negarlo, pero estoy en todas partes.²

² Pamuk Orhan. *Me llamo Rojo*: 31 *Me llamo Rojo*. (España, Editorial Santillana Ediciones Generales, 2009), 278-282.

El mundo de las transparencias y opacidades

Uno de los elementos visuales que es una constante, son los planos de transparencia; aparecen como objetos desconocidos que se alejan del primer plano; al tener una saturación de opacidad menos concentrada, la apariencia de su cuerpo nos produce diversas sensaciones. Una de ellas es la distancia con la cual nuestro ojo percibe y que tiene relación con la saturación de los elementos que lo acompañan en la unidad de la obra. La sensación de lejanía posee un doble efecto: se presenta como un referente que, al encontrarse alejado de nuestra visión, paralelamente acerca los planos más opacos con un cuerpo más contundente.

La transparencia puede también remitir a nuestro cerebro algún recuerdo que se conecte con la sensación de flotar; de un peso muy ligero que se eleva diferenciándose de los objetos que se mantienen atados a la gravedad. Esta sensación es fundamental para la realización de la búsqueda pictórica plasmada en mi obra al modular mis movimientos y decisiones técnicas y compositivas.

Es decir, la dimensión transparente es el resultado visual de la sensación de ligereza que pueden poseer todos los seres y objetos. Ésta ha tenido la fuerza y persistencia en mi mente para materializarse como un objeto que se desvanece y que se presenta ante nuestra visión sólo para regresar a su verdadera esencia emocional invisible dentro de cada organismo que lo revive al presenciar este objeto desde su interioridad.

El óleo es el material ideal para la creación de transparencias, ya que su cuerpo graso le permite expandir sus pigmentos de manera homogénea a través de medios aceitosos, tales como la barniceta o el liquin. Gracias a esta propiedad del óleo es posible que éste configure en una sutil capa pictórica que tenga la capacidad de mostrar la presencia de distintos elementos formales detrás o delante de ella.

Un plano transparente puede también asociarse con

la diafanidad de la luz, que tiene una potencia estética tan fuerte que ha sido incluso el tema central de varios artistas, específicamente pintores que han dedicado a la luz toda una vida de contemplación. Uno de estos pintores es Johannes Vermeer (1632-1675), quien utilizaba a sus modelos para plasmar la belleza de la luz que los tocaba y, al hacerlo, mágicamente los creaba. La luz que atravesaba de manera poética interiores, lugares de una habitación íntima, se convierte, en estas obras, en el centro creador de los motivos de las pinturas; dota al espacio de un ambiente específico que cambiaría totalmente si la luz fuese otra. Al adentrarse a estos espacios, esta presencia física traza en ocasiones un plano con un contorno perdedizo que se asemeja en algunos aspectos formales a los planos de luz que son recurrentes en mis obras.

Sólo por mencionar a otro pintor, Caravaggio (1571-1610), quien nos presenta una luz dual que revela facciones, que presenta una especie de realidad, que a la vez por su gran potencia ensombrece los rincones que albergan sensaciones de íntegra intimidad profunda. En este alto contraste Caravaggio muestra los ámbitos específicos que a través de la luz enfatizó, para servirse de sus cualidades y con esto enfocar a este elemento tan recurrente en la obra de infinidad de pintores, de una manera única y personal.

Es extensa la cantidad de pintores que han integrado a la luz como un aspecto central de sus obras, y resulta revelador que cada uno de ellos la haya materializado de manera distinta. He mencionado ejemplos breves con la única intención de señalar la existencia del contenido abstracto que estas representaciones atesoran.

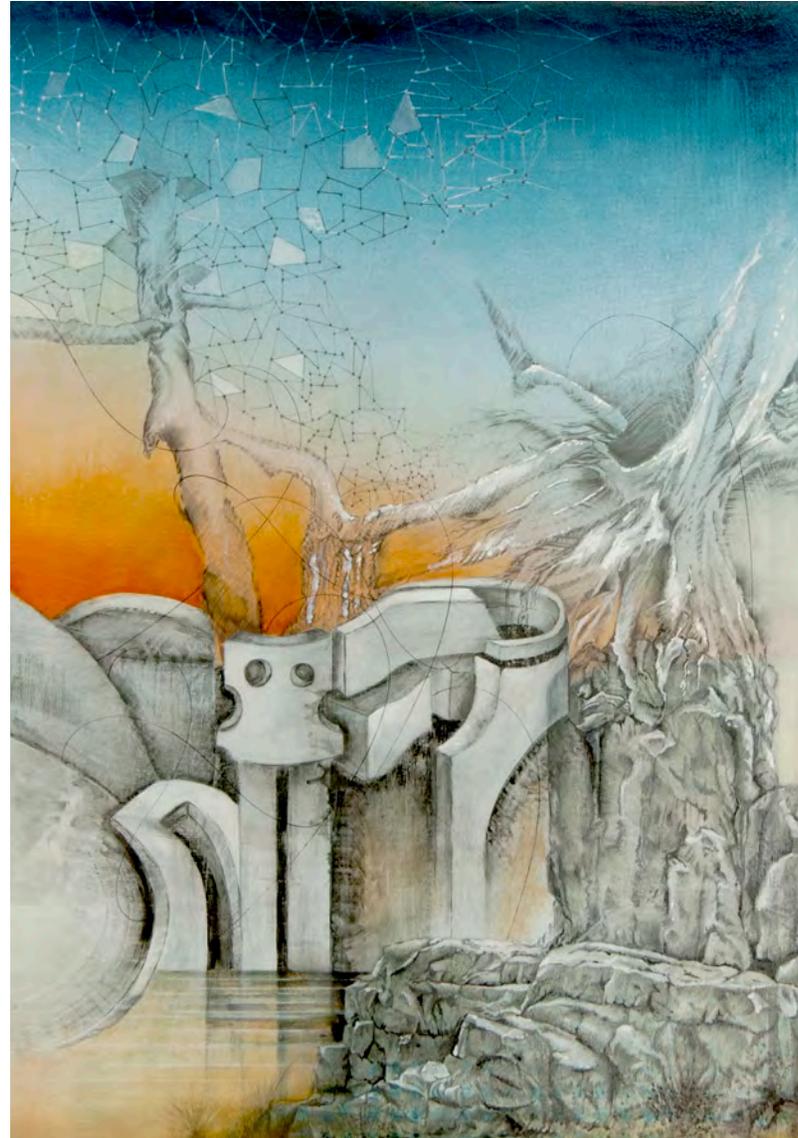
En el caso de mi pintura, recurro a la translucidez de los materiales que he mencionado no precisamente para la representación objetiva de la apariencia de la luz, sino para aludir a la huella emocional que como seres sensibles hemos reconocido. Existe un trasfondo invisible dentro de la interioridad del pintor que guía sus movimientos para la configuración de entes particulares que se materializan dentro de un espacio real-irreal.

La singularidad de estos elementos son en sí la formalización de existencias incorpóreas que habitan siempre los rincones menos explorados de nuestra presencia.

La transparencia es en buena medida la calidad de una pintura, permite que la agudeza del ojo perciba los múltiples niveles de profundidad cromática sobrepuestos en complejas capas de colores acristalados que no encuentran calma en el camino del oficio. Es posible penetrar en las profundidades del océano de la translucidez, solo hay que dejar de lado los conceptos y aproximaciones teóricas, flexibilizar el sentido de las apariencias y asentarlos en la superficie sensible del soporte.

En la poesía de Octavio Paz, encuentro la profundidad sensible que logra manifestar a través de una extensa cantidad de acertadas palabras, directas o cercanas, estas presencias referentes a las transparencias.

Acudo a fragmentos del poema "Piedra de Sol" con la finalidad de tocar superficies cristalinas y delicadas, enlazar poesía y pintura con transparencias especuladas.



Ignacio Salazar, detalle de "Árbol Constelación", óleo/ temple/ panel, 52 x 44 cm. 2012.

“Un sauce de cristal, un chopo de agua...”

Dos árboles transparentes crean el cuerpo de las primeras palabras. Plantados en tierra se transparentan por el cristal y el agua, tocan el suelo y el cielo, crecen hacia el centro del planeta y hacia el universo, no en direcciones opuestas sino en líneas ondulantes que serpentean entre sí como las múltiples líneas y franjas que han aparecido en mis pinturas.

«el mundo ya es visible por tu cuerpo»

La creación logra hacer visible lo invisible, el mundo es visible por la conciencia, la cual se conduce al interior del ser a fin de crear el mundo interno donde existe la posibilidad de expansión. Lo visible es un atributo de lo sensible, donde los sentidos son las ventanas de la mente, el cuerpo es visible a través del amor y la sensibilidad.

«es transparente por tu transparencia»

La transparencia del cuerpo es el alma que habita en el universo donde todo está interconectado a través de flujos incoloros, verdades carentes de bruma y opacidad, todo es perceptible y solo existe la aceptación del color como amanuense de la naturaleza.

«voy entre galerías de sonidos»

El flujo sonoro es intangible, se fusiona hasta llegar al ruido que ordenado se convierte en música, pasa de un tiempo a otro sin dejar más que un leve rastro en la memoria que a su vez diluye lentamente. El paso de tiempos crea ilusiones de espacios, etéreos, intangibles, luminosos, brumosos, tal vez oscuros, todos transparentes.

«fluyo entre las presencias resonantes»

Esas presencias son las representaciones de seres o cosas que encuentran lugares en la pintura, no son siempre reconocibles ni visibles, tienden a permanecer casi imperceptibles, sólo emiten pulsaciones parecidas a latidos que en su debilidad reside la fuerza de su resonancia.

«voy por las transparencias como un ciego»

La ceguera es el último peldaño que conduce a la luz, es ahí donde reside la posibilidad de lograr ver caminando por las superposiciones cromáticas sin rumbo definido, hacia la plena aceptación de poder flotar en campos de color sin sentido, solo transitar en la plenitud del vacío translúcido, lo cual se logra sin ojos.

*«envuelta por la luz bajo la arcada
y el espacio al ceñirla la vestía
de una piel más dorada y transparente»*

La fuerza del espacio se manifiesta transparente no hay evidencia de su estado, sólo está ahí en continua transformación, sin embargo, la luz delata su presencia a través del polvo dorado que flota. Todo está abrazado por el espacio, esos espacios externos que envuelven a las cosas que aparecen cubiertas de múltiples pieles. Las preciosas son: doradas, transparentes.

*«el instante translúcido se cierra
y madura hacía dentro, hecha raíces»*

La fugacidad, el permanente cambio sin tiempo se vuelve material con el instante, etéreo e intocable aún por el pensamiento que trata de verlo, pero éste se translucida y cierra para dejar a la atemporalidad la germinación interna.

*«el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes»*

No hay uno, no dualidad, no opuestos... la unidad aparece en consonancia con la creación, de luz, de vibraciones, de vida.

*«pétalo de cristal es cada hora,
el mundo se despoja de sus máscaras
y en su centro, vibrante transparencia,
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,
se contempla en la nada»*

Tiempo, mundo, Dios, son la transparencia. Lo que llamamos Dios es la transparencia.

*«y su magia de espejos revivía
un sauce de cristal, un chopo de agua»*

Cansado de esta realidad, sólo la magia se parece a los reflejos de los innumerables espejos de la vida inefable, reviven la muerte ilusionada, surgen nuevamente los cristales al infinito, el agua al centro de la tierra.



Opaco

La opacidad es una característica de solidez que se armoniza con los contornos rígidos de una figura simple como el polígono irregular. La presencia contundente de esta delimitación espacial se manifiesta como un objeto que aparece en un espacio indeterminado, y con esta manifestación geométrica cobra sentido.

La relación particular entre el tamaño, la dirección, posición y orientación de estas formas opacas y bidimensionales

ordena el espacio al existir en éste; los planos opacos son capaces de manifestarse sin la necesidad de una justificación lógica, ya que flotan en un ambiente poco activo que las aloja sólo para dejar que expresen su independencia y autonomía, pues son las características que hacen posible la creación de un sentido particular del espacio.

Por lo general estos planos se encuentran dislocados en alguno de sus lados, puesto que la regularidad de una figura difícilmente podría indicar cercanía o lejanía con su propia configuración. Queda claro entonces que este dislocamiento



Ignacio Salazar, Sin título (fondo verde con naranjas y rombos ocre), laca acrílica/ plástico/ madera, 120 x 120 cm. 1975-1976.



Ignacio Salazar, "Idea de la ramificación", laca acrílica/ plástico/ madera, 120 x 120 cm. 1975-1976.

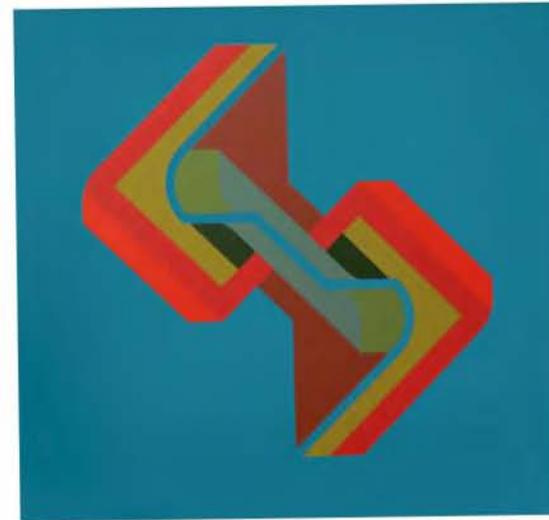
es el que al interrelacionarse con elementos similares define el ambiente espacial en el que habitan estas formas, pues es en esta distorsión que el plano adquiere una cierta perspectiva dada por la diferencia de anchos en sus lados; su forma interior lo posiciona en el espacio y a la vez construye las características del espacio en el que habita.

Comúnmente los planos pesados que conforman la singularidad espacial del cuadro incluyen en su gama de color tonos oscuros que dotan de estabilidad a la composición general del cuadro, ya que es a través de la invención del espacio dado por ellos, que se construyen las líneas estructurales en las que las demás figuras o elementos del cuadro se soportan y ordenan.

Asimismo, la estructura que estos planos provocan en algunas zonas del cuadro, se conecta con la estructura de otras partes del mismo; éstas al ser tocadas por nuestra visión generan una interconexión rítmica dentro de la totalidad de la obra. Se podría establecer que la opacidad de estos planos se coloca estratégicamente en ciertas áreas de la pintura que sustentan la existencia de distintos elementos que la circundan, y que al apreciarse de manera panorámica, teniendo en cuenta la presencia unitaria de la obra, ejercen un ritmo que define en cierta medida el carácter general de la obra, pues al entrelazarse visualmente estas pequeñas zonas de peso, gracias a la danza de la vista, hacen sentir la cadencia de la pieza visual a la que nos adentramos.

La sensación de tangibilidad que provocan los planos pesados genera un contraste que dota de particularidad a los planos de transparencia; sin la fuerza de la opacidad, la diferencia que crea la nebulosidad no existiría, por lo tanto, la convivencia de estos

dos tipos de planos establece una interdependencia que los relaciona intrínsecamente, y que sin la cual, el camino hacia la aproximación y a la visualización de realidades invisibles sería aún más hipotético.



Ignacio Salazar, sin título (fondo verde metálico, laca acrílica/ plástico/ madera, 120 x 120 cm. 1975-1976.



Ignacio Salazar, "Transformación de caracteres", acrílico/ papel, 22 x 22 cm.1974.

Carácter del contorno geométrico

Los elementos formales, líneas, planos y prismas, tienen algunos aspectos en común. Uno de los más evidentes es su contorno, que se puede describir como delgado, casi milimétrico, con aspiraciones profundas a la rectitud, liso y con escasas variaciones de dirección; estas características sustentan gran parte de su esencia formal, incluso podría decirse que justifican su carácter geométrico.

Si el contorno geométrico caracteriza en gran parte a elementos asimilados como derivaciones de representaciones geométricas ideales, entonces podríamos identificarlo como el responsable de la expresión estética de éstos.

¿Cómo nos podríamos aproximar a la descripción del carácter estético del contorno geométrico? En la vida cotidiana de las personas ciudadanas, urbanizadas, se tiene un contacto frecuente con elementos geométricos que fueron realizados bajo paradigmas geométricos ideales que los dotan de distintas clases de contorno según sea su escala y el soporte económico —como lo veremos más adelante— con que hayan sido erigidos.

Despierta algunas suspicacias y reflexiones el percatarse de que entre mayor escala e infraestructura económica, los gigantescos prismas arquitectónicos en los que entramos y salimos, el mobiliario y sus detalles, poseen un contorno cada vez más liso, cada vez más recto, y cada vez más delgado.

Una disertación acerca de estas cuestiones tiene que ver con la relación entre poder y paradigmas de belleza; el poder que utiliza al dinero para representarse; por ejemplo, adquirir una casa, automóviles o gadgets en general, son formas de manifestar



Ignacio Salazar, "Árbol y estructura", óleo/ temple/ panel, 50 x 70 cm. 2011.

poder. Lo interesante de este hecho es el preguntarse: ¿cuáles son las cualidades formales de estos objetos? Por lo general siguen los lineamientos del párrafo anterior casi como una norma de su producción. ¿Por qué lo hacen? Una respuesta lógica sería que el perfeccionamiento de sus contornos exige alcanzar el punto máximo de rectitud, delgadez y lisura, y el refinamiento de estos elementos representa la posición más exitosa en la creación de prismas, que a su vez son las formas en las que las búsquedas de nuestras sociedades se han manifestado.

Las búsquedas estéticas de las sociedades contemporáneas han sido diseñadas por pequeños grupos de poder que han acordado las aspiraciones, valores, ideologías y caracteres de culturas enteras. Estas abstracciones invisibles se han materializado en

distintos objetos artificiales, algunos de los que gozan de mayor escala son prismas; estos prismas derivan de teorías geométricas que no tienen que ver con las formas de conducta y desarrollo de la naturaleza, lo que ha hecho que dichas creaciones presenten formas totalmente opuestas a las expresiones de los cuerpos no inventados por el hombre. Por lo tanto, se podría decir que la afirmación formal prismática de una construcción arquitectónica es una presentación práctica de valores y teorías abstractas que han surgido de deseos y sensaciones igualmente intangibles, que residen en las mentes de los grupos de poder y que aun en su estatus al margen de la generalidad social, comparten siglos de evolución de la estructura de su mente.

Es en la estructura ancestral de la mente humana donde se hallan los impulsos y fuerzas que se convierten en el deseo por entender las formas expresivas de la naturaleza, por lo que se genera conocimiento de distintas maneras utilizando diversos métodos y medios. Cuando las figuras de poder utilizan este conocimiento, aluden a su propio temperamento y entonces ejercen fuerza sobre la naturaleza de lo estudiado, o hacia las zonas en las que se depositará su acción. Existe un carácter impositivo en muchas de las creaciones del hombre, en especial las que surgen desde emociones como el control; éstas son ciegas ante las presencias que no están diseñadas por su voluntad y que expresan una divergencia total ante el pensamiento antropocentrista.

En este sentido la geometría euclidiana, al compartir el deseo genuino del entendimiento del mundo a través de modelos simples, ha sido utilizada para la objetivación de sus teorías en estructuras arquitectónicas, las cuales han ejercido cierto dominio al sobreponerse a las estructuras naturales. Por lo que se entiende entonces, que un rasgo significativo del carácter conceptual de la línea recta sea su contraposición a las estructuras ordenadas por voluntades no humanas. Esta idea se podría reducir de manera arriesgada a que la tensión de una recta evoca mucho más artificialidad que naturalidad.

Las sensaciones que los contornos rígidos y delgados nos pueden transmitir tienen origen en este reconocimiento y diferenciación inconsciente de las formas irregulares o fractales generalmente encontradas en la naturaleza y las formas mucho más lisas y regulares que abundan en las ciudades.

Las reflexiones desencadenadas por la pregunta ¿cómo nos podríamos aproximar a la descripción del carácter estético del contorno geométrico? han arrojado pistas que en este punto se pueden recapitular y con ello trazar algunas posibles descripciones que nos acerquen a las sensaciones que estas cualidades formales presentan.

La artificialidad y la perfección son dos ejes descriptivos de las cualidades formales del contorno geométrico, que se relacionan de maneras bastante paradójicas; la perfección es una sensación vinculada con la verdad de tipo filosófico por su estado inalcanzable, puesto que en las expresiones formales de la naturaleza nada tiene una superficie regular, mucho menos un contorno tan liso como lo propone el ideal geométrico euclidiano, que define a la línea recta o contorno geométrico como la homogeneidad teórica de una línea recta realiza la sensación abstracta e invisible de la perfección que el hombre proyecta en sus creaciones; de esta manera desarrolla un conjunto de objetos que se reúnen bajo la definición de artificialidad; ésta es una ruta posible que relaciona específicamente a la perfección con la artificialidad. También podemos encontrar que la primera se encuentra en una dimensión humana interna, subjetiva, y la segunda tiene lugar en un plano extrínseco al hombre por ser la objetivación de dicha sensación.

Esta sensación de perfección objetivada tiene sustento en las creaciones culturales que se han registrado a lo largo de la historia; dichas creaciones culturales por lo general se sostienen con prismas, líneas y planos, que recursivamente contienen en su profunda formalidad esta misma sensación humana de perfección, la cual es una manifestación de la estructura mental ancestral humana contenida en los rincones naturales del propio

cuerpo, en sus células, en sus moléculas, en sus órganos, en sus tejidos. La información hecha sensación de la perfección es sólo una aspiración de la estructura ancestral y natural de la humanidad que, al hacerse tangible y cobrar dimensiones, paradójicamente desencadena una lucha con las estructuras ajenas a su voluntad.

La sensación de perfección en una pintura de mi obra, se visualiza en formas como líneas y planos, que dentro de un soporte pictórico aguardan entre la dimensión ideal interna del hombre y su realización tridimensional; son aún formas ideales contenidas en una dimensión que está diseñada para impactar con mayor fuerza en la interioridad de una sensibilidad, más que en la modificación de la tangibilidad de espacio de existencia.

Es por esta cualidad estética que el tipo de contornos de estas formas se transforman en pequeñas bombas que accionan sobre el conocimiento sensible, el cual habita en nuestra estructura humana. Este conocimiento se ha desarrollado a lo largo de nuestra existencia como especie, o incluso de nuestra existencia como materia. Dicho conocimiento nos hace capaces de descubrir las cualidades sensibles hasta de las formas más simples y relacionarlas con una serie de palabras que en un futuro construirán ideas tales como perfección, tensión, rigidez, eternidad, invariabilidad, todas ellas derivaciones de sensaciones objetivadas en un contorno geométrico.

El accidente gráfico

En mi reciente producción pictórica he desarrollado una serie de constantes que encierran, cada una, una especie de reiteración de una sensación abstracta, que como tal se materializa en cualidades formales específicas. Una de las constantes más intrigantes y atrayentes para el estudio de mi propia obra es el accidente gráfico.

El accidente gráfico es una especie de cadencia objetivada en una línea que puede tener múltiples características, exceptuando una sola, que se expresa con distintas palabras y que en el apartado anterior se señaló con el nombre de contorno geométrico. Recordemos algunas de sus características: regularidad, lisura, tensión y rectitud.

Al hacer una distinción antagonista entre accidente gráfico y contorno geométrico, descartamos de inmediato todas las cualidades que no pertenecen a la descripción de accidente gráfico, aunque no con esto se puede sugerir que dicha descripción esté completa; evidentemente la parte afirmativa de este concepto es la que necesita satisfacerse. Y esto es lo que intentaré hacer en mis próximos enunciados.

Existe una estructura cambiante que reside en el cuerpo humano; sus condiciones físicas le permiten, por ejemplo, poder asir una herramienta delgada, una especie de arma que al ser empuñada y sobreponerse a una superficie, es dirigida con una especial inconsciencia que sólo puede surgir cuando no existe un rumbo previamente trazado, o predeterminado. El rumbo predeterminado al que me refiero generalmente proviene de un mapa observado, de una serie de puntos anteriormente enlazados que al tiempo que nuestra arma es dirigida se advierten y se intentan respetar. El mapa es por lo general una realidad visible, un modelo, una ruta determinada del arma.

El gesto surge del arma, que al despojarse de la ruta (aunque ésta esté siendo observada) comienza a caminar dirigida por la inconsciencia que permite a la estructura generadora de movimiento no pensar, y con esto ejercer trayectos que



Ignacio Salazar, "Afortunadamente varios de mis cuadros quedaron sepultados en el terremoto del 85", mixta/papel, 19.5 x 28.5 cm. 2016 - 2017.



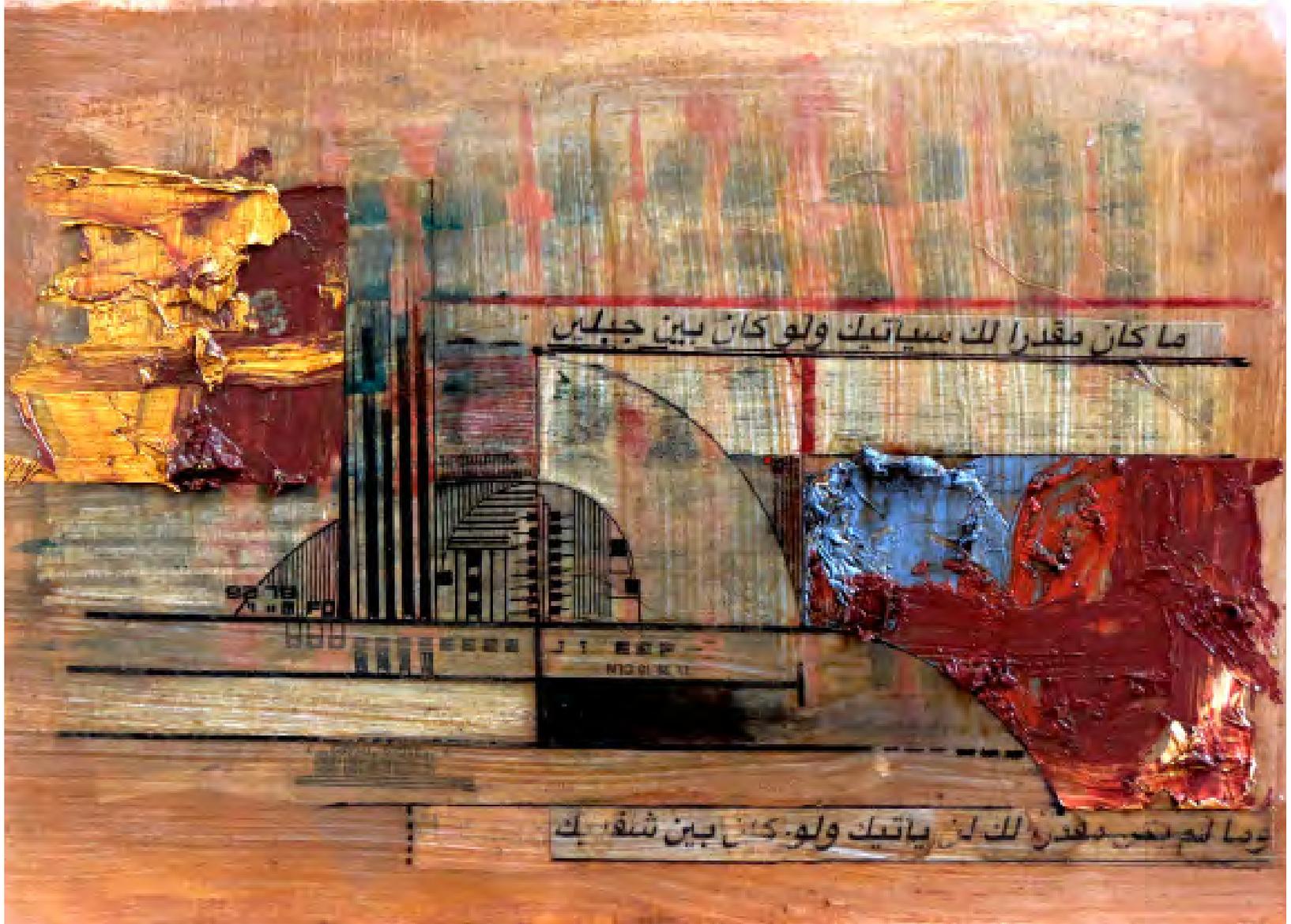
Ignacio Salazar, "Mondrian fue bailar de Fox Trot", mixta/papel, 19.5 x 28.5 cm. 2016 - 2017.

respondan a verdaderas decisiones sensoriales; es decir, que reconozcan paradigmas que surgen en el presente y que se derivan de sensaciones interiores que hacen que algunas variables de creación, como la fuerza con la que se sujeta la herramienta depositante de material plástico, se acreciente o se aligere.

La mano como campo semántico, engloba una serie de aspectos opuestos al carácter de los que el ojo como concepto reúne. Como se ha mencionado, el trazo gestual responde a pulsiones que antes no tenían forma, pues sólo existen como información dentro de las infinitas conexiones de nuestro organismo, las cuales se objetivan en una línea.

¿Qué es lo que representa este triunfo o rebelión de la mano con respecto al ojo? Es la apertura de una puerta hacia la no referencialidad, hacia la información que no se nos ha dado, por lo menos no como una realidad visible, y que reside en campos mucho más internos que externos del ser humano. Por ejemplo, la estructura orgánica del cuerpo humano, que se comporta bajo parámetros particulares y constantes, permite que su movimiento articulado genere ritmos que se repiten como mantras corporales, que se manifiestan en la danza constructiva de la obra y que, sobre todo en el gesto gráfico, se manifiestan para lograr un estado mental en el que pensamientos verbales no tienen el poder de modelar las decisiones artísticas, sino que éstas responden ahora a decisiones que provienen del inconsciente.

Es en este estado que el pensamiento lógico se hace a un lado y deja de ser dominante; el cuerpo en integridad se vuelve el centro y origen del movimiento registrado; su evolución depende de sentir las reacciones del cuerpo encadenadas sincrónicamente a la marcha de la herramienta sobre la superficie. La respiración, la estructura corporal específica del artista, la atención en el momento, son algunos de los factores que marcan el ritmo, la dirección y el sentido de cada trazo que se vuelve, en comparación con el contorno geométrico, cada vez más natural. Natural porque obedece a estímulos que provienen de la dinámica interna de la energía que, asimismo, es la que sustenta nuestra movilidad cotidiana; el gesto no es



Ignacio Salazar, "Un excelente remedio para limpiar los discos de vinilo es lamerlos con la lengua", mixta/papel, 19.5 x 28.5 cm., 2016-2017.

una invención, una idea, o representación de nosotros mismos, es una evidencia incuestionable de la estructura de nuestra existencia en unidad, con el tiempo.

La unicidad del gesto se determina por la particularidad de la estructura física y mental que se posea en el momento. La cualidad de lo único le es inmanente a cualquier tipo de gesto visual, y además hay una característica general del gesto que los une en vez de singularizarlos: la búsqueda de satisfacción. Cada cambio de dirección, intensidad, ritmo, velocidad, está encaminado a la obtención de satisfacción y los sentidos se agudizan en cada rincón del cuerpo para reportar las maneras en las que se está obteniendo más satisfacción; cuando se está atento a estos reportes —al final también fuente de datos, de información, de conocimiento intuitivo—, el gesto resultante no podrá ser otra cosa que la graficación de un camino de satisfacción.

El resultado gráfico de este método intuitivo, gestual, es una muestra pertinente de las búsquedas más naturales y más profundas compartidas por la especie humana, que incluso se asocia con la manera en la que nuestro cuerpo se condiciona a sí mismo a través del placer con el fin de sobrevivir. Por ejemplo, la obtención y aprovechamiento de comida nos provoca un gran satisfactor; este reconocimiento al alimento nos condiciona a mantener la iniciativa de saciar el hambre; coincidentemente esta acción repetitiva nos ha conservado vivos. Así, la línea gestual es la huella de nuestras maneras instintivas de mantenernos vivos a través de la saciedad de un satisfactor.

En mi trabajo, la presencia de líneas gestuales que se entretejen para componer una figura relacionada con la vegetación silvestre ha sido casi invariable, lo que invita a reflexionar sobre esta constante. He identificado el impulso que persistentemente me ha conducido a tomar un arma gráfica y dirigirla sobre la superficie pictórica; es la expresión de una necesidad de trabajar distinto, de relacionarme con la materia pictórica de una manera distinta a la que ejerzo cuando conformo figuras de contorno regular, geométrico. Por esto, tomo la

herramienta y relajo mi cuerpo, mis músculos se estiran, y así contribuyen al gesto de estas líneas mucho más irregulares, que a fin de cuentas siempre funcionan como un contraste sutil pero pertinente que relaciona, si se quiere a un nivel semántico, dos mundos opuestos que, paradójicamente, residen en un mismo ser que se balancea siempre, entre su estructura natural interna y su creación externa artificial.

Este contraste formal emerge como una gran evidencia o pista de algunas de mis estructuras de pensamiento más ocultas y a la vez constantes que a lo largo de mi vida se han presentado intermitentemente como un estudio que ha requerido un seguimiento y actualización, a un nivel mucho más inconsciente que especulativo.

Fusión de elementos representativos y abstractos

Pinturas híbridas se podría denominar a las obras que he creado en los últimos quince años. Lo híbrido es una constante que aparece en diferentes áreas de la contemporaneidad en donde hay que permanecer atentos a la pérdida de sustancia y coherencia en lo esencial de la pintura. La hibridez ha surgido desde hace varias décadas, producto de las acciones trans y multidisciplinares que han permeado los escenarios, no sólo de las artes sino de las humanidades y con una carga importante en las ciencias. Es así que la pintura ha sido influida por diferentes dimensiones de elementos ajenos a lo que se podría considerar como un discurso coherente y retóricamente correcto, ya que al abrir el cuadro a elementos disociados se forma un conjunto compositivo que emite diferentes mensajes, los cuales tienden a aparecer como fragmentos; sin embargo, es importante destacar que dichos fragmentos encuentran uniones a través de los elementos compositivos que unifican visualmente a la obra.

Es ahora el turno de la intervención de las ideas y los conceptos que están presentes en la obra para que éstos ponderen la coherencia y unificación en lo que se pretende como una totalidad de la obra.

Podríamos encontrar referentes de esta posición artística híbrida en la música, la literatura, el teatro y las obras cinematográficas que aparentemente no presentan discursos o coherencias predecibles y, no obstante, en su totalidad encontramos la riqueza de las diferentes fuentes que han configurado a la obra en su plenitud.



Ignacio Salazar, proceso de "Nube negra a Gerardo Murillo", óleo/ tela, 140 x 250 cm. 2012.



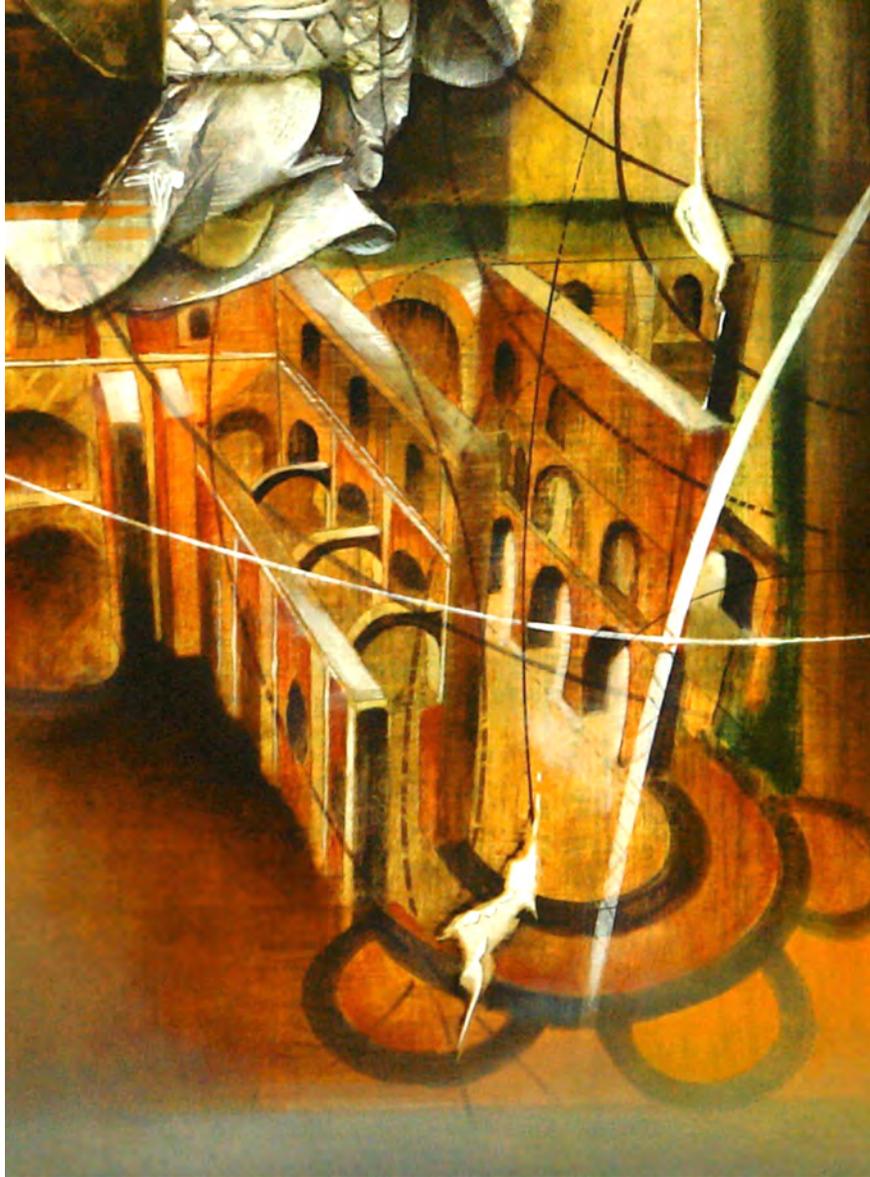
Ignacio Salazar, proceso de "Nube negra a Gerardo Murillo", óleo/ tela, 140 x 250 cm. 2012.



Ignacio Salazar, proceso de "Nube negra a Gerardo Murillo", óleo/ tela, 140 x 250 cm. 2012.



Ignacio Salazar, "Nube negra a Gerardo Murillo", óleo/ tela, 140 x 250 cm. 2012.



Ignacio Salazar, detalle de "Testigos del pasado", óleo / tela, 110 x170 cm. 2007.

Elementos arquitectónicos

La arquitectura ha estado presente en la pintura en dos direcciones constantes:

1) Las dinámicas constructivas en la configuración de una pintura que requiere una arquitectura en su constitución, tanto física como compositiva; esto es, pintar; arquitecturizar una multiplicidad de componentes que se transforman de un cuadro a otro y que sostienen el gran edificio de la pintura; y

2) la constante aparición de elementos o cuerpos arquitectónicos que se van relacionando en tiempo y forma de manera diferente con los demás componentes de la pintura.

Al ser la arquitectura el testimonio de la Humanidad en una de sus dimensiones objetuales, resulta pertinente, e incluso estéticamente atrayente, fusionarla con la pintura, ya que ambas han transitado por miles de años en aparentes dualidades que tratan de ser disueltas en estas obras al crear esta fusión unificadora.

Hay una enorme atracción por los innumerables cuerpos arquitectónicos que desean y requieren ser considerados como partícipes o protagonistas en las finalidades del cuadro. Esto es una elección con plenitud estética, una decisión como reto artístico y un logro como fruición sensorial. La arquitectura, ya sea en sus más simples detalles o en su grandiosidad espacial, es el motivo de vida de estas obras pictóricas que se complacen nutriéndose de esta disciplina.



Ignacio Salazar, detalle de "Mandala a San Carlos", óleo/ tela, 130 x 180 cm. 2010.



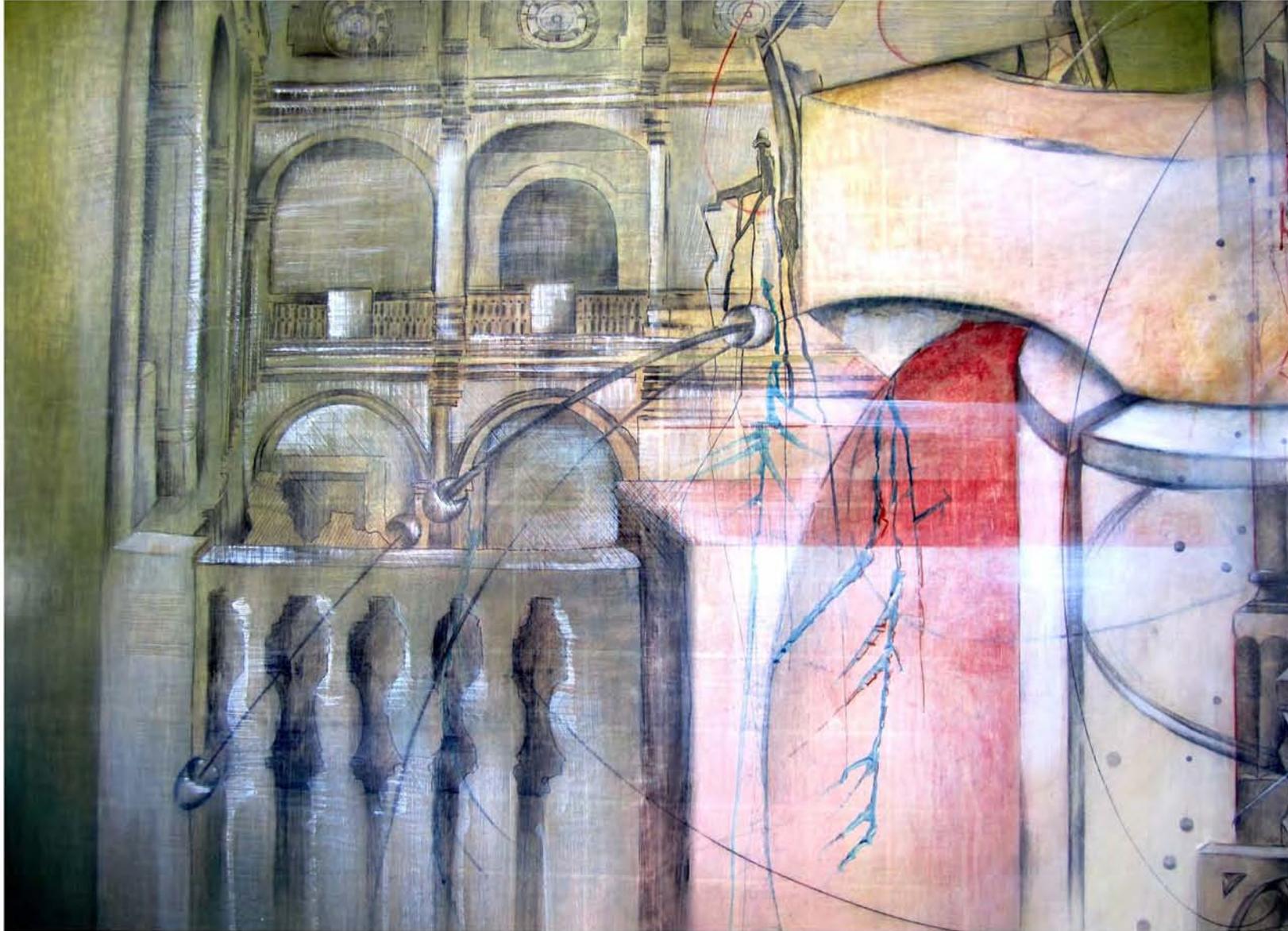
Ignacio Salazar, "Mandala a San Carlos", óleo/ tela, 130 x 180 cm. 2010.



Ignacio Salazar, detalle de "Torre de San Carlos", óleo/ tela, 130 x 180 cm. 2010.



Ignacio Salazar, detalle de "Torre de San Carlos", óleo/ tela, 130 x 180 cm. 2010.



Ignacio Salazar, detalle de "Torre de San Carlos", óleo/ tela, 130 x 180 cm. 2010.



Ignacio Salazar, detalle de "Torre de San Carlos", óleo/ tela, 130 x 180 cm. 2010.



Ignacio Salazar, *Testigos del pasado*, óleo / tela, 110 x170 cm. 2007.

Formas con carga histórica

Al ser la Pintura receptora y creadora de las imágenes producidas por la Humanidad, se le ha asignado una cualidad de representación de lo ya sucedido y, también, de lo que no ha pasado, pero que puede ser imaginado y hasta creado como referente válido de algo que solamente aparece en testimonios, ya sea orales, escritos o en el inconsciente colectivo. Esta cualidad de testimonio es intermitente a la par de la novedad, ya sea que la pintura prescindiera de la Historia en sus dimensiones diacrónicas, o que se materialice con la pretensión de una plena sincronía.

Las asociaciones cooperativas que los diferentes modelos históricos brindan al amplio espectro del arte, son los cimientos de la gran mayoría de las creaciones artísticas en el devenir de la humanidad. Gran aliada de la pintura, la historia de la misma es la referencia que hace posible que nazca y renazca esta disciplina, ya que toda pintura descende de la pintura misma y forma una red interminable de creaciones que han sido a su vez las generadoras de muchas manifestaciones en el mundo de las imágenes, donde los diseños han surgido como las nuevas traslaciones de lo que la pintura les heredó. Sigue siendo viva y fuerte su presencia, gracias a la historia que la describe y a la vez la sustenta.

La obra pictórica de quien esto escribe ha sido tocada en diferentes momentos por alianzas con la historia y, asimismo, ha podido establecer lazos comunicantes con la propia historia que genera para sí misma.

Cada obra tiene elementos abstractos insertados en las composiciones que, por su carácter no referencial, no se asocian con formas reconocibles que pueden proceder de alguna fuente histórica. Estos elementos son neutros a cualquier historicidad, sin embargo, se fusionan en la composición y los contenidos con algunos elementos reconocibles que inevitablemente poseen una dosis histórica. Es de ello de donde surge la hibridación anteriormente descrita y que toma significado al unir estas dos dimensiones —historia e innovación— en una pintura que no termina en la búsqueda del equilibrio exacto, entre la diacronía y la sincronía.



Ignacio Salazar, "Torre Albertina en los cristales", óleo / tela, 102 x112 cm. 2010.

Diferentes enfoques lumínicos en la creación de mi pintura

Cada obra presenta una red lumínica que no tiene la posibilidad de ser reconocida como una estructura regular o predecible; esto es, hay un caos (ordenado) de áreas luminosas que no obedecen a una lógica o a un sentido reconocible o predecible de luces que pudieran permitir considerar a estos trabajos como obras con una carga luminosa fuerte y presente. La luz crea a la pintura, le permite su presencia a través de la aparición de lo invisible, lo que está adelante y atrás... Las sombras y su compleja presencia son uno de los más grandes retos para un pintor que anhela conjugar la vida con la muerte, el silencio con el sonido, el fondo y con la forma... el juego de los opuestos llevado al misterio de lo inefable.

