



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Hábitat Artificial”, aproximación a una serie pictórica”.

Tesina

**Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales.**

**Presenta:
Gabriel Martín Carrillo de Icaza**

Director de Tesina: Licenciado Alfredo Rivera Sandoval

México, D.F., 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedico con todo mi cariño este trabajo:

A Jaime Humberto Carrillo Román+ y María Guadalupe De Icaza e Icaza+ por haberme dado tanto y tan extraordinariamente.

A Elizabeth De Jesús por todo su invaluable apoyo y sus enormes enseñanzas sin los cuales este trabajo no sería nada, pero sobre todo por compartir la vida.

Mi mas sincero y profundo agradecimiento a:

Jaime y Gaby, Temi y Juan, Javier y Mary por todo lo que han aportado hasta hoy a mi vida, y muy especialmente a Paulina, Alejandra, Ana Gaby, Carolina, Emilio y Nicolás por su tan contagiosa alegría.

A toda mi familia, los que ya no están y los nuevos por hacer de todos estos años algo tan singular.

Alfredo Rivera por confiar e involucrarse en este proyecto, por toda su ayuda y sus consejos para realizar, dar camino y forma a esta tesina.

A mis sinodales: Francisco Castro Leñero, Luís Argudín, Claudia Gallegos y Gerardo Medrano por ayudarme a aclarar tantas ideas.

A los profesores: Melquiades Herrera+, Blanca Gutiérrez, Javier Anzures, Patricia Soriano, Ulises García, Pilar Villela, Rosario García Crespo e Ignacio Salazar por mi formación.

A Rafael Sánchez y Mauricio Esparza por enseñarme tantas de las cosas más importantes de mi trabajo.

A la familia De Jesús Espinosa por toda su generosidad.

Guillermo Ortega, Pablo Esparza y Víctor Sánchez por procurarme y por todos los buenos momentos.

A todos los amigos y colegas, con cuyas pláticas y discusiones se ha nutrido tanto mi trabajo.

A la E.N.A.P.

A la U.N.A.M.

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I Antecedentes de " <i>Hábitat Artificial</i> "	7
I. I Puntos de partida de la obra	8
I. II El género pictórico y su injerencia en la serie: el interior, el bodegón y el paisaje	10
I. III La representación como eje temático	14
Capítulo II Desarrollo de " <i>Hábitat Artificial</i> "	20
II. I Características principales de la obra	21
II. II Lo natural y lo artificial, como los elementos de la serie	23
II. III Metodología de trabajo utilizada en la serie	28
Capítulo III Particularidades de la obra, apuntes y notas cuadro por cuadro	32
"Paraíso" (Sala de espera)	33
"Contraluz en pasillo"	35
"Ejemplar extinto"	37
"Salto perpetuo"	39
"En medio de la nada"	41
"Árido seco por la tarde"	43
"Iluminación"	45
"La distancia entre dos lugares y la solución del problema"	47
"Proceso de erosión"	49
"Juegos de trampantojo"	51
"Multiplicación de la especie"	53
"Taxonomía errónea"	55
"Vanitas"	57
"Vista aérea a nivel de piso"	59
"Montaje de un nuevo hábitat con cabezas de ornamento"	61
"Noche de día y de noche"	63
"Naturaleza doméstica o hábitat artificial"	65
"Dios! Que desastre"	67
"Depredación en el lobby"	69
"Decoración sublimada"	71
Catálogo	73
Conclusiones	94
Bibliografía	97

INTRODUCCIÓN

Delimitar el modo en que se planea algo, implica un trabajo de toma de decisiones y evaluación de intereses, de ir descartando alternativas y posibilidades, para poder llegar a la manera única y definitiva que ese "algo" deberá ser como resultado final.

Este principio de elección y decantamiento, me ha llevado a empezar el presente trabajo, para dar forma a mi tesina de licenciatura. Quedan abiertas sin embargo, diferentes posibilidades para que esta lectura tome diferentes direcciones, que dependerán de la suma de sus componentes así como de sus posibles relaciones.

Este trabajo parte de una serie de pinturas, realizadas en el periodo comprendido entre el año 2003 y el 2008, que tenían un campo de posibilidades bien delimitado y esclarecido de antemano, como una especie de guión que marcaba el número de piezas, el problema a desarrollar, así como la temática a abordar. También establecí desde un principio el modo de abordar esta temática, los elementos a representar, las variables y constantes útiles para su resolución.

El motivo principal de la serie consistió en la confrontación de las ideas opuestas de lo natural y lo artificial, utilizando para esto, elementos que remitieran a la naturaleza en su estado salvaje, ubicados como decoración de interiores con una marcada referencia urbana.

Este modo de trabajar era nuevo para mí desde el momento en que comencé a planear el conjunto, pues aún cuando ya había desarrollado grupos de piezas a modo de serie, nunca había trabajado con un interés tan específico, con un rango de opciones bien definido, y que tuviera una clara dirección para su conformación, pues mi voluntad estaba enfocada en lo que quería ver como resultado, lo que me llevó a optar por eliminar de su realización cualquier posibilidad que pudiera implicar un viraje por mínimo que este resultara, a fin de que cada cuadro quedara calibrado con un alto rango de exactitud.

A seis años de haber comenzado la serie de pinturas que tomo como motivo de estudio para realizar el trabajo de esta tesina, y a un año de haberlo dado por concluido, decidí abordar su contenido de un modo menos preconcebido a la manera en que fui realizando los cuadros que conforman "Hábitat Artificial", buscando un resultado mucho menos definido de antemano, y dando la posibilidad a ir encontrando en la obra diversas interpretaciones y entendimientos.

Debo reconocer que me cuesta tomar distancia, y verla como un grupo de objetos analizables, categorizables y clasificables, de los cuales pueda generar cualquier clase de conjeturas. Sin embargo busco desarrollar este trabajo sin caer en un juego de autoevaluación subjetivo, y carente de rigor, para determinar que es lo que sucede en los cuadros, cuales son sus alcances y potencialidades o simplemente establecer una relación desde fuera de la obra, como espectador.

Fue necesario llevar a cabo este documento, de la manera menos técnica posible, estructurándolo a manera de breves ensayos y apuntes que van desglosando uno a uno, los diversos puntos que fui abordando durante el proceso de realización de la obra, y haciendo hincapié en la determinación de mis intenciones, más que en la evaluación de las piezas terminadas, por lo que el trabajo que presento, más que un análisis formal y específico de un conjunto de cuadros dados, (a partir de las características, referencias y lecturas que estas puedan, o no tener), es un ejercicio que, como objetivo principal, tiene la posibilidad de conformar de manera escrita un acercamiento a un trabajo de carácter visual, partiendo de la propia experiencia como realizador de la obra, por lo que decidí darle a este texto un carácter personal, desarrollándolo a manera de bitácora de trabajo, abordando su contenido en primera

persona, alejándome de la utilización de citas textuales, o teorías preestablecidas para fundamentar el trabajo, o validar mis reflexiones en torno a este, y renunciando a la utilización de construcciones retóricas, con el fin de poder generar en este una lectura puntual de las intenciones específicas que me llevaban a plantear la obra de la manera en que lo hice.

Concluyo el propósito de la serie, al elaborar este documento, en el que determino los componentes que dan forma a este cuerpo de obra y en el que hago un breve recuento, tanto de las influencias directas que sentaron las bases para su conformación, como de las diversas tradiciones pictóricas de las que partí para generar el lenguaje que la constituiría, así como las problemáticas específicas a resolver en estas piezas, los planteamientos conceptuales, temáticos y formales que la definieron, y finalmente de la manera en que fui abordando cada cuadro en particular, apuntando las correspondencias entre estos.

Finalmente, la obra esta hecha y esta tesina registrará sus intenciones primordiales, por lo que espero que este trabajo funcione a favor de las lecturas que puedan ser generadas en cada persona y que desde su mirada reactive los cuadros, y ayude a establecer un dialogo mucho más amplio con estos.

CAPÍTULO I
ANTECEDENTES DE "HÁBITAT ARTIFICIAL"

I. I Puntos de partida de la obra

Antes de analizar la serie de pinturas que competen al presente trabajo, quisiera establecer algunos de los antecedentes mediante los cuales me ayudé a ir tramando el sentido general del conjunto, así como ciertos hilos conductores que darán unidad a la totalidad de las piezas, desde un nivel pictórico, apelando a problemáticas específicas tanto como a su planteamiento temático, retomando ciertos elementos e intensiones recurrentes en diversos puntos de la historia de la pintura, que me han servido para conformar los aspectos que me parecen representativos de la obra, conjugándolos y guiándolos hacia a un mismo fin: la realización de una colección de piezas que se entrelazan tanto sintáctica como semánticamente.

A lo largo de todo este capítulo, iré dando algunos de los antecedentes que retomo del bagaje pictórico, dividiéndolos según las intensiones específicas por las que las he referido, primero planteando un precedente directo, en segunda instancia su conexión con determinados géneros pictóricos, y para finalizar, su relación con diversos aspectos derivados del problema de la representación.

Comienzo estableciendo una relación entre el conjunto de cuadros, con una tradición pictórica específica, que en gran medida fue determinante para sentar sus bases.

Tomo como referencia la concepción del cuadro de colección o cuadro de gabinete, cuya presencia fue muy popular durante la época del barroco, y en menor medida en el rococó, y cuyo fin específico era el de mostrar y enumerar determinado conjunto de bienes materiales, objetos, curiosidades y diversas pertenencias seleccionadas, agrupadas y organizadas dentro de un espacio específico.

Estas representaciones de los llamados gabinetes de curiosidades, normalmente están conformadas por interiores repletos de piso a techo de una gran variedad de cuadros de diversos formatos y tamaños, pertenecientes a las más disímiles tradiciones, incluyendo retratos, alegorías, naturalezas muertas, natividades, crucifixiones, vírgenes en guirnalda, escenas moralizantes, de cacería, etc. así como nutridos conjuntos de esculturas de los más diferentes tamaños, e incluso motivos, figuras humanas a escala natural, miniaturas, torsos y bustos, dioses mitológicos, animales y demás. Independientemente de todos los objetos de categoría artística que he citado, también encontramos elementos relacionados directamente con conocimiento científico característico de la época, como globos terráqueos, globos celestes, telescopios, instrumentos de medición, y finalmente gran número de curiosidades y objetos exóticos, pertenecientes a otras épocas y lugares, valiosos por su rareza y poca convencionalidad, como yelmos, armas, jarrones, piedras, caracolas, conchas, etc.

De esta manera el cuadro terminaba siendo un ensamblaje construido por una gran cantidad de elementos, que (en la mayoría de los casos) daba una importancia mucho mayor a la descripción de cada uno de los objetos que poblaban la imagen, que a la construcción de una obra de orden pictórico con características particulares que debían ser resueltas, de hecho muchas veces era así porque en la mayoría de los casos estos cuadros eran hechos con el propósito de funcionar como inventarios visuales de tal colección, y no con la pretensión de ser leídos dentro del lenguaje de la pintura, sin embargo su auge fue tan grande que se convirtieron en una tradición pictórica.

Dentro de esta enorme tradición, destacan particularmente casos que trascienden por completo la finalidad primigenia del cuadro de colección, dándole otro sentido y una nueva dimensión ajenos al fin práctico. En este caso referiré a las piezas en colaboración realizadas por Jan Brueghel y Peter Paul Rubens, que conocemos como *“la alegoría de los sentidos”*, del Museo del Prado, que cuentan con ciertas características y particularidades que les permitieron ir más allá de lo que la generalidad de las piezas pertenecientes a dicha tradición.



“Alegoría de la vista”, Peter Paul Rubens/Jan Brueghel el viejo, Óleo s/tabla 65 x 101 cm. 1617. Museo del Prado, Madrid.

Partiendo de la premisa de que dichos cuadros enfrentaban determinadas problemáticas compositivas, espaciales, lumínicas, cromáticas, etc. es sencillo destacar las piezas hechas por estas dupla de flamencos. Sin embargo, no los utilizo como ejemplo solamente por tener soluciones pictóricas más elaboradas, sino por que la intensión simbólica de los cuadros también lo es, hecho que les otorga a estos cuadros un carácter distinto del resto.

Las alegorías de los sentidos que cito se conforman de colecciones imaginarias, sujetas a lecturas específicas que parten de la significación de los elementos que fueron utilizados en ellas, pues el fin de estas piezas no era la enumeración de pertenencias, sino la elaboración de conjuntos hipotéticos de motivos específicos que relacionados entre sí, dieran como resultado determinadas metáforas acerca de los sentidos.

Los cuadros que conozco de este conjunto: *“Alegoría de la vista”*, *“Alegoría del gusto”*, *“Alegoría del oído”* y uno más grande, en cuya ficha técnica se incluye en el crédito de “otros diez maestros”, llamado *“Alegoría de la vista y el olfato”*, presentan puntos en común: espacios arquitectónicos, telones, figuras humanas, animales e incluso vistas exteriores enmarcadas por balcones, ventanas en forma de arco y puertas, además de involucrar las diferentes colecciones de motivos que identificarían a cada sentido; instrumentos musicales para el oído, platillos y mesas servidas para el gusto, pinturas, esculturas e instrumentos de óptica para la vista, etc. e incluso pinturas colgadas en las paredes, cuyos temas aluden también directamente al sentido en cuestión.

De tal manera, son estas piezas el ejemplo pictórico que apela con más contundencia a dicha tradición, pero en los que la función principal queda completamente anulada para dar un nuevo enfoque al cuadro de colecciones.

Aunque la influencia de esta obra sobre mi trabajo es muy amplia, son dos los puntos en los que enfatizo en este trabajo, al ser los que me parecen determinantes dentro de la serie “*Alegoría de los sentidos*”, en relación con “Hábitat artificial”, que son: la idea pintar una colección imaginaria, y la relación de intertextos que en dichos cuadros se lleva a cabo.

Retomo la primera idea con el fin de construir una lectura determinada a partir de los objetos seleccionados, su disposición en el plano y las relaciones que establezco entre ellos. Todos los cuadros que pertenecen a esta serie, parten de la premisa de que, -aún cuando aluden a diversas escenas, situaciones, acciones y narrativas claramente identificables-, son ficticios, ya que cada uno de los elementos que en ellos se encuentran representados forman parte de un grupo de objetos inanimados, que comparten un mismo espacio, forman parte de un mismo conjunto y comparten un carácter similar que cumple con una misma finalidad.

Al referir directamente a la colección imaginaria, pude darme a la tarea de significar de manera específica los elementos que la conforman, utilizando los objetos, no para llevar a cabo alegorías, sino para generar ambigüedades y contrasentidos entre ellos, organizando lecturas paradójicas, derivadas directamente de un enfrentamiento entre las concepciones humanas de naturaleza y artificio.

En segunda instancia, me aboco a citar estos cuadros, entendiendo la idea de intertexto dentro de una pintura como la inclusión de una imagen o un recuadro que se contiene dentro de otro principal, el cuadro dentro del cuadro. Estos aparecen, por un lado, en la manera en cómo son utilizadas las pinturas que forman parte de las colecciones incluyendo temáticas y motivos relacionados directamente con el sentido de cada alegoría estableciendo así un dialogo directo entre el cuadro y el recuadro. Por el otro lado, además de las pinturas sobre los muros, las mismas puertas y ventanas abren otra perspectiva dentro de las posibilidades de una imagen dentro de otra, o de un espacio que se representa dentro de otro.

Esta idea del “cuadro dentro del cuadro” la refiero en relación a mi pintura como una “representación dentro de la representación” debido a que al incluir en mi serie imágenes internas no lo hago refiriéndome a pinturas y cuadros sino a tapices de reproducciones fotográficas, que si bien fungen visualmente de modo similar, y ayudan a establecer la lectura de las piezas no tienen la misma significación.

I. II El Género Pictórico y su ingerencia en la serie: El Interior, el Bodegón y el Paisaje.

Habiendo establecido el primer precedente directo del que parto para definir el concepto general de la serie, referiré a algunas ramas específicas de la pintura que abordo de manera más concreta y directa, no solo haciendo una referencia sino ocupando elementos y características de cada una de estas clasificaciones, que acercan a mi trabajo con la tradición que se conoce como pintura de género.

Por pintura de género me refiero a los diferentes motivos en que se circunscriben las convenciones de la pintura. Concepción que data del periodo barroco, y que tiene una repercusión sumamente significativa y radical en el planteamiento de la pintura. Su aparición implica que el motivo principal que se desarrolla en el cuadro, ya no es específicamente religioso, y que incluso abandona toda categoría de sagrado, además de los grandes temas históricos, que anteriormente eran vistos como la importancia central de lo que se representaba, y que serían reemplazados por motivos referentes a la vida cotidiana y vulgar, que hasta entonces habían sido considerados profanos dotando de nuevos sentidos y valores a la pintura.

La aparición del género, además, definió diversas especializaciones que en adelante desarrollaría la pintura como sus principales motivos recurrentes.

