



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Compasión de Objetos Arrojados por medio de la Pintura”

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Ulises Casado Sánchez

Director de Tesis: Lic. Víctor Monroy De la Rosa

México D.F., 2001.



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.

A mi madre Francisca

A todos los que han muerto
con la esperanza de un mundo
mejor.

Compasión de objetos arrojados
por medio de la pintura

“Así es mi vida,

Piedra,

Como tú.

Como tú,

Piedra pequeña:

Como tú,

Piedra ligera;

Como tú,

Canto que ruedas

Por las calzadas

Y por las veredas;

Como tú...”

León Felipe

Introducción.....	6
Pintura representación y obra de arte.....	8
Los objetos: su proliferación, representación y caída	26
Proliferación del objeto	29
La visión existencialista de Heidegger sobre el objeto.....	34
Dibujos y Pinturas	39
método de análisis	40
Los dibujos	45
La Pintura	45
Los Cuadros	47
Tomillo	47
Monedas	50
Tachuelas	53
Colillas de cigarro.....	57
Limón	60
Hoja de papel	62
A manera de conclusión.....	66
Bibliografía.....	71

En pintura, siempre se ha especulado sobre el quehacer artístico y se le ha incitado a los pintores a reflexionar sobre su propio trabajo. Lo pictórico, constituye un proceder y un saber específico siempre en relación con las demás disciplinas que estudian este fenómeno tales como: la estética, la semiótica o la historia del arte.

Centrar este trabajo en lo estético significaría para mí, en un sentido riguroso, plantear el problema y buscar las herramientas teóricas que me permitieran elaborar una solución posible para comprobar así, la hipótesis.

Para este propósito me sería necesario apoyarse en las distintas disciplinas que estudian dicho fenómeno para plantear un problema formal, respecto al color o la forma, por ejemplo, y revisar posteriormente los aspectos bajo los cuales éste se ha enfocado.

Finalmente, en la conclusión se establecería si el problema sobre el quehacer artístico se ha solucionado, o por el contrario, habría que replantearlo. Sin embargo, el propósito fundamental que me motiva es reflexionar sobre mi propia obra: *¿Por qué pinto?, ¿Cuál es el motivo por el cual selecciono un determinado objeto como modelo?, ¿Cómo realizo este proceso?*

El punto de partida, es un especial interés en los objetos olvidados o arrojados al suelo y en la calle. Posiblemente, determinadas características como la textura, la forma y el color, así como su condición de *objeto abandonado*, son las que generan en mí un sentimiento de soledad para pintar.

No únicamente estas características son esenciales, existen además algunas otras concepciones y perspectivas de artistas que han modificado mi percepción sobre la pintura.

Dibujar para mí es un rito. El dibujo y la pintura me permiten tener un contacto con los materiales, *construir* en el lienzo a los objetos por la interacción de los materiales y las diferentes características de éstos.

Debemos tomar en cuenta que al pintar, al dejar que la mente juegue con libertad, podemos *construir el mundo* ya que el dibujo plantea un sistema de signos que se conocen e interpretan en su aspecto simbólico fuera de la pintura. Además el acto de pintar o dibujar ocupa un lugar que en sí mismo es significativo y al significar, le da sentido a ésta actividad.

Siendo mi tópico la pintura, me propongo hablar en el primer capítulo del devenir de la pintura, su interpretación y significación para dar una respuesta de algún modo a las

interrogantes que menciono: *¿Qué es la pintura?, ¿Porqué pinto?, ¿Cómo se construye un objeto dentro de un cuadro?, ¿De qué modo la pintura representa una realidad?* El hecho de que la realidad y su interpretación cambien constantemente responde de algún modo a mi pregunta de por qué pinto en la medida en que se determine la función que ha tenido la pintura en la historia.

Pintar es interactuar sobre una superficie, crear formas expresivas, representar una realidad, buscar la armonía de las formas y los colores. Así como también es una actividad individual, significativa y liberadora que aunque aparezca ajena a la sociedad, puede tener todavía un papel dentro de ésta. A partir de aquí, podré determinar qué es la pintura y su significación desde mi propia perspectiva.

Así mismo, en la investigación responderé al por qué selecciono determinados objetos, las distintas maneras de representarlos, su significado y relación con el hombre.

Para este propósito recorro a la visión de Heidegger quien da un enfoque sobre el desgaste y el abandono del objeto, su condición de *arrojado* y ser como obra de arte, testimonio de la condición humana.

En el tercer capítulo, hablaré del proceso constructivo en constante interacción con lo externo como una relación que establezco entre los distintos materiales y cualidades, las diferencias entre la inmediatez del dibujo y su frialdad con respecto a la pintura y la especulación de los colores, ambas formas como ritual y como proceso creativo.

Así mismo, realizaré un análisis de las pinturas bajo distintos aspectos: la interacción entre los colores y las formas, la representación de un objeto y el papel que desempeña dicho objeto en la sociedad entre la representación de un objeto y el papel que desempeña dicho objeto en la sociedad entre la representación, la forma y la expresión del objeto como testimonio de la condición humana.

Pintura
representación y obra
de arte

Un pintura, antes que ser un retrato, es una superficie cubierta de pigmentos. Cualquier elemento contenida en ella, un árbol, una mano o una casa al ser plasmado en el lienzo se convierte en líneas, planos, texturas y manchas. Sin embargo, al hablar de pintura, en un sentido estético, como una obra de arte, representa ciertas cosas, sentimientos o ideas.

Los objetos en el *cuadro*, son líneas, planos, figuras geométricas, colores y texturas a pesar de que convencionalmente se considera al *marco del cuadro como una ventana* desde donde podemos contemplar una escena con montañas, casas o personajes de las que el artista toma como elementos para pintar en el *cuadro*.

Sin embargo, la mimesis o representación no es la única manera por la que el ser humano se puede *apropiar de la realidad*. Extender una serie de pigmentos sobre una superficie la despoja de su pureza, genera un punto, un rastro, una huella, una intervención sobre el plano.

Así mismo, con el movimiento de un punzón, un pincel o cualquier otro tipo de material que pudiera dejar *rastro* se genera una línea, que a su vez, es movimiento ya sea suave o rígido hasta formar los ritmos, los planos y las figuras geométricas que delimitan un espacio. El uso de los colores implica su armonía o contraste, su calidez o frialdad y aún cuando un objeto no esté representado por medio de él, ya está diciendo *algo*.

Cirlot, en su libro *El Espíritu abstracto*, sostiene que el lenguaje de los círculos, las líneas y las formas geométricas son comunes a todas las culturas.

Distingue tres tipos de abstracción:

“El gesto, la línea suelta y la esquemática de formas geométricas no regulares como las obras de Kandisky y el dibujo infantil.¹”

En el dibujo infantil, es característico el *rayoneo* o las líneas discontinuas a veces persistentes sobre un área. De este modo, el niño va descubriendo los materiales y se

¹ Cirlot, Juan Eduardo *El espíritu abstracto (Desde la prehistoria hasta la edad media)* Labor. Barcelona España. 1996. 164p.

recrea en ellos sin preocuparse por una posible representación en sus dibujos.

Arnheim dice que en las primeras etapas de vida el niño descubre los materiales y desarrolla su psicomotricidad a partir de un simple garabateo. Al realizar un *rayoneo* sobre la superficie, se revela la acción sobre el papel. Al trazar una línea descubre el movimiento y ese trazo persistente es el deseo de cubrir una superficie.

El manejo de los colores en el dibujo infantil es arbitrario puesto que en él se pueden encontrar, por ejemplo, *rostros de color azul o cielos rojos*. Su aplicación no corresponde a su preocupación por la armonía que pudiera representar. Las líneas, las formas y los colores aparecen en su total pureza en el momento de su descubrimiento ajenas a cualquier preocupación estética si el niño se llegara a cuestionar sobre si lo que está haciendo es una obra de arte. Disfruta de las formas en sí mismas sin importarle el parecido que pudiera tener el dibujo con un modelo:

Al preguntarle a un niño sobre sus dibujos y del por qué había omitido la nariz en alguno de sus personajes, el niño respondió que sólo se trataba de un dibujo.

En la medida en que un individuo desarrolla su motricidad, logra realizar líneas rectas y figuras geométricas hasta que llega el momento en que al niño le interesa realizar un dibujo apegado a la realidad como si fuera adulto.

En las culturas primitivas se han encontrado formas geométricas irregulares y análogas a las de un dibujo infantil. Sin embargo, no es posible asegurar que se trate de un testimonio en una etapa determinada de su desarrollo ni tampoco de abstracciones en el sentido exacto de la palabra, acaso se trata de....

"... ritmos de una realidad situada mas allá de sus aspectos particulares 3"

Como Juan Cirlot menciona algunas figuras geométricas tienen significados análogos:

Un elemento como el círculo o la cruz que aparece repetidas veces desde el arte

2 Arnheim Rudolf: Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora. Tr: Rubén Macera. Alianza. Madrid España. 1987.

3Cirlot, Juan Eduardo. Op. Cit.

neolítico a la edad de hierro debió de haber tenido un significado. Las formas decorativas son a menudo estilizaciones de animales y vegetales geometrizados:

El círculo como *herida*, *disco solar* y *eterno retorno*, como ciclo. La espiral representa una *serpiente*, el fin del mundo en las civilizaciones atlánticas, el triángulo, la sexualidad en algunos ídolos y el cuadrado, la tierra.

Ya sea por la interacción del material con la superficie, como un ejercicio y descubrimiento de las facultades perceptivas del ser humano y la necesidad de expresar la suavidad, la dureza, los ritmos o los espacios, como una parte de la realidad o de la vivencia humana que puede ser expresada mediante la pintura.

En sus orígenes, el arte paleocristiano encontró una serie de imágenes que tomó prestadas para sus significados tales como la vid en referencia a Baco que se mudó en la sangre de Cristo, Apolo cargando un cordero, se convirtió en Jesús el buen pastor y el pez y los cupidos fueron otros elementos que también cambiaron su significado por elementos ultraterrenos.

El símbolo es para el espectador que realice el traslado de significado, es decir para aquel que lo conozca. Por lo tanto, su corrección perspectiva no importa y quizás por eso al arte paleocristiano y medieval no le preocupa el naturalismo.

Dentro del arte medieval, una imagen no tenía gran realismo y mostraba diferentes capas de ésta, por ejemplo, un dibujo de un evangelista del siglo VII tiene un rostro realista que podemos reconocer fácilmente, mientras que el cuerpo *abstracto* está formado por líneas que parecen *escamas* y forman un *pez*. Así, el dibujo es al mismo tiempo la representación del evangelista, el símbolo del pez y una abstracción formal de líneas.

La belleza formal y la abstracción eran parte importante dentro del arte de la edad media, la caligrafía de los copistas buscaba además de la claridad de las letras una belleza formal que correspondiese con el carácter divino de lo que estaba escrito.

Se apelaba al valor expresivo de las letras más allá de su significado fonético. Asimismo, el



Anónimo del siglo VII
Imago hominis

valor expresivo no estaba peleado con la representación ni con el símbolo:

Encontramos en los libros *iluminados* plantas, animales como motivos decorativos en las letras iniciales, ilustraciones de los pasajes bíblicos y páginas en las que el texto forma una cruz, todo ello para mostrar el significado sagrado de lo que se está leyendo mediante el símbolo de la cruz, ilustrar a quien no lee y lograr darle al texto una expresión a través de la caligrafía.

La arquitectura, la pintura, la decoración y la escultura eran parte de un todo material. La catedral, era símbolo y presencia de Jerusalem celestial, en la que cada cosa tenía su lugar y su significado. El ábside, la puerta y las columnas eran decoradas con flores y personajes de acuerdo con el significado espiritual de cada elemento.

Una piedra tallada no tenía un valor inferior al de una pintura, ésta tenía la utilidad de representar, y la otra tenía una belleza formal según su funcionalidad. No existía ninguna distinción entre el objeto encontrado, la materia trabajada y la materia en sí, como es el caso de las reliquias en las que el objeto encontrado convive con el nicho labrado artísticamente.

Incluso existen materiales que son significantes en sí mismos:

Por ejemplo, el oro representa la luz divina y se ocupa de aquellos objetos que están destinados a contener a otros objetos sagrados que aparecen en las pinturas para darle a la obra esa irrealidad de un espacio plano lleno de luz.

La integración de un todo conceptual se hace bastante clara en la disposición de elementos arquitectónicos como las ventanas que mediante la luz contribuían a reforzar el significado divino de algunas pinturas.

Aún los elementos más pequeños cumplían esta función conceptual, tal es el caso de una patena que tenía en relieve la representación de la última cena:

Un círculo rodeado de los discípulos la representaba. Sobre el mismo se colocaba la ostia y al centro del círculo se encontraba figurado el cordero pascual.

En el acto litúrgico de la consagración, la ostia ocupaba el centro de la patena, es decir, el

centro de la mesa de los apóstoles y sustituía al cordero pascual ahí representado.

Dicha representación de los apóstoles en la cena era la premonición del acto litúrgico presente y la sustitución del cordero por la ostia venía a simbolizar el sacrificio de Jesús como nuevo cordero pascual.

De este modo, en el arte medieval no existía el contraste entre la realidad y la representación, entre materia y forma, entre signo y significante. La catedral era un todo conceptual integrado:

La representación, el símbolo, la forma y los materiales eran diferentes *capas de la realidad* que se aglomeraban en un todo conceptual. No existía la preponderancia de la pintura sobre la escultura, ni del símbolo sobre la representación, cada cosa tenía su lugar dentro del conjunto. Sin embargo, con el gótico empieza a darse una vuelta al realismo: mientras que los pliegues de la ropa son *geometrificaciones* en los rostros de los personajes comienzan a darse una vuelta hacia el naturalismo del retrato, al mismo tiempo en que las estatuas de *bulto*, separadas de la columna dan cuenta de sí mismas. La pintura busca obtener la armonía *dentro* y muestra *su aquí y ahora*.

A partir de diferentes acontecimientos de naturaleza económica, como el surgimiento de las ciudades burguesas, la decadencia del régimen feudal, y otros de tipo filosófico como el descubrimiento de textos de Platón y Sócrates⁴, así como la escritura de *El Príncipe* de Maquiavelo se va dibujando el fenómeno histórico del que surge el hombre moderno: El Renacimiento.

En una concepción nueva del mundo más humanista y una nueva estructura económica basada en el comercio, surge el arte como lo conocemos ahora, como una actividad diferenciada de las demás.

El hombre es el centro de la vida en el Renacimiento, *su aquí y su ahora*, su virtud ya no es aceptar y contribuir la voluntad de Dios o ayudar a su prójimo, se apela a ésta como la fuerza vital, individual con la que el Hombre enfrenta la fortuna para consumir su propia voluntad.

⁴Hauser, Arnold. Historia social la literatura y del arte. tr. A Tovar y F. P. Vargas Reyes. 19 ed. Barcelona labor. 3 v serie punto omega, 1985.

Nace así el mito del artista genio. Poco a poco la pintura mural de las iglesias busca el realismo, mostrar lo empírico y darle al espectador la sensación de estar ahí frente al hecho representado. El conjunto de imágenes que integran un mural buscan una unidad formal, simbólica y conceptual que se realizará plenamente en el cuadro de caballete.

Al nacer el cuadro de caballete surgen las colecciones, la crítica de arte, el mercado y el mito del genio.

El artista una vez redimido de los contenidos y las formas que le eran instruidas por sus patrones en la edad media, busca sus propias formas y contenidos al mismo tiempo que el arte se vuelve tema de discusión abierta donde cualquiera puede opinar acerca del mismo y no únicamente los conocedores sobre el tema.