En el proceso que conlleva cada obra no hay una premeditación luminosa que permita crear desde un principio las áreas o puntos de luz que van a formar una estructura; al no existir un boceto que anteceda a la composición en todas sus fases, la determinación de las luces se va presentando, o necesitando, de una manera aleatoria. Ahora bien, ¿cuáles son las necesidades luminosas que la composición necesita para poder considerar que es importante en este capítulo de mi trabajo? He encontrado tres posibilidades de consideración en el uso de la luz: a) la ausencia de luz, b) luces desarticuladas en el complejo de la obra, y c) una estructura sensible y compuesta que permita resaltar áreas y elementos, así como una coherencia artística en la totalidad de la pintura. Me parece que la opción b) es la que he puesto en práctica en los últimos diez años; ello obedece a la poca predictibilidad en la construcción de mi pintura en los procesos de creación de la misma.

La incertidumbre, la duda, la inseguridad y el miedo, aparecen constantemente en lo que podríamos llamar aparato compositivo de cada una de las obras creadas. No se trata de una confesión culposa sino tal vez de una consideración artística

propia de la naturaleza creativa. Pertenecer a la estirpe de la incertidumbre abre las puertas de la mente ante lo desconocido y evidente. Preferimos ser videntes que evidentes, pues recordando el aforismo propio de la astrofísica: “la ausencia de evidencia no es evidencia de ausencia”, esto se da en las acciones humanas que anhelan alcanzar la dimensión de no saber.



Mezcla de formas orgánicas y geométricas

La geometría ha sido el eje principal que ha determinado todas las pinturas que se han presentado y producido desde los inicios de mi carrera en los años setenta. Ha sido lo que comúnmente se conoce como “geometría sensible”. Este término es equivocado y no aporta conocimientos a los usos de la geometría en las artes, ya que esto implicaría que hay una geometría “no sensible”, lo cual resulta absurdo y falto de razón. Todas las geometrías poseen un complejo universo que muestra a partir del cosmos y la naturaleza terrenal, la gran belleza y trascendencia estética inherente en toda forma y objeto.

Nos atrevemos a mencionar algo que existe desde hace varios miles de años como el impulso para la utilización de las geometrías y que se le conoce como “geometría sagrada”, la cual forma parte de la mente trascendente, cultivada y sofisticada de las culturas que han determinado las artes a lo largo de los últimos diez mil años.

Toda estructura oculta en cualquier forma tiene una constitución geométrica compleja y simple; el descubrimiento de esto permite acceder al conocimiento que rige a todos los modelos de creación humanos. No considerar que nuestra propia vida posee una finísima estructura geométrica es desconocer o ignorar todos nuestros potenciales y capacidades para poder entender nuestra existencia.

Una piel pintada

Tocar con los ojos y ser parte de las superficies es un privilegio de la mirada.

Caminar a través de los innumerables pasajes que se presentan en las pieles de las pinturas, nos crea la historia sensorial de los infinitos acercamientos, roces, toques, caricias, raspones, sequedades, asperezas, rugosidades... ¡Qué excelente oportunidad!

Tocar con los ojos; acercar la vista; sentir qué hay en lo que se pintó; cómo se movió la mano; cómo se escuchó el recorrido del instrumento. Tal vez dejar que la duda aparezca... ¿cómo se hizo?, ¿qué instrumento usó? Es ahí donde se activa y se agudiza la mirada afilada por una entrega a la pintura.

Es notorio el gusto generalizado por las cargas en la pintura; tanto para quienes las aplican, como para los espectadores. En una pequeña encuesta a estudiantes, pintores, visitantes a museos, etc., aparecieron las preferencias por las cargas generosas; y si son gestuales, incisiones, improntas rápidas... más atractivas. No es necesario mencionar obras o autores, lo importante son las texturas, y eso es lo que nos ocupa en este apartado. La pintura se ha construido en buena medida a través de las texturas. Desde las obras rupestres, hasta las obras de García Ponce o Felguérez; por nacionalidades, culturas, épocas... Texturas sin final.

Tocar con los ojos es diferente. Es acercarnos al objeto con cautela, con sigilo a través de la exquisita sensibilidad que es necesaria para depositar lo impalpable de la mirada sobre la belleza de la ilusión evanescente de la pintura. Esa ilusión intrusa se posesiona de la escena y empieza la gran danza de la pintura delicada, tersa e impalpable.

Surgen entonces las preguntas, ¿se puede ser subversivo a través de la pintura y crear obras abstractas en una era de imágenes reconociblemente representativas, y apartarse de los modelos de predicción que han llevado a las artes visuales a los pobres lindes del arte conceptual? ¿Aplica la marginalidad atenuada en

una pintura que rechaza los acuerdos participativos? Esto lleva a la conciencia a tratar de rebelarse ante las convenciones en los modos de abordar a la pintura; una brisa en los desacuerdos, se compone en las profundidades de las sutilezas... aparecen las texturas delicadas.

Es casi una experiencia gastronómica pintar percibiendo y saboreando cómo las lacas se deslizan por la suavidad de los cadmios y alcanzan los extremos de la fruición estética, en las superposiciones de las capas magentas. Al momento de ir alisando el lienzo se va renovando la posibilidad de mayores delicadezas, y al mismo tiempo pueden abrirse las posibilidades para incluir cargas importantes en los detalles y lugares que se requieran, tal como ocurre en un complejo fenómeno gastronómico.

Nuevamente surge la gran necesidad de la pintura presencial, ya que son tan relevantes los detalles que van surgiendo, que las distancias y lejanías no tienen cabida; cada tramo de la pintura exige de una aproximación casi milimétrica e íntima. Así, las texturas pasan a ser una parte ilusoria que al aparecer y vivir en la pintura abandonan las tosquedades y “realidades” para volverse irreales cargas de materia.

Los formatos como escenarios para el desarrollo de la pintura

Manuel Felguérez expuso en 1980 *La superficie imaginaria*, y en este conjunto de obras se encuentra una valiosa clave para poder transitar por los olvidados formatos que soportan a toda obra artística. Felguérez ahonda y muestra los detalles, las cualidades limitantes y potenciales de las superficies, que como los formatos, invitan al abordaje de las superficies como escenarios.

¿Por qué la superficie imaginaria? Desde los trazos de la pintura rupestre, las superficies se muestran dócilmente receptivas con el fin de ser manipuladas a través de las habilidades del artesano. Las manos recorren en háptica fruición, los roces que son posibles, y surgen las habilidades para tomar las oquedades y salientes, en diestra actitud. Aún no accede la mente, a través de la memoria para tratar de trasladar las imágenes almacenadas: caballos, osos, rinocerontes, venados..., miles de formas. Antes se pintaron impresiones de la mente, no representaciones, no recuerdos, no imágenes, sólo manchas que aparecen en el instinto sin principio de lo humano. Círculos, líneas, zigzags, marcas innumerables que no conocen el tiempo y el espacio. En aquellos momentos se presentaron los cambios sustanciales de nuestros ancestros para producir un nuevo orden, con un alto nivel de cognición que, una vez que evolucionó, produjo un definitivo cambio en el comportamiento humano.

El tiempo. Al no cesar las marcas, improntas o manchas, desde hace miles de años, es sorprendente que aparezcan las mismas formas en la pintura moderna y contemporánea, en lo que se ha denominado abstracción. Así mismo grabados en piedra, papel, hueso y otros materiales de origen natural, testimonian lo que han considerado los historiadores como el diacronismo de las artes. Las llamadas etapas evolutivas de las artes visuales son un continuo devenir, con formas elípticas ascendentes y descendentes. No hay tiempo, sólo un sube y baja del cronos universal.



Ignacio Salazar, "Éxtasis", óleo / tela, 180 x 220 cm. 2012.

El espacio. Existen indicios de piedras del tamaño de una nuez marcadas con líneas que forman rombos, las cuales datan de hace 75,000 años. ¿Cómo explicar estos actos diversos de creatividad? Dentro de las innumerables hipótesis, existe un argumento donde se expone que no se debió a un acto de una persona, sino a grandes grupos de individuos que a través del contacto entre sí aceleraron la dispersión de ideas de una mente a otra, surgiendo una mente colectiva. Algunos símbolos han permitido unir esta clase de mente colectiva, que como se dijo, aparecen entre 75,000 y 100,000 años, entre los artesanos y sus conciencias frescas para iniciar por todo el planeta el mismo recorrido, las mismas marcas en diferentes espacios. Lugares similares, condiciones parecidas, cuevas, salientes, grutas en total oscuridad, grandes salones, estrechísimos pasillos, espacios de la creación en los mismos formatos en Asia, África, América... ¡Qué delicada simpleza! Sutil creación más allá de la reflexión o de la historia. No hay tiempo ni espacio.

Los formatos transitan desde la pintura, pasando por la arquitectura y la construcción urbana, hasta una simple hoja de papel que soporta las llamadas de la imaginación.

He acoderado variar con cautela las formas de cada soporte con el objetivo de concentrar en grupos coherentes (artísticamente) las variedades y rangos.

Con los anteriores elementos (de profunda tradición en la historia de la pintura), concreto la objetualidad visual que sustenta a cada pintura; la mayor etapa comunicativa ha sido completada en los terrenos de la pintura como objeto, resta ingresar en lo que considero la esencia de mi quehacer.

En la mayoría de las artes aparecen los tiempos dilatados, en una especie de larga línea que se prolonga desde el aprendizaje hasta la maestría de sus técnicas, estrategias compositivas y complejos temático-conceptuales que transitan un camino que parece no tener fin.

A la par, se insertan en la mente creadora cualidades mentales producidas por el cultivo de la misma, que sustentan las maneras de hacer arte. Una de las herramientas más eficaces

en la construcción artística es la atención: atributo de la mente. Surge de la capacidad para poder silenciar el entorno distractor y adentrarse en los vastos estados de la serenidad y la lucidez. El silencio surge mediante diferentes estados propiciados por el cuerpo y la mente; la práctica del silencio es una difícil tarea, ya que proviene de una fuerte voluntad que se dirige a reducir los actos que nos vinculan con los entornos y las personas. Es crear una fuerza de resistencia ante la reacción que demandan la mente y las circunstancias.

Derivado del silencio, hablar es sólo el resultado de los pensamientos, sentimientos e ideas que incesantemente revolotean en una mente inquieta y dispersa; se pondera el lenguaje hablado hasta el límite del ruido amorfo y agresivo, el cual provoca la total incapacidad para atender miles de voces que a diario nos amordazan con una cadena de sonidos sin sentido. El silencio puede producir toda clase de reacciones en el individuo; éstas van desde estados mentales patológicos, hasta el goce de la plenitud de la conciencia serena. Hay un tránsito por la incomodidad de los modelos de silencio que se manifiestan en reuniones, convivios, o el silencio agresivo de quien se aparta del otro a través del acto de callar.

Podemos afirmar que el silencio físico y mental es la nave que nos ayuda a transitar en el autoconocimiento y la autorrealización de todos nuestros anestesiados potenciales. La pintura es un arte que emana del silencio; se conjuga una dualidad que principia con una superficie en blanco en unidad con la mente que comienza un recorrido incierto y callado; se inicia la visualización de un camino que hay que transitar en múltiples estados, los que conducen a través del acto de pintar hacia la creación de un objeto que presenta el espíritu de quien lo hace.

Como consecuencia natural del silencio, surge la atención. Existen diferentes niveles de esta poderosa cualidad de la mente; sin embargo, la infinita cantidad de distractores y el considerable número de actividades, provoca un colapso diluyente de cualquier modelo de atención.

Mente es “claridad y darse cuenta” en este intento de definición: claridad se refiere a la naturaleza de la mente, y darse cuenta a su función. La mente es claridad porque carece de forma, es receptiva de manera universal y posee el poder de percibir en su esencia fundamental. Y darse cuenta es percibir y crear pensamientos. La mente carece de forma y conoce gracias a ella misma. Conocer está en función de la mente, no de las personas. Las personas no son formas, sino fenómenos compuestos no asociados; poseen forma porque tienen cuerpos físicos. Claridad y darse cuenta es la función principal de la mente, no de las personas. En resumen, hay numerosos tipos de mentes —percepciones sensoriales, percepciones mentales, mentes burdas, sutiles y muy sutiles—, pero la naturaleza de todas ellas es la claridad, y su función, darse cuenta; y aunque ninguna de ellas es forma, todas pueden estar relacionadas con ésta y localizarse en distintas partes del cuerpo.

Los estados de la mente transitan por estados cooperativos que le son propicios para su desarrollo y expansión. En la práctica de la pintura es muy importante contar con las alianzas de acciones mentales que propicien los ámbitos para el desarrollo de la vida artística.

Toda clase de estrategias de concentración se ponen en juego al momento de trabajar una obra, y resulta muy interesante hacer una historia de los trucos, estrategias y maneras de trabajo, creadas por los artistas con el fin de poder fusionarse con la obra en proceso, con el anhelo de lograr la unificación con la misma.

El espectador también necesita una formación personal en sus hábitos de atención y concentración, con objeto de poder ingresar en la pieza artística que le interesa; pero tanto el espectador como el creador, se van topando con barreras difíciles de salvar para lograr estar atentos, concentrados y sumergirse en los ámbitos que requieren las artes.

MENTE CALEIDOSCÓPICA

Un referente de la contemporaneidad relacionada con los estados de atención, es la enorme cantidad de distractores que inundan la vida de las personas.

Un buen ejemplo de la fragmentación de la atención, y no se diga de la concentración, es la telefonía digital. Fenómeno inmensurable que se expande con veloces progresiones geométricas e irrumpe en los comportamientos sociales de forma brusca y con una fuerte tendencia a fragmentar a cada momento cualquier acto, por muy privado que sea.

El teléfono celular presenta una nueva forma de conexión mental, asociada a novedosas estructuras de comportamientos sociales, las cuales transforman de manera radical la atención y concentración humanas, cualidades que han pervivido por miles de años y, que, en no más de dos lustros, cambiaron hacia el vértigo de la inmediatez.

Este artefacto se desarrolla a través de una escalada ascendente, notoriamente marcada por la complejidad, accesibilidad y propiedades tecnológicas cuantitativas y cualitativas; éstas han tomado una gran relevancia en las dinámicas de las masas y sus comportamientos, creando complejos sistemas en todos los niveles del quehacer en la contemporaneidad.

Un aparato que inició como un instrumento de comunicación entre dos personas, se ha transformado en un amplio y complejo conjunto audiovisual que suele rebasar los límites de manipulación del usuario. Esta sofisticada tecnología es a la vez tan accesible, que sirve incondicionalmente a los intereses que lo han convertido en el medio de comunicación más usado en el mundo.

La competencia mundial por innovar los modelos y propiedades de la telefonía celular ha provocado novedosos adelantos y niveles vertiginosos con sorprendentes capacidades, las cuales, al mismo tiempo, activan su propia obsolescencia, en

proporción directa y equivalente a la innovación que proponen.

¿Acaso nos ha abandonado la ciencia ficción, al empoderarse este instrumento como parte de nuestra simple cotidianidad?

Este pequeño aparato, que es parte de un cuasi infinito número de objetos producidos por medios y con fines tecnológicos, ha transformado los paradigmas y expectativas de la comunicación, el lenguaje y las conductas de buena parte de la humanidad.

Pero no todo es una agradable ilusión a la imaginación placentera de este acompañante, acecha una quimera que nos obliga a pagar cuotas que cobran efecto en otras áreas de lo humano. El problema real radica en saber si el arte de pintar como un acto silencioso y consciente puede sobrevivir al acecho del ruido incesante de la tecnología.

Una acción que hace posible la sobrevivencia en todos los seres, es la permanencia de un continuo estado de alerta ante los hechos que constituyen el entorno. Este estado de la mente es consecuencia de la capacidad de una atención simultánea múltiple, en todo lo que circunda al individuo y la inmediatez en sus niveles de respuesta a las eventuales circunstancias que a cada momento se presentan.

La atención se desarrolla en el individuo al activar los ingresos de las percepciones e ir aguzándolas a través de técnicas y métodos, los que a su vez incrementan los niveles de las capacidades mentales, que se actualizan en los propios estados de atención, de manera constante. Sólo los entornos elegidos a través de voluntad y la conciencia, hacen favorable que esta poderosa cualidad de sobrevivencia se transforme en el detonante para presentar las grandes e infinitas dimensiones de una mente lúcida y ágil.

Estar atento, es tener al momento presente en una esfera expandida en todas direcciones.

Uno de los estados que surge del cultivo de la atención es el momento artístico. Este hecho relevante surge a través de la percepción sensible: todos los sentidos conciertan la

delicada aparición de este momento. No nace de la razón, de acciones basadas en el intelecto, o de la lógica; es el instante de la intuición y experiencia estética, en un giro de la mente que surge y se activa en los estratos inconscientes de la mente clara, transparente, lúcida y permeable.

Ante esta considerable escala dual, que se presenta por un aparato de uso mundial (la telefonía móvil) y el arte como producto de las pulsiones que fluyen de la mente, nos encontramos ante un área susceptible de análisis y reflexión en los contextos de la teoría del arte y las relaciones donde las artes se desarrollan.

Es frente a estos progresos tecnológicos en los campos de las comunicaciones, que las artes se encuentran en una desmesurada desventaja. Estos contrastes no provienen necesariamente de las artes digitales, las cuales poseen sus áreas cualitativas de dominio y creación; más bien nos referimos al mundo de los estados mentales que son fundamentales y a la vez copartícipes de las estructuras creativas en las artes y sus relaciones con los niveles perceptivos de los públicos, los cuales al modificarse de manera abrupta con la avalancha de estímulos y disolventes tan poderosos como el de un aparato celular, nos obligan a reflexionar si es necesario replantear nuevas consideraciones que profundicen en las nuevas estructuras mentales.

Nos podemos preguntar: ¿es posible, en estos tiempos, vivir una obra artística que requiera de atención prolongada y silenciosa, con una mente entrenada en la calma, la quietud y aspirando a vivir el momento presente, dejando abierta la capacidad de ingresar en un estado de contemplación? Esta pregunta surge de la observación a nuestras conductas relacionadas con la comunicación a través de los dispositivos electrónicos. Vemos una literal succión de la atención en cada individuo y su conexión con el teléfono celular; una marcada obsesión evasiva al conectarse con quien sea, o a fugarse con lo que sea. Cualquier espacio público es un espacio ideal para observar la frenética danza de los conectados atrapados en la red.

Ante cualquier momento de silencio o soledad, se acude a la placentera compañía de la cajita mágica (la cajita feliz de adolescentes y adultos... y hasta de niños), que entretenga a la agitada y dispersa mente, recibe sus dosis de evasión con cada pulso a las acariciables teclas. No es aceptable la confrontación con lo que ha venido a ser una parte más de nuestro cuerpo; viene a ser una aceptación metafórica de un defecto corporal que nos puede ocasionar un sentimiento de inferioridad con los efectos de una neurosis posterior. Preferimos verlo y vivirlo como un aliado muy útil, y así poder hasta considerarlo un integrante del yo que nos emparenta con el mundo circundante.

Aún es pronto para evaluar las consecuencias de este impulso desenfrenado por conectarnos con “algo” más allá de nuestra silenciosa intimidad. En otra dirección, podemos considerar que las artes se proyectan ingresando en otras dimensiones, que hasta ahora parecían distantes. Estas dimensiones se emparentan, por un lado, con la marginalidad matizada de cierto tinte de clasismo selectivo y, por el otro, con la idea de aceptar la falta de interés e indiferencia con los públicos.

A las artes sólo les queda incluir dosis de entretenimiento, para no quedar excluidas por los deslumbrantes escenarios del espectáculo.

Resultaría interesante realizar una investigación que trate de indagar y aportar las posibilidades que tiene y presenta un espectador ante una obra de arte que no comunica en el sentido común de las convenciones que preponderan como modelos de comunicación en los contextos de la contemporaneidad (lo cual trataremos más adelante).

¿Podemos pensar que este espectador o creador está en posibilidad de entrar en un estado de inducción hacia la contemplación de una obra artística, cuando sus niveles de atención se han empobrecido en extremo y son similares a los que vemos a diario en cientos de personas que están ausentemente conectadas?

¿Es posible existir en estos ámbitos con una obra de arte que

requiera de atención prolongada y silenciosa?

¿Es posible modificar nuestros actos reiterados y actitudes automáticas con la finalidad de trascender nuestras barreras mentales matizadas por el letargo, y poder crear obras de arte que reflejen nuestras ilimitadas capacidades?

Sólo sobrevolando nuestras percepciones por encima de los confusos enredos de las llamadas realidades, propiciando la creación de una conciencia que camine hacia la introspección y el silencio, dejando los deslumbrantes espejismos de las tecnologías en apartados que queden bajo nuestro control, podremos crear obras que conduzcan hacia la plenitud de lo humano.

La pintura (y otras disciplinas de las artes visuales) requieren de una vida silenciosa envuelta en la discreción del diálogo personal, íntimo e inmediato; no permite intromisiones bruscas que inhabiliten las secuencias necesarias para lograr componer una obra y lanzarla al mundo con su propia vida. Nos atrevemos a mencionar la fractura que provoca un artefacto digital (líneas atrás mencionado), como un referente no tratado en las investigaciones artísticas y estéticas. No hay mejor ejemplo de la pérdida de valores artísticos que la inmersión de las artes visuales practicadas bajo los tóxicos vapores de las propias pérdidas de las capacidades sensibles y sutiles que permitan que la calidad se desarrolle a la par de la actividad creadora.

En un ámbito de contrastes, vale la reflexión que provoca la relación entre los progresos tecnológicos y el denominado arte conceptual. La frenética y sofisticada carrera por crear día con día las más eficientes y sorprendentes herramientas, aparatos y diseños digitales, ha superado por mucho cualquier aproximación a las fantasías de las visiones virtuales. No hay límites en esta infinita red, sólo la ignorancia de lo que se ha creado en cualquier modelo del mundo de la electrónica e informática, supera lo ya hecho. Desconocemos las profundidades de este modelo que controla a la humanidad.

El arte sólo puede rozar las superficies de algunas tecnologías, las que en momentos parecen intentos infantiles por

utilizarlas únicamente como herramientas, solamente algunos acercamientos creados por medios de estos avances electrónicos sorprenden como creaciones artísticas.

Ante este inmenso universo digital, las instituciones difusoras y promotoras de los modelos artísticos (museos, fundaciones, casas de subastas, galerías, etc.) se encontraron con la fascinación de los prodigios audiovisuales digitales que provocan en las masas estados de trance hipnótico. Este complejo juego hizo que estas instituciones quedaran en una especie de era jurásica. En un sentido los públicos dirigen su mirada a otras formas de entretenimiento, evasivo y progresivo, y en otro sentido, las dimensiones económicas que han alcanzado los precios de la pintura desde la década de los años setenta del siglo XX, las ha dejado a la gran mayoría de ellas (en especial a los museos, que ya no pueden incrementar sus colecciones) fuera de las lides de los mercados.

Desde hace cuatro décadas había que iniciar un programa que mostrara varios rostros: uno deflacionario, otro marginal-radical, otro que creara la ficción de la novedad cubierta con la piel de la vanguardia, y otra que se validara a través de las teorías y filosofías, que mientras más disociadas confusas e inentendibles, pudieran crear un basamento de burbujas que sostuviera al arte conceptual en todas sus variantes y linajes. Aparece entonces la figura del gurú que designa y pontifica lo aceptable y lo residual de los objetos que producen sus artistas: “el curador”. Éste salta al centro de los reflectores y se erige como el “creador” de lo que se va a consolidar como arte contemporáneo.

Esta polarización lleva a las instituciones a voltear su mirada a lo opuesto de la sofisticación cibernética: la basura. Es una aberración entrar a las instituciones museísticas y encontrar pilas de basura de todo tipo en un vano intento por quedar inscritos en el tan anhelado mainstream que los conduzca a coparticipar de la ignorancia y dudosas intenciones por manipular al rebaño de seguidores.

Las estéticas digitales arrastran a las masas a los tornados

del vértigo. Su belleza es irresistible, fácil y rápida. Las artes “tradicionales” quedan marginadas de la agenda global y se les envía a las torres de cristal y de marfil, donde un grupo de seres educados con los códigos de lo intangible, siguen haciendo y percibiendo la esencia de lo humano, más allá de las superficies.

Esta banalización de las artes visuales que permea a las llamadas vanguardias (término que pereció a fines de la década de los cincuenta) es un claro ejemplo de los grupos de control de los ministerios de educación y cultura de los países del llamado primer mundo, en acuerdo con los grandes grupos financieros, bancarios y transnacionales que han encontrado nichos de enriquecimiento a bajos costos.

Este proceso de degradación se bifurca en diferentes direcciones, las que van desde la desartización de los públicos; la desaparición de los modelos educativos donde se inscriban a las artes como dimensión fundamental del conocimiento; y la confusión que presentan los estudiantes de artes visuales ante las pocas oportunidades que tienen para desarrollar una carrera que se adapte a las bases educativas de las escuelas y facultades de artes visuales. Estos mismos estudiantes encuentran que sólo a través de la manipulación de los instrumentos electrónicos, pueden inscribirse en las filas de la demanda laboral.

No hay esperanza ante esta fractura de la contemporaneidad, los espejismos que crea el arte conceptual y las vetustas vanguardias han ganado tanto terreno que los vaticinios para la pintura y las artes visuales son poco favorables.

Este estudio no pretende devaluar los adelantos y progresos tecnológicos, de los cuales las artes visuales se han nutrido y a la vez evolucionado. En buena medida las proyecciones de socialización y difusión de las artes, encuentran en las tecnologías de avanzada un aliado poderoso y pragmáticamente eficiente. Nos referimos a la pérdida alienada de los artistas que sólo han encontrado el canal de los apoyos tecnológicos, para producir de manera mecánica, lo que seleccionan por medio de las imágenes que les facilitan toda aventura creativa. Esto, en el mejor de

los casos, ya que la proliferación de traslaciones mecánicas ha sustituido a la educación de la mano y el sentido de la aventura plástica, que conduce al benéfico error.

La fragmentación de la contemporaneidad ha considerado los tiempos de la práctica personal, así como una extensa exposición de métodos que nos han llevado a través de esta investigación.

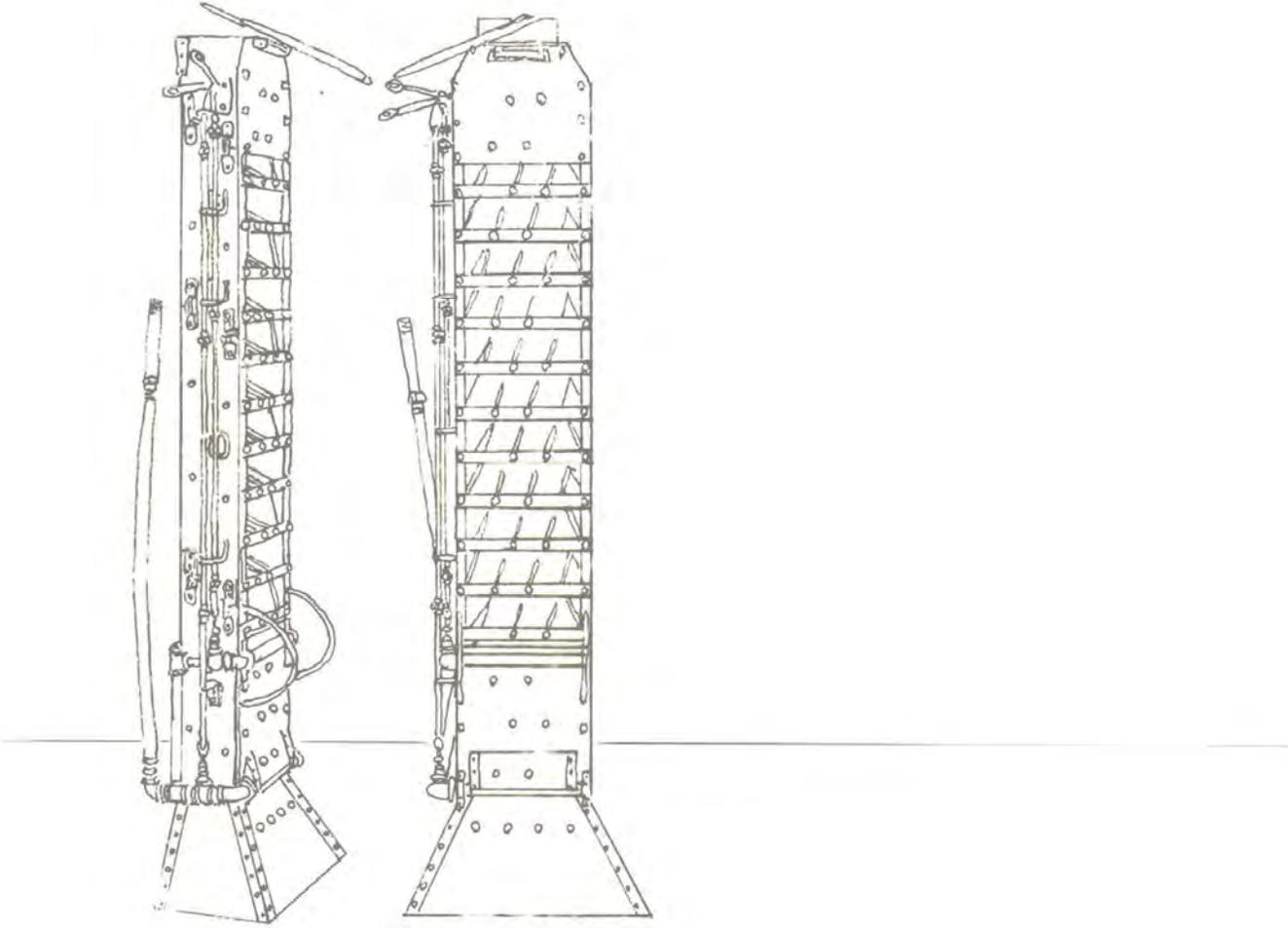




The background is a painting of a railway signal box. It features a complex network of white and grey wires crisscrossing the scene. Several signal posts with black and white striped bases and various signal lights are visible. In the upper left corner, there is a red and white decorative element, possibly a stylized figure or logo. The overall color palette is muted, with a lot of greys, browns, and a touch of red. The text is overlaid in the center in a clean, white, sans-serif font.

CAPÍTULO II

PINTURA Y COMUNICACIÓN



Las complejas tramas de los lenguajes, analogan la infinita red de Indra, pero a diferencia de esta cosmogonía en que se asientan las deidades, estas redes se multiplican bajo las complejas estrategias del control de las masas, a través de la desconfiable naturaleza de los lenguajes.

Bajo la impalpable actividad de las estructuras lingüísticas, estas estrategias, surgen como virus que se posan en las células, las infectan a fin de cumplir su cometido. El individuo no percibe el ingreso de los virus, solo se convierte en receptor pasivo y en agente transmisor, de su perniciosa enfermedad; este ciclo se replica con rapidez, la persona recibe por innumerables medios los virus, ya que todos ingresan de manera invasiva en atropellado descontrol.

La permanencia en la morfología viral, los caracteriza por ser huidizos, imperceptibles e implacables ante el indefenso individuo, quien pasivamente sólo le queda vivir el juego del pasivo receptor.

El virus del control por medio del lenguaje, es de naturaleza genómica, el cual en combinación con las imágenes, completan el aparato que direcciona a las sociedades hacia los límites considerados en las estrategias que ejecutan los operadores de los sistemas. Es de vanagloriar la labor de dichos operadores (agencias de investigación y control de los gobiernos, departamentos de espionaje, redes de investigación para la manipulación a través de los medios hacia los individuos...) quienes son altamente efectivos al cumplir su fin, que es entre otros: mantener una constante en los niveles de predictibilidad en cualquier acción entre miles de millones de receptores.

Somos seres indefensos ante estas infinitas invasiones de lenguajes virales y tal vez pensamos que ciertos individuos, pretendan a través de la conciencia ser capaces de sustraerse a la succión manipuladora que conduce a la enajenación.

Aquí se abre una paradoja, la cual fragmenta al fatalismo de este planteamiento, dicha conciencia no es posible sin las causas y condiciones que la nutran y propicien, la posibilidad de ingreso en una zona neutral que nutra e incremente la

resistencia. Dicha zona neutral, aparece cuando la introspección y reflexión individual, derivada de una posición crítica aguda e inteligente, se active e inicie la defensa de su individualidad, ante los torrentes de mensajes contenidos en los lenguajes que forman el corpus de la comunicación.

Al vivir a través de la interdependencia con las personas, desarrollamos fuertes vínculos los cuales semejan nudos complejos y difíciles de romper, estos se orientan hacia una vital necesidad de crear intrincadas escalas relacionales por medio de los artificios sutiles del lenguaje, a fin de subsistir en un mundo orientado y manejado por patrones de conductas hacia personas manipulables susceptibles para ser hábilmente conducidas; esto provoca que la resistencia se vaya diluyendo paulatinamente, y a la postre tiende a desaparecer.

Así, nos amenaza la imposibilidad de lograr la liberación de las consecuencias, que provoca el lenguaje en el devenir de la humanidad. Esclavitud y libertad en constante desequilibrio, es lo que permiten estas fugaces dualidades al balancear el juego para el ejercicio de la individualidad por un lado, y por el otro, la dependencia grupal. El debate no termina, día a día surgen transformaciones que aparecen con tal velocidad que nos dejan indefensos ante las mutaciones lingüísticas siguiendo, la metáfora viral; solo nos queda la alternativa de resistir a través de las posibles estrategias que han pervivido, con el fin de volvernos seres libres y capaces de decidir el destino de nuestras mentes y sus acciones al margen de los estrategias mediaticos.

La lengua señala también los límites de la cultura planetaria. Según los lingüistas, hoy se hablan en el mundo cerca de 7,000 lenguas, 2,500 de las cuales están amenazadas. Algunos expertos vaticinan que durante el siglo en curso desaparecerá entre el 50% y el 90% de las lenguas. Pero esto no significa que vayamos hacia la unificación mundial de los idiomas. Podemos llevar los mismos tejanos en todos los continentes y oír los mismos CD, pero queremos hablar en nuestra lengua materna. Claro que vemos aparecer fenómenos como el henglish, una mezcla de hindi e inglés, pero esta hibridación lingüística apenas rebasa los límites de la publicidad, el cine de los últimos 15 años, los medios cool de las grandes metrópolis indias. Aunque el global english tiene tendencia a imponerse como la lengua internacional, no es el inglés lo que amenaza realmente la diversidad lingüística, sino las lenguas regionales que crecen en detrimento de las lenguas < minoritarias >: lo que pone en peligro las docenas de idiomas que se hablan en Tanzania como el swahili. Y aquí no hay nada predeterminado; como las lenguas son entidades vivas, unas mueren, otras nacen o se refuerzan, según se ve en ciertas regiones del globo (Cataluña, País Vasco). Muchas lenguas desaparecerán en el mundo, pero las centenares o millares de < grandes > lenguas que permanecerán en el mundo serán objeto de una fuerte inversión en tanto que vehículos identitarios de grupos e individuos deseosos de valorar su diferencia." ¹

Al describir esta fase del complejo prisma de la comunicación por medio del lenguaje, incursionamos en los campos trabajados por innumerables estudiosos que proponen nuevas formas de considerar el devenir de las mutaciones lingüísticas que en esta reflexión nos ocupan, sin embargo, es menester en este trabajo tocar estos temas ya que la pintura al permanecer como un lenguaje ha sido objeto de las mismas transformaciones asociadas a los idiomas, donde sin embargo, no ha tendido hacia la desaparición sino a una variada serie de transformaciones que podrían tipificarse como cambios sutiles que han sido inscritos en lo que John Berger llamó "discontinuos". Tratada en diferentes momentos, como sujeta de cualidades comunicativas y en estos

camino de la pintura resulta relevante anotar las reflexiones mencionadas, pero es oportuno acudir a la subrayada frase - la pintura es un lenguaje.- Su carácter enfáticamente subjetivo la despoja de cualquier regla o norma asociada a las lenguas y sus innumerables complejos sintácticos y universos semánticos, es por ello que la reviste de una marcada carga individual que está presente en cada momento de la práctica pictórica. Llamar lenguaje a la pintura la limita a los escenarios de lo conocido, las certezas, las ciencias o la verdad, y nada más distante de las convenciones lingüísticas, la pintura es un mar de mentiras que solo pueden ser vividas por aquellos que aceptan las cosas como son.

Al no considerar la pintura como un lenguaje definido, con reglas y normas estables (solo las comunes) entramos en los terrenos del arte. Ahí donde moran los vidrios rotos, las cosas extrañas, la locura, la conciencia de las sociedades, la locura apartada de las normas y el absurdo cotidiano.

El silencio como lenguaje. No palabras, no sonidos, no explicaciones, no conceptos. El lenguaje de la pintura se desvanece y funde al mismo tiempo en la práctica continua que habita entre la soledad y el silencio. Se desata una comunicación extraña sin necesidad inmediata de interlocución.

Las diversas incursiones en esta parte vital de la humanidad, siguen siendo estudiadas a profundidad por filólogos, psicólogos, lingüistas, filósofos y otros especialistas, quienes cifran sus afanes en poder sincronizar las redes de pensamientos, con las expresiones escritas, verbales y demás variantes comunicativas, en sus diferentes propósitos, a fin de continuar alimentando la inagotable maquinaria de los lenguajes.

¹ Lipovetzky Gilles y Juvin Hervé, *El occidente globalizado: ¿Hacia un mundo uniforme?*, (Barcelona: Editorial Anagrama, 2011), 78.

Pintura - La batalla perdida

Las masas y sus preferencias triunfaron por medio del infinito universo de imágenes. La mediocridad sagaz y pernicioso, atrapó a miles de millones de miradas perdidas en la estupidez y banalidad. No hay regreso ni esperanza.

Solo al considerar que más de la mitad de la población del planeta posee un teléfono celular y que pueda capturar una fotografía por día cada uno de esos tres mil quinientos millones de aparatos, estamos en posibilidad de poder dimensionar los estragos que dichos números pueden causar en la sensibilidad y atracción hacia las artes. Nuevamente las imágenes se posesionaron de la mirada, la imaginación y la capacidad de la mente para crear visualizaciones capaces de llegar a escenarios virtuales que cooperen en la creación. La inmersión humana en los dispositivos, limita buena parte de las capacidades inventivas naturales, esto es, a cada instante corresponde una acción simple y espontánea, casi instintiva; al limitar estas vivencia conscientes por el desvío de la atención, nos acercamos a las condiciones que acontecen en una mente distraída por la miríada de imágenes que la pueblan.

Pintar es una acción compleja que necesita el pleno sentido de la atención inconsciente y consciente, de la unidad cuerpo-mente y el sumergimiento de las capacidades vitales en una serie de actos que giran en vaivén entre la inteligencia e intuición. No existe la predicción, solo la aparición de pequeños instantes materializados en un objeto que simula al ser, en la plenitud de su capacidad espiritual.

Mario Vargas Llosa en su obra "*La civilización del espectáculo*" escribe sobre las tramas en los modelos de atención, donde advierte la vital atención y concentración que se desvanece rápidamente, con el internet y sus consecuencias.

PIEDRA DE TOQUE

Mario Vargas Llosa

Más información, menos conocimiento

Nicholas Carr estudió Literatura en el Dartmouth College y en la Universidad de Harvard y todo indica que fue en su juventud un voraz lector de buenos libros. Luego, como le ocurrió a toda su generación, descubrió el ordenador, el Internet, los prodigios de la gran revolución informática de nuestro tiempo, y no sólo dedicó buena parte de su vida a valerse de todos los servicios online y a navegar mañana y tarde por la Red; además, se hizo un profesional y un experto en las nuevas tecnologías de la comunicación, sobre las que ha escrito extensamente en prestigiosas publicaciones de Estados Unidos e Inglaterra.

Un buen día descubrió que había dejado de ser un buen lector y, casi casi, un lector. Su concentración se disipaba luego de una o dos páginas de un libro, y sobre todo si aquello que leía era complejo y demandaba mucha atención y reflexión, surgía en su mente algo como un recóndito rechazo a continuar con aquel empeño intelectual. Así lo cuenta: "Pierdo el sosiego y el hilo, empiezo a pensar que otra cosa hacer. Me siento como si estuviese siempre arrastrando mi cerebro descentrado de vuelta al texto. La lectura profunda que solía venir naturalmente se ha convertido en un esfuerzo".

*Preocupado, tomó una decisión radical. A finales de 2007, él y su esposa abandonaron sus ultramodernas instalaciones de Boston y se fueron a vivir a una cabaña de las montañas de Colorado, donde no había telefonía móvil y el Internet llegaba tarde, mal y nunca. Allí a lo largo de dos años, escribió el polémico libro que lo ha hecho famoso. Se titula en inglés *The Shallows: What the Internet is Doing to our Brains* y, en español: *Superficiales: ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?* (Taurus, 2011). Lo acabo de leer, de un tirón, y he quedado fascinado, asustado y entristecido.*

Carr no es un renegado de la informática, no se ha vuelto un ludita contemporáneo que quisiera acabar con todas las computadoras, ni mucho menos. En su libro reconoce la extraordinario aportación que servicios como el de Google, Twitter, Facebook o Skype presta a la información y a la comunicación, el tiempo que ahorran la facilidad con que una inmensa

cantidad de seres humanos pueden compartir experiencias los beneficios que todo esto acarrea a las empresas, a la investigación científica y al desarrollo económico de las naciones.

Pero todo esto tiene un precio y, en última instancia, significará una transformación tan grande en nuestra vida cultural y en la manera de operar del cerebro humano como lo fue el descubrimiento de la imprenta por Johannes Gutenberg en el siglo XV que generalizó la lectura de libros, hasta entonces confinada en una minoría insignificante de clérigos, intelectuales y aristócratas. El libro de Carr es una reivindicación de las teorías del ahora olvidado Marshall McLuhan, a quien nadie hizo caso cuando, hace más de medio siglo, aseguró que los medios no son meros vehículos de un contenido, que ejercen una solapada influencia sobre éste, y que a largo plazo modifican nuestra manera de pensar y actuar. McLuhan se refería sobre todo a la televisión, pero la argumentación del libro de Carr, y los abundantes experimentos y testimonios que cita en su apoyo, indican que semejante tesis alcanza una extraordinaria actualidad relacionada con el mundo del internet.

Los defensores recalcitrantes del software alegan que se trata de una herramienta y que está al servicio de quien la usa y, desde luego, hay abundantes experimentos que parecen corroborarlo, siempre y cuando estas pruebas se efectúen en el campo de acción en el que los beneficios de aquella tecnología son indiscutibles: ¿quién podría negar que es un avance casi milagroso que, ahora, en pocos segundos, haciendo un pequeño clic con el ratón, un internauta recabe una información que hace pocos años le exigía semanas o meses de consultas en bibliotecas y a especialistas? Pero también hay pruebas concluyentes de que, cuando la memoria de una persona deja de ejercitarse porque para ello cuenta con el archivo infinito que pone a su alcance un ordenador, se entumece y debilita como los músculos que dejan de usarse.

Y no solo la memoria y retención de informaciones de diferente índole disminuyen, también hay una baja en las percepciones circundantes como los sonidos, los receptores entran en segundo o tercer plano, y se experimenta otra realidad alterna similar a los hechos que se presentan o acontecen en una habitación adjunta. Regresando a Nicholas Carr acontecen otros pensamientos:

No es verdad que el Internet sea sólo una herramienta. Es un utensilio

que pasa a ser una prolongación de nuestro propio cuerpo, de nuestro propio cerebro el que, también, de una manera discreta, se va adaptando poco a poco a ese nuevo sistema de informarse y de pensar, renunciando poco a poco a las funciones que este sistema hace por él y, a veces, mejor que él. No es un metáfora poética decir que la “inteligencia artificial” que está a sus servicio soborna y sensualiza a nuestros órganos pensantes, los que se van volviendo, de manera paulatina, dependientes de aquellas herramientas, y, por fin, sus esclavos. ¿Para qué mantener fresca y activa la memoria si toda ella está almacenada en algo que un programador de sistemas ha llamado “la mejor y más grande biblioteca del mundo”? ¿Y para que aguzar la atención si pulsando las teclas adecuadas los recuerdos que necesito vienen a mi resucitados por esas diligentes máquinas?

No es extraño, por es, que algunos fanáticos de la Web, como el profesor Joe O Shea, filósofo de la Universidad de Florida, afirmen: “Sentarse y leer un libro de cabo a rabo no tiene sentido, No es un buen uso de mi tiempo, ya que puedo tener toda la información que quiera con mayor rapidez a través de la Web. Cuando uno se vuelve un cazador experimentado en Internet, los libros son superfluos”. Lo atroz de esta frase no es la afirmación final, sino que el filósofo de marras crea que uno lee libros solo para “informarse”. Es uno de los estragos que puede acusar la adicción frenética a la pantallita. De ahí, la patética confesión de la doctora Katherine Hayles, profesora de Literatura de la Universidad de Duke: “Ya no puedo conseguir que mis alumnos lean libros enteros”.

Esos alumnos no tienen la culpa de ser ahora incapaces de leer La guerra y la paz o el Quijote. Acostumbrados a picotear información en sus computadoras, sin tener que hacer prolongados esfuerzos de concentración, han ido perdiendo el hábito y hasta la facultad de hacerlo, y han sido condicionados para contentarse con ese mariposeo cognitivo a que los acostumbra la Red, con sus infinitas conexiones y saltos hacia añadidos y complementos, de modo que han quedado en cierta forma vacunados contra el tipo de atención, reflexión y paciencia y prolongado abandono a aquello que se lee, y que es la única manera de leer, gozando, la gran literatura. Pero no creo que sea sólo la literatura a que el Internet vuelve superflua; toda obra de creación gratuita, no subordinada a la utilización pragmática, queda fuera del tipo de conocimiento y cultura que propicia la Web. Sin duda que ésta almacenará con facilidad a Proust, Homero, Popper y Platón, pero difícilmente sus obras tendrán muchos

lectores. ¿Para qué tomarse el trabajo de leerlas si en Google puedo encontrar síntesis sencillas, claras y amenas lo que inventaron en esos farragosos librotos que leían los lectores prehistóricos?