En su libro “*Modos de ver*” el pintor Manuel Marín hace una clasificación entre las diversas modalidades de géneros de la pintura, señalando y definiendo a las siguientes como las más importantes:

- n Retrato y autorretrato
- n Desnudo
- n Escena
- n Naturaleza muerta o bodegón
- n Paisaje
- n Interior

La investigación pictórica que presento parte de las concepciones de estos tres últimos, y la manera en como los he confrontado y relacionado, conformando una serie de cuadros que retoma cualidades, características y particularidades de cada uno de las tres, por lo que ahora ahondaré en éstas por separado, especificando el interés que tengo con cada uno de ellas.

El género del interior, es quizá el mas discreto, y en cierto modo, en el que menos claramente se puede trazar un seguimiento a través de la historia de la pintura, pues si bien está presente en la representación pictórica desde mucho antes de la conciencia de la pintura de género, como ocurre con casi todos los demás, que logran su concreción como había mencionado durante el barroco, casi nunca se logra desligar completamente de la escena, convirtiéndose en la gran mayoría de los casos en una especie de escenario en el que se esta suscitando una acción, más que en un motivo independiente con un valor en si mismo.

Es quizás solamente en el caso de los pintores holandeses, como Pieter Janz Saenredam o Emanuel De Witte, (quienes se especializaron en realizar cuadros cuyo objetivo central era representar interiores de iglesias con una preponderancia significativa y un protagonismo absolutamente mayor que el de las diminutas figuras que aparecían dentro de ellas), en el que podemos encontrar una primera aproximación a este género. Aún cuando en los cuadros del primero tenían una cualidad mucho más fidedigna, representando con gran objetividad las construcciones, y en el segundo la importancia más bien se basa en el ambiente que las circunda, en los dos casos está claramente manifestado que el objeto de estudio de este género recaería en la construcción del espacio arquitectónico, en función de la luz y la atmósfera. Sin embargo, aunque dicho género no vuelve a tener otra vez el rol principal del cuadro, aparece a

lo largo de toda la pintura del barroco, llegando a su máxima plenitud en la pintura costumbrista holandesa, e incluso se vuelve trascendental en la obra de Jan Vermeer.

Otros notables casos, los encontramos en el siglo XIX en pintores como el alemán Adolf Von Menzel, el dinamarqués Wilhelm Hammershoi, y en el siglo XX con el norteamericano Edward Hopper, en quienes el interior, aunque sigue siendo un escenario, cobra importancia en ocasiones aún mayor que la acción que en ellos se ejecuta. El pintor inglés David Hockney, dentro de la pintura pop, y el irlandés Francis Bacon dentro de la neofiguración, utilizan el interior ya no como motivo principal sino como una referencia estructural para construir el espacio.

Retomo en mi trabajo la concepción de la pintura de interior como contenedor y a la vez como escenario en el que planteo las colecciones hipotéticas de motivos que establecen la lectura de la obra. Es el elemento del cuadro que da la pauta directa para hacer evidente que lo que represento en las piezas no son mas que montajes llevados a cabo por el hombre de manera racional, y tan solo imitan una manifestación natural sin ir más allá de la ficción que ve la decoración del lugar como fin último. Al mismo tiempo también recurro a esta tradición para generar una contraposición directa con la utilización del segundo género del que me sirvo para ir armando los cuadros del conjunto -su antítesis directa- que es la representación pictórica del exterior o la que conocemos como la pintura de paisaje.

Históricamente el paisaje aparece intercalado con la escena como parte del cuadro desde los inicios mismos de la pintura, y se dice que es el pintor del manierismo alemán Albrecht Altdorfer, el primer pintor que pinta un paisaje con una preponderancia mayor a la de un fondo. El paisaje se vuelve género en el momento en que se pondera por sobre la escena que se efectúa, volviéndolo una especie de alegoría durante el barroco. En el Romanticismo cobró una importancia preponderante, volviéndose personaje del cuadro, en el que cobra vida y estado de ánimo, pierde su viejo carácter ornamental, y adquiere implicaciones mas allá de lo referencial. En la escuela de Barbizon, los pintores realistas salen de sus talleres a pintar el paisaje, y finalmente en el impresionismo se vuelve un puro juego de percepción. En el cubismo se torna juego espacial, y de sus reglas estructurales parte la abstracción. El paisaje siempre busca una reflexión visual; el espacio como fuente fundamental de la estructura del ver en la pintura.

El paisaje supone un gran punto de interés en el pensamiento humano, que surge a partir de que el hombre cobra conciencia ante lo ajeno que se le presenta, pues la idea misma de paisaje es inherente a la noción de naturaleza que se contrapone y rebasa a la razón. Es decir, la relación del hombre con la naturaleza gira en torno a la completa otredad a la que se confronta, pues es en el momento en que el hombre abandona su estado original de convivencia con ella y se urbaniza que crea la concepción de naturaleza como paradigma de madre dadora de vida, paraíso perdido, es decir, el mito de una tierra consciente y de una Arcadia de la cual el hombre ha sido expulsado.

A lo largo de la historia de la pintura han sido innumerables los ejemplos de artistas que parten de la representación del paisaje, como una herramienta de conocimiento para entender las reglas de la naturaleza, las que en numerosas ocasiones toman como referencia para resolver problemas intrínsecos a la pintura. Es por medio de esta relación que el hombre parte para llevar a cabo la reflexión estética, y es por medio de la comprensión de los procedimientos

de la naturaleza, que el hombre ha llegado a desarrollar mucho de lo que conforma nuestra cultura.

Dentro de la serie de cuadros que presento en este trabajo, el paisaje cumple funciones determinantes en la lectura de las piezas para establecer la ambigüedad entre veracidad y ficción en las representaciones, ya que a pesar de funcionar en los cuadros como una ampliación espacial independiente a la construcción arquitectónica, solo se manifiesta como una ilusión. El paisaje representado (salvo en un par de excepciones que hacen aún mayor la mencionada ambigüedad) no es más que una reproducción plana impresa sobre el papel tapiz de un muro de la habitación, evidenciado sólo a partir de algunas particularidades y detalles que muestran su calidad de objeto, cómo marquesinas, zoclos, contactos eléctricos, lámparas, “charolazos”, dobleces de la arquitectura, etc. Utilizo también la representación del paisaje como referencia directa a un estado natural, que irónicamente se presenta objetualizado, racionado y delimitado como parte de la decoración de un interior.

El tercer género del que me valgo en esta serie, es la naturaleza muerta o bodegón. La historia de la naturaleza muerta, es paralela a la conciencia del género, pues coinciden históricamente, como ya se mencionó, en el barroco. Es posiblemente el cuadro “Cesto con frutas” de Caravaggio el primer ejemplo de un cuadro con estas características en la historia de la pintura, aunque su intención no es tan clara como ya lo es en los bodegones de Zurbarán. Este género surge con una intención de hacer que algo permanezca más allá de su materialidad real, y que de alguna manera, eso que está presente, trascienda su estado perecedero para después perpetuarse.

Es éste un factor muy importante en la pintura de género, pues lo humilde del tema y la trivialidad de los objetos que en él se representan, tienen primordialmente esta implicación que había mencionado de pintar lo cotidiano y lo vulgar, lo no especial. Sin embargo, a pesar de la aparente irrelevancia de sus motivos, toca importantes puntos para la pintura, hace alegorías por medio de objetos de diferentes aspectos, por ejemplo: Las Vánitas, un subgénero dentro del género de la naturaleza muerta, las cuales poseen un carácter básicamente religioso y moral, y hacen referencia al transcurso del tiempo y a lo perecedero de la vida. Para Cézanne el estudio del bodegón es el vehículo para llegar a toda su conciencia de la forma y posteriormente casi todo el planteamiento del cubismo parte de éste, no habría cubismo sin bodegón.

En su libro “*Como se lee una obra de arte*” el teórico Omar Calabrese determina que el término naturaleza muerta, como popularmente se le conoce, no cobra sentido como sus primeras u originales denominaciones, es decir “*Still Leven*” en Holanda, o en inglés “*Still Life*”, que significa “vida en reposo”, hace referencia más que a objetos inmóviles o muertos, a cosas que se han detenido un instante, movimiento detenido, instante inmóvil, que es en sí el tiempo de representación de la pintura. Por otro lado, más allá del popular entendimiento al que se le asocia con pintar comida y ejemplares de caza, es un género que se encarga de retratar a los objetos, representando básicamente posesiones que indicaban un status específico, o los intereses particulares de quien poseyera el cuadro, y que podían ser de lo más diversos, como libros, instrumentos musicales, científicos, comida, flores, utensilios y herramientas, cuadros, etc.

La reutilización de este género la planteo con los mobiliarios que represento, y a la vez parto del mismo para establecer el elemento protagónico que junto con los espacios arquitectónicos, y los fotomurales serán los caracteres recurrentes dentro de los cuadros. Ya aclaré que la representación de los paisajes en dichas piezas forma parte de los objetos que determinan la decoración de estos lugares, sin embargo, éstos aparecen al lado de muchos otros objetos, como sillones, sillas, lámparas, macetas, mesas, escritorios y principalmente de animales disecados, que funcionan como el motivo primordial, y el que termina de redondear la lectura de las piezas, ya que son éstos, dispuestos en diversas posturas y actitudes, los que mayormente remarcan la ambivalencia entre lo que aparentemente sucede en el cuadro, y lo que efectivamente se representa en este.

Los animales dan pocos indicios de no estar vivos, acaso el hecho de presentarlos sobre una base, o algunos tubos que en ocasiones los sostienen, sin embargo, al estar rodeados de los demás muebles, y frente a un paisaje que termina evidenciando su carácter bidimensional, dejan en claro que solo son unos ejemplares cazados, taxidermizados y objetualizados que comparten un espacio con otros diversos ornamentos, mostrándose como elementos dentro de un conjunto de cosas coleccionables que sirven de adorno para un determinado lugar.

Así establezco un juego de sentidos y relaciones entre tres de las tradiciones pictóricas más recurrentes para generar entre ellas diversos niveles de representación dentro de otra representación, el cuadro. Esta conclusión me acerca al tercer punto de partida del que me valgo para conformar la temática de la serie, el problema de la representación pictórica.

I. III La Representación como eje temático.

Desde el momento en que la pintura se manifiesta como un gesto que busca imitar la forma de un animal en la pared de una caverna, va de la mano de la idea de la representación que finalmente podemos definir como la manera en que el ser humano interpreta su percepción visual a través de manchas y formas ordenadas de un modo determinado sobre una superficie plana. La representación en la pintura abarca prácticamente todo lo que se puede leer en un cuadro, desde el modo en que está pintado y el propósito de que sea así, hasta lo que se plantea temática y conceptualmente en él, haciendo siempre hincapié en el hecho de que lo que nos muestra dicho cuadro, no pretende, y nunca podría ser la imitación veraz y exacta de una realidad, sino que más bien apela a una intensión específica de quien lo lleva a cabo.

De la expulsión del pintor de la ciudad de Platón, de los trampantojos populares en el barroco y el rococó, del planteamiento de Mondrian de una perfección a partir de la racionalización totalizante de cualquier tipo de emoción, del cuadro de la pipa que no es una pipa de Magritte, de los estudios históricos de Gombrich, nos queda claro un punto: la representación pictórica es un engaño a los sentidos, ilusión, artilugio que no depende de la imitación a ultranza de su modelo, sino de lo inteligible dentro de la pintura, de una voluntad específica, y que es una problemática pictórica que no corresponde solo a un orden formal, ésta es más cercana al ámbito conceptual.

Sin embargo, por obvio que resulte el pensar que una pintura no obedece a una pura imitación de la realidad sino a una intención bien definida de su autor, la pintura siempre ha suscitado todo tipo de lecturas en torno de ella, donde ésta no siempre es entendida como una interpretación subjetiva del mundo visible, para ejemplo aquellas interpretaciones tan populares que conciben al pintor haciendo reproducciones de lo que recaba su vista, como la visión del psicólogo que, haciendo estudios de la obra de Van Gogh, determina que las características expresivas y cromáticas de ésta surgen por causas patológicas o por la distorsión de sus sentidos a causa de su afición al ajeno, o del que ve al Greco con el ojo clínico, diagnosticando a éste una extraña enfermedad de la vista, que alargaba la forma de las cosas a sus ojos, razón por la que pintaba a sus personajes de esa manera tan particular.

Según estos puntos de vista no existe una intención al representar; al contrario, desde tal perspectiva dicho problema parece nulo, se liga más a deficiencias que a voluntades, sin dar la posibilidad de que un pintor decidiera en sus cuadros que ciertas cosas fueran hechas de cierto modo, aún cuando éste se alejara de un supuesto realismo u objetividad visual. Otro ejemplo clave lo tenemos en el evento al que se le dio el nombre de *“la gran muestra de Arte Degenerado”* que realizaron los nazis durante la segunda guerra mundial en el que hacían comparaciones explícitas entre cuadros de Paul Klee y dibujos infantiles, entre dibujos de Picasso y fotografías de gente deforme, tullidos y retrasados mentales, calificando a dichos artistas de ingenuos u ofensivos, y las pinturas eran entendidas como productos de una aberración, sin la conciencia de lo que realmente se había buscado lograr en los cuadros.

La representación como una ilusión ha sido una preocupación presente a lo largo de la historia de la pintura, y recurrentemente encontramos casos que hacen evidente su precepto principal, la pintura no se ciñe a la realidad, se ciñe a la voluntad de quien la realiza.

Al pintar Magritte su pipa con el famoso enunciado, “Esto no es una pipa”, no resolvía el problema, quizá lo condensaba ahí, pero no es tan sencillo como decir, “lo que aquí pinto, no es lo que parece ser, es pintura puesta de cierta forma que lo aparenta”; si fuera así, el mismo cuadro carecería de sentido, caería en una obviedad transplantada inútilmente a un cuadro.

El asunto con Magritte, fue el de desarrollar ciertas reflexiones en torno a la pintura representativa, para poder ver cual era el punto al que se había llegado en cuanto a su entendimiento y desarrollo, pues gran parte de la inconformidad hacia ésta hasta principios del siglo XX residía en la supuesta crisis en que había caído, por la que se le acusaba de sólo apelar al sentido de la vista dejando del lado toda su carga significativa. Sin embargo esta crisis no podía ser resuelta simplemente volviendo a dotar al cuadro de características narrativas, simbólicas, místicas, etc., de ser así los pintores prerrafaelistas y nazarenos hubieran tenido la importancia cabal de haber restituido a la pintura las cualidades que había perdido, y solo se hubiera truncado un desarrollo que a la pintura le era indispensable.

La solución que Magritte encontró, fue el preguntarse desde la pintura, si realmente la imagen que estaba simulada sobre una tela partía solamente de nuestra percepción, o si también partía de una idea general de lo que la imagen representaba, lanzando la famosa sentencia que aparecía al pie de la pipa que flotaba en el vacío representado como un fondo gris. Este hecho le dio un giro a la manera de entender ciertas convenciones de la pintura –principalmente las más apegadas a la mimesis- permitió volver a verlas y replantearlas desde un punto de vista distinto al que había llegado en su búsqueda de objetividad, obviando que la

pintura imitativa no era únicamente el resultado de una visualidad sino que era también el resultado de un pensamiento.

En cuanto a mi pintura y su relación con este aspecto, considero tres puntos a resaltar: la ironía en la representación, los niveles de la representación y el tiempo en la representación. Estos aspectos serán determinantes en la conformación conceptual de la serie, cada uno apela a una problemática distinta y dan congruencia y unidad al conjunto mas allá de los motivos utilizados en ellos.

Primero me referiré a la ironía en la representación pictórica, entendiendo esta idea como una figura retórica, utilizada principalmente en la literatura, que consiste en dar a entender en una frase lo contrario a lo que se dice. Para explicar cómo esta forma literaria funciona en el contexto de la pintura me sirvo de citar otro ejemplo de René Magritte.

En su cuadro llamado *“El imperio de las luces”*, este pintor nos muestra, dentro de los límites de una representación convencional y por decirlo así “realista”, una escena por demás desconcertante, pintando el exterior de una casa frente a un lago, rodeado de algunos árboles, completamente de noche y a oscuras, únicamente iluminado por la incipiente luz que despide un farol al frente de ésta, y por las ventanas que resaltan alumbradas desde adentro. Hasta ahora todo en orden, pero el desajuste surge al momento en que por encima de estos vemos asomarse un cielo azul resplandecientemente iluminado, que en nada corresponde a la atmósfera de lo que en el cuadro aparece como parte de la tierra.

La ironía aquí no solamente se da a partir de una contradicción temporal entre la mínima iluminación nocturna que tienen la casa, el lago y los árboles en relación con el luminoso cielo de mediodía que los corona, sino en el hecho de que todos estos los encontramos pintados de un modo aparentemente costumbrista, donde lo único que esperaríamos es una fiel reproducción de una realidad convencional en la que a un cielo de día corresponde un paisaje soleado, y viceversa, y por el contrario lo que vemos es un mimetismo pervertido en el que la realidad se representa de la manera más incongruente en que la podríamos confrontar.



