

26
2Ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



ESCUELA NACIONAL DE
ARTES PLASTICAS

**BREVE ESTUDIO DEL DESNUDO EN
LA PINTURA CONTEMPORANEA**

TESIS QUE PARA OBTENER EL
TITULO DE LICENCIADA EN

ARTES VISUALES
PRESENTA:



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

DIANA ELIZA SALAZAR MENDEZ

MEXICO D.F.
MCMXCVI

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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.

BREVE ESTUDIO DEL DESNUDO EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

DIANA ELIZA SALAZAR MENDEZ

INDICE

• INTRODUCCION.....	1
• CAPITULO 1..... NORTEAMERICA DAVID SALLE	8
• CAPITULO 2..... NORTEAMERICA ERIC FISCHL	30
• CAPITULO 3..... EUROPA LUCIAN FREUD	47
• CAPITULO 4..... LATINOAMERICA ARTURO RIVERA	62
• CAPITULO 5..... LATINOAMERICA DARIO MORALES	73
• CONCLUSIONES.....	86
• BIBLIOGRAFIA.....	88



INTRODUCCION

La historia del desnudo en la pintura se remonta tan lejos como la misma historia de la pintura. Desde la prehistoria, se utilizaban desnudos de figuras humanas, no tanto como una forma de arte, sino como una representación de la vida del ser humano.

El desnudo como forma de arte fue por primera vez representado por los griegos en el siglo V a.c., de igual manera que los Italianos crearon la ópera como forma de arte en el siglo XVII.

La importancia de esta afirmación es que los griegos no tomaron el desnudo como un tema del arte, sino que lo convirtieron en una forma de arte. Sin embargo, el cuerpo no es un tema que se pueda convertir en arte por transcripción directa, ya que no solamente se deseaba imitar, sino llegar a perfeccionarlo.

Si el cuerpo al desnudo no es más que el punto de partida de una obra de arte, se trata de cualquier manera de un gran pretexto.

Los temas elegidos en la historia de arte, como núcleo, han sido frecuentemente insignificantes,

cuerpo humano contiene muchas asociaciones y, sin embargo, al convertirse en arte, se pierden esas asociaciones por completo, ya que en el nos estamos representando nosotros mismos, lo que deseamos hacer con nosotros, y ante todo el deseo de perpetuarnos.

Ese deseo de tocarnos y unirnos a otro cuerpo humano, es parte de nuestra naturaleza, y uno de los problemas del desnudo es que estos instintos no pueden quedar ocultos y alcanzar la sublimación.

La idea de la perfección forma parte de una herencia griega, ya que como dijo Aristóteles: "El arte completa lo que la naturaleza no pudo terminar. Por el artista conocemos los objetivos inalcanzados por la naturaleza".¹

No se puede hablar del desnudo, sin tomar en cuenta su aplicación práctica, ya que al mencionar un cuello muy largo o unas caderas muy anchas, se admite la existencia de una belleza ideal. Pero en realidad, el ideal es como un mito en donde nada puede entenderse solo como el fin de un largo proceso de crecimiento, y solo se acepta cuando el producto conseguido parece completamente satisfactorio.

Una de las características del espíritu griego que contribuyeron a la formación de este ideal, es por ejemplo, la pasión por las matemáticas. Todo arte es basado en la fe, y la fe griega hacia los números y su armonía se reveló en su pintura y escultura.

Vitruvio, al dar sus reglas para los edificios sagrados, declaró que debían tener las proporciones del hombre, afirmando que el cuerpo es un modelo de proporción ya que encaja en las formas geométricas perfectas: el cuadrado y el círculo. Esta teoría fue el fundamento de toda una filosofía renacentista.

El sentimiento de que el cuerpo y el espíritu son uno solo es otra contribución griega del concepto del ideal humano, ya que esto se manifiesta en la

1. CLARK, Kenneth
"El desnudo"
Ed. Alanza, 1993
Pg. 25

capacidad de dar a las ideas abstractas una forma sensible, tangible y humana.

El cuerpo, la creencia en los dioses, el amor a la proporción racional, están reunidos en uno solo.

Toda esta concepción griega en cuanto al cuerpo humano, fué el principio de una división entre el desnudo corporal y el desnudo artístico. La lengua inglesa distingue esto dentro de su vocabulario, tomando al desnudo corporal *naked* y al artístico *nude* como términos totalmente distintos.

Pero ¿cuál es realmente la fuerza de este tema, que ha hecho que a lo largo de toda la extensa historia del arte, se siga recurriendo a él no sólo como un complemento de formación académica sino como objetivo central en aún muchos pintores?



El desnudo sigue siendo, hasta la fecha, un tema vertiente muy importante dentro de la pintura. Los seres humanos seguimos existiendo y por lo tanto seguimos teniendo esa necesidad de representarnos a nosotros mismos, ya sea social, histórica o artísticamente. La pintura, como ejercicio intelectual, no es un ámbito externo a la situación

social, económica y política de cada momento histórico; y dado que nosotros mismos creamos estas situaciones, estamos también dentro de ellas y es necesario representarnos completamente, es decir, despojados un poco de nosotros mismos, desnudos.

Sin embargo, la sola representación del hombre desnudo no es una meta suficiente por sí misma, como tampoco lo es la belleza de la forma y el color.

No es posible afirmar que hay reglas dentro de la pintura, o que la búsqueda de ellas llegue inevitablemente al academicismo. Aún la música sigue una gramática, pero la pintura está situada en otra posición. El pintor no solamente debe entrenar su ojo, sino también su alma para así poder analizar los colores y las formas por sí mismas y no solo por impresiones externas.

Esto, al aplicarse a la naturaleza, incluye también al cuerpo humano. No se puede representar solamente como un elemento dentro de un cuadro. Debe contener ese análisis interno para poder sacar la necesidad o la verdadera emoción, ya que de otra manera, se dedica solamente a la combinación de colores y formas, se produciría una obra meramente decorativa, solo digna para una alfombra.

El objetivo de analizar la obra de diferentes artistas, en cuyas propuestas el desnudo juega un papel muy importante, es poder encontrar cuál es en éstos momentos el trasfondo o el análisis interno que tiene cada uno de ellos frente al desnudo, ya que no solamente se puede tomar como objeto de idealización de una belleza quizás inexistente, de la manera en que los realizaban los griegos, los romanos o hasta los académicos.

Y de manera paralela, indagar el motivo por el cual hasta nuestros días se sigue recurriendo al desnudo humano como tema central en la obra de estos pintores.

El desnudo como tema principal dentro de la pintura ha corrido el riesgo de no participar enteramente en las vanguardias ocurridas en el arte en el siglo XX, sin embargo, en la década de los ochenta se permitió a todos aquellos pintores que habían sido fieles a las representaciones figurativas, que participaran dentro de la escena del arte contemporáneo, desmitificando todo aquello que envolvía la representación del cuerpo y debido al relajamiento de las vanguardias, colocándolo más en un plano real y tangible.

El arte, parte de un proceso sociológico, sigue movimientos circulares que permiten retornar a terrenos ya conocidos, como ha sido el caso del desnudo. La demanda cultural de este siglo exigió la desintegración de la figura debido a la búsqueda de nuevos valores de expresión e innovación, dando como resultado un alejamiento del clasicismo y el academicismo.

Y aunque la pintura regrese a premisas, nunca lo hace de la misma manera. Hoy en día no se puede volver a tomar al desnudo como se hizo en el siglo XVIII; el entorno ya no es el mismo. Las situaciones sociales que nos acogen han cambiado de igual manera. No puede seguir existiendo esa idealización de los griegos ni la mera representación del periodo clásico.

Ahora nos toca la representación de un desnudo, ya sea totalmente descontextualizado o bien un desnudo que represente la sociedad moderna. Cada uno de los pintores que se analizarán posteriormente, impugnan de maneras diferentes, todas las concepciones del desnudo en la pintura.

El ser humano a través de miles de años, ha sido movido por las mismas pasiones.

¿Porqué es que hoy en día el cuerpo sigue siendo centro de tanta atención?

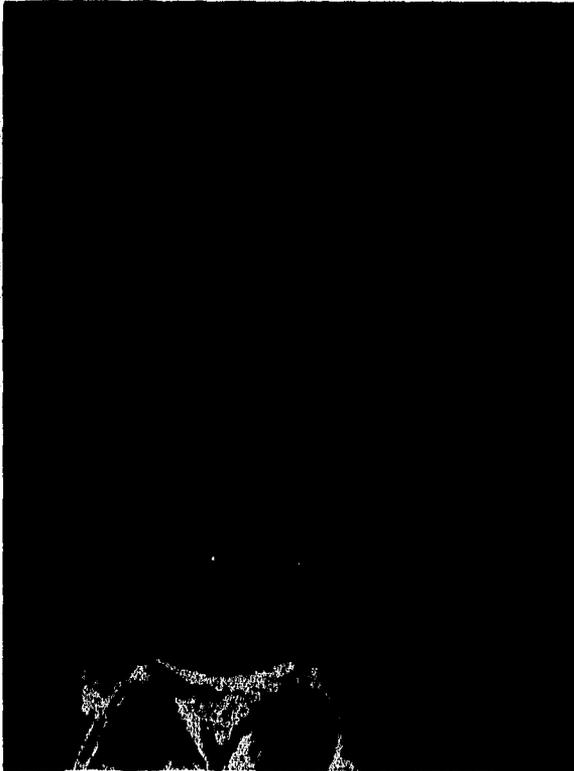
¿Porqué revistas, periódicos, televisión y publicidad están saturados con imágenes de cuerpos virtual o totalmente desnudos?

¿Porqué, mas específicamente los artistas continúan tan interesados con este tema?

¿Es acaso, que como sugieren algunos académicos, el cuerpo, de la manera como lo hemos llegado a comprender, ya no existe?

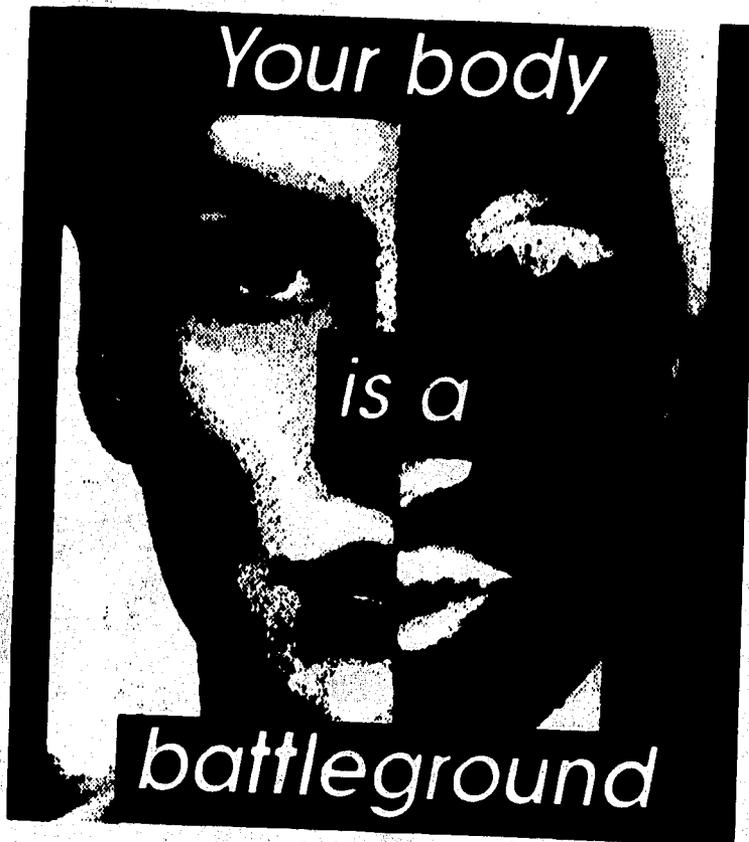
¿O quizás podría sugerirse que el cuerpo esta "de moda"?

Pero lo que pone al cuerpo humano enteramente en un centro de atención no es "moda", sino necesidad. El cuerpo esta siendo reconsiderado y reeliminado por los artistas debido a que está siendo reestructurado y reconstruido por científicos e ingenieros. En una época donde órganos y partes pueden ser rutinariamente desprendidos de un cuerpo e insertados en otro; en donde algunas máquinas pueden realizar funciones de órganos humanos, mientras son cargadas de inteligencia; donde la vida de un cuerpo puede prolongarse aún cuando la mente haya dejado de funcionar; donde un feto puede ser alimentado artificialmente y donde nosotros mismos de una manera caprichosa reconstruimos cara, senos o muslos para dar conformidad al ideal de belleza del momento.



En una época en la que Bárbara Krueger nos recuerda con empatía "YOUR BODY IS A BATTLEGROUND".

(tu cuerpo es un campo de batalla).





CAPITULO I

NORTEAMERICA.

La escena artística de Nueva York en los años ochenta fué dominada por una explosión de vitalidad acompañada de febriles remolinos. Se vieron surgir por el sur de Manhattan, galerías por todos lados; para ser exactos al sur y al norte de Canal Street, y más tarde en el dudoso Lower East Side. Ahí, donde diez años antes nadie se hubiera aventurado, reinaba ahora una alocada actividad. Era la época de la ofensiva artística americana, por lo menos para un espectador europeo, sin meter nuevamente en duda la preponderancia de Nueva York en el mercado del arte, desde el declive de París a fines de los años cincuenta.

Los artistas europeos tomaban los puestos vacantes, lanzándose en el resto al plomo americano. Las obras de artistas alemanes fueron las más exitosas.

Beuys, Richter, Polke, Immendörff y Baselitz, pasaron a ser los precursores. De igual manera en importancia, llegaron los Italianos: Chia, Cucchi y Clemente.

El éxito de los europeos se debió en gran parte a la impresión inexacta de los norteamericanos, a quienes se les ha atribuido un impacto más directo que real. La situación artística norteamericana atribuyó a sus artistas un subjetivismo desgarrador, una desesperación latente. Por el que estos artistas, entre ellos Salle y Fischl, pasaron a convertirse rápidamente en parte de los superhéroes del arte americano. Pudieron sincronizar sus triunfos; sus obras documentaron al mismo tiempo el modo unidimensional de la recepción americana a la post avant-garde europea, y también la vitalidad primaria del potencial artístico de los Estados Unidos.

DAVID SALLE

Considerado como uno de los artistas POP contemporáneos de los Estados Unidos más representativos David Salle tuvo sus inicios en un pequeño pueblo en Kansas, al cual describe como una de las ciudades más feas que pueda uno imaginar. Plana, sin árboles. Dejando atrás a Wichita lo más pronto posible, se trasladó a CALARTS en Valencia, California, cerca de Los Angeles, donde pasó cinco años con imágenes enriquecidas con Disney. Fue ahí donde John Baldessari evocado como la edad de oro en la experimentación académica, donde las alternativas de la pintura y escultura tradicional eran vigorosamente explotadas.

Baldessari comandaba un curso en -ARTE POST-ESTUDIO- en donde tenía un cierto tipo de efecto socrático y de cierto modo un gurú sobre sus alumnos.

Es comparable quizás a Joseph Beuys en la STAATLICHE KUNSTAKADEMIE en Dusseldorf. Si Beuys, en su casi mística moda marcó indeleblemente a Imi Knoebel, Jorg Immendorf y Sigmar Polke ; la manera lacónicamente subversiva de aproximarse a la pintura de Baldessari se imprimió de igual manera en una generación que también incluye a James Welling, Bárbara Bloom, Matt Mullican, Ross Bleckner, Mike Kelley y Eric Fischl.

Particularmente Salle comenzó a interesarse en las películas alta y difícilmente elaboradas de Douglas Sirk, y a hacer construcciones pictóricas con montajes y efectos asociados típicamente con películas, libros y sobre todo con trabajo comercial como publicidad. Pero al encontrarse dentro de un libro la reproducción de una bandera de Jasper Johns en la misma página que una fotografía de Marilyn Monroe, descubrió que cuando imágenes poderosas y con esa fuerza se encuentran, no hay necesidad de explicar nada; todo un universo creado por dos imágenes, se vuelve evidente por sí mismo.

La educación formal de Salle sugiere una arquetípica del éxito y la fama de Estados Unidos, siendo el joven rechazado proveniente del medio oeste norteamericano, quien se obstina en ser artista, conquista la gran urbe neoyorquina y se convierte en uno de sus definidores cosmopolitas. Sin duda alguna, los cincuenta y tempranos sesenta han sido el motivo primero de su obra, con cierta predilección por Warhol y Johns; comenzando con sus primeros y vagos cuadros y culminando con sus trabajos recientes, retóricamente dispares; ésta era internamente formativa, reverbera en cada capítulo de su progreso pictórico.

Utilizando en un principio emanaciones de la máquina del "sueño americano": licor, cigarros, muebles para el hogar y armas de casa modelo. Salle ha ido llevando esas imágenes patrióticas de la clase media a un punto donde se convierten en una naturaleza muerta sin tomar en cuenta ideologías o intención original. Los críticos han sugerido que existe, de cierto modo, algo rapaz y poco ingenioso en cuanto a la recolección que hace Salle de piezas clásicas de la postguerra.



En suma a los artistas ya mencionados, existen en ambos lados del Atlántico más a quienes alude, variando de los cuadros de posters arrancados de Mimmo Rotello, las superficies empastadas de Jean Paul Riopelle, a la veracidad clínica de Balthus y Lucian Freud y del expresionismo abstracto al realismo moderno de Edward Hopper, y Fairfield Porter o al realismo POP de Alex Katz, y por supuesto el pop y sus múltiples tributos, denotando a Johns, Warhol, Lichtenstein y Rosenquist.

Pero, hay algo profundo en las acumulaciones de Salle. A pesar de que existe una reaseguración de que sus pinturas son ricas en incidentes, variaciones interminables de belleza, fealdad, melancolía, inteligencia y virulencia en humor, siempre parecen tocar una nota hueca y grave que hacen ver tentativa a la vacante. Cuadro tras cuadro, mares de escepticismo o desilusión parecen chocar contra emociones escondidas e ideales.

Y aunque Salle compone en gran parte, no existe un patrón establecido, ningún trabajo. A menudo, en sus pinturas las imágenes entrechocan ilógicamente, feamente y quizás esto es lo más sorprendente, acusando al espectador.

Y aunque parezca que tenga un aspecto diseñado, son impredecibles y logradas intuitivamente, teniendo una continua atención entre:

intuición e intelecto,
improvisación y orquestación,
sinceridad e ironía,
urgencia de perspectiva y atmósfera remota,
imágenes ardientes y tonos desafectados,
POP Y PORNO...



En concreto, su trabajo tiene mucho que ver con la disonancia; con esa disonancia cognoscitiva que en los sesenta entró en cada hogar norteamericano, vía antena de televisión.

La realidad podía ser experimentada colectivamente y programada individualmente.

Lujuria y terror,
sublimación y burla,
adoración y desprecio...

El ser odiado no demuestra nada. Aún algunos artistas irrelevantes han sido odiados, pero en un oprobio característico, aparece Salle. Muchos se han unido para odiarlo; para el resto es un renegado reaccionario, traidor a la vanguardia.

Para la derecha es el "peor" de los jóvenes pintores, y para la mayoría de las feministas, simplemente sexista. Los conservadores lo odian por corromper sus ideales, los radicales, por echar a perder sus planes.

El peligro de un momento así es, que un artista, habiendo sido incomprendido es ahora comprendido rápidamente, y todos los sentimientos negativos hacia él pueden, después de haber sido expresados arrogante e ignorantemente, convertirse en silencio, siendo esto un paso de un desbalance a otro. De cualquier manera, es poco probable que haya una aceptación unánime de Salle, ya que los aspectos provocativos y hasta escandalizantes de sus trabajos son todo, menos acogibles.