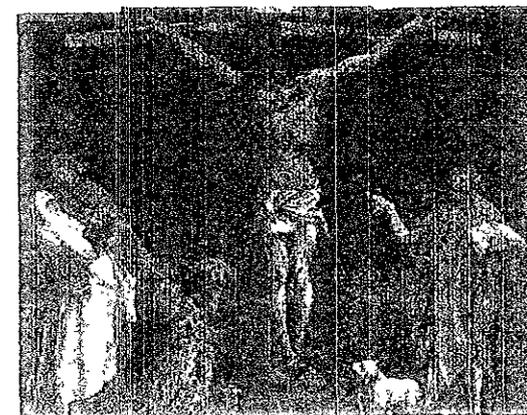
En los países del norte los artistas se dejaban llevar por un sentimiento de empatía hacia la naturaleza. Intentan plasmar en la pintura todo en detalle, como en los paisajes de Van Eyck, o bien hacen cuadros que por su realismo llegaban a lo grotesco y expresionista al copiar la naturaleza en lo que tiene de caótico, como el caso de Matías Grünewald.

Los artistas italianos por el contrario buscaban la belleza ideal a partir de la naturaleza, en lugar de abandonarse al caos del mundo empírico. Comienzan a estudiar anatomía, perspectiva y matemáticas para establecer las normas con las cuales se lograba codificar al mundo empírico.

La pintura de caballete se da como una obra de arte, ya no dentro de un conjunto de objetos que forman un todo conceptual formal y simbólico, sino descontextualizado de toda utilidad, como objeto estético para su contemplación, como obra en sí misma.

Una vez aceptadas las leyes de la perspectiva renacentista, se establece la convención de que la pintura de caballete es la traslación de la realidad dentro del cuadro y que los elementos representados están dentro de él como si estuvieran en un espacio paralelo a la realidad al cual podemos acceder a través del marco como si se tratara de una ventana.

El pintor capta la naturaleza, la estudia y se preocupa por sistematizarla para su correcta representación en el lienzo.



Matias Gr[unewald:

crucifixión

Dentro de las normas existentes en la perspectiva, el artista pretende humanizar la naturaleza mediante la representación, pero no basta con apegarse a las reglas, debe darle personalidad a sus obras y lograr con esto el estilo. A veces con una tendencia hacia lo oscuro, salvaje, caótico y contrastante, es decir dionisiaco.⁵ O en caso contrario, lo inverso: lo claro, lo armónico, lo sobrio, y lo lúcido, es decir lo apolíneo.

Worringer, habla de una empatía hacia la naturaleza para cambiarla y humanizarla, de un instinto de abstracción ya sea en un sentido o en otro pero en tensión constante y así la naturaleza vista por el pintor es más perfecta, más humana.⁶

El pintor siempre está en la búsqueda de nuevos estilos:

La Escuela Veneciana opta por el color y la forma expresiva más libre, mientras que la Florentina está más apegada al claroscuro y a la precisión del dibujo.

Una composición al natural como en el caso de Caravaggio, donde los objetos representados aparecen al azar se contraponen al estilo de Giorgione quien se preocupa por alcanzar una composición en la que cada componente está calculado dentro del cuadro. De la misma manera, la búsqueda del contraste, del dinamismo y de la riqueza formal se confrontan con un estilo armónico, estudiado y consistente.

La ciencia del arte y la estética contribuyeron a que el artista buscara nuevas formas de representación, de sistematizar la naturaleza y darle un modo de expresión.

Los artistas, apoyados en la ciencia y la filosofía, muestran la concepción del mundo en sus obras. El modo en que cada uno percibe a los demás y se ve a sí mismo.

No existió una contraposición tajante entre un estilo y otro, las diferentes maneras de entender e interpretar la naturaleza aparecen mezcladas dentro de las diferentes escuelas y estilos individuales. Existen así, aquellos que se dejan llevar por la naturaleza en su caos y se expresan por medio de una forma libre y suelta o bien el estudio de la forma lineal, su control y su armonía.

La búsqueda de un valor expresivo en la forma, así como la estabilidad y la armonía son elementos de las diversas maneras de pintar, que aunque contradictorios aparecen



Caravaggio:
La vocación de San Mateo

5 vid. Nietzsche Federico: El origen de la tragedia. tr. Eduardo Ovejero. colección "sepan cuantos" Editorial Porrúa. México D F. 1999.

6 Worringer W.: Abstracción y Naturaleza. tr. A. Tovar y F. P. Veras Reyes Ediciones Guadarrama. Madrid España. 1962

mezclados en los diferentes estilos individuales. Todas estas preocupaciones: *“Las diferentes capas de la realidad, su apropiación y su representación son problemas que se han planteado desde la Edad Media y el Renacimiento”*⁷. Y continuarán desarrollándose en el arte moderno.

Estas mismas tendencias por encontrar el estilo natural y la expresión de la forma del color son las inquietudes que darán origen al arte moderno que se enfrentó al estilo académico del siglo XIX heredero del Neo Clasicismo y del Enciclopedismo que trataban de educar al hombre por medio del arte, los valores y las buenas costumbres.

El arte estaba apegado a la tradición y las buenas costumbres deberían transmitirse por éste. La búsqueda de la armonía, de lo sosegado, lo puro, claro e ideal era lo que se permitía y comprendía. La naturaleza era el ideal y la pintura era reflejo de esa belleza, otras formas no se comprendían.

Así dentro de su evolucionismo, la Academia consideraba a otras expresiones plásticas fuera del ideal clásico como intentos de una humanidad en su niñez o decadencias y descomposición del estilo.

El arte moderno entiende que una obra se forma a partir de líneas, colores y manchas que tienen en sí mismas un valor expresivo y simbólico, busca explorar las diferentes capas de la realidad y la manera de expresarlas. Más allá de la representación de la realidad *“Se logra la mayor expresividad cuando ya no se le tiene miedo a la imagen, cuando la imagen ha dejado de ser un objeto sacro”*⁸.

Los impresionistas buscan con sus obras, expresar la luz y el color más allá de la correcta representación de los objetos. Según los postulados de Ruskin, quieren dar cuenta del mundo tal y como lo vería alguien al que repentinamente se le hubiese concedido el sentido de la vista y ver por ejemplo, un árbol sin el conocimiento previo del objeto.

En la pintura, La visualidad es el elemento primordial. Intentan plasmar el instante, la luz, la atmósfera y aplicar los colores de acuerdo con las teorías de Newton. Buscan eliminar la



Giorgione:
pala de castelfranco

⁷ Hoffman, Werner. Los fundamentos del arte moderno .Una introducción a sus formas simbólicas. Tr. Agustín delgado y José Antonio Alemany ed.Península. Barcelona España. 1972.

⁸ Gombrich. Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación. tr. Gabriel Ferrater. G. Gilli. Barcelona España. 1979

línea por no encontrarse en la naturaleza y utilizar el color negro por ser la ausencia de éste. El arte comienza a imponerse reglas a partir de las investigaciones de los artistas emparentadas con la ciencia.

La tendencia a establecer normas para someter a la exterioridad tiene sus orígenes en el Renacimiento y se utiliza entonces para crear un estilo.

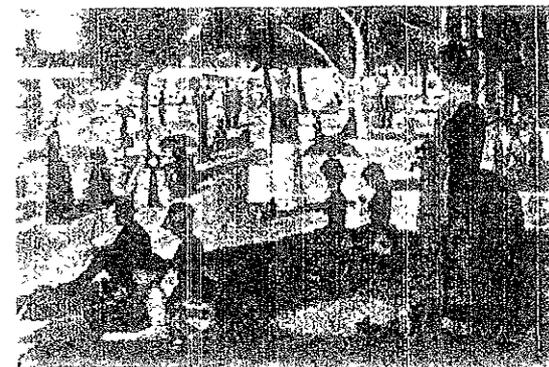
Un ejemplo, es Seurat: *Domingo por la tarde en la isla de la Grande Jatte*. En él utiliza puntos de colores primarios y compone las formas a partir de figuras geométricas como el círculo, el cuadrado y el triángulo logrando con esto que los colores muestren una gran luminosidad y las formas aparezcan en su inmaterialidad bajo la red puntillista. Además, encontró un sistema en el cuál cualquier acontecimiento tiene cabida y reflexiona sobre lo específico de la pintura. La pintura de Seurat, es una ordenación de colores líneas y elementos. El arte pasa de un *trompe l'œil* a un *trompe l'espi* 9.

No solamente se establecen reglas para sistematizar la naturaleza como en el Renacimiento, sino también reglas para sistematizar un estilo. A partir de una teoría nueva se dan resultados nuevos, ya que un estilo aparece desde las investigaciones y especulaciones que hace el artista sobre la pintura.

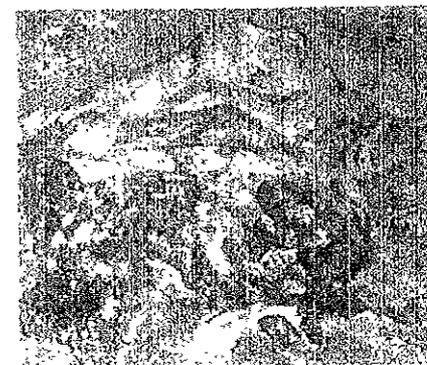
Cezanne, por ejemplo, reduce sus figuras a esferas, cubos y cilindros aplicando una pincelada uniforme de pequeñas líneas diagonales sobre la tela, intercalando los colores cálidos y fríos y lograr de este modo amalgamar la expresión de éste y el rigor de la forma en una *red*.

Sus pinturas no se separan de la naturaleza, sino que intentan atraparla dentro del cuadro en su color, en su forma y en su peso. En ambos casos, hay una reducción en el valor de la representación dentro de la obra para rescatar los valores formales y expresivos del mismo.

Las preocupaciones alrededor de la forma y la expresión en el cuadro conducirán a su



Seurat:
Una tarde en la isla de la
grand jatte



Cezanne:
Monte San Victoria

cosificación. Y por consiguiente a romper el convenio que existía desde el Renacimiento, según el cual se aceptaba como una realidad paralela a la empírica.

Ya no se teme a la imagen y se puede experimentar con ella. Braque, por ejemplo, en *Violín y jarra* inserta una armella en la superficie del mismo y pinta su sombra. La armella dentro del cuadro proyecta su sombra sobre el mismo en donde ha sido pintada. Este interés se reforzará al insertar dentro de la tela objetos reales como periódico y papel tapiz.

El *collage*, al mostrar los objetos de la realidad dentro del cuadro busca cuestionar la representación del mismo, puesto que es patente que antes de ser una representación, es un objeto.

En Braque, una serie de líneas no forman parte de ningún objeto y tienen un valor en cuanto a *formas puras*. De manera similar sucede con Kandinsky, en su primera acuarela abstracta donde las formas adquieren un valor expresivo en sí mismas, fuera de toda representación y desarrollan contenidos propios.

Kandinsky en su libro *Punto y línea sobre el plano* habla de dos maneras íntimamente ligadas de vivir un fenómeno:

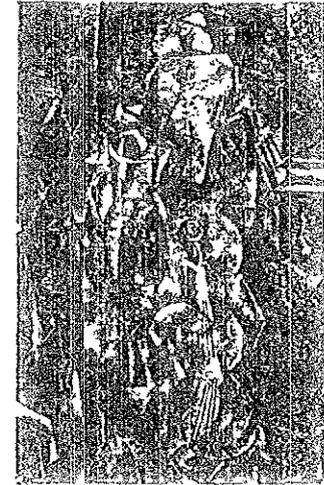
Interioridad y exterioridad:

“La calle puede ser vista a través de una ventana, sus ruidos se amortiguan, los movimientos se vuelven fantasmales y toda ella, pese a la transparencia latente del vidrio rígido y frío, aparece como un ser latente *del otro lado*.”

Así mismo, se puede abrir la puerta y salir del aislamiento. Se profundiza en el *ser-de-afuera* se toma parte y sus pulsaciones son vividas con sentido pleno. 10”

De acuerdo con lo anterior al *abrir la puerta* es posible ver la realidad con su sonido interno de colores, líneas y puntos, con su valor expresivo, como aparecen en sus obras abstractas y no como elementos en armonía como una decoración que deleita a la vista y que no pretende nada más. Su interés es la expresión, darle a cada elemento geométrico el grado máximo de ésta, sacar la esencia de las formas y los colores.

Dentro de la renuncia y descrédito de la exterioridad Malevich reduce su pintura



22 Georges Braque, *Violín y jarra* (1911)

Braque:
Violín y jarra

10 Kandinsky, Vasily *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos plásticos*. Tr. Roberto Echavarren. 5ª ed. barral. Barcelona España. 1981.

únicamente a líneas rectas y cuadrados, se propone que la expresión del Hombre está por encima de la naturaleza, en medio del caos de la naturaleza el Hombre traza la línea recta, el elemento supremo: "La forma supremamente elemental que simboliza el ascendiente del Hombre sobre el caos de la naturaleza. El cuadrado imposible de encontrar en la naturaleza era el elemento suprematista básico: El fecundador de todas las demás formas suprematistas. El cuadrado era un rechazo al mundo de las apariencias y al arte anterior"¹¹. Su cuadro *negro sobre blanco* es para él lo máximo que el Hombre puede hacer sobre la naturaleza.

Aunque en un caso se trata del rigor formal y misticismo, mientras que en el otro hay expresión y análisis, es posible encontrar tanto en Malevich como en Kandinsky un rescoldo de espiritualidad, ya sea de una espiritualidad hacia lo caótico y salvaje o hacia lo eterno y lo inmutable. La forma tiene un carácter espiritual, si el cuadro ya no desarrolla contenidos espirituales por medio de la representación lo hará por medio de la forma.

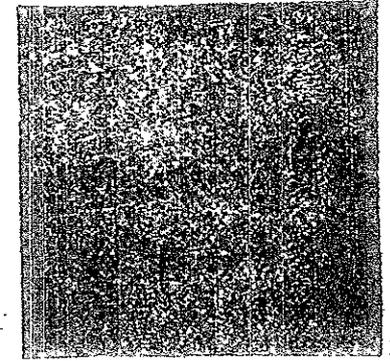
En el camino hacia la abstracción y el descrédito de la obra como representación de la realidad, Mondrian reduce los elementos formales del cuadro a seis colores y a líneas rectas horizontales y verticales también con contenidos espirituales pero ya no se trata únicamente de una especulación pictórica.

El Neoplasticismo declara:

*"El arte no es más que un sustituto en tanto que la belleza de la vida siga siendo deficiente. Irá desapareciendo en la medida que la vida vaya ganando en equilibrio"*¹²

Se diseña entonces una serie de muebles *elementales* que parten de los mismos principios que los cuadros hechos a partir de líneas rectas y planos de los seis colores reglamentarios. Y a partir de esos elementos se comienzan a delinear casas y diversos utensilios.

Con el Neoplasticismo se inicia la *conquista de la realidad* no dentro del cuadro como



Malevich:
Negro sobre blanco

¹¹ Schorf Aarón: Conceptos de arte moderno. Nikos Stankos. Compilador. tr. Joaquín Sánchez Blanco. edición revisada y ampliada. Alianza. Madrid España. 1986.

¹² Ibidm.

una realidad paralela sino que la pintura ya es un elemento de ésta como cualquier otro.