“El imperio de las Luces” , René Magritte, Óleo s/lienzo, 146 x 114 cm. 1954. Museés Royaux des Beux Arts de Belgique, Bruselas

Abordo en esta serie el tono irónico de la representación con un sentido menos radical, (aún cuando en una de las piezas que conforma la serie hago una paráfrasis directa al cuadro recién descrito), pues el desconcierto que causa en este cuadro que nunca explica por qué en la tierra es de noche y en el cielo de día, se reduce en mis cuadros al dejar en evidencia en todo momento que lo que se ve en el cuadro es ficticio, pues en toda la serie, uno de los objetivos es mostrar situaciones que aunque parezcan inverosímiles, resulten completamente posibles e incluso convencionales. Sin embargo la ironía surge en el momento en que aún cuando hago manifiesto en el cuadro que lo que en el se representa es un conjunto de objetos inanimados dentro de un espacio cerrado, éstos nos muestren situaciones contrarias como espacios abiertos, naturaleza, vida, movimiento etc. Incluso cuando esta contradicción se vuelve más patente, en algunas de las piezas en las que efectivamente tales elementos no sólo aparentan ser, sino que son representadas como realidad, tal realidad queda en duda, pues sabemos que como en los otros casos solo es realidad en la representación del cuadro.

El segundo aspecto al que me referiré es el concerniente a los niveles de la representación. Es un hecho recurrente en la historia de la pintura, el que nos muestra diversos grados de realidad representada en un cuadro, es decir, que en un cuadro, que resulta una afirmación de que algo realmente sucede, se caiga en las evidencia de que lo que aparenta no es mas que otra representación dentro de ésta.

Explicándolo de otro modo, en un cuadro cualquiera, en el que damos por sentado que todo lo que muestra es una ilusión y no una real ventana hacia otro sitio físico, pero que asume un carácter de verdadero dentro del sentido de la obra, tenemos una “representación en primer nivel”, pero si entre los elementos de este encontramos pintado un objeto de las mismas cualidades que el primero, un cuadro, una escenografía, un gobelino, etc., este nos abre una “representación en segundo nivel”, que resultaría doblemente ficticia, pues adquiere un papel ilusorio dentro de lo que se lee como verosímil en dicha pintura, como el cuadro real resulta en nuestro mundo.

Tomo para ejemplificar una triada de cuadros del pintor barroco Cornelius Norbertus Gijsbrechts, que llevó este ejercicio a un extremo sorprendentemente radical.

El primer cuadro llamado “Vánitas” nos presenta un trampantojo tradicional de la época, al que llamaré veraz o “representación en primer nivel”. En este vemos un nicho que contiene un cráneo y algunos objetos comunes en la pintura de este tema. Sin embargo, en la segunda pieza vemos el mismo cuadro, solo que ahora nos presenta la ilusión de una esquina de la tela desprendida dejando ver parte del bastidor de madera que la sostiene. Este hecho nos hace pensar que el primer cuadro no se trata de una “representación en primer nivel”, sino de una “representación en segundo nivel” que muestra un cuadro pintado que abarca la totalidad del cuadro real, y que en la segunda pieza de la triada volvemos a ver pero averiado, como una especie de trampantojo que representa un trampantojo. En la tercera pieza llamada “Rincón de taller con vanitas” nos muestra otra vez el mismo cuadro con la esquina desprendida colgado sobre un muro de tablas, compartiendo su espacio con una repisa que sostiene unos utensilios de pintor, como la paleta, un tiento y unos pinceles, así como algunos retratos pequeños también colgados en la pared en lo que asumiremos que es, ahora sí, la “representación en primer nivel” que contiene otra “representación en segundo nivel” y que dejaría al primer cuadro como una de “representación tercer nivel”, pero que bien en cualquier momento podría

habernos mostrado de algún modo que también se trata de un cuadro, generando una “representación en cuarto nivel” y así al infinito.



“Vánitas”
Cornelius Norbertus Gijsbrecht
Óleo s/lienzo
87.5 x 69.5cm.
1669. Col. Privada, Suiza



“Vánitas”
Cornelius Norbertus Gijsbrecht
Óleo s/tabla
84.5 x 79cm.
S/f. Museum of Fine Arts of Boston



“Rincón de taller con vánitas”
Cornelius Norbertus Gijsbrecht
Óleo s/lienzo
152 x 118 cm.
1668. Museo Estatal, Copenhague

Dentro de la serie de “hábitat artificial”, retomo esta idea constantemente -de un modo menos extremo que en el ejemplo citado-, haciendo notar que dentro de la “representación de primer nivel” que mostramos, todo lo que en el cuadro se puede ver es objetual e inanimado, y apela simplemente a la decoración específica del interior de un espacio arquitectónico, aún cuando dentro de éstos planteo diversas opciones que nos muestran una “representación en segundo nivel” en las que dispongo las reproducciones de los paisajes impresos sobre los muros, o la relación de los animales disecados que se encuentran en posición de efectuar diversas acciones, todas simulando una veracidad, pero a la vez evidenciando de diversas maneras que aún dentro de la representación ya de por sí falsa, no la tienen.

Con este planteamiento lo que intento es efectuar un juego de planos de realidad en mis cuadros, en el que, en el supuesto de que la pintura nos muestre una realidad similar a la que percibimos, podríamos ver que lo real son los muebles, los animales disecados, no así las acciones que simulan efectuar, los fotomurales, y no los paisajes que vemos en ellos, etc.

El tercer aspecto de la representación al que apelo dentro de la serie es el del tiempo en la representación, específicamente al de la representación del tiempo detenido.

Dentro de la explicación que doy al género de la naturaleza muerta en el capítulo anterior, hablé de la idea de “naturaleza en reposo” que refiere a esta instancia del tiempo detenido por medio de la pintura sobre sus motivos, sin embargo, retomo ahora dicho concepto para referir al tiempo, no solo en la naturaleza muerta, sino en la pintura. Tomo esta vez como ejemplo el cuadro de Chardin llamado “ El niño de la peonza “, o “ El niño de la pirinola “, para ilustrar este punto.

En esta pieza podemos ver una escena cotidiana, en la que encontramos a un niño sentado a una mesa, atento al movimiento de una pirinola que gira sobre la superficie de dicha mesa. El cuadro, aunque sencillo, plantea una de las particularidades primordiales de la pintura que es captar un instante específico y congelarlo en el tiempo para perpetuarlo, en el que podemos ver

al niño absorto en su juego mientras que dicho juguete ejerce su movimiento, que en el cuadro nunca dejará de suceder, la pirinola no se detendrá, y la acción que vemos retratada, ocurre desde el momento en que se pintó el cuadro, y continuará así hasta que éste deje de existir, hecho que sobrepasará siempre la fugacidad del tiempo en que la acción real sucede, y que lo vuelve un tiempo sin caducidad, por decirlo de una manera, un tiempo sin tiempo.



“El niño de la peonza”. Jean Baptiste Simeón Chardín. Óleo s/lienzo. 67 x 76 cm. 1738. Musée du Louvre París

En la serie que presento planteo dicho tiempo detenido como una simulación, otra vez de manera irónica, en la que dispongo a los elementos de los animales disecados sugiriendo en sus actitudes y posturas diversas acciones, como una gacela en medio de un salto, una manada de ciervos corriendo o una hiena acechando a un leopardo que sostiene como presa a un venado muerto, como si estas escenificaciones fueran efectivamente sucesiones de hechos detenidos, pero contrariamente al caso del cuadro de Chardin, en mis piezas no existe tal movimiento, por lo que esta vez propongo partir de la referencia de la escena detenida para presentar su antítesis, por un lado simulo la acción, pero por el otro lado, el planteamiento general del cuadro, aclara que dicha acción es nula, y que todo lo que vemos en la pieza se encuentra inerte y estático.

En ninguno de los cuadros hay indicativos de que algo efectivamente esté ocurriendo en ese momento, y partiendo del entendido de que todo lo que hay en los cuadros es una decoración, de modo contrario a la idea de instante detenido, muestro una situación que podría ser cualquier momento del inanimado montaje, planteando así un tiempo inmóvil representado ya por elementos que aunque aparentan lo contrario se encuentran inmóviles también.

De este modo determino a la representación pictórica como el punto de desarrollo principal de la serie, o como el motivo que genera cuadro a cuadro la problemática conceptual en torno a la que gira la totalidad de la obra que presento en esta tesina.

CAPÍTULO II

DESARROLLO DE “HÁBITAT ARTIFICIAL”

II. I Características principales de la obra

Al momento de enfrentarse con una obra artística, existen factores en juego que colaboran con una de sus finalidades primordiales: establecer una relación con un otro, al que conocemos como espectador.

Tales factores son tan variados, y de naturalezas tan distintas que resulta imposible que una sola de las diversas divisiones que comprenden la totalidad del arte las abarque cabalmente. Sin embargo, al acercarnos a la obra, es prioridad que los elementos estén definidos, que queden delimitados, que sean claros y congruentes, pues de ello depende que la relación entre la manifestación artística y el espectador llegue a concretarse. Cada una de las diferentes ramificaciones del arte, se hace de algunos elementos para construir y dar forma a lo que entendemos como su lenguaje, y que no es más que el conjunto de factores que lo van a definir.

Habiendo establecido que el motivo de este estudio parte de un desarrollo pictórico, apegándome a las convenciones de dicha tradición artística, me dispongo a presentar el trabajo que se compone de una serie de cuadros, en el entendido que por serie me refiero a un conjunto de pinturas, relacionadas entre sí, que se suceden unas a otras conformando un todo congruente.

La obra está compuesta por veinte piezas, ejecutadas al óleo sobre soportes de tela y de madera, y con escalas que varían entre 60 x 80 cm, hasta la más grande que mide 150 x 150 cm. Los cuadros que integran la serie, apelan a una pintura figurativa, y cuentan con características propias, como un apego a una representación cercana a la forma, color y cualidades principales de los motivos, evitando lo más posible una estilización particular de éstos, un tratamiento controlado y a su vez carente de grandes despliegues de expresividad tanto en el uso de la materia, como en el trazo y la pincelada, y por último una relación entre los elementos que conforman la pieza, (tamaños, direcciones, puntos de vista, etc.) que concuerdan con las necesidades constructivas y compositivas del cuadro, más que a una lógica predeterminada.

El título “*Hábitat artificial*” hace una clara referencia, de manera irónica, a la expresión “Hábitat natural”, utilizada para nombrar el lugar donde reside y desenvuelve su vida de modo primigenio un ser vivo, un territorio que dadas sus características principales, le es propio: el hábitat natural de un mapache es el bosque templado, el del orangután la selva tropical, el del pingüino emperador el glaciar y el del monstruo de Gila el desierto. Utilizo la frase cambiando su sentido original, y dándole una acepción antitética, reemplazando la palabra “Natural” por “Artificial” con el fin de apuntar a que la condición de la obra es completamente opuesta al sentido de la expresión original. Sin embargo para poder comprender cabalmente a que se refiere este título, hay que definir por un lado a que me refiero con la palabra “hábitat” y por otro a la palabra “artificial” y cómo conjuntas cobran sentido en el planteamiento de los cuadros.

La palabra “hábitat” se refiere a un espacio de origen natural, que dadas sus condiciones físicas es propicio para ser habitado, extiende la posibilidad de desarrollar la vida de un ente o un conjunto de estos en él. Un hábitat tiene como fin ser morada y cuenta con las características necesarias para desenvolverse dentro de éste.

En cuanto a la palabra “artificial”, aludo a cualquier cosa que proceda de la mano del hombre, todo lo que éste crea o modifica por medio de métodos que pertenecen a la razón, lo que éste inventa y produce alejándose completamente de los procesos propios de la naturaleza.

De este modo podemos concluir que el título de la serie nos propone una idea que de entrada resulta contradictoria, pues por un lado habla de un territorio que posee cualidades para ser habitado, y por el otro indica que dicho territorio ha sido construido y planificado por un método racional, por lo que queda cancelada la característica propia del hábitat, contener por si misma las condiciones propicias para el desarrollo de la vida.

El título cobra sentido dentro de la serie, pues ésta se constituye de cuadros que representan espacios arquitectónicos, evidentemente contruidos por el ser humano, que cumplen con el mismo fin de funcionar para desarrollar la vida cotidiana, lo que los volvería, al no contar con uno propio, lo mas cercano a su propio hábitat. Por otro lado, dichos lugares ostentan decoraciones que reproducen a modo de simulacro imágenes y elementos pertenecientes al orden silvestre, representando de este modo una concepción racionalizada y objetualizada de la naturaleza, que a su vez se contrapone completamente con su espacio propio de residencia. Tal confrontación de elementos dan a la serie un carácter falso y ficticio, en tanto a que el resultado muestra un conjunto de elementos desencajados de su contexto habitual y forzados a coexistir en otro que les es completamente ajeno, lo cual refuerza de modo tajante la condición artificial de lo que se plantea en la obra.

La serie de cuadros tiene como hilo conductor un eje temático común en todas las piezas, éste gira en torno a la problemática de la representación pictórica de la que parto para llevar a cabo la antes mencionada contraposición de elementos propios del mundo natural con otros pertenecientes al conformado por el hombre, que conocemos como civilización. De este modo en las piezas represento diferentes interiores en los que se encuentran contenidos diversos montajes, que como he mencionado, aluden a representaciones de la naturaleza, dispuestas de manera objetual, e intercaladas con el mobiliario que habitualmente albergan tales espacios.

Para distinguir la manera en que la totalidad de las piezas forman una unidad, es preciso reconocer las constantes que coincidirán recurrentemente en cada una de las pinturas.

Primero está el elemento del interior que aparece en cada una de las piezas, cuya función es tanto contener como contextualizar la escena, fungiendo siempre como un espacio neutral, pulcro y despersonalizado, que no muestra indicios de una presencia o actividad humana en ellos, se encuentran solos y al menos temporalmente desocupados. Estos espacios se componen principalmente por lugares de paso, como oficinas, pasillos, salones, lobbys de hotel, salas de espera, etc. y el mobiliario de éstos dependerá del tipo de lugar que se represente, en el que encontramos objetos de uso común en estos lugares, como escritorios, sillones, macetas, cuadros, ceniceros, mesas, pedestales, etc.

El segundo motivo recurrente que encontraremos, serán los diversos animales disecados, que variarán en cada caso y que aparecerán en los cuadros, ya sea de manera individual o en conjunto, distribuidos a lo largo de todo el espacio o dispuestos todos en una sola base en un punto de la habitación, como un solo mueble. Estos elementos se distinguen como los más característicos de toda la serie, pues la mayor de las veces son los que activan la lectura del cuadro, dependiendo de su disposiciones, actitudes y posturas, y a su vez son los que generan

la mayor ambigüedad en las piezas, pues a pesar de su condición inerte, aparentan vida y movimiento, simulan efectuar una acción y parecen más formar parte de una escena real que de una escenografía dispuesta. Al mismo tiempo es la presencia del animal disecado la que evidencia la irónica condición ficticia que se vuelve determinante en todos los cuadros, pues a pesar de que todos representan un gran protagonismo en las piezas, no son más que cadáveres taxidermizados y dispuestos en una habitación, como un objeto ornamental que la decora y que no ostenta gran diferencia con uno de los muebles o de las macetas con las que coexiste.

Por último el tercer patrón que aparece en el conjunto, es la constante referencia al paisaje, que en el mayor de los casos resulta planteada con la utilización de fotomurales, adheridos al espacio arquitectónico, que tienen impresos diferentes tipos de territorios con muy diversas características, como barrancos, bosques, desiertos, montañas, tundras, etc. Dichos tapices, cumplen con diversas funciones dentro de la serie, por un lado en la mayoría de los casos recalcan su carácter bidimensional y no real en los cuadros, adaptándose a la forma del espacio arquitectónico, fugándose y angulándose con éste, por otro lado choca directamente con la representación del interior en el cuadro, confrontando dos condiciones espaciales opuestas, además su presencia crea la ilusión de ampliar un espacio que se supone real, y que muchas veces incluso es pequeño; y finalmente funge como una representación de una imagen dentro de una representación pictórica, hecho que alude directamente a la tradición del cuadro dentro del cuadro, o del cuadro de gabinete, lo cual le da a las piezas un carácter intertextual que amplía aún más las lecturas de los cuadros, tema que he abordado en el apartado concerniente a la representación.

II. II Lo natural y lo artificial como elementos de la serie.

Desde el primer capítulo, he establecido que la temática de los cuadros, gira en torno a la contraposición implícita entre la naturaleza y lo artificial, entendiendo dicha confrontación como una metáfora acerca de la escisión entre hombre y naturaleza, y como el primero se va desarrollando y desenvolviendo en su propio entorno natural de un modo particular, modificándolo y alterándolo según sus propias necesidades, de una manera ajena e irreconciliable con la segunda.

Existen muchísimas reflexiones, teorías, tratados, historias y mitos acerca de este tema, pues es una de las características culturales más recurrentes en el pensamiento occidental, de tal modo que también es una preocupación que constantemente ha sido abordada a lo largo de la historia de la pintura, en muy diferentes épocas, partiendo de muy diferentes puntos de vista, desde estructuras de pensamiento antitéticas, y con intensiones pictóricas muy diversas, pero siempre ha apuntado hacia la naturaleza como una otredad a la que no se pertenece.

Me sirvo a continuación de enumerar tan solo cinco ejemplos provenientes de muy diferentes tiempos y estilos, escogidos de un sinnúmero de cuadros pertenecientes a la tradición occidental, que me resultan emblemáticos, y que de uno o de otro modo, establecen dicha relación, como una recurrencia que conceptualmente ha estado presente a la par de la humanidad.