El ubicuo uso de las imágenes de mujeres desnudas, su actitud vulgarmente sexual es un específico punto duradero de controversia y puede ser la pregunta artísticamente histórica, de si Salle es un sepulturero de las tradiciones modernistas o bien, un resucitador de ellas.

Mantener un abierto - o problemático- criterio en cuanto a la obra, es más bien un dictado a la justicia intelectual. Es un reconocimiento de la abierta y problemática naturaleza de su arte; ese descontento pulverizante que renueva en cada obra. Uno puede concluir que Salle alcanza en sus mejores cuadros un tipo de resonancia poética y estética; pero la resolución es importante precisamente porque sus materiales son desconcertantes.



¿Qué es lo que uno observa en su obra?
IMAGENES.

Todo en sus cuadros - un brochazo de pintura abstracta, una frase o palabra, un desnudo o una silla antigua - tiene una historia como símbolo de género, estilo, sentimiento, obsesión o sabor y aroma, con connotaciones decaídas.

Casi siempre el sentido de un contexto original es tan obscuro, agotado o trivial como Inconsiderable. El saber si el recurso de sus imágenes está en viejos pintores o viejas revistas, no sirve de mucho.

El tratar de conocer a fondo el significado específico puede resultar tan frustrante como tocar algo

con guantes. Esa frustración del modo en el que digerimos las imágenes, es la base de todo lo que sucede en la experiencia con el arte de Salle.

La interacción esencial entre los residuos de connotaciones y posibles asociaciones de imágenes y su despliegue visual, se da comprometiendo registros inmediatos de diferencias entre:

grande y pequeño
grisalla y sobrecarga,
desolado y yuxtapuesto,
cerca y lejos,
un color y otro...

Modulando las hipersensibles imágenes, cada decisión formal tiene una sutil, pero palpable consecuencia emocional. Juega con la temperatura emocional y la atmósfera, como si regulara un aparato, pero lo hace para tocar la conciencia del espectador, su subjetiva vida interior.

Es posible y natural resentir tan atentadas manipulaciones, lo cual se encuentra en la raíz de las más vehementes reacciones contra Salle. El ultraje es, sin embargo, raras veces descrito como tal. Tiende a ser codificado en términos rígidamente sentenciantes, como "sexismo" en cuanto a los desnudos. Las referencias inadaptadas son hechas a "esas mujeres", como si estas imágenes fueran indistinguibles de las personas comunes.

El hecho es que Salle no pinta más mujeres desnudas, de lo que Warhol pintó latas de sopa, pero en ambos casos el sujeto-objeto del arte no es una imagen.

Para Salle, la realidad es penetrante, y variadamente erótica; un mundo sexual en la mente y en el ojo:

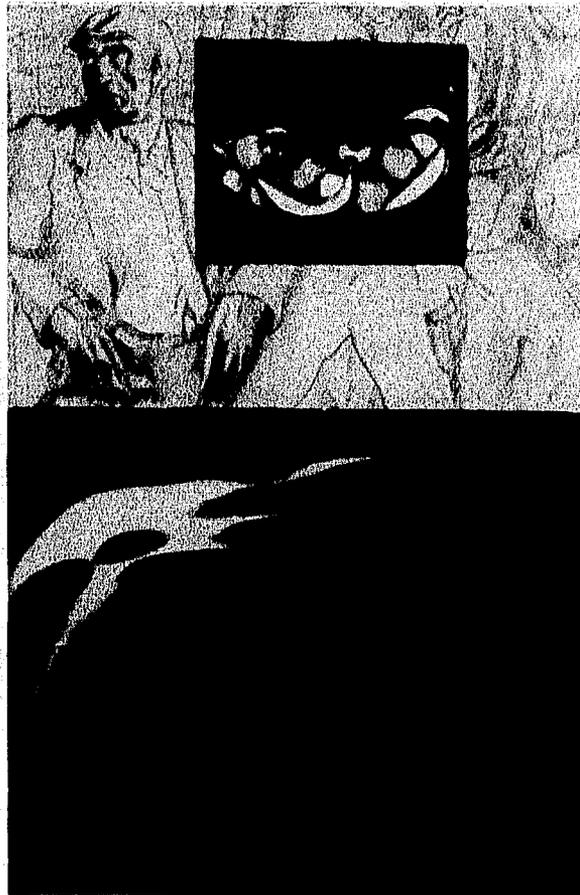
afecto y soledad,
brutalidad y ternura.

Uniendo esto, las figuras femeninas son, más que repertorio, una especie de léxico; no más para ser

disfrutado o rechazado que un libro aclamado o vetado por contener obscenidades. Sin embargo, las mas indecentes representaciones de la mujer para Salle, son dignificadas en comparación con los mas afectuosos o bondadosos cuerpos o auto retratos masculinos, demonios caricaturescos e imbéciles:

efecto y afecto,
sublimar, burlar.

Ya que la balanza emocional nunca es precisa, Salle la compensa importunándonos y seduciéndonos a responder, dándonos un espacio indefinido para la interpretación. Dejándonos solos con objeto exasperante y estridente, para leerlo como lo recomienda Paul Valery al mencionar que uno solo lee bien lo que se lee por un motivo personal. Puede ser para adquirir poder, puede ser por simple odio hacia el autor.



David Salle ha negociado brillantemente la transición de las preocupaciones conceptuales y narrativas de los setenta, al resurgimiento de la pintura en los ochenta. Su trabajo hace alcanzable lo que el arte no ofrecía desde las primeras pinturas de Johns: una profunda meditación en la naturaleza y la posibilidad de la experiencia.

Los silencios y pseudo contradicciones, vulgaridades repentinas y exclamaciones de gran arte en el trabajo de Salle, están relacionados con las discontinuidades de estructuras lingüísticas. Descubrimos inventos brillantemente fabricados, energías tremendamente emocionales, impaciencia y quizás hasta enojo. Todos en algún momento parecen desear una reformulación de cada naturaleza de la creación artística.

La "técnica", es parte del motivo a llegar de Salle, el gran artista, pero existe un aspecto en que se revoca esta premisa, y es el único punto en que es directamente expresivo: la composición.

¿Que va dónde y con qué?

En la construcción de un cuadro, es una pregunta que obviamente dirige con total absorción, y con un espíritu juguetón, sin el cual, el arte sería un error. No existe ninguna conjunción sin un tormento. Un desnudo en grisalla, recostado, mientras un dibujo de otra mujer esta sentándose en el excusado. El chiste obscuro que se presenta no es la imagen, sino que no existe ahí "imagen". Son dos imágenes, totalmente diferentes, a excepción de su sexualidad. La manera en que "sucede y afecta" la pintura de Salle en la conciencia del espectador, lo marca como heredero de la estética conceptual y minimal. Haciendo una paráfrasis al título de un celebre filme de Godard, se puede decir que Salle es el hijo de Warhol y de la NBC.

La estética de superposición de Salle, así como su transparencia, extendieron su capacidad expresiva.

El plano es extrañamente reforzado, casi como si fuese un vidrio, tras el cual un profundo espacio se extiende en vistas abruptas e inesperadas. En este hipotético vidrio, líneas dibujadas inscriben figuras e incidentes en otro orden de representación.

Estas coordenadas, a través del plano, describen un espacio que llama a una manufactura inmensamente sofisticada. También crean la posibilidad de múltiples lecturas; estas imágenes sueltan sus pulsaciones de periodo, estilo y recurso en una variedad de secuencias.

La narrativa es alentada e impedida, o de otro modo, la narrativa es indicada pero no completada. Esta percepción de un doble movimiento hacia una resolución puede ser identificada por el espectador como "significado", pero alejada de ella; eso moviliza la imagen hacia una especie de universo temporal, visto más comúnmente en el cine y en la novela avant-garde.

La naturaleza de las imágenes es intrínseca a la controversial presencia del significado en las pinturas de Salle.

Cada imagen dispara un conjunto de asociaciones de nuestros hábitos visuales e históricos. Separada de su hábitat natural, cada imagen es reinsertada en un contexto que preserva o guarda algún aspecto de su contenido.

Es característico en este proceso, que las pinturas traigan consigo numerosos estilos y periodos, eliminando tiempo y estilos por el solo propósito de establecer nuevos coeficientes de asociación. El modo que Salle negocia con estas imágenes hacia una nueva experiencia, es asombroso. No es tanto que el humor en sí sea diferente, pero cada emoción tiende a tener una identidad colectiva.

Una de las principales convenciones de Salle-el formato- abre la posibilidad a una ambigüedad máxima, pero también permite no solo una, sino múltiples soluciones.

El clásico díptico renacentista relataba uno o más episodios en una narrativa compartida con el público. Manteniendo un mismo y consistente

estilo, el pintor dependía del mito o tradición para proporcionar continuidad a lo que parecían episodios no relacionados. Pero estaba implícito que pertenecían a la misma historia, el mismo arco temporal. En el modernismo: de Jasper Johns al World Trade Center de Nueva York, la contigüidad o aproximación implica tanto similitud como diferencia.



En estas imágenes binarias, la torpeza de la repetición es parcialmente evadida y abruptamente cerrada.

En el otro extremo, la conjunción de dos imágenes totalmente distintas, y el lenguaje de la dislocación, se convierten en un muro de suposiciones falsas, manteniendo la opacidad de los clichés desechables.

Las imágenes de Salle, son simplemente descifrables, no importando su contexto separar y seguir una línea para descubrir o recoger una imagen.

Son estos viajes espaciales el medio de un subtexto narrativo, en los que retrasos narrativos son traídos a la órbita de varios significados y pseudo significados.

Trabajando con un director de arte, selecciona, combina y compone imágenes para su presentación.

¿Qué es elegido y presentado?

Hay imágenes que se repiten constantemente; objetos vernaculares, imágenes genéricas y objetos sentimentales que sugieren un cliché sobre la idea de la historia, sujetos marginados por la sociedad como payasos y bufones.

Pero una categoría de imágenes es recurrida una y otra vez: la interminable representación de la mujer - modelos, esposas, amantes - posadas y pintadas agresivamente para la admiración del espectador.

A través de la historia, los desnudos aparecen como objetos observados y mostrados para la mirada masculina del espectador -poseedor.

Como categoría de representación, son emblemas claros de las proyecciones del deseo masculino. La mujer no es representada como ella misma, sino como de una subjetividad masculina.

En un mundo dirigido por una ambivalencia sexual, el placer de mirar ha sido dividido en: activo-masculino y pasivo-femenino.

Una división heterosexual pasiva-activa de la labor, ha controlado de igual manera a la estructura narrativa. De acuerdo con los principios de ideología dictadora y de estructura física que los respaldan, la figura masculina no puede soportar la carga de ser convertido en un objeto sexual.

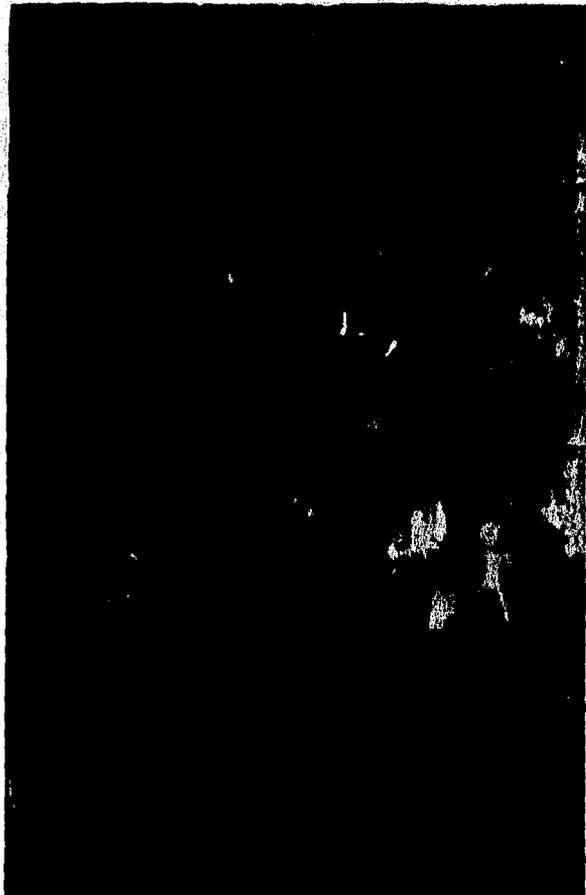
Esta objetificación ha sido dignificada por la elevación del desnudo a la cima de la jerarquía clásica y académica.

Tradicionalmente, el desnudo se destinaba a motivos mitológicos, bíblicos e históricos que generaban grandes efectos expresivos. El género existía para reconciliar el conflicto entre propiedad y placer sexual. A mediados del siglo XIX, el género comenzó a desintegrarse. En términos de convicción o comunión artística ya que no era necesario presentar al desnudo en un contexto

temático, con el resultado de que el desnudo aparecía por primera vez de manera no idealizada.

No es sorprendente que el desnudo, dada su cómoda posición en el clásico, formaría parte central a pesar del ambiente iconoclastico del modernismo, especialmente el desnudo que trasgrede e invierte el ideal erótico. La mujer ubicada es el principal objetivo de la dirección de Salle. Remota y egoísta (self involved) es sujeto de una fascinación voyeurista y una metáfora de la fascinación de mirar (scopophilia).

Pero la diferencia de desnudos clásicos que seductoramente afrontan al espectador cara a cara, o lanzan miradas mientras desfallecen en una tina o una cama, las mujeres de Salle son trabajadoras dirigidas. Asumen posiciones difíciles de mantener. Sus reveladoras y casi pornográficas actitudes asumen una propiedad. Eluden nuestro marco de referencia "normal". La helada banalidad de la pornografía es conservada a lo largo del repertorio de gestos y poses de Salle.



A través de la representación, la fragilidad de la obscenidad es revelada, como fantasía de venganza.

La música, la danza y el cine son parte integrante de cualquier intento de comprender el modo en que Salle une las imágenes. Estos nos proporcionan medidas comparativas útiles de los permisos que toma. Su obra defiende juicios en suspenso y una predisposición a vivir a gusto en la incertidumbre. Salle fomenta la multiplicidad de interpretaciones, pero no se queda con ninguna.

A veces vulgar, a veces grandioso, es sobre todo, profundamente consciente de sí mismo. Los tonos de los paneles exteriores nos conducen a la sección inferior, pero el ritmo ha cambiado. Los efectos de claro-oscuro se vislumbran de un modo fragmentario que parecen reproducciones kitsch de una tienda de souvenirs. Las imágenes que utiliza Salle en este modo tan consecuente no son ni autobiográficas, ni obsesivas; se siente atraído hacia ellas porque literalmente, hace que cambien su función al darles una tonalidad o una diferentes. La forma en que mezcla estas imágenes es completamente norteamericana, vorazmente ecléctica, llamativamente iconoclasta, velosamente brillante y absolutamente inteligente.

Salle pinta sensaciones que le rehuyen parcialmente, y que según el mismo, se encuentran en los diversos fragmentos que componen la obra.

Esta siempre a punto de revelar el secreto, pero nunca aparece un discurso compartido, o al menos no lo hay si entendemos por "discurso compartido" una cualidad susceptible de una definición clara. Si hay una visión subyacente a su obra, esta consiste en darse cuenta de que la vida nos abraza, de que somos incapaces de conocerla, y de que los fragmentos que componen nuestra existencia diaria y que presentan un campo abierto a las posibilidades narrativas hablan en realidad solo de una persona Salle nada fuera y dentro de las sensaciones sintiéndolas desde diferentes perspectivas.

A Salle le preocupa el contexto. Quiere Inmiscuirse en ese espacio en el que todos vivimos. El espectáculo, como la sociedad moderna, está a un tiempo unificado y dividido. Como la sociedad construye su unidad sobre la separación, Salle asegura que toda división demostrada es unitaria, mientras que toda unidad esta dividida. Presenta el espectáculo de un mundo que está realmente perturbado y en el que lo verdadero es un instante de lo falso. Salle presenta el glamour de la Imagen pura que, deliberadamente cautiva nuestra Incredulidad.

En algún momento, Salle habla, en efecto, del desgaste de la salud psíquica, de la destrucción de la sexualidad para convertirla en simulacro y en brillantes rituales que tomamos prestados; habla del miedo, la torpeza y la Incertidumbre que acompañan a las relaciones humanas. Pero aún más importante, es el hecho de que dicha expresión sea apropiada porque revela una actitud que Salle ha adoptado en su obra. Salle sabe que una pasión encontrada es una pasión perdida, que todo y nosotros, pasamos por la criba y que incluso aquello que tratamos o intentamos afirmar nunca llega a asentarse del todo.

Los cuadros de Salle son cantos a muchas posibilidades, que, con la muerte del significado, le sobreviven la fuerza y la belleza de las imágenes como objetos por sí mismas.

Su obra incita, frustra, instruye y sorprende a la conciencia en constante búsqueda, y sin embargo, anuncia una y otra vez que no es más que una obra, una "ficción", ofreciéndonos un conocimiento que queda siempre inconcluso.

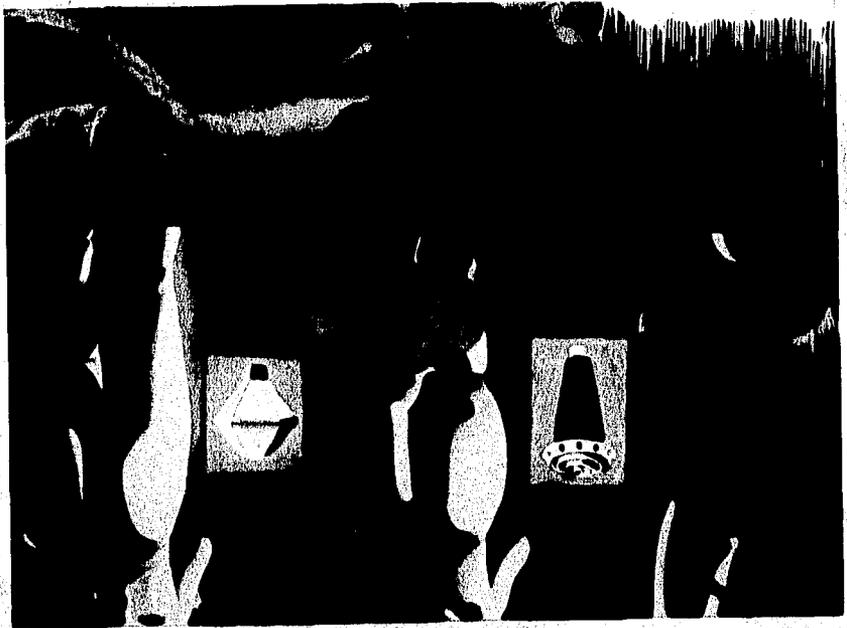
El erotismo es una de las fuerzas subyacentes a este conocimiento. Es parte de su forma de cuestionar al mundo. Muchos críticos han

Identificado el "soft porn" (porno suave) como un elemento de su obra, y han construido el mito de que Salle se tambalea de un lado a otro con un montón de fotos indecentes bajo el brazo.

Pero Salle ha repetido hasta el cansancio que no tiene especial interés en la pornografía. Ha señalado que "erotismo", es la palabra que esta generación emplea para hablar de autenticidad. Es la forma -la autenticidad-, en que se fija algo que se distorsiona mientras más nos acercamos. Salle emplea los insertos de sus cuadros en un sentido erótico, como espejos del cuerpo de la mujer. Estos se podrían interpretar como ventanas con raras que nos están mirando, al mismo tiempo que nosotros miramos a través de ellas, o como escenas de la satisfacción del "voyeur". Salle está, tanto representando el cuerpo mediante imágenes, como describiéndolo mediante la colocación de insertos.