La intención es salir de la obra y transformar el entorno humano y más estético, darle una forma armónica y contenidos simbólicos. Si el obra es un conjunto de líneas y colores hará de la realidad un conjunto de líneas y colores.

Las propuestas del Neoplasticismo, de Bauhaus y el Constructivismo ruso apuntan a mejorar el habitat humano a partir del arte y al mismo tiempo adoptan un papel frente a la realidad.

Las propuestas están en contra del ambiente y del orden burgués. Su intención es transformar la vida cotidiana en un elemento estético integrando el arte en ella misma.

Plantean una sociedad en la que no existe el orden burgués ni el arte separado de la vida y en la que el artista, el ingeniero y el artesano se integran para la construcción de un mundo ideal, un esfuerzo semejante a la catedral de la Edad Media.

El artista ya no se conforma con representar su realidad de modo pasivo, sino que adopta una posición frente a la realidad social y tiende a transformarla por medio del arte, una posición inconforme en la mayoría de los casos.

Al mismo tiempo los futuristas predicaban la destrucción del arte anterior como una purga necesaria para crear el nuevo arte de la sociedad moderna para construir la nueva belleza de la máquina y la velocidad.

Para ellos el artista debe anticiparse a los cambios y hacer el *arte del porvenir*. Los Dadaístas, por ejemplo, están en contra del arte burgués y del sistema que lo engendro. Dadá, esta contra sí mismo. Se proponían un retorno al caos primigenio, entre la vida y el arte. Preferían la vida en lo caótico y sorprendente que pudiera ser.

El Surrealismo hereda de Dadá, la actitud rebelde contra la sociedad, pero es optimista. No coloca fundamentos dentro de la pintura, sino en el inconsciente y para despertarlo promueve el uso de técnicas automatistas ya que éstas son para ellos la parte más auténtica del individuo.

El artista por medio del automatismo se expresa de un modo más verdadero que si lo

hiciera de modo inconsciente.

Los Surrealistas pretenden liberar al inconsciente, los sueños, la libido y los deseos prohibidos del individuo de la represión que le impone la sociedad burguesa para crear una nueva realidad en la ésta y los sueños se fundan en una supra realidad, la *Surrealidad*.

Es así como de este modo, realizo un recuento del devenir de la relación entre la pintura, la realidad y el artista como pintor. El artista comienza por ser un artesano como cualquier otro, la pintura dentro de su quehacer de representar está al nivel de los demás oficios. La representación, la decoración y la arquitectura, cada una en su valor simbólico y conceptual, son parte de un todo.

Posteriormente, la pintura de caballete adquiere una unidad conceptual, formal y estética dentro de sí misma, alcanza una autonomía y se convierte en una realidad paralela a la representada.

El artista se convierte en el genio individual capaz de apropiarse de la realidad y trasladarla a la obra perfeccionándola gracias a su sensibilidad y estilo particulares.

Posteriormente, la pintura renuncia a la representación en ventaja del estilo, de su expresión y valor conceptual, llevando el cuadro a su cosificación. Con esto, el arte toma una posición frente a la realidad y pretende transformarla.

El pintor, como artesano y luego como artista se convierte en un *profeta del futuro*, del progreso o de la destrucción del orden burgués. Es un visionario capaz de ver la realidad de una manera diferente, de captar la expresión, la armonía de la naturaleza para reflejarla en el lienzo más allá de la representación y la anécdota.

Además es un ser un *visionario* de su tiempo, cargaba el peso de la incomprensión de los demás miembros de la sociedad, porque su tarea era de gran importancia ya que a él le correspondía *guiar a la humanidad* hacia un nivel superior y hacer de la realidad algo más

estético y equilibrado.

Si nos cuestionamos ¿En qué medida las vanguardias lograron cambiar la realidad burguesa y alienante contra la que lucharon? No es posible ponderar las circunstancias ideológicas y sociales que imposibilitaron su consolidación. Resulta difícil sostener una actitud semejante a las vanguardias en la actualidad.

Por otro lado, las propuestas de las vanguardias constructivas como De Stijl y la Bauhaus, han tenido una influencia innegable en la arquitectura, el diseño y el entorno urbano pero esto no se considera como un todo armónico. Su incorporación responde más a intereses de mercado, que al deseo de emancipar a la humanidad mediante el arte como fue la intención de aquellos.

Las actitudes militantes en contra del arte burgués que ostentaban Dadá, los futuristas y los surrealistas han encontrado un lugar dentro de los museos. Y precisamente esta actitud rompe con todo lo anterior por estar a la vanguardia con los demás por medio de manifiestos que establecían reglas, alabanzas y condenaciones que permite al mercado clasificarlos dentro de museos y galerías para incrementar su valor monetario o bien legitimarse ante la sociedad.

La sociedad burguesa introduce obras vanguardistas dentro de los museos como objetos interesantes para su entretenimiento. Esta no ha regresado al caos primigenio, ni ha liberado al hombre por su inconsciente.

Es cierto que las reflexiones del arte y de la pintura hechas por la parte analítica de la vanguardia han permitido al arte reflexionar sobre sí mismo y le han proporcionado elementos valiosos que no han cambiado la realidad hasta el punto de transformarla en un todo armónico.

Actualmente sería ingenuo plantearse que a partir del arte se pudiera cambiar al mundo, declarar a toda la exterioridad como campo de trabajo del artista, o pretender que todo se hiciera dentro de un único estilo universal.

Dentro de las vanguardias hubo un determinismo histórico que propugnaba por el sentido inevitable del progreso del arte y de la sociedad. Sin embargo, hoy en día la actitud vanguardista de buscar siempre lo nuevo y de pensar que es siempre mejor que lo anterior, ha favorecido al mercado que necesita de una constante renovación de sus productos para garantizar su supervivencia y los cambios conducirían al progreso pero *¿Progreso hacia dónde?*

El progreso como fin no conduce a ninguna parte, al mismo tiempo que la revolución constante se convierte en una rutina.

Sin embargo, una realidad me atañe en menor o mayor grado y en la cual estoy inmerso. Vivo en una época de abandono *"Dios ha muerto, nosotros lo hemos matado 13"*

El arte ha perdido a su Dios, ha perdido el valor que le daba un fundamento trascendental. En algún momento el artista seguía los postulados de la iglesia, su motivo era contribuir a la gloria de Dios. En otro momento siguió los postulados del progreso y la modernidad encauzando sus esfuerzos en búsqueda de un estilo universal o al incidir un cambio revolucionario de la realidad.

Ahora no existe ninguna guía en la que el artista pueda asirse. Este tiene más libertad, pero su quehacer ha perdido el peso de antaño, ya no tiene la importancia de servir a Dios o de estar impulsando a la humanidad hacia un estado superior de su sensibilidad.

Cabe preguntarse entonces *¿Para qué pintar? ¿Necesita el arte, la pintura de ese peso, de ese fundamento para seguirse realizando?*

Quizá entonces la pintura carezca de la importancia que tenía dentro de la modernidad como visionaria de la nueva sensibilidad y del porvenir pero librada de ese peso tiene el castigo de encontrarse abandonada en el mundo como cualquier actividad al carecer de una gran importancia.

A pesar de que la pintura ha muerto dentro de este *abandono*, pinto, enmarco las obras,

13 Nietzsche Federico: El origen de la tragedia. tr. Eduardo Ovejero. Colección "sepan cuantos" Editorial Porrúa. México D.F. 1999.

mi voluntad.

Al mismo tiempo y como herencia de las vanguardias, me preocupa la espiritualidad y mi lugar en el cosmos. Sin embargo, *si Dios ha muerto* ya no lo podré encontrar de una manera universal, sino un conjunto de cosmos pequeños y microcosmos que cada individuo construye. Deseo crear mi *pequeño universo* pero éste no se hará de la nada. Comparto la idea junto con Levi-Strauss que el arte a semejanza del pensamiento mítico crea sus estructuras a partir de pedazos y desechos de mitos anteriores.

Mi cosmos es un universo pequeño, no quiero insertarme dentro de todo el universo ni dentro de toda la historia, me preocupa mi *aquí y ahora*. Entiendo el acto de pintar como un rito olvidado donde quiero trascender la terapia ocupacional y libidinosa de la pintura. Aunque pretenderlo es quizá una ilusión, un vuelo imaginario dentro del olvido, porque a nadie le interesa lo que pinto, y este acto no agrega nada al universo, quedará olvidado.

Los objetos: su
proliferación,
representación
y caída

En el diccionario de filosofía de Ferrater señala:

“objeto es un término multívoco; significa, por una parte, lo contra-puesto (ob-jectum, gegen-stand), Don(sic.) lo que se entiende lo opuesto o contrapuesto al sujeto; Por otra parte, y especialmente en el lenguaje escolástico, el objeto es lo que es pensado, lo que forma el contenido de un acto de representación, con independencia de su existencia real. Esto es, el objeto se halla fuera (físicamente) del sujeto, apareciendo como cosa <que no es él>) y se halla también dentro del sujeto como algo que «tampoco es él»; Pero que está contenido en su sistema psicofísico”¹. Al mismo tiempo en el fenómeno de la percepción la mente asimila el mundo externo en un sistema ordenado, cuando un elemento de la exterioridad es semejante con sus características funcionales, su relación con otros objetos y utilidad, así como de sus características morfológicas tales como la forma, el color y la textura pasa a ser parte de un repertorio de objetos dentro de la conciencia del individuo. Al mismo tiempo se crea un repertorio común entre las diferentes personas del mismo medio cultural que permite dentro de la pintura que la representación de un objeto sea reconocible y construya un campo común entre el pintor y el observador.

En este sentido, un objeto es un ente que permite el intercambio entre la interioridad y la exterioridad. Como algo contrario a mí, pero al mismo tiempo dentro de mí, sin ser yo. Como individuo me apropio del objeto pero al mismo tiempo soy transformado por él.

Coloquialmente, entendemos a los objetos como las cosas que son manipuladas diariamente como la pluma, el cuaderno y la hoja de papel. De este modo, el objeto es concreción, una simple cosa en el tiempo y en el mundo, deja de ser una abstracción y se convierte en algo real. Asimismo, los objetos no son la única manera de interactuar con la realidad y la exterioridad. También se hace mediante el lenguaje, la lectura, los medios de comunicación o las personas.

1. Ferrater Mora, José. Diccionario de filosofía abreviado. Buenos Aires. Sudamericana 1983.4 VOL. Alianza. Madrid España. 1979

Pero al hablar de un objeto como una cosa específica frente al individuo, no es hablar de una abstracción como si se tratara de una exterioridad, un universo y un cosmos o como una descripción parcial.

El objeto es una pequeña parte de ese todo y al mismo tiempo una concreción fehaciente más real.

En este sentido, considero al objeto en tanto que es aquello que está frente a mí, a mi alcance para poderlo tomar, tocar y mirar completamente sin prótesis alguna, como lo inmediato.

Tomo al objeto por su representación. El empírico y real frente a mí, lo interiorizo y lo devuelvo al mundo convertido en una pintura.

Haciendo una analogía con el Renacimiento, en la cual la obra de arte era como un espacio virtual donde se trasladaban los objetos de la realidad. Puedo considerar al lienzo como si fuera una zona donde muestro al objeto tal cual aparece dentro de mí, como una convención de la *ventana renacentista*, a mi interior.

Sin embargo, a diferencia de los pintores renacentistas no quiero hacer un traslado exacto de la realidad en el lienzo, ni aspiro a construir una realidad paralela, comprendo que un cuadro es un conjunto de manchas y colores por medio de las cuales podemos expresar nuestro objeto interiorizado.

Al igual que Kandinsky, busco expresar mi interior con los colores, manchas y formas. Sin embargo, no recorro a la abstracción. En los últimos años ésta se ha convertido en una Academia como el caso de la Escuela de París y el Expresionismo Abstracto, en donde las líneas formas y colores se utilizan para la realización de una forma *bella* que con una intención lírica termina en la decoración o el expresionismo que se convierte en un balbuceo salvaje que sólo muestra la manera en que una artista pintaría un cuadro, si alguna vez lo hiciera.

La representación es un campo común al lenguaje entre el creador y el espectador. El arte a semejanza de la poesía, debe tratar de re significar lo ya dicho

El cuadro es también un objeto, su cosificación es la consecuencia de lograr entender que antes que una representación o un objeto estético es una tela cubierta de pintura. No creo en el carácter mágico del objeto representado.

La pintura, ya no es el espacio sagrado del Renacimiento en el que las imágenes tenían un carácter privilegiado. Representar algo olvidado, gastado y sin valor en un cuadro se convierte en una tautología, cuando el espacio virtual ha dejado de ser un lugar único y mágico. Pintar se convierte en un rito, que carece del peso de antaño.

Proliferación del objeto

En épocas recientes los objetos han proliferado. En la Antigüedad su número es menor al del Renacimiento y éste con respecto a la era industrial. Gracias a la Revolución Industrial y a la fabricación en serie, los objetos se producen en enormes cantidades.

La economía para sobrevivir necesita seguir produciendo, por lo que constantemente renueva sus productos y todos ellos están destinados a convertirse en basura, para dar paso a nuevos objetos condenados al mismo fin.

A pesar de la abundancia de objetos es imposible escapar de ellos. Su proliferación rodea y asfixia al hombre.

Sin embargo, es innegable que exista una enorme división entre el objeto industrial y el hombre moderno. En el objeto artesanal, existía una relación estrecha, una proyección sentimental en el objeto, un trabajo directo y una tradición en la elaboración de los mismos.

En la medida en que prolifera, el objeto se aleja del individuo.

Dentro de la frialdad en la que el objeto ha permanecido en la Revolución Industrial, existe una paulatina

...renuncia a la subjetividad (sentimiento, proyección espiritual del sujeto sobre el objeto, normas tradicionales de creación y fabricación, sensibilidad de relación cósmica impremeditada, esto es, natural De ahí resultan dos hechos: a) la prodigiosa proliferación de los objetos artificiales y de la ciudad, como su mundo característico, independiente de la naturaleza, y b) la condición cada vez más lejana, solitaria, hermética y pura de los objetos, los cuales van derivando hacia formas que, bajo pretexto de funcionalidad (pocas veces servido y justificado), son enteramente irracionales, exponentes de conflagraciones de fuerzas, de dinamismos y fugas espaciales; al tiempo que eligen materias con preferencia frías, translúcidas; inhumanas; sin embargo, bellas 2”.

El mundo moderno aparece inundado de objeto que evolucionan como los organismos vivos desde las formas más sencillas hasta las más complejas. Es posible hablar sin exagerar de una invasión de los objetos, la acumulación de los desechos sólidos es un síntoma de dicha invasión. De igual modo, el mito del robot que se revela contra la humanidad es una alegoría de la sublevación de los objetos contra el hombre. Estos dentro de su desarrollo adquieren una cierta *personalidad*, poder, dan su magia a quien los posee y significan.

Dentro de la lógica del consumo el objeto tiene el poder de seducir y transformar a quien lo posee, por ejemplo, una mujer se vuelve elegante y sofisticada con un vestido *Chanel*, un hombre se vuelve audaz, fuerte y joven a bordo de un automóvil deportivo último modelo. El objeto de consumo posee un *maná*, un poder mágico capaz de transformar la realidad y personalidad del sujeto.