“El paraíso”. *Lucas Cranach el viejo, 1530*
Óleo s/madera, 81 x 144 cm. *Kunsthistorisches Museum, Viena.*



Este cuadro ostenta en un gran paisaje (El jardín del Edén, o Paraíso terrenal), una secuencia temporal que nos narra toda la historia bíblica de Adán y Eva, desde que Dios les indica no comer de la fruta del árbol prohibido, la tentación, el descubrimiento, la conciencia y el destierro perseguidos por un ángel. De todas las pinturas que conozco con el tema de la pérdida del paraíso, me llama especialmente la atención este cuadro del renacentista alemán Lucas Cranach el viejo, pues toda la estructura, tanto compositiva, como narrativa y temporal de la pieza gira en torno al gran paisaje que sirve como escenario para la secuencia moral. Por otro lado, en este cuadro podemos ver desde la perspectiva específicamente religiosa, el proceso en que el hombre se separa de la naturaleza, representada por el mítico jardín, al momento de pretender rebasarla. El detalle que muestra el destierro es particularmente el que quiero acentuar en este trabajo, pues es en este en el que vemos la génesis del tema de mi pintura, el hombre desencajado de la naturaleza, representado por la pareja huyendo empequeñecida ante el vasto paisaje.

“Et in Arcadia ego”. *Nicolas Poussin, 1638-39.*
Óleo s/tela, 85 x 121 cm. *Musée du Louvre, París.*



La concepción que Poussin tenía del paisaje era, como en toda su pintura, completamente ideal y apelaba fuertemente a los principios del arte clásico que en general durante la época del Barroco en la que desarrolló su obra, iban debilitándose y perdiéndose cada vez más. Todo el cuadro, desde su ejecución, representando a la naturaleza de un modo ordenado y armónico, alejada de toda intensión naturalista, hasta el tema, en el que vemos cómo cuatro pastores descifran la inscripción en una voluminosa lápida de piedra, en la que se encuentra tallada la frase “Et in Arcadia ego”, que en castellano significa “Yo solía estar en la Arcadia”, nos refiere a un mundo ideal al que el hombre ya no pertenece, puesto que en este cuadro se plantea un importante encuentro entre una humanidad ya civilizada, con el recuerdo del paraíso perdido, o en este caso, la Arcadia, la mítica tierra en la que el hombre solía vivir en armonía con los dioses, y era uno con la naturaleza. El carácter representativo de la pintura, que apunta directamente a los cánones del arte Griego, le da a la escena una sensación inalcanzable y alejada de la tierra, que hace de ésta una representación platónica de la naturaleza.

“Las ruinas de Eldena”. Caspar David Friedrich, 1825.
Óleo s/tela, 35 x 49 cm. National Galerie, Berlín.



Con todo el sentido trágico, y el desencanto característico de los pintores románticos, Caspar David Friedrich nos muestra un cuadro en el que sus personajes aparecen diminutos, para acrecentar la monumentalidad que presentan las ruinas de la enorme construcción arquitectónica, en las que parecen solo prevalecer el imponente muro posterior de una iglesia, secundado por varias columnas y fragmentos destrozados de algunos arcos que se alinean en dirección al espectador, y en medio del muro y las columnas vemos erigida una mucho más modesta casa situada al centro de todos estos vestigios. Las minúsculas personas en el cuadro, se encuentran dispuestas a medio camino entre el espectador y la casa, esta vez de perfil y de tres cuartos, perdidos contemplando hacia los arcos de la derecha. El territorio que antes abarcaba el edificio, y del que ahora solo quedan pedazos de estructura, se encuentra completamente invadido por el paisaje, que deja crecer grandes cantidades de ramas, troncos, arbustos y demás vegetación proliferando entre los escombros, mostrándonos en esta pequeña

pieza, una de las mas importantes premisas del paisaje romántico, lo pasajero en la obra del hombre desvencijado ante las permanentes fuerzas de la naturaleza.

“Árbol”. Piet Mondrian, 1911-12.

Óleo s/tela, 65 × 81 cm. Monson-Williams-Proctor Institute, Museum of art. New York.



En este cuadro podemos ver a Mondrian a la mitad del camino entre su temprano acercamiento a la representación del paisaje, y su determinada búsqueda por las formas puras, que lo encaminaban hacia la confección de un mundo ideal. La pintura en esta ocasión no representa la contraposición explícita entre lo natural y lo propiamente humano como en los ejemplos anteriores, el cuadro lo es en sí. La concepción platónica que Mondrian iría construyendo a lo largo de su obra, es quizá uno de los pináculos mas altos del raciocinio en la historia de la pintura, pero sin embargo, esta parte de un análisis reiterativo de las formas de la naturaleza, y es en el transcurso de su proceso que queda aclarado el modo en que la particularidad en lo natural se va volviendo universal en su pintura. Esta pieza nos muestra ya una voluntad muy enfocada en representar la forma de un árbol reducida a los mínimos elementos de su estructura, buscando mostrar únicamente lo más esencial de ella, y despojándola de características particulares que lo hagan ser un determinado árbol, limitando la paleta utilizada en el cuadro solo a grises, negros y rojos, de manera que la pieza nos muestre como motivo principal algo más cercano a la idea de árbol que a una mimesis de éste.

“Cabina concreta”. Peter Doig, 1994-96.
Óleo s/tela, 277 x 188 cm.



Con contundente y puntual elocuencia, esta pieza plantea un certero comentario crítico acerca de los ideales de la modernidad y su afán por una transformación del mundo a través de determinados ordenes estéticos. El cuadro representa en primer plano un gran entramado de árboles que crecen caprichosa y desordenadamente en medio de un tupido bosque, sin embargo entre los espacios que se puede ver mas allá de enramados y follajes encontramos la sólida presencia del gran bloque arquitectónico, que icónicamente reconocemos como la representación específica del edificio de la Bauhaus. La característica obra de Le Corbusier, como manifestación física de los ideales de dicha escuela, parte estéticamente de los preceptos universales planteados por los manifiestos del neoplasticismo: la rígida y sólida estructura, la utilización invariable de la recta, la horizontal y la vertical, la delimitación de los colores puros, blanco negro, azul, amarillo y rojo, utilizado como superficies de color perfectamente plano y sin textura, y la inmaculada pulcritud en que éstos se disponen y conservan, contrastan implacablemente con el contexto orgánico y silvestre que lo rodea, y que irónicamente apenas lo permite percibir detrás de una espesa cortina de abundante vegetación, mostrando una vez más lo perecedero de la cultura confrontado con la proliferación natural.

Para poder replantear este tema recurrente a través de toda la historia de la pintura, propongo abordarlo personalmente a partir de un juego de representaciones de elementos específicos que imiten las formas de la naturaleza silvestre, pero que al mismo tiempo sean re-significados por medio de su condición y del entorno en que se encuentren dispuestos.

Desde cierta perspectiva la serie que muestro no aborda directamente la naturaleza como una presencia, y ésta sólo aparece como referencias, pues en los cuadros que la componen, lo que permea es la simple artificialidad pretendiendo evocar a una idea del mundo natural, que sólo resulta estilizada, neutralizada y ornamental, en perfecta sintonía con los elementos que componen los espacios habitables propios de nuestra civilización actual.

De esta manera, el motivo principal de la serie no es la referencia a la naturaleza, sino la confrontación de ciertos elementos que la intentan reproducir, de manera objetual e inofensiva, solo como parte de una colección de objetos que apuntan a un estilo de decoración, por lo que los cuadros implicarían representaciones a partir de la pintura, de representaciones hechas a partir de objetos, de una idea de naturaleza.

Lo que se muestra en los cuadros es pura artificialidad, pretende hacer una imitación del mundo silvestre, o al menos una traducción de este a través de sus formas. Los paisajes bidimensionales solamente apelan a convenciones estetizadas, en algunas ocasiones, y en otras a imágenes documentales, entre las que podemos ver unas montañas nevadas, una puesta de sol en el mar o un bosque lleno de haces de luz solar, como las imágenes utilizadas en postales y portadas de cuadernos, y en el segundo caso, desiertos, tundras, e incluso campos deforestados, como los que aparecen en los libros de consulta y almanaques del mundo salvaje. Los animales disecados se encuentran casi siempre dispuestos en posturas rígidas y forzadas, que de manera inanimada pretenden imitar los movimientos reales de estos, y aún cuando aparecen en actitudes de ataque o de alerta, no dejan de mostrar un carácter hierático e inofensivo, acaso en ocasiones grotesco.

A todo esto puedo concluir que lo que en el cuadro de Cranach es un fértil y vasto escenario para una religiosa secuencia temporal, en el de Poussin la reflexión y añoranza del paraíso perdido, en Friedrich la edificación en ruinas invadida por las fuerzas naturales, en Mondrian el esquema y la estructura para llegar a la pureza ideal de la forma, y en Peter Doig la confrontación entre la rigidez del pensamiento y la proliferación de lo orgánico, en la serie que presento sería un puro juego de representaciones, artificio y reproducción a partir de montajes ornamentales.

Sin embargo, a su vez cada modo de abordar dicho tema y todas las intensiones vertidas en dichos ejemplos, tienen un punto en común, punto por el que a la vez los emparenté con el trabajo que presento en esta tesina, la representación del hombre como ser desterrado del paraíso, desvinculado de la naturaleza a causa de la conciencia. El hombre vuelto razón enfrentado a la otredad.

II.III Metodología de trabajo utilizada en la serie.

Una vez planteada ya la trama mediante la cual se desenvuelve la serie motivo de esta tesina, habiendo ya aclarado cuales son sus precedentes, los intereses específicos que me llevan a realizarla, que elementos fungirán como variables y cuales como constantes, de donde los retomo, como los abordó, y finalmente de justificarlos, el último punto que me es pertinente abordar, antes de presentar la obra, es el que se relaciona con los procedimientos que utilizo para realizar los cuadros que conforman la totalidad presentada, pues aún cuando tengo claro que mi intención al mostrar mi obra siempre ha buscado la confrontación del espectador frente al objeto terminado sin más, me parece adecuado en la elaboración de este estudio referirme un poco a la manera en que abordé la construcción de las piezas, así como de las referencias visuales de las que he partido para plantear cada uno de los cuadros que conforman particularmente este conjunto.

Dado que los cuadros fueron planteados con el objetivo de generar diversos choques y contradicciones entre los elementos que los conforman, una de las prioridades de su elaboración era partir de muy diversas fuentes, esquemas y documentos visuales de las que retomaría los motivos para la conformación de una sola pieza, es decir siempre abordando varias referencias para un solo cuadro, y no partiendo de una sola.

Con esta intención específica comencé recopilando diversos registros que me permitieran recabar un buen conjunto de elementos que de uno u otro modo funcionaran como componentes de las piezas, sin dar una importancia determinante a su procedencia, sin tomar en cuenta si dichos registros fueran elaborados por mí o no, e incluso en algunas ocasiones sin reparar en el hecho de estar partiendo de un registro fotográfico, de un dibujo o de una ilustración científica encontrada en una enciclopedia.

Dicha actividad abarcó desde fotografiar oficinas, consultorios, salas de espera, lobbys de hotel, colecciones de animales disecados, museos de historia natural, macetas, muebles, espacios arquitectónicos con tapices de paisajes adheridos, revistas de arquitectura o decoración, incluso un libro de autor específico con fotografías de lobbys de hotel, revistas especializadas de taxidermia, revistas documentales y científicas sobre el planeta tierra, afiches, postales, y un catálogo especializado en fotomurales para decoración. Cualquier tipo de imagen previa podía fungir como modelo para un cuadro que por sus características lo requiriera, y de esta manera contar con material suficiente para poder recurrir al momento de armar las escenas y las composiciones de los cuadros.



Ya teniendo en mi poder un amplio repertorio de imágenes y referencias visuales de los que partiría como los diversos componentes que serían utilizados en las piezas, ya fueran interiores, objetos, mobiliario, animales disecados, paisajes, etc. a continuación la intención era ir conjuntándolas y armando relaciones entre ellas, que por un lado funcionaran como composiciones para los cuadros, pero que por el otro cobraran sentido dentro de una lógica espacial, de escalas, direcciones y de estructura, integrándolas, tanto en términos lumínicos, como atmosféricos y cromáticos, ya que el objetivo de la serie era que cada cuadro pudieran leerse como una totalidad en sí, y no como una imagen constituida con fragmentos de otras, aún cuando en su etapa inicial se armara de elementos que no pertenecían a un solo referente.

Con dichas figuras y elementos retomados de diversos registros, comencé desarrollando algunos collages partiendo de fotocopias, y muy diversos dibujos y bocetos que me dieron la pauta para ir integrando en una sola composición, elementos de tan disímiles procedencias, mismos que algunas veces, daban un perfecto punto de partida para la elaboración y resolución del cuadro.

No obstante en otros casos, dichos planteamientos y estudios previos resultaban insuficientes para la eficiente resolución de la pieza, por lo que en algunas ocasiones, tuvieron que ser replanteados en varias veces en el momento de ser ejecutados los cuadros, y es por este motivo que en algunos ejemplos veremos que el dibujo previo no es completamente correspondiente al resultado final del cuadro, o al menos no siempre está reproducida con un rigor meticuloso.

Al momento de replantear las figuras sobre el plano pictórico muchas veces tenía que modificar la dirección de la luz sobre los objetos, la proyección de sus sombras, y la relación lógica de esta sobre todos los elementos, sin embargo hubo casos en que me permití que algunos de estos no correspondieran del todo a dicha lógica, con el fin de dejar en evidencia el carácter ficticio de la escena y generar un sutil enrarecimiento de ésta, truncando así la pretendida verosimilitud que suponían los cuadros, y recalando de este modo que lo que vemos en estos no es más que representaciones.

Finalmente a lo largo del método utilizado, me propuse ir realizando los cuadros uno por uno, problematizándolos de manera distinta, y buscando establecer una comunicación entre ellos. Nunca pretendí desarrollar una veintena de piezas desvinculadas entre ellas, al contrario, siempre tuve presente que cada pieza correspondiera a la anterior, partiendo de alguna premisa dejada por su antecesor, ya fuera para continuarla y desarrollarla, o para hacer un contraste y un corte tajante de ésta, incluso en ocasiones hay cuadros que se ligan a objetivos buscados en piezas muy anteriores.

Por otro lado, a lo largo de la serie me di a la tarea de ir planteando intenciones en las piezas que consecutivamente fueran de menos a más, siempre buscando resolver problemáticas establecidas en cuadros previos, aunadas a nuevos objetivos y búsquedas. De este modo la primera pieza es muy sencilla, pues su único fin es mostrar los elementos necesarios para poder hacer una primera lectura general de la serie, mientras que la última pieza reúne intenciones vertidas a lo largo de toda la serie, y las resuelve a modo de conclusión, de manera que la lectura del primer caso es muy directa, mientras que la de la última tiene una larga lista de vertientes.

El conjunto de piezas fue elaborado en el mismo orden en que se presenta, sin hacer variantes cronológicas, y los veinte cuadros fueron realizados en un lapso de cinco años, que aún cuando tuvieron interrupciones durante el tiempo de producción, siempre mantuvieron un planteamiento en el que pudieran relacionarse y comunicarse entre ellos de uno a otro de un modo ininterrumpido, como describiré en el siguiente capítulo, en el que me enfocaré en las intensiones y particularidades de cada obra.

CAPÍTULO III
PARTICULARIDADES DE LA OBRA,
APUNTES Y NOTAS CUADRO POR CUADRO

1. “Paraíso (Sala de espera)”



Oleo s/ tabla
70 x 100cm
2003

Al tratarse del primer componente de la serie, la intensión primordial que tuve al plantear este cuadro, era la de mostrar en el de una manera muy concisa, las características principales que habría de ir trabajando a lo largo del desarrollo del conjunto, por un lado los elementos que fungirán como las variables de la obra, y por el otro, el aspecto temático, que utilicé como la constante que unifica conceptualmente el trabajo. Con este fin, traté de resolver la pieza de un modo muy neutral, sin hacer énfasis en ninguna intensión adicional a esta más que la de mostrar a manera de introducción dichos componentes representativos de la serie, evitando otorgar un protagonismo a alguno de éstos.

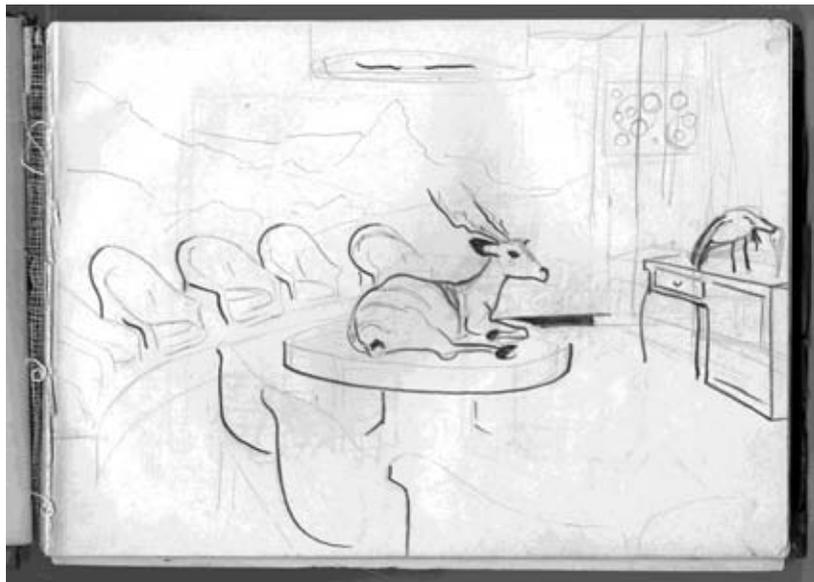
El cuadro está conformado por un espacio interior, cuyo carácter, me parecía debía ser suficientemente impersonal y poco llamativo, dado que mi intensión con ellos, era simplemente que funcionaran tanto para dar un contexto, como para contener los demás elementos del cuadro. Solo en muy contadas ocasiones dicha habitación tendrá alguna característica mayormente distintiva. Decidí en este caso, utilizar un espacio que remitiera a una oficina, o una sala de espera, cuyo mobiliario consistiría básicamente en un escritorio, un grupo de butacas, un par de macetas, y otro de cuadros colgados en la pared.