No obstante, estas obras nunca son meramente descriptivas, sino que configuran su propia realidad. No son obras cerca de cuerpos, sino entidades corpóreas reales, y es aquí donde se encuentra la "realidad real" del cuadro, revelada a través de la fina piel del cuadro, que es su superficie, por lo que uno de los tonos dominantes que produce satisfacción estética en su obra es ese flujo de juego erótico, que se convierte en sintaxis para enfrentarse a la violencia controlada, la fatuidad, los sueños o lo cotidiano.

"Hay cosas en mis cuadros y hay cosas en el mundo, y ambas cosas no son las mismas, a pesar de que se puedan parecer. Los desnudos de los cuadros no son iguales a los desnudos del mundo. Lo interesante es su relación." David Salle *



Glamour, extravagancia visual y estilo, son evidentes elementos esenciales para Salle. Por estilo entiende algo que es a la vez promiscuo y visualmente elegante. Esta promiscuidad la encuentra en el Pop Art. A Salle no le interesa en lo absoluto la cultura Pop, pero sí el diseño, los métodos sofisticados de presentación y cómo y qué elegimos para comunicar.

No hace falta decir que utiliza muchos recursos cinematográficos -El zoom, el pánico, close ups, etc.- pero más importante son las formas de tratar la superficie y la atención que presta a la luz y al color.

Es director, espectador y actor, sin afirmar nunca su presencia. Es un "espectáculo americano" en su mejor momento, desde el punto de vista de la escala, la ambición y el ritmo, aunque al mismo tiempo posee toda la ligereza, elegancia y deseo del orden del arte francés del siglo XVII. El orden estético representa la lucha del intelecto por sobrevivir. Salle colecciona reflexiones distorsionadas en un mundo que no tiene un centro estable. Deja que los objetos se acumulen de una manera fortuita, aunque insiste en que

debe encontrar su sitio. Sus obras son reflexiones sobre su proceso de creación.

Se podría mencionar que Salle es un "post-moderno clásico", siendo clásico en cuanto a su pasión por el orden y post-moderno, porque pone en duda los sistemas centralizados, jerárquicos, cerrados. Los pone en duda pero no los destruye, ya que su obra trata, a fin de cuentas, de una selección y de una interferencia.

La obra trata de la experiencia estética y de la naturaleza de la satisfacción estética. El uso que hace de las imágenes es típico del discurso post-moderno, en la medida en que revela cómo construimos nuestras versiones de la realidad.

Su preocupación es siempre la transformación, las lecturas adicionales y jamás la apropiación directa.

El post-modernismo no se ocupa del mundo inconexo del modernismo, sino de otro que ya no es posible reparar, y que depende del azar, de la multiplicidad y de la contingencia.

Lo que Salle cuestiona con tanta agudeza son las suposiciones de cómo creamos el significado, de cómo lo ensamblamos.

Su fría inteligencia, sus movimientos de ironía o cinismo, su distancia analítica sus destellos caprichosos, son las estrategias para no comprometerse.

Paradójicamente, ha creado un estilo, a partir de que el no cree en ninguno en concreto. Este estilo parece admitir implícitamente que describir es ironizar, y que al hacerlo de una manera elegante, es convencer.

Se le tacha de cínico, pero es demasiado hábil, y no de deja eclipsar por nada.

Su carrera se asemeja a la de algunos artistas alemanes, viendo la luz del día bajo el signo del arte conceptual. Su interés por el video y las imágenes medláticas, se encuentra en su obra. Sus formatos gigantescos, ensamblados diptica y tripticamente, son acompañados de dibujos

Íntimos, que revelan aventajadamente su naturaleza Introversa, más que sus cuadros declamatorios.



Existen referencias de los modos populares para pintar y dibujar con los recursos seriamente históricos. Salle crea un ensamble de estos temas, creando una tensión que nunca resulta en una armonía complaciente. Haciendo proyecciones superpuestas sobre un fondo extremadamente difuso, sus obras ilustran el repertorio de imágenes problemáticas de nuestra civilización.

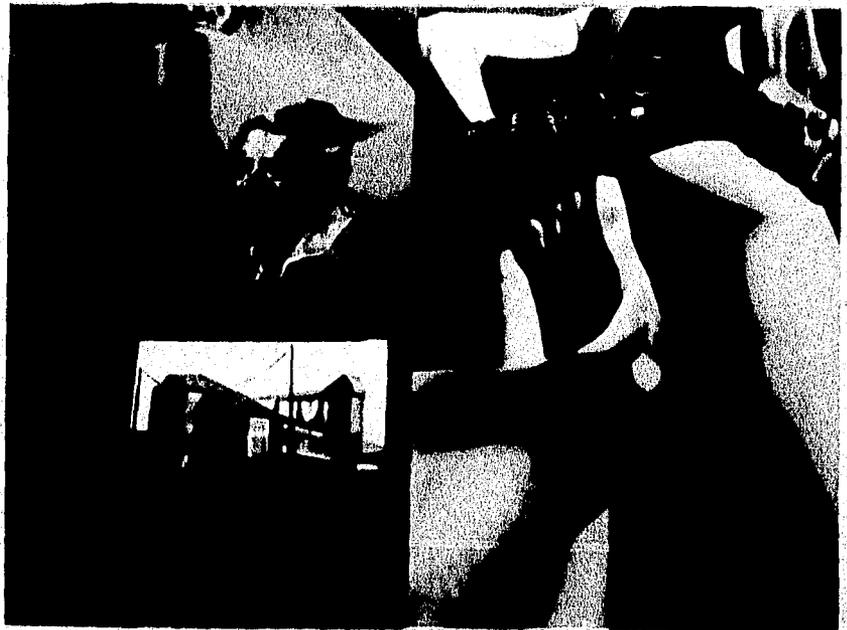
Se pueden establecer paralelos entre la manera en la que Salle procede, con la del alemán Sczesny, quien ensambla temas pictóricos provenientes de recursos y épocas distintos. Sin embargo, Salle tiene la ventaja del rigor, sus elecciones son más tajantes y muestra más audacia en su "arte combinado".

Aprendió la técnica de la transparencia con el pintor Sigmar Polke. Llega a componer estratos de temas pictóricos diversos, creando un espacio irritante, donde la superficie transparente y el aspecto "suceso" se confrontan como si no existiera una unidad creada. Polke, a su vez fue inspirado

en la técnica por Francis Picabia, lo cual Salle utiliza también , con un brío evidente.

Los contornos figurativos de desnudos masculinos o femeninos, son retenidos en una red de líneas abstractas; las posiciones son, a menudo , provocativas , creando un elemento heterogéneo que se libera de esta alianza entre fotos pintadas de modo naturalista y acentos socio-reallistas de Norteamérica en los tiempos de la depresión . Sus obras tienen una estructura extremadamente compleja, que corresponde a la imagen compleja de la realidad, donde los elementos generados por la imaginación poseen ese carácter de proximidad física y vida psicológica.

Existen muchos recursos que han llegado a ser característicos de sus obras-velos, transparencias, utilización de letras hechas con moldes, la sumisión del espacio a un bombardeo de imágenes que son el resultado de su compromiso dialéctico con la naturaleza del significado y con la conveniencia de cuestionar una cultura profundamente visual, precisamente através de la Imagen.



El fragmento parece ser una de las expresiones más convincentes de la manera en que la conciencia contemporánea acumula e interpreta la experiencia. Es un indicio que vivimos a gusto sumergidos en los cambios rápidos y en lo que sólo vemos o entendemos parcialmente. El uso que Salle hace de la imagen es absolutamente promiscuo, e incluye imágenes que van desde una caja de puros, hasta una fotografía de la guerra civil española.

El uso de estos fragmentos nos da como resultado una narrativa, pero lleva a una creación de ficciones, no el sentido de algo añadido a la realidad, sino como un modelo de mundo. No está interesado ni en la asimilación, ni en la apropiación, sino en las necesidades que surgen de la contingencia.

Su insistencia en obras recientes en la figura desnuda, en el cuerpo como TOPOS, en la sexualidad como forma de cuestionar una característica de nuestro tiempo, lleva a un vacío a uno de sus límites más dolorosos.



Salle demuestra que sabe orquestar estas sombras, y recuerda la frase de Nietzsche: "Quizás la verdad es la mujer que tiene razones para no dejarnos ver sus razones".³

Para Salle, la verdad significa organizar todo lo que está pasando.

3. COHEM J.M. y M.J.
"The new penguin
dictionary of quotations"
Penguin books, Inglaterra
1993 Pg. 71



CAPITULO II

NORTEAMERICA

ERIC FISCHL

La crítica moderna ha llegado al punto en el que se asume que ya no es posible escandalizar al público hacia un reconocimiento de contradicciones sociales que dictaminen los términos de nuestras propias miserias de deseo e Inconsciencia.

Una dieta diaria de alarmas manipuladas por los medios y diversiones, excede por mucho, el impacto de cualquier asalto de la vieja avanguardia, mientras que la rebeldía misma se ha convertido en una comodidad.

Todas las excepciones llevadas al gusto e ideología que prevalecen, son sujeto de una tolerancia reprimente o una co-opción eventual.

En el contexto de este aparente "punto muerto", un abrazo estratégico resulta tan sorprendente como las más inteligentes ironías.

Simultáneamente agresivo en su trabajo, ERIC FISCHL produjo en los ochentas una serie de pinturas, las cuales, dirigiéndose a sí mismas hacia las tradiciones del medio, constituyen un gran abrazo. Sin embargo, como cualquier otro gesto abiertamente emocional, estas pinturas son, por lo menos, tan problemáticas como lo son bienvenidas. El que Fischl las pretenda problemáticas, parece evidente en una declaración que publicó en 1982:

"Quisiera decir que lo central en mi trabajo es el sentimiento de torpeza y auto-conciencia que uno experimenta en el rostro, ante eventos profundamente emocionales en la vida de uno. Estas experiencias, como muerte, pérdida o sexualidad, no pueden ser mantenidas por un modo de vida que ha buscado tan arduamente

negar sus significados, y una cultura, cuyo tejido esta tan desgastado que sus símbolos asistentes, no hacen una vestimenta adecuada. Uno, en verdad, no sabe como actuar! Cada nuevo evento nos llena con tanto de la misma ansiedad que sentimos cuando, en un sueño, nos encontramos totalmente desnudos en público." *4

Esto resulta una elocuente declaración, y contra el telón de fondo de las políticas artísticas actuales, casi anticuada. Por el hecho de ir uniendo el enajenamiento del artista, con el de su imaginario público, y por explícitamente demandar para sí mismo, los temas universales del amor y la moral, Fischl les da un lugar orgulloso por lo que son después de todo: inquietudes humanas por tradición. Sin embargo, es obvio del propio trabajo, que si esta dispuesto a aliarse con un acercamiento humanista y que no será bajo el nombre de un propio y vago idealismo.

A diferencia de los existencialistas liberales del pasado, quienes han lamentado la deshumanización del arte, Fischl ofrece una queja no abierta contra la modernidad.

Despreocupado por la nostalgia, Fischl se preocupa por una realidad dolorosa y específica, y sus observaciones lo colocan en una sima, que tradicionalmente separa al artista y a su gremio, de la demás sociedad circundante.

Dentro de este ambiguo contexto, el compañerismo que ofrece es definido claramente por la imagen central de su texto y la imagen recurrente de su pintura: la experiencia del físico de cada uno y la desnudez psíquica, y la fascinación que se tiene con la misma desnudez de otros.

Sus naturales e innaturales ambientes de atracción y evasión son playas y jardines, cómodas habitaciones; representaciones estereotípicas de los Estados Unidos.

4. STORR, Robert
"Desperate Pleasures"
Art in America, E.U.A.
1984 Pg. 124

Es como si uno viera el lado oscuro de la sociedad representando en las casas de campo de Alex Katz. Mientras tanto, Fischl nos lleva através de estas escenas de soledad, aburrimiento y placer desesperado en tal manera, que nos convertimos, no solamente en testigos familiares, sino partícipes culpables, de la misma manera.

Mujeres cuarentonas se recuestan cómodamente solas, con lentes oscuros y sombreros de playa, junto a albercas privadas, o flotando dentro de ellas en constelaciones vagamente sociales, siendo cada uno de estos personajes, una isla de intención o auto-absorción.

Niños y adolescentes corren por la arena, brincando, tocándose e inspeccionándose unos a otros con curiosidad competitiva, mientras otros niños se acurrucan junto a los adultos, medio-deseosos y medio-apeñados por su proximidad.



En público, todo mundo está observando, o a punto de observar o mirar hacia otro lado. En privado, todos clavan la mirada.

Una mujer madura se expone a sí misma frente a un niño, en una cama cerca de una ventana

abierta en un hotel; una pareja tiene relaciones sexuales mientras se observan en un circuito cerrado de televisión ; un adolescente exhibe su miembro erecto a una niña desnuda en un balcón a plena vista.

Lo privado es público. La Intimidad requiere de la verificación de un público, y el contacto personal se convierte en función (representación).

El voyeurismo, la pasiva resolución al conflicto entre el pudor y la obsesión, tiene su complemento activo en el exhibicionismo. La mayor emoción es ser visto.

Presentada en episodios narrativos y auto-contenidos, esta dialéctica entre la necesidad reprimida y la torpe respuesta, opera, en el primer nivel, dentro de los confines del cuadro tradicional. Pero en tanto que el uso común del deseo dentro de este marco es visto, en el momento en que uno se rinde al diálogo de la curiosidad casual. En verdad, deliberadamente explotando las connotaciones sociales del modo de ver tan convencional de la pintura naturalista de Fischl, hace cómplice a su público en las transgresiones visuales que documenta.



De esta manera, la circunstancia compositiva en "Bad Boy", nos fuerza a compartir el punto de ventaja del protagonista, al tener de frente a una mujer desnuda, acostada sobre la cama, y así tener la posición visual del niño sobre ella.

El significado de este momento, y la posición de uno como testigo hacia ello, se va amplificando y complicando por el hecho de que uno es también forzado a presenciar al niño robando del bolso de la mujer a sus espaldas.

En sigilo básico de Fischl, favorece a la complejidad y le permite transformar a un sujeto que es escandalizante, en el sentido más banal, en una genuina provocación.

El principal recordatorio de los elementos incontrolables que amenazan a este mundo de casa de rancho y sol, es el agua; presente en todos lados y momentos. Este elemento es tan enigmático e inestable, como los es tranquilizante. Es así como albercas y playas son un punto de reunión universal, como también son un pretexto para desvestirse, el agua es el complemento envolvente de la desnudez solitaria, pretendiendo tocar y estimular fantasías eróticas. Sin embargo, al mismo tiempo, es, tanto un recurso o riesgo físico, como una metáfora de peligro psicológico.

A través de las pinturas de Fischl, existe una consistente conexión entre la intimidad imposible o bienestar, y una inmencionada amenaza. En su mundo, el deseo invita al desastre- animando sus entornos familiares con versiones vestidas modernamente, de dramas psicológicos ya clásicos, que sólo pueden ser reconocidos si uno admite que tuvo o tiene esos temores reprimidos. Su trabajo es una trampa, cuidadosamente puesta para un público ansioso de constatar por sí mismo, la legitimidad del arte contemporáneo.

Pero si sus cuadros ponen a este público en una especie de doble unión, su método y aproximación hacen de su trabajo algo mucho

menos problemático para ciertos grupos de la comunidad artística. Después de todo, esta pintando cuadros en una época, donde existe una gran sospecha acerca del resurgimiento de la pintura de caballete en general y arte figurativo en particular.

Ahora, escritores académicos dan por hecho que la legitimidad de la imagen hecha a mano, ha sido destruida por la ventaja de la cámara, mientras un diverso grupo de críticos de constructivos han cuestionado todos los códigos de representación existentes en los que se basa el arte mimético.

Fischl parece prosperar en la contradicción entre la sordidez que retrata y la fascinación con su variedad y complejidad actuales, explotando el completo alcance de la pintura para describir perversas, y a la vez ordinarias intimidades. Su giro a la figuración no ha sido gradual; comenzando a mediados de los setenta con pinturas abstractas seccionadas, no fué sino hasta 1976, que los elementos narrativos comenzaron a entremeterse a sus formatos previamente reducidos.

Dos años después, la presentación de esta narrativa se volvió francamente ilusoria; y desde ahí a, ldo a tratar de una perfecta manera en honor a la verdad de las demandas técnicas de la pintura, histórica y contingente, pero única libertad.

Trabajando de memoria, notas y materiales, tomados de ilustraciones de libros y revistas, estas crudas imágenes las acomoda hasta que completen un cuadro medio -formado- en su mente o sugieren una propia realidad anticipada, que corresponde a una dinámica emocional de sus temas básicamente narrativos. La mecánica de este procedimiento es evidente en los dibujos vírilosos en los que capas separadas son yuxtapuestas hasta crear una escena compuesta. Estudios de desnudos, por ejemplo, son puestos en intervalos sobre una hilera de regaderas de tal manera que cada cuerpo existe, tanto por sí

mismo como siendo parte de un grupo. Este proceso de selección y collage continúa. En el caso de los dípticos y trípticos, la tensión entre la parte y el todo, así como la tensión correspondiente entre realidad y estado mental, se ha tornado en una consideración básica también en sus cuadros.

El hablar del sentido que tiene Fischl de pintar las posibilidades expresivas a las que recurre, no es simplemente trazar una línea, conectándolo a la contradicción expresionista. Ha declarado abiertamente su deuda con Beckmann, y también se observa en su mundo gráfico, tan angular y áspero colorido y dejando entrever una sensacional narración.



Si la resistencia al estilo de Fischl es un suceso de viejos prejuicios contra el arte legible narrativo, las connotaciones sociales que aguardan algunas de sus imágenes son perturbantes, en el sentido que trascienden políticas históricas y cuestionan, tanto al artista como a los valores de su presunto público.

No es suficiente decir que éstos cuadros presentan predicamentos universalmente humanos, si el en-

torno es consistentemente clasemediero, y los narradores del evento son, con la misma consistencia masculinos y sajones.

La verdadera prueba del aclamo de universalidad de estas pinturas, es encontrado en lo que describe el artista, lo que él mismo no es: mujeres y negros. Y en ambos casos, se encuentra uno con designaciones y yuxtaposiciones que, en su recapitulación de viejos estereotipos, son causa de Incomodidad.

Las mujeres aparecen tentadoras o como objetos absorbentes de deseo, mientras que los negros, a menudo aparecen como mudos observadores de la sociedad blanca y particularmente, de la vulnerabilidad sexual de los blancos.



En cada imagen donde aparecen mujeres y negros, es donde uno se enfrenta con un conflicto fundamental entre los usos poéticos a los que pueden el artista-observador, y la experiencia en particular de aquellos que viven a un lugar marginado dentro de la sociedad y en el arte. De cierto modo, las alusiones a los aspectos "exóticos" y "primitivos" de las culturas del tercer mundo, han sido constantes en el arte moderno, desde

Delacroix y Gauguin, hasta los cubistas y los expresionistas alemanes. Sin embargo, cuan problemáticas nos puedan parecer estas referencias hoy en día, lo es más, cualquier regreso contemporáneo a éstas imágenes; no se puede tomar simplemente como una elección metafórica especialmente cuando el simbolismo racial cesa de ser un suceso de estética premeditada y es asumido en situaciones realísticas.

La dificultad puesta por estos cuadros es, que dependen mucho en su significado de lecturas negativamente sexuales y raciales y, sin embargo, el artista no hace ningún esfuerzo de distanciarse de las situaciones peyorativas, heredadas a las situaciones que el mismo creó.