La revolución de la información está lejos de haber concluido. Por el contrario, en este dominio cada día surgen nuevas posibilidades, logros, y lo imposible retrocede velozmente. ¿Debemos alegrarnos? Si el género de cultura que está reemplazando a la antigua nos parece un progreso, sin duda sí. Pero debemos inquietarnos si ese progreso significa aquello que un erudito estudioso de los efectos del Internet en nuestro cerebro y en nuestras costumbres, Van Nimwegen, dedujo luego de uno de sus experimentos: que confiar a los ordenadores la solución de todos los problemas cognitivos reduce “la capacidad de nuestros cerebros para construir estructuras estables de conocimientos”. En otras palabras: cuanto más inteligente sea nuestro ordenador, más tontos seremos.

Tal vez haya exageraciones en el libro de Nicholas Carr, como ocurre siempre con los argumentos que defienden tesis controvertidas. Yo carezco de los conocimientos neurológicos y de informática para juzgar hasta qué punto son confiables las pruebas y experimentos científicos que describe en su libro. Pero éste me da la impresión de ser riguroso y sensato un llamado de atención que---para que engañarnos--- no será escuchado. Lo que significa, si él tiene razón, que la robotización de una humanidad organizada en función de la “inteligencia artificial” es imparable. A menos, claro, que un cataclismo nuclear, por obra de un accidente o una acción terrorista, nos regrese a las cavernas. Habría que empezar de nuevo, entonces, y ver si esta segunda vez lo hacemos mejor”.²

La severa transformación en las delicadas fibras de los tejidos que posee la pintura, la han puesto (tal vez amordazado) en límites desconocidos en la historia de las artes. Antes de las veloces novedades de las vanguardias obsesivas, el flujo de la pintura había sido marcado por las correspondencias entre entorno y creador, con una respetuosa distancia entre estos dos, lo que permitía la discrepancia, disidencia y marginalidad

voluntaria por parte de los creadores. Ahora los artistas han sido reemplazados por las olas del pragmatismo capitalista...el “show” que los ha desechado de todos los escenarios; la pintura va en estos desplazamientos, despojada junto con la mayoría de las artes visuales “tradicionales” en un paquete desdeñado por las empresas culturales, las cuales no logran ingresar en los códigos que provienen de la intimidad, la discreción, los secretos y elpreciado silencio. Todo debe relacionarse con lo público, las explicaciones y la exposición descarada de todo lo que se asocia a conceptos y razones; en esta rara atmosfera, nada puede acontecer en libre relación.

Esta tragedia adquiere nuevos rostros día con día, solo a través de la conciencia es posible soportar este comportamiento; es una praxis que rebasó con extrema rapidez su génesis y ha llegado al límite del principio de una era de barbarie que se bifurca en múltiples direcciones.

La adicción que poseen miles de millones de personas a la telefonía móvil, ha creado serios problemas, los cuales resulta imposible de enumerar, así como sus graves efectos.

Nuevamente la sobrepoblación determina las conductas y prácticas de las personas, resulta imposible la disminución de mensajes que son producto de las necesidades comunicativas, hay una imperiosa compulsión por estar enlazado a través cualquier medio con otros individuos; un pequeño aislamiento o silencio, desata la inquietud y genera nerviosismo.

En estos contextos, es importante mencionar el estado que presentan las escuelas de arte; estas han perdido su trascendencia y relevancia dentro de las sociedades, aquí nos referimos a las escuelas de artes visuales en las que se pueden incluir los diseños. Tienen sentido en un entorno desartistizado, los egresados no podrán ingresar a las corrientes de las modas y la trivialidad es lo contrario al proceder artístico y estético, paralela a la vulgaridad se levanta como una inmensa torre de Babel que en su voracidad devora todo indicio de calidad. Nada escapa a su indiferencia por lo trascendente; esto ha dejado a un lado la marcha de esta dimensión por cohabitar con lo humano.

² Vargas Llosa Mario, *Piedra Toque*, EL PAIS, SL, (México: Ediciones El País, SL, 2011).

Pintura en la sociedad mexicana

Las artes, forman diferentes cadenas comunicativas que se desarrollan entre las intersecciones y alejamientos, que provienen de las dinámicas propias de cada disciplina. Como apuntamos con anterioridad, hay una serie de rápidas transformaciones en cada arte, donde el tiempo parece desaparecer y solo queda el producto artístico en una virtual temporalidad, tan fugaz como un relámpago en la noche. Esta relación con el tiempo, le otorga al lenguaje de cada disciplina, una serie de variantes que corren con diferentes velocidades al amparo de algunas constantes, entre las que podríamos mencionar: las características técnico/compositivas que van a configurar el hecho artístico, el contexto socio-artístico en donde se inscribe el producto, las decisiones del creador por mantener una línea de trabajo secuenciada y ordenada bajo constantes de estilo, tendencia, apuntalamiento estético, y la necesidad de innovación, como premisa de sobrevivencia impuesta por presiones ajenas al artista.

Éstas, entre muchas otras, le otorgan a los modelos comunicativos, una serie de estructuras plurales y a la vez diferentes grados de predictibilidad o incertidumbre en los resultados del hecho artístico.

En las artes, podemos considerar que la variedad de factores que configuran al lenguaje artístico y sus resultantes comunicativas, provienen de diferentes fuentes, entre las que destacan las comunicaciones provenientes de la imagen sus usos y excesos, así como de los modelos de pensamiento que les acompañan; las ideologías que distribuyen los bloques informativos, los cuales se presentan divididos en sustratos regionales, políticos, económicos y religiosos, que podemos considerar, aún parcialmente, como estructuras de control.

En estos ámbitos, se producen las artes que van a referenciar la fuente de procedencia de las mismas con la permeabilidad que le es propia cuando se desarrollan en el mainstream. Se establecen categorías de difusión en relación con los parámetros que propone la estrategia comunicativa-ideológica, donde se relegan los hechos artísticos que no completan las fórmulas para

el manejo en las mentes creadoras a través de la persuasión para su adaptación al mundo de la imitación extra lógica en las conductas creadoras. Quienes no son absorbidos por estos procederes, se les deja a un lado de la corriente, a fin de desgastarlos en los márgenes del olvido a través de la indiferencia o de tácticas devaluatorias, expresadas con los conocidos calificativos: artes tradicionales, ausencia o bajo grado de innovación, propuestas derivadas de estéticas pasadas, debilidad en las sustentaciones conceptuales, pertenencia a grupos señalados como anacrónicos, etc. Estas tácticas las encontramos preestablecidas en bloques disfrazados de pseudo conceptos, que a través de una gran multiplicidad de medios: manifiestos, propagandas, posiciones y acciones institucionales, creación de museos destinados a la exclusividad, políticas gubernamentales dirigidas a la difusión internacional de solo el “arte contemporáneo”, etc., las cuales mantienen una permanente adecuación a todas las circunstancias que consideran como vehículos de control o de lucro, donde las artes inevitablemente quedan atrapadas en los compartimentos de poder dirigidos a conducir los canales de difusión y consumo.

Las instituciones responsables de crear políticas culturales (en la vaga y amplia consideración), son las encargadas de pretender atenuar el desequilibrio que de manera perniciosa, impera en las artes visuales; éstas, han sido devoradas por la estupidez e ignorancia de sus directivos, quienes abiertamente las han vendido a los caprichos de los dueños de los capitales de las transnacionales y nacionales de la comunicación.

El abandono en que se encuentran las escuelas, institutos y facultades de artes visuales en la República Mexicana en el periodo que va del año 2000 al 2017, es un desastre irreversible. ¿Cómo es posible mencionar el término políticas culturales? si instituciones como la Secretaría de Cultura recién acaba de adquirir una figura jurídica autónoma en el conjunto del poder ejecutivo, y los intentos por construirla se han desmoronado cuando en las cámaras legislativas no han habido las personas capacitadas para proponer modelos que fueran más allá del terreno de las intenciones.

El fracaso de la educación artística en México, presenta dos

claras vertientes que se han configurado como responsables del desvanecimiento de esta vital condición en la formación de los ciudadanos; por una parte la ignorancia de la familia alienada en torno al arte como parte de la vida en la célula familiar, y por otra parte, el eficientismo pragmático de los conjuntos formativos en el estudiante; importados de manera extralógica de otros países, donde se pondera a las ciencias duras y sus satélites en las tecnologías, como únicos modelos de formación para poder arribar a la contemporaneidad. Como podemos constatar, en el regreso al poder de la dictadura perfecta (Mario Vargas Llosa) no se vislumbra un giro democrático en las artes visuales.

Los museos han centrado su permanencia en la transformación de sus programas que se dirigen principalmente a los modelos VIP (video, instalación, performance), dejando a un lado la escultura, la gráfica, la pintura y el dibujo. Aquí la ecuación, educación-medios de comunicación-instituciones, responsables de administrar la cultura y las artes, se completa.

Pintura y enfoque

La pintura es un mundo comunicativo que se ha construido por medio de diferentes universos. ¿Hacia que nos referimos al considerar, un mundo creado por universos?

La mente es un universo infinito...sin límites. Nuestro cuerpo es una compleja estructura con seis accesos básicos: la vista, el oído, el olfato, el gusto, el tacto y la conciencia. Esta última, se expande sin fronteras en diferentes dimensiones, su naturaleza es en esencia pura, no está contaminada y todos poseemos esta claridad. Las obstrucciones de la mente no permiten que aparezcan sus poderosas cualidades sin embargo, el cultivo de dichas cualidades nos permite alcanzar la vía para ver la realidad tal cual es.

Bhavana “Cultivo de la mente”. Es el universo que se hace mundo y el mundo que se transforma el universo... desaparece la dualidad.

¿Con quién o con que se comunica la mente? Somos lo que pensamos; de ahí se crea una cadena de acciones y palabras que manifiestan nuestro ser, y entablan relaciones con lo que denominamos realidad. Tal vez nos podemos atrever a mencionar que permanecemos entre diferentes realidades que se presentan de manera simultánea, rodeadas de tiempos y espacios no coincidentes. Aquí vale recordar a Shantideva, el gran Bodhisatva del siglo VIII, quien en su obra “ Bodhisatvacharyavatara “ dice en uno de sus versos:

*Nunca debo mirar alrededor
distráido o sin propósito,
sino que con una mente decidida
he de ser consciente de adónde
dirijo la mirada.
Nunca debo mirar alrededor
distráido y sin propósito.³*

³ Shantideva, *La Guía de las Acciones del Bodhisatva: 5 Vigilancia mental*, (España: Editorial Tharpa, 2004), 57.

La práctica de cualquier actividad requiere ser enfocada. La conciencia artística emerge entre los pensamientos y percepciones de manera natural, sin afares ni metas. Solo el flujo de la acción en un continuo, sin ascensos ni descensos, un continuo de instantes secuenciados, libres, espontáneos, sin metas y sin pérdida de la atención natural en hecho artístico.

La mirada apunta hacia el objeto que puede asentar nuestra atención, el cultivo de la atención se realiza a través de diferentes niveles de prácticas que requieren de constante disciplina, y se puede considerar que es posible, si se siguen los caminos ya trazados para tratar de alcanzar la atención plena.

Con el fin de poder experimentar algún estrato de atención, de los cuales, la pintura requiere como condición mínima en su práctica, es necesario contar con el entendimiento y práctica de esta condición, para alcanzar cierto conocimiento en los procesos técnicos y compositivos. No consideramos que quien practica la pintura, requiera de las experiencias producidas en la mente, a través de “Shamatha” (meditación de tranquilidad), sin embargo, una poderosa experiencia que incrementa la experiencia artística, es una derivación de la atención: la concentración.

*¿Qué significa el término concentración de meditación? Estar desapegados a las apariencias externas se llama meditación, estar libres de las agitaciones interiores se llama concentración. Si os fijáis exteriormente en las apariencias, vuestra mente se agita interiormente; si estáis desapegados de las apariencias del exterior, entonces la mente no está agitada sino que con una mente decidida he de ser consciente de adónde dirijo la mirada.*⁴

Shantideva describe en sus obras la necesidad de la atención plena y sus medios para permanecer en ella como potenciales herramientas para la vida, y la práctica de la pintura.

Al mencionar líneas atrás el profundo tema relacionado

con Shamata, podríamos asociarlo con la práctica de viphasana y acudir a Je Tsonkhapa quien por medio de una serie de textos compilados por grandes maestros Budistas y traducidos en décadas recientes a idiomas occidentales, podemos tomarlos como referentes para aportar conocimiento a través del cultivo de la mente.

⁴ Cleary Thomas, *El Sutra de Hui Neng: La meditación sentados*, (España: Editorial Arcada de Sabiduría, 1999), 62.

ENTRENANDO LA MENTE EN LA CALMA PERMANENTE POR GESHE LJUNDUD SOPA.

Aquí se explica en general que son shamatha y vipashana.

Je Tsongkhapa fue un importante maestro del Budismo tibetano que nació cerca de Amdo en el Tíbet y creó la llamada tradición Gelug o "Tradicción de los gorros amarillos".

Tsongkhapa comienza la explicación de shamatha a partir de una cita del Sutra Develando el Significado Planeado: (propuesto, proyectado)

Mientras te estabilizas en la soledad y diriges apropiadamente la atención hacia tu interior, estás atendiendo justo estas cuestiones, en las cuales te has enfocado cuidadosamente. La atención esta mentalmente comprometida al estar continuamente observando hacia tu interior. El estado de la mente que realiza esto y permanece de forma continua, desplegando ambos planos físico y mental es llamado Samatha (Pali), (sánscrito : शमथ, Samatha [nota 1]) es la práctica budista (bhāvanā) de la calma de la mente (citta) y sus formaciones " (Sankhara). Esto se hace mediante la práctica de la meditación puntas individual más comúnmente a través atención a la respiración . Samatha es común a muchas tradiciones budistas. Se puede llevar a cabo mediante la concentración en una meditación a objetos.

Por lo tanto los bodhisattvas perseveran para lograr shamatha.

Esta es una cita muy concisa. "Los temas sobre los cuales has reflexionado cuidadosamente", se refieren a las instrucciones concernientes al entrenamiento de las nueve etapas de shamatha, un objetivo que Tsongkhapa explica en detalle más adelante. Es muy enriquecedor cultivar este estado de la mente en un lugar en el cual practiques en soledad y no seas interrumpido. Entonces podrás internarte en las nueve etapas para el desarrollo de shamatha, lo cual se realizará al mantener enfocada tu atención en la mente y su objeto. Cuando tu mente se distrae, trata simplemente de atraer tu atención otra vez hacia el objeto. No dejes que la mente divague libremente.

El objeto de la meditación de shamatha puede ser cualquier número de tópicos discutidos en las escrituras, tales como la impermanencia, las cuatro nobles verdades, y otros más. Sin embargo, esta no es una forma analítica de meditación. Si por ejemplo, la verdad del sufrimiento es tu objetivo o tema, no analices uno por uno cada aspecto del sufrimiento;

solo has que tu mente continúe atenta al sufrimiento de la existencia en general en el samsara. Cualquiera que sea tu objeto de concentración, mantén el objeto de tu mente sin interrupción. Esto es lo que significa "continua atención interior". Establece tu mente en el objeto y déjalo ahí.

Cuando te comprometas en esta práctica, trata de mantener tu atención lo más que puedas. Al principio tu mente podrá ser solamente capaz de permanecer enfocada brevemente porque te distraerás o te sumirás en el sopor. Sin embargo, sigue tratando, y eventualmente lograrás estabilizar la mente y permanecer enfocado en tu objeto tanto tiempo como lo desees. Si te sientas en una sesión de meditación con el objetivo de permanecer enfocado en tu objeto por dos horas y tienes éxito, eso es indicativo de un grado significativo de estabilidad mental.

El resultado de alcanzar shamatha es el de una increíble placidez mental. Tu mente sigue y se enfoca a voluntad por tanto tiempo como tú lo quieras. La placidez o docilidad emocional solo incrementa la sensación de que tu cuerpo no interfiere con esa placidez mental. Un yogui bien entrenado puede controlar el viento sutil; lo que hace que su cuerpo se sienta ligero. El poder mental es tan fuerte que casi siente como si no hubiera un cuerpo. Esta es la flexibilidad física que acompaña la flexibilidad mental. Estos dos despliegues producen una ligera sensación de gozo. El estado de la meditación que tiene el gozo de la placidez mental y física es shamatha.

El haber practicado shamata por más de una década y haber podido caminar por la pintura como práctica informal (así llamada por el maestro Toan Sunim) es posible sobrevivir a las borrascosas situaciones propias de estos tiempos tanto el la vida como pintor, así como en la cotidianidad.

Los Bodhisattvas perseveran por alcanzar shamatha porque tiene un beneficio especial. Una vez que tienes poder mental, los sentidos siguen a tu mente. Usualmente es de manera contraria; la mente persigue cualquier clase de información que proveen los sentidos. Bajo tales circunstancias la mente esta siempre distraída. Este es el estado común de la mente en el reino de los deseos. Pero cuando se alcanza shamatha, tu poder mental es tan fuerte que el poder de los sentidos para perturbar a tu mente es eliminado. De tal manera que Tsongkhapa llama a este estado

meditativo el “rey de la mente” puesto que con el puedes controlar tu mente. Todos los factores mentales acompañantes son sujetos de la mente primaria que es el rey. De tal forma, cuando tienes shamatha, puedes alcanzar muchas de las habilidades de los yoguis. Esto es por lo cual el Sutra reafirma, los bodhisattvas se esfuerzan para alcanzar el shamatha.

La introspección o concentración, es el principal método para cultivar shamatha. Introspectivamente examina la mente una y otra vez para vigilar cerciorándose si esta sigue en el objeto escogido de la meditación. Continuamente me refiero a eso como un espía que está observando la mente para ver si esta todavía enfocado en su objeto. Si ya no lo está, deberás traer la mente otra vez. Justo como un espía usa varios instrumentos como cámaras y micrófonos ocultos para seguir el objetivo que persigue, usa la introspección vigilante para mantener notas en tu mente. Eventualmente, después de suficiente entrenamiento, la mente permanece en su objeto sin esfuerzo. Esto es la fuerza espiritual de la mente.

El control mental es una de las principales prácticas para el practicante Budista. Si no controlas tu mente, crearas toda una serie de problemas que te traerán infelicidad y sufrimiento. La paz duradera proviene de una mente que es capaz de liberarse de la ignorancia y las aficciones mentales, lo cual requiere control mental. Cuando tu mente se purifica y se libera de toda la confusión y aficciones mentales, logras la más grande felicidad y paz. La introspección vigilante es la base para desarrollar este control mental.

Es muy importante notar que una persona no tiene que alcanzar el vacío para obtener shamatha. Alguien que ha desarrollado shamatha no ha cultivado necesariamente una percepción clara u obtenido altas realizaciones. Eso es un asunto aparte. Tanto los no Budistas como los Budistas pueden alcanzar shamatha. Al logro de shamatha simplemente indica que se puede tener una mente que permanezca enfocada en un objeto sin distracción. Pero esto no significa que shamatha no es una cualidad importante y excelente. Todos los yogis y yoginis Budistas deben luchar por obtenerlo. Sin shamatha no mucho podrá ser alcanzado. Pero shamatha por sí solo no es suficiente tampoco. Por si solo no te llevará a liberarte de las aficciones mentales, ni a cortar la raíz de la ignorancia.

POR QUE ES NECESARIO CULTIVAR AMBOS

El control mental que puede remover toda ignorancia está dividida en dos: shamatha y vipashana. Como Tsongkhapa lo ha dicho, shamatha- la estabilización de la mente- no puede remover por sí sola todos los obstáculos porque no sabe de la naturaleza de la realidad. Para cortar la raíz de las aficciones debes usar una mente estabilizada para cultivar la sabiduría que verdadera, directamente conoce la manera en la que los fenómenos existen. Esta vipashyana o introspección, comienza con una meditación analítica que te permitirá desarrollar una comprensión conceptual válida de la realidad. La meditación analítica es discursiva; comprende pensar sobre un tema de diferentes maneras. Cuando esta sabiduría se une a shamatha, la cual es una concentración no discursiva, la mente se vuelve particularmente aguda. Sería similar si perforamos un agujero en algo; tú procuras mantener el taladro precisamente en el lugar en donde quieres el agujero. De la misma manera, cuando shamatha se mantiene enfocado en la observación de la naturaleza de la realidad, puedes remover la ignorancia y las aficciones mentales. Vipashana y shamatha tienen gran poder cuando están combinados.

Shamatha por sí mismo no es suficiente para alcanzar ni la liberación individual del samsara o la meta del Mahayana de la iluminación perfecta para beneficio de los otros. Ni solamente Vipashana puede alcanzar esas metas. Tsongkhapa dice que si está oscuro y quieres ver una pintura claramente, entonces necesitas una lámpara de aceite que pueda tanto brillar como no ser apagada por el viento. Si la lámpara es brillante y luminosa pero flamea con el viento tanto como si la luz de la lámpara es débil, entonces no serás capaz de ver la pintura claramente. De la misma manera, puedes cultivar el entendimiento del vacío- la última naturaleza de la realidad- usando la inferencia y la lógica, pero la profunda verdad del vacío es más clara cuando se observa a través de la meditación. Para tener una realización directa del vacío, deberás estar en una concentrada y profunda meditación en donde todos los otros sentidos, el sentido de la consciencia se detiene, para que solo la propia consciencia- la sabiduría penetrante de la profundidad de la verdad- permanezca. Solamente si tienes la estabilización inamovible de shamatha combinada con la visión penetrante de vipashana podrás ver la realidad claramente.

Si lo que deseas es mera paz temporal, shamatha solo te la

puede proveer. La cesación de todos los pensamientos distractores y perturbadores es logrado al desarrollar shamatha. Pero aun cuando tuvieras esta mente concentrada en donde todos los pensamientos se suspenden, esto no significa tanto y no te será de mucha ayuda, ya que la raíz de los problemas es la ignorancia, y por lo tanto el antídoto de nuestros problemas debe ser la sabiduría. Necesitas remover las raíces por tu entendimiento y equivocado y captar la verdadera existencia del ser y de los fenómenos. Usa la mente que evita ser distraída por otros objetos para enfocarte en la comprensión del vacío, la última realidad. Solo la realización directa del vacío puede eliminar el origen de tus problemas y darte paz verdadera. Dhamakirti señala un punto similar en el segundo Comentario del

“Compendio del Verdadero Conocimiento”

Si no se duda del objeto,

Uno no podrá ser capaz de abandonarlo.

Dharmakirti dice que todas nuestras aficciones mentales tienen su raíz en la incomprensión. No hay otra manera de remover las aficciones que darnos cuenta de la falta de existencia inherente de los objetos, lo cual con ignorancia captamos como real. Por ejemplo debes de asustarte mucho si confundes una cuerda enrollada en una esquina de una habitación con una serpiente venenosa. Es la ignorancia o la falta del verdadero entendimiento, lo que provoca tu miedo pues ahí no hay una serpiente real. Mientras estés fuertemente aferrado a la concepción de que la cuerda es una serpiente, estarás asustado. Una forma de aminorar tu miedo es corregir tu incomprensión. Cuando ves que el material verdadero no es una serpiente, estás completamente liberado del miedo. De la misma manera, mientras captas lo verdadero o esencial de la realidad y los fenómenos, tendrás otras aficciones mentales.

Para poder remover la ignorancia, debes cultivar la comprensión directa de la verdadera naturaleza de la realidad- el vacío. Ya que el vacío es muy sutil y difícil de entender, debes comenzar a comprenderlo por inferencia. La comprensión por inferencia es un excelente punto para comenzar, pero no es suficientemente claro para remover la ignorancia. Al contemplar el vacío en combinación con shamatha, alcanzarás una realización más directa y penetrante del vacío. Por un corto tiempo, aprendes a comprender el vacío inferencialmente y luego aplicar la mente estable de shamatha para ese entendimiento. Si no tienes la sabiduría para

conocer la realidad, eres como una persona que ve la cuerda y piensa que es una serpiente venenosa. Aún con un conocimiento inferencial del vacío, serás incapaz de ver suficientemente clara la realidad para remover todo tu miedo sin la estabilización de shamatha.

Aun con su realización directa, el vacío no te permitirá desapegarte de inmediato de la identidad de las personas o de los fenómenos. Mientras vayas familiarizándote gradualmente y a través de repetidas meditaciones en el vacío, el apego al yo es removido. En el sendero del entendimiento, la acumulación de la sabiduría se incrementará durante la meditación en el vacío y en las sesiones de postmeditación en las cuales el mérito es cultivado. Si no hay shamatha acompañando tu realización directa, más tarde mientras reflexiones para intentar integrar esa comprensión, esta no será muy clara. En consecuencia necesitas ambos shamatha y vipashana para conjuntar sabiduría y mérito para remover las raíces en las cuales tienen su fundamento la aficción y el apego.⁵

⁵Lama Geshe Ljundud Sopa, Conferencia “Entrenando la mente”, Casa Tibet México/ sede Tuxpan, Febrero 20, 21, 22 del 2002.

Con las líneas anteriores, no pretendemos la intención de tocar las vastas complejidades de la mente y su relación con la pintura como hecho comunicativo; ahondar en ello requiere de una mente lúcida y desarrollada (cosas que el autor carece) así, como muchos tomos que recojan las maravillas que guarda esta misteriosa relación entre la mente y la pintura como acto comunicativo.

Sin embargo, al rozar la intensa relación de la mente y la pintura, hemos dejado para un capítulo posterior, la trascendencia que guardan la espiritualidad, las artes y la pintura, sin embargo, vale hacer una breve reflexión en este apartado, con las consideraciones que a continuación se exponen.

La pintura no comunica en relación a las convenciones ordinarias que esta actividad practica. La pintura al ser producto de la psique en su parte sensible y sutil, produce objetos con múltiples significados, los cuales no son fácilmente comprendidos de manera convencional, es necesaria una mínima información, relacionada con los diferentes componentes que interactúan en una obra. Una vez que se han cubierto los principios básicos educativos en torno a la otra relación con la obra, una relación que induce al que vive una pintura, a un estado contemplativo. (Es posible encontrar frecuentemente una alusión a la contemplación en las conversaciones que van desde lo informal, hasta las genuinas intenciones por sacar de lo superficial a los productos artísticos).

De regreso a la contemplación este es un estado donde el espectador es libre de vivir relaciones que le son afines a su estética, romper con las clasificaciones y etiquetas que señalan límites de orden y conducción, y poder crear la posibilidad de vivir un museo íntimo imaginario, construido a través de modelos serios de conocimiento, ámbitos propicios a las artes, y vivencias sensibles, acumuladas en el inconsciente desde con la ayuda de los sedimentos asentados, logran conforman un océano de experiencias íntimas.

La serenidad asentada en la calma produce una quietud mental del todo propicia para poder simplemente observar y

estar atentos a lo que sucede en esos instantes tanto a nuestro alrededor, cómo interiormente. De esta manera este binomio exterior interior se funde en un complejo propicio para la creación. El escritor Nicholas George Carr nos muestra como un escritor puede reposar su creatividad en un entorno propicio, el cual se ve interrumpido o seccionado por un incidente fortuito producido por un lejano sonido que provoca asociaciones distractoras.

Vamos a entrar en esta breve narración:

Era una mañana de verano en Concord (Massachusetts). Corría el año 1844. Un aspirante a novelista llamado Nathaniel Hawthorne estaba sentado en un pequeño claro en el bosque, un lugar especialmente tranquilo de la ciudad como Sleepy Hollow. Profundamente concentrado, atendía a todas las impresiones que pasaban ante él, convirtiéndose en lo que Emerson, líder del movimiento trascendentalista de Concord, había calificado ocho años antes como un “globo ocular transparente”. Como recogería más tarde en su cuaderno, ese día Hawthorne vio cómo “los rayos del sol refulgen entre las sombras y éstas ensombrecen al sol, imagen de ese estado de ánimo placentero para la mente donde la alegría de entrevera con la melancolía”. Sintió una suave brisa, “el más leve suspiro imaginable, pero con su frescor sutil y etéreo, a través de la arcilla que recubre el exterior, para soplar sobre el espíritu mismo, que se estremece de placer suave”. Se oía “tañer el campanario de la aldea” y, “a lo lejos, a los segadores afilando sus guadañas”, pero “cuando están en una lejanía adecuada, los sonidos del trabajo no hacen sino aumentar la tranquilidad de quién se encuentra a sus anchas, inmerso en una niebla de meditaciones propias”.

De repente, sin embargo, su ensueño se vio roto:

Mas ¡ay! Escúchase el silbido de la locomotora, un chillido largo y más áspero que cualesquiera otros, como ni una milla de distancia basta para diluir en la armonía. Cuenta una historia de ajeteo, de habitantes de calles bulliciosas que han venido a pasar un día en el campo; de hombres de negocios sembradores, en definitiva, de toda inquietud. Y no es de extrañar que los anuncie un chirrido tan alarmante, pues representan la irrupción del mundo más ruidoso en medio de nuestra paz soñolienta.¹⁴

Leo Marx abre *The machine in the Garden* (La máquina en el jardín), de 1964, su estudio clásico sobre la influencia de la tecnología en la cultura estadounidense, con la narración de que esa mañana que Hawthorne pasó en *Sleepy Hollow*. El verdadero tema del escritor, sostiene Marx, es “el paisaje de la psique”y, en particular, “el contraste entre dos condiciones de la conciencia”. El claro bosque proporciona al pensador solitario “un singular aislamiento de toda perturbación”, un espacio protegido apto para la reflexión. La llegada clamorosa del tren, con su carga de pasajeros ajetreados, introduce “una disonancia psíquica asociada con el inicio de la industrialización” 45. La mente contemplativa se siente abrumada por el ruidoso bullicio mecánico del mundo.

El énfasis que Google y otras empresas de Internet hacen en la eficacia del intercambio de información como clave para el progreso intelectual no es nada nuevo. Ha sido, al menos desde el inicio de la Revolución Industrial, un tema común en la historia del pensamiento. Proporciona un contrapunto fuerte y continuado al muy diferente punto de vista que propugnaban los trascendentalistas estadounidenses, así como los románticos ingleses previamente, de que la verdadera ilustración sólo se produce a través de la contemplación y la introspección. La tensión entre ambas perspectivas es una manifestación del conflicto más amplio entre por decirlo en términos marxistas- “la máquina” y “el jardín”, el ideal de la industria y el ideal pastoril, que tan importante papel ha desempeñado en la conformación de la sociedad moderna.

Llevado al terreno del intelecto, el ideal de la eficiencia industrial plantea, como bien entendió Hawthorne, una amenaza potencialmente mortal para el ideal bucólico del pensamiento meditativo. Esto no quiere decir que fomentar una detección y recogida rápidas de datos sea malo. No lo es. El desarrollo de una mente bien amueblada requiere tanto de la capacidad de encontrar y analizar rápidamente una amplia gama de informaciones como una capacidad de reflexión abierta. Precisa tiempo para la recopilación eficiente de datos y también para la contemplación ineficiente, tiempo para manejar la máquina y para quedarse de brazos cruzados en el jardín. Tenemos que trabajar en ese “mundo de los números” que es Google, pero también tenemos que ser capaces de retirarnos a *Sleepy Hollow*. El problema hoy es que estamos perdiendo nuestra capacidad de lograr un equilibrio entre esos dos estados muy diferentes de la mente. Mentalmente, estamos en la locomoción perpetua.

Ya desde que la imprenta de Gutenberg empezara a generalizar la mentalidad literaria, se estaba marcha el proceso que ahora amenaza con volver obsoleta esta mentalidad. Cuando libros y revistas comenzaron inundar el mercado, por primera vez la gente se sintió abrumada por la información. En su obra maestra de 1628 *Anatomía de la melancolía*, Robert Burton describe el “vasto caos y la confusión de los libros “a que se enfrentaba el lector del siglo XVII: “Su peso nos oprime, nos duele la vista de leerlos, y los dedos de pasar sus páginas”. Pocos años antes, en 1600, otro escritor inglés, Barnaby Rich, se había quejado: “Una de las grandes enfermedades de nuestro tiempo es la proliferación de libros que abruma a un mundo incapaz de digerir la abundancia de materias ociosas que todos los días se dan a la imprenta”46.

Desde entonces hemos estado buscando, con creciente urgencia, nuevas maneras de poner orden en el maremágnum de datos a que nos enfrentamos diariamente. Durante siglos, los métodos personales de gestión de la información tendieron a ser sencillos, manuales, idiosincrásicos: rutinas de archivado, alfabetización, anotación, listado, catálogos y concordancias, reglas de oro. También existían mecanismos institucionalizados-más elaborados, pero todavía manuales en gran medida- para la clasificación y el almacenamiento de la información en poder de bibliotecas, universidades y burocracias gubernamentales y comerciales. Durante el siglo XX, a medida que arreciaba el diluvio de información y avanzaban las tecnologías de procesamiento de datos, los métodos y herramientas para la gestión de información personal e institucional se fueron volviendo más elaborados, más sistemáticos, cada vez más automatizados. Empezamos a buscar, en las mismas máquinas que agravaban la sobrecarga de información, una manera de aliviar el problema.

Vannebar Bush puso el dedo en la llaga de nuestro enfoque moderno del manejo de la información en su controvertido artículo. “As We May Think” (Como pudiera pensarse), publicado en 1945 en la revista *Atlantic Monthly*. A Bush, un ingeniero eléctrico que había servido como asesor científico de Franklin Roosevelt durante la Segunda Guerra Mundial, le preocupaba que el progreso de viera frenado por la incapacidad de los científicos para mantenerse al tanto de la información pertinente para sus trabajos. La publicación de nuevo material, escribió, “se ha extendido mucho más allá de nuestra capacidad actual para uso de él. La suma de

la experiencia humana se está expandiendo a un ritmo prodigioso, y los medios que utilizamos para guiarnos a través del consiguiente laberinto hasta dar con lo momentáneamente importante son los mismos a que recurría en los albores de la navegación a vela”.

Sin embargo, Bush avistaba en el horizonte una solución tecnológica para el problema de la sobrecarga de información. “El mundo ha llegado a una era de dispositivos baratos pero complejos y de gran fiabilidad; y algo tendrá que salir de ahí”. Bush proponía un nuevo tipo de máquina de catalogación personal, llamada Memex, que sería útil no sólo para los científicos, sino para cualquiera que utilizase “los procesos lógicos del pensamiento”. Incorporado a un escritorio, el Memex tal como la describía Bush, era un “un dispositivo en el que una persona almacena (en formato comprimido) todos sus libros, registros y comunicaciones, y que esta mecanizado para poder consultarse con gran velocidad y flexibilidad”. En la parte superior de la mesa había “pantallas translúcidas” sobre las cuales se proyectan imágenes de los materiales almacenados, así como “un teclado” y “juegos de botones y palancas” para navegar por la base de datos. La “función esencial” de la máquina era el uso de una “indexación asociativa” para vincular las diferentes piezas de información: “Se puede lograr, a voluntad, que cualquier elemento seleccione inmediata y automáticamente otros”. Este proceso “de vincular dos cosas entre sí esubrayaba Bush-lo más importante”⁴⁷.

Con su Memex, Bush predice tanto la computadora personal como el sistema hipermedia de la World Wide Web. Su artículo inspiró a muchos de los desarrolladores originales de hardware y software para PC, incluidos devotos pioneros del hipertexto tales como el famoso ingeniero informático Douglas Engelbart y el inventor de la HyperCard, Bill Atkinson. Pero a pesar de que la visión de Bush se ha cumplido, ya en vida de éste, más allá de lo que él podía llegar a imaginarse- estamos rodeados de la descendencia del Memex-, el problema que se proponía resolver- a saber, la sobrecarga de información-no ha disminuido. De hecho, está peor que nunca. Como ha señalado David Levy, ¡el desarrollo de sistemas personales de información digital e hipertexto global no parece haber resuelto el problema identificado por Bush; antes al contrario: lo ha exacerbado”⁴⁸.

En retrospectiva, el motivo de error parece obvio. Al reducir drásticamente el costo de crear, almacenar y compartir información, las

redes informáticas han puesto a nuestro alcance mucha más información de la que jamás nos fue accesible. Y las potentes herramientas para descubrir, filtrar y distribuir información desarrolladas por empresas como Google nos garantizan que estemos inundados de información de interés inmediato para nosotros; y ello en cantidades muy por encima de lo que nuestro cerebro puede manejar. A medida de que mejoran las tecnologías de procesamiento de datos y nuestras herramientas para buscar y filtrar se vuelven más precisas, la inundación de la información se ha convertido en una angustia permanente y nuestros intentos de remediarla no hacen sino empeorar las cosas. La única manera de hacerle frente es aumentar nuestra capacidad de exploración y criba, confiar aún más en esas máquinas tan maravillosamente potentes que son la fuente del problema. Hoy existe más información “disponible para nosotros que nunca-escribe Levy-, pero hay menos tiempo para hacer uso de ella”, y específicamente para hacer uso de ella con cualquier profundidad de reflexión⁴⁹. Mañana, la situación será peor aún.

Antaño se entendía que el más eficaz filtro del pensamiento humano era el tiempo. “La mejor regla de lectura será un método de la naturaleza, no uno mecánico”, escribió Emerson en su ensayo de 1858 “Books” (Libros). Todos los escritores deben presentar “el producto de su trabajo al sabio oído del tiempo, que se sienta y sopesa; y de aquí a diez años, entre un millón de páginas, reimprime una. Y aun ésta es sometida a juicio, aventada por todas las opiniones, cribada por mil tamices antes de volver a imprimirse a los veinte años, tal vez nuevamente después de pasado un siglo”⁵⁰. Pero ya no tenemos la paciencia para esperar a la lenta y escrupulosa criba del tiempo. Inundados en todo momento por información de interés inmediato, sin más remedio que recurrir a los filtros automáticos, otorgamos instantáneamente privilegios de validez a lo más nuevo y popular. En la Red, los vientos de la opinión se han convertido en un torbellino.

Una vez que el tren hubo vomitado su carga de hombres ajetreados y salió silbando de la estación de Concord. Hawthorne intentó, con poco éxito, regresar a su estado de profunda concentración. Vislumbró un hormiguero a sus pies y, “como un genio malévol”, lanzó unos cuantos granos de arena sobre él, bloqueando la entrada. Vio como “uno de sus habitantes”, de regreso de “un asunto público o privado”, luchaba por descubrir que había sido de su casa.” ¡Qué sorpresa, que prisa, que

confusión mental revelaban sus movimientos! ¡Cuán inexplicable debía parecerle el organismo causante de ese daño!”. Pero Hawthorne se distrajo pronto de las tribulaciones de la hormiga. Al darse cuenta de un cambio en el patrón de cambio del parpadeo entre las sombras y el sol, miró a las nubes “dispersas en el cielo”, discerniendo en sus cambiantes formas “las ruinas destrozadas de la utopía de un soñador”.⁶

Los cuerpos comunicativos convencionales no tienen acceso a estos terrenos. La pintura posee su comunicación interna, y como se menciona con anterioridad, en esta complejidad se asemeja a la infinita red de Indra. Aceptemos la caducidad y posible desaparición de estas dimensiones humanas propicias para crear, inventar, investigar, o simplemente observar a través de los sentidos y si es posible con la mente despejada.

⁶Nicholas Carr, *Superficiales ¿Qué esta haciendo Internet con nuestras mentes?*, (Buenos Aires: Editorial Taurus, 2011), 158-164.

S U T R A

Considerar que la obra producida en los últimos lustros, es susceptible de configurar en un discurso comunicativo, es una pretensión errónea, Susan Sontag en “Contra la interpretación” recurre a Flaubert quien sentencia: perdón por hablar de pintura, así Sontag en esta obra expone la gran cantidad de estrategias con intenciones de crear referencias metodológicas emanadas de diferentes filosofías. Atravesando por griegos, latinos, germanos o galos donde siempre tenemos un referente que anhela decifrar los multiples significados de la pintura.

1 Sutra en un término Sánscrito, que como muchas palabras de este idioma, tienen diferente significado dadas las circunstancias comunicativas que las envuelven; aquí su aplicación, deriva de lo que puede ser traducido como hilo, el cual permite insertar, ensamblar y anunciar un discurso, ya sea este, simple o complejo. En múltiples palabras del sánscrito, existen reiteradas equivocaciones de términos que tienen cualidades polisémicas, y no encuentran su esencia natural en las lenguas occidentales; así le sucede al término SUTRA.

El conocer y practicar los sutras, nos ha permitido aplicar sus estructuras a diferentes niveles de la vida. No tiene sentido leer o practicar un sutra, si no se

profundiza en su experiencia directa. El camino no es el sutra, es la guía, una especie de instrucción que puede comprender varios senderos, a fin de llegar a un logro relativo, el cual depende de la intensidad en la práctica.

El sutra es un enunciado profundo que surge de las vivencias trascendentes (por trascendentes nos referimos a las capacidades introspectivas, reflexivas, inteligentes y emocionalmente positivas) de un sincero practicante de la pintura, (por sincero practicante de la pintura, podríamos considerar a aquel creador que por más de diez o veinte años ha mantenido una disciplina diaria, a creado proyectos de difusión de sus obras y se encuentra en una constante evolución que lo conduce a crear nuevos

modelos de su propio quehacer). El Sutra no es un fin en si mismo, ni una fórmula que resuelve problemas. Estas capacidades o cualidades no son en muchas ocasiones concientes en quien crea a través de la pintura, de hecho, estas vivencias trascendentes pueden presentarse acompañadas de impulsos destructivos, emociones cargadas de odio y fuerzas que surgen de un espíritu alimentado por el rencor y los dolores descompuestos del pasado y la existencia.

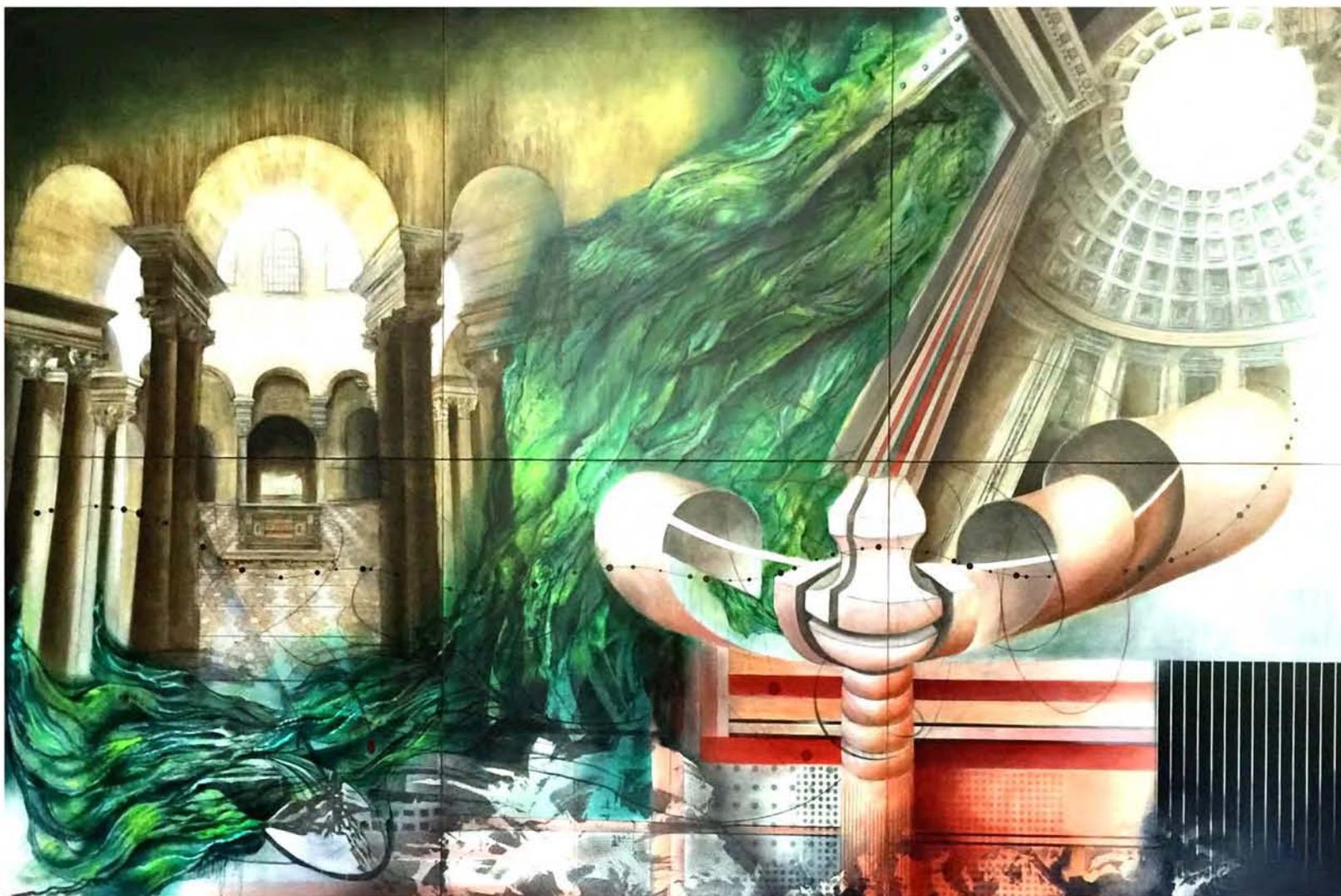
Vivir la pintura como un sutra, libera las obstrucciones que nos impiden construir la compleja trama que caracteriza el acto de pintar y sus consecuencias. Basicamente este sentido o dirección de Sutra inicia con las enseñanzas de los maestros (quien logra tenerlos) y después se adentra en un proceso de auto aprendizaje basado en las prácticas personales. Así mismo podemos (con fines explicitos, para este documento) considerar que el conjunto de obras preparadas para una exposición es la suma de sutras que componen un sutra mayor.

Una consideración sutil puede presentarse en este momento como una diferencia entre un Sutra transmitido por un maestro calificado, y el contraste con el autoconocimiento que se va acumulando a lo largo de la vida artística, el primero es transmitido y debe ser almacenado en la memoria, repetido, meditado y practicado por décadas; el segundo que pudiera ser considerado un Sutra sería un conjunto similar a las dimensiones semióticas que son el resultado de la sintáxis, el léxico, la semántica y la pragmática, que por un lado son los caminos que recorren muchas de las prácticas científicas, sociales e histórico-culturales. A propósito de estas dimensiones, es pertinente mencionar que han sido aplicadas a lo largo de más de tres décadas en las actividades docentes de quien escribe; han resultado buenas auxiliares, sin embargo, podemos aseverar que su carga teórica en muchas ocasiones las deja en los terrenos del pensamiento, llevarlas a los terrenos de los oficios y construir los objetos artísticos tomando en consideración estas dimensiones, resulta artificial, rígido y fuera de las grandes cualidades que acompañan a la soltura e improvisación.

En la obra que he desarrollado en los pasados lustros, aparece este método análogo al sutra. Cada obra presenta transformaciones en los diferentes componentes que la configuran. La totalidad de la obra deriva de los procesos técnicos que han tenido amplias transformaciones, tantas así, que podríamos visualizar un documento más amplio que esta tesis sobre las prácticas técnicas que afortunadamente han tenido reconocidas cualidades y buenas perspectivas. Lo anterior se enlaza junto con las estrategias compositivas en su más amplio concepto, es decir redes sobre redes de composiciones.