El segundo elemento es el fotomural que formará parte recurrente de la decoración de estos lugares, y que en todos los casos mostrará imágenes de paisajes, incluyendo en cada pieza una representación bidimensional, de un espacio abierto y natural, estampada sobre la plana superficie de una pared, provocando una contradicción, dada por la contraposición de dos géneros pictóricos que por principio resultan antitéticos, el interior y el paisaje, generando una ambigüedad en el espacio que planteo. Escogí para esta pieza, un paisaje que no me pareciera muy llamativo, en el cual simplemente se ven unas montañas que rodean la brecha de un río que se fuga, creando un efecto de profundidad contrario a la reducida dimensión de la habitación en que se encuentra.

En medio de este cuarto, sobre una mesa redonda encontramos postrado el tercer elemento que constantemente aparecerá en las piezas, y que cobra un peso primordial en el conjunto de obra, volviéndose el más característico de esta serie. Inmóvil, al centro del cuadro, un animal disecado forma parte también de la decoración de dicho lugar, en esta pieza en particular se trata de un venado plácidamente dispuesto en posición de descanso, que de manera inmutable dirige lo que pretende ser su mirada hacia la derecha del plano, en donde sobre el escritorio encontramos con una presencia mucho más sutil un ave disecada.

Dado que al conformar este cuadro, el objetivo era dar una visión frontal y clara de los elementos de la serie, evité el uso de otros recursos formales o conceptuales, sin incluir ideas o intensiones que pudieran desviar el sentido principal de este cuadro, puesto que en piezas posteriores, las lecturas de los cuadros se van ampliando y complejizando, enfocándose en diversas problemáticas tanto visuales como del lenguaje pictórico, pero que irán apareciendo como particularidades de los cuadros sucesivos.

Relaciono la temática de toda la serie la idea de la ironía. Retomo este concepto en mi pintura para crear un desconcierto, al momento de mostrar representaciones de elementos naturales delimitados por intensiones humanas, totalmente opuestas a su condición original. De este modo me dispuse el objetivo de ir generando dichas ironías a lo largo de los cuadros que conforman el conjunto, en los que desarrollé diversas disposiciones racionales y decorativas que trataran de imitar en cierto modo la manera en que la naturaleza se desarrolla, y utilicé la contraposición de elementos que juntos implicaran contradicciones evidentes, principalmente a partir de la representación de estos montajes que de principio son ficticios, en los que genero un contrasentido entre el entendido de lo que conocemos cómo lo natural y lo artificial.



2. “Contraluz en pasillo”



Óleo s/ tabla
70 x 100cm
2003

Tras concretar aquel primer interés por mostrar los elementos que conformarían la lectura principal de la serie, para este segundo cuadro comencé a integrar sutilmente intereses que irían enriqueciendo y diferenciando la intensidad de cada pieza, y que me darían la posibilidad de dotar de diversas particularidades a los cuadros, sin que se limitaran tan solo a una reacomodación de variables a lo largo del conjunto. De esta manera decidí representar ahora un espacio mucho más amplio, y dotar de un dinamismo mucho mayor a la escena, despojándola de la rigurosa frontalidad de los elementos manejados en el cuadro número uno, y otorgándoles un sentido de distancias y direcciones mucho más marcado entre ellos.

Por dinamismo (al señalarlo como una diferencia existente entre esta y la obra anterior), me refiero a la situación espacial que determina la disposición de los elementos dentro del plano. Asocio el primer cuadro con una cualidad estática, que le otorga a la pieza una clara estabilidad planteada desde su estructura, es decir, desde las líneas que marcan las direcciones y recorridos por el plano, y que a su vez sostienen, equilibran y dan intensidad a la composición del mismo, y que en aquel primer cuadro, está conformada en su mayoría por rectas verticales y horizontales. Al contrario en esta segunda pieza, las direcciones más importantes no remiten a un orden inamovible, pues en esta ocasión la estructura marcada por las líneas principales que atraviesan el plano, está planteada por medio de diagonales, formando fugas y direcciones que eliminan la rigidez, dando una sensación de movimiento y de tránsito dentro de un espacio de mayor profundidad. En este cuadro, son contadas las líneas verticales y horizontales que sostienen la composición de manera estable, sin embargo, dichas líneas son las que permiten que ésta no carezca de peso, que el cuadro se equilibre y se sostenga en la mirada del espectador.

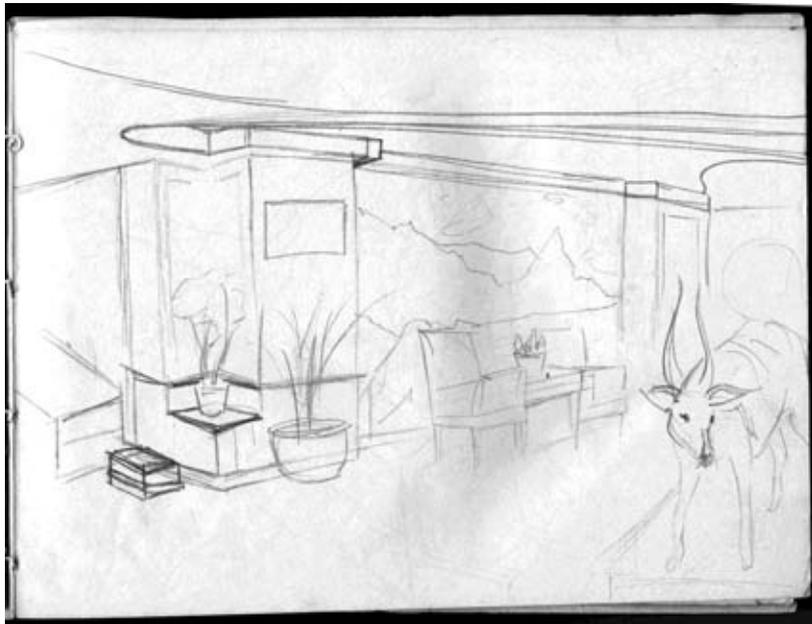
En este cuadro presento un pasillo fugado en ambas direcciones del plano, ya que su pared forma un vértice en la mitad izquierda del cuadro. Esta habitación se encuentra iluminada desde el fondo, por un resplandor que proviene de una habitación contigua, de la que solo podemos ver la puerta por la que se ilumina nuestro espacio principal. A lo largo de este gran salón, el resplandor ilumina todo a su paso, hasta el punto en que encontramos el vértice del muro, que dirige la fuga en sentido contrario, por lo que el otro pasillo no alcanza a ser iluminado, permaneciendo en penumbra.

Sobre el plano principal que se fuga desde dicho vértice hasta rematar en la puerta por donde entra la luz, se encuentran dispuestos un par de columnas de duela, uno a cada extremo, que enmarcan la pared tapizada, esta vez por un fotomural que tiene impreso un paisaje rocoso, coronado por una cordillera de montañas cubiertas de nieve al fondo, y enmarcadas por

espesas y luminosas nubes blancas y un cielo azul que apenas se asoma entre ellas. Respondiendo a su carácter de tapiz, dicho paisaje se adapta a la arquitectura de la superficie a la que se encuentra adherido, por lo que se nos muestra fugado en el cuadro hasta el fondo del pasillo, y sesgado a su vez, de manera que, al contrario de aparecer como una presencia inmóvil y central, se vuelve un elemento mas que hace énfasis en la distancia que se marca hacia el fondo del espacio. Al extremo derecho, dicho paisaje se encuentra oscurecido por el pilar que lo delimita, que al encontrarse al lado del foco luminoso, proyecta una sombra sobre el fotomural recalcando aún más su cualidad de representación plana pegada sobre un sólido muro sin profundidad.

Al primer plano del cuadro, en el extremo inferior derecho, podemos ver un pedestal que sostiene sobre si a un antílope disecado, cuya disposición en el espacio, remarca la dirección que tiene la fuga planteada a lo largo del lugar, al tiempo que su postura enfatiza una sensación de alerta, que dirige la posición de su cabeza apuntando directamente hacia el ángulo donde termina el cuadro, insinuando que observa algo afuera del cuadro que como espectadores no podemos ver, lo cual solo es un efecto creado por la disposición del animal dentro del mismo. Del lado del cuarto que no alcanza a ser iluminado, donde se forma la vértice en el muro, con una presencia mucho más sutil dentro de la composición, se yergue otra ave disecada, depositada en un hueco encontrado en el punto en el que las dos paredes que forman el vértice se encuentran.

De esta manera logro que los primeros dos cuadros, que hasta el momento no han presentado particularidades temáticas o conceptuales, tengan una clara intención que pueda diferenciarlos, e incluso mostrarlos como contrarios y antitéticos, no solo marcada por los elementos, sino principalmente por las características que muestran en su estructura.



3. “Ejemplar extinto”



Oleo s/ tabla
60 x 90cm
2003

Jugando con las posibilidades de los elementos planteados como variables en esta serie, decidí hacer un par de cuadros, en los que pudiera anular la mayor parte del espacio arquitectónico, con el fin de dotar de un protagonismo casi absoluto a la relación establecida entre el fotomural y el animal disecado, dejando sin embargo en ambos cuadros pequeñas evidencias que apuntaran a la existencia de un montaje en un interior.

Tenía un gran interés por hacer evidente el juego de representaciones del que partía la temática de mis cuadros y en estos casos, traté de plantearlo haciendo que parecieran escenas de animales desenvolviéndose en su hábitat natural, y que solo con un par de pistas, se cayera en la evidencia del engaño. Esto me daría una pauta para conseguir que se comprendiera que tanto el paisaje es una representación, la escena que se muestra otra, y que ambas a su vez son representadas en un cuadro. A lo largo de la serie, hice otros cuadros en donde abordé de otras maneras dicha problemática, siempre haciendo hincapié en esta facultad de la pintura de poder referir a una “realidad” y a una “ausencia de” dentro de un todo representado.

En este primero, hay un reducido espacio frontal en donde la arquitectura se enmarca con la presencia de una pared de duela al extremo izquierdo del cuadro, ocupando un mínimo de espacio en el plano, por un suelo de tono cálido y un techo gris, que apenas se asoman también. Del techo cuelga una lámpara china de pantalla de papel, sobre el piso vemos el fragmento de una silla, al extremo inferior izquierdo recargada sobre el muro de madera, y al lado una mesita circular en la que se encuentra depositado un cenicero de vidrio, al fondo, el zoclo de la pared y frente de él una maceta, este es todo el mobiliario que nos hace entender que nos encontramos viendo un interior, donde, de modo frontal, y abarcando casi la totalidad del plano pictórico, el fotomural nos presenta un paisaje polar, en el que los fríos tonos grises y azules hacen un claro contraste con los tonos cálidos que hay en el espacio arquitectónico, que finalmente queda reducido a un pequeño margen que enmarca este tapiz.

Encontrado frente al paisaje, sobre una base blanca, y sostenido por un tubo que va de su vientre a dicho soporte, le da la espalda el animal disecado, que en esta ocasión cobra un peso primordial tanto en la composición, como en la lectura del cuadro. Situado en la mitad derecha del plano, sosteniéndose en tres patas, con una levantada, se yergue un espécimen que presenta una absurda y descomunal proporción. Retomé la imagen de este animal primitivo llamado “alce irlandés” está extinto, y su característica física principal, era el enorme tamaño de sus astas, que en ocasiones llegaban a medir incluso un tamaño proporcional al de su propio cuerpo.

Una vez más traté de enfocarme en la capacidad de la representación pictórica, de poder generar escenas que se alejan de cualquier lógica, pero que a la vez puedan ser dotadas de la verosimilitud suficiente para no parecer un simple capricho. Mi interés más bien se acercaba a la idea de mostrar al animal como una especie de objeto de colección digno de cualquier gabinete de curiosidades, que cobrara una mayor relevancia por tratarse de un espécimen ya no existente, aún cuando el simple hecho de contar con un ejemplar de esta raza disecado, resultara absurdo e incongruente.

Asocié la imagen de este animal a un paisaje helado, por la necesidad de la referencia de un espacio que contrastara, pero que a la vez no compitiera con la pesada presencia del alce, por lo que la vista de un territorio vasto y monocromático, cuyas únicas formas sobresalientes, son algunas protuberancias de hielo y nieve que no alcanzan grandes proporciones, me funcionaba en buena medida, para reafirmar el carácter protagónico del animal disecado.

En este cuadro, como en la gran mayoría, la iluminación no corresponde del todo de una manera lógica y veraz tanto en los elementos como en la proyección de sus sombras, efecto que traté de llevar de un modo que no fuera demasiado evidente, pero que fuera perceptible, como una manera de enrarecer aún más la escena, y así evidenciar su carácter ficticio, en este caso planteé la fuente de luz que se encuentra justo sobre la cabeza del alce, de modo que iluminara a este como si ambos se encontraran dentro del paisaje, dado que por su forma, su luminosidad, y el modo en que está dispuesta en el cuadro, se generara una pequeña ambigüedad acerca de si la lámpara es una decoración de la sala, o una parte del paisaje al que se superpone.



4. “Salto perpetuo”



Oleo s/ tabla
60 x 90cm
2003

En el segundo de estos cuadros, en los que buscaba anular lo mas posible la referencia al interior, y al espacio arquitectónico, eliminando casi toda la evidencia de que la escena se trataba de un montaje, y dejando solo mínimas evidencias de lo artificial de la escena, planteé una disposición de mis elementos que enfatizara aún más la presencia del fotomural, y del animal disecado, que por primera vez, muestro interactuando de una manera con el fondo, representando una acción como si esta efectivamente estuviera ocurriendo, y generando de este modo una nueva ambigüedad entre lo que se simula que sucede en el cuadro, y lo que efectivamente ocurre en éste.

En este caso decidí que el paisaje abarcara prácticamente todo el fondo del cuadro, así que anulé toda referencia a un interior exceptuando por un pequeño fragmento del piso, unos sillones y una mesita que se asoman. Aparte de estas referencias, no hay mas indicaciones de que se trata de un interior, no alcanzan a verse los límites de la habitación, no hay un techo a la vista, no hay paredes que contengan, y prácticamente no hay planos o fugas que indiquen una profundidad arquitectónica. Casi imperceptiblemente se pueden ver en la parte inferior del cuadro, fragmentos de un piso de duela, que se encuentran en gran medida ocultos por los recortados sillones, que el encuadre planteado en el cuadro nos permite ver en la mitad inferior izquierda del plano, y por una base gris que sostiene al animal disecado.

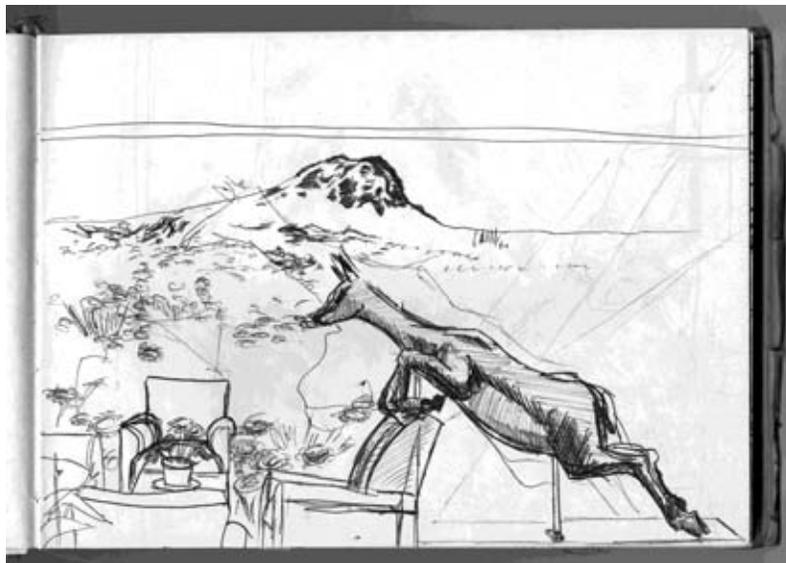
En el último plano del cuadro, de fondo podemos ver como tapíz, un paisaje que abarca ininterrumpidamente todo el fondo hasta el extremo superior, y que muestra una profundidad amplia y abierta, que se contraponen al estrecho espacio interior que se plantea en la pieza. Dicho paisaje esta representado por una pradera repleta de flores que se aleja hasta un horizonte, donde todo lo que podemos ver es una solitaria montaña, y un cielo despejado, todo el demás paisaje se compone por montones y montones de flores que entre la hierba, crecen silvestres con grandes centros amarillos y pequeños pétalos blancos. Uno de los objetivos del cuadro era crear un gran espacio dentro de uno muy limitado.