¿En qué medida asigna uno la ambivalencia que manifiestan al propio Fischl, o en ese caso, las variables proyecciones del público?

Es quizás esta amplia gama de dudas lo que da la ventaja a su trabajo, ya que por mucho que el propósito del arte sea admitir progresivamente una visión positiva o nombrar un enemigo común, o en el caso de Fischl, crear un naturalismo cargado emocionalmente, demostrando las cosas como son, para hacer relucir esos sentimientos enterrados en los más profundos miedos y negaciones.

Fischl participa en un juego peligroso, pero los riesgos no están solamente de su parte. Al negarse a enmendar sus pinturas con un desconocimiento moral muy obvio, no se permite así mismo cuestiones serias, pero al mismo tiempo, por negarse a escarpar a un punto polémico en el que se referiría al público como "ustedes", en lugar de "nosotros", como lo hace ahora; crea un sentido de complicidad que hace más difícil desechar las obsesiones que comprueba. La verdadera situación, no es separar las identidades y opiniones del artista, sino el camino que como una confusión deliberada entre los puntos de vista del artista, del sujeto y del espectador, forzan a uno a considerar su propia relación actual con el mito, privado y público, de lo que se observa.

Claramente la visión del mundo que tiene el artista es masculina, pero no machista; ni en ningún sentido, una reacción violenta contra el feminismo, lo cual es discernible en mucho del arte contemporáneo- como lo es el caso de Salle. Contrariamente, Fischl denota en su trabajo un cumplimiento al proyecto feminista de describir la formación de identidad sexual, política y familiar. Algunas veces es desagradable o burlón, otras quizás hasta tierno. El haber crecido hombre, es en realidad, uno de los raros ejemplos de un pintor intentando su autorrevelación de la vulnerabilidad de la que ha predicado tanto el arte feminista.



En muchas de sus pinturas, Fischl explora, sin recurrir a un formulario, la psicología de la comunidad masculina y las experiencias individuales de la adolescencia, dándonos imágenes que creemos recordar o conocer, pero dada su sugerencia, sólo entendemos a medias. Mientras puede resultar correcto el citar a Barbara Krueger en "NO PROGRESS IN PLEASURE" (No hay progreso en el placer), resulta tan erróneo

subestimar la complejidad de lo que pueda enmascarar la búsqueda del placer.

Aunque en ningún sentido calamitoso, la violencia emocional latente en los vacacionistas de Fischl es tan real, como la violencia social y económica de la que huyen los personajes ajenos en el mismo cuadro.

Agudamente consciente de la textura de la vida de la clase media y sus puntos débiles, Fischl ha tomado una posición cercana al centro de un debate político.

Su posición es tan difícil de juzgar, como lo es de articular; y con todos estos conflictos internos, entre la sensualidad y criticismo, exclusividad e inclusividad, no nos puede sino recordar a la frase de lucha de Lukacs, donde menciona que es a veces, el artista conservador, quien evoca más exacta y obligadamente los impulsos contradictorios de la vida moderna.



En 1985, los cuadros de Fischl figuraron junto a los de Klefer, en la Bienal de París. Esta confrontación provocadora, era a la vez responsiva. Lo que separa a estos dos pintores era tan tangible, como lo que los une. Fischl, dejando entrever la

Intimidad de los americanos, mientras que Kiefer sacaba a la luz las profundidades del alma alemana.

La luz que rodea los cuadros de Fischl, les da una intensidad insólita; no se tiene la impresión de pasar de una realidad a otra, de una esfera de lo cotidiano, a una realidad estética. Uno se siente confrontado con imágenes mitológicamente modernas, donde la ardiente sexualidad, desnuda al último plan de la sociedad norteamericana.



Estos diversos recursos de su inspiración, desembocan en una fusión de lo privado y de lo colectivo. Esto explica, como Fischl explora una realidad anclada en los sueños, quienes traducen las angustias en deseos sin entregarse a una plana descripción de la realidad material.

Los tonos utilizados, son perpetuamente antiguos: un ocre sucio, un ocre-oscuro, un azul muy intenso dominando las telas; a menudo aliados con un gris verdaceo, que es cambiado a un verde sapo. Pero es siempre esta utilización específica de la iluminación, quien confiere a sus iconográficas mises en scène, ésta capacidad de grabarse en nuestra memoria. Fischl tiene un modo particular de aplicar sus colores. Su modo, sumario,

con tonos y formas, corresponde a un carácter de sujetos escogidos; de otro modo, se arriesgaría en caer en las travesías de un naturalismo afectado. Es también, del mismo modo en que ensordece los acentos voyeuristas de sus cuadros. Es innegable que su perspectiva permanezca resueltamente posada en la piel de alguien que sería involuntariamente confrontado en un acto íntimo, pero que se va sigilosamente a observar, fascinado por lo que sucede. Uno termina por apropiarse de la perspectiva impúdica del pintor, y constatando que la nuestra no es menos impúdica. Todo lo que el ojo humano sabe hacer: grabar, observar, acomodar ¿no implicaría en sí, un aspecto impúdico, curioso al ver ligeramente de modo perverso? Se puede, en todo caso, afirmar esto en sus obras. Según Donald Kuspit, "el realismo norteamericano y las tendencias empantadas, presentan varios aspectos: este realismo funciona cada vez que el deseo de percibir inmediatamente es experimentado como un atentado a lo que uno espera; ejerce entonces, su fascinación de manera morbosa, capta la atención en un plano voyeurista, y genera cierto fetichismo. En mi teoría, la percepción, ella misma, es un acto perverso ejercido sobre un objeto pervertido por saber la realidad; pero esta perversidad no es lúcida, no es implicada ni explicada; solo se le hace alusión."⁵

La perspectiva adoptada por Fischl, es como la de un joven o un extranjero.

Es lo que da a sus cuadros esa instantaneidad chocante. No existe la necesidad como en sus obras anteriores, de recurrir a un personaje, con quien uno pueda identificarse como espectador en esa perspectiva de voyeur.

Uno asiste a los jugueteos íntimos de norteamericanos presas de la indolencia de sus horas de descanso. Lo que nos sorprende es cruzar miradas con las de los protagonistas.

5. KUSPIT, Donald
"The dialectic of
decadence"
Stux Press, E.U.A.
1984 Pg. 29

Un universo visto en el teatro, donde se observa a criaturas adquiriendo poses narcisistas o exhibicionistas, sin dulzura, como si los actores estuvieran siendo empujados hacia la catástrofe que se aproxima. Las siniestras visiones de Shakespeare estimulan a los cuadros de Fischl.

"American realism operates wherever there is an interest in immediate perception as transgressive of expectations, thus being morbidly fascinating."*6

Donald B. Kuspit

En Fischl, la percepción es una actividad perversa con un objeto perverso: la realidad; pero la perversión está implicada, no declarada. Lo perverso está tan implícito que quizás no sea una posibilidad real de la escena, sino una ilusión. Se le insinúa, se juega con él inclusive, pero es evitado escrupulosamente, probablemente por vestigios puritanos, y seguramente para mantener la calma y no darnos cuenta que esa percepción podría ser en esencia una actividad perversamente voyeurista con una meta igualmente perversa: una identificación narcisista con el objeto al que se está viendo; la intención perversa de esa percepción parece ser callada por una obsesión en la precisión del detalle.

Esta perversión es típicamente norteamericana y genera en uno mismo su propia posibilidad perversa, descubriéndola en nosotros mismos.

Fischl es un maestro de este realismo perverso; implica lo perverso como una respuesta a lo real, pero realmente representando actividades perversas. La atmósfera conspiratoria de sus cuadros coopera con esta implicación.

Sus pinturas han sido generalmente comprendidas como textos no lineales haciendo cómplice al espectador en una pluralidad desordenada de significados. Estos son una estructura perteneciente a diferentes redes narrativas, más que de estructuras.

Sin embargo, el trabajo de la neo-narrativa de Fischl parece converger en una sola historia, al hacer evidente el hecho de que la mayoría de sus protagonistas son niños rozando la adolescencia o ya adolescente.

La mirada voyeurista no solamente es una manera de manipular a un fetiche infantil, con él y estar satisfecho.

La Intimidad física puede ser parte simplemente del liberalismo deportivo de las actividades recreativas norteamericanas. Pero realmente, el asunto no es el desnudo, sino lo que representa y simboliza: EL VOYEURISMO.

Así, lo que afectivamente sucede en la transacción voyeurista no es solamente que los dos se convierten en uno, sino que ésta individualidad es establecida por medio del fetichismo del adulto.

Al mismo tiempo, Fischl nos muestra la destrucción de la unión familiar dentro de la mente infantil, especialmente la destrucción de la unión sexual por medio de la unión voyeurista perversa. Nos muestra la tentativa, y sin duda inefectiva, aunque no enteramente superficial restauración de la unidad familiar de manera irónica y sátrica.



Las mascotas que tienden a proliferar en sus obras son la clave de esto. Donde estén, la empatía de la existencia familiar es restaurada.

La destrucción y la ansiedad son superadas por la constructiva unidad con la mascota familiar.

Ni la alta cultura moderna, ni la vida de la clase media ofrecen apoyo en el sufrimiento narcisista de uno mismo. Raras ocasiones alguna de las dos se reconoce de manera seria, en los sentimientos personales de insuficiencia y abandono, sus ansiedades narcisistas y la soledad.

La obra de Fischl es acerca del fracaso de cualquier nivel social, para ofrecer un sistema de apoyo en el sufrimiento narcisista de impotencia, devaluación o mera incertidumbre.

El brillo de la mimesis de Fischl con el mundo moderno, es quizás de lo más claro en su sutil uso de la habilidad que utiliza para disfrazar el daño narcisista, y hacerlo manifiesto.

Este hábil estilo de mirada popular de la vida diaria, nos fija y encaja más en la auto-perdida, y enmudece a una aterradora timidez. Su uso del realismo popular para comunicar al impopular reconocimiento de la existencia moderna, tiene un lado amargo.

Su estilo voyeurista, no neutraliza su objeto humano de la manera esperada, sino que de manera contraria, destruye al sujeto magistralmente moderno, al hacer dolorosas sus bases infantiles. Su propio estilo de maestría se vuelve en su contra. Esto es un triunfo artístico, considerando el poder de los medios para neutralizar la experiencia en información sin dolor.

Fischl muestra que, a pesar de los medios, el estilo puede revelar lo que es eminente en la psique humana.

La cobertura similar a la televisiva que Fischl utiliza en la subjetividad moderna, revela más de lo que parece.

"Art is like theater: if you want to whisper, you have to whisper loudly enough so that the audience hears you; and the audience also has to know it's a whisper." 7

ERIC FISCHL

7. FISHL, Eric
"Expressionism Today"
Art in America, E.U.A.
1982, Pg. 61, 62



CAPITULO III

EUROPA

LUCIAN FREUD

"El siglo XX ha restaurado y profundizado la noción de la carne, esto es, del cuerpo animado." *8

MAURICE MERLEAU-PONTY

"El erotismo de la representación plástica consiste, precisamente, en la ilusión de permanencia de la carne." *9

CARLOS FUENTES

Lucian Freud cuenta con un permiso especial para vagar por las salas de la National Gallery of London en la soledad de la noche, siendo sus únicos compañeros los Rubens, Rembrandts y Tizianos montados en las paredes.

Su obra es una extensión directa de estas comuniones nocturnas con los grandes pintores de antaño.

Como consecuencia de esto, las exposiciones de Freud son, no tanto una muestra individual, sino más bien un diálogo, una conversación a través del tiempo, en la que un pintor contemporáneo, se asentado atrevidamente junto a algunos de los grandes maestros, y los ha invitado a un juicio.

Sin embargo, la pintura de Freud encarna una parte de la doliente incertidumbre de nuestro tiempo. La carne es cotidiana y terrenal. Arrancada del idealismo clásico, narra la historia de la cruel labor que realiza el tiempo sobre nuestros cuerpos.

Freud pinta el objeto como es, como la persona en cuestión verdaderamente es; evitando la confesión y tratando de ser clínico.

Tomándose su tiempo, Freud trabaja sobre la traducción de la presencia real, pictórica,

8. COHEM J.M. Y M.J.
op.cit Pg. 272

9. FUENTES, Carlos
"Diana o la cazadora
solitaria"
Ed., México 1994
Pg.83

partiendo del exámen físico completo, hasta la realización total en términos pictóricos.

Trabajando con luz natural, por sólo motivo de ver a los humanos con la luz cayendo desde arriba, así, vuelve a un anhelo de los pintores de la antigüedad, en este caso Rembrandt: " Quería trabajar con luz natural. La luz natural tiene un valor espiritual." L. Freud¹⁰

Esa luz asemeja a la de Rembrandt cuando Freud la descubre en las frentes de los modelos que pinta de día.

La ballarina, el banquero, los hijos y las hojas, uniendo para ser los descendientes espirituales de aquellos que Rembrandt vio bajo la misma luz.



Lo que es sorprendente en Freud, es que , excluido de otros artistas aún vivos, pinta en un modo que se relaciona, sin ningún sentido arcaico, al maestro flamenco.

Hace más de 40 años, fue escrito por el crítico inglés Herbert Read como "El Ingreso del existencialismo." En aquella época pintaba intentando el detalle preciso, de manera muy rígida.

10. GOWING, Lawrence
"Lucian Freud"
Ed. Thames y Hudson, Holanda
1982 Pg. 37

Pero, impacientado por una restricción impuesta por él mismo, se desató un poco, para convertirse en " el más grande pintor realista aún vivo." "THE GREATEST LIVING REALIST PAINTER."¹¹

Cuando Robert Hughes escribió esta frase en su ensayo sobre Freud para una exposición organizada por el Consejo Británico en 1987, el artista aún no era del todo conocido fuera de Inglaterra, mucho menos significativo.

El Reino Unido, ha sido considerado como el principal pintor de objetos vivos, particularmente después de la muerte de Francis Bacon en 1992.

El Consejo Británico quería rectificar su pequeña popularidad a través del Atlántico, pero la exposición fue rechazada por todos los grandes museos de Estados Unidos.

El único que aceptó fue el Hirshorn Museum en Washington, produciendo los cuestionamientos de: ¿Quién es ese Freud? ¿Porqué nadie nos dijo nada?.

A muchos les molestaba el hecho de que parece estar atorado en un realismo primario.

Se habla de que no es "moderno", no es alguien que parta de las modas del siglo XX .



11. HUGHES, Robert
"Lucian Freud-Paintings"
Ed. Thames y Hudson, Inglaterra
1989 Pg. 7

El trabajo de Freud es extraño en este aspecto. Pinta al ser humano como si fuera lo único importante. Animales y plantas funcionan como sustitutos algunas veces, pero esto es para comprender que el humano es también animal y espécimen.

Para Freud, la pintura es la persona. La pintura es la persistencia de la vida. Como Ingres, como Hals, como Rembrandt, o como cualquier pintor que consigue algo significativo y lo sostiene, Freud trae hacia la pintura la concentración que hace brillar a las ascuas del descubrimiento.

Los títulos de sus cuadros no nos informan nada: Retrato desnudo, Retrato de un hombre. Sin embargo, no hay necesidad de saber quiénes son o cuál es su relación con Freud. Lo único que importa es que estuvieron ahí, colaborando por lo cual persistirán.

"Pensé que a través de mi observación podría convertir lo ajeno en algo mío, algo que quizás no haya sido visto de ese modo anteriormente."¹²

L. Freud

Una pintura tiene éxito cuando adquiere una completa posesión de sus facultades; cuando el sentido del tiempo que nos acompaña se nota que transcurre en el cuadro. El maravilloso sentido de la duración instantánea.

Una cuestión tan directa resulta emocionante, sobre todo en una época en la que nos invaden imágenes de segunda mano. Esta ambición puede parecer modesta, encerrada en una sola habitación. Pero la convicción detrás de ella es absoluta. La convicción de Freud es confiar en su instinto, esperando alcanzar algún tipo de respuesta, o cuando menos una especie de reacción satisfactoria al cuestionamiento puesto ahí, sobre la cama, sobre el piso, o sobre el sofá: ¿Qué somos y por qué?

12. HUGHES, Robert
op.cit Pg. 14

"Las limitaciones del análisis son las limitaciones de la mente y la naturaleza del analista."*13

L. FREUD

El acuerdo entre el sujeto y el pintor, permite al inquisidor enmascararse y proyectar esta máscara, ya sea de éxito, de dignidad, de belleza o de papel sobre el mundo.

El caso de Freud no es que el artista penetre en la personalidad d su sujeto, como requisito del retrato, y que es en realidad solamente más sofisticado que el placer que expresa la gente cuando los ojos del sujeto lo siguen alrededor de la habitación, sino que Freud ha hecho a un lado uno o más aspectos de la cultura contemporánea que pretenden distinguir un estado mental "post-moderno" de otros que se encuentran menos "UP TO DATE."

Su idea esencial, es que la pintura aún puede enriquecerse a sí misma utilizando o tomando textualmente otro medio visual como el cine, el grabado, la fotografía o inclusive la televisión, dentro de los cuales han flotado todas las mentes del mundo occidental, durante las últimas generaciones.

La historia de la relación de la pintura con otros medios, es casi tan extensa como los medios mismos, y no se necesita saber mucho de historia de la pintura, para darse cuenta que los poderes expresivos d está han cambiado y no necesariamente para bien.

Pero la pintura es exactamente lo que no son los medios masivos: un modo específico de compromiso, no de seducción general.

"Siempre sentí que mi trabajo no tenía mucho que ver con el arte; mis admiraciones por el otro arte tenían muy poco espacio dentro de mi trabajo, porque esperaba, que si me concentraba lo suficiente en la intensidad del escudriñamiento solo, conseguiría dar vida a los cuadros. Ignoraba el hecho de que el arte, después de todo, se deriva del arte."*14

L. FREUD

13. HUGHES, Robert
op.cit Pg. 16

14. Ibid Pg.14



Dentro del trabajo de Freud comenzaron a surgir dudas en cuanto al tratamiento de la pintura en la obra, cambiando el toque del pelo de maría, por cerdas del pelo del cerdo. Las marcas son más bruscas, encuentran un equivalente para hilos de cabello, así como la complexión manchada con una fuerza improvisada. La atención de Freud se torna hacia las pequeñas formas debajo de la piel, esas pequeñas masas de músculo.

Sin embargo, no hubo un sistema formal en esta integración de formas descubiertas. Son pocos los pintores que han logrado a descifrar el cuerpo humano como una intensa e intranquila experiencia para el espectador. Pero esa experiencia carga consigo raíces históricas, teniendo una gran tradición de pintura europea y dirigiéndose a una tradición también en crisis: la crisis del desnudo ideal, ocurrida en 1890 con las obras de Rodin y Degas.

Mucho de lo que puede decir de los desnudos de Freud, fue dicho del trabajo de Degas. El hecho de que no era idealizado el cuerpo.

"La tarea del artista es hacer al ser humano
incómodo, y aún así, nos atrae el trabajo
de la química involuntaria."¹⁵

L. FREUD

Los ligamentos formados firmemente dibujados, los ritmos musculares y las asonancias entre las partes del cuerpo, denotan realmente el temperamento del pintor.

Esta habilidad de reformar la relación entre el movimiento del pincel y el sentido táctil del cuerpo para llegar a una forma clara y enérgica define, para Freud la idea de la verdad pictórica.

El cuerpo resulta nuevo en cada cuadro; sin embargo, no son cuerpos ajenos, sino que en lugar de modelos utiliza personas que forman parte de su vida, en lugar de posar, colaboran a una figura que solo por mutuo trabajo se descubre. Las poses no son dictadas, ya que su interés es solamente pintar a la persona real hacer una pintura de ellos, no utilizarlos para un fin artístico.