Como resultado de este continuo técnico-compositivo podemos mencionar que a partir de éste inicia el proceso práctico objetual que va a conducir a la posibilidad de crear pensamientos y estados mentales afines a las estéticas del espectador, en consideración con los ámbitos socio económicos y culturales, la dimensión pragmática se hace presente, con el fin de que gire en torno a la obra y su posible inserción en los contextos socio culturales. Al tomar en cuenta al tiempo, recordamos que estas dimensiones de la semiótica se posicionan en los ejes diacrónicos y sincrónicos donde finalmente empieza otra etapa para la inserción del objeto artístico. Regresando a la fusión de las dos dimensiones anteriormente trabajadas, podemos reflexionar sobre las importantes estrategias de algunos artistas contemporáneos.

En los lindes de la contemporaneidad se configuran grupos interdisciplinarios que a partir de diferentes direcciones se dirigen a través de un director- creador del proyecto; aquí, encontramos artistas jóvenes que trabajan como asistentes, promotores, difusores, jefes de taller, quienes a la par de equipos administrativos en base a cronogramas y estrategias inteligentes con la finalidad todos ellos de programar una serie de eventos secuenciados que por lo general se realizan en lapsos de cinco años.



Ignacio Salazar, "Sutra", óleo/ tela, 240 x 360 cm. 2013.



Jesús Soto, "Extensión amarilla y blanca", montaje contrachapado, alambre de hierro y pintura, 50 x 300 x 900 cm. 1997.

ABSTRACCIÓN

Uno de los temas de las artes visuales que resultan importantes en las pasadas dos décadas, es la relación que guardan éstas con la de la pintura abstracta y sus disciplinas hermanas, en los contextos de la contemporaneidad en México y algunos países latinoamericanos. Resulta relevante investigar cuales han sido las posibles constantes que van modulando esta indiferencia y falta de difusión de los productos artísticos que giran en torno a las manifestaciones no representativas.

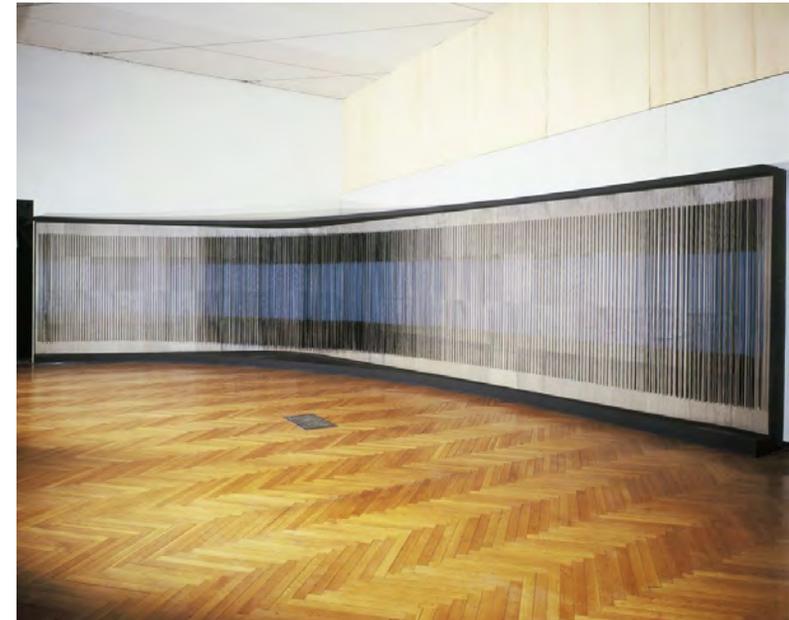
Primero, debemos exponer el hecho, que marcadamente aparece como una manera local, en el contexto de la difusión y promoción artística mexicana, hecho que es fácil constatar con la intensidad que esta tendencia, presenta en otras latitudes, así como la presencia que ha mantenido a través de décadas. Su importancia en las artes visuales ha permanecido con una marcada participación y la convivencia con otros estilos y tendencias, lo que la mantiene viva y propositiva en una saludable presencia, la cual es constante y consecuente en calidad.

En otra dirección, el añejo dualismo entre figuración y abstracción se disolvió con la desaparición de las vanguardias a fines de los cincuenta, y en concierto con esta disolución, de las líneas divisorias entre las tendencias, estilos y corrientes; han dejado de importar las filiaciones estéticas y hemos entrado en un mega melting pot, saturado de confusiones que se generan a merced de los vaivenes de los mercados. Más de medio siglo ha transcurrido desde aquella cuasi infantil discrepancia que sólo exaltaba el ego de los ilusos contendientes, que entre debates estériles y argumentos insostenibles, permanecían enjaulados en la feroz defensa de sus barricadas las cuales finalmente desaparecieron debido a la expansión de los medios electrónicos y los innumerables modelos informáticos. Sin embargo, las complejidades de las redes globales, transformaron las dinámicas artísticas, y las eras de las discrepancias y encuentros

culturales, han tomado rumbos conciliatorios la representación vs la abstracción; esto sucede cuando hay intereses comunes, y a través de una respetuosa distancia, cercana a la indiferencia, cuando el exaltado individualismo se hace presente.

Resulta conveniente a estas reflexiones, considerar las diferentes versiones sobre el origen de la abstracción y las falsas adjudicaciones que cada época y país se apropian en aras de competir por sus logros artísticos y culturales.

La resultante más reciente, aparece en la noción de el origen que se le atribuyen a la abstracción, como derivado de las manifestaciones socio – económicas producidas por la revolución industrial entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.



Jesús Rafael Soto, "Gran Muralla Vibrante Panorámica", Galeria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



Manuel Felguérez, "Coatlícue II", óleo/ tela, 1994.



Manuel Felguérez, "Pintura II", óleo/ tela, 1960.



Marcelo Bonevardi, "Caja de Adivinos" . técnica mixta . 120x90cm . 1988



Marcelo Bonevardi, "Laberinto Vertical" . técnica mixta . 120x80cm . 1988.

Esas épocas necesitaron validar modelos artísticos que se mimetizaran con el progreso, las tecnologías y el desarrollo de las diferentes economías, las cuales encontraron cobijo bajo los modelos ideológicos que transforman de manera radical a las viejas estrategias de los estados y monarquías en esos tiempos con el fin de modernizar y actualizar los modelos expansivos y dominantes, en los ya definidos bloques en proceso de radicalización: Occidente y Oriente. En estos ámbitos, cada bando establece sus estrategias de expansión cultural y artística, exaltando sus ilusorias cualidades de sus manipulados proyectos culturales, a través de la recién nacida mercadotecnia para la difusión de las artes, estas estrategias se crean como modelos reverberantes de las florecientes sociedades, cuyo afán se centra en el progreso interno y la expansión de sus fronteras, a fin de llegar al tan anhelado control de los hemisferios.

Con el transcurso de las décadas las identidades artísticas y culturales se van polarizando hacia los extremos por un lado, y en dirección opuesta, hacia la homologación de los bienes culturales, dentro de los parámetros de la economía como catalizadora de estas alianzas. Las tradiciones se tratan de mantener como resistencia a la pérdida de identidad, pero el empuje de la internacionalización, diezma los esfuerzos por conservar algo de los remanentes idiosincráticos.

En este estado de la humanidad, las artes se debaten por ganar nuevos territorios a través de la conciencia de la novedad, como principal premisa para la sobrevivencia. Esta novedad no es tal ante el abuso de la ignorancia colectiva, la manipulación de las elites (las más notoriamente idiotas) y el constante reciclar de ideas y conceptos ingenuamente colgados de las filosofías occidentales de los últimos cincuenta años.

Se llega al mayor de los absurdos, las más viles producciones seudo artísticas, la degradación de cualquier valor que dignifique a lo humano... al emparentamiento con la guerra a través del surgimiento de la explotación de los más bajos instintos, a fin de degradar las artes y mostrar lo humano como

una sola consideración: la destrucción. Aquí las artes sucumben deslumbradas por las luces de la moda y la abolición de la obsolescencia conocida como tradición. A grandes mentiras, grandes promociones, a grandes fraudes artísticos, manipuladas legitimaciones que surgen desde las bases de los poderes estatales y privados, que ven a los productos de arte, como catalizadores de las estrategias que los posicionen en la vanguardia y les permitan concursar en las justas por el status.

El gran engaño que se ha dispersado en torno a la abstracción, la ha obligado a girar e inscribirla dentro de estos insalvables enredos ideológicos en los contextos, de la controversia y la compulsión por el dominio, al pretender la originalidad y pertenencia de una condición atemporal y sin límites en la creación artística: abstraer.

No es posible atraer ni retener al espectador que se ha constituido perceptualmente en las dimensiones mediáticas y audiovisuales, ante una obra que no describe objetos reconocibles, carece de narración explícita, es absolutamente nueva, no tiene analogías referenciales, posee códigos no preestablecidos. Esto lo podemos mencionar, cuando el tiempo promedio que permanece un espectador ante la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci es de doce segundos; la posibilidad ante una obra abstracta es...pasar de largo.

Como una referencia de los nacionalismos hegemónicos, y en la obsesiva compulsión de las estrategias Estadounidenses por dominar a través de la exportación de sus productos culturales en igualdad proporcional a sus objetos comerciales, han difundido la absurda idea de la pertenencia de la creación y difusión de la abstracción como foco emisor de la intensidad de esta relevante estética como una aportación que les merece acta de nacimiento. En igualdad de pretensiones, encontramos a bastantes países en diferentes latitudes, hecho que no deja de sorprender por su ingenua visión de la manera universal de pensamiento no solo artístico sino sustancial en la humanidad, la cual no tiene fecha de inicio ni caducidad.

Otro capítulo que camina en dirección paralela a los hechos artísticos derivados de la abstracción, son las teorías que han continuado con los debates (ahora ya globalizados) en torno a las posiciones de pensamientos de lo que el arte tiene que hacer y compartir, en los escenarios de la contemporaneidad. Las escuelas se agrupan por nacionalidades y casi todas bajo el cobijo de las filosofías, crean ambientes enrarecidos por las controversias que no acaban de hacer enredos de lo más absurdos. Todos tratan de iluminar e influir con sus propuestas, a las instituciones culturales, museos, curadores y finalmente artistas, a que se sumen a sus cruzadas y así, convertirlos en miembros de sus perecederas religiones. Las obras abstractas han sido segregadas de estos debates, entre otras consideraciones porque no se inscriben en las tramas de las imágenes de masas, no comunican en los aspectos convencionales, tienden hacia la introspección y pueden generar aspectos del lenguaje inefables, que a su vez induzcan hacia una espiritualidad.

Los nudos de los enredos teóricos (Rusos, Alemanes, Franceses, Norteamericanos y demás satélites afines) son un estorbo necesario, que conduce a las crisis que fortalecen al cuerpo de las artes. Por lo menos se afanan en explicar lo que no requiere ser explicado, ya que en buena medida llegamos al punto en donde al la pintura abstracta, lo que ves es lo que es, pero simultáneamente, lo que ves es una ilusión que no necesita agregados.

La abstracción en México no tiene un principio establecido, pero podemos atestiguar en las culturas prehispánicas, importantes creaciones en todas las artes de esos periodos, obras de gran calidad abstracta que conviven con las magníficas creaciones representativas. Así mismo resulta extenso el panorama de las aportaciones en las obras novohispanas a través de los ornamentos y patrones que fueron parte relevante en todas las artes plásticas y arquitectónicas de esos periodos.

Esta propuesta en torno a la abstracción no pretende un acercamiento a los terrenos de la historia, es una reflexión contextual de la pintura y algunos aspectos de la amplia dimensión



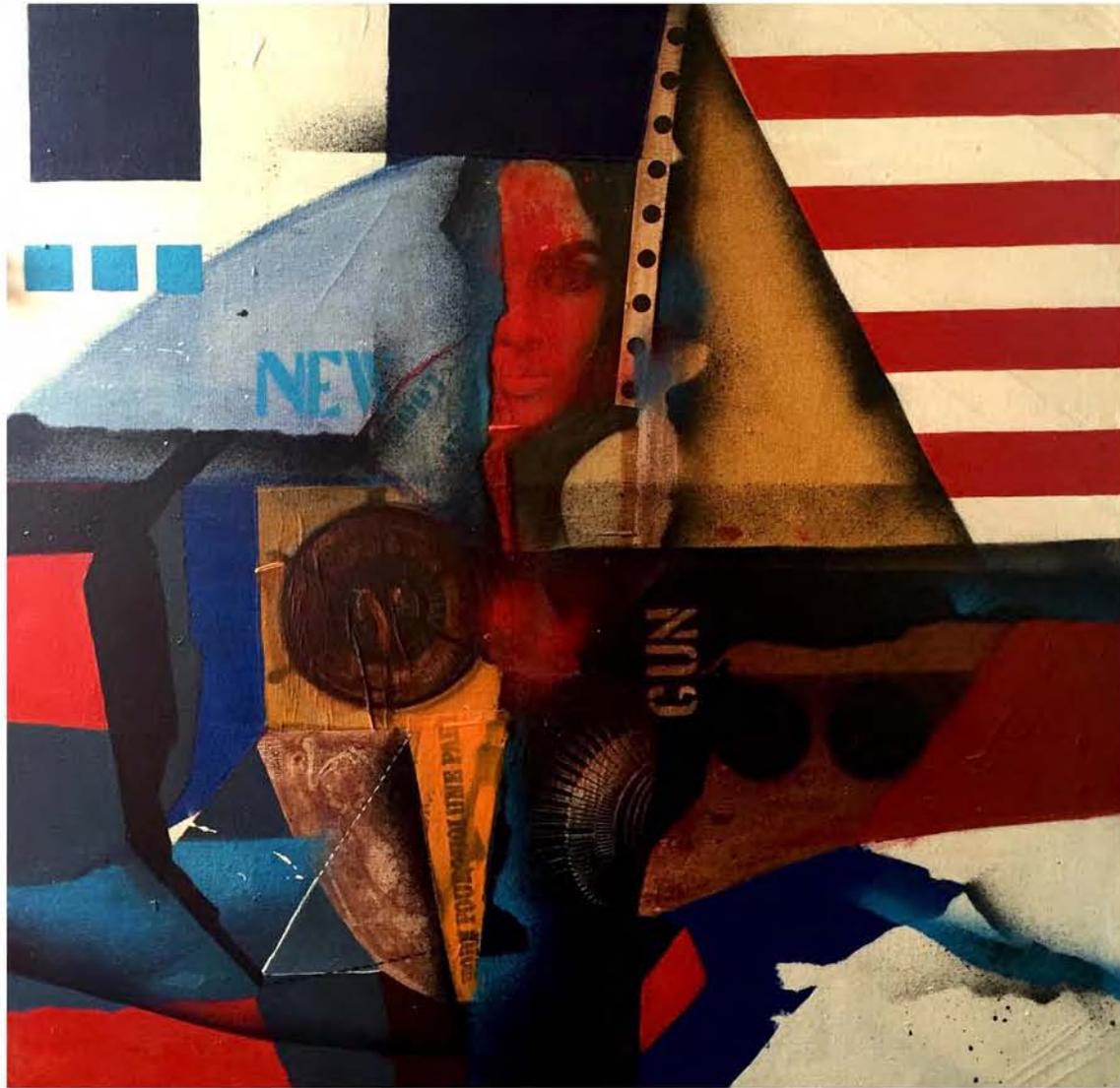
"Tlalocan", mural de 60 x 120 cm, Tepatlilán Teotihuacán.

de la comunicación. En ese ámbito resulta interesante investigar las posibles causas de la poca aceptación y difusión en México de las manifestaciones no representativas o mejor conocidas como abstractas.

Después de varios siglos de pintura representativa y dominio de escuelas y estilos definidos por los devenires socio culturales Mexicanos, irrumpe una generación influenciada por Europa con las heridas de la posguerra. Esta nueva generación Mexicana pretende asumir la investidura de filiación vanguardista, negando a sus antecesores y proponiendo obras más afines a los ámbitos internacionales, a través de la negación de los manifiestos estéticos y las procedencias ideológicas que permearon todas las acciones culturales posrevolucionarias.



Gego, "Bicho N ° 87/10", metal/ pintura, 63,5 × 48,3 x 33 cm.,1987, Mercantil Arte y Cultura AC, Caracas.



Kazuya Sakai, "Gun", Acrílico sobre tela 90 x 90 cm,1965. Colección Ignacio Salazar



Kazuya Sakai, sin título, acrílico/ lino, 150 x 150 cm. 1976. Colección Ignacio Salazar

No hubo una ruptura, se presentaron condiciones y circunstancias cooperativas que propiciaron la oportunidad de artistas con informaciones y en algunos casos formaciones de procedencia preponderantemente europea. Una buena mayoría de estos artistas y con el concierto de diferentes disciplinas artísticas, trabajaron con una diversidad de obras abstractas nunca antes vistas y sientan las bases para que la difusión y distribución en los diferentes países Latinoamericanos, tuviera una reverberación coincidente. Las artes visuales explotaron creando un alud de obras y dejaron a la par un gran terreno abonado para proseguir creando dentro de los lindes de la abstracción... sin límites.

La abstracción encontró la gran puerta de su inherente naturaleza: la libertad de imaginar sin fronteras, sin discursos... no narraciones, explicaciones o interpretaciones. Desaparece la imagen referente y aparece la pintura esencial, cargada de una espiritualidad que solo se emparentaba con las magníficas obras de las artes rupestres, y un panorama expandido sin contingencias en las sintaxis compositivas.

Nos lanzamos a poblar un nuevo mundo que por varias décadas no ha detenido su evolución, sin embargo, se produce un fenómeno que no ha sido detectado ni estudiado en los terrenos de la sociología del arte; las investigaciones estéticas observan este fenómeno con la indiferencia de la ausencia perceptiva, y la ignorancia que se produce cuando se vive alejado de los terrenos de la creación. En México ha sucedido una grieta que se ha ido expandiendo con rapidez. En solo cuarenta años la disminución de obras abstractas se ha reducido a lo que podríamos imaginar cercano a una tercera parte de los practicantes de esta forma artística. Los aventurados de los cincuenta y sesenta se encuentran en su plena madurez, la cual conlleva una parálisis senil y la indiferencia ante una renovación de los principios que impulse a las nuevas generaciones a grandes aventuras pictóricas, e incursionar en esta relevante manifestación de lo humano en las artes.



Generación de La Ruptura (y anexos): José Luis Cuevas, Vlady, Manuel Felguerez, Vicente Rojo, Rafael Coronel, Jorge Dubon, José Giménez, Héctor Xavier, Alejandro Obregón, Waldemar Sjolander, Lilia Carrillo, Lucinda Urrusti, Tomás Parra, Alba Rojo, Bertha Cuevas, Cecilia de Gironella, Naty Jiménez, Alberto Gironella y Pedro Coronel.

Las imágenes inundaron la visión. Un secuestro ideológico tramado por los estrategas de la manipulación en los ámbitos audiovisuales, han tomado a las masas y las condujeron hacia los recintos de la estupidez y la banalidad. Todo se reduce a la pérdida de la conciencia, la imposibilidad de la reflexión y control del ser en sí mismo. Este mundo de imágenes es sencillo, accesible, directo y no requiere de ninguna preparación o familiaridad con el cultivo de la educación visual. En una mayor proporción, las imágenes producidas por la televisión y el cine hechizan la atención y se desvanece la posibilidad de encontrar el silencio que es necesario para una obra abstracta.

Nos referimos a México en este cambio radical dentro de esta forma de creación artística, no porque en otros países las imágenes carezcan de la fuerza antes descrita; lo que resulta particular de México es que no encontramos en las nuevas

generaciones y en los eventos museísticos, cierto equilibrio con las artes representativas, lo cual si sucede en otras latitudes. Queda la posibilidad de la práctica de la abstracción como una gran oportunidad: la marginalidad. Este desbalance, se hace manifiesto en la formación artística, ya que se ha optado por la representación basada en los diseños y en la facilidad que presentan los innumerables modos de reproducción a través de las múltiples técnicas que permiten manipular a las imágenes por medio de todo tipo de medios electrónicos. No hay en los nuevos modelos de enseñanza, una didáctica inteligente, que permita crear sin referentes reconocibles, así como la posibilidad de encontrar en la vida académica, modelos poco predecibles.

La pintura y la comunicación, tienen ante si un vasto panorama por transitar, solo debemos estar atentos a que la ignorancia y el abuso de los intereses de grupos por el control de las masas, propugnen la disolución de las relevantes creaciones artísticas en esta disciplina, a fin de distanciar a los públicos de la experiencia estética a cambio de la distracción y el entretenimiento banal.

Sobre la abstracción

Las cosas, los objetos, los pensamientos y las ideas residen cómo manchas en la mente que se modifican en movimientos orgánicos, algo similar a lo que sucede con el color rojo que se puede volver naranja, rosa, magenta o cualquier otro tono o matiz de color asociado al rojo. Éstas transformaciones son parte de las actividades que se suceden a cada instante conforme va actuando la actividad mental, es así que se crean estructuras y formas muy difíciles de definir, nombrar o catalogar; podríamos decir que aparecen como formas abstractas cuyas características son: difusas, poco individuales, con movimiento es decir son dinámicas, y casi todas tienen en común que pueden ser analógicas y evocativas. Éstas características las convierte en lo que se denomina mente asociativa y concreta, esta es la actividad común: encontrar parecido del objeto con otro a fin de asegurar con dicha semejanza la agrupación y el conocimiento del objeto así como su relación con otros objetos. Cuando no sucede esta actividad mental básica, y se presenta un desconocimiento asociativo con otros objetos, surge la incertidumbre es decir, el desconocimiento y la duda de lo que se percibe; este desconocimiento puede crear diferentes conductas o emociones, ya que no aparece una comunicación directa obvia y franca, lo que causa es: la incógnita... no hay comunicación.

La abstracción no es un concepto reducido, una síntesis secuenciada o la mera impronta de un instante detenido; no es la incapacidad para copiar la burda realidad por muy atractiva que sea la llamada imagen, o un capricho técnico que empalagoso conduce a la seducción óptica. No se sabe que es, que significa ni comunica.

Lo anterior se une a la ignorancia colectiva que en el último siglo aparece continuamente hasta en los medios de comunicación, recordemos sólo una reunión donde el periodista Charlie Rose realizó un programa de televisión con Frank Stella, el historiador Mark Stevens, y el curador del museo Guggenheim Mark Rosenthal, en esa reunión tratan de desvelar los orígenes



Cy Twombly, detalle de "Florecente", acrílico/ crayón de cera en 10 paneles de madera, 250 x 500 cm. 2001-2008. Colección privada.

de la abstracción en occidente. No remontan más allá del cubismo, Kandinsky, Mondrian y desde ahí hasta la abstracción Norteamericana y Frank Stella. Esta sesgada apreciación deja fuera varias importantes vertientes sin las cuales cualquier conceptualización relacionada con los procesos abstractos resulta débil, esto ha estado presente en la mayoría de las instituciones y notoriamente en los recintos de estudios académicos, históricos y estéticos, vale recordar que una reunión como la arriba mencionada llegaron a la repetida y absurda idea que la abstracción es una creación de las tendencias norteamericanas en las artes visuales en el siglo XX.

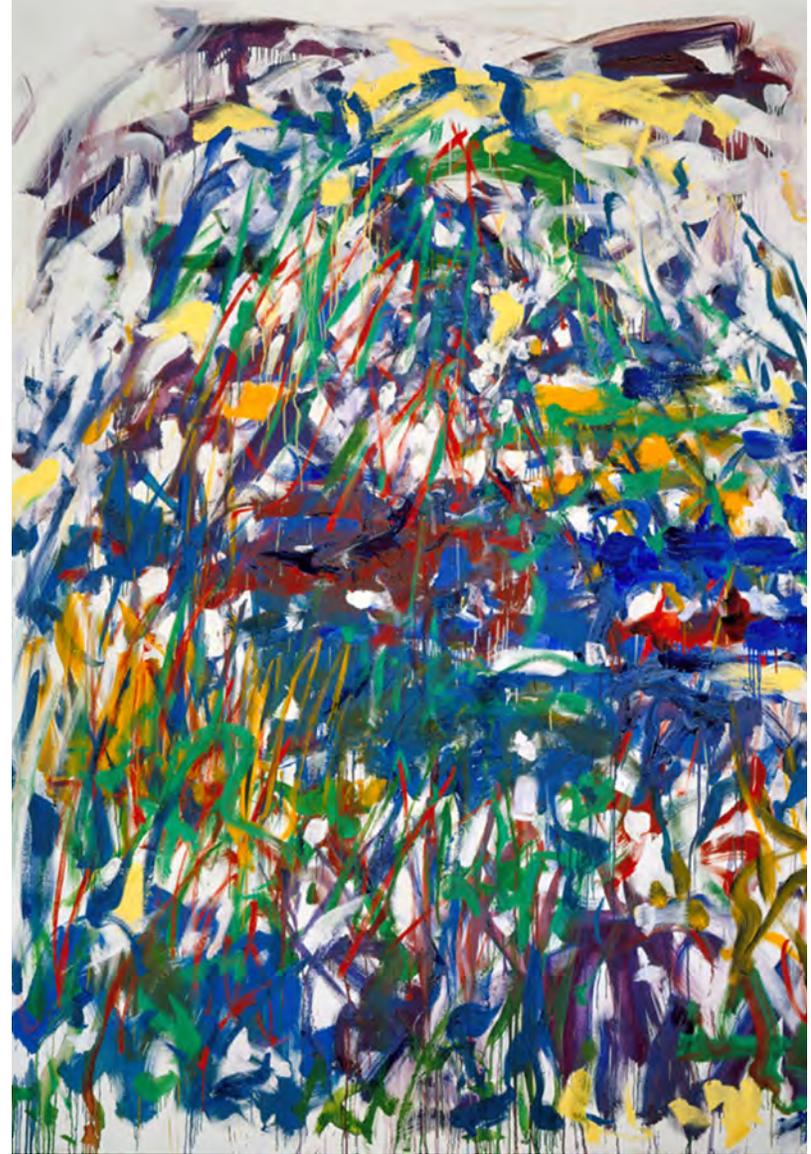
Con cada movimiento pendular de la abstracción, surge una patente de apropiación nacionalista sobre el origen y desarrollo en tal o cuál región de los países donde ha habido una manifiesta presencia de las prácticas artísticas abstractas. Nuevamente esto ha conducido a la regionalización de las artes bajo la preservación de las identidades cómo consigna que opera hacia dentro de los países en fuerza centrípeta y los deseos por difundir los productos artísticos hacia la internacionalización a fin de participar en dirección centrífuga. De estas prácticas surgen los afanes de ser inventores de la abstracción o los creadores de las formas artísticas apropiadas en absurda necesidad.

Adentrándonos en las características de la pintura abstracta que hemos visto en los últimos cinco años, vemos la aceptación de casi cualquier manera de realizar dichas obras más allá de sus preferencias estilísticas y dejando a un lado las antiguas estéticas que predominaron bajo los impulsos de las dinámicas de difusión, lo cual ha producido un flujo plural y aparentemente relajado de aceptación por parte de las instituciones tanto museísticas, como educativas; así mismo, los artistas crean sus obras, ya sean pintura, arte objeto, instalaciones etc. bajo la fluidez de sus predilecciones estéticas y dentro de las corrientes que individualmente a través del tiempo, han venido llevando a cabo. Este retorno de la abstracción acompañado de reverberaciones estilísticas de lo más variado presenta un cuerpo artístico novedoso y refrescante

ante cierto desgaste de las exacerbaciones en el abuso de las imágenes fotográficas que se presentaron en la última década.

La abstracción ha encontrado en los últimos cincuenta años, un campo fértil para el mayor despliegue de las técnicas artísticas que se han presentado desde la posguerra, las audacias han ido aparejadas a el uso de materiales cada vez más innovadores en los diferentes campos de las tecnologías industriales, que aparecen a variadas velocidades pero siempre en sincronía con las posibilidades que los creadores artísticos encuentran para transformar los objetos y en particular con la pintura. Aquí encontramos que las naciones con mayores posibilidades tecnológicas e innovación permiten a los artistas mayores rangos en las inclusiones técnicas, las cuales adquieren una mayor carga sintáctica al tener amplias posibilidades compositivas que terminan por añadir significados a las obras. Es tal la importancia de los materiales y las técnicas que se ha llegado al punto donde dichos elementos aunados a las escalas, los cromatismos, y los espacios donde se presentan las obras, han venido a constituir los valores artísticos preponderantes en las propuestas visuales contemporáneas.

Nuevamente reafirmamos que en la abstracción las estrategias sintácticas han venido a crear una miriáda de posibilidades compositivas que dotan a la pintura con amplias libertades nunca antes vistas. Dichas libertades permiten incluir áreas cualitativas donde los creadores presentan diariamente nuevas propuestas dirigidas en múltiples direcciones. Cada artista desde sus inicios hasta su consolidación construye un cuerpo de obra tan vasto que resulta un gran reto estudiar, catalogar e inscribir en los casilleros históricos el gran número de propuestas creativas que aparecen en las proporciones similares a las velocidades de la contemporaneidad. Es así, que con el debido recato me atrevo a considerar la trayectoria compositiva que he visto desde mi perspectiva de más de cuarenta años dedicados con profundidad existencial a la pintura. Al hacer esta mención surgen de mi mente miles de momentos compositivos



Joan Mitchell, detalle de "Riviera", óleo/ tela, 1990.

en donde a cada instante eh tomado las decisiones que únicamente la intuición me ha permitido acceder a fin de ver, si dicha elección la acepto o rechazo. Compongo diariamente sin rumbo fijo, sin planes, sin programas...sin saber. Solo mi cuerpo es el vehículo para la manifestación de mi conciencia en la que deposito alguna vaga expectativa para la presentación de la pintura. Una necesaria ayuda sería poder encontrar con quien compartir lo que sé y lo que hago, esta ayuda, puede tener diferentes intensidades que van desde una simple opinión (muy valiosa) hasta la posibilidad de intercambiar criterios, juicios o el profundo hecho de poder compartir lo que hago, es aquí, donde el silencio interior resulta vivificante y fortalecedor y se presenta la oportunidad de desear intercambiar los objetos que hago con otras personas, sin embargo, con plena aceptación esto ha llegado a su fin, no hay opiniones, retroalimentaciones, interés, crítica y solo resulta posible continuar sin considerar los espejismos de la comunicación.

Este capítulo que trata de la pintura y la comunicación encuentra una seria distancia que se incrementa con la abstracción. Hemos dicho que al no haber una comunicación explícita y accesible, solo la inducción es un terreno posible tanto para el creador como para quien pudiese tener la posibilidad de disfrutar una pintura abstracta.



Lee Ufan, "Dialogue", litografía, 89.5 x 75 cm. 2011.



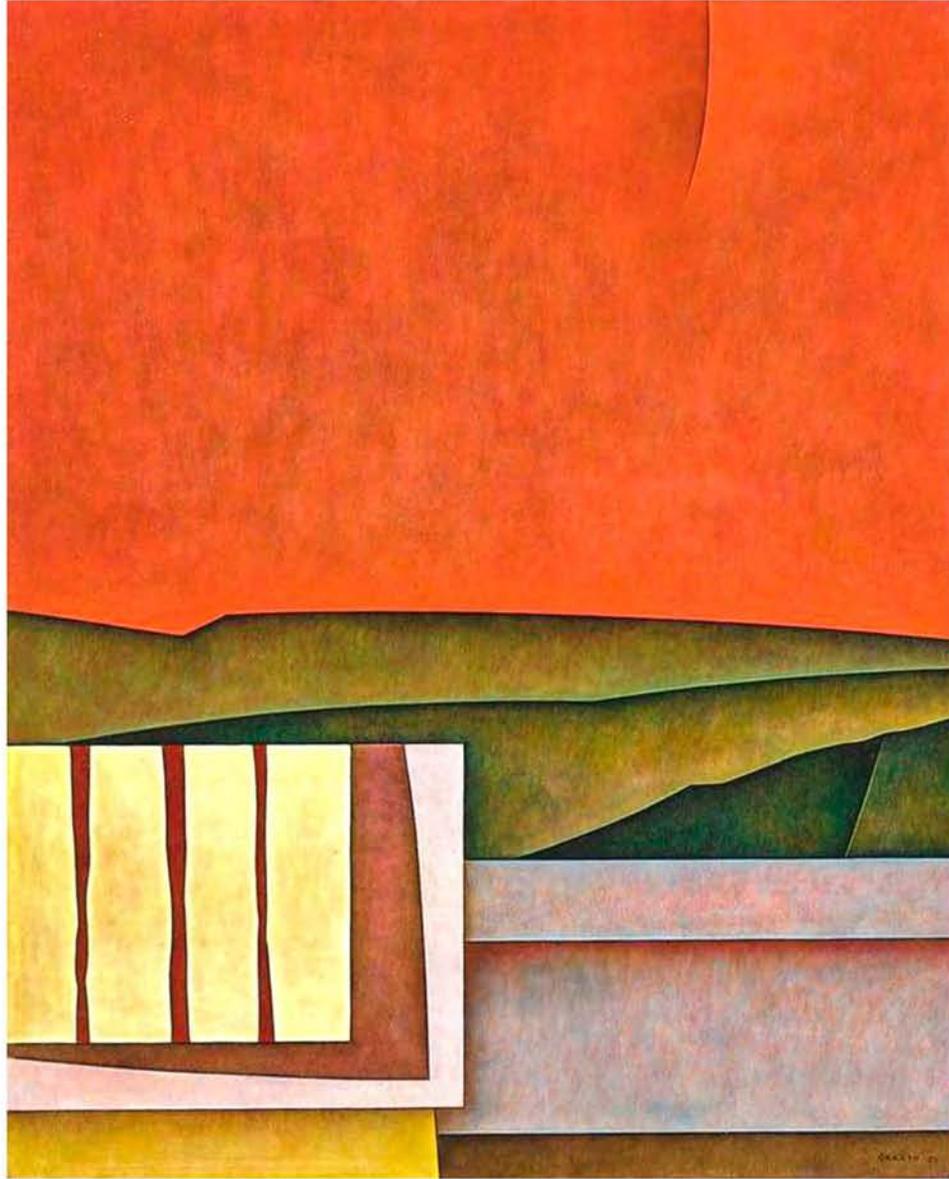
Frank Stella, "Harran II", polimero/ pintura polimérica fluorescente/ lienzo, 304.8 x 609.6 cm. Guggenheim Museum, New York.



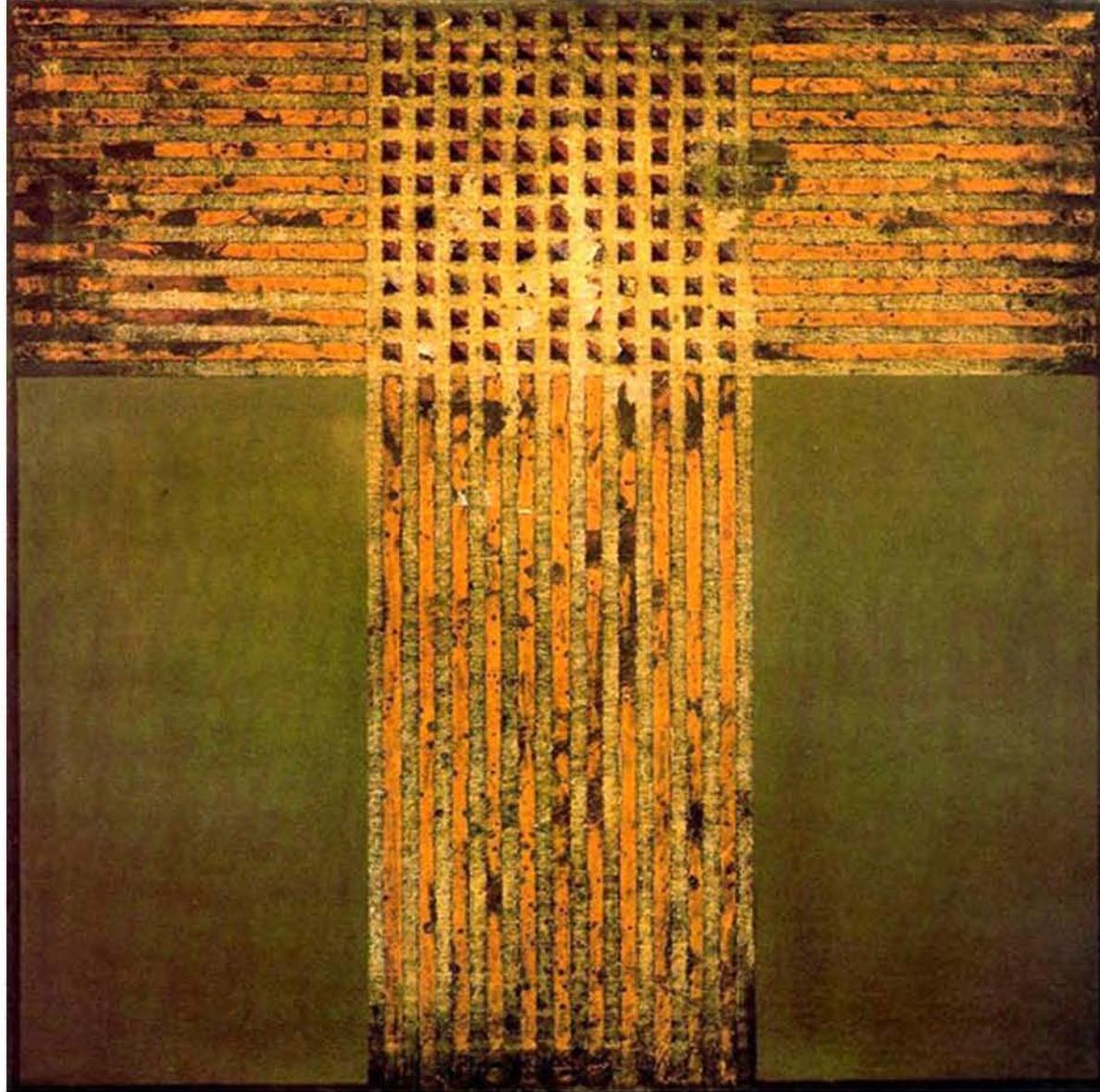
Lilla Carrillo, "Introspección", 1966.



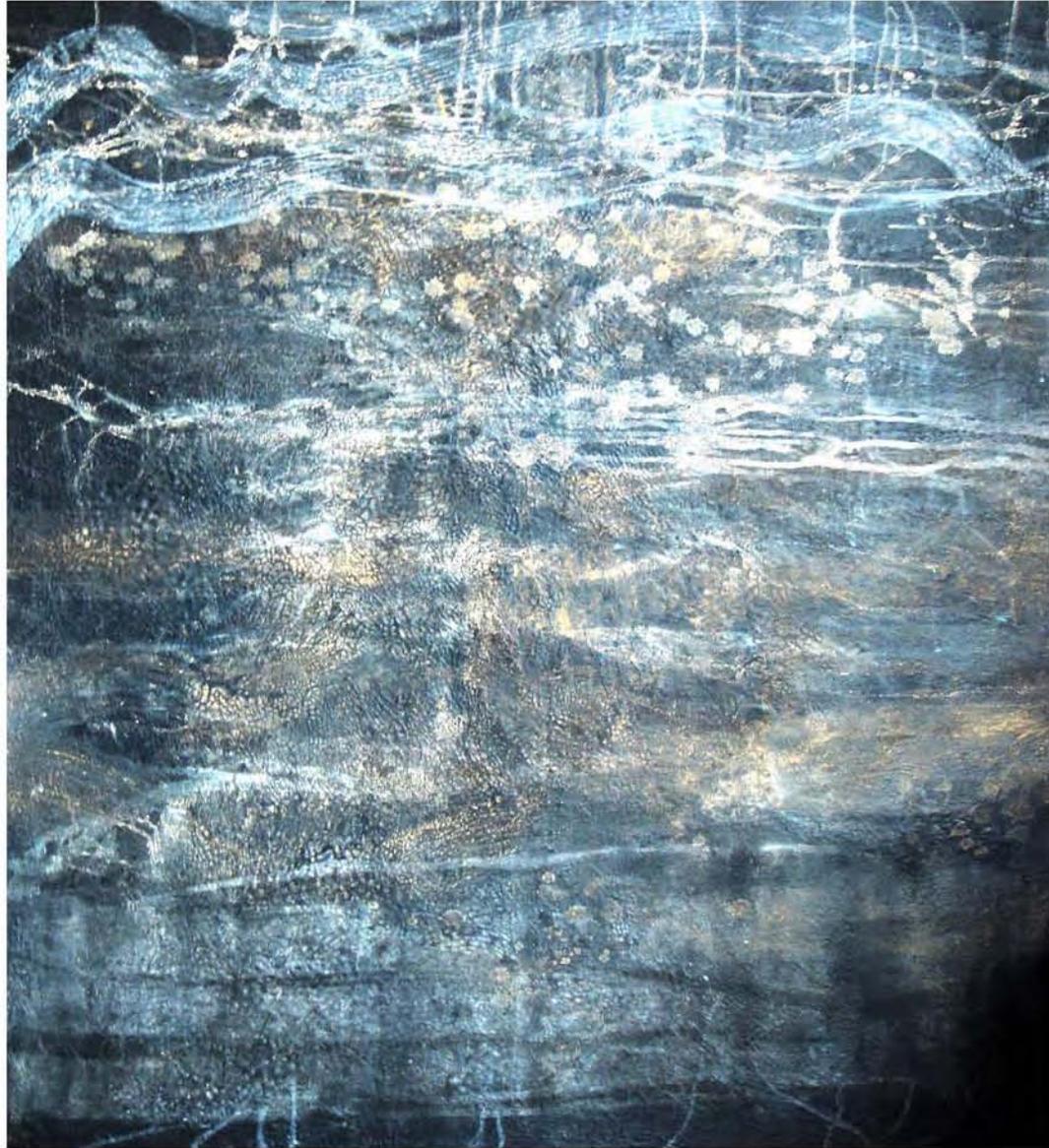
Fernando Garcia Ponce, sin titulo, acrilico/ tela, 165 x 135 cm.1978.



Gunther Gerzso, "Triad", óleo/ masonite, 55.2 x 46.4 cm.1966.



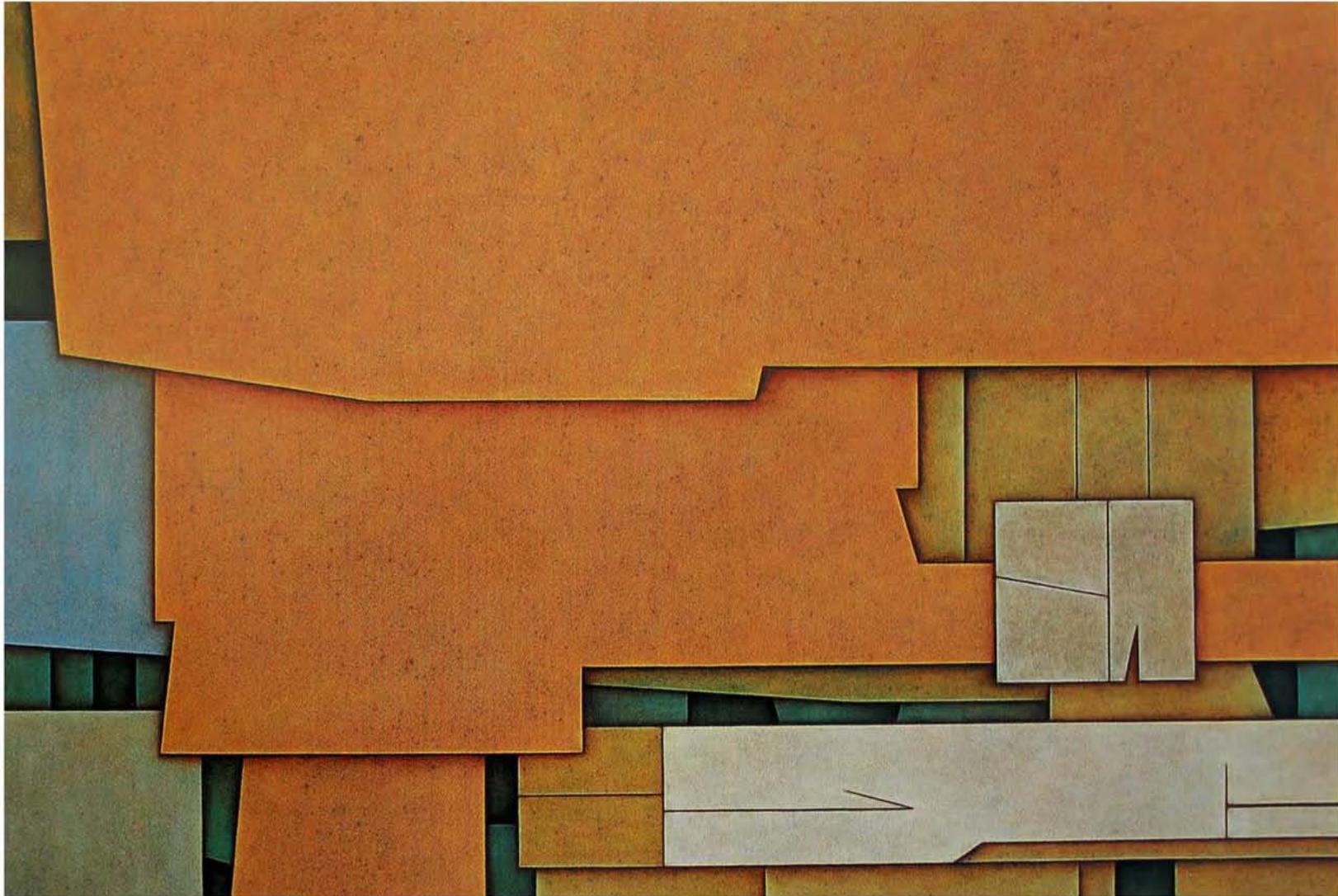
Vicente Rojo, "Negación 801", óleo sobre lienzo. 80 x 80 cm. 1974.



Susana Sierra, "Campo energético XXIV", 180 x 130 cm.