Baudrillard, deduce que se trata del valor de signo del objeto. En vez de rescatar el valor de uso del objeto que había sido enajenado dentro de la sociedad capitalista por el valor de cambio, como lo creía Marx. Para él, en la sociedad actual el valor de uso ha devenido

2 Cirlot, Juan Eduardo. El mundo del objeto a la luz del surrealismo. serie palabra plástica. Anthropos. España 1986.

en consumo.³

Una de las libertades que pregona el capitalismo es la de elección de consumo *Choices and Enjoy*. Se tiene la libertad de elegir y no es posible abstenerse de ella. Según Baudrillard, el objeto de consumo se convierte en objeto signo. El individuo elige de acuerdo a la imagen que tiene de sí mismo y con sus aspiraciones de ascenso social.

Gracias al consumo, el objeto irradia su poder, su *maná*:

Gaste más y hágase rico, el objeto signo deviene en un elemento de identificación de las pretensiones de ascenso y de ideología con la que los demás se reconocen a sí mismos y a cada individuo.

Determinados objetos le abrirán las puertas al éxito. Los objetos de consumo estratifican a las personas de acuerdo a su poder adquisitivo. De este modo, es posible clasificarlas socialmente, por ejemplo, según la antigüedad que tenga su automóvil o a la posibilidad de renovar su vestuario. Al mismo tiempo el objeto de consumo para irradiar su *maná* y sus propiedades mágicas transformadoras de la realidad reclama un determinado culto hacia él.

El objeto necesita de otros objetos que sean consumibles. Los accesorios para su limpieza y conservación reclaman un espacio, el *garaje* para el automóvil, la sala del piano. Así como también, pulir la vajilla de plata para la cena de navidad, lavar y encerar el automóvil. Momentos que son un rito de comunión con el objeto y con la sociedad de consumo que los engendró y la ideología con la que el consumidor se deja atrapar por la sensualidad del objeto y disfrutar de sus cuidados y de sus texturas.

No pretendo hacer un análisis del objeto y su relación con la sociedad, así como sus contenidos simbólicos e ideológicos basta con citar la influencia que ha logrado sobre el hombre moderno y la manera en que él y la sociedad se han *cosificado*.

Fuera de la lógica de consumo no rindo culto a los objetos nuevos que simbolizan un

3 Baudrillard, Jean. Crítica a la Economía política del signo. tr. Aurelio Garzón del camino. 7ª edición Siglo Veintiuno Editores. México D.F. 1987

ascenso social por medio de mis cuadros esta actitud sería semejante a la del *Pop*, que en el fondo es conformista. No pretendo cambiar al sistema económico ni tampoco le hago un favor a sus productos. Yo rindo culto a los objetos que no simbolizan nada en el ámbito del consumo masivo, los objetos olvidados y abandonados.

Me sucedió haber tenido piedad incluso de un pedazo de metal, de lo que sea, tan abandonado me parece todo lo que existe, incomprendido. El granito, quizás él sufre también. Todo lo que tiene forma sufre, todo lo que está separado del caos para seguir un destino separado. La materia es sola. Todo lo que es, es solo. Nadie, ningún dios hay que pueda librar a este mundo de una soledad tan antigua"⁴.

Al igual que Cioran, me producen compasión los objetos olvidados, condenados al desgaste por el paso del tiempo, su condición existencial de *soledad*. Mis ideas, mi cuerpo y yo mismo, estamos condenados al deterioro y a la muerte. Así mismo, las obras de arte acabaran en el olvido.

Sin embargo, considero que dentro de ese estado su existencia es más real que la de un objeto de consumo. No aspiro a lustrarlos o encerar los objetos olvidados para que se conserven. El acto de pintar no les agrega nada a ellos ni al mundo. Solamente es un testimonio de mi compasión.

Cirlot, en *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* habla de la representación de los objetos como un testimonio del paulatino alejamiento que se ha venido dando entre el sujeto y el objeto, a lo largo de trescientos años.

Y para ello recurre a tres ejemplos:

En el primer caso, se trata de un cuadro del siglo XVII *fresas* del pintor de bodegones Chardín. En él aparecen las frutas apiladas en una pirámide, los demás elementos están

⁴ E. M. Ciorán *Jornada Semanal*, la. Suplemento cultural. Domingo 21 de noviembre de 1999.. Cuadernos inéditos. Selección de Georges Liebert. Silvia Eugenia Castellero TR

subordinados en esa composición, su realismo es más estético que ontológico. Predomina el plano sobre el espacio, el orden sobre la materia. La pintura se sirve del tema para hacer arte, para mostrar el virtuosismo del pintor, resalta la subjetividad del artista, sus virtudes técnicas y estéticas. Esta actitud es semejante a la de Seurat y Cezanne, en donde el objeto representado no es más que un pretexto en la búsqueda del artista de la belleza, un recipiente de la sensibilidad del artista. El segundo cuadro que pone como muestra es *La silla* de Van Gogh en el cual los elementos anteriores han sido llevados hasta lo inverosímil.

“Van Gogh dijo que veía hombres en cada una de las cosas, su pasionalidad y su sentimentalismo se vaciaban en cada pincelada, en cada trazo. Intenta por medio del color amarillo, del contraste de colores, la paja desvencijada con el peso y el papel con tabaco puesto encima de la silla expresar por medio de los objetos todo el cansancio humano 5”

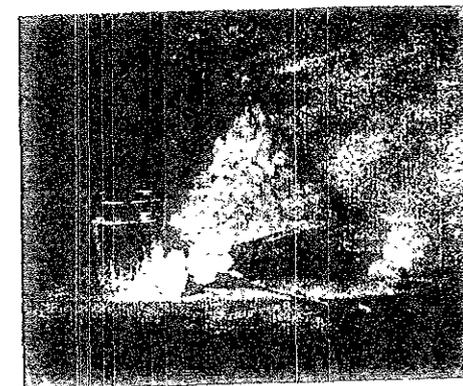
Heidegger, recurre precisamente a un cuadro de Van Gogh para hablar del arte como desocultar de la verdad. En el tercer caso, un cuadro de Scholtz titulado cactus representa una mesa situada al lado de una pared donde se abre una ventana. Además de otros detalles secundarios, aparecen dos bombillas eléctricas sobre la mesa y siete macetas con cactus en él que se ha escamoteado el artista puesto que no existe la huella de su pincelada, los objetos aparecen en su frialdad, despersonalizados y en su hermética naturaleza. “Vemos, entonces, cómo a través de la obra de tres artistas que operan en un siglo y medio de evolución estilística, se ha producido la transición de la subjetividad estética a la objetividad nítida 6”.

La objetividad y la frialdad en el objeto en último caso, son características de una época en la que predomina la visión objetiva de las cosas y un tiempo en el que éste predomina sobre el sujeto, quizá porque ya no tiene aspiraciones de imponer su subjetividad sobre el mundo. El individuo y la sociedad han llegado a convertirse en objetos.

Por esta razón, me identifico con la soledad y el abandono de los objetos. En ellos me reflejo de la misma manera en que otros proyectan sus perspectivas de ascenso social y

5 Cirlot, Juan Eduardo. *El mundo del objeto* op. cit.

6 Ibidm.



Chardin:
Frescos



Van Gogh:
Silla

de pertenencia en objetos de consumo.

Actualmente, no es posible pensar en el objeto como el recipiente de nuestra sensibilidad, es decir, como pretexto para hacer arte y buscar así la armonía. *¿Entonces podría pensarlo como un medio para presentar mi pasión, y sentimientos personales como un rescaldo de mi expresividad? ¿Tal vez el abandono es el único sentimiento que me quede para expresar en la pintura?*

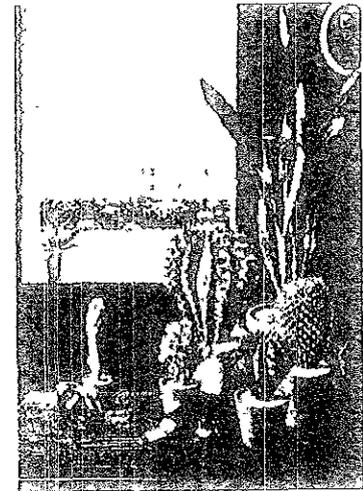
Sin embargo, es difícil reprimirse y no mostrar ni siquiera una parte de sí mismo, pues, en el acto de pintar, de algún modo, expresas. Además es difícil no tener una formación académica que se encamine a la búsqueda de la belleza formal.

La visión existencialista de Heidegger sobre el objeto.

Descubrir de una manera nueva los objetos fuera de los puntos de vista tan gastados es un intento semejante a las ideas que Heidegger tiene sobre el develamiento de la verdad por medio de la obra de arte.

Al hablar del objeto se habla de un ente, del objeto como algo abstracto y universal, carente de sentido. Posteriormente, se le agrega un conjunto de notas para decirnos si X es material, mineral, natural o artificial. Y con esto especificarnos que es una taza.

Lo importante no es el objeto, sino el sistema filosófico que permite clasificarlo en categorías cada vez más específicas. Se habla de éste con respecto a la sensibilidad subjetiva como un conjunto de características que particularmente se le atañen al objeto: dureza, blandura o si posee algún valor.



Scholtz:
Cactus

Incluso se le adjudican características consideradas como *bellas*: forma, color y textura para plasmarlas en una obra. Lo importante en ese caso no es el objeto ni su relación con el sujeto y el mundo, por un lado, se trata de la belleza universal o bien de la subjetividad proyectada en el objeto.

Dentro del dominio subjetivo, un objeto es el recipiente de la proyección de las facultades estéticas. El objeto es sólo una pantalla de la sensibilidad subjetiva. En la pintura, esta forma de aproximarse al objeto estaría muy cerca con la actitud analítica de pintores como Seurat, Cezanne y los interesados en el estudio de la forma, en la que el objeto es únicamente un pretexto, un instrumento en la búsqueda de la forma ideal, de la belleza.

Para Heidegger, lo fundamental es la relación entre el objeto, el hombre y el mundo más allá de un sistema que pueda clasificar a los objetos. En un sentido mítico, poco claro, considera a la tierra como lo oscuro y lo caótico. Ésta se repliega sobre sí misma, es el origen, la madre fecunda de la que todo proviene y que acoge al hombre en sus entrañas cuando muere.

El hombre está solo sobre la tierra, la hiere para construir el mundo en la cuál está la cultura, los objetos y el hombre mismo. Remueve las entrañas de la tierra para construir y transformar su mundo.

La naturaleza se adapta al hombre y a diferencia de la tierra el mundo es ordenado a su medida, su cultura, su quehacer sobre la naturaleza y el intento de separarse de ella.

La obra de arte, se encuentra en medio de la tierra y el mundo al igual que éste esta hecha por el hombre, pero al mismo tiempo es un misterio que se repliega sobre sí mismo.

La obra de arte, al ser desenterrada descubre al mundo y al hombre que la engendró de una manera nueva. En ella se pone *en obra la verdad* no como un estado fundacional y

eterno, sino como un ocultar y no ocultar. Un no ocultamiento de su *aquí* y *ahora*, su caída sobre el mundo para resucitar con la obra de arte siempre de una manera diferente.

El arte muestra la esencia de los objetos, la cosificación de los mismos, su condición de ser meramente cosas, ser objetos de confianza y no darnos cuenta de su existencia dentro de la cotidianidad: la silla, la taza, el ladrillo. La obra es una simple cosa: *"las partituras se apilan en anaqueles como las patatas, el cuadro cuelga en la pared como una escopeta 7"*. Tal vez, por esta razón, el concepto de objeto más aceptado es la de materia y forma, el contacto entre la tierra y el hombre. El testimonio de su esfuerzo en su lucha con la naturaleza, por construir un mundo y al mismo tiempo dejarlo pasar. El ser del hombre en su mundo.

Para ejemplificar, recorro a una obra de Van Gogh zapatos de campesina, un par de zapatos sucios, gastados por el uso y con arrugas. Esta pintura muestra los objetos de un modo estético, el trabajo de la campesina, su contacto con la tierra, su desgaste y su cansancio.

Dentro de su caída, hay particularidad y finitud en el contacto del hombre con la tierra y la lucha por seguir en su mundo. Son unos zapatos viejos con surcos marcados por el desgaste del trabajo cotidiano y la pobreza y cansancio de la campesina.

La obra representa la verdad no sólo del objeto, el contacto con la tierra y el trabajo, sino también del hombre y su mundo.

Heidegger, rehuye a la estética y al arte que trata de hacer un museo imaginario que comprenda a todas las grandes obras de la historia y de la humanidad seleccionadas probablemente bajo los criterios de una estética que buscaría la belleza universal.

El sostiene que la vocación de toda obra es histórica, no en el sentido de que trascienda su tiempo y sea reconocida por todas las generaciones posteriores como una obra maestra de todos los tiempos, sino que muere con su mundo, acontece dentro de él, y por lo tanto, no es posible desentrañar la obra tal y como fue el mundo en que sucedió es imposible de resucitar.



Van Gogh:
Zapatos de campesina

Al develar la obra lo hacemos con nuevos ojos con nuevos significados. La obra de arte resurge distinta y se reconstruye a partir de los ojos que la contemplan de una nueva manera de ser interpretada.

Una obra de arte da testimonio cuando nace y muere. Concibo a mi propio mundo y caída una época en la que los objetos proliferan de una manera despersonalizada. Éste ya no tiene la subjetividad del producto artesanal.

En el mundo ya no existe un rumbo definido, el hombre y la sociedad se han cosificado, no tenemos un elemento que integre a los demás y es imposible encontrar una panacea que resuelva todos los problemas o la complejidad del mundo.

El hombre está sólo y debe construir su mundo, crear a partir de trozos de mitos anteriores. Y en ese mismo contexto, la obra de arte se ha cosificado y se ha perdido en cuanto a la representación de su carácter mágico. Pintar es una tarea subjetiva que ya no tiene la importancia de otros tiempos.

Pintar cuadros de caballete u óleo sobre tela es permanecer en ese proceso ya gastado. Los materiales hablan de una época en la que ya no hay esa lucha del hombre con la naturaleza buscando tierras para triturarlas, obtener pigmentos y hacer arte.

Como pintor obtengo y utilizo los materiales tales como óleos, bastidores y telas puesto que además de disfrutarlos, sé que lo que hago no necesariamente debe ser innovador o perdurar para siempre. Continuo dentro de un rito gastado ya que pienso que al intentar re significar la pintura lograré encontrar algo subjetivo.

Comprendo a la pintura como una superficie cubierta por pigmentos, las imágenes surgen a partir de las formas, las texturas y los colores con un valor en sí mismos y el objeto representado puede ser solamente un pretexto para pintar un cuadro armónico y estético. Sin embargo, caería en la idealización de la forma o en la expresión.

Mi propósito es pintar una obra que esté vinculada al mismo tiempo por la representación de lo real y de lo que acontece en el mundo. Sé que no se puede representar al mundo dentro de una obra de arte, ni que el éste se vuelva estético.

Precisamente es esa falta de importancia en la que libertad del pintor se vuelve posible. Él es absolutamente soberano en su obra. Por este motivo, puedo elegir los objetos y los materiales que deseo representar. El modo en la que combino las formas, los colores, las texturas y los significados que les atribuyo. Esto con la única obligación de crear y construir.

Los objetos seleccionados para pintar no son elegidos únicamente como un pretexto para crear arte. De algún modo, planteo el interés que despiertan en mí e intento expresarme por medio de los colores, las texturas y las composiciones.

Integro mi propia visión del mundo, la forma y el significado de los objetos.

Dibujos y
pinturas

método de análisis

Me gustaría que mis pinturas fueran cubiertas por la tierra para que al momento de ser descubiertas, quién los encontrara elaborara su propio discurso sobre la obra. Sin embargo, es imposible desvincularme de lo que ha sido la pintura dentro de la historia.