Frente a este mural se encuentra representado un cervatillo disecado, dispuesto en una postura grácil y dinámica, de manera que parece estar dando un gran salto. Sin embargo bajo del ágil animal que aparenta irrumpir en medio de esta florida pradera de un vigoroso impulso que lo mantiene suspendido en el aire, encontramos nuevamente un pedestal y unos tubos que soportan el peso del objeto en que se ha convertido el cuerpo del animal, sosteniéndolo inanimado en una especie de suceso suspendido que nunca llegara a su fin.

Es ésta la primera vez en los cuadros de esta serie, que hago referencia a una situación temporal específica, interés que seguiré desarrollando en otras piezas de la serie, en las que los animales no son representados en posturas pasivas o estáticas, sino que los dispongo en actitudes que indiquen movimiento, que simulen ser captados en la fugacidad de un instante.

Quise hacer hincapié a una de las características temporales propias de la pintura, y esta es la que concierne a la permanencia. Hago referencia a esta cualidad que tiene la pintura para perpetuar el instante, y a partir de esta idea, generar un contrasentido, representando una escena, en la que supuestamente está sucediendo una acción pasajera, un ciervo da un salto a través de un enorme campo lleno de flores, pero que a la vez la escena se frustra mostrando aquellos elementos que nos aclaran que en realidad no se está suscitando ninguna actividad en el cuadro, y que lo que vemos en la pieza es solo una representación de otra representación de una escena que permanece estática, pues aunque la disposición de sus elementos nos remita al movimiento, éste está ausente.

Remato este juego de ambivalencias entre lo que se representa como real y lo que se representa como ficción dentro de este cuadro, disponiendo en el mobiliario de la habitación, sobre la mesita que había mencionado, una pequeña maceta, en la que se encuentran plantadas unas flores idénticas a las que en el tapiz se representan, haciendo una correspondencia entre lo que hay en el tapiz, y lo que hay en la habitación, pero haciendo evidente que las flores en la maceta son de un tamaño menor a las que se disponen en el primer plano del fotomural, haciendo evidente una vez más, la falta de verosimilitud del paisaje, en relación con lo que hay en la habitación donde está estampado.



5. “En medio de la nada”



Óleo s/lienzo
120 x 160cm
2004

Hasta este cuadro, había estado trabajando con escalas que no llegaban a medir un metro de largo por ninguno de sus lados, sin embargo una vez hechos los primeros cuadros, en los que defino las características de la serie, y algunos de los intereses que habría de abordar en ella, comencé a desarrollar cuadros de mayores dimensiones, apelando a los diferentes planteamientos que iría llevando a cabo en ellos.

Siendo esta la primera pieza en la que recurrí a una escala mayor, quise aprovechar la dimensión del soporte y plantear en el cuadro una relación entre sus elementos que se activara por el contraste entre sus proporciones y tamaños. De este modo la escala me ayudó a enfatizar una escena desolada, donde un pequeño personaje principal se encuentra colocado frente a un amplio fotomural, que a su vez representa un vasto paisaje, ambos contenidos dentro de una gran habitación mínimamente amueblada, lo que acentúa la sensación de que el animal disecado se encuentra solo en medio de un enorme territorio estéril y árido.

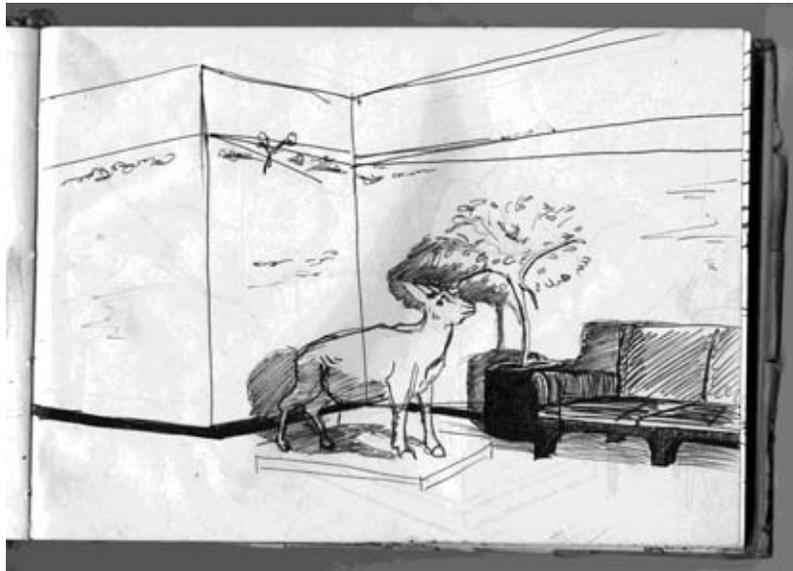
Este cuadro, de principio, está planteado con pocos elementos, el primero que mencionaré es el espacio arquitectónico que nos muestra un muro de gran medida, que recorre fugado de derecha a izquierda, todo lo ancho del cuadro, de un extremo a otro.

La totalidad del muro es recubierta por el tapiz, que en esta ocasión nos muestra un amplio panorama de un desierto de arena que se va alejando hasta desaparecer en un horizonte que se marca apenas un poco antes de donde finaliza el muro en su límite superior, dejando una pequeña franja de cielo por encima de la gran extensión de suelo que abarca casi la totalidad del tapiz. Así además de recalcar que el fotomural cubre un gran tramo del espacio arquitectónico, hago con este la ilusión de que se trata de una enorme extensión de tierra que se fuga hasta un punto muy lejano. Al estar adherido al muro, este paisaje necesariamente se adapta a su forma, y al modo en que éste se encuentra dispuesto arquitectónicamente, de modo que el mismo paisaje se va distorsionando al momento que éste se dobla, o se fuga siguiendo a la pared en que se encuentra, efecto que hace aún más evidente que se trata de un objeto y no de un paisaje real.

Por encima del muro se alcanza a ver que también como parte de la arquitectura, se extiende el techo de la habitación, que se encuentra construido a partir de una estructura de patrón geométrico, marcado por unas vigas de madera, entrecruzándose a modo de relieves que se sobreponen al plano gris del cemento del techo. Como el mobiliario, encontramos frente del gran fotomural, como se asoma desde el extremo derecho del cuadro, un sillón que no podemos en ver su totalidad, dado que el encuadre no lo abarca completo, este es de color ocre, similar a la arena del paisaje, de manera que tiene una presencia discreta en la habitación, y a su lado izquierdo tiene acomodado un macetón blanco, que sostiene un tupido arbusto,

cuya sombra, junto con la de la maceta y el sillón, es proyectada sobre la superficie del tapiz, de modo que reitera en apuntar la cualidad plana del paisaje que representa.

Al centro del cuadro y en la mitad inferior, encontramos dispuesto en actitud y postura un tanto cándida e inocente, a una pequeña cabra, que como parte también del mobiliario, se encuentra depositada sobre la amplia extensión de una base blanca, que parece no haber sido hecha a la medida del animal que soportaría, pero que lo hace parecer aún más minimizado y desencajado. Este pequeño animal, contrasta notoriamente con la proporción que abarca en el cuadro el paisaje sobre el muro, ayudándome a lograr, como desde un principio deseaba, simular una situación en la que el animal se mostrara indefenso y perdido en medio de una enorme vastedad de terreno plano y parejo, solo, en un lugar en el que hacia donde se vea no hay mas que arena. Sin embargo, la sensación se cancela una vez mas cuando la cabrita proyecta un fragmento de su sombra sobre la pared que sirve como fondo al montaje que planteo en el cuadro.



6. “Árido seco por la tarde”



Oleo s/lienzo
120 x 160cm
2004

Después de llevar a cabo un cuadro en donde mi interés principal estaba enfocado en los tamaños y las proporciones, representando un amplio espacio albergando un pequeño animal, decidí al siguiente cuadro llevar a cabo un planteamiento que se centraría en el problema del peso, otorgando un claro protagonismo al motivo del animal disecado, dándole un carácter monumental dentro de la composición.

En el primer plano del cuadro, encontramos como personaje principal erguida y estática, a una enorme morsa de color gris, cuya masa corporal abarca prácticamente, más de una cuarta parte del cuadro. La disposición en que se encuentra, así como su postura, nos apuntan hacia afuera del cuadro, a la vez que su lomo y su cabeza generan una diagonal que asciende hacia la esquina superior derecha del cuadro, misma que se acentúa aún más gracias a la dirección de la supuesta mirada del animal. Mi intención primordial era obviar la presencia enorme y pesada de este personaje, no solo por medio de su tamaño, sino haciendo un gran énfasis en su masa y volumen, convirtiéndolo en un contundente motivo principal, que además marca un fuerte acento casi al centro del cuadro con sus largos y blancos colmillos.

Al lado derecho de la voluminosa morsa, de un modo mucho más discreto se encuentra dispuesta una pequeña foca, completamente negra y lustrosa, colocada ligeramente detrás del animal principal y en dirección completamente opuesta, aportando así cierto dinamismo a la escena que de no ser así, hubiera quedado completamente rígida e inamovible. Utilicé estos animales del modo más llamativo posible, para reforzar el hecho de que en si, no cumplen en lo absoluto con el objetivo de adorno al que comúnmente se les adjudica a los animales disecados que forman parte de la decoración de una sala, sino que por el contrario, se muestran monstruosas y grotescas en medio de la limpia y pulcra estética que les rodea, remarcando el sinsentido implícito de utilizar animales muertos como objetos decorativos y de colección.

Ambos animales se encuentran depositados sobre una tarima de gran superficie y casi nula altura, cuyo color blanco resalta brillando por debajo de estos, que a la vez que los asienta en el piso, me funciona como un contrapeso visual importante, dado que su presencia, brillante, dura y geométrica, atrae en cierto modo la atención que trata de acaparar la morsa, siendo ésta el elemento más obviamente destacado del cuadro.

La arquitectura del espacio que los contiene, carece de protagonismo esta vez, fungiendo de telón de fondo ante los motivos del primer plano, con los que su interacción es casi nula. La habitación esta compuesta por un piso gris, que a pesar de su amplitud, se le ve poco, ya que

casi todo se encuentra cubierto, al fondo la pared tapizada se muestra completamente de frente al espectador, hasta que se vuelve esquina del lado izquierdo del cuadro, detrás de la morsa, haciendo que el doblez dirija la pared fugada en dirección al espectador. El mobiliario también pasa a segundo plano de importancia, marcando una distancia alejada del frente de la composición, que hace que los muebles se vean pequeños a comparación de los motivos principales. Lo conforman, un par de sillones blancos e iluminados, que rodean una pequeña y alargada mesa de centro que sostiene un libro y una maceta. En parte el mobiliario se encuentra oculto asomándose por detrás de los animales disecados.

El tapíz que recorre completas las dos paredes que podemos ver en la habitación, nos muestra otro paisaje desértico y rocoso, similar a las conocidas tomas del desierto de Arizona, que muestra unas grandes piedras al frente, junto con los desarraigados troncos de un árbol seco, y tras de ellas un terreno infértil y accidentado, que a la lejanía nos deja ver una meseta completamente erosionada, y sin rastro de vegetación, una vez mas el cielo aparece como una breve línea azul a lo alto del fotomural, que se proyecta sobre la pared en dirección al espectador, punto en el que la morsa proyecta su frondosa sombra sobre de él.

Utilicé de nueva cuenta la referencia al paisaje desértico, para evidenciar de otro modo, el sinsentido y la ironía que deseaba remarcar en los montajes, en donde los animales, se enfrentan a la imagen de un ecosistema que les es completamente adverso y contrario, haciendo del cuadro una representación completamente absurda e ilógica, pero que es completamente ordenada en el sentido de las decoraciones que planteo en los cuadros.



7. “Iluminación”



Óleo s/lienzo
120 x 160cm
2004

Todos los presupuestos de la serie hasta este punto habían sido completamente categóricos: cuadros en donde represento montajes contruidos a partir de elementos que hacen referencia directa a la naturaleza, pero que en algún punto evidencian de su carácter falso y ficticio, ya sea al momento de mostrar la incidencia de la arquitectura en los paisajes fotográficos, como cuando éstos se muestran delimitados por techos, pisos, zoclos y columnas, o como cuando se deforman por estar estampados sobre una pared que se dobla, cambia de dirección o se fuga, en la inserción de los animales disecados que siempre aparecen en posturas rígidas y hieráticas, carentes de naturalidad en sus actitudes, y siempre sostenidas por bases y pedestales, tubos y muebles que reafirman la solidez objetual, o en la nula relación entre el paisaje reproducido, y el contexto que lo rodea, los animales a los que se enfrenta, las iluminaciones artificiales, las atmósferas, etc.

En esta séptima pieza, me planteé la posibilidad de mostrar ciertas ambigüedades que cuestionaran lo que había venido manejando como certezas, partiendo de algunas sutilezas que marcaran diferencias hacia los cuadros anteriores, pero que fueran lo suficientemente elocuentes como para que no pasaran desapercibidas.

Primero que nada decidí hacer de éste un cuadro donde todos los elementos que lo integran, se relacionaran con una cierta armonía, que no se contradijeran entre sí, y en el que no hubiera elementos que cobraran un carácter protagónico, o de un peso que desencajara con los demás elementos del cuadro, tampoco hay ningún elemento que muestre una falta de lógica en la lectura del cuadro.

Al primer plano del cuadro, nos introduce a éste del lado extremo inferior izquierdo, la esquina de una mesa, que sostiene un grueso libro naranja, y un fragmento de otro libro de pasta amarilla, dicha mesa recortada por el encuadre de la composición, junto con los libros que sostiene, indican una dirección que asciende de izquierda a derecha, y que es reforzada por las duelas del piso. Ligeramente menos cerca del espectador, pero acomodado en el cuadro de manera que se muestra en su totalidad, y no fragmentado como el elemento del primer plano, encontramos una cebra que abarca una buena parte de la mitad derecha del cuadro, siendo el elemento más marcado y presente de la pieza, dispuesta en posición de tres cuartos, y con una dirección que continúa las anteriormente descritas.

A diferencia de todos los animales que había planteado en los cuadros anteriores, éste se encuentra depositado directamente sobre el piso, desprovisto de la base que siempre había

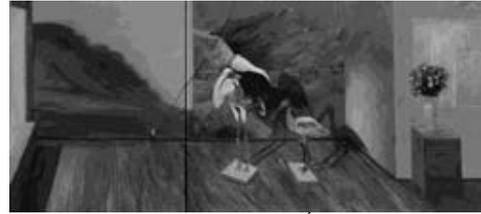
utilizado para sostener dichos elementos, en los cuadros. El omitir al objeto que separa al animal del piso, genera una fuerte ambigüedad en el cuadro, pues al no aparecer la base, no queda clara la evidencia de si este ejemplar realmente se encuentra disecado o no , a pesar de que la lógica con la que se presenta el cuadro, y en el contexto de toda la serie, nos hace creer que si lo está.

A una cierta distancia de esta cebra, ligeramente tapada por su cabeza, se encuentra una segunda cebra, esta si dispuesta sobre su base, en una postura que nos hace pensar en el movimiento que provoca un relincho, generando también una ligera duda acerca de su rigidez, pues su cabeza aparece levemente movida, como si la agitara al efectuar la acción en la que se le dispuso al ser disecada, lo cual también pone un signo de interrogación dentro de lo que el cuadro nos pretende dejar ver de él.

A su lado una maceta de forma rectangular, contiene unas ramas de bambú, frente de la pared forrada en su totalidad por un paisaje que nos muestra a contraluz una estepa, que remite directamente a las conocidas imágenes de África, en el que una brillante puesta de sol resalta al fondo del cuadro, haciendo parecer por un momento que en esta ocasión no se trata de un montaje. Las figuras del cuadro están iluminadas de modo que aparentan realmente estar siéndolo por el sol que se muestra ocultándose en el fotomural, el cual encontramos recortado en su extremo superior por el plano gris del techo que nos marca el límite del muro tapizado, desenmascarando una vez mas la condición artificial del tapiz, y dejando ver que el sol que parece dotar de luz nuestra escena no es mas que una imagen de este, resultando imposible que sea el foco lumínico de la pieza.



8. “La distancia entre dos lugares y la solución del problema”



Óleo s/lienzo s/tabla,
60 x 160 cm
2004

Es éste el único cuadro de todo el conjunto que no fue resuelto como una sola pieza, pues aunque al momento de ser planteado originalmente había sido pensado como un cuadro de un solo módulo, el desarrollo del mismo, así como la problemática que después de empezado el cuadro decidí abordar, dieron un giro en la pieza tal como había sido concebida de principio, replanteándola como un díptico, y añadiendo así el módulo izquierdo. El resultado es una pieza íntegra formada por dos módulos, que como cuadro, funcionan visualmente de una manera juntos, y de otra muy diferente por separado, pero que solo cumple con su objetivo definitivo cuando es leído como una sola pieza.