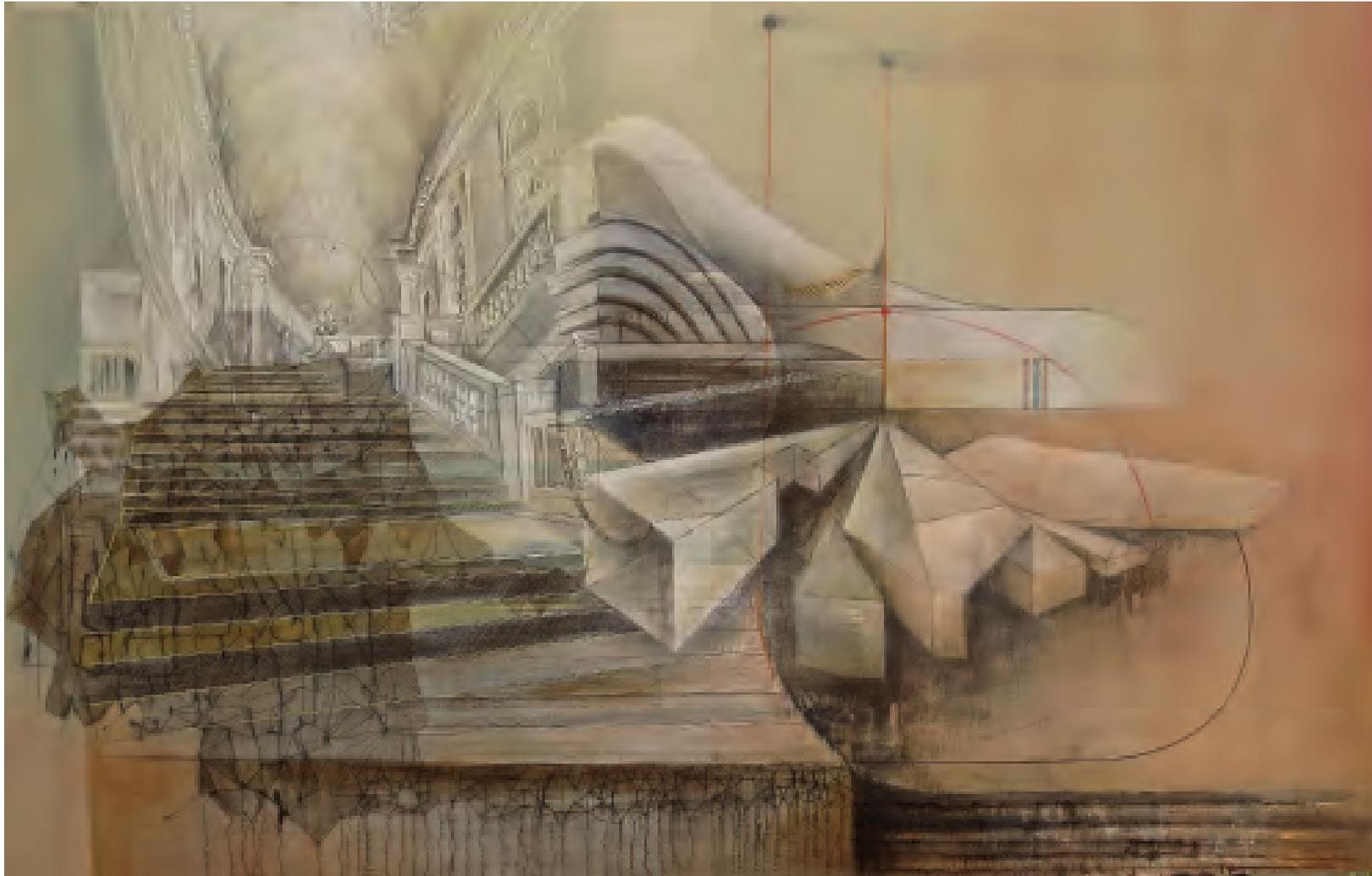
Ignacio Salazar, "Carnitas : Los compadres de Juquila", Mixta sobre papel, 19.5 x 28.5 cm. 2016 - 2017.



Gunther Gerzso, "Verde-ocre- amarillo", 1969.



Ignacio Salazar, *"Pilastra anegada"*, óleo/tela, 100 x 160 cm. 2014- 2015.



Ignacio Salazar, "Kunst", óleo/tela, 100 x 160 cm. 2014- 2015.

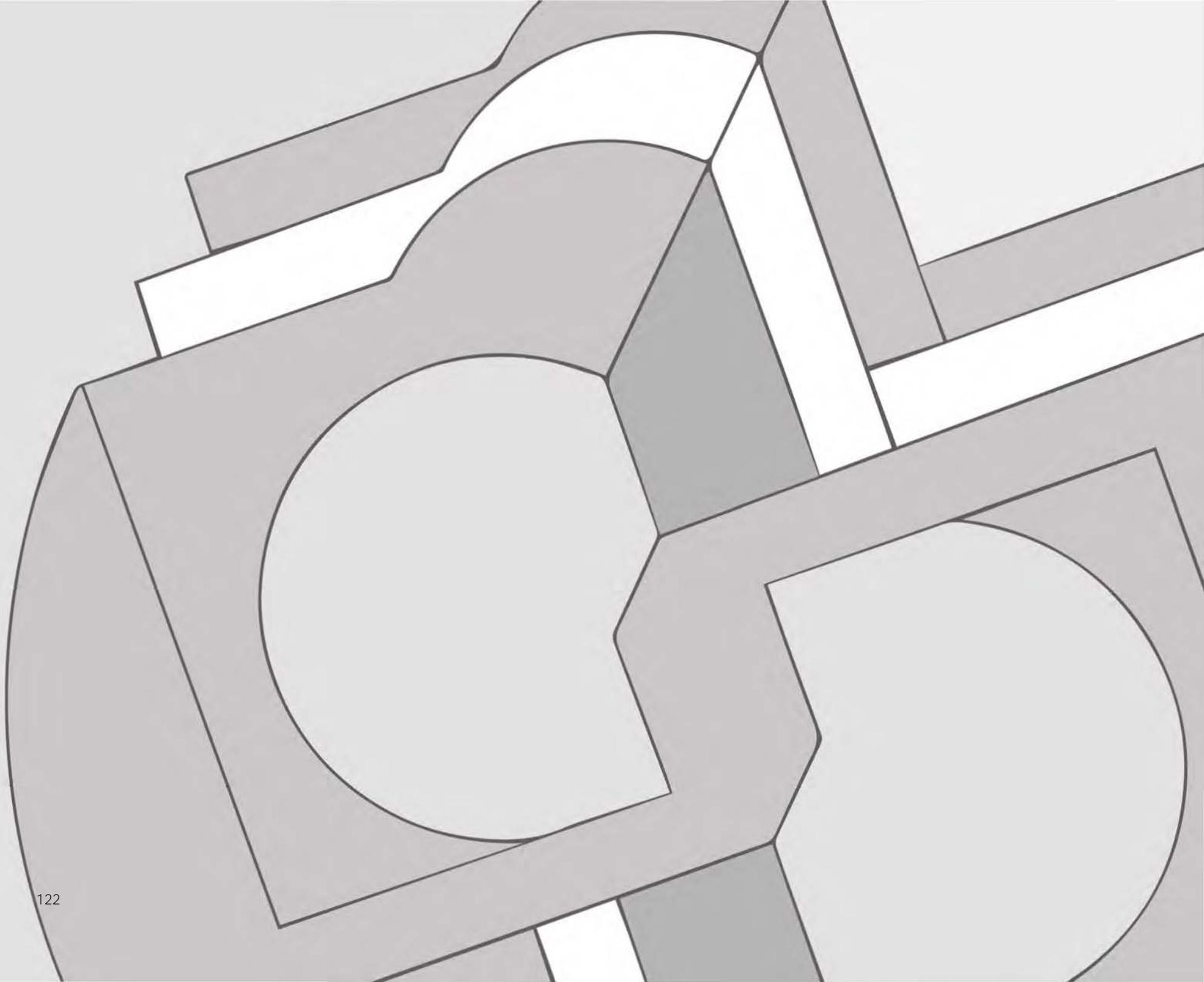


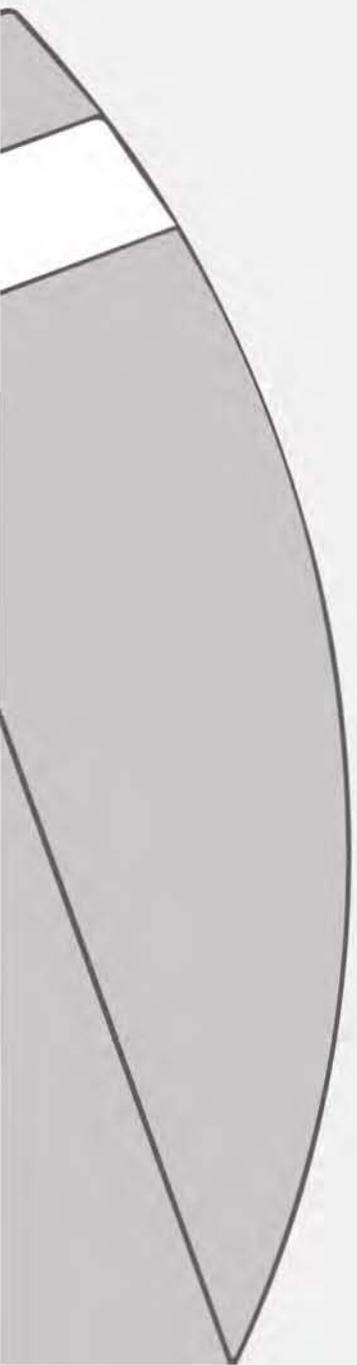
Ignacio Salazar, "Madame", óleo/tela, 180 x 180 cm. 2016.

LISTA DE OBRA

CONJUNTOS DE
LOS CAMINOS DE LA PINTURA

1976-2013





VARIACIONES EN "S"

EXPOSICIÓN PRESENTADA EN EL
PALACIO DE LAS BELLAS ARTES
EN FEBRERO DE 1976

'76

La presentación de un proyecto de esta dimensión en la primera etapa de la carrera artística, es decir, al contar con 29 años, significó un enorme esfuerzo dadas las carencias de todo índole entre los años de 1975-76. Ya que los precedentes en el palacio de Bellas Artes no presentaban un registro de un pintor con esa edad, realizando ninguna exposición en lo que ahora se conoce como sala Diego Rivera y en esa época se le llamaba sala verde (por los mármoles con que está decorada).

La muestra consistió en 40 cuadros de 122x122 cm. pintados con lacas acrílicas sobre plástico laminado sobre panel de madera. Época de investigación con materiales no convencionales donde los descubrimientos fueron positivos ya que no se habían creado pinturas con esos materiales. Básicamente eran nitratos de dope, diferentes tipos de primers y lacas acrílicas. Los procedimientos se llevaron a cabo a través de enormes cantidades de pruebas y programas muy cuidadosos en las secuencias, con el fin de trazar nuevos resultados en la pintura de esa época lo cual condujo a la presentación de este proyecto.

El diseño gráfico e industrial hacía pocos lustros que se había iniciado en México, tanto en las áreas educativas, como en la parte comercial / industrial. Al haber colaborado como diseñador de la revista de Octavio Paz llamada plural, puse en práctica mis conocimientos y habilidades en la formación de la revista que era impresa en la imprenta Madero. A la par inicié una preferencia por el diseño tipográfico e invente algunas letras que aún conservo, derivado de lo anterior empezaron a surgir asociaciones tipográficas y la selección de la letra S fue decidida por el continuo de curvas y las grandes posibilidades de división y fragmentación, tanto en simetrías bilaterales como de rotación.

Se presentaron 40 obras y el diseño museográfico lo realizó Fernando Gamboa quien en esa época era el director del Museo de Arte Moderno y sub director técnico de Bellas Artes. La presentación del catálogo la realizó Juan Acha quien a su vez era

profesor en la ENAP y coordinador de exposiciones del propio museo de Arte Moderno.

De la presentación de Acha seleccionamos en siguiente fragmento:

Incuestionablemente, estamos ante configuraciones de naturaleza gráfica que tienden a ser pictóricas; más exactamente, que se proponen unir el espacio gráfico con el cromático, de suyo, pictórico, en una indisoluble unidad artístico- visual. He aquí la heterodoxia que esconde Salazar. Y nadie le puede negar a las nuevas generaciones este derecho, que muchos artistas jóvenes ejercen con aspavientos acordes a la tan gritada crisis actual de las artes visuales. Lo cierto es que las configuraciones heráldicas de Salazar – que algunas veces encierran ambigüedades de plano y volumen-, se tornan en sucesión de colores simétricamente ordenados y en interacción con un fondo provisto de color pacientemente meditado y matizado.

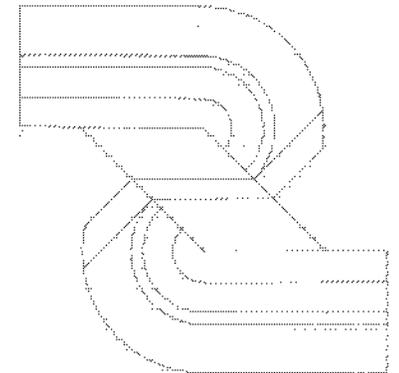
El alfabeto imaginario de Salazar estimula, sin duda.

Nada más ni nada menos; resultando poco para muchos.

Sin embargo, es bastante: estimula la visión como en las obras op y en toda pintura abstractogeométrica de movimiento virtual. No hay pues vivencia tradicional estimulada por los pormenores del cuadro. Aquí interesan los efectos de la obra, la relación obra- receptor (la obra con nuestro campo simbólico) y no la del artista con la obra, que es expresión, ni el contenido de la obra, que es lectura de símbolos establecidos y, a lo sumo, escondidos. Las pinturas de Salazar las leemos rápidamente y como no nos remite a nada determinado, nos estimula sensorialmente y, luego, mentalmente en lo que concierne a la idea de pintura y arte, así como en lo que incumbe a la facultad de significar, tan ligada a nuestra imaginación.

Juan Acha

Crítico, investigador, teórico de arte latinoamericano.





1. Exceso de exponente



2. Banco de memoria



3. Indizamiento bidimensional



4. Significación en precisión



5. El cálculo de direcciones



6. Producto lógico



7. La secuencia de iniciación



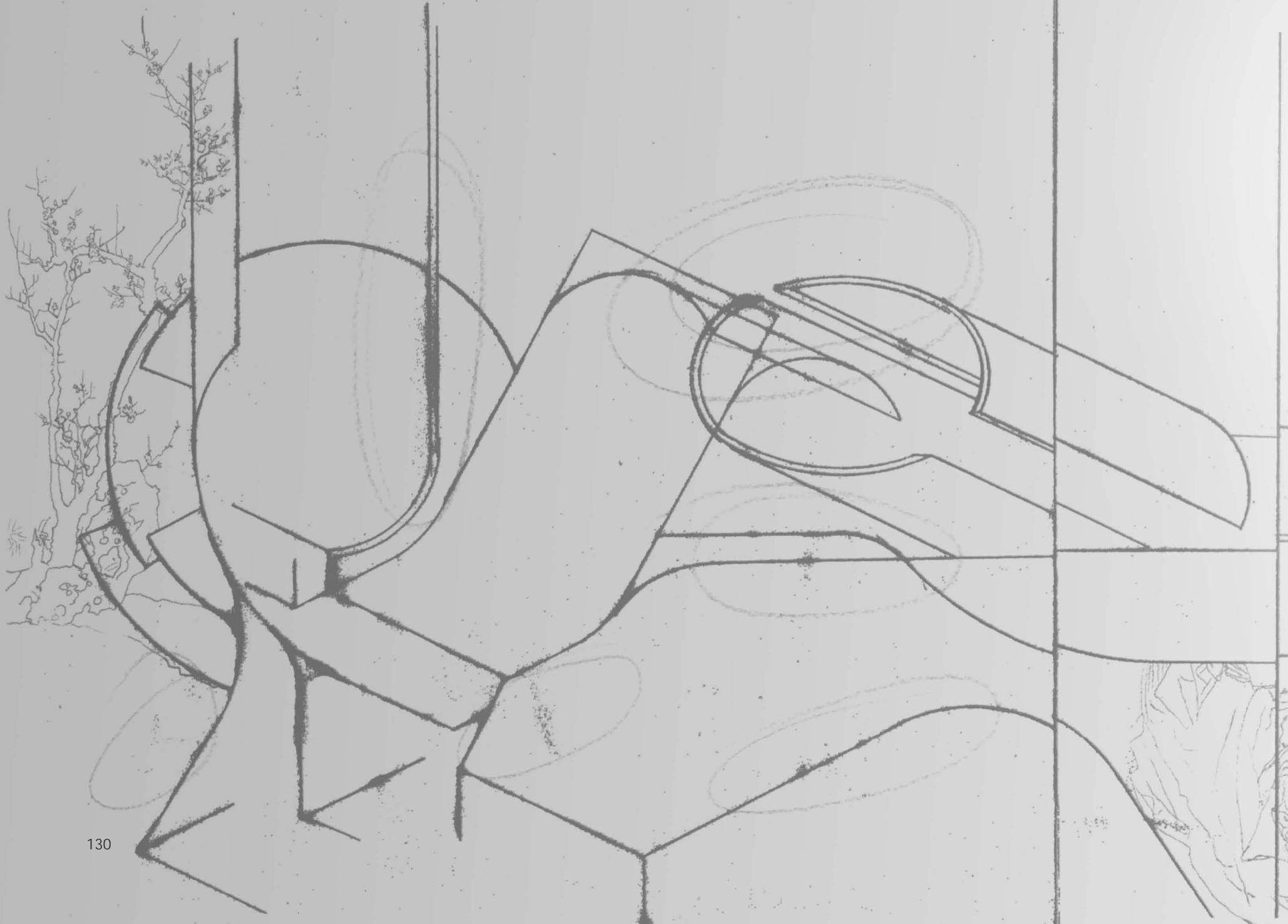
8. Datos almacenados fuera de las fronteras de un byte

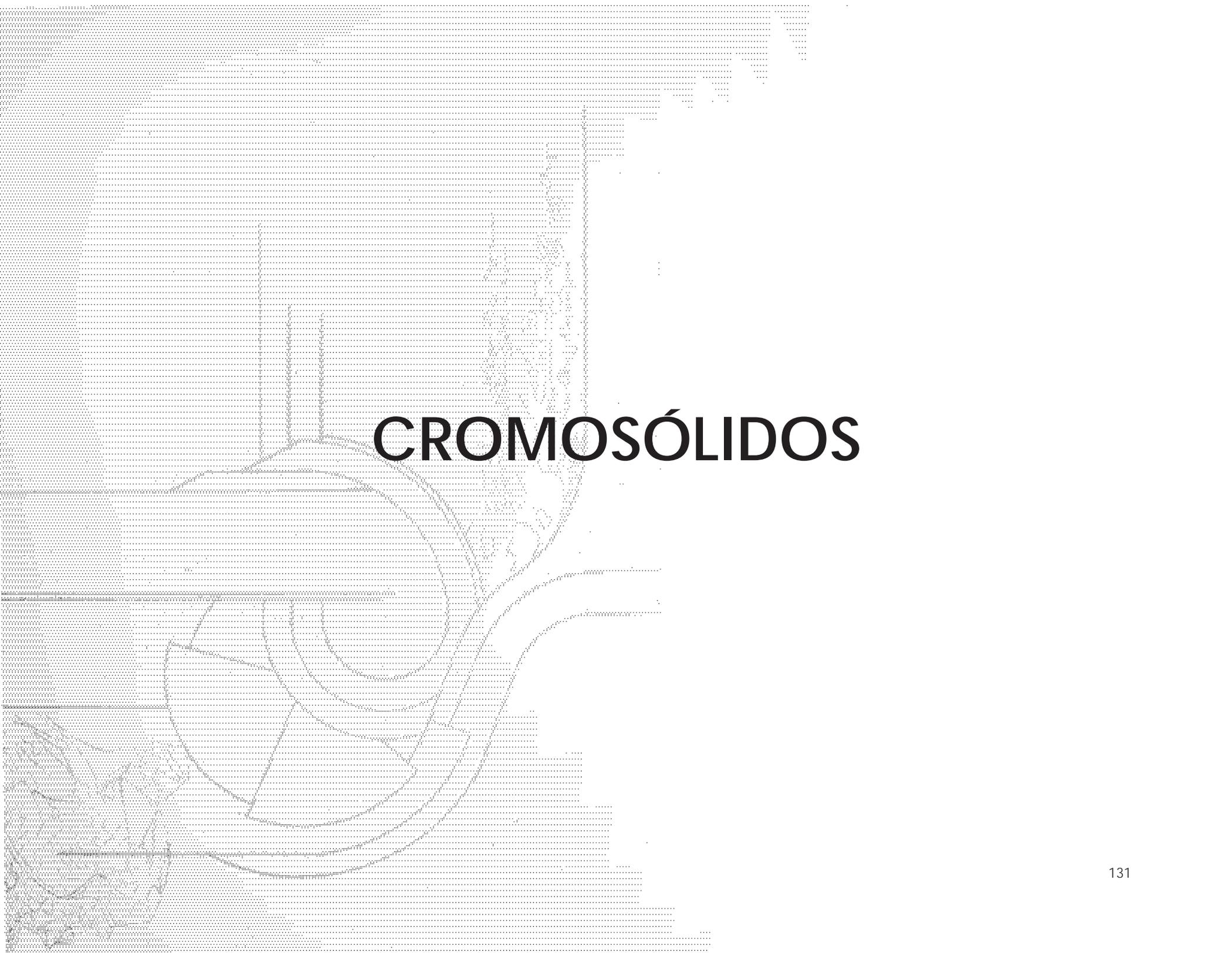


9. Funcionamiento de circuitos



10. La secuencia de los argumentos



A grayscale micrograph of chromosomes, showing several distinct, condensed structures. The chromosomes are arranged in a somewhat circular pattern, with some appearing as thick, dark bands. The background is light and grainy, typical of a micrograph. The word "CROMOSÓLIDOS" is overlaid in large, bold, black capital letters across the center of the image.

CROMOSÓLIDOS

Tres años después se completó la exposición Ignacio Salazar, Pinturas 1979 en la galería Miró en la ciudad de Monterrey. Dos años antes conocí por Manuel Felguerez a Guillermo Sepúlveda quien en esos momentos se convirtió en principal promotor de las Artes visuales y creador de los acuerdos y asociaciones que más adelante serían la fortaleza cultural en las Artes.

Las historias y crónicas sobre Monterrey aún no se han creado y con parches y puntadas se vislumbran a mediano tiempo. Los registros de las historias de las Artes en muchas ciudades del territorio mexicano se han quedado en suspenso y tal parece que así será hasta que las pérdidas sean irrecuperables. Todo pasa.

Una fuerte predilección por los volúmenes y espacialidades virtuales se fueron asentando en mi mente como las herramientas estéticas que han aparecido por más de cuarenta años. A la par de las simetrías tanto de las rotativas como de las bilaterales de las pinturas gráficas de los años anteriores, ahora las composiciones se transforman con la creación de cuerpos sólidos que a la manera de emblemas centrados en una superficie semi neutra que los mantiene flotando, se configura una escultura imposible que permanece con gamas armonizadas en el centro de la superficie imaginaria.

Un pequeño texto de Manuel Felguerez se insertó en la invitación como testimonio de su generosidad y simpatía por el trabajo del pintor.

Me es grato escribir algo sobre la obra de Ignacio Salazar, quien durante su paso por la Academia de San Carlos fue mi alumno y desde hace varios años es a su vez maestro de esa institución.

Su vida profesional se inició con una importante exposición en el Palacio de Bellas Artes. Posteriormente participó en la muestra titulada “Geometrismo Mexicano” que se presentó en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Salazar fue uno de los más jóvenes representantes de esta tendencia en la cual sigue militando.

Las obras que Salazar nos presenta en esta ocasión, son de un formato vertical, el cual constituye el fondo, universo sobre el cual el pintor distribuye su forma del centro hacia arriba y del centro hacia abajo, centro que es a su vez un invisible horizonte, origen de una singular geometría.

Se trata de una pintura fiel a la tradición, que nos llega desde el Renacimiento en el que, la perspectiva, el color la luz y la sombra se conjugan para crear un ilusionismo, una superficie imaginaria.

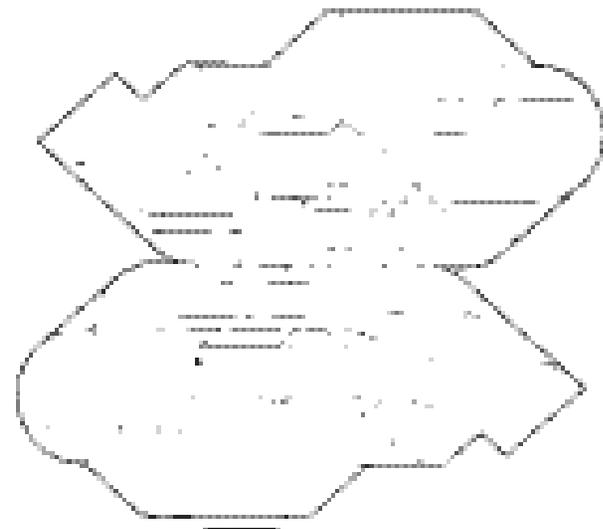
Salazar se entrega a la creación de verdaderas estructuras visuales, combinando cuerpos sólidos y laminados, construcciones aparentemente lógicas pero en las que al detener nuestra mirada, muestran elementos de ambigüedad que la enriquecen. No se trata pues de pintar una realidad geométrica, sino de la creación de espacios ambivalente. Formas apoyadas por gradaciones esfumadas para lograr una magia formal.

Se dice que la pintura es color, luego las obras de Salazar son pinturas, pues esencialmente son sólo eso, gamas perfectamente utilizadas por alguien que conoce la teoría del color. Monocromías que sirven de pretexto para dejar ver una gran riqueza de matices y en las que independientemente de la perfección técnica con la que están realizadas, podemos ver la fina emotividad y lirismo de este pintor.

Manuel Felguérez

Pintor y Escultor

México 1979





11. Penetración virtual de sólidos



12. Homenaje al espacio múltiple II



13. Espacio subyacente



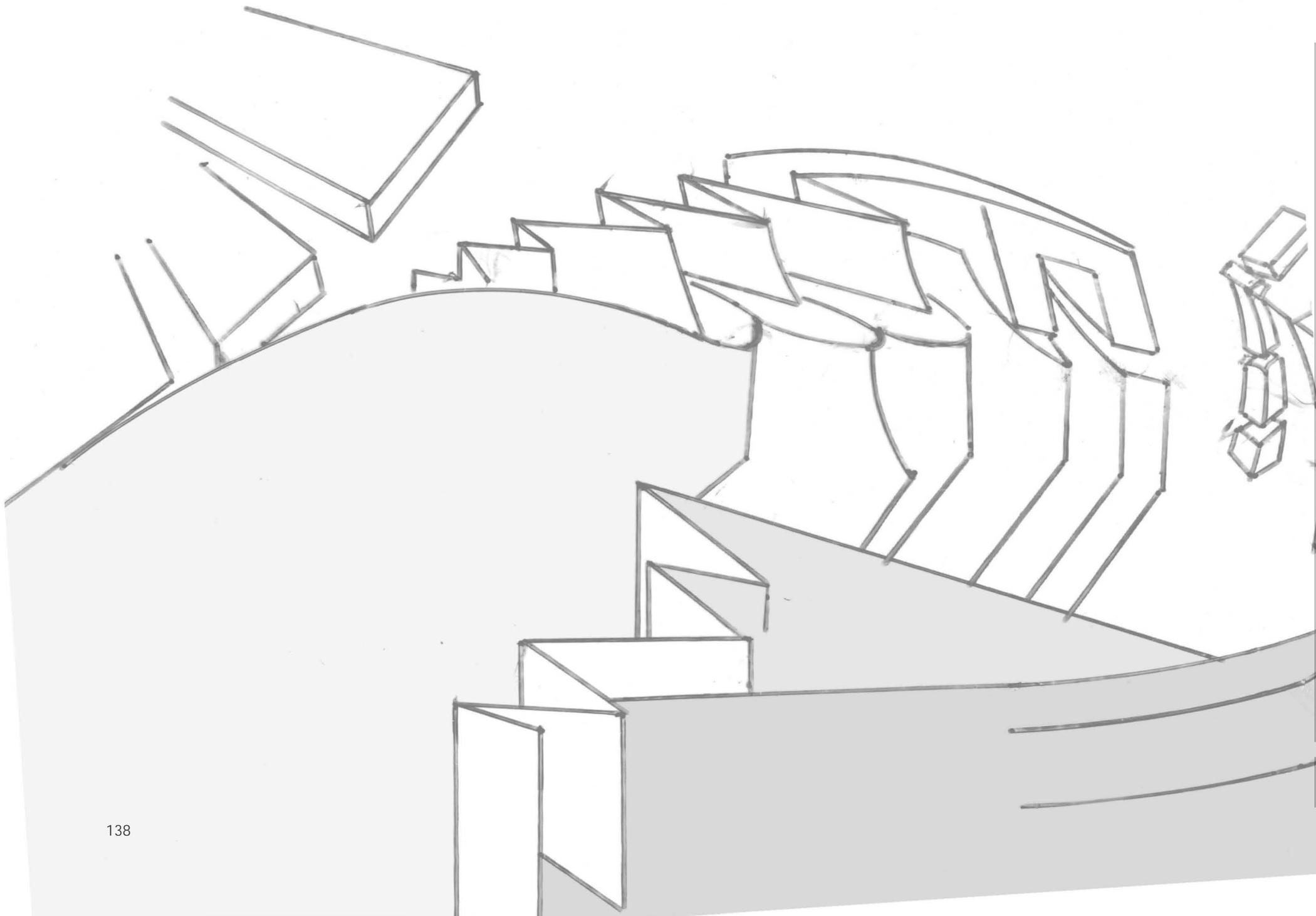
14. Espacialidad reciproca

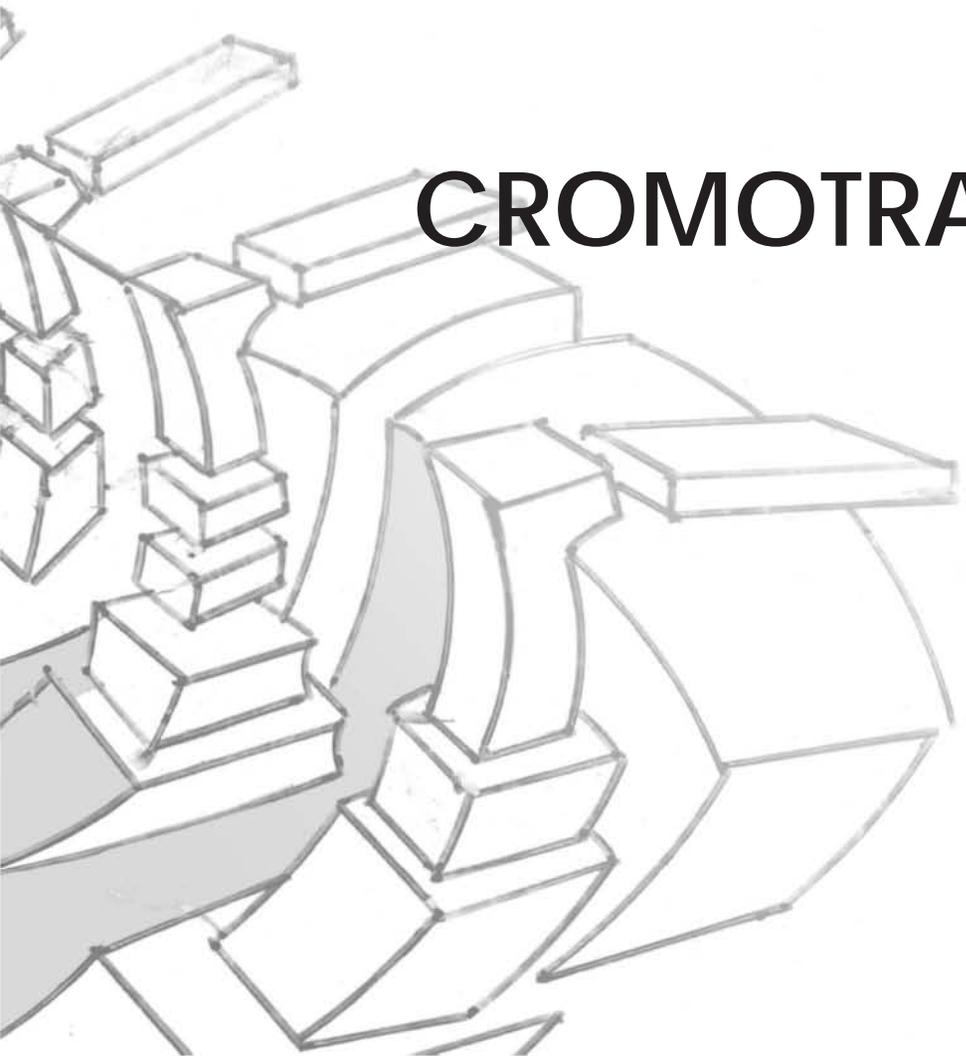


15. Homenaje al espacio múltiple III



16. Superposición y enlazamiento de volúmenes imaginarios





CROMOTRANSparencias

En el capítulo uno tratamos la relación de la transparencia en la pintura, y fue por medio de la analogía poética con diferentes fragmentos de el poema Piedra del Sol de Octavio Paz.

La transparencia se hace expansiva con el transcurrir de las obras que van apareciendo en los años que seguirán durante esta etapa, estas transparencias permiten entrar en todas las caras de cada cuerpo e ir tratando de penetrar en la pintura. Una de las cualidades de la pintura es la transparencia con una silenciosa presencia durante siglos. Aparece con la discreción de la luz el viento o la bruma; crea la lejanía de los objetos; o dota a la piel, con las cualidades que recorren junto con lo real el rubor en una chica de Vermeer, así mismo todo el cascara de fruta o pétalo de flor se acerca mediante la transparencia al límite de lo posible: las alas de una libélula.

Así la sobreposición de diferentes capas de color bajo la guía de la intuición cromática da el sentido físico a la transparencia. Cada capa de color es como un vidrio o filmina que opera en relación con una adelante y atrás; esto en secuencia produce un resultado que cada vez es sorpresa cada vez se confirmó y repetible del mismo cada vez es una nueva percepción. ¿cuáles son las reglas de operación de la transparencia? quien haya creado un método para entrar y caminar por el mundo de la transparencia ¡que lo publique! se haría famoso.

En este caso el tránsito de los cromosolidos a las cromo transparencias se fue+ tejiendo como un menester para alcanzar una tridimensionalidad virtual de un conjunto de geometrales, que podían ser visualizados en todas sus partes, Como pinturas eres también una condición dejar al descubierto la historia de la elaboración de cada paso esto último se posibilitaba sólo con la transparencia.

Con esta serie la geometría seguías revelando sus enormes capacidades didácticas hasta llegar al área del autoconocimiento, ya que sin pretender acercarme a una geomancia, la elección de ciertas líneas planos y cuerpos proponía una manera de... es decir un estilo geométrico. Así mismo la regularidad de las

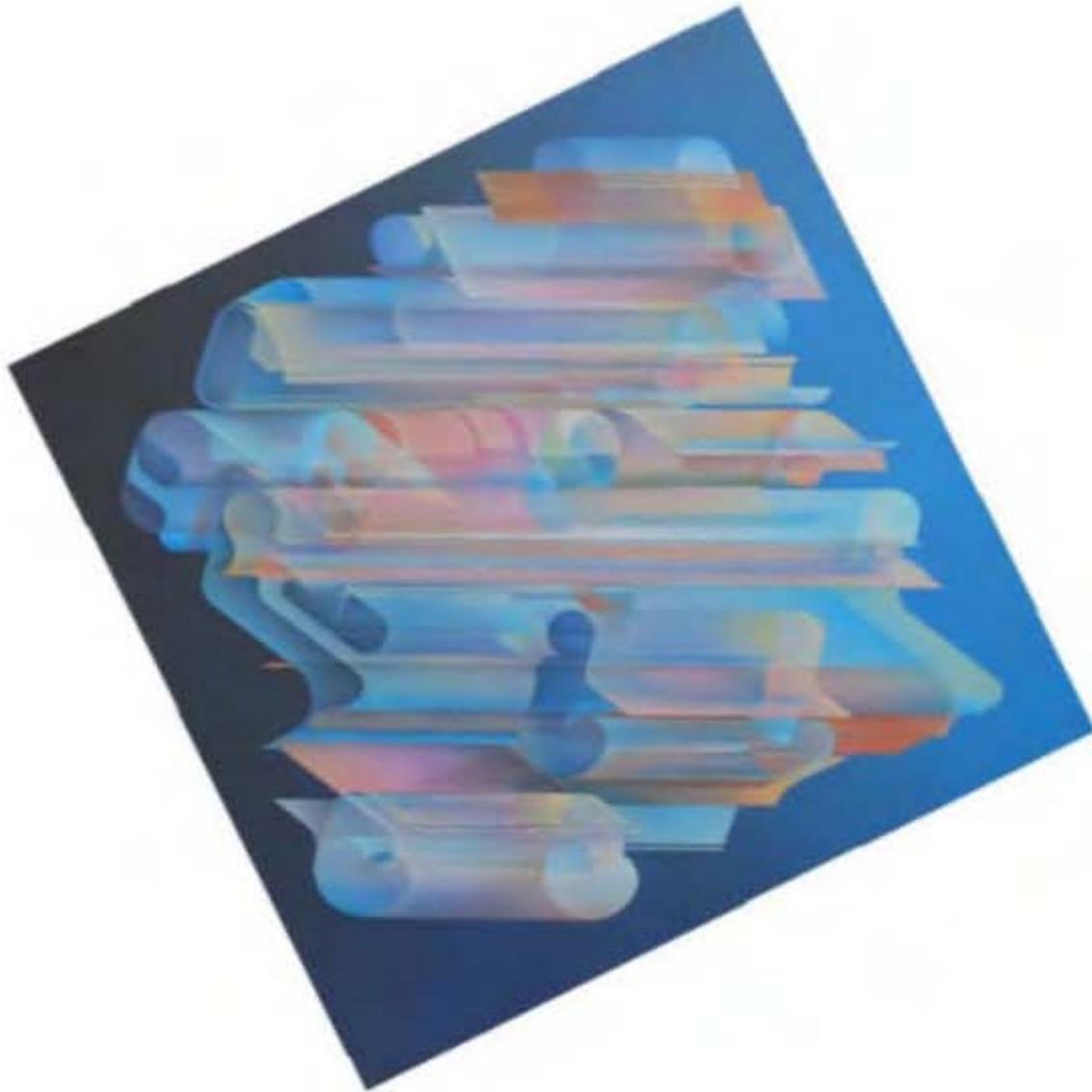
formas acentuaba el conocimiento de los contornos, los espacios positivos y negativos de cada configuración, el enlace de las estructuras formales con el color, el cambio del fondo (plano) a uno más atractivo con la forma (gradiente). Así es realizada cada obra, bajo una estrategia nueva e irrepitable. El error en las cromo transparencias no tenía cabida, ya que cualquier mancha o accidente irremediamente se hacía evidente. La superposición de formas y colores obliga a un cierto rigor para aplicar el procedimiento adecuado, así se pusieron en práctica conductas de trabajo específicas: dividía el tiempo por tareas las cuales tenían que ser cubiertas en relación con el área del cuadro, bocetaba y modulaba previamente la planeación cromática el contorno más cercano a las superficies era delineado con el fin de crear una espacialidad que redujera al mínimo la perspectiva ambivalente, y de esta manera, las etapas de cada obra Y de cada exposición se cumplían dentro de un programa que resultó ser formativo en cuanto a planeación, disciplina y la creación de sistemas paralelos a la pintura.

Todos los aspectos técnicos que fueron utilizados en esta exposición eran importantes innovaciones para la sincronía participativa de Los escenarios en el año de 1981.

Esta exposición tuvo una participación cultural relevante en su momento, ya que el llamado geometrismo mexicano había empezado a tomar presencia a través de los continuos acontecimientos y exposiciones en la pintura, escultura y otras manifestaciones de las Artes Visuales.

Fernando Gamboa era director del museo de arte moderno y nuevamente realizó una estupenda museografía en lo que en aquella época era la sala Juan de la Cabada, y posteriormente con el fallecimiento de Don Fernando, se llama sala Fernando Gamboa. Es importante hacer mención en este documento de estos relevantes personalidades de la cultura mexicana, ya que en gran medida fueron quienes lograron crear las instituciones que ahora sostienen las Artes y la cultura en general en México.

Ignacio Salazar
Pintor
México 2017



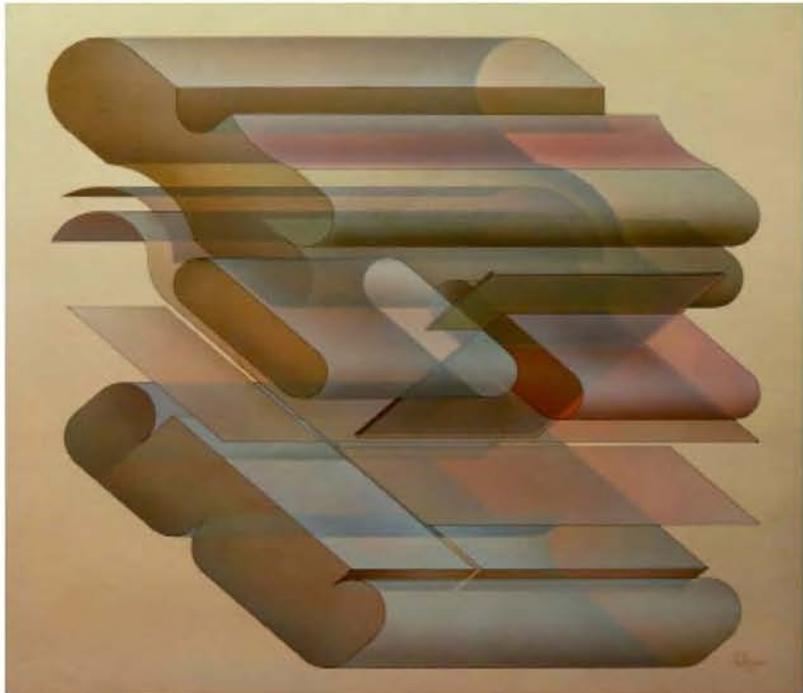
17. Templo para Xaman Ek II



18. Florida Horizon II



19. Florida Horizon III



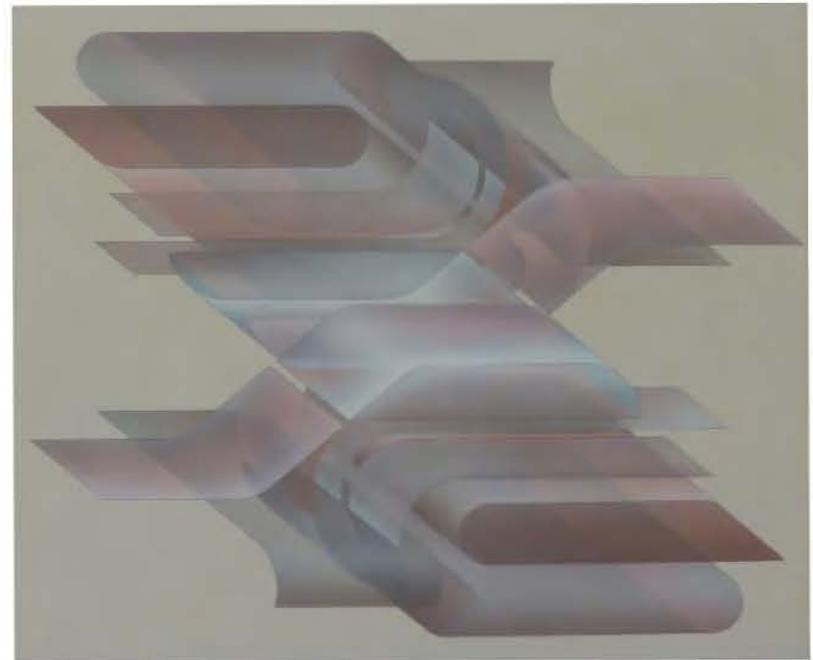
20. Florida Horizon XIII



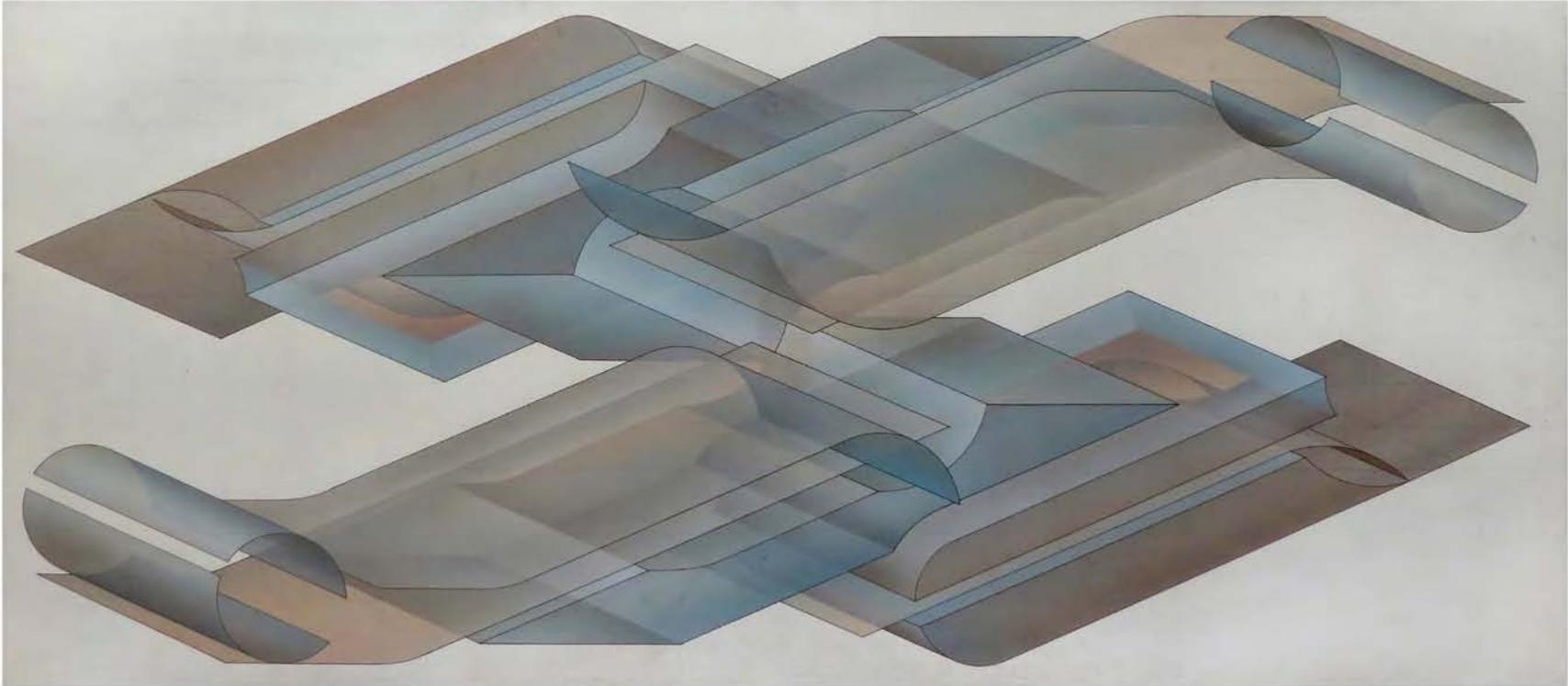
21. Cromotransparencia VI-B



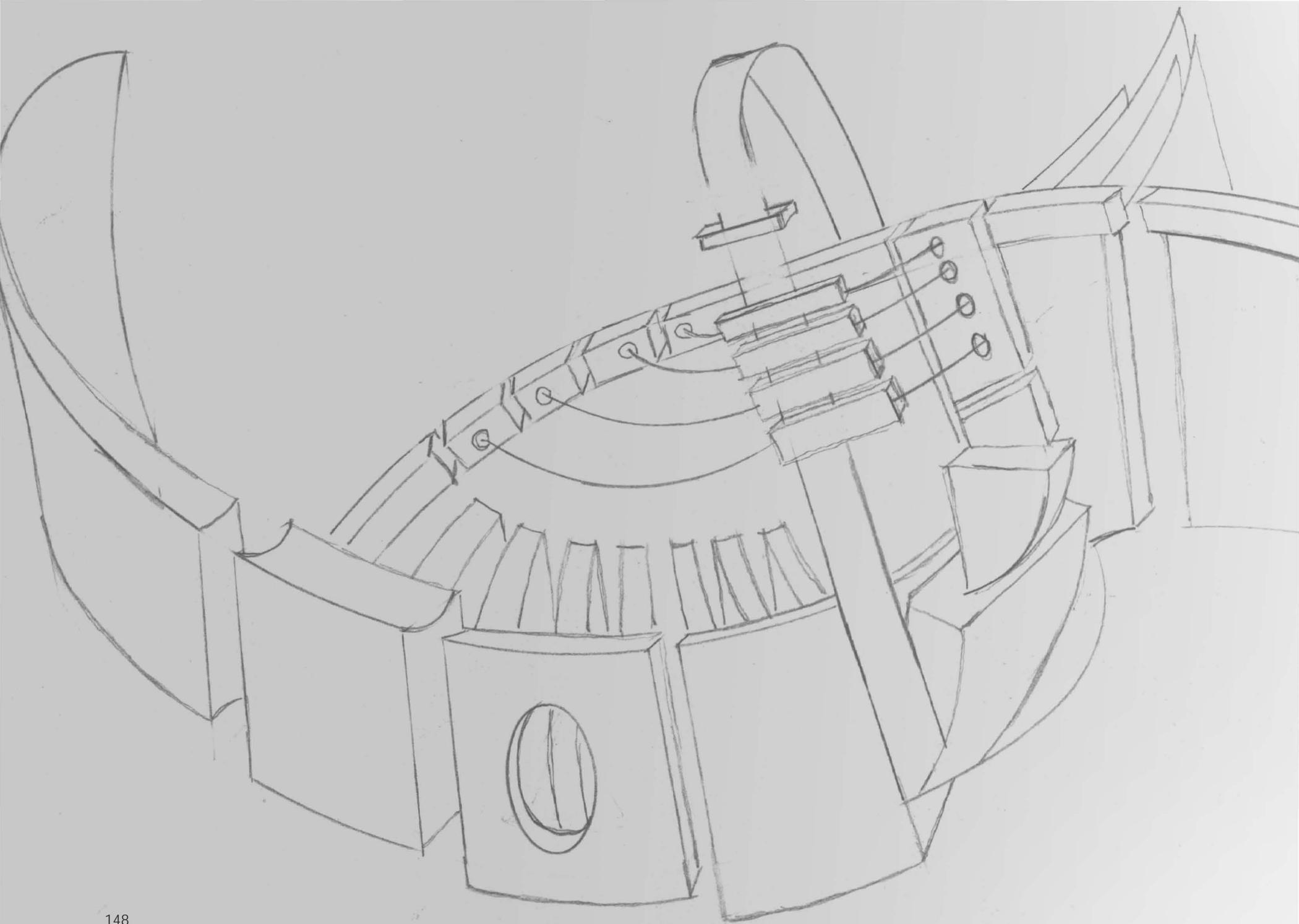
22. Cromotransparencia XIX-B



23. Superposición y enlazamiento de volúmenes imaginarios



24. Florida Horizon XV





**RETROSPECTIVA
MUSEO
DE MONTERREY**

Esta retrospectiva reflejó el trabajo de 17 años en un museo con características únicas y muy favorables para mostrar las diferentes etapas que atravesamos durante esos años.