Mis pinturas al igual que otras, son una superficie cubierta por pigmentos, un juego de formas, colores y líneas con un valor expresivo, que remiten a significados arquetípicos comunes a varias culturas.

Son la representación de los objetos que me rodean sin un carácter mágico de trasladar la realidad al interior del cuadro. Al mismo tiempo son una relación entre significados, valores formales, expresión y los objetos.

En su condición de abandono reflejo mi posición en el mundo donde no hay derrotero a seguir y donde la pintura aparece como una actividad *arrojada* de ese mundo.

Mediante este ejercicio doy testimonio de mis sentimientos. Para dar cuenta de mis reflexiones respecto a la pintura y a los objetos realizo un análisis de aquellas obras que son el motivo de mis inquietudes.

En la historia han existido diferentes métodos de análisis. Y cuando no existía alguno se hablaba de la obra por medio de los recursos retóricos tendientes a enaltecerla, así como ponderar su elemento genial y mágico. En caso contrario, se hablaba del artista y las anécdotas en relación a la obra, así como su carácter y temperamento reflejado en las mismas.

En el siglo XIX surgen otras formas de análisis de la pintura con tendencias materialistas que dejaban a un lado los recursos retóricos para hablar de la obra a partir de ella. En un principio se estudiaban a partir de los materiales y técnicas juzgándolas según su

capacidad y desarrollo tecnológico y conforme a esto se consideraba a la historia del arte como el desarrollo de la técnica para hacer imágenes.

Posteriormente, en la misma línea a partir de los elementos del mismo cuadro se buscó la voluntad, el estilo de una época y de los artistas en los colores, la expresión y la forma de diversas épocas y autores. También mediante el análisis de la forma se intentó buscar en la pintura los elementos estéticos que armonizaban en la obra de arte: la composición, el dibujo, la armonía.

La teoría Gestalt, investigó en la pintura los elementos que hacen posible la percepción de la realidad y de los objetos. Asimismo la iconología creada por Panofsky trata de buscar con estudios históricos, los antecedentes de una imagen y su significado dentro de la historia.

El análisis sociológico descubre en la obra el reflejo del modo de vida de la gente en una determinada época, así como los medios de producción y su conciencia de clase. Dicho análisis intenta establecer un *panteón de obras revolucionarias* que reflejan la conciencia y la lucha de clases para obras decadentes que sirvieron para legitimar al sistema económico en que se encontraban l.

La semiótica por su parte, establece los elementos significantes, los significados y las diferentes articulaciones así como su estructura comunicativa y estética.

El método de interpretación de la obra de arte como texto que propone Humberto Eco en *Obra Abierta* plantea analizar los elementos perceptibles, formales, simbólicos, retóricos y estéticos 2.

Primeramente por separado como un conjunto de enunciados con un análisis, histórico, formal, semiótico, en cada uno de los fragmentos, según resulte pertinente para después integrarlos como una oración o enunciado dentro de un conjunto superior que es el texto

1 Vid. Hadjinicolau. Historia del arte y lucha de clases. Edición corregida y aumentada por Nicos Hadjinicolau. Tr. Aurelio Garzón del camino. 10ª edición. siglo xx México. 1983

2 Eco, Humberto. Obra abierta. Planeta. México. serie obras maestras del pensamiento contemporáneo. Tr. De editorial Ariel. Barcelona. 1992.

Los dibujos

Antes de comenzar a hablar de lo que el dibujo significó en el proceso de trabajo, debo contar una anécdota:

Durante varias semanas estuve asistiendo a la biblioteca para leer compulsivamente obras que agudizaban cada vez más mis dudas respecto a mi trabajo en la pintura y su valor.

Decidí dejar de lado las especulaciones intelectuales y ocuparme en *algo* para huir de esa congestión. En un cuarto que utilicé como taller para pintar preparé los materiales tales como las cartulinas, los carboncillos y los pasteles.

Lo primero que me pregunté fue *¿qué dibujar?* Pero al no tener una respuesta clara por la congestión mental, me topé con varias cosas abandonadas y tomé lo que tenía a la mano:

Algunas monedas viejas de veinte centavos, tachuelas y otros objetos. De ese modo surgió este proyecto al principio como un ejercicio inmerso en los sentimientos de soledad y abandono que reflejo sobre éstos.

Los dibujos que realicé en un principio fueron como una especie de *fuga* de esas preocupaciones hasta que finalmente me enfrenté con esas ideas. Justamente, al centrar mi atención en esos *objetos olvidados* me identificaba con su condición en un sentido pleno y concreto en el que las especulaciones e ideas ya no me podían paralizar.

El contacto con los materiales, la fricción del carboncillo sobre la cartulina trazando líneas, definiendo espacios y delimitando formas era la concreción de la lucha con los materiales para construir el mundo, el modo como concebía mi posición y entorno

inmediato.

Debo decir que en el dibujo no existe la iluminación ni una subjetividad en el color con sus relaciones y significados.

A diferencia del espejo o la fotografía que nos dan una representación más exacta, el dibujo y la pintura no son el mero reflejo o apariencia de lo que se ve, sino que construyen la parte exterior mediante el cuerpo.

La pintura y el dibujo, representan al objeto y al espacio por mi mano, mente y ojos. A diferencia de la pintura es que el color toma un valor expresivo de acuerdo al significado que tiene en el cuadro en su armonía y relación con otros colores.

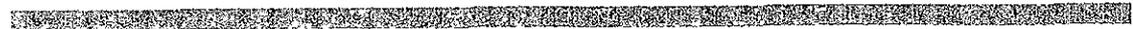
Mientras que el dibujo no revela al objeto fuera de la subjetividad del color ni muestra un equilibrio entre lo cálido y lo frío que pueda sugerir una atmósfera o una profundización del espacio de acuerdo con la tonalidad de éste.

El objeto se describe a partir de la línea y se modela con gradientes de grises negros y blancos, algunos achurados. Las medidas de los dibujos son de 50 por 65 centímetros y de 30 por 50 por ser el formato de las cartulinas

Sin embargo, este formato me permitió encontrar en los objetos representados características formales y significados que en un dibujo de menor tamaño hubieran tenido el carácter de un detalle y habrían pasado inadvertidos. En algunos dibujos el objeto aparece sobre un fondo indefinido blanco o gris y en otros el espacio se divide en dos planos para ubicarlo dentro de éste como algo que esta sobre un plano en la tierra, algunas veces indefinido más allá del objeto y en otras como un plano que se pierde en el horizonte.

La pintura

Desde la pintura del Renacimiento, la técnica por excelencia, ha sido el óleo. En mi trabajo, primero trazo sobre el lienzo con carboncillo la copia del boceto para obtener



tapar y comenzar otro nuevo.

Los Cuadros

Tornillo

El tornillo y la tuerca son objetos metálicos que tienen la función de unir y fijar otros objetos. En ocasiones, una tuerca o un tornillo se tiran puesto que la cuerda que permite fijarlos, sufren un desgaste y no se mantienen unidos.

La pérdida de una pieza tan insignificante como es el tornillo ocasiona que una maquina deje de funcionar. Algunas veces al encontrar un tornillo tirado en la calle me imagino en ese momento, antes o después, que posiblemente a alguna persona se le habrá descompuesto su coche o se le habrá caído alguna pieza de algo que dejó de funcionar.

Así mismo, podría ser posible que ese tornillo haya sido arrojado por estar inservible. Como he mencionado anteriormente, yo busco en esos objetos darles una función distinta. Por ejemplo, en un fragmento de la novela de *Don Quijote*:

Don Quijote le arrebató a un barbero una bacía que llevaba en la cabeza para cubrirse de la lluvia puesto que le parece un yelmo de Mambrino. Sancho, al obtener la pieza le comenta que es una bacía pero Don Quijote arguye que es el yelmo dorado de Mambrino y que por ende, es suyo debido a que pudo haber pertenecido a la cabeza de un gigante. Y si pudiera parecer una bacía era seguramente porque alguien ambicionaba el oro de la cuál estaba hecho le había quitado la mitad.

De este modo, al encontrar un tornillo o cualquier otra basura para pintar y proporcionarle un significado distinto al que comúnmente se le adjudica, mi actitud es similar a la de Don Quijote.

La cuestión es buscar en el objeto un valor distinto al uso que comúnmente se le da como un valor más poético o aumentar un significado más allá del valor como objeto útil.

De este modo, he insinuado el carácter fálico de un objeto. En pintura aparece en primer plano, la cabeza del tornillo como si fuera el glande de un pene. El tornillo dentro de ese espacio frío, realiza una penetración inmóvil, mecánica y burda.

Represento así, un falo traspasando a un elemento mecánico, pero al mismo tiempo sin virilidad, muy pesado que se encuentra derribado.

El erotismo, es la referencia de la sexualidad dentro de un aura de misterio, de ocultar y revelar para seducir. Por medio de símbolos y sensaciones busca el deleite y la armonía. La pornografía es directa, literal, fría y escandalosa. En este sentido, la penetración del tornillo en la tuerca en ese abandono de encontrarse arrojados a la calle, como objetos mecánicos, fríos e inservibles me remite a la frialdad de la pornografía.

La pornografía que ya no escandaliza y dentro de esa cosificación del coito y la penetración se convierte en algo pesado y monótono como la penetración de una tuerca y un tronillo.

Su proporción gigantesca dentro del cuadro, al igual que otras pinturas pretende darle al objeto no un carácter de detalle, sino de un elemento de la realidad que aumentado su tamaño muestra una faceta desconocida hasta entonces, como si fuera un monstruo de la vida cotidiana.

El formato de 70 x 70 centímetros además de darle al objeto una dimensión fuera de su normalidad hace de la pintura un elemento centralizado. Normalmente un cuadro apaisado nos da la sensación de deleitar nuestra mirada, mientras que el formato cuadrado es una forma totalmente estable.

Al mismo tiempo, busque darle un poco de dinamismo y por esta razón, el tornillo aparece diagonalmente al igual que la tuerca.

Uno de los problemas que tuve al dibujar al tornillo fue encontrar el equilibrio entre la cabeza de éste y la tuerca en medio del plano pero realice varios bocetos con diferentes perspectivas.

En éste el fondo es un plano indefinido con una serie de manchones o rayas para representar cierta violencia con determinadas texturas sobre todo en la tuerca y la cabeza del tornillo. Intenté mostrar su desgaste en el brote del oxido.

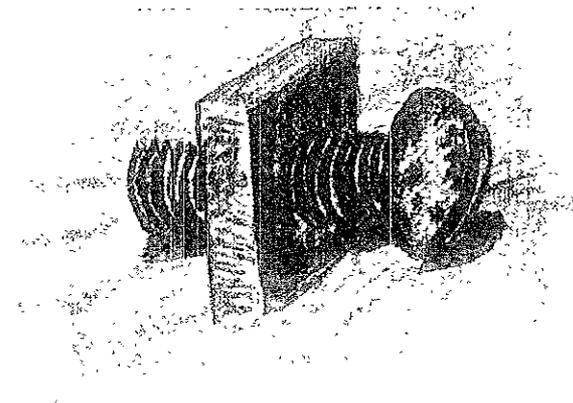
Para mí era de gran importancia mostrar las sombras sobre la tierra para darle mayor peso a los elementos, exagerar el contraste de la luz en los bordes de la tuerca y en las hendiduras de la cuerda del tornillo.

Estos elementos aparecen arrojados sobre la tierra de un espacio enorme e infinito representado por un plano de color sepia oscurecido hacia el horizonte que en la medida que se acerca al espectador se vuelve naranja.

El plano superior, que representa al cielo es de un color casi blanco o azul muy claro, con una capa de pintura blanca en forma horizontal. Es posible ver en el mismo la carga del pincel y los brochazos que le dan mayor dinamismo al cielo como si se tratara de un cielo frío, claro y en movimiento.

Sobre el fondo abarcando los dos planos prevalece sobre las capas de pintura posterior, el trazo de una espiral centrada que remite el movimiento repetitivo de la cuerda del tornillo.

Existe un contraste de luz amarilla sobre la cuerda del tornillo, su cabeza y los bordes de la tuerca. En la cuerda, hay una luz más intensa y el amarillo esta combinado con blanco y la sombra que hace contraste en la cuerda es una combinación de azul, gris y sepia. La cara oscurecida de la tuerca es de color sepia con algunos matices de rojo tratando de representar la oxidación de la misma.



Tornillo
Carboncillo sobre
papel
1999

En síntesis, la pintura muestra la penetración burda de dos piezas mecánicas arrojadas como desechos, que en la proporción gigantesca de éste aparecen como dos monstruos que a simple vista no nos percatamos de su existencia.

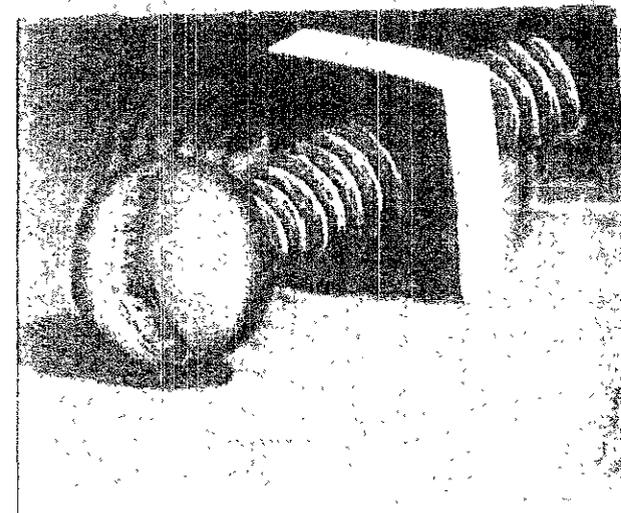
En éste se revela la frialdad de una penetración mecánica, real y carente de todo misterio, al mismo tiempo que aparece en una completa soledad arrojado sobre el mundo. En este caso, representa la frialdad y la soledad de la pornografía por la simple penetración carente de todo erotismo o misterio.

El elemento pornográfico no aparece propiamente con imágenes como tal con fotografías de algunas revistas o películas, sino por medio de un objeto ajeno al cuerpo humano que tiene más relación con lo mecánico. Sin embargo, al mismo tiempo, ese objeto aparece dentro de un ambiente ascético, carente de colorido y donde abundan los grises, muestra lo pornográfico por medio de un objeto que por su tratamiento tendría más relación con la mística y el ascetismo que con la sexualidad desbordante o lujuria.

Alcanzo la soledad del onanismo y del hombre por medio de la pornografía y la basura de un objeto gastado y arrojado en un espacio ideal y espiritual.

Monedas

Comencé a utilizar un conjunto de monedas de cobre de veinte centavos carentes de valor que aparecieron arrumbadas en mi casa. Al principio como elementos con los cuales podría realizar composiciones interesantes de cilindros y elipses y algunas otras las utilicé como una forma de identidad entre su estado de objetos abandonados y mis sentimientos en ese momento.



Tornillo
Óleo sobre tela
2000

Particularmente, me llamó la atención su color a pesar de que la mayoría estaban opacas por el polvo, el desgaste y el tiempo muestran todavía un brillo rojizo propio del cobre.

En un principio el dibujo estuvo apegado al realismo. Dibuje el espacio en el que se encontraba en ese momento influido por la pintura del barroco, especialmente los bodegones de Zurbarán, en los cuales los objetos aparecen alineados sobre un fondo oscuro y son modelados por la luz que parece sacarlos de éste lo que contribuye a darle un carácter espiritual a los elementos de su pintura.