El modelo no es un instrumento de las fantasías del pintor, y este no tiene la habilidad de pintarlo como quiera. El trabajo de los pintores realistas significa evocar a las reservas imaginativas para conseguir la verdad visual; para despistar y no evadir la superficie resistente. Lo inusual de la pintura de Freud, resulta en gran medida de las circunstancias del proceso. Al no surgir de un ambiente doméstico, narran fragmentos de una vida psíquica a la cual no logramos comprender.

Resulta difícil y hasta imposible imaginar la clase de vida de la que Freud, nos muestra unos cuantos momentos.

El espectador está intensamente atento al deseo que tiene Freud de mostrar que la expresividad más estricta y formal del cuerpo, viene de las propias formas del cuerpo y no de las narraciones que puede activar.

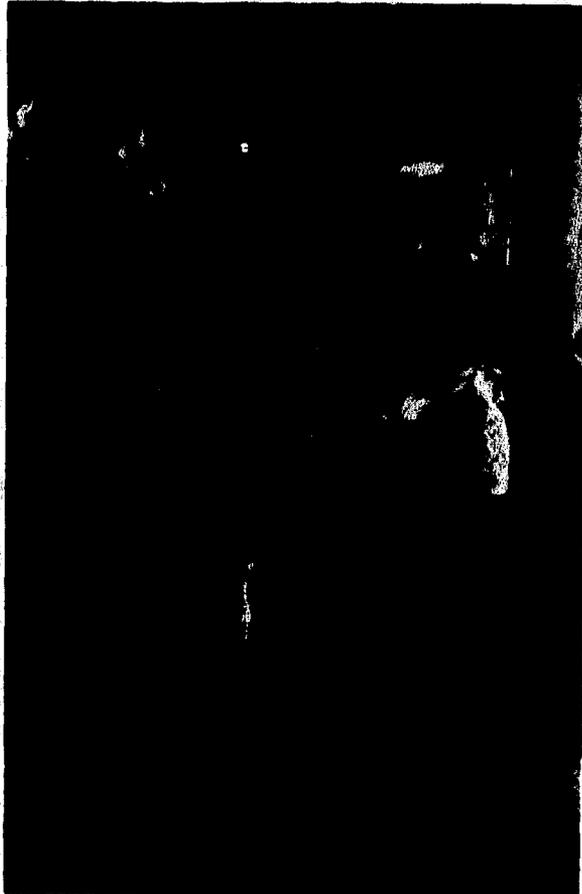
Las más profundas intenciones de Freud son imponer, con la mayor fuerza plástica posible, las

15. HUGHES, Robert
op.cit Pg. 19

ventajas del escudriñamiento sobre la actuación, sin, por ningún motivo caer en la trampa formalista de ver al cuerpo como inventor de formas, potencialmente abstractas, o idealista al cometer el error de construir culturalmente sin poros u orificios, sin el aflojamiento o los errores de la piel es decir, la humanidad que Freud busca bajo la cubierta del cuerpo.

Al principio todo lo que existe es un misterio. No podemos saber que trajo a un artista hacia la pintura, ni qué lo llevó hacia ella. Sin embargo, todo lo que pinta durante su vida, se suma a nuestra comprensión de una o ambas de estas cosas. Cuando se encuentra pintando su último cuadro, hay una mezcla del trabajo y el arte que desembocan cuando ésta obra es terminada y la trayectoria de su significado completa su ciclo.

Es ahí cuando sabemos todo lo que hay que saber de estos últimos trabajos y comprendemos lo que no se puede saber, lo que permanece desconocido de las fuentes y los recursos de un pintor.



Particularmente con el arte moderno, uno siempre está considerando, o debe estarlo haciendo, los tonos de necesidad que se adhieren a la sorpresa la manera en que el mundo de Freud se le presenta así mismo y a nosotros, ha sido inseparable de un escalofrío de incongruencia, que protege su privacidad como si un enfriamiento en la sustancia figurativa hiciera el contacto visual, un corto eléctrico.

Siempre hay algo más o menos inesperado en el desarrollo del trabajo de un artista original, ya que pocas de esas genies existen en un mismo tiempo, nos vamos desacostumbrando al hecho.

Uno nunca está preparado para la incansable movilidad que continuamente implica algo más grandioso y diferente, hasta que el último cuadro del artista ha sido pintado.

Los cuadros que comenzó Freud, después de cumplir cuarenta años de vida fueron un regreso drástico a lo que se esperaba de él. Muchos eran el doble del tamaño de un humano, y parecían aún más grandes. Los sujetos eran dinámicamente desorientados cayendo diagonalmente, reclinados o refugiándose en una esquina. Las pinceladas caen abruptamente, creando una línea quebrada a lo largo de la tela; describiendo grandes curvas que crean la forma, recrean la pose e impulsivamente promulgan a la expresión.

Ha sido evidente que Freud no tenía intención de observar el alivio de una cabeza como una ocasión normal para modelar. La extraordinaria incidencia de protuberancia y hundimiento, lo sorprende una y otra vez.

Su pincel crea acanaladuras de un lado a otro, de un lado a otro, de arriba hacia abajo. Cada frente, cada temple, son excepcionales, y una nueva y diferente urgencia lo conduce. Siempre los cuerpos son moldeados, cada vez más y de la misma manera que la naturaleza moldea la carne. Quizás no exista nada particularmente artístico o con estilo en esto. Sin embargo, la manera húmeda en que estos bultos resplandecen en la luz, de modo

que el lustre grasoso, que es inseparable de la piel verdadero, dice verdaderamente la forma real y la urgencia personal detrás de ella.

Esto toma toda nuestra atención como sólo lo hace, el más fino en cualquier arte. Y donde la piel no brilla, donde su propia calidez de siena rosado, rodea la forma hasta sus arrugas, formadas por el hábito y la resistencia, es cuando somos recordados, una y otra vez, que ninguna de las razones del arte se comparan en la manera en que nos atrapan con sus razones humanas.

No existe ningún escape; la carne es indiscutidamente modelada por la presión que tienen en el interior, creando la forma, que es tan única y compleja, y al mismo tiempo tan natural, la clase de forma que reconocemos y por la cual tenemos algún tipo de sentimiento.



El arte de Lucian Freud posee el poder de envolver intensamente al espectador casi al grado de intrusión, en la vida de este artista. Esto es el resultado de un verdadero severo escrutinio artístico.

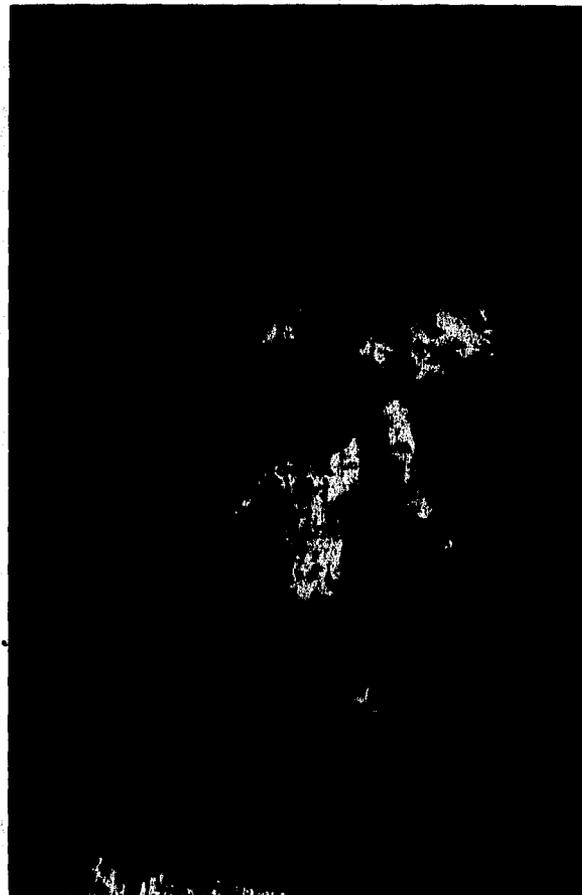
Según Emile Zolá: "UNE OEUVRE D'ART EST UN COIN DE LA CREATION VU A TRAVERS UN TEMPERAMENT."*16

El rincón de la creación en Freud es su cotidianidad, la gente que lo rodea. El mismo lo ha reconocido:

"MI TRABAJO ES PURAMENTE AUTOBIOGRAFICO. ME CONCIERNE A MI Y A MIS ALREDEDORES. TRABAJO CON GENTE QUE ME INTERESA Y QUE APRECIO, EN LAS HABITACIONES DONDE VIVO, Y QUE CONOZCO. UTILIZO GENTE PARA PODER INVERTIR MIS PINTURAS, Y TRABAJAR CON MAYOR LIBERTAD CUANDO ESTAN AHÍ."*17

Más que cualquier otro artista del siglo XX, Freud nos hace, en verdad, darnos cuenta de nuestra existencia como seres humanos; de nuestra sexualidad de estar gordos o delgados, envejecer, ser mortales. Otros artistas han tocado este tema, pero sin la consistencia de Freud.

Edvard Munch creó poderosas imágenes, pero su uniformidad, extremadamente emocional, toca solo un pequeño aspecto de la experiencia humana.



16. COHEM J.M. y M.J.
op.cit Pg. 473

17. GOWING, Lawrence
op.cit Pg. 72

En sus periodos azul y rosa, Picasso alternaba entre la introspección y la simpatía por el oprimido. Artistas expresionista, incluyendo a Georges Rouault, Egon Schiele, Kathe Kollowitz y Chaim Soutine, estaban más involucrados con la representación de aflicciones terriblemente emocionales, que con la tarea de vivir día con día.

Curiosamente, el artista norteamericano, Edward Hopper, cuya obra puede ser equiparable a la de Freud, dada su explotación de la existencia diaria. Hopper no hace esto por medio de la figura sino por la aflicción de los entornos y la interacción humana que toma parte entre ellos. Es evidente que Freud estuviera impresionado con la exposición retrospectiva de Hopper en la Hayward Gallery de Londres en 1981. Hopper cargaba en su cartera una cita de Goëthe, que se puede aplicar de igual manera al trabajo de Freud:

"EL PRINCIPIO Y EL FIN DE TODA ACTIVIDAD LITERARIA, ES LA REPRODUCCIÓN DEL MUNDO QUE ME RODEA A TRAVES DEL MUNDO QUE ESTA EN MI; TODAS LAS COSAS SIENDO CAPTADAS, RELACIONADAS, RECREADAS, MOLDEADAS Y RECONSTRUIDAS DE UNA FORMA PERSONAL Y DE MANERA ORIGINAL."*18
GOËTHE.

Freud ha sido descrito difícil como individuo y como artista. Abandonando todas las maniobras políticas y sociales del mundo del arte por su estudio, ha mantenido una orgullosa independencia a lo largo de los años. George Moore escribió en el siglo XIX: "PARA SER ARISTÓCRATA DENTRO DEL ARTE, UNO DEBE EVITAR A LA SOCIEDAD AMABLE."*19

El arte de Freud contiene drama sin narrativa. Excepto por los individuos ocasionalmente conocidos como su madre, sus hijos, sus hijas, o hasta personalidades reconocidas como Francis

18. COHEM J.M. y M.J.
op.cit Pg. 137

19. Ibid Pg. 286

Bacon las identidades de sus sujetos no son divulgadas, ya que Freud lo considera importante. Todo su arte es autobiográfico por la naturaleza, pero los trabajos están envueltos en un silencio impuesto por él mismo. Esto permite que el cuadro y las sustancias que lo rodean, reine.

Sus obras están basadas en la superposición de que, aún a fines del siglo XX el arte significativo pueden devenir de la observación de eventos ordinarios de la vida diaria.

Qué simple, pero qué profunda conclusión.

Freud se siente más cómodo con un contacto directo con su sujeto:

" I AM NEVER INHIBITED BY WORKING FROM LIFE;
I FEEL MORE FREE."²⁰



No hay duda de que el sentimiento de incomodidad al observar un cuadro de Freud, es el reconocimiento de la perfección factual y emocional de quienes sienten y ver realmente su arte. Esta habilidad de crear un sentido de DEJA VU y de unir su realidad con la nuestra, es un logro extraordinario.

T. S. Eliot escribió de la sociedad moderna:

20. GOWING, Lawrence
op.cit Pg. 75

"LA MAYORÍA DE LA GENTE VIVE BAJO EL NIVEL DE LA CREENCIA O DE LA DUDA. SE REQUIERE DE APLICACIÓN DE UNA ESPECIE DE GENIO PARA CREER CUALQUIER COSA; PROBABLEMENTE SE VUELVA MÁS DIFÍCIL CON EL TRANSCURSO DEL TIEMPO."²¹

El poder del trabajo de FREUD radica en la habilidad de hacernos creer y sentir. Ese humanismo es - opuesto al arte de hoy en día, que resulta nihilista e Indisciplinado- de esperarse. Sin embargo, para quienes creen en el poder que tiene el arte de trascender los hechos superficiales, la obra de Freud nunca pasara de moda.

Por lo general, Freud confronta a sus personajes de manera atrevida y frontal, lo cual crea una escasa distancia entre el espectador y la imagen. Esta frontalidad de sus cuadros nos permite estudiar a los cuerpos más cerca de lo que podríamos hacer en la vida real. Como ver a la gente tras un doble espejo para ellos, podemos estar tan íntimos como seguros.

Lucian Freud, en su quinta década como pintor, nunca ha trabajado con tanta confianza. Lo que distingue su situación actual, es la consistencia y originalidad de su arte, desde pintura y dibujo, hasta grabado.

Cézanne escribió en una ocasión:

"L'ARTISTE DOIT MEPRISER TOUT LE JUGEMENT QUI NE SOIT PAS FONDE SUR L'OBSERVATION INTELLIGENTE DU PERSONNAGE."²²

-El artista debe despreciar todo juicio que no este basado en la observación inteligente del personaje.-

21. COHEN J.M. y M.J.
op.cit Pg. 156

22. Ibid Pg. 105

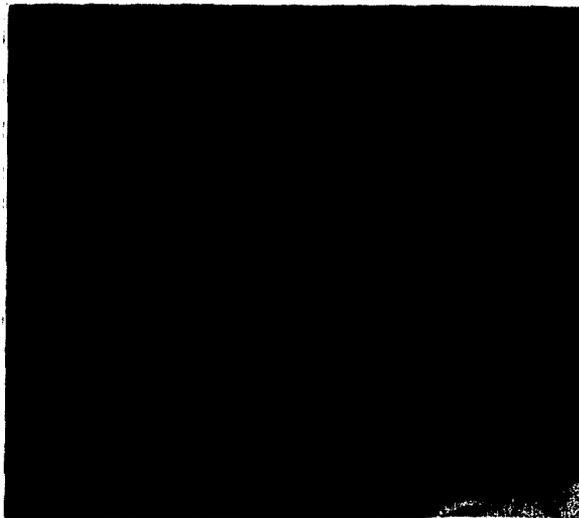
Una libre lealtad y un arte basado en la verdad observada, describe la carrera, larga y profunda, de Freud.



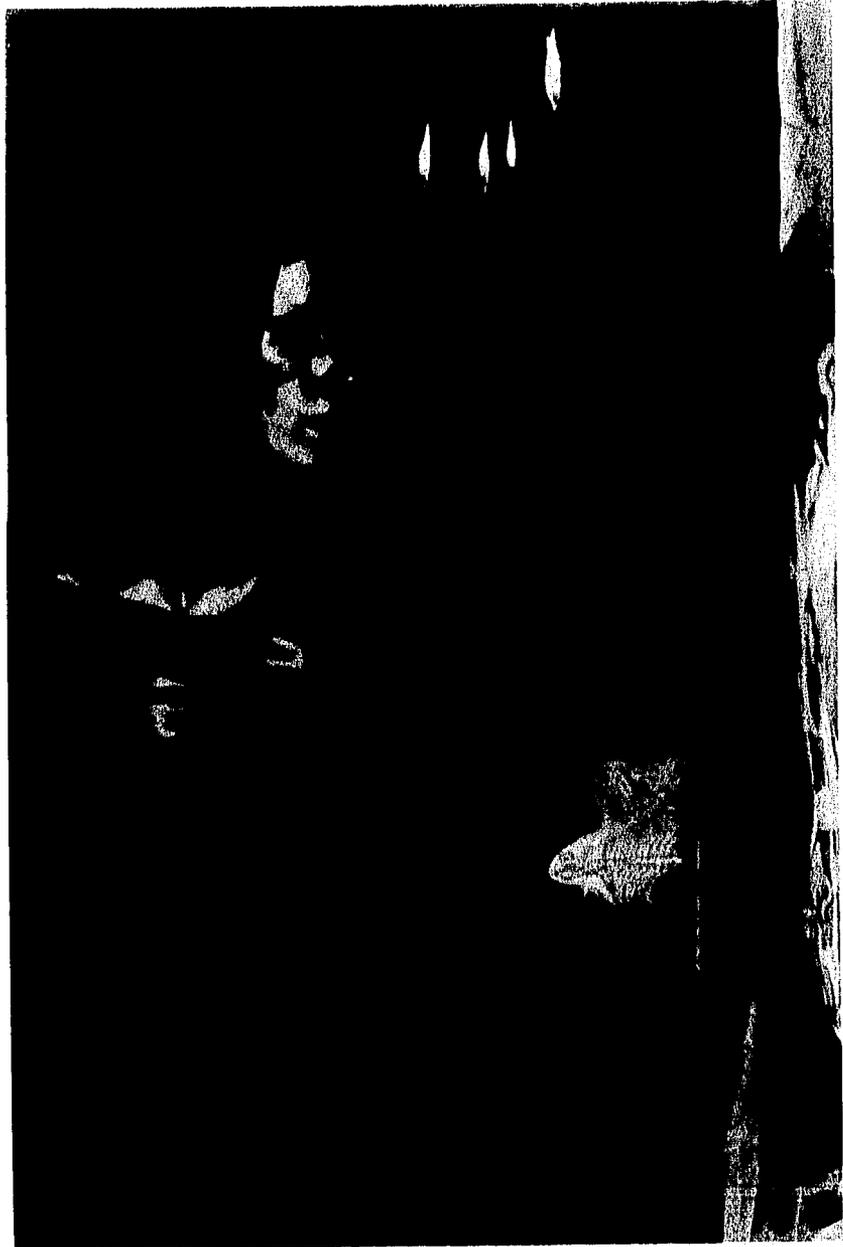
El examen del carácter informará e iluminará a generaciones futuras acerca de la difícil época en la que vivimos .

"EL CUERPO ES IMAGINARIO NO POR CARECER DE REALIDAD, SINO POR SER LA REALIDAD MAS REAL: IMAGEN AL FIN PALPABLE Y, NO OBSTANTE, CAMBIANTE Y CONDENADA A LA DESAPARICION. DOMINAR EL CUERPO ES SUPRIMIR LAS IMAGENES QUE EMITE O DISIPAR SU REALIDAD."*23

Octavio Paz



23. PAZ, Octavio
"Conjunciones y Disyunciones"
Ed. Joaquín Mortiz, México
1978 Pg. 43



CAPITULO IV

LATINOAMERICA

ARTURO RIVERA

El analizar la obra de Arturo Rivera implica una labor de desciframiento, donde los símbolos se interpretan y se convierten poco a poco en lo que pueden ser animales fantásticos, imágenes religiosas que desgastan la fe de aquellos iconos a los que estamos acostumbrados.

Hombres y mujeres desnudos, con cuerpos dolientes y desgarrados en los que uno descubre esqueletos, órganos sangrantes y almas en pena.