En esos edificios empezó en buena medida el gran desarrollo de Monterrey, ahí se desarrolló la cervecería Cuauhtémoc, importante complejo con ecléctica arquitectura en donde las grandes salas de cocción y fermentación de la cerveza, se transformaron en espléndidas salas de exhibición.

Siete salones con extrañas columnatas, fueron las que permitieron fluir casi dos décadas de pinturas, biombos, construcciones en madera, grandes relieves y pinturas. Estos excelentes espacios han ido desapareciendo por los descendientes de los fundadores quienes perdieron los débiles impulsos por cultivar las Artes y así poder participar en las competencias entre coleccionistas de otros países. Acaso un desaliñado juguero vino a complicar la confusión provocada por la ignorancia de los padres y abuelos, y el abandono de quienes vieron en el dinero la única encomienda para existir.

Al inicio del proyecto en el museo de Monterrey las excelentes condiciones de montaje, equipos de trabajo consolidados, partidas económicas prácticamente sin límites y una empresa inscrita en una ciudad positiva y cooperativa, ofrecieron las condiciones ideales para ejecutar este proyecto. En esos contextos se presentó la oportunidad de conocer a Henry Geldzahler, quien era historiador de arte y escritor, y fue el fundador y primer curador del departamento de Arte del siglo XX del Museo Metropolitano de Nueva York. Los encuentros fueron muy peculiares y afortunados. Un personaje con profundos conocimientos artísticos y culturales cuya sencillez permitió abrir las puertas de sus ojos para adentrarse en las obras producidas en esas décadas. Escribió el prólogo del libro que se editó y por varios años mantuvo un refinado trato que me alentó y apoyo con una positiva amistad.

Hasta hace poco la palabra “abstracción” había sido considerada como el término faltante dentro de las categorías del arte mexicano precolombino, colonial y moderno. El arte mexicano se ha caracterizado por el reflejo de una realidad mundana, de un escrutinio constante de la vida, la muerte y la tierra; condiciones ineludibles de



nuestra propia muerte y salvación. Pero para que un arte basado en la abstracción surta efecto en una sociedad determinada es necesario adoptar una nueva actitud, una filosofía que valore el ingenio juguetón, que esté dispuesta a aceptar con agrado todo tipo de cambio y que pueda expresar libremente sus comentarios con respecto a los distintos elementos que conforman la capacidad creadora de la mente.

Los conceptos esbozados permiten dar cuerpo al marco de comentarios sobre las pinturas “abstractas” de Ignacio Salazar, artista cuyas obras me han intrigado desde la primera vez que tuve la oportunidad de contemplarlas en una galería regiomontana en el año de 19991. Salazar maneja un tipo de abstracción que parte de paisajes naturales reales e imaginarios que nos transportan en un mundo mágico de elevados interiores arquitectónicos y de escenarios que, ya en su arte, se pueden interpretar como una serie de cuadros destinados o diseñados para la gran ópera o para una representación de Ballet en un ambiente natural.

Escribo esto desde el punto de vista de un simple observador lleno de asombro, o como el boxeador amateur ansioso por pelear en una extranjera. Soy estadounidense, asiduo visitante de México y ferviente admirador de su cultura desde hace cuarenta años; sin embargo, soy neófito en el arte de este país, prueba de ello es que no sé absolutamente nada de Hermenegildo Bustos, Julio Ruelas, Manuel Felguérez, a quienes Salazar hace referencia por la gran admiración que siente por ellos.

Comentar sobre la arquitectura interior y los tableros escénicos de la obra de Ignacio Salazar no significa que lo juzgue trivial o superficial, ya que su grandeza estética habla por sí misma; por el contrario, pretendo rendir tributo de la misma manera como lo ha logrado presentar nuestra concepción ordinaria del arte a través de escenarios naturales, interiores, naturalezas muertas o abstracción.

A partir de 1979 (año en el que por primera vez tuve información documentada) la obra de Salazar demuestra la indescriptible facilidad de su autor para crear cuadros que

evoquen una concepción arquitectónica de objetos a través de volúmenes espaciales envueltos en repliegues que adquieren un toque de elegancia. A partir de 1983, su obra adopta un nuevo giro, podría asociársele aquí con el movimiento geometrista latinoamericano, movimiento que se ve influido en parte por Max Bill y que alcanza renombre internacional con la premiación (Primer lugar) del artista argentino Julio le Parc en la Bial de Venecia de 1966.

El cambio que puede percibirse a partir de 1984, hace que el observador enfoque su atención en toda una gama de abstracciones simples, sin relieve pero más expresivas y variadas que las obras anteriores: abstracciones que acuñan nuevos emblemas, como banderas banderines, insignias, biombos y cuadros escénicos. Salazar continuará con esta tendencia hasta 1988, año en que poco a poco, e inevitablemente, empieza a enriquecer sus trabajos con paisajes naturales y arquitectónicos hasta lograr, en 1990-1992, las obras que le dan nombre y que a



mi parecer evocan una extraña combinación de ingenio y pasión.

Refiriéndose a las primeras obras que le sirvieron como preparatorias para la realización del arte al que ha dado forma en los últimos dos años, Ignacio Salazar nos dice:

“El oficio es una de las partes más placenteras de la pintura o escultura. Es donde existe un divertimento continuo. Es una cuestión lúdica muy estimulante e interesante; es como el preámbulo espiritual en el arte, como la antesala previa a la cuestión dramática. No es en sí misma la espiritualidad o la creatividad, es solo el preámbulo”.

Su obra actual, que se inicia en 1988, es lo que ha hecho fijar mi atención en el artista. Su estilo es individual, maduro, completo, donde predomina un color particular pero enriquecido por una gran gama de matices y pinceladas. Entre mis cuadros favoritos se cuentan *El revés del corazón*, que podría ser propuesto como escenario para montar una gran ópera y *Cuarto común*, pintura que sólo pudo terminarse una vez que el cuerpo del hombre y su imaginación lograron divagar libremente en la luna. Ambas pertenecen al período de 1990. Igualmente interesante me parece *Jardín de madera* (1991), obra que evoca la arquitectura interior escandinava, en particular las escenas de biombos de madera de Alvar Aalto y del estadounidense Charles Eames.

Sus trabajos más recientes revelan un interés por el mundo prismático del aire, el hielo y los minerales; son más simples y frescos, más faltos de pasión que las tres pinturas antes mencionadas.

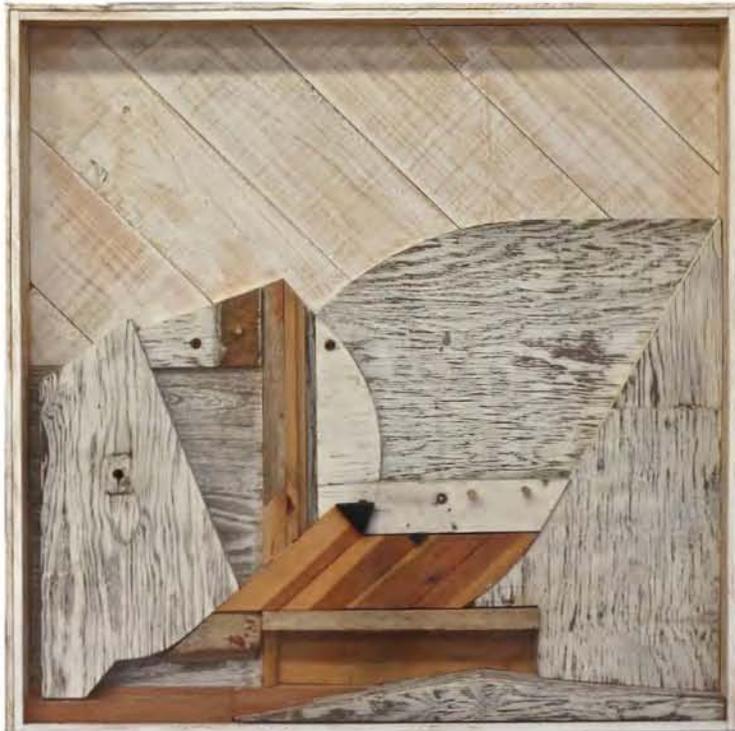
Ignacio Salazar es un joven artista cuyas obras seguiré muy de cerca por el placer que brindan tanto a la imaginación como a la vista.

Henry Geldzahler

Curador del arte contemporáneo, historiador y crítico de arte moderno

**Southampton
agosto, 1992**





25. Caja del astrónomo



26. Carbón



27. Caja Blanca



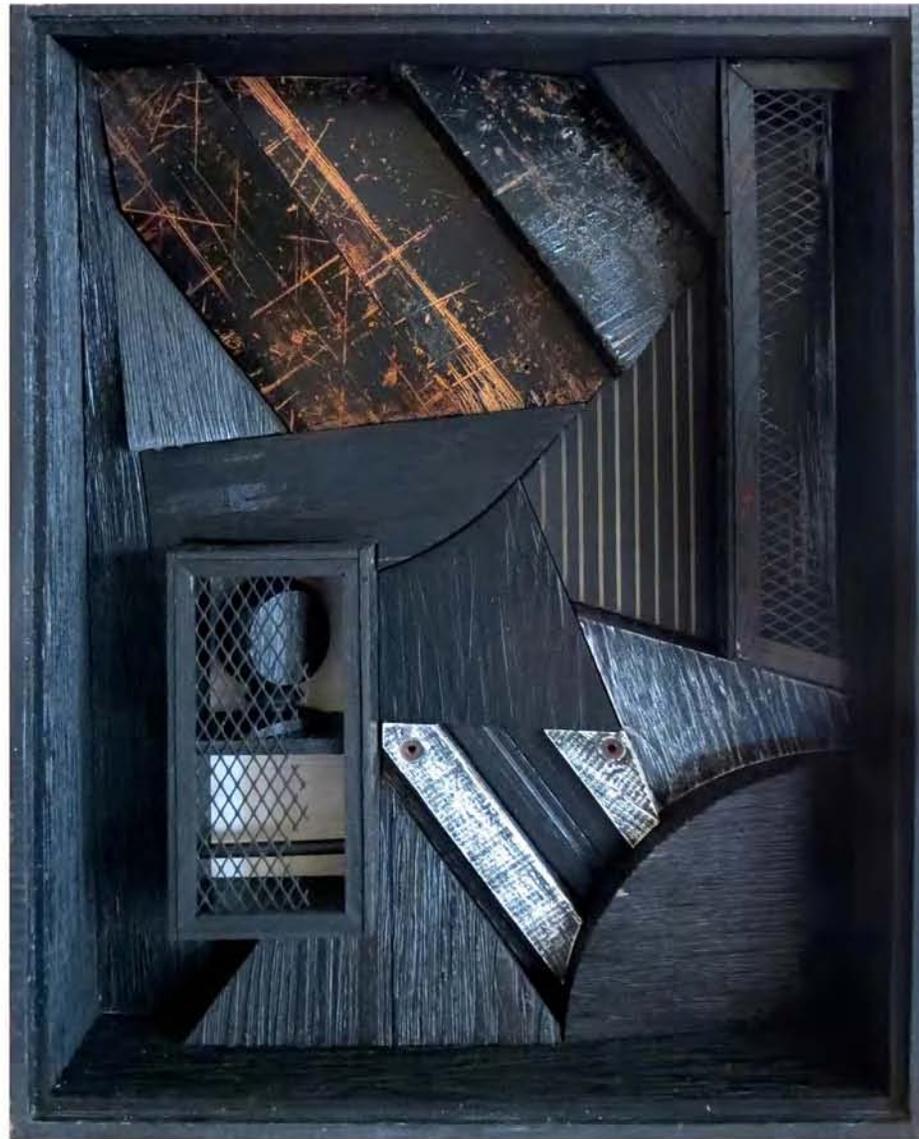
28. Construcción II



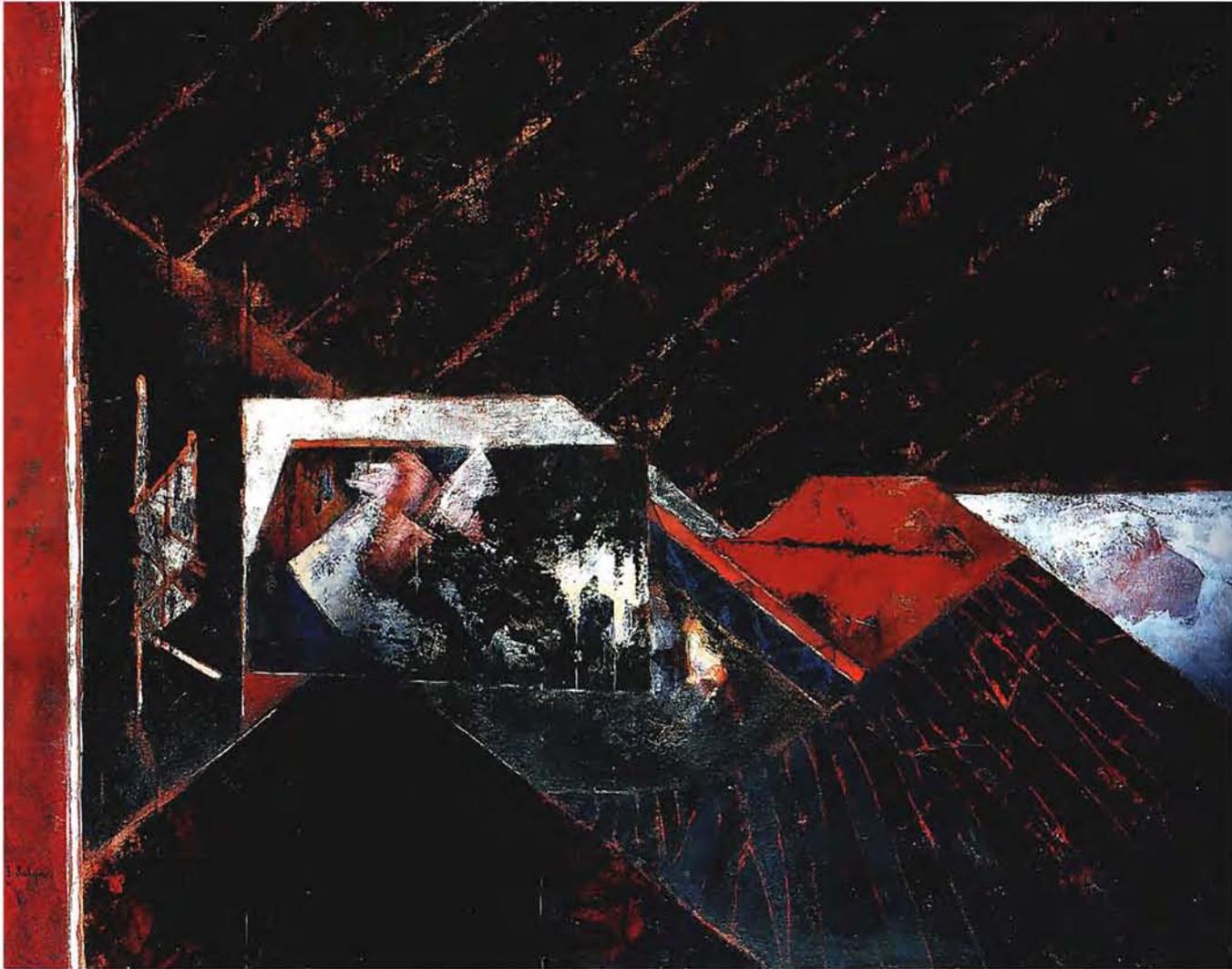
29. Agüitas para el Cornell



30. Guillotina



31. El Hotel de Cornell



32. La tragedia del verbo



33. Teatro del silencio



34. Las puertas de Tikal



35. Yaxchilán



36. Calera



37. Torre



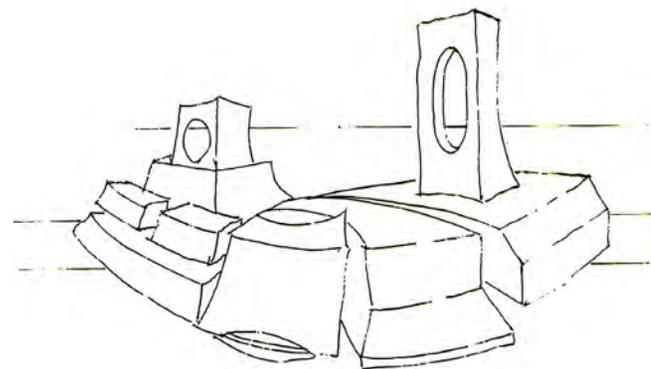


S O B R E L A D U D A

MUSEO DE ARTE MODERNO
CIUDAD DE MÉXICO 1999

Por lo que hace al trabajo de Ignacio Salazar, recordemos un espléndido texto del poeta Francisco Serrano, en el que dialogan entre sí, el pintor a través de su pintura y el poeta mediante su educada sensibilidad. Se trata de un ensayo que será referencia obligada durante un buen tiempo. Para ese diálogo, al poeta le <<ha sido necesario recurrir a un vocabulario tomado de la geología, con su nomenclatura y su esplendor terrestre, para describir la sensación que [le] producen estos cuadros.

Sobre la duda nos trae obras de Ignacio Salazar de los últimos cuatro años. Nos enfrentaremos a nuevas propuestas que requerirán también de un nuevo lenguaje – igualmente rico y luminoso– para nombrarlas.



Gerardo Estrada

Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes

Texto escrito para la exposición y catálogo de la muestra individual de Ignacio Salazar, titulada "Sobre la Duda", presentada en Museo de Arte Moderno, Ciudad de México 1999.

Hace algo más de un año, Salazar preparaba exposición para la Galería de Arte Actual Mexicano, antes denominada Galería Miró. Fue entonces cuando, a explícita invitación suya, justo antes de que las obras fueran embaladas, pude verlas en su estudio. El conjunto me llamó especialmente la atención porque reunía dos aspectos en principio irreconciliables: a la abstracción las obras sumaban detalles, si se quiere, hiperrealistas, realizados con evidente maestría, que no correspondían a fragmentos de realidad, sino a fragmentos de la realidad de la pintura, cosa que es muy distinta. Los paños eran, entonces como ahora, motivos privilegiados, tratados en forma densa o vaporosa, dejando ver, por medio de transparencias y de recursos técnicos refinadísimos que combinan el óleo con el temple, fragmentos de objetos, o más bien, fantasmas de objetos. Lo de “fantasma” es, desde mi punto de vista, muy importante en estas escenas que Salazar crea, a veces recordando a pintores del pasado, manieristas o barrocos, o bien, imaginando la presencia de uno de ellos en la “camera” de otro, cosa de la que a veces dan cuenta los títulos. En la jerga psicoanalítica, la función primaria del fantasma es la escenificación del deseo. Si esto es cierto, Salazar pretende situarse como pintor intemporal.

En su obra reciente, el color saturado y limpio desapareció para ceder el lugar a armonías cromáticas que forman arpegios. Suelen predominar los tonos rojizos pero en clave baja, cancelando toda estridencia y sometiendo la propia necesidad de expresar, correspondiente a fases suyas anteriores, al propósito de formular composiciones muy elaboradas, sutiles, luminosas, en las que la mirada del autor parece dejar poco espacio a lo aleatorio. Hay allí volúmenes, y no sólo planos anteroposteriores, aunque éstos también aparecen dejando ver capas o estadios sucesivos que permiten intuir la hechura del cuadro, si se quiere de atrás para adelante, por decirlo de algún modo. Así, en *Sobre la Duda* se cumplen dos propósitos: el de construir pictóricamente los escenarios y permitir vislumbrar cómo fueron realizándose, tal y como si la metáfora arqueológica se encontrara funcionando como eje de los procedimientos creativos.

Teresa del Conde

Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM
historiadora y crítica de arte.

Texto escrito para la exposición y catálogo de la muestra individual de Ignacio Salazar, titulada “Sobre la Duda”, presentada en Museo de Arte Moderno, Ciudad de México 1999.

S O B R E L A D U D A

ENTREVISTA CON IGNACIO SALAZAR

He realizado diversos viajes a la ciudad de México y a algunas ciudades del interior, pero nunca fue mi propósito principal el entablar contacto con sus artistas, sino con el arte, como parte de mis proyectos e investigaciones, desde la distancia geográfica de mi país, Holanda. Durante los últimos cinco años, me ha interesado seguir el arte de ciertos países latinoamericanos y, especialmente, el de México, ya que algunos de éstos tienen poca, o ninguna, presencia en Europa. Así, mi encuentro con la obra de Ignacio Salazar se dio por medio de un catálogo que encontré en casa de un amigo, quien me puso en contacto con este pintor hace ya casi una década, con quien sólo ha habido una comunicación epistolar, espaciada en frecuencia, pero fructífera en contenidos e ideas.

Ahora podemos conocernos personalmente durante su breve estancia en Amsterdam, con el propósito de realizar una entrevista cuyo fin será publicarse en el libro-catálogo de su próxima exposición en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. No todas las conversaciones fueron reproducidas, por cuestiones naturales de espacio, pero sí los aspectos sustanciales de las mismas. Esta es mi primera intervención en una publicación mexicana, así que me siento obligada a llevarla a cabo con toda la seriedad que me corresponde, como historiadora y curadora, y sin faltar a mis convicciones en torno al arte contemporáneo y a sus aspectos críticos, en el contexto de la obra de este pintor.

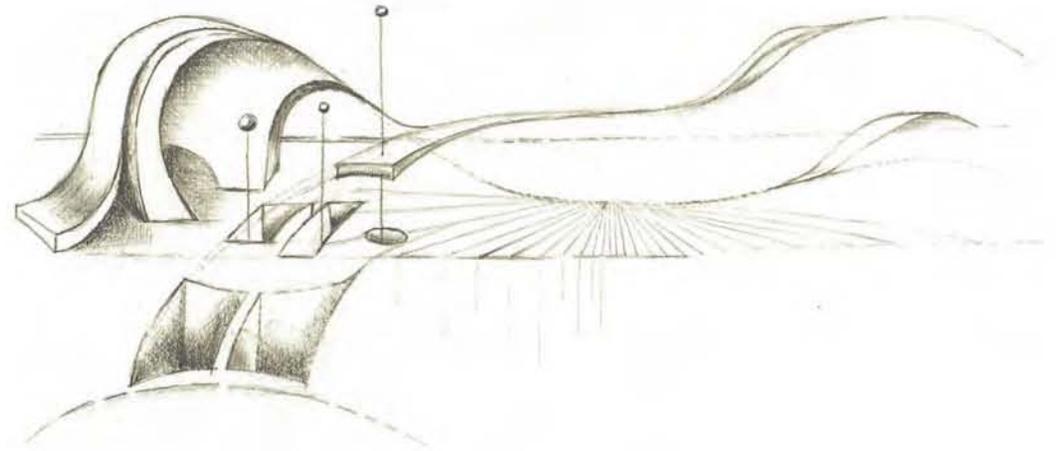
HANNAH VAN DER HOOCH. La pintura abstracta que usted hace me parece un tanto indefinida y poco ortodoxa. Digo esto porque algunos de los pintores abstractos que conozco, por lo general, son rigurosos en sus juicios. Y por otro lado, ni siquiera

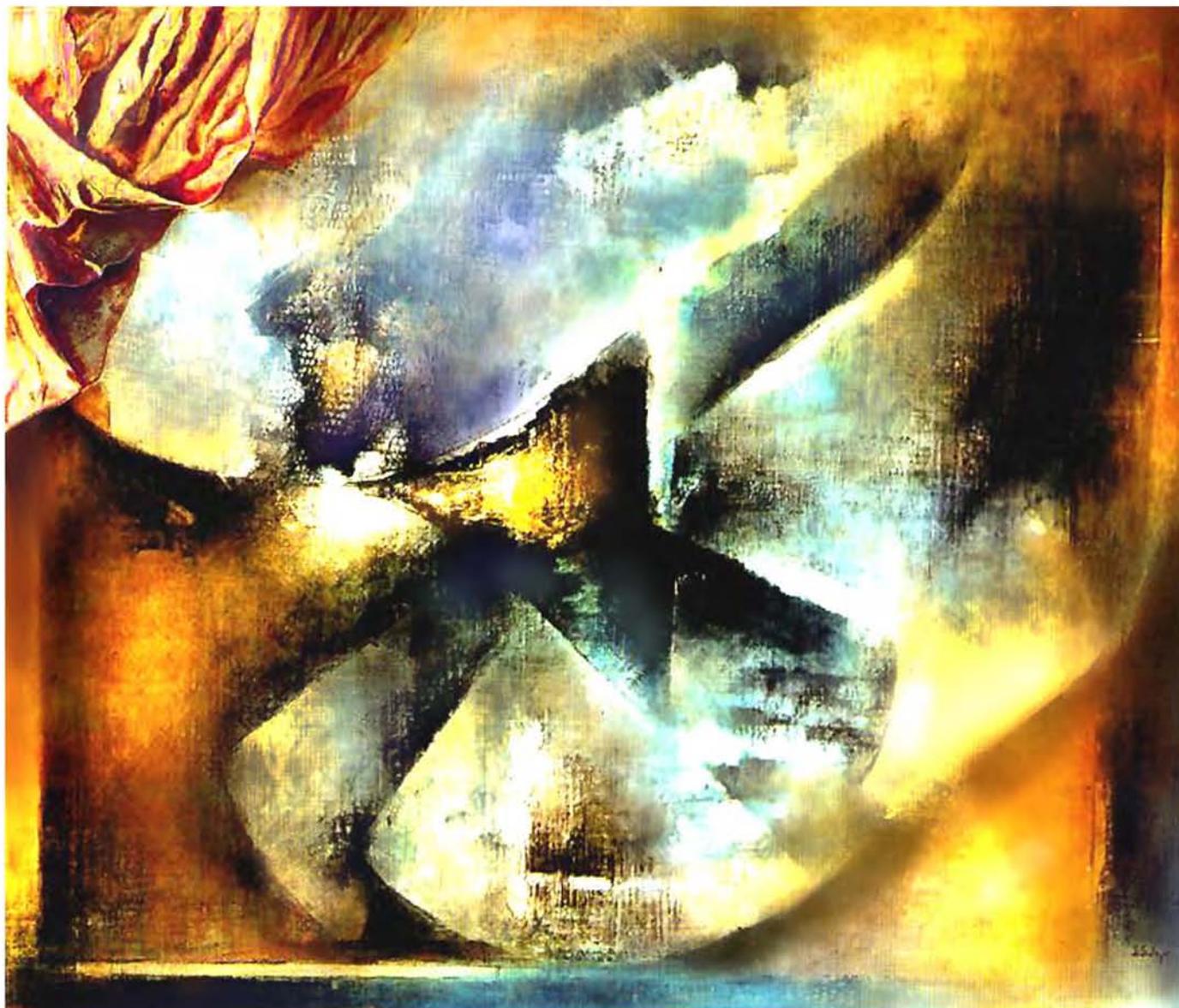
sé si llamar a su trabajo “pintura abstracta” debido a la aparición de esos cortinajes, mantos, telas, o algo extraño que se les parece. A partir de estos elementos, ¿seguiría usted considerándose un pintor abstracto en el amplio espectro de este concepto?

Hannah Van der Hooch*

Historiadora del arte y curadora independiente,
actualmente reside en Amsterdam.

Texto escrito para la exposición y catálogo de la muestra individual de Ignacio Salazar, titulada “Sobre la Duda”, presentada en Museo de Arte Moderno, Ciudad de México 1999.





38. La joven Virgen



39. Maestro de Gante



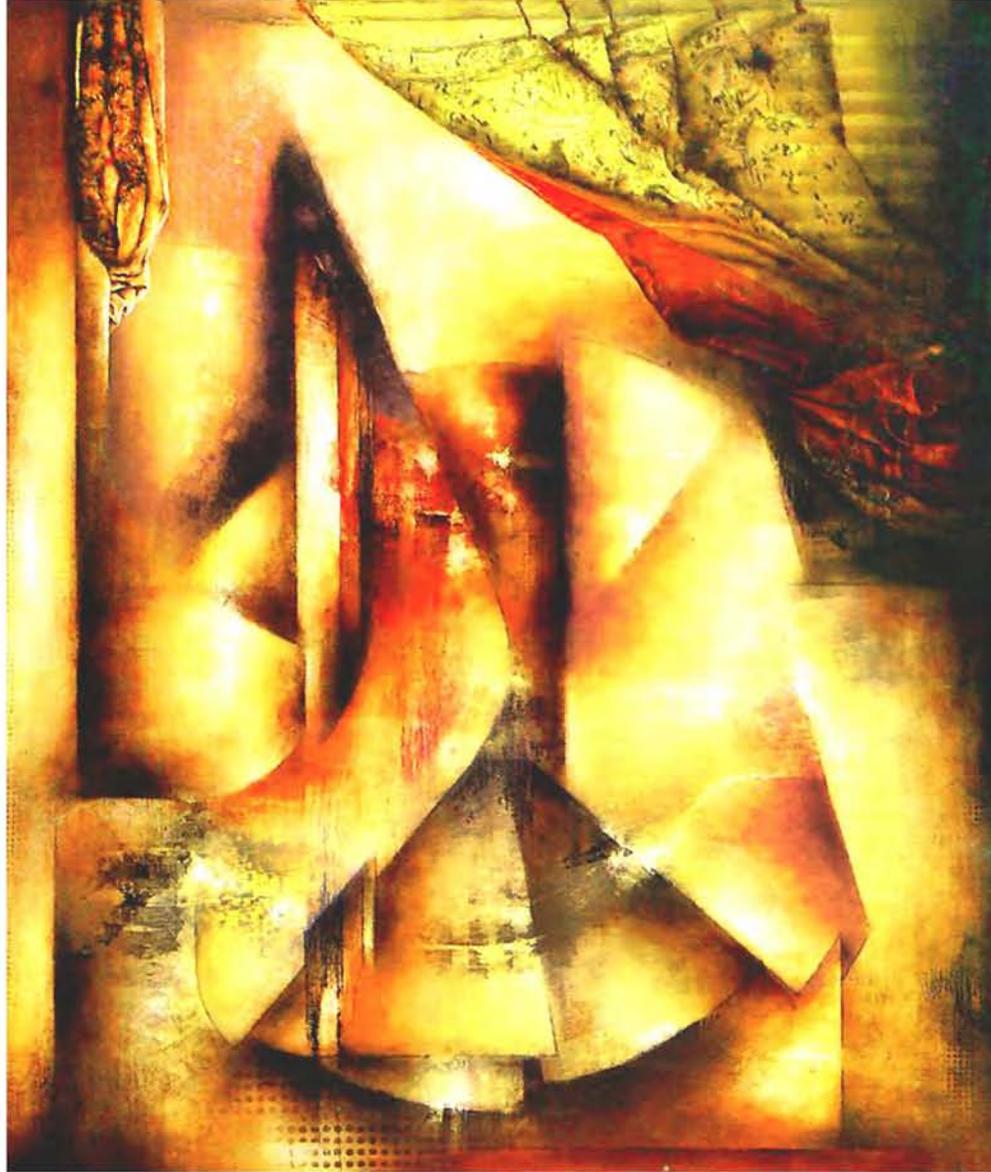
40. Decanso de Gérard David



41. Arcángel de David



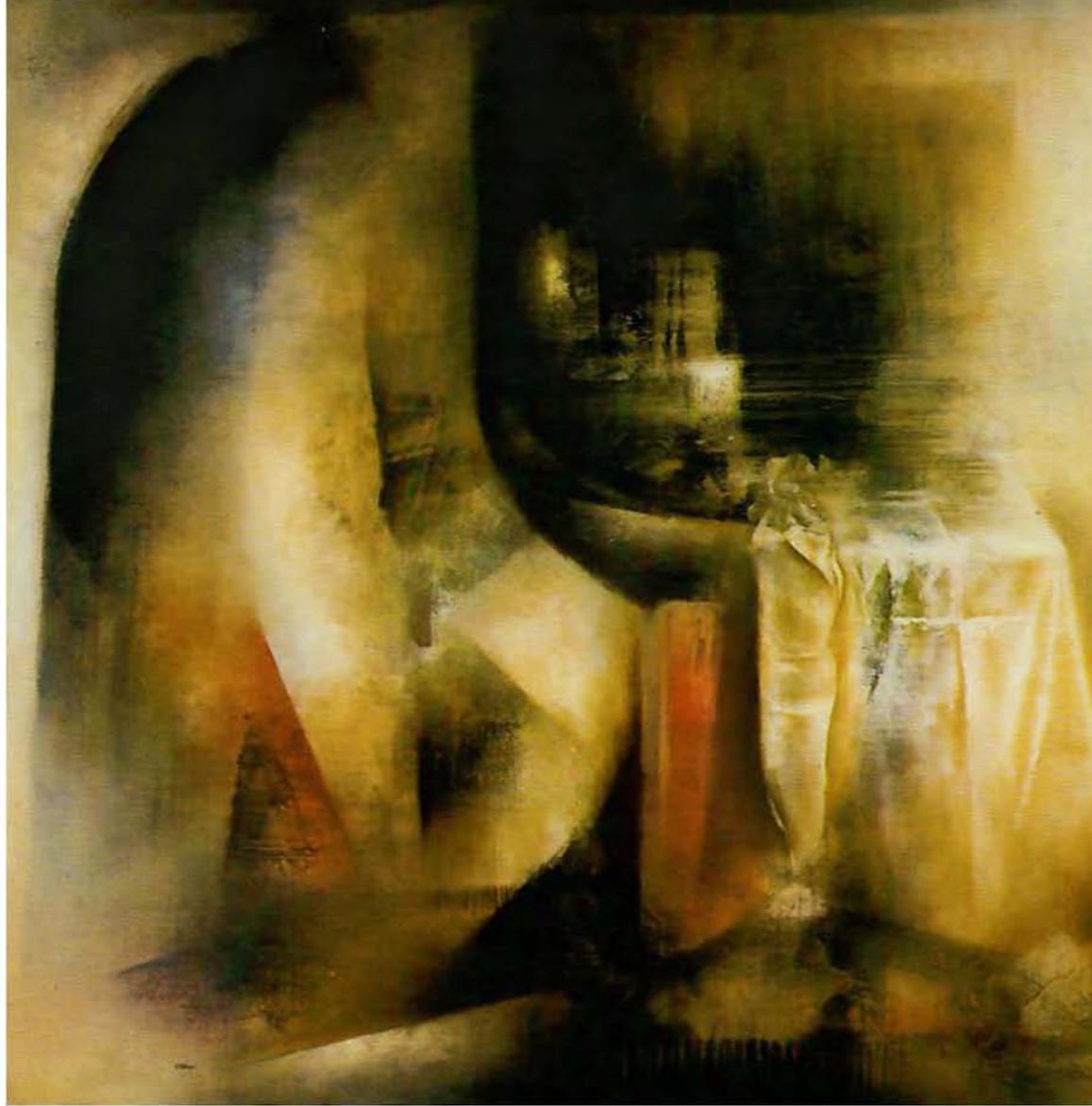
42. Segunda Incredulidad



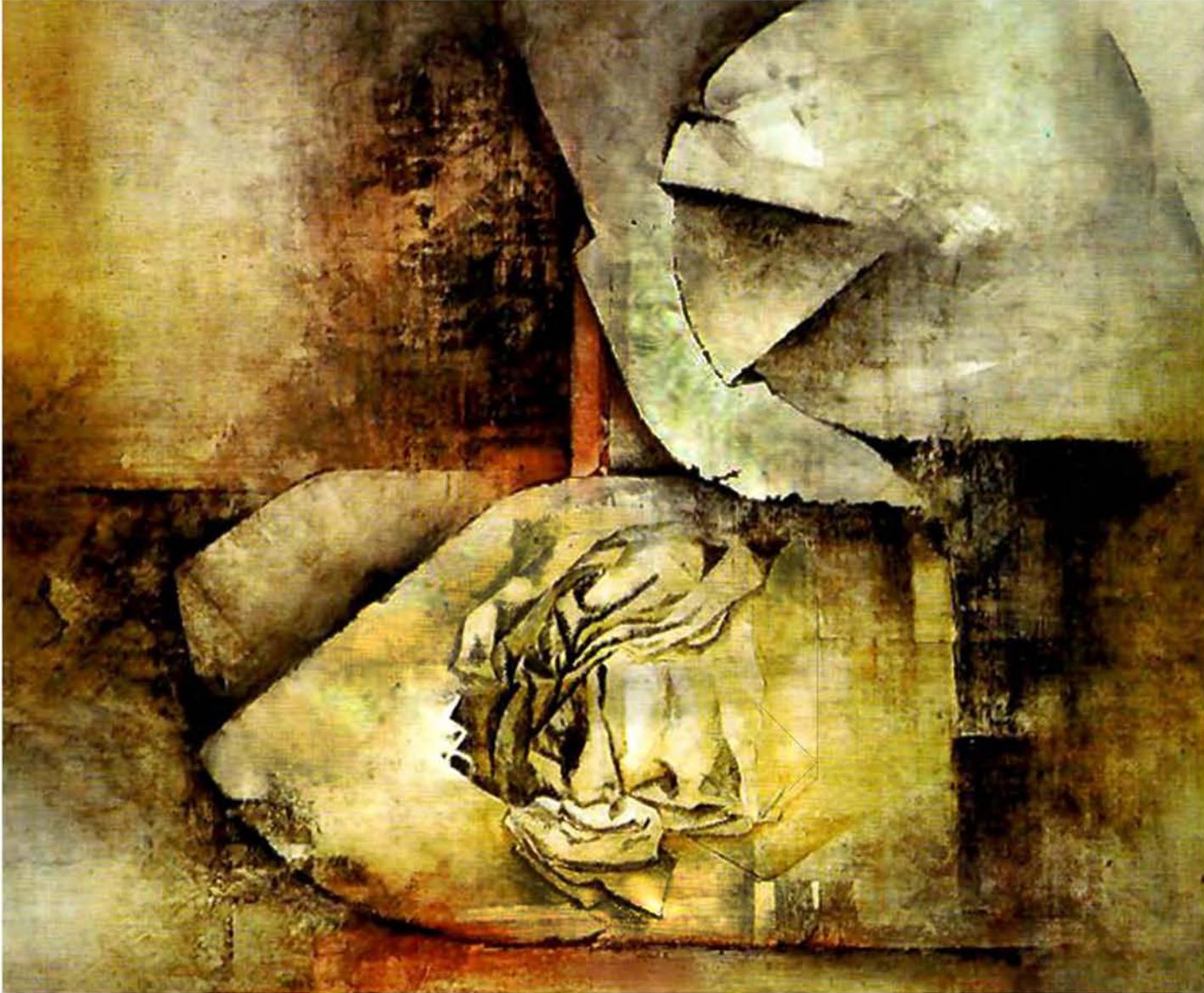
43. La Cámara de los Esposos



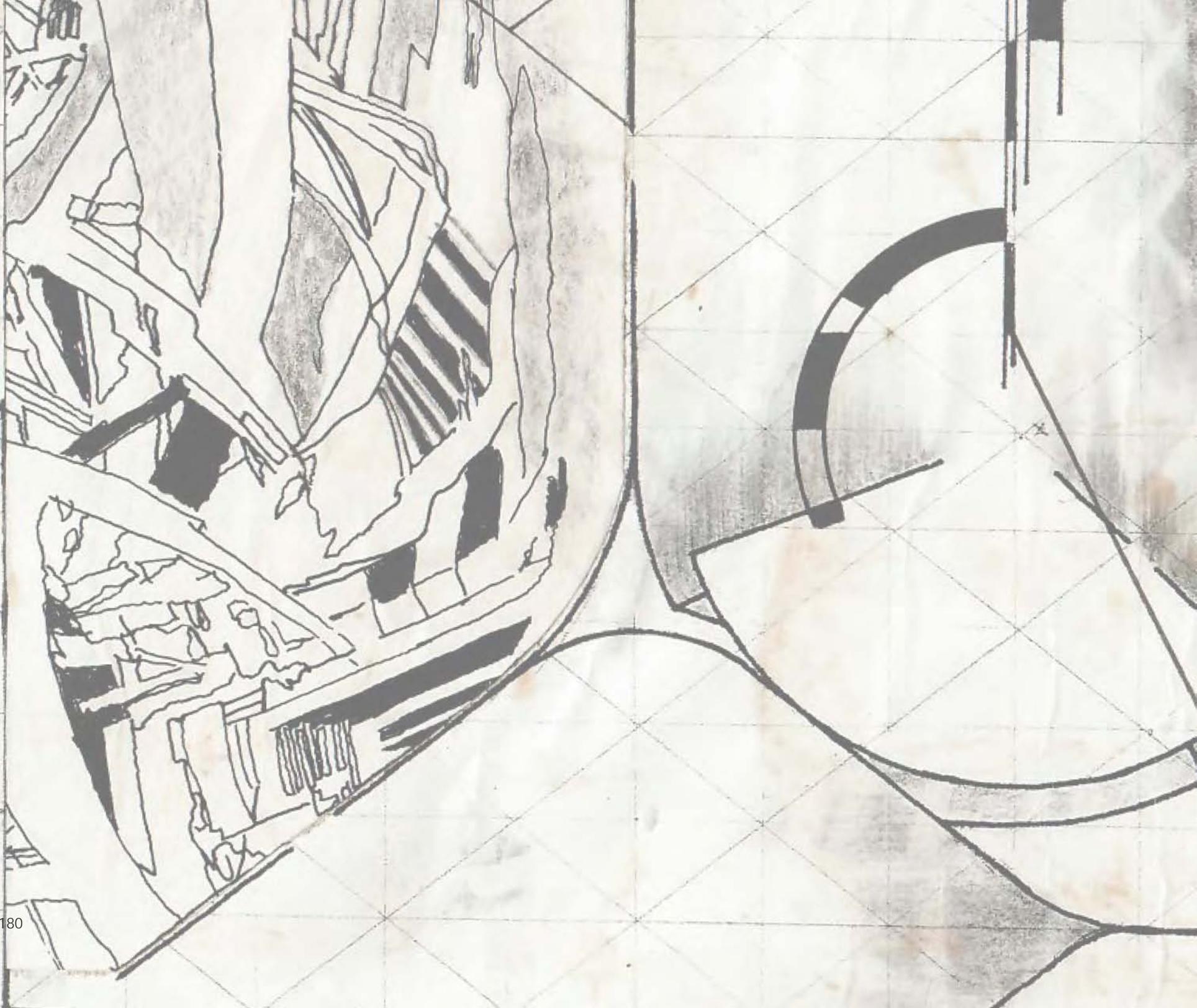
44. Incredulidad



45. Mesa - Heda



46. Maestro de Gante





INESPERADA EXTRAÑEZA

EXPOSICIÓN PRESENTADA
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
D E M O N T E R R E Y

Percibir algo estéticamente significaría, creo, apreciarlo en lo fundamental. Pero no de manera exclusiva en función de su forma y estructura sensibles, puesto que la percepción estética es meramente sensorial y en ella intervienen otros factores, como quizá se descubra a lo largo de este diálogo. En todas sus formas (música, danza, etcétera) el arte es una realidad privilegiada dentro del ámbito de la experiencia estética, si bien una experiencia estética no necesariamente es artística.