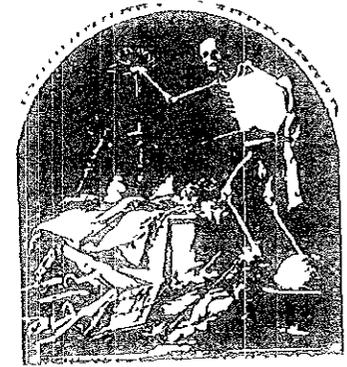
En la pintura barroca la luz es la presencia de Dios debido al contraste entre ésta y la oscuridad. Los personajes y los elementos adquieren una carga dramática que hace más intenso el momento representado.

En el caso de Zurbarán, la intensidad de la luz y la pulcritud con que están modelados sus objetos les da un carácter metafísico, como si fueran las formas puras del mundo de las ideas referidas por Platón. Una pintura mural del barroco español tuvo una influencia notable: *in ictu oculi* que en latín quiere decir en un cerrar de ojos. Dicho cuadro se encontraba en el Hospital De la Caridad en Sevilla con el fin de que los enfermos meditaran en el significado de la muerte.

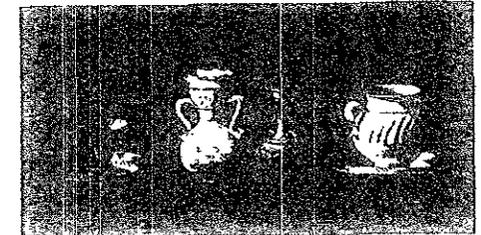
En medio de una atmósfera oscura aparece un cadáver o esqueleto rodeado de un conjunto de objetos: monedas de oro, armas, joyas, coronas, libros así como los lujos, los placeres, la sabiduría y los honores.

Dichos objetos representan la vanidad humana que no vale nada frente a la muerte. De manera análoga, las monedas apiladas, opacas y desgastadas, en un espacio irreal, frío y oscuro muestran la pérdida de su valor y su devenir en meros objetos en discos metálicos carentes de valor.

No me preocupa recrear en el dibujo el lugar, tanto como darle un fondo oscuro frío, gris y con un valor tonal bajo azul, que hiciera contraste con el color sanguina y naranja con que dibujé las monedas. Asimismo, en la composición procuré que las monedas apiladas horizontalmente tuvieran más peso y se equilibraran con la moneda que aparece como



Valdez Leal:
In ictu Oculi



Zurbarán:
Bodegón

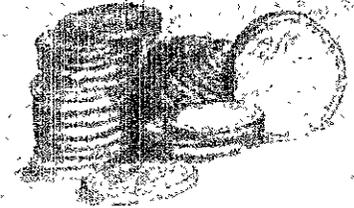
un círculo en el lado derecho.

Para equilibrar el conjunto de monedas que aparecen en segundo plano y de las cuales sólo podemos ver los bordes inclinados de derecha a izquierda, coloqué en la parte frontal tres monedas encimadas y otra más a su izquierda de manera horizontal, con el fin de que tuviera una dirección de izquierda a derecha que se opusiera a la de las monedas del segundo plano. En el cuadro al óleo he respetado la misma composición que en el boceto, excepto que el color del fondo es azul Prusia, para lograr un mayor contraste con las monedas en las que predomina el color naranja combinado con siena y darles un mayor brillo.

El plano inferior sobre el que están colocadas las monedas es de un color gris azulado con manchas de sombra para darle un aspecto sucio a los objetos que se encuentran arrumbados y empolvados. A diferencia de otros la división en dos planos del espacio no se hace privilegiando el plano inferior sobre el otro, sino que se encuentran en equilibrio.

Esto es así porque intento presentar el lugar en el que se encuentran guardadas las monedas como un espacio interior, escondido y diferente al de la colilla de cigarro, la hoja de papel y otros en los que el objeto aparece arrojado sobre la tierra, en un espacio exterior. En la cara de la moneda aparecen tenuemente pintados la pirámide del sol con su respectivo sol sobre la misma y el gorro frigio en medio de ambas, así como la leyenda Veinte centavos y el número veinte, pero aparecen apenas insinuados dentro del cuadro.

De esta manera mostramos el desgaste que han sufrido las monedas en su ir y venir por el mundo, los relieves se han ido gastando y la imagen se ha hecho borrosa y va perdiendo su forma. Es una manera en la que el paso del tiempo va acabando las cosas, su forma se desgasta y se la lleva ese caos primigenio del que habla Ciorán. Se desprende todo lo que tiene forma y sufre la pérdida de ésta para volver a él. Por medio de un cuadro que



Monedas
Carboncillo y
sanguina sobre
papel
1999

representa un conjunto de monedas de cobre inservibles como antigüedades en la oscuridad y frialdad de su abandono por el color azul del fondo, de su opacidad por el polvo y lo sucio brillan todavía con su color cobre, rojizo, que resalta a pesar de su desgaste sobre el fondo frío de un azul Prusia.

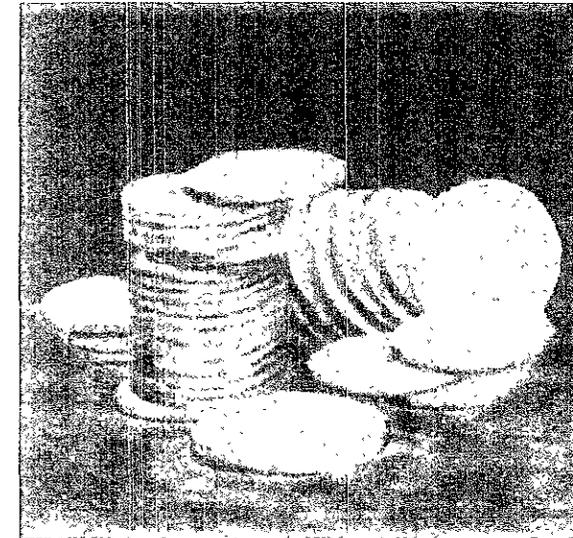
Su acumulación no tiene ningún sentido, tal vez eran monedas de poco valor que fueron acumuladas poco a poco, aunque mi pintura no pretende dar un mensaje moralizador por despreciar los bienes terrenales para alcanzar el cielo como en el caso de un cuadro barroco.

Es una reflexión sobre aquellas objetos que pierden su estimación y se convierten en meras cosas. Las monedas son un conjunto de objetos que han perdido su valor de cambio y están reducidas a discos de cobre. Sin embargo, dentro de la opacidad de su abandono todavía pueden destellar algo de su brillo, pueden ser objetos que tienen valor por su forma, y su testimonio como objetos que transcurren en el tiempo, y posteriormente lo pierden para ser objetos simples.

Tachuelas

En esta pintura utilicé un conjunto de tachuelas de tapicero que regularmente con las que se clavan las telas sobre el bastidor al preparar los lienzos. Éstas tienen una forma afilada y una cabeza plana en su parte posterior, no están redondeadas ni presentan acabados uniformes, sino que están hechas a partir de planos irregulares como si hubiesen sido fabricadas a martillazos.

Al igual que el tornillo son elementos metálicos que penetran en otros objetos y no están fijos en otro objeto metálico con ese fin, sino que se clavan en la madera y su forma



Monedas
Óleo sobre tela

tiende a ser más sencilla que la de un tornillo limitándose a tener una punta metálica afilada y una cabeza plana.

A diferencia del tornillo que es un objeto de metal que simboliza un falo de virilidad pesada y lenta, para mí las tachuelas son agresivas, ligeras y peligrosas ya que fácilmente pueden caer paradas sobre su cabeza quedando su filosa punta expuesta. Su color presenta un ligero brillo de color azul oscuro.

Seleccioné estos elementos por su figura oscura metálica y aguda, como un elemento pequeño y agresivo, tal vez peligroso. Su color negro azulado muestra un brillo como si fuese una avispa y su forma es semejante a la de un aguijón.

En alguna ocasión, un documental televisivo explicaba la vida en el desierto en el que una avispa debía pelear para envenenar a una tarántula con su aguijón sin matarla y depositar en ella sus huevecillos para que en el momento de convertirse en larvas tuvieran suficiente alimento y pudiera comerse a la tarántula viva hasta que se logran convertirse totalmente como avispas.

Al hablar de objetos con características sexuales como masculino y femenino, el antecedente más inmediato es *El gran vidrio* o *La novia desnudada por sus solteros* de Marcel Duchamp 5. En éste el amor aparece como una relación mecánica entre objetos que tienen un deseo sexual y el modo en que éste transita por ellos para moverlos. La parte femenina, es el vidrio superior de la obra y hace su propio combustible que inyecta por medio del aguijón de la novia para activar todo el mecanismo.

Mientras que en la parte baja o masculina los moldes málicos son como guantes vacíos o machotes para costura denominados dentro de la obra como *solteros* o *pretendientes* que se impregnan del deseo que les inyecta la parte femenina de dicha obra para realizar la monótona tarea de dar vueltas a un molino de chocolate, un quehacer onanista y repetitivo.

Según el libro de Octavio Paz, Duchamp se habría inspirado en los machotes para costura y en los trajes como objetos de masculinidad, pero blandos y vacíos así como en un dicho francés que dice: *el soltero se muele su propio chocolate*.

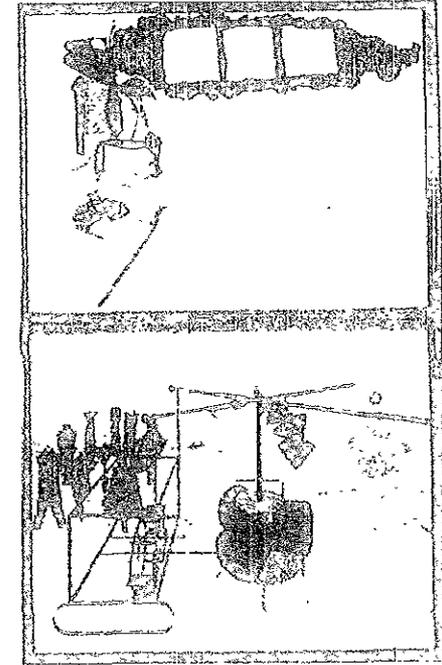
En este sentido he encontrado esa masculinidad vacía y repetitiva, como algo pesado, en un objeto que identifiqué con un falo impotente e inservible como el tornillo barrido y en otro objeto una feminidad agresiva, ligera y oscura que es la tachuela. A semejanza del agujijón de la novia de *El gran vidrio* con la que comparten su forma de agujijón, la tachuela es una parte agresiva.

En algún momento guiado por una inquietud formal imaginé un cuadro de formas negras y agudas como triángulos en contraste sobre un fondo claro. Las tachuelas se ajustaban muy bien a la forma que requería, eran objetos que al dibujarlos de manera simplificada adquirirían ese aspecto agudo como de una *T* afilada.

Sin embargo, para insertar el dibujo en de una serie tuve que transigir hacia la representación del espacio tridimensional y del volumen además de modelarlas en claroscuros y contrastes como a los otros objetos pintados en la serie.

En esta pintura como en las anteriores he aumentado el tamaño de los objetos en comparación a su tamaño real, las tachuelas aparecen como unos picos enormes, como si fueran armas erizadas. He exagerado con el color azul Prusia el brillo que presentan las tachuelas azules, pues, mientras que los brillos blancos contribuyen a mostrar su forma irregular aparecen tres tachuelas en una posición horizontal, vertical y de frente respectivamente.

Además de equilibrar la composición en el cuadro le da un espacio tridimensional al mismo que me aleja de la tentación que tenía con los bocetos previos para presentar las tachuelas como formas oscuras, bidimensionales y agudas sobre un fondo indefinido de manera semejante a la escritura cuneiforme. Sin embargo, considero que la representación además de ser un campo común entre el pintor y el observador de la obra



Duchamp:
El gran vidrio

muestra lo tangible, lo real y lo perecedero que sufre el desgaste en la tierra y en el tiempo.

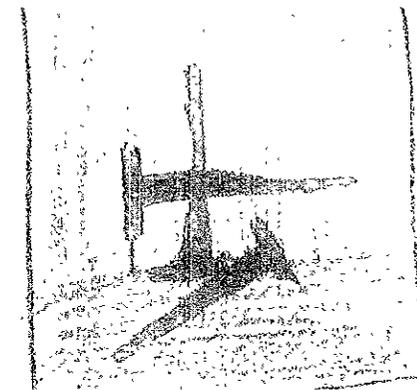
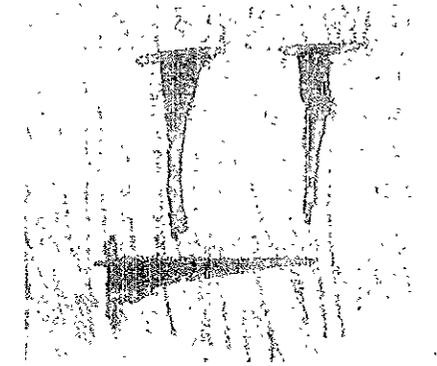
No aspiro a permanecer únicamente con la expresión y la forma. Al representar los objetos vinculo estos elementos con lo real, lo que nos rodea, vive, muere, es agresivo y desgastado como yo, como la vida misma.

Al igual que en los otros cuadros el espacio esta dividido en dos planos horizontales. En este caso, predomina el superior formado por pinceladas verticales de un color rojizo sobre un fondo amarillento, mientras que el inferior tiene pinceladas de color sombra sobre un fondo ocre. El plano superior hace contraste con el color de las tachuelas, al mismo tiempo que por el sentido de las pinceladas hace un eco de la tachuela vertical que domina la composición y remite al color de la sangre, de la agresión de la tachuela.

Dentro de la composición del cuadro aparece una tachuela parada sobre su cabeza con la punta hacia arriba, y además de contribuir al equilibrio que muestra a cada tachuela en cada una de las dimensiones del espacio la hace estar en una posición peligrosa, de latente agresividad como si se tratara de una trampa. Al mismo tiempo la posición de las demás tachuelas hace que la posición de ésta, aunque peligrosa parezca algo casual.

La inquietud de hacer diferentes composiciones con elementos largos, agudos y oscuros sobre un fondo claro es anterior a los dibujos y la pintura, persiste todavía en la pintura. Éstas son el color oscuro de las tachuelas frente a un fondo de tonalidades más altas, así como la disposición de las tres tachuelas sobre los dos planos que delimitan el espacio.

Sin embargo, la forma aguda y sus brillos azulados me remiten al agujón de las avispas y al de la novia en el *Gran vidrio* de Duchamp. En su abandono, arrojadas en el suelo como objetos olvidados las tachuelas conservan su forma afilada y peligrosa susceptible de encajarse en algún lado y herir. Para mi, en su condición de abandono poseen el valor de conservar su agresividad latente de elementos femeninos que pueden atacarnos inesperadamente.



Boceto de tachuelas
Grafito sobre papel

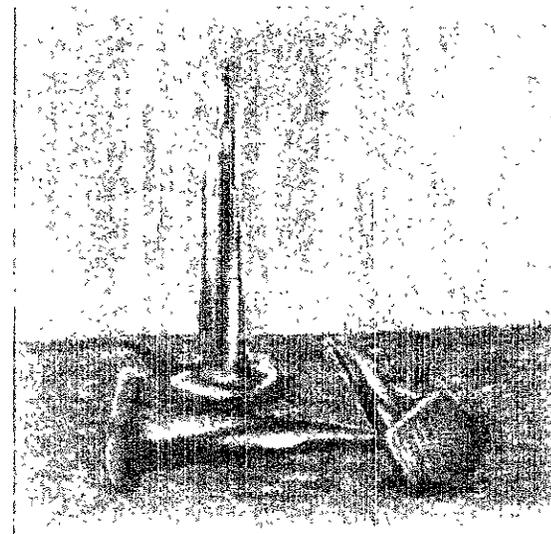
Colillas de cigarro.