La obra de Arturo Rivera coincide con un momento especial dentro de la historia del arte, ya que al terminar la segunda mitad de este siglo de rasgos tan marcados, la atención vuelve su mirada a las obras de pintores que no participaron de los valores del siglo.

Arturo Rivera crece como artista ajeno a los valores pictóricos que florecen a su alrededor.

En el momento en que la pintura parecería espontánea, rápida e inacabada, Rivera, de manera un tanto caprichosa, se empeña en acrecentar el oficio dentro de la pintura, en llegar a una perfección técnica, y con una mirada al pasado, retomar los principios de una pintura bien pintada.

Al igual que otros solitarios en el mundo, Rivera, decidió seguir ese camino tan desprestigiado pero que llegaría a un futuro que ahora comienza a vislumbrarse percibido.

Del mismo modo se comprometió con el estudio intenso del mismo visualmente percibido; en la búsqueda de lo real.

El hecho de crear pinturas significativas acerca del mundo visual de nuestro siglo, crea una ansiedad sobre la disparidad entre la intención y el resultado.

La tarea del pintor realista en la búsqueda de la expresión de las emociones de un mundo tridimensional sigue siendo un reto, en el que las únicas herramientas son la mezcla de pigmentos en una superficie plana y las sensaciones ópticas del ojo.

Rivera ha ido más allá y ha vuelto a este órgano como protagonista de una serie. El ojo, la vista, la mirada.

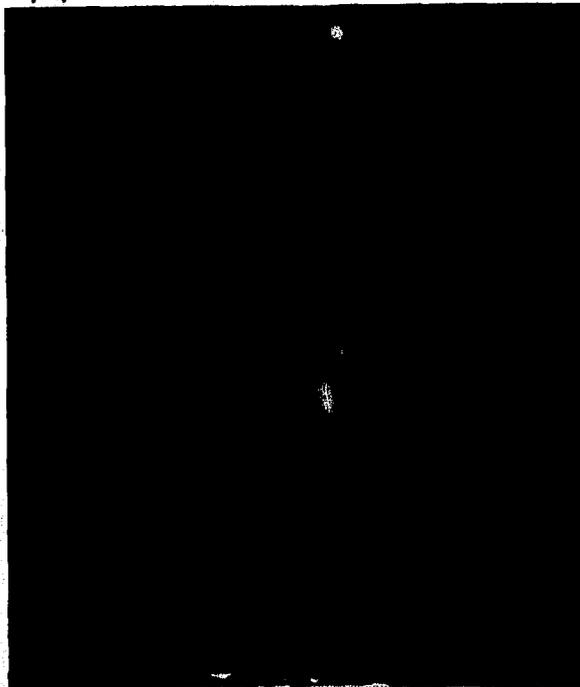
Ha fijado esta mirada hacia la interioridad de sus personajes de una manera poética. Como resultado, se encuentra una vibración intensa que afecta a cada figura de un modo misterioso. Y es intensidad, la que crea dentro de su pintura un realismo lleno de fantasía.

Rivera pinta con una aguda conciencia del tiempo, de la frialdad humana y la mortalidad, más que con una preocupación de ideales o de un arte pragmático.

La base de este tipo de pintura se encuentra en la cultura humanista del Renacimiento, donde artistas partiendo del Giotto, descubrieron el potencial expresivo de la figura humana, así como la creencia en la herencia común de esta tradición figurativa, la cual es convicción firme y apasionada que comparte Rivera. Es por esta vía que se acrecienta el misterio; esa parte esencial de todo arte, que se dejó a un lado por los creadores artísticos de los sesenta y setenta, y que, curiosamente está siendo retomada en la historia contemporánea del arte, reviviéndola como un rasgo característico del arte de fin de siglo.

Dentro de ese realismo, Arturo Rivera, se ha emparentado con pintores, escritores y cineastas contemporáneos que siguen, de igual manera esta norma de buscar la perfección formal dentro del arte. Hace ya tiempo que Arturo Rivera anunció esta búsqueda de perfeccionamiento formal, haciendo a un lado las facilidades técnicas de la época, convirtiéndose en todo un desafío al tiempo y de igual manera, la obstinación de un artista que sabe continuar un camino que cree

necesario para el seguimiento y el desarrollo de su obra y que afirma tener la razón.

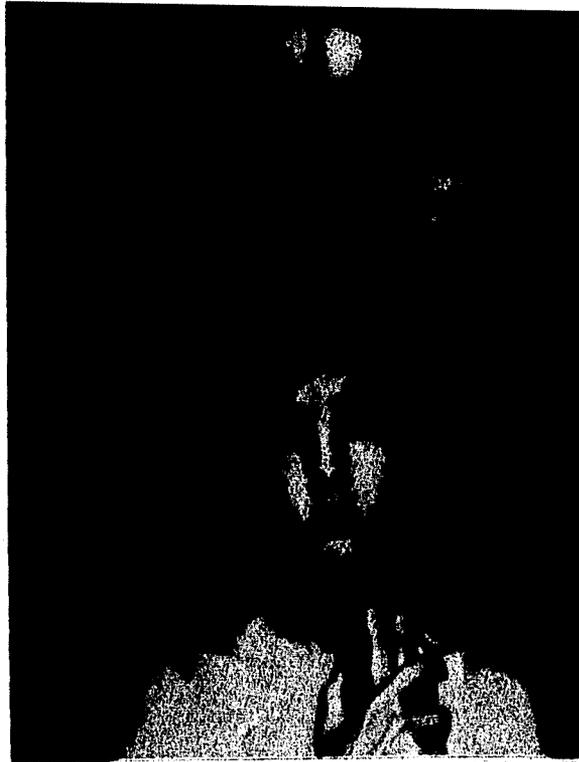


La pintura de Arturo Rivera regresa al fundamentalismo técnico y plástico, en el momento en que explora y analiza los fundamentos del arte para apoderarse de ellos y sentar la modernidad de su arte en una tradición que es un terreno muy profundo.

En contraposición a su obra anterior, durante la década de los ochenta, mediante la meticulosidad del dibujo de las formas, surge otra realidad en su pintura.

Los cuerpos ya no son solamente volúmenes difuminados sino volúmenes vivos y delineados. De este modo la línea se convierte en su incondicional aliada para adquirir una importancia que continuará creciendo.

El sentido de un proyecto incompleto expuesto dentro de un lapso de tiempo histórico con el que se pueden crear nuevos enunciados sobre el mundo moderno, sin ser una progresión del trabajo del pasado, convierte a Rivera en un artista moderno y no "modernista".



El término que quizás sea más acertado para describir a Rivera es "realista". El vive interesado con la fascinación de la experiencia visual y con pintar objetos y formas reconocibles.

El realismo como término artístico nos remonta al siglo XIX que abarca, tanto el trabajo de los impresionistas, como el de aquellos pintores menos radicales a quienes les entusiasmaba la percepción de los sucesos del mundo...

Muy ligada a esto, estaba la filosofía positiva de Auguste Comte y John Stuart Mill, quienes creían que todo conocimiento de la experiencia humana es una ciencia empírica predicada bajo lo que se podría corroborar mediante la observación.

Estas ideas conformaron una parte significativa del ambiente intelectual de los pintores realistas, quienes buscaban una solución similar al estar imparcialmente interesados con la descripción precisa de hechos visuales y no con el porqué las cosas son como son.

La observación se convirtió más importante artísticamente que la convencionalidad, y los límites entre la fealdad, la belleza y el horror se

colapsaron en el momento detenido con la imparcialidad del científico.

A manera que nos movemos en el mundo, nuestra experiencia visual cotidiana es menos pensada conscientemente. Reconocemos ciertos lugares, objetos y personas que van ligados a nuestras vidas y a quienes adjudicamos emociones, sin muchas veces analizarlo. El pintor interesado en crear imágenes de todo aquello, debe ser entrenado para observar manera de pensamiento consiente, y debe tender y entender como describir objetos en el espacio mediante el uso de perspectiva, la anatomía, la escala, la distancia, la luz, el espacio, etc.

La herramienta principal para lograr esto es el dibujo ejecutado, ejercitado y acrecentado mediante una practica constante.

Arturo Rivera descubrió como el dibujo podría ser utilizado para apoderarse del recuerdo de una escena en particular, de tal manera pudiendo encerrar la información necesaria para convertirla en una pintura.

Desde sus primeros contactos con la Escuela de Artes Plásticas, la copia de modelos vivos provocó en Rivera un gozo inmenso hacia el dibujo y sus formas perfectas; dibujo que concibe como una abstracción y una invención.

En su obra, encontramos persistente el principio que subraya Durero:

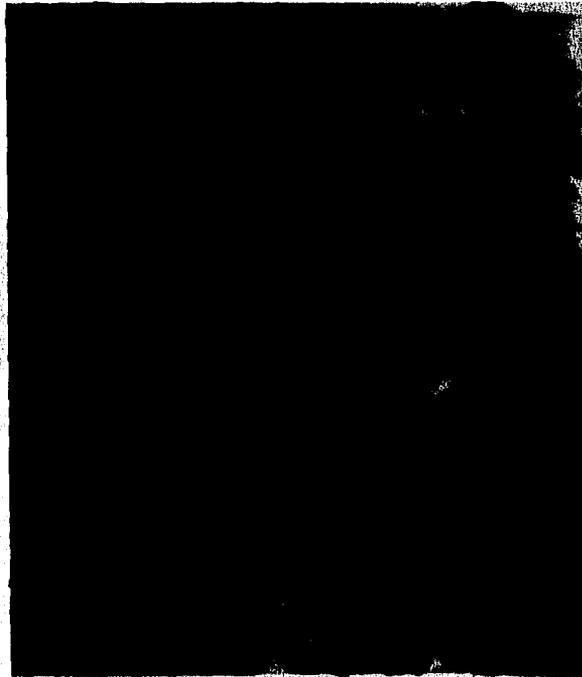
"ANTES QUE PINTAR, DEBE HABER UN DIBUJO PERFECTO, Y SOBRE EL DAR VELADURAS."²⁴

La pintura es acerca de mirar y es calidad de la mirada del pintor la que nos convence. Las ideas de representación son dadas de un pintor a otro y cada gran pintor añade algo de sí mismo al rico lenguaje pictórico.

El gran arte del pasado da a los pintores una relación privilegiada con la historia. No existe tal cosa como un arte antiguo. La historia es una corriente sin romper; si conocemos a Degas, Degas conoció a Ingres, ad infinitum.

24. COHEM J.M. y M.J.
op.cit Pg. 152

El conocimiento legado de un pintor a otro no debe ser confundido con la educación artística. Quizá para Arturo Rivera las escuelas de arte se oponen activamente al conocimiento de la observación y por el contrario, intentan enseñar lo imposible: imaginar. Los pintores, enseñan, la mayoría de las veces, demostrando y presentando más que diciendo o hablando.



La pintura no es ya una actividad nacionalista en el sentido del siglo XIX del nacionalismo, aunque posee una identidad geográfica más holgada que se da por medio de consideraciones de clima y patrones sociales.

En este caso, Rivera ha sido moldeado por otros países. Nacido en México, viajó a Europa y permaneció grandes temporadas en Alemania y Gran Bretaña, donde tuvo contacto con las obras maestras de Rembrandt, Van Der Weyden, Holbein y Durero.

Arturo Rivera parte de estos grandes maestros y se sitúa en este fin de siglo, entroncando su imaginación exaltada e irónica y adentrándose en las alegorías de la vida y la muerte, expresando el

Intelectualismo afectivo y la sensualidad de la época, en defensa del saber, y no importando que en el trayecto se cruce y tope con el horror del tiempo y del infinito.



Al mirar dentro de sí mismo, Arturo Rivera encuentra este horror y lo proyecta hacia este terminal fin de milenio.

El esoterismo, la alquimia y la cabalística aparecen de nuevo en sus re interpretaciones de las sagradas escrituras, alterando el cuadro de valores actuales con una solemnidad y satirismos góticos, dando preferencia al humanismo celebrado por medio de las imaginerías populares del bien y del mal .

Mediante tensiones fatales, la vida terrenal es una conjunción simultánea de infierno y paraíso, mientras que la vida mental es una tortura infinita.

El equilibrio entre idealismo, fatalismo, realismo y fantasía, resulta ser una reunión imposible, y es precisamente esta reunión la que esta estalla en la obra de Rivera.

El realismo o solo toca los substratos inconscientes, sino que también propone una nueva lógica

asociativa de imágenes e ideas con un primer nivel de lectura racional.

La obra de Arturo Rivera ofrece una primera clave para la puerta de los sueños, dándonos acceso a la penumbra, y luego a la obscuridad profunda.

En la era moderna la dirección principal parecería ser la imagen concebida como material latente, con significados ocultos tras la superficie pictórica.

En "La Interpretación de los sueños", Freud enuncia la incapacidad que tienen los sueños de expresar conexiones verbalmente lógicas y pensamientos, sueños latentes, comparando el "material psíquico" del que están conformados los sueños, con el material del Arte Visual :

"LAS ARTES PLÁSTICAS DE CARÁCTER PICTÓRICO Y ESCULTÓRICO, BAJO UNA LIMITANTE SIMILAR COMO COMPARABLE CON LA POESÍA, PUEDEN HACER BUEN USO DEL LENGUAJE; DE AQUÍ NUEVAMENTE LA RAZÓN DE SU INCAPACIDAD YACE EN LA NATURALEZA DEL MATERIAL QUE ESTAS DOS FORMAS DEL ARTE MANIPULAN EN SU ESFUERZO POR EXPRESAR ALGO, ANTES DE QUE LA PINTURA SE FAMILIARIZARA CON LAS LEYES DE EXPRESIÓN POR LAS QUE ES GOBERNADA, HIZO INTENTOS POR VENCER ESTE OBSTÁCULO."*25

S. FREUD

Para Freud, el psicoanálisis es la ciencia de "las leyes de expresión" que gobierna la interpretación de la imagen muda. Si la imagen es proyectada en sueños o escenas cotidianas, el análisis proporciona el método para extraer el mensaje verbal oculto de una desarticulada superficie pictórica.

Quizás la redención de la imaginación consta en aceptar el hecho de que creamos gran parte de nuestro mundo partiendo del diálogo entre las representaciones verbales y pictóricas, y que nuestra tarea no es renunciar a este diálogo a

25. FREUD, Sigmund
"La interpretación de
los sueños
Ed. Biblioteca Nueva
Esp., 1973 Pg. 619

favor de un asalto a la naturaleza, sino ver que la naturaleza ya informa de antemano a ambas partes de la conversación.

Si fuera posible que hubiera una conversación pictórica y verbal dentro de la obra de Arturo Rivera, que podríamos atrevernos a llamarlo un pintor maldito y quizás hasta relacionarlo con Rimbaud, con Mallarmé, con el propio Baudelaire. Los poetas malditos.

Los contenidos de su obra reflejan un anhelo de unión con el infinito, confundiendo las especies del cosmos: seres humanos, de tierra, con aquellos del agua y del aire quienes de tanto escuchar la vida se les ha deformado el deseo.

De igual manera se han deformado ellos mismos, se han desnudado, desintegrado, y han ido a una realidad distinta, y onírica, de numerología secreta, tratando de explicar los misterios de un ser impulsado por la inconformidad de sus adentros.

Es así como son creados torrentes con sobriedades sombrías con lógicas incomprensibles y a veces tan claras como los propios sueños.

Las figuras desnudas de Rivera nos muestran sus anatomías inconclusas y los que hay detrás de ellas: un significado profundo que solo puede ser descifrado completamente a través del lenguaje de la pintura.

Sus cuadros avisan lo que solamente en el arte se puede decir. Son imágenes bañadas de misterio, y aunque también hay mucho que no se puede decir sino que como una sensación previa o como un anuncio de algo que solo cada uno sabe.

No pueden existir ajustes entre el cuerpo y el alma el ser humano no puede estar contenido en su cuerpo y de ninguna manera "marcado" en su anatomía por signos que revelen y dicten su destino. El hecho de que el ser humano habla, y por medio de ese lenguaje accede a un espacio de interpretaciones, trasciende a cualquier definición científica de su ser.

En contraposición al cuerpo concebido como FATUM, como destino que marca al individuo con

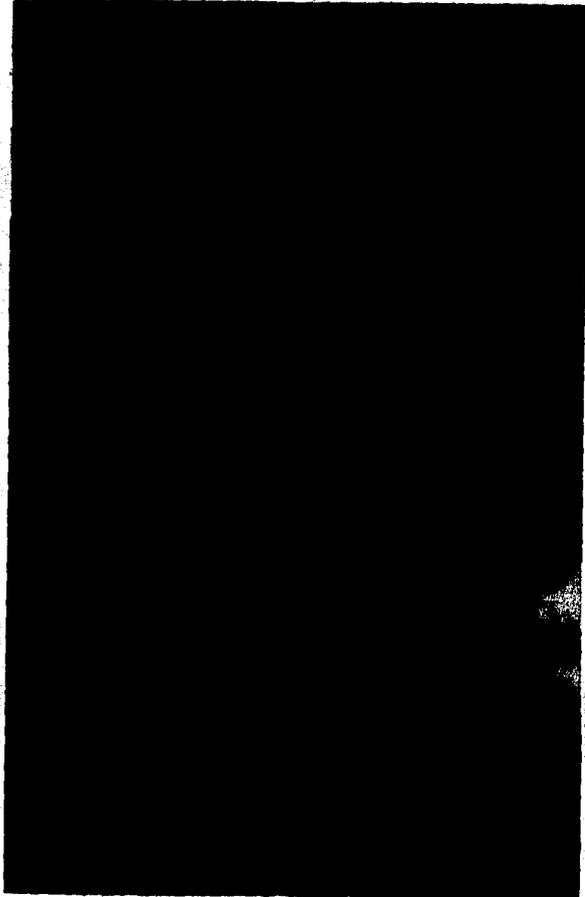
un sello indeleble, Rivera a reinstaurado la grandeza del alma. Una alma poderosa, obscura, y perpetuamente desconocida pero como un recurso del lenguaje, un potencial ilimitado para manifestar la libertad humana.

Más que una técnica de análisis del psique, la pintura de Rivera es una demostración de que las mortificaciones son de por sí, la definición del ser.

Para Rivera, cada mujer que retrata es la mujer. Estos que podrían ser retratos de posantes o inquietas, son universos, aunque no necesariamente los internos de tales mujeres. No son ideales ni perfectas. Cierran los ojos, bajan la mirada y obedecen las ordenes del pintor; y si se atrevieran a mirarlo lo harían tímida y melancólicamente.

Solo el artista autorretratado es capaz de desafiar su propia mirada, su presencia. Las mujeres actúan viejos papeles, la dolorosa, el nacimiento, la muerte o la resurrección, presencia viva.

Esqueletos, calaveras, mantas, frutas y flores articulan y significan su espacio.



La carne doliente y la piel lozana son representaciones del erotismo más tortuoso y más intenso. Solo el hombre se desnuda en realidad y envejece por dolor. La contemporaneidad de sus fisionomías contrasta con solo símbolos arcaicos que alguna vez crearon un enigma.

Juntos configuran su destino para oponerlo a la condena del hombre. El pintor tiene presente la representatividad de la mujer por la naturaleza mística y poética. Esa oscura idealización y su antítesis quizás prosaica, contribuyen y constituyen el único y verdadero enigma de sus pinturas, pues todo lo demás, el autorretrato sobre todo de figuras bíblicas, de algún modo, resulta más palpable, ya que el pintor habla en primera persona.