De primer invite me sorprendieron por su índole dos cuadros de dimensiones generosas que nos acompañaron durante todo el tiempo que estuvimos departiendo en unos muebles muy bien diseñados, recubiertos de piel roja. Una vitrina adosada a un muro, donde sobresalían varias efigies de Buda, acaparaba a veces la mirada; pero yo sabía que Ignacio se había vuelto no sólo budista sino ascético.

Lo extraordinario no necesariamente se acerca a lo sublime: es imponderable. Pero lo que sí me parece cierto es que lo extraño es lo no previsto. No preví encontrarme con piezas como las que estoy viendo. Estos cuadros, que tienen solo elementos delicadamente figurativos sino bien reconocibles, son a la vez abstractos. Y eso tiene que ver desde luego, con los antecedentes de tu propio quehacer, pero no al grado en que lo percibo en estas dos composiciones.

La conversación sigue por otros derroteros. En las imágenes digitales veo escaleras y detalles que corresponden al ámbito de la Academia de San Carlos, en Academia 22, una vez más el tiempo pasado y nostálgico se anexa al presente por medio de una formaciones redondeadas y semipartidas por la mitad, que según mi parecer simbolizarían de alguna manera el tiempo, y que funcionan como recursos estructurales. En una de los cuadros hay unas rocas. Él me dice que es difícilísimo pintar rocas, y las que veo pintadas tienen estalactitas. Hay también unas como redes finísimas, más ligeras que una tela de araña, que van derramándose casi imperceptiblemente, como una lluvia tenaz, sobre estructuras de otros tiempos.

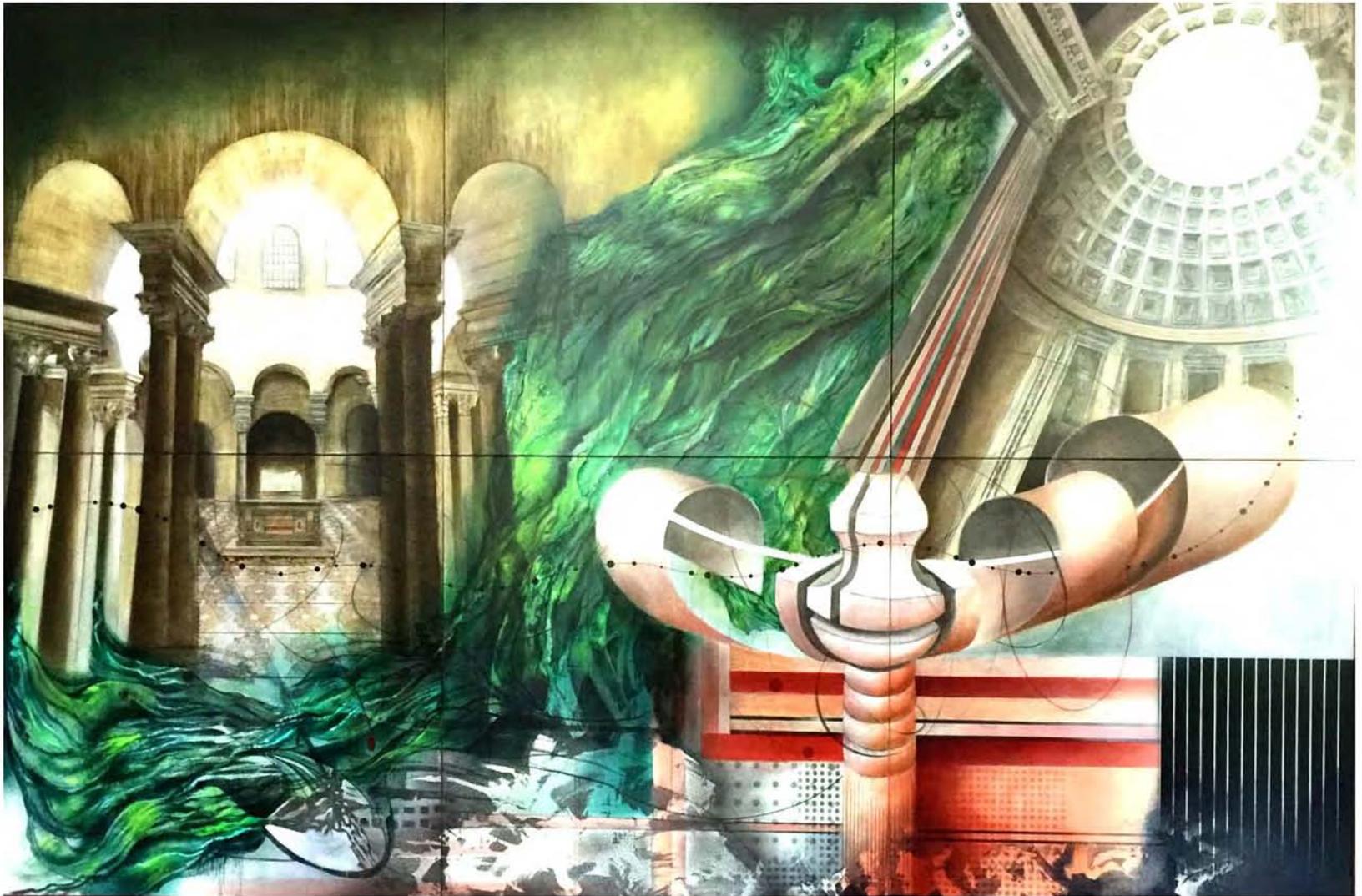
Un dialogo no puede tener conclusión alguna, podría prolongarse indefinidamente, pero entonces el motivo por el cual fui invitada a colaborar en esta ocasión se convertiría en un oxímoron: “la música callada, la soledad sonora”, según el ejemplo de Todorov que me viene a la memoria en esta ocasión.

Teresa del Conde

Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM
historiadora y crítica de arte.

Texto escrito para la exposición y catálogo de la muestra individual de Ignacio Salazar, titulada “Inesperada Extrañeza”, presentada en Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), marzo-junio 2013.





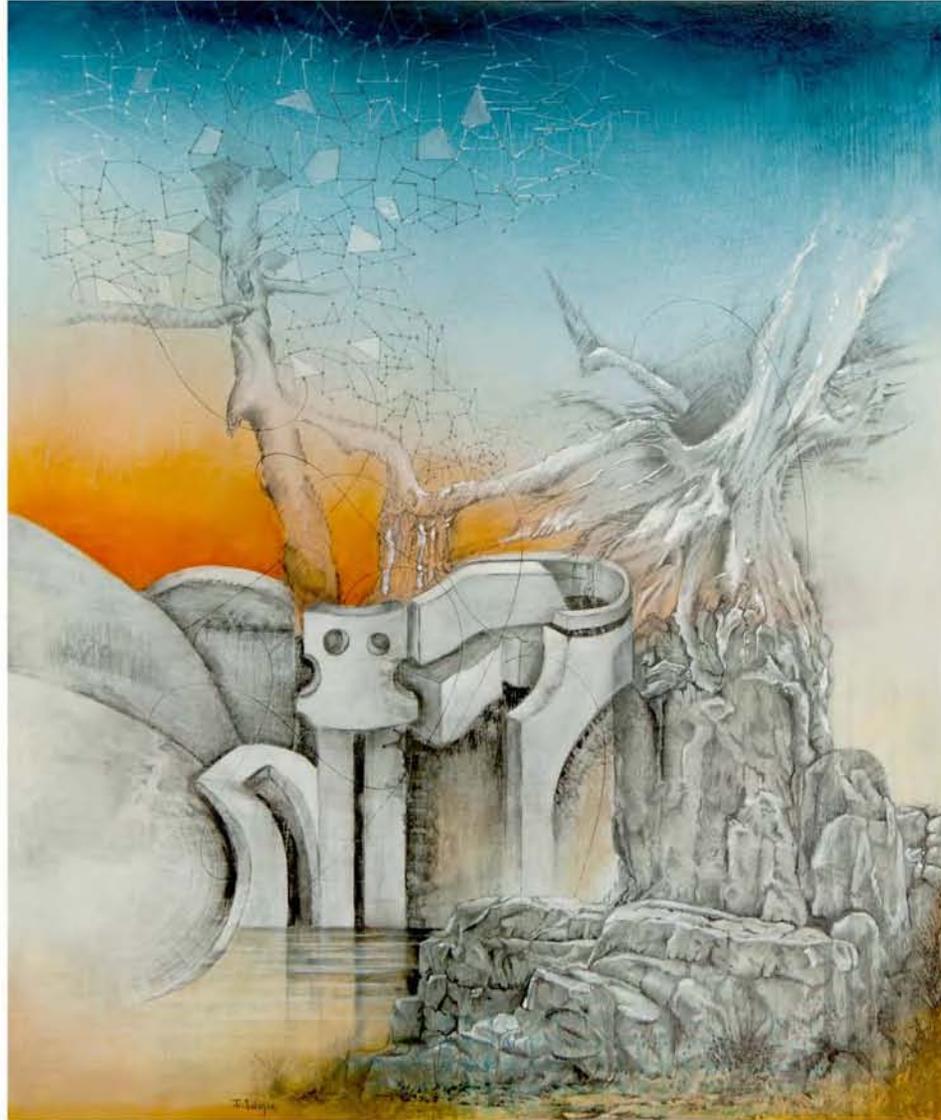
47. Sutra



48. El cerrojo de Frago



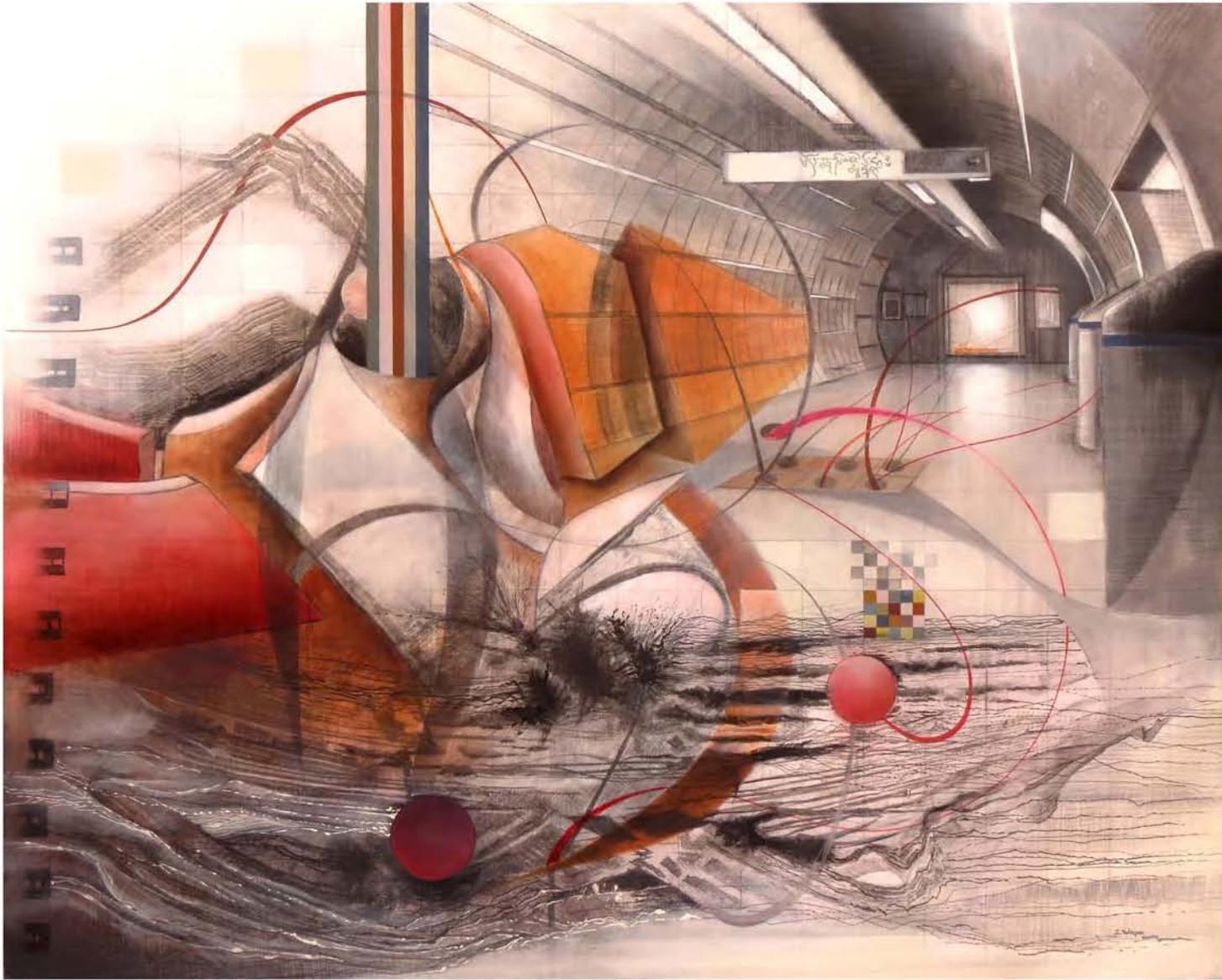
49. Tren que conduce al Árbol Sagrado



50. Árbol Constelación



51. Belleza en el Barrio del Placer



52. Tunel de Luz



53. Éxtasis



54. Canaletto en el Barrio del Placer



55. Árbol Bodhi en el desierto



56. Nube negra a Gerardo Murillo

LISTA DE OBRA

1. Ignacio Salazar
Exceso de exponente
Laca acrílica /plástico
120 x 120 cm.
1976

2. Ignacio Salazar
Banco de memoria
Laca acrílica/ plástico
120 x 120 cm.
1976

3. Ignacio Salazar
Indizamiento bidimensional
Laca acrílica/ plástico
120 x 120 cm.
1976

4. Ignacio Salazar
Significación en precisión
Laca acrílica/ plástico
120 x 120 cm.
1976

5. Ignacio Salazar
El cálculo de direcciones
Laca acrílica/ plástico
120 x 120 cm.
1976

6. Ignacio Salazar
Producto lógico
Laca acrílica/ plástico
120 x 120 cm.
1976

7. Ignacio Salazar
La secuencia de iniciación
Laca acrílica/ plástico
120 x 120 cm.
1976

8. Ignacio Salazar
Datos almacenados fuera de las fronteras de un byte
Laca acrílica/ plástico
120 x 120 cm.
1976

9. Ignacio Salazar
Funcionamiento de circuitos
Laca acrílica/ plástico
120 x 120 cm.
1976

10. Ignacio Salazar
La secuencia de los argumentos
Laca acrílica/ plástico
120 x 120 cm.
1976

11. Ignacio Salazar
Penetración virtual de sólidos
Acrílico/ tela
140 x 120 cm.
1979.

12. Ignacio Salazar
Homenaje al espacio múltiple II
Acrílico/ tela
140 x 120 cm.
1979

13. Ignacio Salazar
Espacio subyacente
Acrílico/ tela
140 x 120 cm.
1979

14. Ignacio Salazar
Espacialidad recíproca
Liquitex/ algodón
140 x 120 cm.
1979

15. Ignacio Salazar
Homenaje al espacio múltiple III
Liquitex/ algodón
160 x 140 cm.
1978

16. Ignacio Salazar
Superposición y enlazamiento de volúmenes imaginarios
Acrílico/ tela
140 x 120 cm.
1979
17. Ignacio Salazar
Templo para Xaman Ek II
Acrílico/ tela
212 x 212 cm.
1984
18. Ignacio Salazar
Florida Horizon II
Acrílico/ tela/ madera
38.1 x 119.38 cm.
1982
19. Ignacio Salazar
Florida Horizon III
Acrílico/ algodón/ madera
38.1 x 119.38 cm.
1982
20. Ignacio Salazar
Florida Horizon XIII
Acrílico/ tela/ madera
60.5 x 70 cm.
1982
21. Ignacio Salazar
Cromotransparencia VI-B
Acrílico/ algodón
50 x 60 cm.
1981.
22. Ignacio Salazar
Cromotransparencia XIX-B
Acrílico/ algodón/ tela
60 x 50 cm.
1982.
23. Ignacio Salazar
Superposición y enlazamiento de volúmenes imaginarios
Acrílico/ tela
50 x 60 cm.
1979
24. Ignacio Salazar
Florida Horizon XV
Acrílico/ tela/ madera
38.1 x 119.38 cm.
1982
25. Ignacio Salazar
Caja del astrónomo
Relieve en madera
120 x 120 x 15 cm.
1991
26. Ignacio Salazar
Carbón
Relieve en madera
150 x 120 x 15 cm.
1991
27. Ignacio Salazar
Caja Blanca,
Relieve en madera
120 x 120 x 15 cm.
1991
28. Ignacio Salazar
Construcción II
Construcción de madera
120 x 120 cm.
1991
29. Ignacio Salazar
Agüitas para el Cornell
Mixta y relieve sobre madera
105 x 85 cm.
1992
30. Ignacio Salazar
Guillotina
Mixta sobre relieve en madera
113 x 85 cm.
1993
31. Ignacio Salazar
El Hotel de Cornell
Mixta y relieve sobre madera
80 x 60 cm.
1992
32. Ignacio Salazar
La tragedia del verbo
Acrílico/ tela
120 x 140 cm.
1988 - 1989
33. Ignacio Salazar
Teatro del silencio
Acrílico/ panel
29 x 37 cm.
1989

34. Ignacio Salazar
Las puertas de Tikal
Óleo/acrílico/ tela/ panel
276 x 500 cm.
1985 - 1986

35. Ignacio Salazar
Yaxchilán
Óleo/acrílico/ tela
180 x 270 cm.
1987

36. Ignacio Salazar
Calera
Óleo/ tela
160 x 200 cm.
1987

37. Ignacio Salazar
Torre
Óleo/caoba
40 x 40 cm.
1987-1988

38. Ignacio Salazar
La joven Virgen
Óleo/ tela/ madera
44 x 52 cm.
1996-1997

39. Ignacio Salazar
Maestro de Gante
Óleo/ temple/ tela/ madera
25 x 30 cm.
1997-1998

40. Ignacio Salazar
Descanso de Gérard David
Óleo/ tela
100 x 100 cm.
1998

41. Ignacio Salazar
Arcángel de David
Óleo/ temple/ tela/ madera
25 x 30 cm.
1997 - 1998

42. Ignacio Salazar
Segunda Incredulidad
Óleo/ temple/ tela
120 x 120 cm.
1998

43. Ignacio Salazar
La Cámara de los Esposos
Óleo/ temple/ tela
207 x 177 cm.
1997

44. Ignacio Salazar
Incredulidad
Óleo/ tela/ madera
100 x 100 cm.
1996 - 1997

45. Ignacio Salazar
Mesa - Heda
Óleo/ tela
120 x 120 cm.
1996 - 1997

46. Ignacio Salazar
Maestro de Gante
Óleo/ temple/ tela/ madera
25 x 30 cm.
1997 - 1998

47. Ignacio Salazar
Sutra
Óleo/ tela
240 x 360 cm.
2013

48. Ignacio Salazar
El cerrojo de Frago
Óleo/ tela
130 x 160 cm.
2003

49. Ignacio Salazar
Tren que conduce al Árbol Sagrado
Óleo/ tela
120 x 140 cm.
2011-2012

50. Ignacio Salazar
Árbol Constelación
Óleo/ temple/ panel
52 x 44 cm.
2012

51. Ignacio Salazar
Belleza en el Barrio del Placer
Tinta /temple/óleo/panel
47 x 47 cm.
2012

52. Ignacio Salazar

Tunel de Luz

Óleo/tela

80 x100cm.

2012

53. Ignacio Salazar

Éxtasis

Óleo/tela

180 x 220 cm.

2012

54. Ignacio Salazar

Canaletto en el Barrio del Placer

Tinta/temple/óleo/panel

47 x 47 cm.

2012

55. Ignacio Salazar

Árbol Bodhi en el desierto

Óleo/tela

65x 61cm.

2010

56. Ignacio Salazar

Nube negra a Gerardo Murillo

Óleo/tela

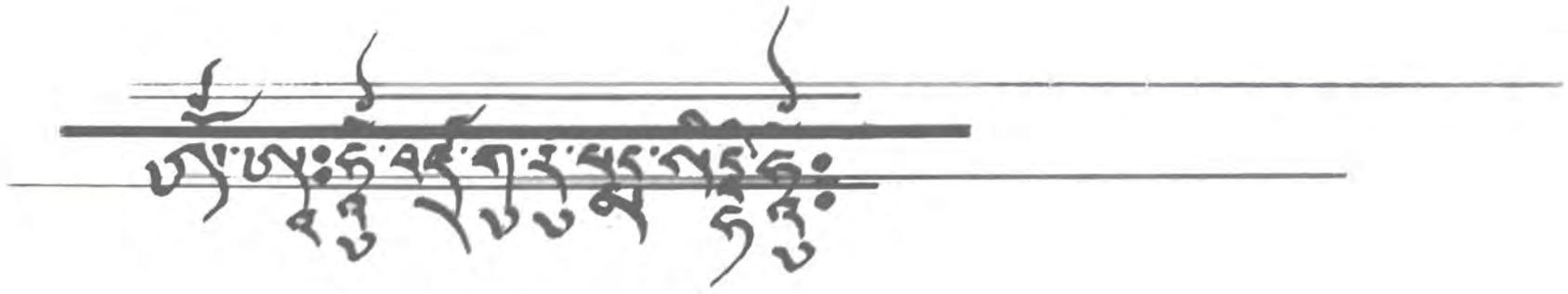
140 x 250 cm.

2012





PINTURA-IMAGEN



A handwritten musical score on a five-line staff. A thick horizontal bar is drawn across the middle of the staff. Above the staff, there are three notes with stems pointing upwards. Below the staff, there is a sequence of notes and rests written in a shorthand notation. The notes are connected by a horizontal line, and some have stems pointing downwards. The notation appears to be a form of musical shorthand or tablature.

El encuentro de nuestro cuerpo con el arte se presenta en las etapas de la vida desde varias fuentes y reconocimientos, que se van presentando en momentos que podemos denominar como afortunados. Hacemos arte cuando en la infancia manifestamos de manera natural y simple, nuestras acciones sin pensar ni juzgar su impronta, este hermoso flujo permanece en los estratos de la mente, y en la memoria corporal. Aquí se inician y presentan las primeras acciones de la práctica artística, y estas pueden prolongarse a lo largo de la existencia, o permanecer latentes con dos características: ocultas en acciones subconscientes que permiten trasminar alguna acción cuasi artística, o bien desaparecer del continuo mental cualquier impulso creativo con cierta carga artística, o bien desaparecer del continuo mental cualquier impulso creativo con cierta carga artística; en algunos casos este se presenta cuando ciertas patologías mentales aparecen en la persona, bloqueando la posibilidad de este impulso vital.

Al referirnos a enfermedades o perturbaciones mentales inevitablemente estamos acudiendo a disciplinas que lindan entre las ciencias médicas y de la salud y la psicología. Para algunos fines relacionados directamente con este trabajo, encontramos que los caminos de las ciencias presentan por lo regular protocolos definidos y positivos para la ciencia misma, los cuales van dirigidos a sus amplias áreas de influencia, las cuales se retroalimentan a través de redes de conocimientos creados para beneficiar el progreso y desarrollo de las ciencias mismas, En otra dirección los infinitos y misteriosos actos que los humanos realizamos en las artes, adquieren los status de enigmas, incógnitas, dudas y vaguedades, las cuales no fácilmente se puede develar.

Esta incontenible presión provocada por las ciencias y tecnologías hacia todo lo que se cifra como progreso y civilización, en otra dirección no ha mejorado ni cambiado la esencia de la pintura, tal vez, encontramos obras que se valen de la tecnología para crear excelentes producciones en las que

no dejan de aparecer buenas dosis de innovación. Han sido las ingenierías las que han aportado eficazmente un maridaje en los constructos plásticos y visuales.

Las artes han experimentado sustanciales cambios en la manufactura y presentación de las obras, pero su concepción y basamentos surgen de los mismos patrones que pudieron haber utilizado los artistas hace miles de años. Lo mismo puede decirse de los bocetos de un escultor o dibujante que prepara las bases seminales de su trabajo, o de un discurso completo que aparezca en los muros y espacios museísticos.

Quizá refiriéndome –hasta donde sea posible– a aquello que la representación no puede ya abarcar, podré entender plenamente qué es representar. La cuestión principal se refiere a si realmente es posible algún tipo de contacto, conocimiento o vivencia de la realidad que no pase por los sistemas representativos (visuales, lingüísticos o de cualquier tipo): una vivencia o experiencia de “eso” que está más allá de la representación posible, y de lo que no se puede hablar; que sólo puede ser oscuramente mencionado, más no nombrado. Sostengo que sí existe un contacto con el mundo que no pasa por la representación. El que ese contacto no sea posible dentro del marco de la filosofía o que no se pueda “comunicar claramente” en qué consiste, es otra cosa. Sostengo también que el lenguaje de las imágenes tiene mayor capacidad que el lenguaje fonético-articulado para propiciar ese “contacto directo”. De modo que me estoy ubicando con ello en las antípodas del pensamiento de Cassirer, para quien el <<paraíso de la mística y de la pura inmediatez>> estaba vedado para la reflexión filosófica. Este pensador partía de un postulado: si la filosofía tiene como único suelo el concepto y el pensamiento discursivo, entonces le es inaccesible la <<experiencia directa>>, sea lo que sea ésta.⁷

Detengamos la atención a fin de observar esta difusa carrera por tratar de homologar la creación con la investigación.

Es común que quienes desconocen, o no han vivido con intensidad la práctica de la vida artística, impulsen los modelos

⁷ Zamora Águila Fernando, *Filosofía de la imagen: CAP.12 : Los límites de la representación: del símbolo a la presencia.* (México: ENAP, 2007), 322.

de “investigación” con el propósito de pretender justificar las artes al ámbito de la contemporaneidad, o penetrar en el espejismo de la coparticipación de las absurdas competencias y demás modelos educativos que provienen de presiones políticas y sociales, o en ciertos casos adaptarse a esquemas neoliberales que permiten la sobrevivencia, tanto de las universidades como de los académicos que desarrollan sus actividades en dichas instituciones. Aquí

Tratar de argumentar qué investiga quien realiza nuevas formas de crear novelas, obras para fagot o piano, coreografías para danza contemporánea y clásica o diseños para logotipos o modelos editoriales?, es producto de la manifiesta ignorancia entre los contundentes procesos creativos en relación a lo que convencionalmente se a considerado como investigación, ya que los protocolos, convenciones y flujo de información entre grupos pares, crea barreras y contrariedades que no le permiten a las artes (dada su naturaleza) ingresar con la fluidez que le es propia a los modelos convencionales de investigación.

Existen investigaciones que desde las ingenierías en materiales e instrumentos y herramientas han aportado innovaciones en las artes, en las humanidades, universos de conocimientos históricos, teóricos y conceptuales que contribuyen con novedosas aportaciones a las disciplinas artísticas y apoyan de manera positiva a la evolución de las posibilidades creadoras.

Sin embargo, la inmediatez vertiginosa de las comunicaciones, a través de las disciplinas informáticas e instrumentos tecnológicos se topan con la contundencia lenta de la formación artística y los tiempos pausados que pertenecen a las artes . Los inmensos depósitos de las imágenes se renuevan instantáneamente para nutrir las carreteras que permiten la circulación y cobertura de las necesidades del planeta, con la finalidad de verse a sí mismo reflejado millón de ocasiones diariamente . Desde estos almacenes surgen los sustitutos que determinan las maneras de ver, efectos que crean nuevas

doctrinas y dogmas que anteriormente pertenecían a la pintura con los propósitos ya expuestos en este trabajo.

Sueltas las sogas que vinculan a la pintura con las imágenes El solo aquí y solo ahora, requieren de la percepción instantánea, el tiempo empuja a los sentidos a digerir a la velocidad de la electrónica lo que se les presente, aquí se activan dos dimensiones de la mente, el ingreso depósitos mentales para el percepto junto con el almacenamiento del mismo; la imaginación acude a los lo que entró por las ventanas de la percepción y se depositó en los estratos de la mente.

En esta rapidez de la percepción existe una forma que no se puede controlar ni asimilar, una imposición fuera de nuestro control: las imágenes. Aceptamos que vivimos en la civilización torneada por estas formas que inundan las mentes, provocando reacciones dirigidas ya sea hacia la manipulación, control, promoción de deseos, creación de modelos, y un sin número de acciones que construyen patrones culturales y modos de comportamiento que, en su mayoría, son altamente predecibles a través de las estrategias que los modelos audiovisuales confeccionan con el fin de lograr sus propósitos.

¿CÓMO VEMOS? ¿EN VERDAD LA VISIÓN ES SUPERIOR A LAS OTRAS FUNCIONES sensibles (la audición y el oído, el tacto, el olfato y el gusto), como han afirmado diversos pensadores occidentales (Platón, Aristóteles, Hegel)? ¿Por qué el ver es tan importante en la cultura occidental? La imagen como objeto sensible visual se dirige al sentido de la vista; la palabra escrita —que es una imagen sensible— se aborda sólo mediante la visión (la lectura en voz alta perdió hace siglos su relevancia en Occidente), y en nuestro entorno cultural es muy común encontrar prohibiciones como “no tocar”, que por tanto estimulan el ver. He aquí unos cuantos ejemplos de cómo la visión se ha impuesto durante siglos a otras formas de sensibilidad. En este capítulo trataré críticamente tales concepciones, y consideraré a la visión como un componente —uno más— de un complejo en el que intervienen otros sentidos, y en el que la corporeidad va unida a la espiritualidad, la materia a la idea, lo físico a lo intelectual: mi tesis al respecto es que existe una continuidad entre lo fisiológico y lo imaginario-conceptual.

Las imágenes pueden preceder a las representaciones, como sucede durante la primera infancia, cuando el niño aún no se representa el mundo verbalmente, pero tiene imágenes de éste, que para él son auténticas presencias. Pero hay también imágenes que suceden a las representaciones, como en las experiencias límite, cuando las representaciones ya no bastan y son abandonadas. ¿De qué imágenes se trata? Son las imágenes más arcaicas, las más difícilmente trasladables a formas visuales y que no podemos describir o representar. Son imágenes que no podemos ver tampoco, pero que sí podríamos contemplar: se trata de las Urbilder, que son imágenes previas o arcaicas, imágenes o proto-imágenes invisibles. Mientras que con palabras no es posible hacer referencia clara a lo que está más allá de las palabras y de toda representación (sino que sólo se puede sugerirlo), con imágenes sí se puede hacerlo: una tela en blanco o en negro son una imagen y son también la ausencia de imagen. El silencio verbal puede serlo todo o no serlo nada. Pero el silencio visual expresado en la superficie vacía que se presenta como tal, es un silencio pleno: la claridad o la blancura totales, la oscuridad absoluta están ahí, presentes, y no son únicamente.⁸

⁸ Zamora Águila Fernando, *Filosofía de la imagen: CAP.9: De la visión a la mirada*. (México: ENAP, 2007), 235.

En las imágenes y la mirada es ahora conveniente acudir a los modelos filosóficos mahayanas ya que en estos amplios espectros existen formas de conocimiento relacionadas con las percepciones, un conjunto interrelacionado y complejo son las llamadas skandhas que también son conocidos como los cinco agregados. Éstos encuentran una traducción literal en el sánscrito (conjunto o montón). Uno de estos agregados es el skandha vedana el cual comprende la forma como se interpretan las sensaciones. Para los propósitos de este trabajo solo nos referiremos a las percepciones visuales, tanto inmediatas como las almacenadas en la memoria. Como ya lo hemos expresado anteriormente existen infinitos registros en la mente conocidas como imágenes mentales, a la par y a cada momento, recibimos innumerables percepciones visuales que se van depositando en los archivos de la conciencia; de estos almacenes surgen las formas que van a ser utilizadas en la creación de una obra de arte visual, en la elección hay tres factores que operan al momento de crear, el primero es una vaga idea de alguna forma preexistente en el subconsciente que es elegida involuntariamente como elemento participante ya sea al inicio o en el proceso de elaboración de la pintura, la segunda elección se encuentra en los cuadros anteriores que sirven como puente para el que se está haciendo, la tercera viene a ser una apropiación referencial de alguna de las millones de imágenes que pueblan el universo de la visualidad, dicha elección obedece a muchos motivos que sería interesante explorar y consolidar.

La conciencia de las percepciones a través del autoanálisis e intuición es un atributo de los skandhas y una fortaleza manifiesta en una mente fuerte y estable como resultado de las prácticas en el cultivo de la conciencia. Sin embargo, no existe en una mente ordinaria, maneras defensivas para controlar la recepción de imágenes que se presentan en la cotidianidad, las cuales como hemos expuesto, son absorbidas involuntariamente. Ante cualquier creador este complejo de imágenes crea pensamientos, ideas, comportamientos y acciones dirigidas. Hemos mencionado que las grandes corporaciones anónimas de

los mercados de imágenes proveen la distribución a través del comercio las cuales son controladas por grandes agrupaciones anónimas que elaboran innumerables estrategias por medio de las bien planeadas metodologías que son altamente efectivas.

Las imágenes moldean los comportamientos de la humanidad, ya que al ser trabajadas por una gran variedad de disciplinas sociales a través de la investigación y creación de nuevos modelos de conducción de masas quienes a través de impresionantes innovaciones tecnológicas adquieren un poder inconmensurable llegando a debilitar al individuo hasta el grado de desarticular sus conductas hasta dejarlo con erráticos procederes y conductas caleidoscópicas cercanas a las patologías donde actúan solo los instintos y su reacción. Ésta pérdida de la “razón visual” colectiva encuentra en las imágenes su referencia palpable, en las conductas de masas y los estragos en las manifestaciones y emociones destructivas que vivimos cada día.

En otra dirección, las imágenes a través de la belleza contienen los códigos del universo y la naturaleza entendida en su más alta valoración. El registro de las mismas nos educa y forma con las prácticas creativas la conducción hacia lo trascendente de acuerdo a estos procederes habilitando a las dimensiones de la mente hacia el infinito de la espiritualidad. Una vez percibidas estas imágenes delicadas y en extremo frágiles, entramos en el terreno de lo sutil donde se asientan en el acervo del inconsciente, donde millones de ellas, esperan el instante de su emergencia a través de la recreación y transformación artística. Desde estos recintos ignotos de la mente, podemos acudir a las imágenes mentales con la práctica de la imaginación sin límites. El acto artístico queda a merced de la libertad para elegir los componentes de la obra que se pretenda crear.

Pintar...

El pensamiento sobre el acto de pintar va relacionado con ideas cuya origen no es posible ubicar. Una idea enfocada hacia la pintura aparece a partir de un gran número de posibles asociaciones que vamos a tratar de agruparlas en una posible secuencia.

1.- El impulso surge de una necesidad de presentar a través

de algún instrumento una gesto o impronta sobre una superficie, este acto puede ser voluntario o sólo como una acción corporal.

2.- Aparece la necesidad de representar “algo” que puede ser reconocido o sin propósito de semejanza.

3.- Una vez que aparece algo en una superficie, se genera una serie de atracciones a fin de configurar la idea o de transformar ese algo en otro algo, derivado de los primeros trazos o manchas.

4.- La elección del medio para realizar lo que se quiere pintar aparece de manera natural y con los instrumentos con los que se ha practicado, o los que se encuentran al alcance.

5.- Lo dibujado, o trazado etc. pide por decirse de alguna manera, ser tratado con más amplitud o añadir más elementos a fin de poder acercarse a lo que originalmente se había pensado, las formas originales que dan inicio al acto de pintar, o dibujar, esculpir, escribir, tocar música o bailar. Así es pintar.

La pintura posee características que la hacen rica en elementos, estos pueden ser objetuales ya que al hacerse objetos y crear cosas, estamos en los terrenos de lo material y esto es con lo que empieza a construirse la pintura, es decir, materiales. Aquí surge una marcada personalidad que se separa inevitablemente de las imágenes ya que los materiales al tener cuerpo propio de su composición químico- física se desprenden de la virtualidad de la fotografía, el cine, video o cualquier otro tipo de proyección que no es en sí una cosa.

El formato ha transitado por todo tipo de morfologías las cuales al ser soportes en si, son receptivos ante variadas técnicas y múltiples composiciones. Presentan a lo largo de miles de años todo tipo de variantes las cuales corresponden a los modelos culturales que han requerido de dicho soporte adecuado a las necesidades o sutiles sugerencias de lo que se quiere pintar. A fin de no extender demasiado alguna de sus propiedades, podemos mencionar dos aproximaciones: la superficie puede ser la pista donde se va a desarrollar toda acción con sus cualidades, estas pueden ser, desde la mayor tersura, pasando por diferentes propiedades táctiles, hasta las rugosidades y texturas más prominentes.

Aquí los materiales se convierten en aliados idóneos,

para estos propósitos, tal como ocurre con las maderas con sus intensas cualidades y variedades (las regiones del planeta tienen una infinita variedad de modelos ecológicos, en ellos crecen las plantas y árboles que permiten crear superficies receptivas para muchas manifestaciones de las artes plásticas; al mencionar sólo el mundo de los papeles podemos imaginar lo que cientos de plantas y sus tratamientos han brindado la rica y cualitativa variedad de soportes que nos atreveríamos a decir que suman miles; así mismo, las historias de dichas plantas en sus entornos y hábitats constituyen en sí la posibilidad de la gran aventura de la humanidad testimoniada en la creación del papel. Las maderas son los cimientos de la pintura. Desde ellas se ha construido el andamiaje del arte...todo proviene desde la madera.)

La gran cantidad de superficies de las telas, el mundo de los metales como el cobre, aluminio, fierro, antimonio, zinc; los plásticos, los materiales cerámicos etc. Estas características le permiten a las superficies exponer sus cualidades junto con los demás elementos que se va a ir sobreponiendo y lograr evidenciar las propiedades únicas que sólo pueden ser percibidas al estar en contacto directo con la pintura en su totalidad, es decir, en vivo, en el preciado instante del encuentro con la superficie pictórica.

Regresando, la forma del soporte, esta decisión puede ser arbitraria suele suceder en los inicios pero esto es en sí la elección del formato. Comúnmente, y como producto entre otras consideraciones del mundo editorial se ha tomado el formato como el tamaño del soporte, y así ha quedado en el lenguaje de las artes visuales como una convención; confundiendo con la escala que es la que determina con precisión el tamaño de cualquier objeto. Adelante trataremos el amplio campo de las escalas.

El formato (la forma del soporte) corre a la par de la historia de la pintura. Cada formato ofrece cualidades que son decididas en relación a la composición en general, es una parte muy importante de la obra, ya que genera innumerables posibilidades del proceso de la composición.

Cada formato ofrece características particulares y es importante aprovechar al máximo todo lo que se va a ir añadiendo

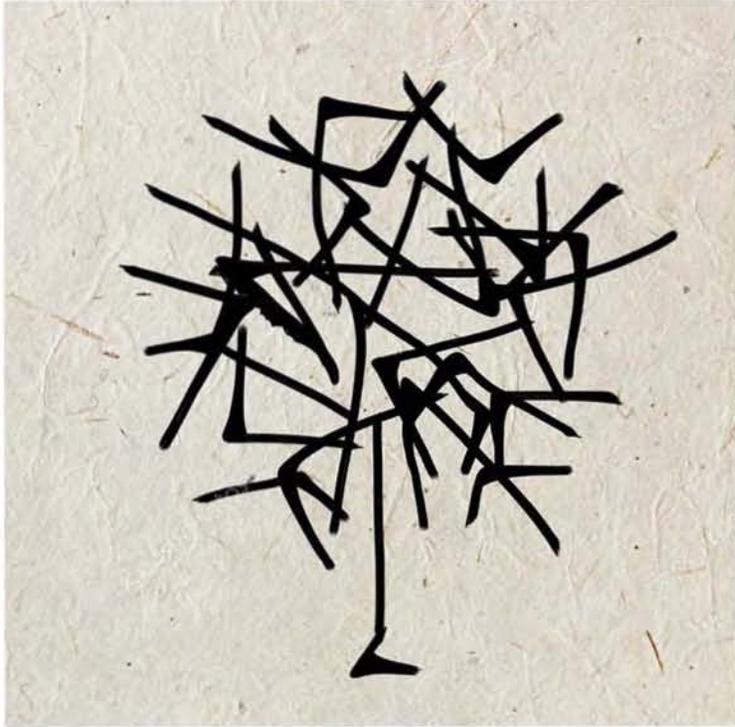


Manuscritos del Fondo Kati.

sobre la superficie, que en este caso es bidimensional.

En esta misma consideración, cada pintor va a través del tiempo escogiendo, el formato donde puede desplegar todas sus capacidades. Recordemos a los pintores renacentistas o flamencos, quienes encontraron la posibilidad de crear con el soporte una unidad por medio de la creación de marcos que semejaban elementos arquitectónicos. Los murales y obras que se amalgaman al espacio arquitectónico, han presentado un sinnúmero de oportunidades para desplegar un amplio abanico de logros, que han sido alcanzados con base en los complejos formatos sobre los cuales han tenido que realizar sus obras.

Este tema resulta con tantas posibilidades de desarrollar ulteriores estudios, enfocados a las características que presenta la pintura contemporánea, y que vendrán a sumarse a los ya realizados en otras épocas. En este trabajo se ha tocado el tema en función de añadir elementos que confirmen la pertinencia para diferenciar a la pintura de los conceptos y prácticas comunes de las imágenes.



Sumi-e chino, "Árbol abstracto", tinta china/ papel de arroz.

Otro elemento que viene a enriquecer a la pintura en sus múltiples campos es la escala.

La pintura transita a través de amplios rangos de tamaños en relación fundamental con la estética del creador. Tanto en oriente como en occidente la escala ha llegado a formar a la cultura y las maneras de creación en la pintura; vemos culturas que han detenido sus escalas en el tiempo y las han hecho parte de su acervo histórico (la pintura de la India realizada en miniaturas, los rollos de pintura japonesa, los micro paisajes chinos, los retratos ingleses y de los Países Bajos realizados en muy pocos centímetros) toda esta miniaturización ha

obedecido a convenciones artísticas derivadas de patrones culturales definidos. A la par , las grandes escalas han permanecido como testimonio de la fuerza arquitectónica de palacios, grandes museos, residencias y espacios públicos; aquí podemos inscribir los murales de todos los tiempos. Las grandes batallas libradas por los pintores por los espacios generosos dan testimonio de la fuerza de la pintura en sus dimensiones físicas y prodigios compositivos. Solo al estar entre un espacio de enormes proporciones, con sus murales y la extraña sensación que experimentamos al habitarlo, podemos valorar la escala de nuestro cuerpo y vivir esa gran cualidad del mundo de las escalas. Eso se vive, nuestro cuerpo es la referencia inconsciente, y al mismo tiempo real, que se desenvuelve entre la pintura y los espacios que la contienen. No puede haber otra manera de percibir las manifiestas cualidades que hacerlo en vivo; la imagen de una postal o la referencia de un libro es un pobre esbozo de la realidad expandida de una pintura y su escala.

No podemos dejar a un lado la dimensión del color y sus cualidades máticas en este estudio. Aquí encontramos con la era hiper imaginaria, el color ha tomado su poderosa dimensión con la seducción de sus sensualidades y ocultas sugerencias, las cuales se trasminan en delicados goteos que no pasan por la razón. Esto lo conocen bien los psicólogos del color para manipular las conductas con miras a crear patrones predecibles enfocados a los mercados y la economía de los objetos, en otras direcciones, filósofos, pensadores y científicos han tratado de develar los misterios del color con estudios que van desde las especulaciones metafísicas hasta las reacciones conductistas con experimentos perceptuales enfocados hacia descubrimientos en nuevas perspectivas del mundo cromático.

Trataremos en esta investigación tres apartados sobre el color que resaltan entre la experiencia directa y las imágenes que la representan.

La verdad de un color se vive en una relación directa con



Johannes Vermeer, "El arte de la pintura hacia", óleo/ tela, 120 x 100 cm., 1666.

la neutralidad del soporte donde se posa, el blanco es la base de donde surge la fidelidad de la fuerza cromática. En el momento de la interacción, nace el juego de las dependencias que forman estructuras prodigiosas e infinitas, el texto colorístico empieza a tramarse con el deseo de alcanzar un conjunto con la calidad que semeje una reverberación de la elección mental que se realiza a fin de obtener el color deseado. Aquí nuevamente la distancia con la imagen es necesaria.

La destreza en la construcción de un color se incrementa de manera natural con los años de práctica, es sorprendente vivir el color sin recurrir al pensamiento ni a los discursos que justifiquen la aparición de ese color. Hay una habilidad natural que se incrementa con el tiempo en la creación de colores que se van sofisticando, hasta lograr conjuntos de gran calidad.

Al intentar reproducir los colores en imágenes, entramos en un tobogán de pérdidas e ilusiones que nos dejan solo una referencia de lo que en realidad es el verdadero conjunto cromático.

Como referencia podríamos tratar el tema de la transparencia, el cual nos va a demostrar una evidencia indiscutible del desgaste y debilidad que se establece entre la imagen y la pintura.

El ejercicio de las transparencias es una serie de fórmulas que se practican desde dos procedimientos fundamentales, el primero nos acerca a través de las instrucciones de un maestro en cuanto a las múltiples estrategias que requiere la construcción de una transparencia, el segundo, es la habilidad adquirida por medio de los años, para configurar complejos traslúcidos con las diferentes densidades que requiere una pintura.