El cigarro es un objeto con una agresividad pasiva y casi oculta como la leyenda que su empaque dice: Este producto es nocivo para la salud. Con su humo nos proporciona placer y la muerte paulatina al mismo tiempo que puede provocar cáncer. Aquí muestro al cigarro como objeto concreto cuando ya ha hecho parte del daño que puede causar, ya que sabemos que el daño no es de un sólo cigarro sino del hábito de fumar, lo represento cuando el placer y el veneno que tenía ese cigarro en cuanto a objeto individual ya se ha ido y lo que puedo sentir por él es únicamente compasión y asco. Esto contrasta con la forma en que el cigarro es concebido en una forma universal y abstracta: al anunciar una marca de cigarrillos, no se habla de un cigarro único como objeto, se muestra una marca, y al acto de fumar como un signo de sofisticación, juventud, alegría y autenticidad. En caso contrario, se habla de las enfermedades de cáncer y enfisema pulmonar que puede ocasionar este hábito, pero nunca se habla del cigarro como objeto específico. Muchas veces después de la última fumada que se le ha dado, se apaga el cigarro embarrándolo violentamente contra el cenicero o se arroja en el suelo para apagarlo de un pisotón. El cigarro es doblado o apachurrado y sus cenizas quedan embarradas como humeantes tripas negras, el cigarro muere de una manera violenta, mientras que gradualmente, uno a uno, va provocando la muerte de su agresor. La colilla ya no tiene la personalidad de los cigarrillos que aparecen en los anuncios publicitarios, es un residuo del cigarro, de la actitud de fumar.

En el cuadro muestro la muerte de ese pequeño cigarro como objeto único, desvalido y acabado que termina deshecho sobre el suelo. Al igual que el tornillo o las tachuelas aparece arrojado en el suelo, como las envolturas de comida chatarra o los envases de refresco consumidos.



Tachuelas
Carbocillo sobre papel
1999



Tachuelas
Oleo sobre tela
2000

Comencé Utilizando fondos grises y finalmente opté por el fondo blanco, puesto que le daba al cigarro el carácter de un objeto que contaminado en un espacio limpio, además de permitir apreciar mejor los grises de los pliegues y la ceniza en el dibujo. Me topé con un primer problema, encontrar la posición adecuada de la colilla y las cenizas, ya que si colocaba los residuos del cigarro en forma horizontal se veía como un gusano y en forma vertical casi parecía un tronco viejo, lo cual era plásticamente muy rico y abría varias sugerencias en cuanto a simbolismos, pero yo quería que lo representado fuera una colilla de cigarro sin lugar a dudas. Por otro lado, la parte en donde el cigarro está doblado era muy interesante en su modelado y desplegaba un juego interesante de grises dentro del dibujo.

Finalmente, se me presentó una opción más viable que fue colocar tanto las cenizas como el cigarro de la siguiente manera:

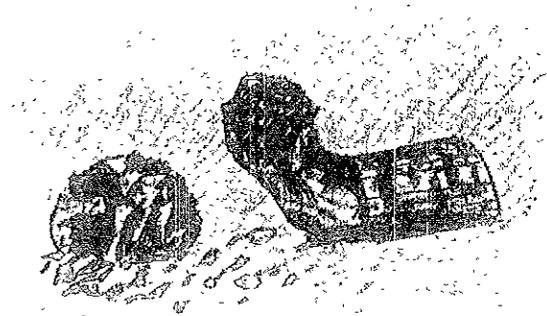
En la parte inferior izquierda, aparecen las cenizas disminuyendo de izquierda a derecha. De este modo, muestra la trayectoria en la que ha sido embarrado el cigarro mientras que en la parte superior derecha aparece la colilla o los restos del cigarro de cabeza y doblado hacia la izquierda en la parte superior mostrando los pliegues de ese doblamiento y en la parte inferior el cigarro deshaciéndose contra el suelo.

Al igual que en las otras pinturas de la serie el cigarro aparece de un tamaño descomunal, arrojado sobre la tierra, el área del cuadro aparece determinado por un horizonte que divide el espacio en un arriba y un abajo, en un lejos y un cerca. Tanto el plano inferior del horizonte como el cielo que aparece arriba son fríos, uno de color verdoso y otro de un amarillo muy claro. En el cuadro el modelado de la colilla de cigarro esta hecho a partir de grises muy sutiles, mientras que las cenizas del cigarro se hacen a partir del contraste entre el negro y grises claros, además de algunas pequeñas manchas rojas que representan las ascuas de las cenizas al apagarse.

La posición en el cuadro corresponde con la del boceto que elegí, el plano inferior es de



Ceniza
Carboncillo sobrepapel
1999



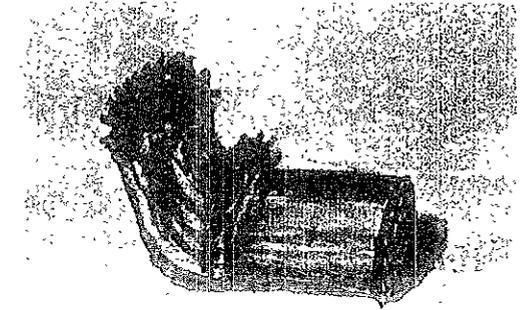
Colilla con ceniza
Carboncillo sobre papel
1999

un color verdoso aunque gris y se va aclarando en la medida en que se acerca al espectador, mientras que el cielo hay una serie de pinceladas horizontales de color amarillo claro sobre un fondo de un gris muy oscuro.

En oposición al fondo la colilla esta hecha de blancos y grises claros con algunos brillos amarillos, mientras que dentro del modelado de los dobleces de la colilla están formados con grises más oscuros combinados con azul cerúleo, para dar mayor contraste en esta parte. Lo anterior sirvió para que el contraste que requería la forma principal armonizara también con el fondo.

En la parte inferior de la colilla hay unas veladuras de color sepia que representan la nicotina y la parte quemada del papel, en ésta se abre el cigarro contra el suelo para dejar salir las cenizas negras y grises. A la izquierda aparece un montón de ceniza o un trozo de cigarro ya quemado que está hecho principalmente de pinceladas grises y blancas, en la parte donde es cortado dentro de lo negro de las cenizas aparecen unas pequeñas luces rojas de las ascuas del cigarro, éstas últimas junto con la veladura sepia de la colilla son los únicos colores cálidos dentro del cuadro. Además de lo anterior aparecen pequeños fragmentos de ceniza negros y grises.

El cuadro representa la colilla del cigarro después de que ha sido apagado contra el suelo, la colilla aparece arrojada sobre la tierra como un objeto de desecho, al mismo tiempo que aquí reflexiono sobre la actitud de presionar los restos del cigarro contra el suelo para apagarlo. Esta es una forma agresiva de acabar con el cigarro dejando de él únicamente cenizas, mientras que el cigarro nos va matando poco a poco. Además, la colilla arrojada, utilizada y embarrada contra el suelo muestra la *personalidad* del cigarrillo como objeto único, utilizado despojado de la personalidad prefabricada con la que lo ostentan la publicidad. El cuadro es un testimonio de la caída del cigarro como objeto construido por la publicidad, nocivo y arrojado, *asesinado sobre el suelo*.



Colilla2
Carboncillo sobre papel
1999



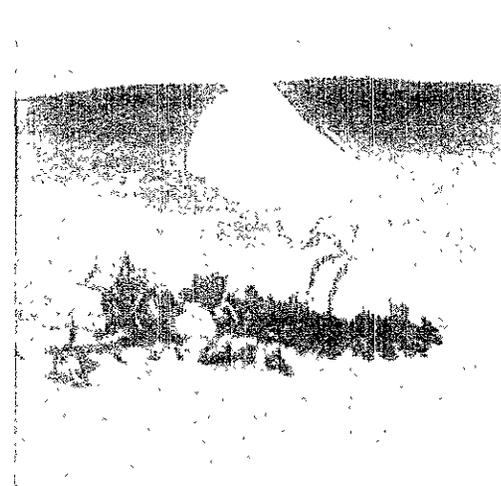
Colilla embarrada
Carboncillo sobre papel
1999

Limón

El limón es el único objeto orgánico en ésta serie. Es un fruto común que se ocupa como condimento por su sabor agrio y ácido, suele hablarse de su color verde amarillento como el verde característico del limón. Pero dentro de esa cotidianidad he encontrado un símbolo de fertilidad y de feminidad así como símbolo de la tierra. Los frutos son la parte femenina de los vegetales ya que si la flor es fertilizada el polen baja hacia dentro del cáliz fertilizando un óvulo y a partir de entonces el cáliz crece para alimentar la semilla hasta madurarla. La pulpa que regularmente comemos son óvulos que no se fertilizaron ni alcanzaron a ser semillas. La tierra y la planta no alimentan únicamente a su semilla por medio de su fruto, alimenta a los hombres y otros animales. Son una forma en la que la tierra alimenta a sus hijos. Es el único elemento totalmente afirmativo dentro de la serie en cuanto a su significado.

Un antecedente de éstas formas orgánicas, redondas y pesadas como símbolo de la fertilidad lo encontré en las Venus del Paleolítico. Son figuras prehistóricas antropomórficas con senos, glúteos, piernas redondeadas y de gran tamaño que posiblemente por su vientre abultado representan mujeres embarazadas. La exageración de las partes erógenas del cuerpo como glúteos, senos, y vientre hace pensar que estaban relacionadas con la fertilidad y con la tierra.

Otro referencia en cuanto a lo orgánico, lo femenino y la tierra mediante una forma redonda la encontré en el arte moderno, en la escultura *El Origen del universo* de Brancusi, que simboliza el germen, la vida y lo orgánico por medio de una escultura ovoidal que es al mismo tiempo una forma geométrica de gran perfección. En este dibujo la forma del limón remiten al círculo como figura básica o una esfera si atendemos a que representa un espacio tridimensional. El círculo ha sido en varias culturas una referencia a lo femenino mientras que las formas rectas son de lo masculino. Al mismo tiempo que tienen una



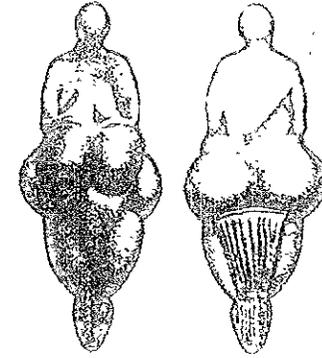
Colilla
Óleo sobre tela
2000

referencia con la tierra, ya que todos los frutos provienen de ella.

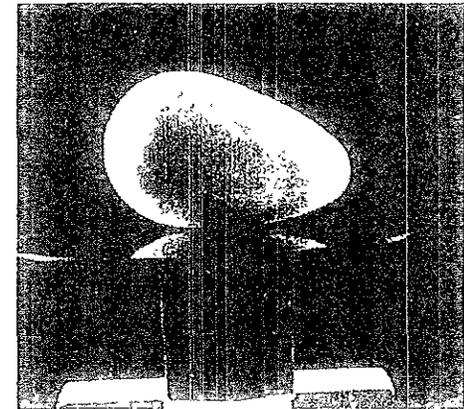
En un principio la intención de incluir el limón dentro de los dibujos era parte de una búsqueda formal puesto que al representar un fruto redondo ya estaba incluyendo el círculo en cuanto a su forma. Al mismo tiempo, quise incluir un elemento que fuera orgánico y que tuviese peso como otros elementos de la serie. Representar un limón con una forma esférica adquiere peso y se vincula con la tierra. Con la representación el símbolo se vuelve tangible en el que podemos encontrar la realidad. Comparte con el tomillo el peso, pero a diferencia del mismo se trata de un elemento femenino y orgánico. El limón aparece como una forma esférica modelado a partir de pequeñas manchas verdes de diferentes tonalidades, en la parte central varias manchas amarillas le dan volumen por medio del brillo, mientras que las manchas de tonalidades más bajas se encuentran en la periferia del limón y en su parte baja se encuentra sobre un plano Siena con manchas moradas en sentido horizontal sobre el cual proyecta su sombra, detrás de éste se encuentra un plano hecho a partir de líneas verticales rojas sobre un fondo negro. La disposición del limón en el espacio así como los colores elegidos es una propuesta básica como si se tratara de una figura monolítica, ya que la composición constituye un círculo en medio de dos planos, mientras que los colores del fondo son armónicos entre ellos pues el morado es un color derivado del rojo y tanto el Siena como el negro son neutros y son complementarios el morado con el amarillo y el rojo con el verde.

No aspiro a lograr la sensualidad que tendría la naturaleza con una composición más elaborada con otros elementos y la combinación de colores más sensuales, mi único interés es mostrar el limón en sí, como un objeto solo dentro de un espacio vacío.

El limón tiene una forma esférica, está representado en él sin la sensualidad de un bodegón o una naturaleza muerta que buscaría una belleza en cuanto a color y forma, dentro de la soledad como un símbolo de la tierra y de la feminidad. La esfera y el círculo son símbolos arquetípicos de la tierra y la feminidad, más allá de las representaciones que



Venus de Iespugue



Brancusi:
El origen del
universo

ambos elementos formales tienen como arquetipos de la feminidad y de la tierra.

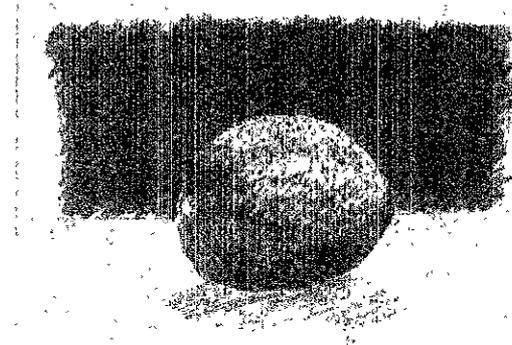
El limón encierra todos esos símbolos en la sencillez de un fruto común que no tiene nada de oxótico, forma un equilibrio frente a todos los demás objetos que son inorgánicos, aunque también forme parte del mundo del hombre. Sin embargo, dentro de la serie tiene una relación estrecha con la tierra aunque sea un elemento femenino y no tenga el significado agresivo de las tachuelas. Es un elemento pesado como el limón al ser femenino tiene un carácter más positivo que la penetración estéril y onanista del tornillo, su pesadez es la de la tierra y la fertilidad como de una gran madre que provee. El limón es un objeto monolítico.

Hoja de papel

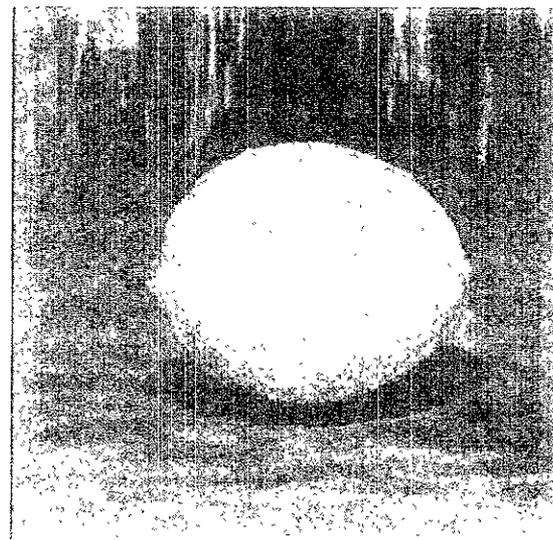
La hoja de papel arrugada, es otro de los objetos que aparecen en la serie. Por ejemplo, en algún momento, alguien escribe a máquina y a punto de terminar una cuartilla se equivoca y arruga el papel para arrojarla al bote de basura y comenzar a escribir de nuevo. Así mismo, cuando asistía a la escuela primaria en ocasiones cometía errores que no podían borrarse y en un acto de coraje y frustración arrancaba la hoja del cuaderno y la comprimía en mis manos hasta hacerla una *pelota*.