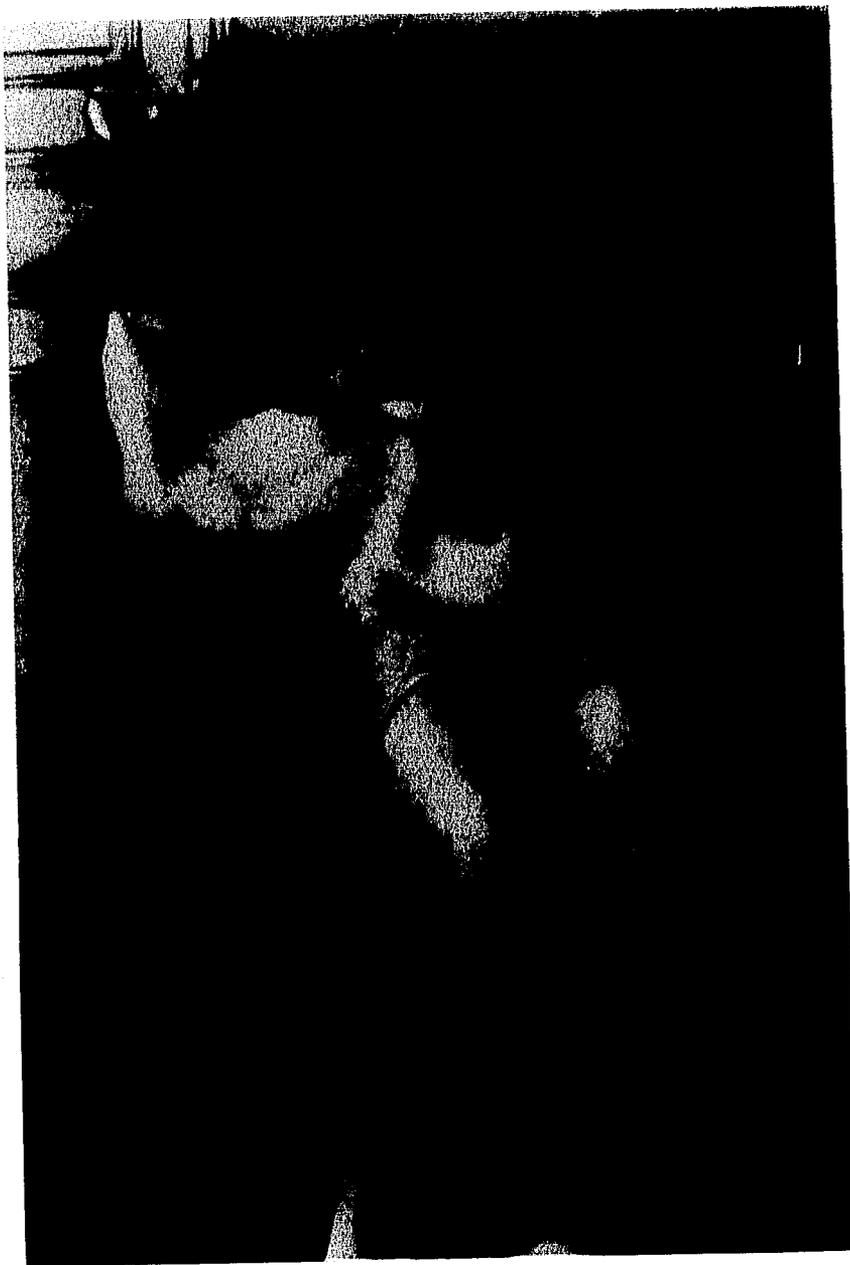
En ninguna clasificación del clasicismo post-moderno, ni siquiera en el ecléctico, cabe este extrañamente bello enfoque de lo humano y lo divino.

A los post-modernos clasicistas les faltaría la profundidad de la tradición del cristianismo para identificar el dolor de la locura ante el mundo de contención materialista del siglo XX, como un lamento por el fin del humanismo.

Si Arturo Rivera es un pintor tenebrista, que pudo ser barroco, sus visiones y dignidades perdidas de santos, mártires y de Cristo mismo, algo conservan de la deliración popular del demonio de la irracionalidad en las figuras que lo combaten.

O bien, si es un renacentista alemán o flamenco del siglo XV, encontrado en el XX, su trance de unificación de lo profano como ideología, es tan contemporáneo como los espejos del pasado lo comprueban.

Su imagen del drama de la condición humana hoy es sorprendentemente, la de siempre: la del peor de los tiempos, que es la de todos los tiempos.



CAPITULO V

LATINOAMÉRICA

"EL IDEALISTA CARTAGENERO" DARÍO MORALES

Schönberg dijo en una ocasión:
"NO EXISTE NECESIDAD DE HABLAR DE UN ARTE
NUEVO, SI ES ARTE, ES NUEVO."²⁶

El mundo del arte continúa operando en términos de novedad; introduciéndose en los ochenta y proclamando un renacimiento. Esto fué más que un esfuerzo de una nueva generación de relegar a su predecesor, más aún que los ochenta denunciando a los setenta. Era parte de un ataque general al arte moderno.

Aquellos que presentaban arte en exposiciones y publicaciones, anunciaron una nueva era que rechazaba la innovación y regresaba a los métodos y valores tradicionales.

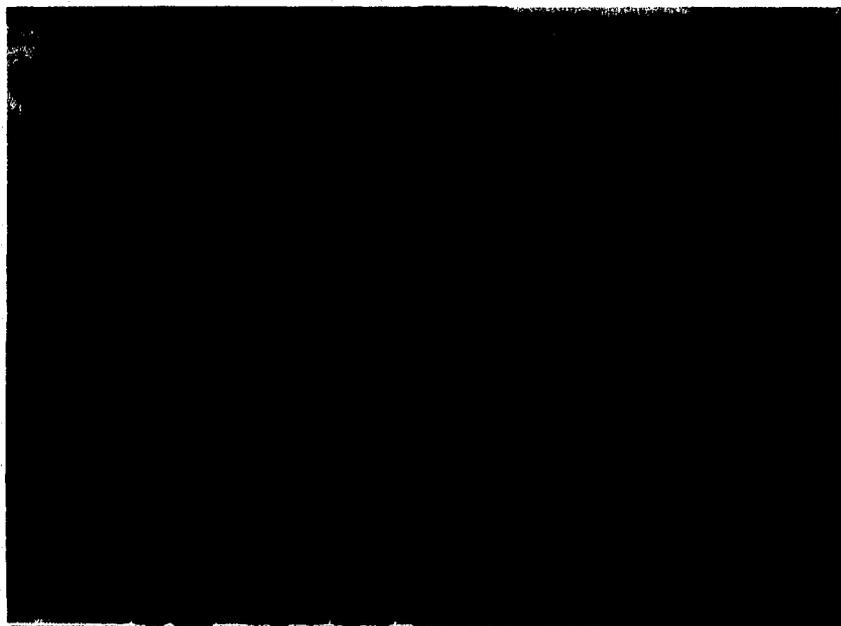
Quizás la pretensión más importante hecha en los ochenta y en su arte, es que toma una nueva dirección hacia consecuencias humanas, y esto es a lo que debemos dirigirnos.

Estas afirmaciones son totalmente aplicables al trabajo de Darío Morales.

El blanco y el negro de sus primeras obras realistas evocaban la reminiscencia de la fotografía, lo cual contribuyó a que su trabajo fuera calificado por algunos, como HIPERREALISTA, un término desorientado ya que éste es un movimiento de origen norteamericano, que se caracterizó por el empleo y la reproducción de imágenes fotográficas, más interesado en las aportaciones conceptuales de la técnica y en la técnica misma, que en el contenido de las imágenes.

Fué un movimiento vanguardista, muy contrario a lo que interesaba a MORALES.

26. LYNTON, Norbert
"The Story of Modern Art"
Ed. Joaquín Mortiz, México
1989 Pg. 174



Según él mismo: "LO QUE LA GENTE LLAMA MOVIMIENTO HIPERREALISTA SE ASEMEJA A UNA VISIÓN FOTOGRÁFICA, CINEMATOGRAFICA; A UN MUNDO UN POCO POP.

A MI LO QUE ME INTERESA ES LA EMOCIÓN QUE SE PRODUCE ENTRE DOS SUJETOS; ESTO ES EL DESNUDO Y LA ATMÓSFERA QUE LO RODEA."²⁷

Quizás la impaciencia que le causó que lo tildaran de hiperrealista, lo llevó a abandonar el blanco y el negro, el lápiz y el papel, para adoptar la tela y el óleo, y adquirir no sólo un formato mayor, sino un espacio definido y un color de recuerdo; poco realista, más bien idealizado.

Comienzan a aparecer indicaciones de lugar y de contexto. La modelo ya no se encuentra en un ámbito impreciso, sino que su ubicación comienza a ser reconocible a través del piso de madera, las paredes del fondo con sus molduras y guardaescobas parisinas, bañeras, sillas y mecedoras y una ventana ocasional que permite apreciar el edificio de enfrente.

27. SERRANO, Eduardo
"Darío Morales"
El sello Editorial, México
1993 Pg. 23



Se comienza a interesar en el espacio circundante. La mujer desnuda y las sillas continuarán, sin embargo, siendo las protagonistas principales. Los cuerpos seguirán adoptando poses difíciles desde un punto de vista pictórico, con primacía de exigentes escorzos y acciones.

Toda ésta extemporaneidad enfatiza que el trabajo de Morales, más que realista, fue idealista, y más que hiperrealista, se dirigió hacia el clasicismo y la añoranza.

Al momento en que se clarificaba el espacio donde tenían lugar las escenas, diversos objetos comenzaron a rodear al pintor y a la modelo, y empezó a hacerse perceptible una luz de otro mundo, de otra realidad; ya no era esa luz acariciante, sensual, cuya colaboración es fundamental en el seguimiento de esa atmósfera de en sueño, verdaderamente idealizada, que inunda sus trabajos.

Una vez creado su lenguaje, clarificaba su ubicación, referenciando las fuentes históricas de sus obras, otorgándoles una atmósfera ideal, y siempre tratando de cargarlas con su reacción emocionada, sensual y casi religiosa ante la presencia de una mujer desnuda, Morales enriqueció sus representaciones, afinó su temática, y aseguró sus definiciones artísticas.

La representación de un cuerpo desnudo equivalía, para Morales, poseerlo. De ahí, que encontrara estrechas relaciones, entre el tipo de realismo que practicaba en su pintura, y la del hombre primitivo que dibujo el bisonte y el ciervo en las cuevas de Lascaux, con el fin de apoderarse de su espíritu.



La obra de Morales trae a la memoria la antigüedad clásica, ya que, en algunos casos, se concentraba de manera exclusiva en una parte del cuerpo, prescindiendo de todo lo demás. Representó figuras con las piernas hasta las rodillas o cuyo torso se interrumpe tajantemente en el cuello.

A esa especie de amputaciones, que más bien eran un énfasis en las partes del cuerpo

representadas, acerca y asimila las formas de éstas obras a las formas de las esculturas mutiladas por los siglos, y que hoy habitan en las salas griegas y romanas de los grandes museos.

Pero las mujeres de Morales no proyectan la majestuosa frialdad de los seres olímpicos, sino la cálida sensualidad de las hembras humanas, aunque en una atmósfera de visionaria poesía.

Son mujeres que aparecen con medias y en la acción de desvestirse, la cual se ha considerado como el clímax del erotismo terrenal. Y se trata de los antecedentes de su trabajo, es claro que, aunque los orígenes del desnudo artístico se pueden encontrar en Grecia, su obra se relaciona más directamente con Francia y en particular con la obra de Degas.



Como las mujeres de Degas, las mujeres de Morales se visten, se desvisten, se retuercen sobre las sillas, se acercan a bañeras, se sitúan y se bañan.

Y como en el caso de las obras de Degas, las de Morales son también el resultado de una romántica interacción de formas ideales recordadas, y formas directamente observadas.



El erotismo forma parte de los principales sentimientos y emociones que Morales quiso proyectar con sus pinturas. Su obra es franca y definitivamente erótica, en cuanto a que es sugerente y reminiscente del amor sexual.

Pero no es exclusivamente erótica. Y aunque es claro que éste impulso se encontraba en el génesis y en la concepción de muchas de sus obras; y aunque en su producción, los senos y las nalgas son trabajados con amor, dibujados con caricias, no podría decirse que en su ejecución paciente y su elaboración cuidadosa, se alcance a percibir la excitación erótica que se vislumbra, por ejemplo, en la realización exaltada de los dibujos de Luis Caballero.

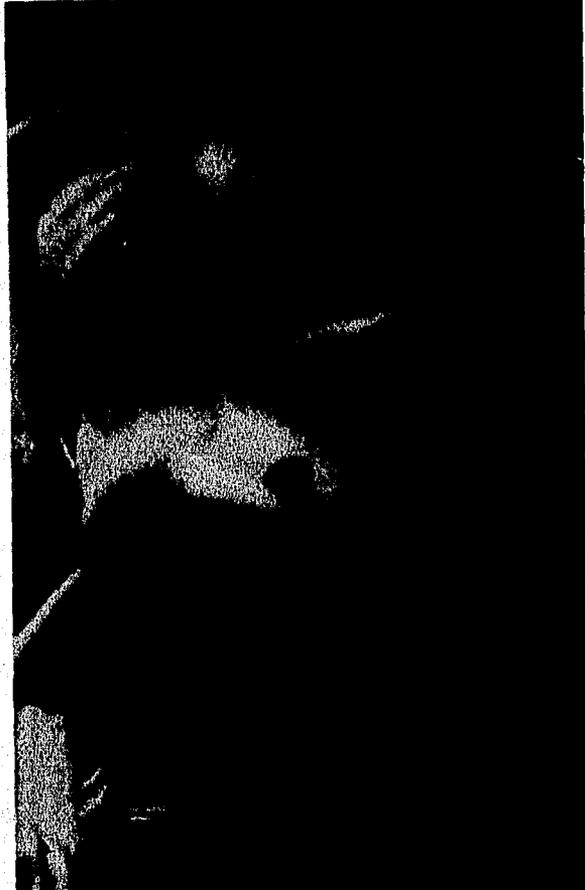
En Darío Morales existe otra clase de erotismo; no el apasionado y violento de su colega colombiano; aunque en sus escenarios solitarios, donde la luz parece herir los cuerpos y las poses bastante difíciles, sugieren dolor, soledad y angustia, se trata de un erotismo sublimado y espiritual, que invita más a la ternura, que a la violencia.

Aunque los temas de Morales y de Degas son los mismos, en la mayoría de las pinturas de Morales su escala es bastante pequeña, en relación al cuerpo humano, lo cual las convierte más en bellos objetos, que en vividas representaciones.

Al finalizar la primera mitad de la década de los ochenta, la obra de Darío Morales era mas conocida en Europa y en Estados Unidos que en su propia Colombia, habiéndose presentado en galerías de París, Londres, Munich y Nueva York.

En 1984, finalmente tuvo una consagratória exposición en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, y se puede considerar como el punto culminante de su carrera en cuanto a Colombia se refiere.

No es difícil concluir, entonces, que al iniciarse la segunda mitad de la década de los ochenta, Morales, además de ser un artista maduro, era también un artista especialmente lúcido sobre la evolución, contenido e implicaciones de su obra.



ESTO NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Como lo señalara Carlos Fuentes, al escribir sobre un pintor venezolano, hay un momento crucial y revolucionario en el desarrollo de la pintura europea, cuando Piero Della Francesca destruye el ICONO. La figura del mundo deja de mirarnos de frente desde un lugar y un tiempo que no son y, de repente, mira de izquierda a derecha, mas allá de las fronteras formales del cuadro o el muro.

Morales da una mirada al pasado, sin desprenderse del cambio promovido por Piero Della Francesca, através del enigma femenino que tanto ha preocupado e interesado al hombre. Al ponernos frente a esa figura desnuda, actualizamos la paradoja eterna del arte, consistente en encontrar una manera de decir lo mismo en una forma diferente pero propia, singular y sobre los mismos universales: muerte, amor, deseo, tiempo...mujer.

Como artista, Morales es heredero de la historia de la pintura, pero como hombre moderno, tuvo ojos propios para cambiar y mirar a su manera, el problema andrógino y de la identidad, cambiando no su tema irresolution, sino su forma de presentarse.

En sus cuerpos hay un más allá en el que todos nos encontramos, un más allá del lenguaje donde estamos aprisionados, una red que con sus mujeres trata de romper; pero esa red, la mujer, es para el hombre un tiempo transparente e irrompible. Su búsqueda fue la búsqueda de la bisexualidad constitutiva del sujeto. Su pintura es casi un espejo, donde él refleja como un otro femenino, intentando alcanzar la unidad compleja de los sexos e inscribiéndose en esa tendencia artística donde la pluralidad de ser no se agota en la exploración de una unidad inexistente e irreal.

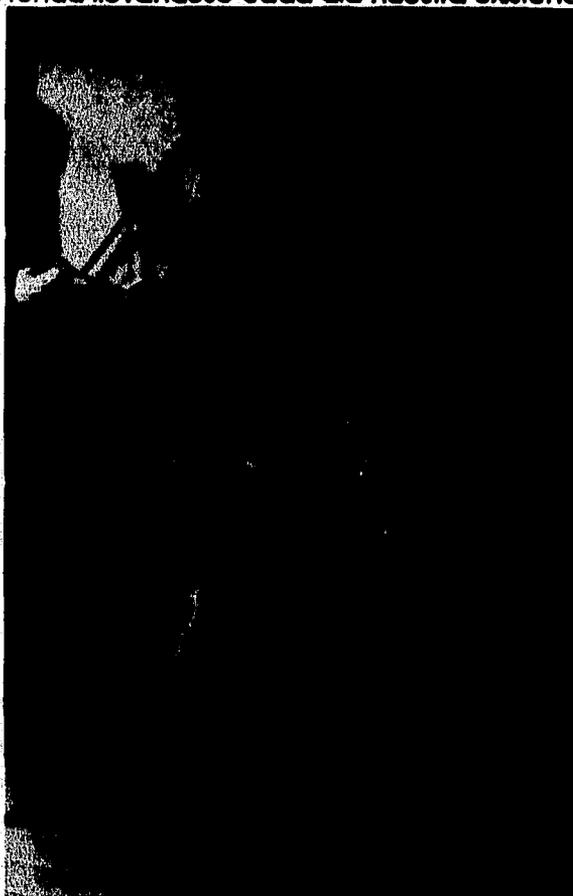
Hay, en ese intento por resolver el enigma del drama humano de la identidad, una tentativa por dialectizar las falsas oposiciones entre hombre y

mujer, quienes no se ven como contrarios, si no más bien como opuestos que se rechazan y se requieren al mismo tiempo en una unidad insoluble.

La cuestión del otro y de ahí la cuestión del YO, aparecen como claves y el resumen del rastreo de este pintor, que busca los aspectos fundamentales de toda identidad; cuando se habla del devenir del YO se trata del otro, se trata del hombre y la mujer, como unidad esencial del ser. No poseemos una identidad única y estable, no nos conocemos, y en muchas facetas de nuestra vida somos unos extraños para nosotros mismos.

Muerto el pintor es bueno recordar algunos de sus autorretratos, donde su cuerpo yacente está en una posición que parece anunciar la inevitabilidad de su propia muerte.

Así es la vida: renuentes a aceptar la muerte, que nos ronda llevándose cada día nuestra existencia.



Su temática clave es aquella del pintor y su modelo; en ella se detecta su propia dramática personal.

Hay en su pintura una búsqueda inconsciente de la otra mitad de la unidad perdida por el hombre, dando la impresión de actualizar con ello el mito extraído por Platón de algún modelo antiguo, el cual, puesto en boca de Aristófanes, plantea la existencia de hombres de gran vigor y fuerza que tenían en sí los dos sexos, y que fueron divididos en dos en castigo por su arrogancia y por haber atentado contra los dioses.