¿Cuántas capas son necesarias para crear los diferentes efectos que se desean en una pintura? Aquí no hay una respuesta que conteste la duda. Simplemente hay un sentido basado en la intuición, que va guiando el proceder compositivo en el conjunto de la obra, con el fin de alternar opacidades y transparencias en un complejo cromático.



Chuck Close frente a "Self-Portrait I, 2014" en la apertura de su show en la Pace Gallery en septiembre de 2015. Crédito Christopher Anderson / Magnum para The New York Times



Chuck Close, "Estadounidense, Frank", acrílico/ lienzo, 1969.



Adam Dircksz, Tuerca de oración con "Crucifixión y Cristo ante Pilato", c.1500-30, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York



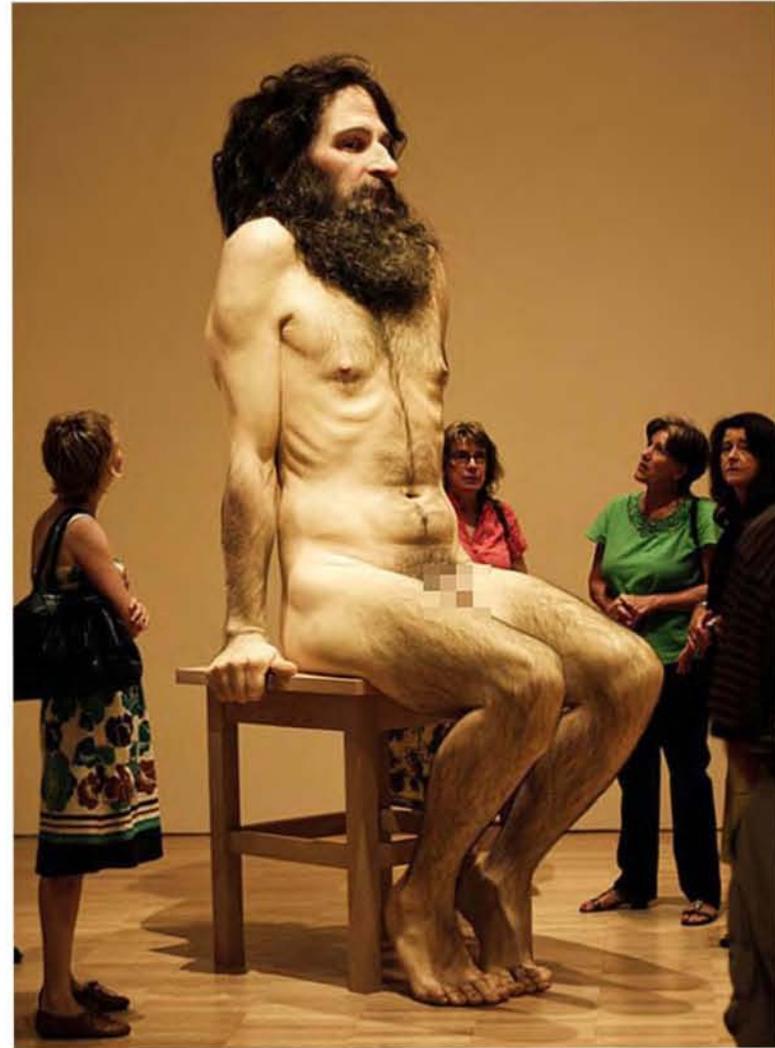
Samuel van Hoogstraten, "Una exhibición de imágenes furtivas con vistas del interior de una casa holandesa", óleo/temple/ madera, 58 x 88 x 60,5 cm. 1655-60. National Gallery, Londres.



Diego Rivera, los frescos de "Detroit Industry" , Detroit Institute of Arts (DIA) Rivera Court en Detroit, Michigan.



Rembrandt, "La Ronda Nocturna", óleo/ tela, Museo Nacional de Ámsterdam



Ron Mueck, piezas de "Hiperrealismo de alto impacto", técnica mixta/ silicón/ fibra de vidrio/ acrílico, 2000-2009.



Manuel Felguérez , Mural "*Canto al Océano*" en Deportivo 'Bahía' (actualmente desaparecido) dentro el conjunto Condominios Bahía, calle Secretaria del Trabajo, Cuatro Árboles, Venustiano Carranza, Ciudad de México 1961.

La devaluación de esta cualidad de la pintura se presenta en la serie de procesos que son necesarios para imprimir o reproducir por cualquier otro medio, esta cualidad que solo es posible percibir ante el objeto en vivo. La primera debilidad se da en la toma fotográfica, aún las cámaras más sofisticadas no pueden alcanzar la agudeza de un ojo afilado a través de años de atenta observación; es manifiesta la pérdida que se da entre la cámara y la pintura; los sutiles tramados de las veladuras desaparecen y surge un color plano que presenta una cierta familiaridad con el área velada. La segunda pérdida se da al digitalizar por medio de la computadora dicha fotografía, aún con los programas diseñados para estos menesteres, estos no logran registrar las supuestas correcciones a las cuales se somete la fotografía, con el fin de “arreglar” la transparencia del color. Cuando se van a hacer impresiones, se entra en un proceso debilitador de la pintura; los escáners y las máquinas impresoras van a continuar con la referencia ficticia hasta terminar en una página sobre papel de lo que intentó ser un referente que aporte o, por lo menos, no degrade este relevante capítulo de la pintura: el color.

En capítulo uno tratamos de construir una referencia delicada y profunda relacionada con las transparencias, y después de años de búsqueda sólo la poesía nos acercó a la sutileza que guardan las transparencias.

Tratar de hablar de algo silencioso, íntimo y universal nos acerca a la pregunta que se hace alguien que practica el oficio de la pintura y siente algo translúcido en su interior, tal vez en su espíritu, en el amor, en la naturaleza, algo intangible.

Un joven pregunta a su maestro por la naturaleza de Brahma; éste calla.

El discípulo insiste: idéntica respuesta. Por tercera vez ruega: “ ¡ Maestro, por gracia, enseñadme!” Entonces el Maestro contesta: “Te estoy enseñando lo que es Brahma, más tú no entiendes: el principio es el silencio”.

Upanishads.

En las recomendaciones a esta investigación se piden explicaciones y descripciones relacionadas con la naturaleza de la pintura, pero no hay un acercamiento a la respuesta que expresa el maestro relacionada con el párrafo anterior, así mismo se insinúa que los pensamientos sensibles, personales y con una carga fuerte de subjetividad, se traten de dejar a un lado porque es necesario el rigor en las ideas y pensamientos, nuevamente el temor a la individualidad subjetiva surge como disolvente de lo sutil.

Pero se ha acudido al arte mismo con la finalidad de atenuar a los pensamientos que explican objetivamente algo, en este caso las ligerezas del color. Así la transparencia encontró un lugar en el documento con la mediación de la poesía, y ha sido posible apartar a la imagen impresa como referencia de las misteriosas filminas del color. En las prácticas académicas son recurrentes las preguntas de los estudiantes referentes a las superposiciones de los colores, requieren que se les demuestre como en un retrato el verdacio puede ser aplicado en el estado inicial del trabajo, no ven esos delicados matices en una fotografía, así que sólo podemos recurrir a dos posibilidades un video acelerado que trace la ruta de superposiciones de capas, o iniciar el retrato desde la imprimatura, hasta la sucesión de capas que van air entonando la regiones del rostro, hecho que puede tomar algunas semanas de trabajo, y sabemos que el ejercicio de la paciencia, no es propiamente una capacidad en los estudiantes de pintura en los últimos lustros. Nuevamente una imagen no logra la ayuda necesaria para estos trucos del oficio.

En un reciente libro publicado por la UNAM, Susanne Liandrat-Guigues define el origen del cinematógrafo como una manera de capturar el tiempo, al momento de detener el movimiento, así sea de manera sucesoria de lapsos que devienen en proyecciones de luz, y en esa disertación ve en el contínuum de la danza, en la mirada del paseante y en la corporeidad de la escultura, los antecedentes del cine como arte, más allá de su que su nacimiento se origine en un coincidente cúmulo de inventos

científicos, que le han permitido representar a las artes en la añeja era de la reproductibilidad técnica. Dice Liandrat Guigues en su pregunta 34 (el libro está conformado por cincuenta ensayos numerados), siguiendo al crítico francés Jean Epstein.

Que toda la materia del cine se encuentra metamorfoseada, nadie habrá contribuido a expresar lo mejor que Jean Epstein, quien no cesa de nombrar al cine con las expresiones más fulgurantes. De El cine del diablo o El espíritu del cine a «La inteligencia de una máquina», canta la ósmosis química entre el cine y el mundo. Además, los términos “tiempo”, “sustancia” y “materia” son de los más recurrentes en sus escritos. Para él, el cine mantiene junto al sueño, la locura o la magia una oposición común con el mundo habitual de la forma y del pensamiento. Se caracteriza por una capacidad de reversibilidad, de plasticidad, de mutabilidad o de relatividad que trastornan las categorías temporales y lógicas. Seducido por las propiedades de la cámara lenta o, a la inversa, de la aceleración, Epstein queda encantado con todos los trampantojos: «Cuando no hay más movimiento visible en un tiempo lo suficientemente estirado, el hombre se convierte en estatua, lo viviente se confunde con lo inerte».⁹

Asimismo, si de tiempo se trata que mejor definición podemos encontrar que de Andrey Tarkovski al definir el arte como Esculpir el tiempo, tal como reza el título de su extraordinaria obra:

Por primera vez en la historia de las artes, en la historia de la cultura el hombre encontró el medio para imprimir el tiempo y simultáneamente, la posibilidad de reproducir ese tiempo en la pantalla tantas veces como lo desease, de repetirlo y regresar a él: adquirió una matriz de tiempo real. Una vez visto y grabado, el tiempo ahora podía ser preservado en cajas de metal por largo tiempo (teóricamente, por siempre). (p.71, capítulo “Tiempo impreso”).¹⁰

⁹ Jean Epstein, “L’Intelligence d’une machine”, *Écrits sur le cinéma*, 88.

¹⁰ Tarkovski Andrey, *Esculpir el tiempo, Tiempo impreso*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 71.



Frank Auerbach, *E.O.W. Looking into the Fire I*, óleo/madera, 31.11 x 27.30 cm., 1962, Walker Art Center - Minneapolis.

Y más adelante, en el mismo capítulo:

La imagen cinematográfica es básicamente, pues, la observación de los hechos de la vida transcurriendo en el tiempo, organizados de acuerdo a la estructura misma de la vida y acatando sus leyes temporales. Esta observación de los hechos de la vida, es necesariamente selectiva: uno deja en la película solamente aquello que en justicia es parte integral de la imagen cinematográfica –y no es que ésta se pueda dividir y fragmentar contrariamente al tiempo natural, ya que éste no se puede desechar. La imagen es auténticamente cinematográfica cuando (entre otras cosas) no únicamente vive en el tiempo, sino que tiempo vive en ella, en todos y cada uno de los planos.

Ningún objeto “muerto” –una mesa, una silla, un vaso que aparezca aislado en un plano– puede ser presentado como si estuviese fuera del tiempo, como si fuese visto desde una ausencia del tiempo.

Estas palabras son particularmente impactantes respecto al cine si uno tiene presente, lo que para Tarkovski es la definición misma del arte, y que encontramos en el capítulo anterior “El arte, anhelo por el ideal”:

Cuando hablo del arte como una aspiración por la belleza, afirmando que el ideal es el fin último del arte, que el arte se origina en esta aspiración por el ideal, no estoy sugiriendo en ningún momento que deba mantenerse lejos de la “suciedad” del mundo. ¡Al contrario! La imagen artística es una metáfora en la que una cosa es sustituida por otra, la más pequeña por la más grande. Para hablar de lo que está vivo, el artista se sirve de lo muerto; para hablar de lo infinito, muestra lo infinito. Sustitución... El infinito no puede ser materializado, pero se puede crear su ilusión: una imagen.

La fealdad y la belleza están contenidas una en otra. Esta prodigiosa paradoja, en todo su absurdo, fermenta la vida misma, y en el arte crea esa totalidad en la cual la armonía y la tensión se unifican. La imagen hace palpable una unidad en la cual los elementos diferentes están unos frente a otros. Uno puede hablar del origen o de la esencia de la imagen, pero la descripción nunca será adecuada. Una imagen no puede ser sino creada o sentida, aceptada o rechazada. No puede ser comprendida intelectualmente. El infinito no puede ser expresado ni descrito, pero puede ser aprehendido a través del arte, puesto que lo hace tangible... El absoluto sólo puede ser alcanzado a través de la fe y en un acto creativo.

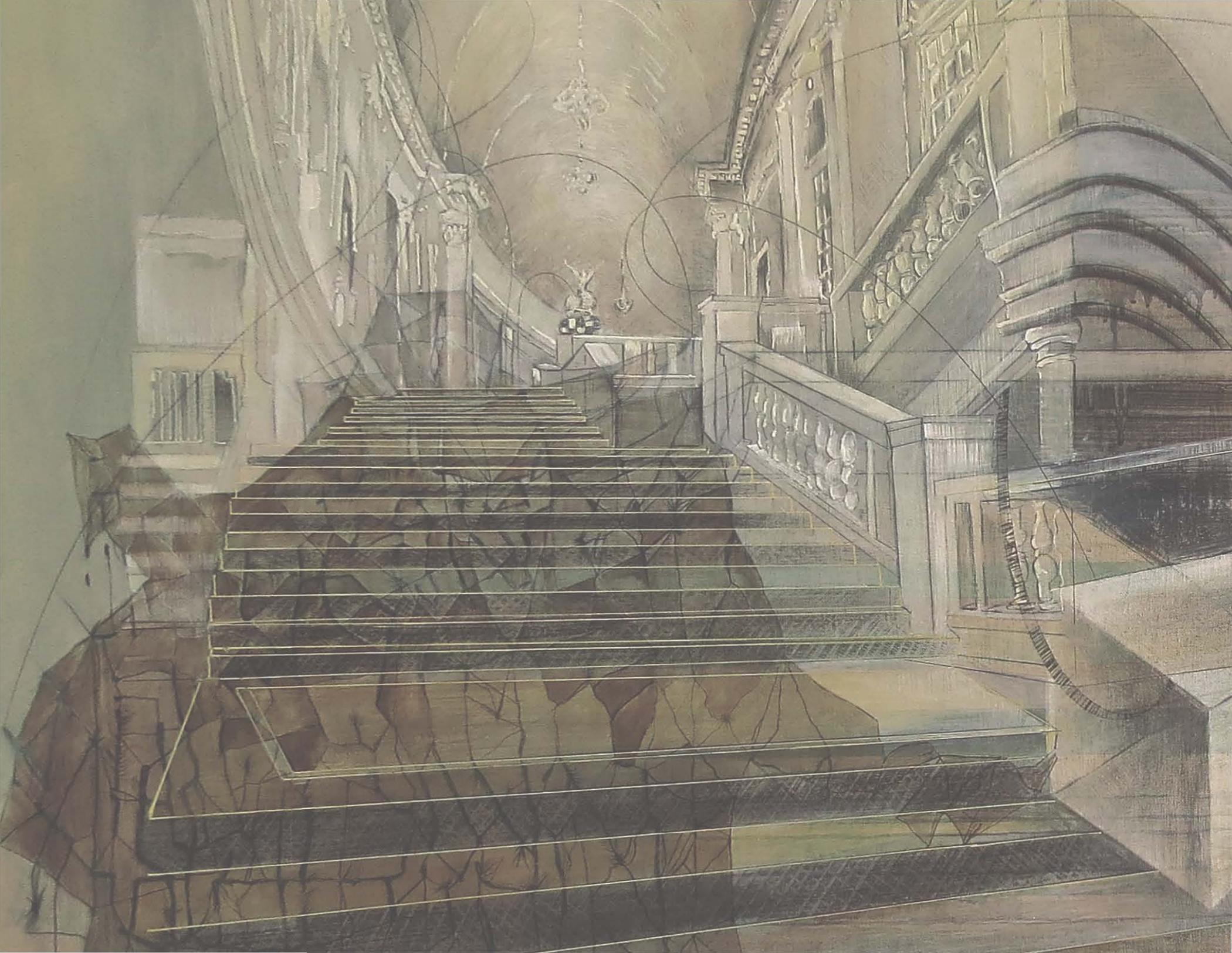
La única condición para poder crear es creer en la propia vocación, la resolución para servir y el rechazo de comprometerse. La creación artística exige del artista que <<muera completamente>> (Borís Pasternak) en el sentido más amplio de esas palabras. Así, si el arte lleva consigo un jeroglífico de verdad absoluta, siempre será una imagen del mundo hecha manifiesta una vez por todas. Y si el fin, positivista conocimiento científico del mundo, es como el ascenso en una escalera interminable, el conocimiento artístico sugiere un interminable sistema de esferas en el cual una está cerrada de la otra, pero no se anulan y se pueden complementar. Es más, se enriquecen recíprocamente para formar una esfera global que crece al infinito.¹¹

Esferas que giran sin fin, en múltiples direcciones que hacen del cine una maravillosa oportunidad que va más allá del conocimiento, ya que construye día más día, nuevas oportunidades, nuevos inventos que las poderosas empresas del entretenimiento aceptan cómo atractivas carnadas para atraer masas de adeptos a la diversión. (Justificar el párrafo, porque no es cita.)

El cine abrevó en los mares de la pintura, no nació de la imagental y como la conocemos, lo hizo de la pintura, creó modelos y propuestas en los interiores, moda, arquitectura, iluminación, espacios, fotografía, pero sobretudo la estética del ensueño y el registro de la realidad. Es así que no resulta extraño que muchos cineastas sean o hayan sido pintores y asentados en los privilegios de la mirada, realizaron lo que ciertas pinturas alcanzan : convertirse en milagros.

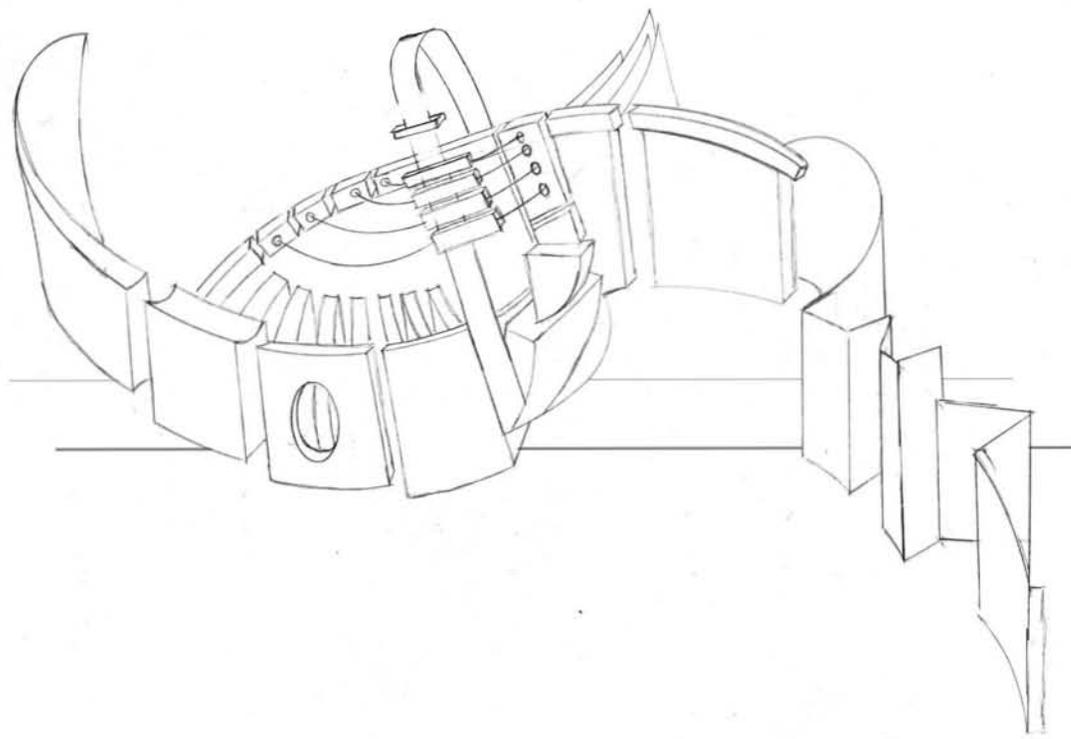
Dejamos que las imágenes sigan su infinita multiplicación y la pintura siga sus caminos, las dos cercanas, creando el registro del espíritu humano y la vida y muerte del ser.

¹¹ Tarkovski Andrey, “Esculpir el tiempo”, *El arte, anhelo por el ideal*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005), 46.



An abstract painting featuring a complex composition of geometric shapes and lines. The background is a warm, muted brown. Overlaid on this are various elements: a vertical red line, a horizontal red line, and a curved red line. There are also several dark, curved lines and a large, dark, curved shape on the left side. The foreground is dominated by a series of light-colored, angular, geometric shapes that appear to be stacked or layered, creating a sense of depth and perspective. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

CONCLUSIONES



La práctica del arte nos hace libres, la percepción de las artes nos reanima diariamente para poder encarar la vida con la voluntad y la fuerza necesarias a fin de poder vivir, ya que las intimidades y experiencias, al revestirse con obras artísticas, nos presentan las subjetividades de otros. Esto crea uniones estéticas que nos permiten darnos la oportunidad de ser artistas, y es en estos momentos que la grandiosa aventura es tratar de transformar el mundo.

Hacer arte es esencial para modificar y mejorar los sistemas en que vivimos, no se trata de hacer objetos y dejarlos en diferentes espacios a su suerte, estas obras tienen ecos y es sorprendente cómo se presentan las posibilidades para transformar la vida de los seres que las toman para vivir con y a través de ellas.

Hemos logrado con las artes atenuar las intenciones primarias de los humanos, principalmente las destructivas, y suavizar las acciones que dirigen sus vidas. Hemos, por medio de la pintura, construido grandes instituciones culturales que dan identidad y vida a los entornos y ciudades. Dichos lugares fueron, ocasionalmente, llevados a la pobreza y el descuido provocados, entre otros motivos, por el tiempo. Hemos creado a través de la pintura y con la difusa figura de la cultura, la personalidad que lubrica a las acciones diplomáticas entre países, a fin de provocar fluidez en todo tipo de intercambios. Hemos puesto en acción todos nuestros afanes, con la finalidad de proveer generaciones –de artistas y creadores en los recintos educativos– acompañadas de las más nobles motivaciones que residen en los corazones de maestros y profesores. Quienes han aportado sus conocimientos, y sabidurías, a través de constantes transformaciones en las estrategias didácticas para la enseñanza de las múltiples disciplinas en los diseños y artes visuales; todo ello con la expectativa de crear conciencias artísticas y creativas en generaciones de potenciales artistas. Hemos participado en la más alta acepción de la pluriversidad con acciones que aportan y cooperan con las humanidades, ciencias y demás satélites que dan vida a las universidades. La pintura ha estado en las manos

de la y con la Universidad y ha dado testimonio de la fuerza creativa de los pintores mexicanos.

Nos encontramos en una era compleja y, a momentos, desalentadora en la enseñanza. Las transformaciones mentales, que hemos mencionado en capítulos anteriores, no logran ser entendidas y resueltas en las escuelas de arte, ni se han localizado las causas y situaciones que han provocando la pérdida de vocaciones e impulsos creativos dirigidos hacia la pintura. Es muy notorio cómo en el último lustro se han despoblado los recintos que, aparentemente, tienen alumnos, sin embargo, la permanencia de planta académica es excesiva; resulta necesario crear matrículas que no corresponden con los recintos ni los números de profesores. En los inicios de los cursos, aparecen notorias debilidades y carencias en diferentes áreas, tanto en habilidades manuales básicas, como en conocimientos elementales de composición, referencias a diferentes corrientes artísticas, soportes teóricos o de conocimientos básicos. La pobreza teórica se hace presente al momento de incursionar en las referencias históricas, ya sea en las artes en general o en la pintura en particular. Estos son conocimientos necesarios e importantes en los primeros períodos de los cursos de pintura. Con esas carencias y desde esas perspectivas se han volcado las enseñanzas de la pintura y crecen los esfuerzos para atenuar esas debilidades. Ocultar estas situaciones académicas, sólo crea confusión y, como se dijo antes, desencanto.

Ante la petición del llamado aparato crítico, ya se ha escrito en los apartados anteriores diferentes conceptos, en los que se inscriben algunas dudas sobre los proyectos que la UNAM y la FAD se encuentran realizando. Tal vez podríamos tratar estos temas académicos desde la aguda perspectiva de Gilles Lipovetsky en su ensayo *De la ligereza*; la vida académica ha tornado el rostro hacia la ligereza.

Pero los vínculos entre arte y ligereza no se reducen al estilo y al tema de las obras. En la era hipermoderna, esta condición se remite a la condición misma del arte y más concretamente a sus relaciones con otras esferas de la vida social, asociadas a su vez con la ligereza, en el primer puesto de las cuales figura, cómo no, la moda.¹

La fragmentación, desprofesionalización, aislamiento, falta de convenios, de calidad académica y profesional –y las distancias con otras instituciones, tanto productoras como innovadoras de las industrias artísticas y culturales– han escindido la educación de las artes visuales en la FAD llevando a una notoria endogamia que cómodamente ha estado por décadas.

Encontramos que los lazos necesarios para tratar de profesionalizar, principalmente a los estudiantes, se dan a través de la vinculación con proyectos reales, lo cual sólo es posible con el trabajo artístico y creativo vivo. Ya sea el diseño de un volante automovilístico, la creación de un abrigo de tela de alta calidad, la maqueta para un edificio o una casa, la traza de una calle que se desprende de la urbanización, o un mural histórico o contemporáneo, esto y más sólo es posible a través de docentes profesionalizados, quiénes son los que logran, a través de relaciones laborales y sociales, los contratos que hacen factible ingresar a las filas del mundo académico-profesional. No encontramos los lazos necesarios que conduzcan a la revitalización real entre docencia y proyectos públicos y privados. Aunado a esto, hay una notoria distancia entre el mundo y sus relaciones con la vida profesional de los miembros de la FAD y la contemporaneidad.

Este documento ahonda en la ponderación de una disciplina que vive y evoluciona con los cambios de las sociedades, aunque a momentos presenta una aparente

debilidad en sus grandes cualidades y fuerzas; así mismo la pintura cohabita en la padecida discordancia entre escenarios indiferentes y empobrecidos. La fuerza existencial para seguir en esta disciplina artística es necesaria porque, en el transcurso de su historia, se han presentado tiempos favorables que le permitieron diferentes escenarios de valoración y aprecio, y a su vez también se entrecruzaron circunstancias menos positivas que provocaron desaliento y confusión en quiénes carecieron de esa fuerza y determinación que, finalmente, surge del placer por pintar. Porque este sentimiento genera una pasión energética, que se dirige al disfrute de todos los pasos que conducen a la construcción de un nuevo cuadro, únicamente con verdadera vocación es posible encontrar una forma de vida tan cerca de la plenitud.

La edad, el tiempo y las experiencias adquiridas se convierten en alianzas cooperativas durante las etapas avanzadas que se recorren en los caminos de la pintura. Los pintores que llegan a viejos han logrado acumular, con tantas décadas, los secretos que sólo existen en ellos y que se pueden compartir o guardar; la decisión pertenece al maestro y la oportunidad se presenta en el estudiante. La edad avanzada es común entre los pintores y es del todo favorable como lo es también el hecho de que, aunque aparezcan las inevitables enfermedades, la creación no se interrumpe. Podríamos hacer mención de innumerables artistas, no obstante, para ejemplificar algo muy difícil de comprender sólo presentamos la parte final de la vida de Wilhem De Kooning, quién en sus últimos años padeció Alzheimer; esta enfermedad neurodegenerativa conduce a severos trastornos cognitivos y conductuales e inhabilita a quien la padece. De Kooning pintó hasta el final de su vida, a pesar de las adversidades provocadas por dicha enfermedad.

Así también, las pintoras y los pintores han logrado crear en muy variadas y difíciles circunstancias, pese a las limitaciones causadas por las enfermedades. De esta manera, la vejez

¹ Lipovetsky Gilles, "De la ligereza", La conversión del arte en moda. (México: editorial Anagrama, 2016), 205.

encuentra en los artistas un ámbito de aceptación y la posibilidad de provocar sabiduría.

Algunos de estos importantes creadores han muerto, no obstante, hay otros que permanecen creando ámbitos de conocimiento, forjando relevantes relaciones con las instituciones artísticas y culturales a través de los consejos y comisiones que provienen, principalmente, de la creación de sus obras y aportaciones a la humanidad.

A lo largo de muchos años, quien escribe este documento, ha tenido la oportunidad de convivir con excelentes pintores, así como con personajes relevantes para México. Producto de esas convivencias surgieron certezas y conocimientos importantes y profundos, algunos de los cuales aparecen a manera de testimonios en las páginas de este trabajo, lo que ha permitido encontrar los medios para ayudar a la Universidad y a sus estudiantes.



Willem de Kooning, "Door to the River", óleo/ lino, 203 x 178 cm, 1960.

G L O S A R I O

En el presente glosario se incluyen los principales términos budistas, así como las pequeñas semblanzas de los críticos y pintores que han escrito sobre mi trabajo.

Bodhisatva

Ser iluminado-terrenal o trascendente- que está dispuesto a ayudar a los demás y cuya práctica aspira a la iluminación de todos los seres más que al logro de su propia iluminación personal.

Shrobe Richard, *“La mente No-sé, El Espíritu del Zen Coreano”*, (España: Ediciones La Llave D.H), 145.

Bodhisatvacharya-avatara

Es el nombre de las enseñanzas con el mismo nombre que conlleva a prácticas específicas de respiración, de la motivación, refugio y postraciones para incrementar la bodhishita, y que incluyen las prácticas de las Siete Ramas.

Buda

Palabra sánscrita utilizada en dos sentidos: 1) Verdad última o Mente absoluta, y 2) el que ha despertado, el iluminado a la verdadera naturaleza de la existencia. El Buda también se refiere al personaje histórico con el nombre de Sidharta Gautama, quién nació en el año 563 a. de C. y al que se le denominó Buda, cuando alcanzó el despertar.

Kapleau Philip, *“Los tres pilares del Zen”*, (España: Ed. Bodhi), 393.

Conciencia

El budismo distingue ocho tipos de consciencia. Los primeros seis son los sentidos: la vista, el oído, el olfato, el gusto, el tacto y el pensamiento (intelecto). Mientras el intelecto interpreta la información de los sentidos y crea la ilusión de un sujeto “yo” opuesto a un mundo objetivo, en realidad no tiene una consciencia persistente de este “yo”. Sólo en el séptimo de subconsciencia hay una atención constante hacia este ego-yo discreto. El manas también actúa como el vehículo de la semilla esencial de las experiencias sensoriales para el octavo nivel de (sub) consciencia (sct., àlaya-vijñàna). De este, en respuesta a las causas y a las condiciones, el manas lleva “semillas” específicas de vuelta a los seis sentidos, precipitando nuevas acciones que a su vez producen otras “semillas”. Este proceso es simultáneo e infinito”.

Kapleau Philip, *“Los tres pilares del Zen”*, (España: Ed. Bodhi), 398.

Dharmakirti

Fue un erudito budista del siglo VII, fundador de la lógica filosófica indú. Dharmakirti impartió enseñanzas en Nalanda una antigua universidad de la India, donde acudían miles de estudiantes.

Es un texto de lógica budista o epistemología más importantes, ciertos pasajes describen cómo las facultades que dependen de la mente, es decir, mentales, son estables y están firmemente arraigadas. Dharmakirti lo afirma en su argumentación acerca de la posibilidad de alcanzar la omnisciencia, en la que la idea fundamental es que la base de esas facultades, tildadas de continuidad mental, es estable e ininterrumpida.

Dukka

Palabra sánscrita, que significa sufrimiento o dolor, sufrimiento ordinario, esto incluye el dolor físico, emocional y mental. Es también la impermanencia o cambio.

Espiritualidad

El término espiritualidad (del latín spiritus, espíritu), depende de la doctrina, escuela filosófica o ideología que la trate, así como del contexto en que se utilice.

En un sentido amplio, significa la condición espiritual. En este sentido, y referido a una persona, se refiere a una disposición principalmente moral, psíquica o cultural, que posee quien tiende a investigar y desarrollar las características de su espíritu. Esta decisión implica habitualmente la intención de experimentar estados especiales de bienestar, como la salvación o la liberación. Se relaciona asimismo con la práctica de la virtud.

En el caso de esta investigación el concepto de espiritualidad está orientado hacia la filosofía budista, basado en las Cuatro Nobles Verdades y El Noble óctuple Sendero; desde la autorealización, la responsabilidad sin ayuda de un ser superior

Estética

Se denomina estética a la rama de la filosofía que se encarga de la experiencia de la belleza en el ser humano. La estética puede definirse además como la ciencia sensible de lo hermoso. Es por ello que la estética como disciplina se relaciona estrechamente con el mundo artístico, dando sustento teórico a este y por otra parte, nutriéndose de nuevas experiencias. Su introducción se debe por el filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten, filósofo alemán que daría comienzo al estudio sistemático de esta disciplina en el siglo XVIII.

Intuición

Percepción íntima y clara de una idea o verdad, tal y como si se tuviese a la vista.

La intuición entendida como el contrapeso de la razón, ambas necesarias para el proceso de discernimiento en cualquier actividad y en particular en las artes, como en la pintura.

Mahayana

Término sánscrito que significa “gran vehículo”, el camino espiritual que conduce a la gran iluminación. El objetivo del camino mahayana es alcanzar la Budeidad por el beneficio de todos los seres sintientes abandonando por completo las perturbaciones mentales y sus impresiones.

Gyatso, Kelsan Gueshe, *“Budismo moderno”*, (México: Editorial Tharpa), 358.

Mente

Pregúntele a cualquier japonés dónde está su mente y con toda probabilidad apuntará hacia el corazón o el pecho. Haga la misma pregunta a un occidental y apuntará hacia su cabeza. Estas dos respuestas ilustran la diferencia de concepción de la mente en Oriente y Occidente. La palabra kokoro que en inglés se traduce como mente también significa “corazón”, “espíritu”, “psique” o “alma”; mente (con m minúscula), significa mucho más que el asiento del intelecto. Mente (con m mayúscula) significa la realidad absoluta. Desde el punto de vista de la experiencia zen, la Mente (no la mente) es la consciencia total, en otras palabras sólo escuchar, sólo ver al mirar, etcétera.

Kapleau Philip, *“Los tres pilares del Zen”*, (España: Ed. Bodhi), 409.

Red de Indra

Es una metáfora que desarrollada en el siglo III por el budismo Mahayana, para significar la interconexión entre todas las cosas del universo; haciendo referencia a que todos los fenómenos emergen conjuntamente en una red interdependiente de causa y efecto. El filósofo británico Alan Watts la imagina como una telaraña multidimensional cubierta de gotas de rocío, y cada gota es un reflejo de la otra, así hasta el infinito, es una concepción budista del universo.

Sutra

Discurso del buda utilizado para el estudio y la práctica de la recitación. El significado literal de este término es el de <<hilo>>. De ese modo, los sutras contienen los principales hilos de las diferentes enseñanzas y perspectivas filosóficas que constituyen el budismo.

Samsara

Reino del sufrimiento que surge de la mente dual y limitada, en el que todas las entidades son impermanentes y carecen de existencia inherente, y donde todos los seres sintientes están sujetos al sufrimiento. Samsara incluye los seis reinos de la existencia cíclica, pero en un sentido más amplio se refiere al modo característico de existencia de los seres sintientes que sufren al estar atrapados por los engaños de la ignorancia y la dualidad. Samsara termina cuando un ser alcanza la liberación completa de la ignorancia: el nirvana. Wangyal, Tenzin Rimpoche, *“El yoga de los sueños”*, (España: Editorial Bhodi), 258.

Shamata

Término sánscrito que quiere decir quietud. Cultivo centrado en la estabilización mental y el desarrollo de la absorción meditativa. Serenidad o tranquilidad.

Skankara

Monje errante indio (686-718) fue el principal formulador doctrinal del Advaita Vedanta o Vedanta no-dualista.

Shantideva

Gran erudito budista indio y maestro de meditación. Autor de la Guía de las Acciones del Bhodhisattva. Fallece 763 d.C, India.

Skandha

Término sánscrito que significa montón, agregado. Término colectivo para designar los cinco componentes de la individualidad: forma, sensaciones; percepciones; formaciones y consciencia. También se denominan como “cinco agregados del apego”.

Shun Yin, *“La vía hacia la Budeidad”*, (España: Ediciones Dharma), 359.

Verdadera Naturaleza

Aquello que no puede ser aprehendido a través de las ideas y conceptos y que, por consiguiente, es anterior al pensamiento.

Shrobe, Richard, *“La mente No-sé, El Espíritu del Zen Coreano”*, (España: Ediciones La Llave D.H), 156.

Ser

Ser es todo aquél que posee un “alma”. Un ser es un individuo (ser humano), una criatura (ser vivo) o una entidad (ser supremo). El verbo ser también sirve para definir e identificar a algo o a alguien.

En el aspecto más filosófico, ser es lo que llamamos la esencia o la naturaleza de algo que ya por sí misma es un

tema profundo muy discutido y estudiado por filósofos, escritores, psicólogos y pensadores. En términos generales, el ser es todo lo que tiene vida pero la cuestión radica en el peso e importancia que se le da a cada vida.

La importancia del cuestionamiento del ser ha generado innumerables estudios, obras y debates a lo largo del tiempo, como lo es el famoso monólogo de la obra de William Shakespeare Hamlet llamado: “Ser o no ser, ésa es la cuestión”.

S E M B L A N Z A S

Teresa del Conde

(Ciudad de México, 12 de enero de 1938-ibídem, 16 de febrero de 2017) fue una académica e historiadora/crítica de arte mexicana. Egresada de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), perteneció al Instituto de Investigaciones Estéticas y al personal docente de la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, ambos de esa universidad. Fue columnista de opinión de arte en el periódico La Jornada. Alcanzó el rango de Investigadora Nacional Nivel III, en el Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Fue también miembro de número de la Academia de Artes e integrante de la Asociación Internacional para el Estudio de la Psicopatología de la Expresión y del Comité Internacional de Historia del Arte.

Manuel Felguérez

Nació en Valparaíso, Zacatecas en 1929. Importante artista mexicano pionero del arte abstracto en nuestro país, es un integrante fundamental de la Generación de la Ruptura.

Realizó estudios en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, “La Esmeralda” en 1951, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en 1948, en la Academia de la Grande Chaumier en París entre 1944 y 1959 y entre 1954 y 1955, en la Academia Colarossi, de París, Francia, gracias a una beca del gobierno francés.

Se inició como escultor en París siendo discípulo de Ossip Zadkine, un artista formado en el cubismo. Posteriormente transita hacia la pintura por razones de practicidad y supervivencia.

En 1973 fue nombrado miembro de la Academia de las Artes

y en 1988 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes.

A partir de los setenta, Felguérez interesado en el fenómeno de la percepción, experimenta con plásticos y otros materiales en busca de soluciones ópticas.

Actualmente el maestro Felguérez sigue inmerso en la investigación tridimensional para sus obras escultóricas y continúa trabajando el acero, así como la talla en mármol y ónix.

Henry Geldzahler

(9 de julio de 1935 - 16 de agosto de 1994). Fue curador de arte contemporáneo a fines del siglo XX, además de historiador y crítico del arte moderno. Es mejor conocido por su trabajo en el Metropolitan Museum of Art y como Comisionado de Asuntos Culturales de la Ciudad de Nueva York, y por su rol social en el mundo del arte con una estrecha relación con artistas contemporáneos.

Gerardo Estrada

Director General de 1992 a 2000

Licenciado en sociología por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM en 1969, diplomado equivalente a maestría en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de la Universidad de París (1976). Fue director de Radio Educación (1977), agregado cultural de México en Chicago (1981), director de la Casa de México en París (1983-87), director del Instituto Mexicano de la Radio (1988-91), director del Programa Cultural de las Fronteras del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (1991-92) y director general de Bellas Artes.

Fue Director de Difusión en la UNAM y actualmente dirige el

Auditorio Nacional.

Juan Acha

Importante teórico latinoamericano, nace en Sullana, Perú el 14 de diciembre de 1916 y muere en México el 9 de enero de 1995. Desde los años cincuenta inicia su labor como crítico de arte en su país natal. En 1971 se traslada definitivamente a México. Al maestro Juan Acha se le reconoce como el principal teórico de Arte Latinoamericano, creó un vasto cuerpo de teorías de los sistemas estéticos; Artes, artesanía y diseño y luchó por la soberanía conceptual de Latinoamérica. Por más de veinte años se dedicó a la investigación y la docencia en La Universidad Nacional Autónoma de México, en el Instituto Nacional de Bellas Artes y llegó a ser Investigador Nacional en el nivel III del Sistema Nacional de Investigadores de México.

Hannah Van der Hooch

Historiadora del arte y curadora independiente, actualmente reside en Amsterdam.

FUENTES CONSULTADAS

- Albelda, José. *Desde dentro de la pintura*. España: Universidad Nacional Politécnica de Valencia, 2008.
- A.C. Bhaktivedanta, Swami Prabhupāda. *Sabiduría de la India para la era moderna (Diálogos entre sabios)*. China: Editorial The Bhaktivedanta Book Trust, 2013.
- A.C., Bhaktivedanta, Swami Prabhupāda. *Bhagavadgita tal como es*. India: Editorial The Bhaktivedanta Bokk Trust, 2012.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Argentina: Editores Amorrortu, 2013.
- Buswell Jr., Robert E. *Tracing Back the Radiance (Chinul's Korean Way of Zen)*. Estados Unidos, Honolulu: Editorial A Kuroda Institute book, University of Hawaii Press, 1991.
- Cleary, Thomas. *El Sutra de Hui Neng, (Comentarios de Hui Neng al Sutra del Diamante)*. España: Editorial EDAF y Arca de Sabiduría, 1999.
- Cleary, Thomas. *Observando la Mente (Un curso básico de meditación)*. Barcelona: Editorial Sirio, S.A. 1996.
- Daisetsu Teitaro Suzuki, *Vivir el zen: historia y práctica del budismo zen*.
- Dahui, Yuanwu, Foyan, Yuansou, Linji, Mazu, Fanyan, Wuzu, Ying-an y otros. *La Esencia del Zen, (Los textos clásicos de los maestros chinos. Selección, traducción y epílogo de Thomas Cleary)*. Barcelona: Editorial Kairós, 1990.
- Dhammapada. *La Enseñanza de Buda, Versión de Narada Thera*. España: Editorial EDAF, S. L., 2007.
- Deshimaru, Taisen. *El Tesoro del Zen, (Los textos fundamentales del maestro Dogén presentados por Evelyn de Smedt. Traducción de Nuria Martí)*. Barcelona, España: Editorial Oniro, S.A., 2002.
- *Exhibition schedule: Los Angeles County Museum of Art Los Angeles County Museum of Art, *The spiritual in Art Abstract Painting 1890- 1985*, Editorial Abbeville Press- Publishers –New York, 1986.
- Fromm Erich, Daisetsu Teitaro Suzuki. *Budismo zen y psicoanálisis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Focillon Henri. *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

- Flusser, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Gueshe, Kelsang, Gyatso. *Comprensión de la mente*. España: Editorial Tharpa, 1996.
- Golding, John. *Caminos a lo Absoluto*. México: Turner Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Herrigel, Eugen (Bungaku Hakusi). *Zen en el Arte del Tiro con Arco*, (Traducido del alemán por Juan Jorge Thomas, Introducción de Daisetz T. Suzuki, Supervisado por Héctor V. Morel). Buenos Aires, Argentina: Editorial Kier, S.A., 1999.
- Hughes, Robert. *La cultura de la queja, trifulcas norteamericanas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1994.
- Kapleau, Philip. *Despertar al Zen*. México: Editorial Pax, 2006.
- Kapleau, Philip. *Los Tres Pilares del Zen*. México: Editorial Pax, 2005.
- Lipovetsky, Gilles. *La felicidad paradójica, ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso, ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Majjhima, Nikāya. *Los Sermones Medios del Buddha*, (Traducción del pali, introducción y notas de Amadeo Solé-Leris y Abraham Vélez de Cea). España, Barcelona: Editorial Kairós, 1999.
- Ortega Pérez, Irma. *Arte y objeto, origen, clasificación, poética*. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2008.
- Osho. *El libro de la nada (Hsin Hsin Ming)*, . Presentación, traducción y notas de Laureano Ramírez Bellerín a partir de la versión china de Kumārajīva, Sūtra de Vimalakīrti. Barcelona: Editorial Gaia, 2004.
- Sartori, Giovanni. *Homo videns, la sociedad teledirigida*. México: Debolsillo, 2015.
- Steiner, George. *Gramática de la creación*. España: Ediciones Siruela, 2001.
- Stella, Frank. *Working space*. Inglaterra, Londres: Harvard University Press, 1986.
- Sontag, Susan. *The elegaic modernist*. Estados Unidos: Editorial Sohnaya, 1990.
- Suzuki, Daisetz T. *Budismo Zen (Prólogo de Christmas Humphreys)*. Barcelona: Editorial Kairós, 2003.
- Suzuki, Daisetz T. *El Buda de la Luz Infinita (Las enseñanzas del Budismo Shin)*. España: Editorial Paidós Orientalia, 2001.
- Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo*, (Traducción Luis O. Gómez Rodríguez). México: Editorial Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 2005.

- Thich Nhat Hanh. *Aplacar el Miedo (La Respuesta del Zen al Terrorismo)*. Barcelona, España: Editorial Oniro, S.A. 2006.
- Thich Nhat Hanh. *Hacia la paz interior*. México: Debolsillo, 2014.
- Trungpa, Chögyam. *Dharma, Arte y Percepción Visual*. España: MTM Editores, 2001.
- Trungpa, Chögyam *Más allá del materialismo espiritual*, (Traducción Luis O. Gómez Rodríguez). Argentina: Editorial Troquel S.A. y Estaciones, 2014.
- Ufane, Lee. *The Art of Encounter*. London: Lisson Gallery, 2008.
- Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. México: Alfaguarda, 2012.
- Ven. Song-chol. *Echoes from Mountain Kaya*. Korea, 1988.
- Walsh Roger, Vaughan Frances. *Trascender el ego*. Barcelona: Editorial Kairós, 2007.
- Walter, Friedlaender. *Estudios sobre Caravaggio*. España: Alianza Forma, 1982.
- Yin-shun. *La Vía hacia la Budeidad*. España, 2008.
- Zen Master Seung Sahn. *The Compass of Zen (Foreword by Stephen Mitchell)*. Estados Unidos: Editorial Shambhala Dragon, 1997.