Recurro nuevamente a la solución espacial que muestra una extensión que se hunde dentro de los muros de la habitación, como en los cuadro número cinco y siete. En esta habitación encontramos sobre la pared frontal mas cercana al espectador, una ventana que permite ver al exterior el piso de un jardín, y un árbol, sutilmente sugeridos en tonos blancos, muy luminosos, y envueltos de una atmósfera brumosa. Frente a esta ventana parcialmente cubierta, encontramos un pequeño buró que sostiene un jarrón con un arreglo de flores, que hace un eco con la redondeada copa del árbol.

El muro en su base remata en un zoclo para dar paso a las duelas del piso que marcan direcciones diagonales, que el mismo muro sigue, al encontrar su vértice a la izquierda del florero, y que se hunde en la antes mencionada expansión de la arquitectura de la habitación. Dicha vértice marca el inicio del fotomural que tapizará nuestro muro que se proyecta hacia el fondo, donde retoma su disposición frontal inicial, con otro ángulo de cuarenta y cinco grados

Este recuadro en la habitación alberga un par de aves depositadas en dos pequeñas bases blancas, se tratan, a la izquierda, de un flamenco de plumaje blanco y rosáceo, sostenido en sus dos patas, con el cuello torcido, para asomar su cabeza debajo del ala derecha que tiene levantada sin extenderla en su totalidad. Se encuentra en una disposición diagonal con respecto al espectador. La segunda ave a su derecha, se encuentra de perfil al espectador, y es uno de esos ejemplares comúnmente conocidos como “pico de espátula” que en tantos cuadros de la época del renacimiento y del barroco fueron pintados, y que en gran cantidad pinturas había yo anteriormente reconocido ya, hecho que me motivó aún con más interés a pintarlo en un cuadro de este tiempo, tanto por motivos referenciales, como por haber caído en el desuso cientos de años atrás. En el cuadro completo, el muro se continúa aún al doble de tamaño, hasta topar con la otra esquina que remata al siguiente muro con una gran ventana que funge como una fuente de luz, que se proyecta por sobre la duela, iluminando la totalidad de la habitación.

El tapiz esta vez tiene una particular característica en el cuadro, pues como había apuntado anteriormente, comienza justo donde está el muro que vemos sesgado y proyectado hacia el fondo, en el que se comienza a ver un difuso paisaje que desaparece en parte de nuestra vista gracias al potente charolazo que refleja en el la ventana que tiene de frente, mas al fondo, al recobrar el muro su frontalidad, vemos que se trata de un paisaje montaños y campirano, con un lago que refleja a espejo la imagen de dicho paraje. Sobre este las aves proyectan sus sombras, producidas por la fuente de luz.

Hasta aquí, en la reproducción del paisaje que vemos en el módulo derecho del cuadro se ha mostrado todo de modo normal, sin embargo, al extremo izquierdo de este nos muestra un milimétrico corte tajante del tapiz que coarta la continuidad de dicha vista, y se extiende hasta el segundo módulo, que nos muestra fotomural distinto, colocado sobre el mismo muro, y dispuesto al lado del primero, sin dejar un mínimo espacio entre los dos, reproduciendo un paisaje completamente distinto, sintético, desenfocado y alejado, en el que hay un verde prado, rematado por un fragmento de cerro que deja ver el encuadre del mural hasta que este topa con la pared de la ventana al extremo izquierdo. Al contraponer ambos módulos, uno al lado del otro, pretendí hacer un juego de distancias entre ellos, en donde el tratamiento de cada uno me diera un efecto óptico muy distinto, y en el que pareciera que el paisaje de la derecha se encuentra mucho más cercano al observador que el de la izquierda, pero que al funcionar así visualmente cayeran en una contradicción, ya que en el cuadro ambos paisajes se encuentran dispuestos sobre un mismo muro.



9. “Proceso de erosión”



Oleo s/ lienzo
150 x 100 cm
2004

Dentro de la secuencia que había manejado en las piezas, recurrí intencionalmente a ciertas soluciones que no permitieran demasiadas especulaciones ajenas al interés específico que tenía en cada uno. De este modo los cambios y diferencias que fui desarrollando, habían girado en torno a las constantes que utilicé, tanto por sus características y disposición, como por sutiles sugerencias que enrarecen la lectura de éste. Sin embargo seguían una tónica similar entre ellos, tanto en las composiciones, mostrando vistas frontales o anguladas, en los planteamientos lumínicos buscando que los espacios aparecieran completa o casi completamente iluminados, los animales aparecían en condiciones similares a las de su estado natural, ya que como había mencionado, solo bastaba desaparecer la base que los sostenía para borrar la evidencia de que se encontraran disecados; en general tenía la intención de que los cuadros estuvieran concretados de un modo armónico y a la vez neutral, tratando de no cargar de una mayor subjetividad las piezas, o de posibles interpretaciones que suscitaran un punto de vista no deseado sobre lo que en el cuadro se presenta.

Puse énfasis en que los cuadros presentaran dichos montajes de un modo muy controlado, tratando de no caer en una estetización marcada, evitando los adornos y ornamentaciones, así como las dramatizaciones o efectos que me alejaran de un cuadro estable y con una clara lectura.

Al preparar este noveno cuadro, decidí hacer con él un corte muy particular y contundente dentro de la serie, proponiéndome hacer una pieza que presentara características opuestas al resto del conjunto, con la finalidad de romper con los patrones que venía desarrollando anteriormente y así enriquecer sus posibilidades.

Disponiendo los elementos en el cuadro de modo que sitúen esta vez al espectador por encima del montaje, y no de frente como en las anteriores piezas de la serie, se puede ver como una línea de luz recorre una habitación en penumbra en una diagonal que asciende de izquierda a derecha, dando la sensación de que por una puerta entreabierta, ésta se cuela desde un espacio iluminado hasta las sombras del lugar en el que nos encontramos como espectadores.

En esta habitación encontramos sobre el suelo la salea completa de un cocodrilo, que es utilizado a manera de adorno como un tapete sobre el suelo del cuarto, pudiendo ver su parte

superior completa, y alrededor de esta, la piel cortada de la parte inferior del animal, que se muestra extendida sobre el suelo rodeando la superficie reconocible del animal. Al fondo tenemos una esquina y dos muros que se proyectan hacia el espectador, uno de frente que se fuga hacia arriba, y el segundo se proyecta sesgado hacia el primer plano del que solo vemos un pequeño fragmento que se corta en el extremo derecho del cuadro.

Sobre este, el tapiz en esta ocasión nos deja ver un desierto parcialmente cubierto por ciertas flores primaverales, que solo viven unos cuantos días al año, dando indicio de una efímera fertilidad en esta zona que normalmente se encuentra estéril. Frente a dicho paisaje el cocodrilo parece encontrarse postrado en la arena, perdiendo su forma consistente y sólida, como si el clima árido que se representa en el fotomural lo fuera deshidratando lentamente y éste solo se encontrara inmutable ante tal situación.

Como ya mencioné, el cuadro se encuentra en la mayor parte de su porcentaje a oscuras, y solo hay un haz de luz que recorre todo el cuadro, dejándonos ver con claridad solo ciertas partes de éste, intensificando su carácter dramático. El fragmento de luz cae sobre la duela, y va subiendo hasta encontrarse con la cabeza y hocico del reptil, resaltando la textura de su piel, del resto de su cuerpo insinuado entre sombras, e iluminando también su extremidad superior derecha, su pata y sus garras, siendo estos los únicos fragmentos que se pueden ver claramente del animal. La trayectoria lumínica sigue sobre el piso hasta encontrarse justo en el vértice del muro, donde nos devela un fragmento del zoclo y del fotomural, expandiendo su dirección del mismo modo que se fuga el muro hacia uno, dejando ver claramente una pequeña parte del paisaje que nos muestra irónicamente la imagen de un desierto fecundo de una flora, que por lo general no forma parte de él.



10. “Juegos de trampantojo”



Óleo s/lienzo
120 x 160 cm
2004

Tras haber hecho un corte tan tajante dentro de la serie, e incluso de mi propia manera de plantear los cuadros, la manera en que decidí retomar los planteamientos principales del conjunto, separándome del paréntesis que hice en el cuadro numero nueve, en el que mostré una posibilidad mucho más psicológica, cruda y hostil que la del resto de los cuadros, fue haciendo en el cuadro siguiente un corte opuesto, llevando a cabo un cuadro que resultara mucho más ornamentado, y hasta cierto punto mayormente atractivo a la vista, que el resto de las piezas, con iluminación y colores vistosos, y con el paisaje como elemento protagonista, por medio del cual pudiera replantearme un nuevo juego de representaciones, que dentro del conjunto cobrara un sentido distinto y ampliara las posibles lecturas de la serie, pero esta vez de un modo mucho más sutil que en el cuadro anterior.

En el cuadro otra vez podemos ver un gran sala, que cuenta con unas muy amplias paredes, y en la que, el piso y los muebles que la habitación alberga, se muestran en muy pequeña proporción dentro de la composición, en relación con los cuadros anteriores, y del techo solo alcanzamos a ver un pequeñísimo fragmento, que delimita la dimensión del cuarto. El mobiliario utilizado en el montaje de este cuadro solo abarca el tercio inferior del plano, en el que podemos ver sobre el piso, tres sillones rojos que rodean un pequeño mueble de madera con superficie de vidrio que sostiene una cajita redonda y un periódico doblado.

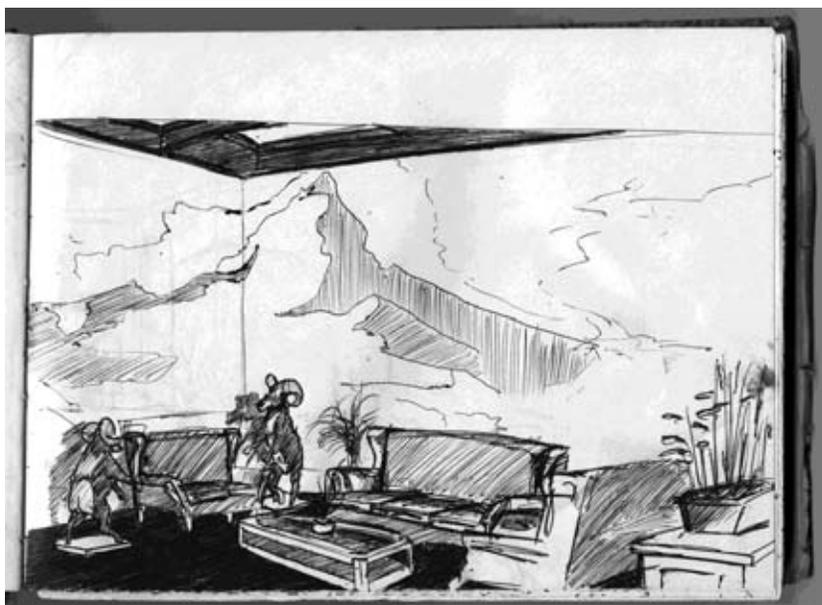
A cada lado del primer sillón que vemos de izquierda a derecha, encontramos dos pantallas que cubren un par de lámparas, y al lado de cada una de estas, dos cabras monteses de blanco pelaje, se encuentran una frente de la otra dispuestas sobre sus dos patas traseras, en posición de pelea, la de la izquierda se encuentra de espaldas al espectador, mientras que la del lado derecho la vemos de tres cuartos, a su vez podemos percatarnos que mientras la de la izquierda la encontramos depositada sobre una pequeña base, la de la derecha nuevamente está desprovista de una. El techo del cuarto, del que como mencioné, solo podemos ver un mínimo fragmento, sostiene por encima de la habitación un gran candelabro dorado con varios brazos que sostienen los bombillos.

Las enormes paredes del interior, esta vez nos permiten ver un imponente paisaje montañoso, con una gran extensión de éste cubierta de nieve, que forma parte de una cordillera más amplia de lo que el encuadre nos permite ver. Al frente del paisaje se ve un pequeño fragmento de un lago turquesa que se asoma justo detrás del sillón que se encuentra en medio de las cabras, y rodeando dicho lago, planos rocosos y congelados bloques de gran dimensión, enmarcan un

vasto pico nevado, sucedido por otro a su derecha que no podemos ver en su totalidad, y precedido por un conjunto de lejanas montañas nevadas a su izquierda.

Sin embargo, los muros de la habitación, muestran características distintas a las que ya habíamos conocido en los cuadros anteriores, dejándonos ver en su superficie algunos brillos y reflejos de los objetos de la sala, como los del sillón intermedio, y los cuernos de la cabra al lado suyo, por otro lado podemos ver que estas están delimitadas por marcos, y además el paisaje que nos muestran no se distorsiona conforme a la arquitectura como en otros casos, sino que se muestra completamente frontal a pesar del vértice que forma una esquina en la habitación. De tal modo finalmente podemos caer en la cuenta de que en esta ocasión lo que vemos no es un fotomural adherido a las paredes del cuarto, sino que éstas en realidad son ventanales de vidrio que recorren de piso a techo la altura total de la habitación, a través de las cuales podemos ver con claridad el paisaje real donde se encuentra situada la construcción de que forma parte la habitación que vemos en el cuadro.

Este recurso me sirvió para a dar una posibilidad más a los juegos de representaciones que constantemente aparecen en los cuadros de la serie, ya que tomando en cuenta el modo en que venía abordado los exteriores, el cuadro se contrapone a los presupuestos de la ésta. La lectura del mismo se enriquece, pues al haber sido representado en el plano bidimensional de la pintura, se genera una contradicción entre lo que es real y lo que no lo es: la representación plana de otra representación plana, al pintar como motivo el fotomural, y la representación bidimensional de un espacio tridimensional, como lo es pintar un paisaje. Contrariedad que me remitió a la que afronta un espectador frente a un efecto de trampantojo, que logra que el ojo confunda el objeto pintado con el real, solo que en la pieza que presento, la confusión está dada a partir de un conjunto de pinturas que muestran como elementos, tapices impresos con imágenes de paisajes, entre los que se cuele uno de carácter aparentemente tridimensional, pero todo dentro de una misma representación bidimensional, problema que se plantea en todo cuadro.



11. “Multiplicación de la especie”



Óleo s/lienzo
120 x 140cm
2004

Retomando los planteamientos originales de la serie y sus elementos principales, este onceavo cuadro, cumple con un interés que ya había planeado abordar con anterioridad dentro del conjunto. Este gira en torno a la idea de la multiplicidad y la repetición, pero utilizando dichos recursos no como una reiteración de patrones, o desde un punto de vista formal, sino como el elemento que detone la lectura del cuadro, en el que mostraré una hipotética disposición de objetos que contradiciendo su carácter de pieza única, se hace presente en un mismo espacio y momento varias veces, como en una especie de desdoblamiento.

Con este propósito de por medio, me dispuse a ejecutar una pieza sencilla, con una paleta discreta, predominantemente de grises y tierras, conformada por elementos neutrales y poco llamativos, y eliminando de ella cualquier otro interés o lectura que distrajera de la intensidad principal del cuadro.

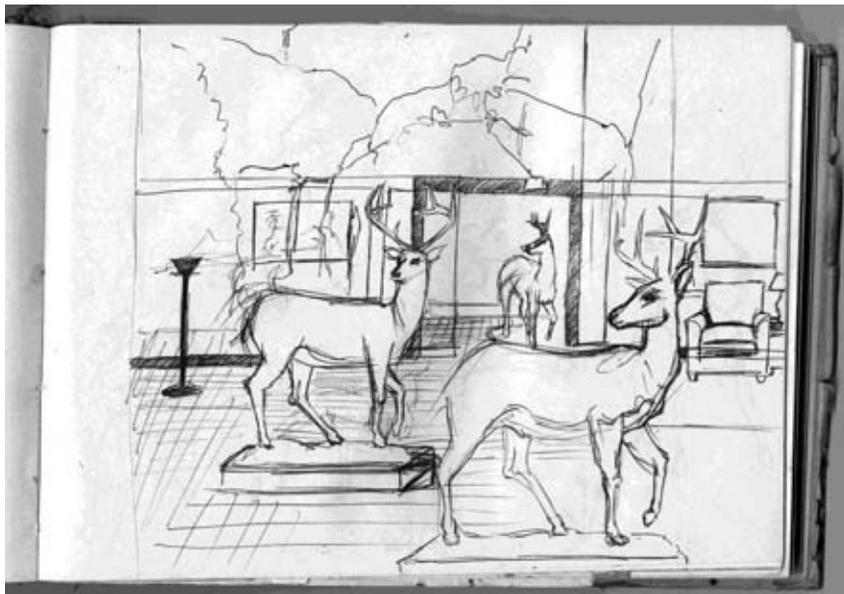
Dentro de una composición frontal, sin fugas o ángulos arquitectónicos, encontramos al primer plano, ligeramente ladeado hacia la derecha, un ciervo erguido sobre tres patas, teniendo flexionada la extremidad izquierda delantera, y con la cabeza vuelta hacia atrás. A una moderada distancia de este, encontramos otro ciervo, esta vez colocado completamente de perfil al espectador, pero conservando exactamente la misma postura del venado, con la extremidad izquierda flexionada, y la cabeza en dirección opuesta a la del cuerpo, de hecho la única diferencia que encontramos entre estos es la disposición en que los ejemplares se encuentran situados sobre el suelo, por lo demás, la base, la postura, el tamaño, el color, la cornamenta, etc., son exactamente iguales en los dos animales.