Como ejemplo, Cervantes leía todo lo que le caía en las manos e incluso lo que encontraba tirado en la calle, supongo que hoy en día eso sería muy difícil sino imposible debido a la gran cantidad de basura.

Pero de algún modo pintar un cuadro en el que el objeto central es un papel arrojado a la basura es levantar y rescatar a todos esos pedazos arrojados en la calle. La actitud de tomar las hojas después de muchos borradores y apachurrarlas es una actitud que todavía tengo cuando escribo o dibujo, esta presión sobre la hoja, al igual que en el cigarro es una agresión, una tendencia a borrar, a comprimir y anular aquello en lo que nos equivocamos



Limón
Carbocnillo sobre papel
1999



Limón
Óleo sobre tela
2000

o lo que ya no nos sirve. La hoja comprimida y tirada es un fracaso, un error, algo que no pudo ser. En la calle y en la vida diaria, lo inservible es basura.

Alguna vez miré un juego de baraja en donde quien llegaba al juego cuando éste había comenzado o donde los jugadores estuvieran completos podía jugar con las cartas que los otros habían desechado y a esto se le decía que le tocaba jugar con la basura. Posiblemente, éste sea el sentido de mi pintura, jugar con la basura.

Aparece también un barco de papel como una especie de juguete hecho de dobleces y en el que encuentro un símbolo de la utopía:

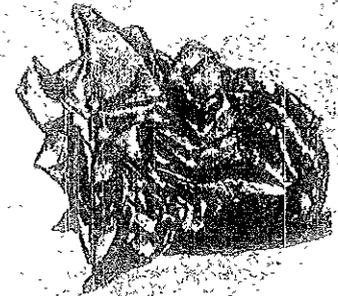
Tomar la hoja de papel y doblarla cuidadosamente haciendo un barquito de juguete para que navegue en un charco o un pequeño río como los que deja la lluvia y verlo navegar y sortear peligros dentro de su travesía hasta que se hunde.

Podrá ser un avión en lugar de un barco pero a fin de cuentas lo que siempre está presente es la posibilidad del viaje o del vuelo imaginario y lúdico.

Un escritor comentaba que un libro es siempre como el vuelo de Ícaro con sus alas de cera. Al comenzar a leer o escribir uno emprende un vuelo con la imaginación o la especulación pero siempre está condenado a cerrar el libro y volver a la realidad, a caer y no alcanzar el sol.

De esta manera, junto con la hoja de papel arrugada como un desperdicio o un fracaso, está el barco de papel como una utopía.

Dentro del cuadro, el espacio está dividido en dos planos. Predomina el inferior de color azul claro combinado con negro y en el plano superior una combinación de rojo rosa y negro. Domina en la composición la hoja arrugada mas grande que aparece en el centro, hecha a partir de modelados en grises y blancos con una ligera veladura amarilla que la hace un poco mas expansiva como si se resistiera a mantenerse comprimida y quisiera desdoblarse. La otra *pelotita* de papel se encuentra en la parte inferior derecha e en su total compresión hecha totalmente en grises y blancos. En el fondo, en la parte superior



Hoja de papel comprimida
Carboncillo sobre papel
1999

izquierda y de tamaño menor se encuentra el barco de papel hecho a partir de triángulos en varias tonalidades de sepia. Aparece dibujado sobre el horizonte porque está volando y simboliza la utopía, el *no lugar*, el vuelo de Ícaro. En medio de los dos la hoja que parece comprimirse o resistirse a ser una bola de papel es como una posibilidad entre el barco y la basura.

En síntesis, al representar una hoja arrugada dentro del cuadro además de ser un rescate simbólico de todos aquellos papeles arrojados en el suelo y que no pudieron ser vuelos imaginarios sino basura es el encuentro con el destino del objeto en el mundo. En el cuadro muestro por medio de una soledad fría y un espacio abierto la dicotomía de la hoja entre la compresión y la frustración de ser un *borrón arrojado* al suelo y condenado a la basura o bien ser la utopía de un vuelo imaginario por medio de pliegues cuidadosos. El cuadro da testimonio del acontecer del objeto en un mundo en que todo parece condenado a la basura y al mismo tiempo de la condición humana que se debate entre el ser y la nada.

Los cuadros son una superficie cubierta con pigmentos que hacen un juego de formas y colores, son una representación de la realidad y una interacción entre significados de materiales, formas y colores.

Los objetos que represento están arrojados en el mundo del consumo son rescatados por medio de los dibujos y los cuadros como objetos que dentro del olvido poseen características estéticas y significados arquetípicos sobre lo femenino, la agresividad y el abandono del hombre y las cosas en el mundo.

El dibujo es el ritual en la interacción con los materiales que me encontraba a la mano, es decir, el papel y el carboncillo tienen la intención de representar la exterioridad, una forma de apropiarme de ella, pero dentro de todo posee un carácter de frialdad, que



Hoja de papel
Sanguina sobre papel
1999



Hoja de papel 2
Carboncillo sobre papel
1999

cambia mediante el color y las texturas propios de la pintura, y de la especulación entre colores y formas que se pueden dar dentro de ella como proceso constructivo.

Formalmente el objeto aparece centralizado, en medio de dos planos que son divididos por un horizonte que designa la tierra donde el objeto se encuentra arrojado o bien mediante la división del cuadro en un plano horizontal y otro vertical donde se encuentra encerrado el objeto, pero en ambos casos en una situación de soledad. La pintura responde también a la búsqueda de equilibrio entre colores y formas.

En mis cuadros y los objetos que represento hablo todavía de temas o significados arquetípicos de la historia del arte:

La agresividad de las tachuelas, la feminidad en el limón, la sexualidad en un estado de pesadez y desgaste como sucede en el caso del tornillo y la situación de abandono de los objetos de convertirse en desecho.

No sólo encuentro en mis cuadros significado arquetípicos de culturas antiguas, descubro coincidencias con otras obras de arte como es el caso del barroco en donde se hace una reflexión sobre el significado de la vida por medio de los objetos o a la obra de Marcel Duchamp donde le adjudica características sexuales a los objetos.

Del mismo modo que *Don Quijote* encuentra en una bacía el yelmo de Mambrino, yo encuentro en la pintura diferentes capas de realidad y los objetos se convierten así en un símbolo del erotismo, la voluptuosidad, la muerte, y el abandono sobre la tierra como si fuera un arreglo de formas y colores.

No intento buscar una solución a los múltiples problemas del mundo, ni anticiparme al porvenir como era la intención de las vanguardias artísticas, pero tengo la oportunidad de encontrarme dentro de ese mundo y construir el mío dentro de mis obras.



Papel arrugado
Óleo sobre tela
2000

A manera de
conclusión

En mi propósito por responder qué es la pintura y cuál es su importancia comencé por revisar el papel que desempeña ésta en las diferentes actitudes que he tomado. Primero, como un juego lúdico de formas sobre un plano, como una representación que desarrolla un contenido simbólico dentro de un todo estético como lo era la catedral y luego como un objeto formal estéticamente autónomo en la cuál el artista expresa un modo distinto de entender la realidad para posteriormente cambiarla.

Asumo el compromiso de entender y disfrutar la pintura como un placer al cubrir una superficie, como un juego entre los planos, las formas, los colores y las manchas. Pretendo trascender ese disfrute y ese juego pero al mismo tiempo estoy consciente de que el papel que desempeñe la pintura no será el mismo que en otros tiempos, ni puedo resucitar viejas pretensiones.

La pintura ha perdido su rumbo como destino único y trascendente. De este modo, se abren múltiples opciones que ya no tienen la importancia y el peso de antaño.

Me he compadecido de los objetos arrojados y condenados al desgaste y a la muerte, a la pérdida de su forma y su regreso a ser nada dentro de una sociedad del *úsese y deséchese*. Dentro de ese abandono encuentro y les adjudico significados porque pese a todo son objetos que aún como desechos tienen un lugar en el mundo.

Pintar y dibujar me da un placer lúdico al manchar con aceites y carboncillos sobre una superficie y al jugar con las formas, los ritmos y los colores, pero al mismo tiempo es un rito que puede volverse problemático:

Se pinta una y otra vez hasta creer haber logrado algo que no siempre es lo que se quería al principio. Ese dibujo o cualquier otro estará en el proceso ritual de la obra de arte mostrado a los demás dentro de un espacio diferenciado para terminar como objeto suntuario y mercancía, puede ser desenterrado o descubierto por otros ojos que no sean

los de su autor y vuelto a construir disfrutado por los ojos que lo miren nuevamente.

He encontrado una espiritualidad particular en mis obras, que no sacraliza la pintura hasta el grado de levantarla como salvadora del mundo o hacedora del futuro, si no como una forma de aceptar un mundo en el que la tarea de pintar no tiene un sentido nítido y parece destinada al olvido como los objetos que pinto.

Aceptar la exterioridad con el ejercicio de la pintura de objetos arrojados es el modo de asumir esas circunstancias además de que puedo vivir con ellas para seguir pintando.

Finalmente, gracias a este proceso de reflexión sobre la pintura puedo decir que he trascendido el ejercicio de pintar como un acto compulsivo que pretenda evadir la realidad refugiándose en el goce de interactuar con una superficie cubriéndola con pigmentos o como la búsqueda de la armonía y de las características estéticas del cuadro. Con la pintura hablo de lo que es mi mundo y del modo en la que lo vivo. Es a partir de esto donde pueden abrirse nuevas posibilidades más reales y auténticas que seguir los postulados de una escuela.

La realidad exterior presenta varios estados además del olvido y la soledad que han caracterizado mis obras. Cada objeto puede tener características estéticas en el material, la textura, el color y la forma. Al mismo tiempo que cada objeto tiene un papel dentro del mundo, que le da un significado aún en aquellos que parecen arrojados o que son parte de la naturaleza. Estos significados varían de acuerdo a las vivencias personales de cada quien tiene con sus miedos y deseos y con su cultura que finalmente forman parte de su persona.

Desde este esquema un elemento de la realidad puede ser una definición de significados establecidos de ante mano y un conglomerado de características formales como el color, la forma y la textura.

A partir de aquí, una pintura se convierte en una especulación de formas y colores ajenas a

toda vivencia personal de las cuales el objeto es sólo un pretexto o un conjunto de manchas expresivas, tal vez dramáticas pero ajenas a lo que está a su alrededor.

Considero en un nivel personal que la pintura no puede ser un mero reflejo de la realidad, ni estar totalmente separada de ella. La pintura es un proceso de construcción personal a partir de uno mismo y del mundo. Comprendo las circunstancias, las limitaciones y los alcances de la realidad inmediata, para construir un mundo propio, vinculado a la realidad.

La realidad no es algo acabado, se encuentra en un cambio continuo de la misma forma que pintar no es solamente manchar una superficie con pigmentos. El juego de formas y significados o la representación de la realidad, es un proceso de hurgar en la realidad, en el objeto, en lo circundante y en uno mismo para expresarlo en una obra, reflexionando al mismo tiempo sobre el proceso constructivo de la misma obra para volverse a crear nuevamente.

BIBLIOGRAFÍA

- 1) Arnheim Rudolf: *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora*. Tr: Rubén Macera. Alianza. Madrid España. 1987.553p.
- 2) Baudrillard, Jean. *Crítica a la Economía política del signo*. tr. Aurelio Garzón del camino. 7ª edición Siglo Veintiuno Editores. México D.F.1987. 236p.
- 3) Cirlot, Juan Eduardo. *El espíritu abstracto* (Desde la prehistoria hasta la edad media) Labor. Barcelona España.1996. 164p.
- 4) Cirlot, Juan Eduardo. *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. serie palabra plástica. Anthropos. España 1986.124p.
- 5) Combalia Victoria et Ali. *El descrédito de las vanguardias*. Blume. Barcelona España. 1980 142p.
- 6) E. M. Ciorán Jornada Semanal, la. Suplemento cultural. Domingo 21 de noviembre de 1999.. Cuadernos inéditos. Selección de Georges Liebert. Silvia Eugenia Castillero TR.
- 7) Eco, Humberto. *Obra abierta*. Planeta. México. serie obras maestras del pensamiento contemporáneo. Tr. De editorial ariel. barcelona. 1992. 351p.
- 8) Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Buenos Aires. Sudamericana 1983.4 VOL. Alianza. Madrid España. 1979
- 9) Gombrich. *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación*. tr. Gabriel Ferrater. G. Gilli. Barcelona España. 1979.394p.
- 10) Hadjinicolau. *Historia del arte y lucha de clases*. Edición corregida y aumentada por Nicos Hdjinicolau. Tr. Aurelio Garzón del camino. 10ª edición. siglo xx México. 1983. 231p.
- 11) Hauser, Arnold. *Historia social la literatura y del arte*. tr. A Tovar y F.P. Vargas Reyes. 19 ed. Barcelona labor. 3 v. serie punto omega, 1985.

- 12) Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Samuel Ramos tr. colección Breviarios. Fondo de de Cultura Económica. México 1988.
- 13) Hoffman, Werner. *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*. Tr. Agustín delgado y José antonio Alemany ed. Península. Barcelona España. 1972. 457p.
- 14) Kandinsky, Vasily. *Punto y línea sobre el plano*. Contribución al análisis de los elementos plásticos. Tr. Rpberto Echavarren. 5ª ed. barral. Barcelona España. 1981. 211p.
- 15) Kant, Emmanuel. *Crítica del juicio*. tr. Manuel Garcia Morete. Editorial Porrúa. México D.F. 1991. 369p.
- 16) Levi-Strauss. *El Pensamiento salvaje*. Tr. De Francisco González Aramburo. Serie breviaros no 173 Fondo de Cultura económica. México D.F. 1964. 413p.
- 17) Menna Filiberto: *La opción analítica del arte moderno. figuras e iconos*. Tr. Francisco Serra. G. Gilli Barcelona 1977. 163p
- 18) Nietzsche Federico: *El origen de la tragedia*. tr. Eduardo Ovejero. colección "sepan cuantos" Editorial Porrúa. México D.F. 1999. 118p.
- 19) Nietzsche, Frederich: *Así hablaba Zaratustra*. Tr. F. Morán. Editores Mexicanos Unidos. México D.F. 1994.
- 20) Octavio Paz: *La Apariencia Desnuda* : la obra de Marcel Duchamps. Ed. Era. México D.F. 146p.
- 21) Rubert de Ventos , Javier: *Teoría de la sensibilidad*. Ed. Península. Barcelona España. 1973. 580p.
- 22) Schorf Aarón: *Conceptos de arte moderno*. Nikos Stankos. Compilador. tr. Joaquín Sánchez Blanco. edición revisada y ampliada. Alianza. Madrid España. 1986. 336P. ISBN 48-206-7053-7.
- 23) Worringer W.: *Abstracción y Naturaleza*. tr. A. Tovar y F.P. Veras Reyes Ediciones Guadarrama. Madrid España. 1962