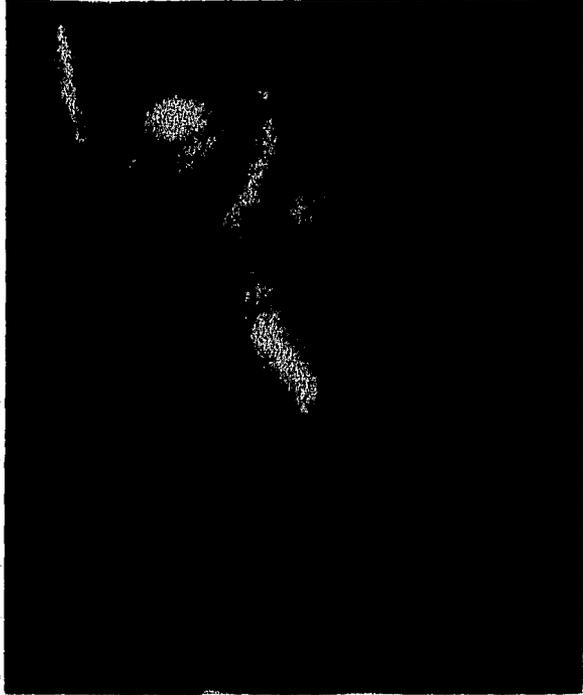
En el desnudo Morales, y especialmente en esa interminable procesión de cuerpos sin rostro visible, se deja percibir una profunda afirmación de la vida bajo la imagen de la búsqueda de sí mismo y del mundo.

Al asimilarla así, en permanente movimiento, se confunde con el arte, ya que una energía de esta naturaleza, es opuesta a la tranquilidad de la mayoría de los mortales.

En este movimiento encontramos, sin duda, uno de los requisitos más importantes de toda obra de arte. El pintor retorna a una continuidad que asemeja su trabajo, no a un prematuro cansancio temático, sino a la necesidad de vivir durante muchos años a la sombra de una misma idea; una constante meditación sobre el sentido de la vida, en la cual su autor es capaz de transformarse y transformarnos en la producción de ese bello espectáculo de cuerpos sin rostro visible.

En la pintura de Morales se confunden la continuidad y la transformación, convirtiendo su obra en un carnaval de renovación sobre sí misma, revelando un muy agudo combate con esa rutina vacía en que se ha fundado la vida de la mayoría

de los seres de la modernidad; una gran continuidad, una larga paciencia, una impresionante capacidad de trabajar durante muchos años en una obra que no realiza sino una pregunta: **¿Quién es esa mujer?**



Morales, en los mas audaces autorretratos, dirá: esa mujer **SOY YO.**

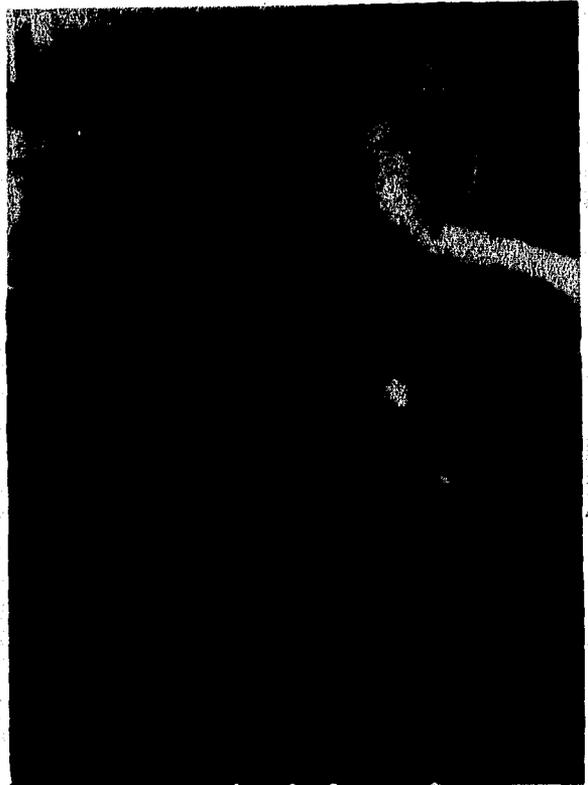
¿Y esa luz?
ES LA LUZ DE CARTAGENA.

La pintura de Morales, en un sentido fuerte, actualiza el drama humano pronosticado por el visionario Aristófanes, y lo muestra como la procesión de cuerpos sin rostro, en un escandaloso realismo, en el cual la imagen propia, el YO, la persona en concreto, se nos presenta en un trance, en una disolución, en una fiesta de realidad, color, cuerpos y mentira.

Mentira, porque el mundo deseado por el hombre no coincide jamás en ninguna faceta de la vida con el mundo de la realidad humana, pero

tampoco, como lo dijo S.Freud, constituye un mundo de mera fantasía e ilusión.

La búsqueda de Morales no es la búsqueda de ahora, es la búsqueda de siempre; en ella está presente una de las razones fundamentales del arte; poner a hablar lo que acontece en la vida interior del hombre. De su duda, de su pregunta, han estado llenos los hilos de las cavilaciones del hombre.



Robert Musil escribió:

"NADIE SABE CUÁL DE LAS MUCHAS MITADES QUE CORREN POR EL MUNDO ES LA QUE LE FALTA. TOMA UNA DE ELLAS, QUE LE PARECE LA ADECUADA Y HACE LOS MAS INÚTILES ESFUERZOS PARA FORMAR CON ELLA UNA SOLA UNIDAD, HASTA QUE A LA POSTRE SE DESCUBRE QUE NO HAY NADA QUE HACER. ASÍ, LA HUMANIDAD SE VA ESCINDIENDO FISIOLÓGICAMENTE EN MITADES Y LA UNIDAD ESENCIAL SIGUE SIENDO COMO LA LUNA ASOMANDO POR LA VENTANA DEL DORMITORIO".*28

28.MUSIL, Robert
"El hombre sin atributos"
Ed. Selx Barral, España
1986, Pg. 175

El ser está compuesto por una trama relativa de masculinidad y femeneidad, de YO y otro. Morales, con su obra, trata de averiguar si el otro, con el cual no podemos confundirnos, actúa sobre nosotros, sobre nuestra identidad, en esa otra escena llamada por S. Freud: EL INCONSCIENTE.

CONCLUSIONES TESIS

Este breve estudio, ha tratado de mostrar algunas de las formas que se han dado al cuerpo desnudo con el deseo de comunicar ciertas ideas o sentimientos, esta ha sido la principal justificación del desnudo artístico, aunque no la única.

A lo largo en que la etapas en que el cuerpo humano ha sido motivo del arte, los artistas han comprendido que podría dársele una forma que fuera buena en sí misma. Muchos han ido más allá y han creído encontrar en la figura humana. El más alto factor común de la forma significativa. En el fondo existe una idea parecida a la que inspiró a los teóricos del Renacimiento su creencia mística en el hombre vitruviano, o la que lanzó a Goethe a su igualmente desesperanzada búsqueda de la urpitanze.

Se abandonó la tesis platónica de que el hombre debe ajustarse a figuras geoméricamente perfectas; pero siguió invirtiendo la posición, hasta afirmar que nuestra admiración de una forma abstracta ó un modelado arquitectónico se debe a que tiene cierto parecido con las proporciones humanas satisfactorias.

Sin embargo, se ha demostrado de igual manera la idea del desnudo como fin en sí mismo y como fuente de construcción plástica independiente.

El arte se justifica, del mismo modo que se justifica el hombre, por la facultad de formar ideas, y el desnudo humano hace su aparición en la teoría del arte en el mismo momento en que los pintores comienzan a proclamar que el arte es una actividad intelectual y no mecánica.

El predominio del desnudo femenino sobre el masculino a partir del renacimiento, aumentó hasta ser absoluto en el siglo XIX. El desnudo masculino siguió ocupando su lugar en las escuelas de arte

por compasión del ideal de arte. Esto se relaciona con un interés por la anatomía y por consiguiente forma parte de ese prolongado capítulo en la historia del arte, en el que el análisis intelectual de las partes se disuelve en una percepción sensuosa de la totalidad.

En el siglo XX existen dos cuadros que pueden tomarse como punto de partida del desnudo contemporáneo: "Desnudo azul" de Matisse y las "Demoiselles d'Avignon" de Picasso. Esto fué contra la doctrina impresionista de que el pintor no es más que una cámara sensible y bien informada. Los mismos elementos de simbolismo y abstracción que hacían del desnudo un tema inapropiado para los impresionistas, fueron recomendados a todos sus sucesores.

Cuando el arte se volvió a ocupar de conceptos más que de sensaciones, el primer concepto que surgió fué el desnudo.

El intento de crear una forma independiente a partir del cuerpo humano no significó una causa perdida, pero la vieja concepción según la cual los desnudos de las academias de arte se mezclaron en un nuevo lenguaje pictórico significó un sacrificio grande de respuestas fundamentales. Esta metamorfosis debe tener lugar en el fondo del inconsciente y no se puede conseguir mediante pruebas ni eliminaciones. Así, el arte contemporáneo demuestra, más que el arte del pasado, que el desnudo no representa simplemente, el cuerpo, sino que lo relaciona, analógicamente con todas las estructuras de nuestra experiencia imaginativa. Los griegos lo relacionaron con la geometría. Nosotros en el siglo XX, con nuestra experiencia ampliada, debemos poseer analogías de mayor complejidad.

BIBLIOGRAFIA

1. AMMAN, Christophe
"ERICK FISCHL- Scenes before the eye"
Ed. University Art Museum, California State
University
Long Beach, EUA. 1986
2. "ART IN THEORY- An anthology of changing ideas"
Editado por Charles Harrison y Paul Wood

Inglaterra, 1994
3. CAUSEY, Andrew
"THE PURSUIT OF THE REAL-BRITISH FIGURATIVE PAINTING"
Ed. Lund Humphries, Inglaterra, 1990
4. CLARK, Kenneth
"El desnudo"
Ed. Alianza Forma, Madrid, 1993
5. COHEN, J.M. y M.J.
"THE NEW PENGUIN DICTIONARY OF QUOTATIONS"
Penguin Books Ltd., Inglaterra, 1971
6. EWIN, William
"THE BODY"
Ed. Thames y Hudson Ltd., E.U.A., 1994
7. GLENN, Constance W.
"FISCHL - PAINTINGS"
Mendel Art Gallery, Canada, 1985
8. GOWING, Lawrence
"Lucian Freud"
Ed. Thames y Hudson Ltd., Holanda, 1982
9. HONNEF, Klaus
"L'ART CONTEMPORAIN"
Ed. Taschen, Alemania, 1992
10. HUGHES, Robert
"LUCIAN FREUD PAINTINGS"
Ed. Thames y Hudson Ltd., E.U.A., 1994
11. "IDENTIFY AND ALTERITY"
FIGURES OF THE BODY 1895-1995
Catalogo de la 46 Exposición de la Bienal de Venecia.
Marsilio Editores, Venecia, 1995
12. KANDINSKI, Wassily
"CONCERNING THE SPIRITUAL IN ART"
Dover publications inc., Nueva York, 1977.

13. KARDON, Janet
"DAVID SALLE"
Institute of Contemporary Art, University of
Pennsylvania
E.U.A., 1986

14. LIEBMANN, Lisa
"DAVID SALLE"
Ed. Rizzoli, E.U.A., 1994

15. LYNTON, Norbert
"THE STORY OF MODERN ART"
Ed. Paldon Press LTD., Portugal, 1989

16. NICHOLAS, Penny.
"LUCIAN FREUD WORKS ON PAPER"
Ed. Thames y Hudson LTD., Inglaterra, 1988

17. NICHLIN, Linda
"EL REALISMO"
Col. Alanza Forma, Madrid, 1971

18. NICHLIN, Linda
"THE BODY IN PIECES. The fragment as a metaphor
of modernity"
Ed. Thames y Hudson, Inglaterra, 1994

19. O'DOHERTY, Brian
"AMERICAN MASTERS, THE VOICE AND THE MYTH"
Ed. Ridge Press, Nueva York, NY

20. OROZCO, Jose Manuel. EMERICH, Luis Carlos
"ARTURO RIVERA"
Grupo Financiero Serfin, Barcelona, 1994

21. PAZ, Octavio
"CONJUNCIONES Y DISYUNCIONES"
Ed. Joaquin Mortiz, Mexico, 1978

22. POWER, Kevin
"DAVID SALLE"
Ed. Fundacion Caja de Pensiones, Madrid, 1988

23. RUY SANCHEZ, Alberto
"ARTURO RIVERA. LA HISTORIA DEL OJO"
Ed. Sociedad Mexicana de Arte Moderno, Mexico,
1985

24. SERRANO, Eduardo
"DARIO MORALES"
El Sello Editorial, Colombia, 1993

INDICE DE ILUSTRACIONES

- Pg. 1---"VENUS DE WILLENDORF", Austriaca, Piedra.
- Pg. 2---"VENUS DE MILO" Marmol, Museo de Louvre.
- Pg. 6---PABLO PICASSO: "Etude pour les Demoiselles d'Avignon"
Pluma y tinta/papel 31 x 12.6 Musée
Picasso, Paris.
- Pg. 7---BARBARA KRUEGER: "Your body is a battleground"
- INTER---DAVID SALLE:"His brain" oleo y acrílico/tela, 117 x 180
Gagosian Gallery, New York.
- Pg.10---JAMES ROSENQUIST:" I love you with my ford" oleo/tela
214 x 242.5cm. Moderna Museet,
Estocolmo.
- Pg.11---DAVID SALLE:" What is the reason for your visit to Germany
oleo, acrílico y plomo/ tela 96 x 191.5".
- Pg.13---DAVID SALLE:"The tulip mania of Holland" oleo/tela 134 x
204.5 "The carnegie Museum of Art
- Pg.15---DAVID SALLE:"White wash" acrílico y oleo/tela.
- Pg.18---DAVID SALLE:"Salimbanques" oleo/tela 132 x 204.5" Col.
Part.
- Pg.20---JASPER JOHNS:"4 The News" encaustica y encolado/tela
165 x 127 cm. Col. Part.
- Pg.24---DAVID SALLE:"Epaulettes for walt kuhn" oleo, acrílico y
lino/tela 96 x 133.5" Col. Part.
- Pg.26---DAVID SALLE:"Melancholy" oleo, acrílico y sombilla/tela
61x80.5" Col. Part.
- Pg.27---DAVID SALLE:"Goodbye D." acrílico/tela 93x120" Virginia
Museum of Fine Arts.
- Pg.28---DAVID SALLE:"Schoolroom" oleo/tela 93 x 120" Staatliche
Museen, Berlin.
- INTER---ERIC FISCHL:"Best western" oleo tela 274.3 x 198.1cm Col.
Part.
- Pg.32---ERIC FISCHL:"Birthday Boy" oleo/tela 231x 275cm. Mary
Boone Galley, New York.
- Pg.33---ERIC FISCHL:"Bad Boy" oleo/tela 186 x 244 cm. Mary
Boone Gallery, New York.
- Pg.36---ERIC FISCHL:"Save your mother, save your love(r)" oleo/tela
198.1x 274.3cm. The menil collection,
Houston.
- Pg.37---PAUL GAUGUIN:"Fatata te miti" oleo/tela 68 x 92cm..
National Gallery, Washington.
- Pg.39---ERIC FISCHL:"s/titulo" oleo/lino 98 x74.
- Pg.40---ANSELM KIEFER:"Pam unbekanntem Maler" acuarela,
lápiz/papel 88 x 55cm. Col. Part.
- Pg.41---ERIC FISCHL:"Questionable Pleasure nº3" oleo/tela 178
x 114cm. Gallery, Washington.
- Pg.44---ERIC FISCHL:"Haircut" oleo/tela 274.3 x 19.1 cm Col. Part.
- INTER---LUCIAN FREUD:"Reflection (autorretrato) oleo/tela 56.2 x
51.2cm Col. Part.
- Pg.48---LUCIAN FREUD:"Naked Girl" oleo/tela 56.2 x 51.2cm.
Col. Part.
- Pg.49---LUCIAN FREUD:"Naked Girl Asleep II" oleo/tela 55.8 x 55.8
cm. Col. Part.

- Pg. 52---LUCIAN FREUD:"Rose" oleo/tela 91.5 x 78.5cm. Col. Part.
Pg. 54---LUCIAN FREUD:"Painter and model" 159.6 x 120.7 cm. Col. Part.
Pg. 56---LUCIAN FREUD:"Girl with a white" oleo/tela 76.2 x 101.6 cm. Tate Gallery, Londres.
Pg. 57---EDVARD MUNCH:"Selvportrett (autorretrato) oleo/tela 33 x 24.5cm. Nasjonal Galleriet, oslo.
Pg. 59---EDWARD HOPPER:"Eleven A.M." oleo/tela 28.5 x 36.5" Hirshhorn Museum, Washington.
Pg. 61---LUCIAN FREUD:"Blond girl, night portrait" oleo/tela 71 x 71 cm. Col. Part.
"Bella" oleo/tela 61 x 55.9cm. Col. Part.
INTER---ARTURO RIVERA:"Stabat Mater II" oleo/madera 120 x 80 cm.
Pg. 64---ARTURO RIVERA:"Adolescente" oleo/carton 92 x 73cm.
Pg. 65---ARTURO RIVERA:"El origen" oleo/madera 102 x 62cm.
Pg. 67---ARTURO RIVERA:"Eva" oleo/carton 92 x 73 cm.
Pg. 68---ARTURO RIVERA:"Ecce Homo" oleo/tela/madera 134 x 122 cm.
Pg. 71---ARTURO RIVERA:"El olvidado A.P." oleo/madera 99 x 73cm.
INTER---DARIO MORALES:"Desnudo en mecedora con mesa y cafetera azul" oleo/tela 165 x 115cm. Col. Part.
Pg. 74---JOHN KACERE:"Blue Panties" 151 x 201.5cm. acrilico.
Pg. 75---DARIO MORALES:"Desnudo acostandose despues del baño" pastel/papel 195 x 130 cm. Col. Part.
Pg. 76---DARIO MORALES:"Mujer sobre colchón con jarra" oleo/tela 116 x 89cm. Col. Part.
Pg. 77---EDGAR DEGAS:"Le Tub" pastel/carton 60 x 83cm. Musée D'Orsay, Paris.
Pg. 78---DARIO MORALES:"El baño de Ana María" oleo/tela 116 x 89cm. Col. Part.
Pg. 79---DARIO MORALES:"Mujer Sentandose con cafetera blanca" Pastel/papel 108 x 75cm. Col. Part.
Pg. 81---DARIO MORALES:"El pintor y su modelo" oleo/tela 195 x 150cm. Col. Part.
Pg. 83---DARIO MORALES:"Desnudo en mecedora" oleo/tela 165 x 115 cm. Col. Part.
Pg. 84---DARIO MORALES:"Mujer en el baño" oleo/tela 55 x 46cm. Col. Part.

Con todo mi agradecimiento a las siguientes personas:

- Bufete de Arquitectura Insurgentes

Juan Ignacio Ruiz
Raul García

- Edición

Roberto Longoria

- Fotografía

Victor Carrasquedo

- Carlos Hernández
- Carlos Duarte
- Arturo Rivera
- Mis Profesores y Alumnos

Por su valiosa cooperación para la elaboración de este trabajo.

**Y sobre todo a mis Papás por guiarme en
el camino hacia la pintura y junto con la
Bibis y mi abuela apoyarme en el
camino de la vida.**