Al fondo de la habitación, sobre la pared, el tapiz esta vez nos muestra un paisaje rocoso con una cascada, en una reproducción fotográfica en blanco y negro, que cubre hasta el límite superior del cuadro, y que se termina poco antes de llegar al extremo derecho .

Sin embargo casi al centro del muro, ligeramente a la derecha, encontramos un gran corte arquitectónico de forma cuadrada, que impide ver la totalidad del fotomural, pues se trata del acceso a una segunda habitación, que amplía el espacio al fondo. Esta segunda habitación se encuentra mucho mas iluminada, y con una atmósfera mucho menos nítida, en ella encontramos nuevamente otro ejemplar del mismo animal, que aunque lejano y mucho menos definido, podemos distinguir nuevamente en él la misma extremidad izquierda flexionada, y la dirección de la cabeza, opuesta a la del cuerpo, solo que esta vez lo encontramos en una

disposición diagonal con respecto al espectador, teniendo con esta, tres veces la representación del mismo animal en el cuadro. Al fondo de esta segunda habitación se puede distinguir entre los tonos blanquecinos con que está pintado, una segunda aparición de la misma imagen del paisaje rocoso con la cascada, haciendo de esta segunda habitación un reflejo de la principal, la cual también nos muestra al fondo un corte sobre el fotomural, que no es más que otra entrada a una tercera habitación, de la que ya solo podemos ver un plano luminoso tras del tercer venado, que hace un eco con la entrada a la segunda habitación.

En este cuadro quise dejar lo más claro posible lo improbable que resultaba la imagen, remarcando y haciendo evidente la condición ficticia de la serie y su carácter de sin sentido. Sin embargo me di a la tarea de llevar a cabo dichos enrarecimientos, de un modo sutil y no siempre quedan claros a la primera impresión del cuadro. Todos los demás elementos de la pieza los traté de un modo muy poco llamativo y neutral para darle al cuadro una apariencia común y cotidiana, y que solo después de la observación detenida del cuadro, pueda el espectador caer en la cuenta que lo que se representa en el cuadro nos muestra una lógica inverosímil y absurda.



13. “Taxonomía errónea”



Óleo s/lienzo
150 x 150cm
2004

Partiendo de la idea de las disposiciones taxonómicas que se usan en los museos de historia natural, decidí en este nuevo cuadro conformar un conjunto de animales que de cierto modo son coloquialmente entendidos como parte de una misma familia, aunque sus características físicas los hacen pertenecer a diferentes clasificaciones y nomenclaturas. La asociación de dichos animales la hago para recalcar el enrarecimiento que resulta al momento de ser entendidos como parte de un mismo orden aún cuando visiblemente es fácil desconfiar de esta manera en que comúnmente dichos animales quedan emparentados, sin embargo aclaro que el extrañamiento ante tal relación coloquial surge desde una subjetividad artística y no de un fundamento científico riguroso, ya que, en este cuadro mi intención era la de apuntar hacia una idea completamente racional acerca de la naturaleza, de manera que terminara luciendo un tanto malentendida y fuera de lugar

Con un formato cuadrado, y siendo éste el cuadro de mayor escala dentro del conjunto (150 x 150 cm), me dispuse a presentar cuatro animales disecados en un plano principal y protagónico, de manera que trazaran un *recorrido* visual que dirigiera la mirada del espectador de un modo escalonado y ascendente por medio de los ritmos que se marcan desde el primer animal que vemos sobre la base del cuadro y que se continúan, con la presencia de un segundo, tercer y cuarto animal, elevándose de izquierda a derecha, todos sucedidos inmediatamente por el muro tapizado, que abarca casi la totalidad del fondo del cuadro, dejando sólo un breve espacio a la izquierda del plano que nos permite ver un alejado salón con una atmósfera vaporosa y generosamente iluminada., del cual no se muestran mas que un pequeño sillón y mesa de centro, y al extremo, una gran ventana contrastando con el plano principal.

Al frente dispuse un gran oso hormiguero, en el primer plano, cuya figura de perfil sobre un pedestal recorre de un extremo a otro todo lo ancho del cuadro. Detrás de éste y a la altura de su lomo, depositado sobre una roca ficticia, podemos ver otro ejemplar de la misma especie, solo que de una raza visiblemente mucho mas pequeña, de pelaje mucho mas corto, y de estructura corporal mucho menos alargada y estilizada. La presencia de este segundo animal, es reforzada con un tercer ejemplar del mismo tipo que el segundo, solo que dispuesto sobre una repisa, en la cima del conjunto de animales, y con una postura distinta. Al centro, rodeado por este conjunto de animales, que aunque de particularidades diversas, son visiblemente afines, encontramos el ejemplar disecado de un oso grizzly, gruñendo de frente al espectador, y a la

vez haciendo evidente el absurdo al que nos enfrentamos cuando animales de características físicas tan disímiles, son considerados por alguna razón como parte de un mismo conjunto, características que hacen imposible su asociación incluso en términos visuales.

Sin embargo, aún cuando estos animales son conocidos como osos hormigueros, al igual que los que son conocidos como osos koala, e incluso, los mismos osos panda, no pertenecen, por contradictorio que esto resulte, a la familia de los *ursus*, como el oso grizzli representado en el cuadro, los animales antes enumerados pertenecen, por características físicas que tienen que ver con el nacimiento y el primer desarrollo de sus crías, a la familia de los marsupiales. De este modo, aún cuando la agrupación de dichos animales como una misma clasificación taxonómica es incorrecta, dentro del conocimiento coloquial de dichos animales, forman parte de un mismo orden, al menos al momento de ser nombrados, lo cual genera un sinsentido en el cuadro, que incluso sin el conocimiento taxonómico adecuado, resalta a la vista de un modo claro y obvio.

Dispuse en esta ocasión los animales sobrepuestos, sin grandes espacios y distancias entre ellos, acomodándolos con un orden similar al de un cuadro de naturaleza muerta, para enfatizar aún más la idea de un conjunto de objetos, dándoles un protagonismo primordial en la composición, pasando a un plano evidentemente secundario al tapiz que encontramos inmediatamente detrás de éstos, en el que se representan unas nubes que proyectan haces luminosos que parecen dirigirse directamente sobre los animales, como en una especie de exaltación del montaje, que deliberadamente abarca prácticamente la totalidad del cuadro, en el que la única referencia del lugar en el que se encuentran, queda, como ya había mencionado, supeditada a un breve fragmento del cuadro, en donde vemos la alejada sala amueblada, remarcando una vez más la artificialidad que permea en la temática de la serie.



14. “Vánitas”



Óleo s/lienzo
60 x 160cm
2005

Tras del resultado obtenido con el cuadro anterior, decidí seguir trabajando con los animales disecados, ya no solo como objetos de colección, sino a la vez como colecciones de objetos, con los que pudiera conformar conjuntos y agrupaciones de un mayor número de piezas, que por un lado, representarían una diferencia, ante aquellos cuadros en los que solamente disponía uno o dos ejemplares, en los que estos tenían un carácter sumamente contundente e inamovible, y en los que aunque el animal hubiera sido dispuesto realizando una aparente acción, se mostraba estático y carente de naturalidad, y que por el otro lado pudiera dar a los montajes un carácter más escenográfico, y enriquecer los cuadros con otro tipo de narrativas, generadas por medio de las actitudes, posturas y situaciones en que los animales se encuentran rodeados, creando relaciones entre estos motivos, y no sólo disponiéndolos de manera inconexa, como en los anteriores cuadros, en que se mostraban inmutables ante la presencia de otros semejantes.

De tal modo en esta vez aparece un conjunto de ejemplares mucho más amplio que en los cuadros anteriores, sin embargo, no es la presencia de este copioso grupo de animales el motivo principal del cuadro, pues en esta ocasión el peso principal de la pieza recae en el espacio planteado que se muestra amplio, pulcro y generosamente iluminado, y en el que los animales y el paisaje se incluyen en menor escala y arrinconados al extremo derecho del plano, mientras casi al centro de la composición sobre una mesa luce sostenido un jarrón que contiene un vistoso arreglo de flores, resaltando importantemente entre todos los elementos de la pieza.

La altura de la obra en esta ocasión es mucho menor a la gran mayoría del resto de la serie, pero guarda el mismo ancho que varias de las otras piezas, siendo un cuadro ampliamente alargado, similar en su formato al cuadro número ocho, (“la distancia entre dos lugares y la solución del problema”) pero en una sola pieza. En ésta ocasión decidí representar un vasto salón, dividido en dos partes por un muro que lo recorre a lo largo, pero que da acceso de uno al otro lado por una gran entrada, y hasta donde se alcanza a ver, también hay dos marcos de ventana que comunican ambos fragmentos del mismo, cuya construcción arquitectónica remarca lo frío y anguloso del lugar, que se muestra limpio y luminoso, con lustrosos pisos que reflejan parte de los ángulos de las esquinas de los muros, ventanas etc., y espaciosos tramos de la parca decoración.

En el tramo del salón en el que se encuentran los muebles y decoraciones, podemos ver primeramente la mesa que sostiene el jarrón azul con su arreglo floral, y frente de esta al primer plano hay dos sillas y a su derecha, un escalonado mueble de tres niveles, que sostiene una

colección de venados, cervatillos, antílopes, renos, etc. que suman un total de siete ejemplares acomodados, uno en la tarima inferior, tres en la de en medio y tres mas en la de hasta arriba, todos en diferentes actitudes, el primero en una postura de reposo, otros erguidos, otros volviendo la cabeza, e incluso uno de ellos tiene la cabeza borrosa y desenfocada, como si hubiera sido capturado en una acción de movimiento, lo cual resulta aún mas desconcertante cuando nos percatamos que esta es una de las dos únicas piezas que se encuentra empotrada sobre una base individual, independiente de estar sobre la gran base de tres niveles que sostiene a todo el conjunto de animales. No obstante las diferentes actitudes y disposiciones de dichos animales, todos ellos se encuentran dirigiendo la atención de sus aparentes miradas hacia el lado izquierdo del cuadro, mas específicamente al punto donde se encuentra situado el jarrón con el arreglo floral.

Justo detrás de los tres animales de la tercer repisa del mueble, un angulado muro, cubierto parcialmente por la gran base, muestra en esta ocasión estar tapizado por una imagen que nos deja ver un paisaje muy distinto a los que habían sido mostrados a lo largo de la serie, pues la vista de este se encuentra devastada, erosionada e infértil, y en su total extensión no se puede ver mas que una sombría colina, cubierta de troncos, algunos erguidos, algunos tendidos sobre el suelo, pero todos ellos carbonizados, como el enorme residuo de un catastrófico incendio, que ha ennegrecido, incluso el cielo encima de este lugar.

Me es importante destacar que, esta dramática área de la pieza, implica un importante contraste con la luminosidad y limpieza del espacio en la que se encuentra contenida, por lo que la lectura principal planteada en el cuadro, está dada por el dialogo que llevan a cabo el esplendor del llamativo arreglo de flores, y la trágica representación paisajística que tiene de frente, adherida sobre la pared, contraposición que nos remite a la fugacidad y a lo percedero de la vida, de manera que en el título del cuadro “Vánitas”, hago referencia a la tradición de la naturaleza muerta, que incluía entre los objetos pintados en el cuadro, motivos que remiten a la muerte y al paso del tiempo, como cráneos, velas consumiéndose o relojes de arena, contraponiéndose con objetos decorativos, lujosos o cotidianos, de la misma manera en que en este cuadro se contradicen dos decoraciones completamente ajenas en sentido y significado.



15. “Vista aérea a nivel de piso”



Oleo s/lienzo
100 x 150cm
2005

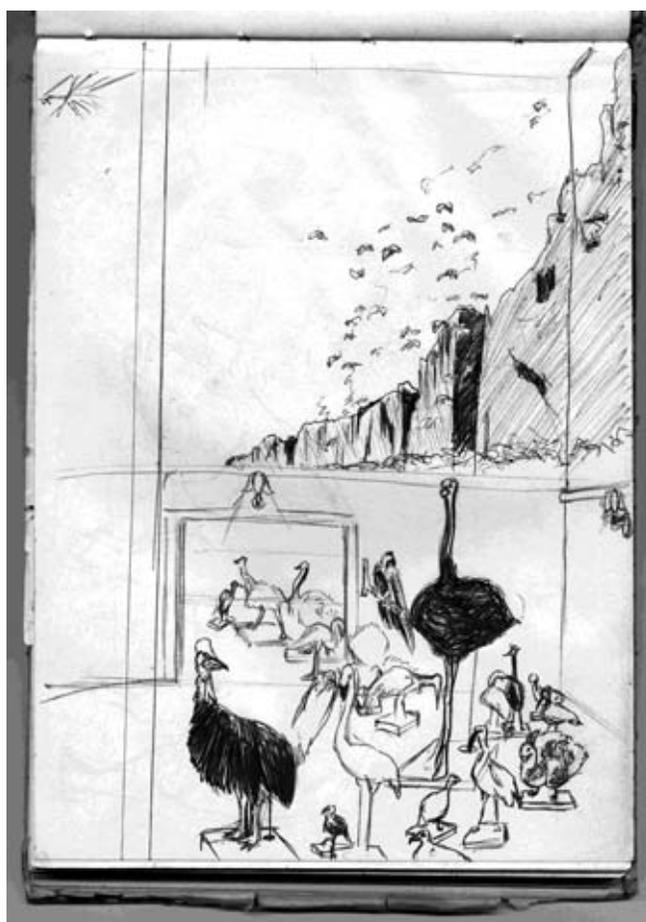
Trás la secuencia de piezas que he ido presentando, consideré que el siguiente cuadro funcionaría como un breve descanso de las intensiones que a nivel semántico he depositado en los anteriores componentes de la serie, por lo que al momento de su planeación decidí dar mayor importancia al carácter estrictamente constructivo, para de este modo aligerarlo en términos conceptuales.

De tal manera, en esta ocasión el propósito principal de la pieza sería su solución compositiva, buscando conformar un recorrido que, por medio de ritmos y direcciones específicas llevaran al ojo a transitar por la totalidad del plano, de una manera organizada y secuencial, siguiendo los elementos que conforman la pieza y que se van conectando visualmente unos con otros, como los eslabones de una cadena, desde el primer plano del cuadro, al extremo inferior izquierdo, y guiando la dirección de la mirada hacia la derecha, para regresarla nuevamente a la izquierda, justo arriba de donde comenzamos, y volver a virar a la derecha, pero esta vez de un modo ascendente, que nos dirige hacia el extremo superior del cuadro, conformando un sentido compositivo en forma de “S”.

El cuadro está planteado desde un punto de vista casi prácticamente frontal, con una pequeña fuga de la habitación marcada al extremo derecho del plano. Esta vez el espacio arquitectónico posee una característica que resalta de entre todos, el alto de sus techos, que permite ver unos inmensos muros, dejando incluso a los animales mas altos, situados en la mitad inferior del cuadro. La habitación, es ampliada por una entrada que conduce a una segunda habitación, y sobre del piso que unifica las dos habitaciones, encontramos ordenado un grupo de veintiún aves disecadas que recorren la totalidad del espacio, entre las que vemos una gran diversidad de ejemplares, desde un casuario localizado al primer plano, pasando por flamíngos, avestruces, loros, un buitre, un pico de espátula, etc. todos dispuestos en una gran hilera, que recorre la habitación en un semicírculo, continuando en la segunda al fondo con algunos ejemplares más, y encontrando al último, justo detrás de donde se encuentra erguido nuestro primer ejemplar, pero suficientemente alejada.

El tapiz se encuentra colocado sobre el muro que recorre la mitad superior del plano. El paisaje en esta ocasión muestra la cima de unos peñascos, que en angulosa perspectiva se van acercando hasta llegar a un primer plano del mural, haciendo una división diagonal que a la izquierda es cubierta por cielo, y a la derecha por las escarpadas montañas de piedra. Dicha

diagonal se forma justo en el punto en el que se encuentra la lámpara que une el recorrido visual planteado en la mitad inferior del cuadro por la hilera de aves, y da como resultado una dirección que asciende sesgada hacia todo lo alto del bastidor, hasta el punto en que encuentra su vértice el muro de la habitación, proyectando el muro contiguo hacia el espectador, y haciendo que la dirección del rocoso paisaje tope justo con la esquina superior derecha del cuadro. El fotomural muestra esta vez una parvada de aves, con lo que planteo un juego entre la representación de las aves físicas que pueblan la mitad inferior del plano, y la representación de las aves representadas en el tapiz, mostrando así un cuadro lleno de aves, aún cuando estas pertenezcan a dos diferentes planos de representación.



16. “Montaje de un nuevo hábitat con cabezas de ornamento”



Óleo s/lienzo s/tabla
100 x 100cm
2005

Hasta este caso, había utilizado constantes dentro de los espacios, ya fueran salas, salones, pasillos, oficinas, etc. que los distinguían por sus impecables decorados, por las impersonales y frías disposiciones tanto de muebles, como de objetos, los empapelados de los paisajes aparecían intactos, y cada elemento en los cuadros era colocado con un premeditado orden, que exageré con el fin de que las imágenes tuvieran un carácter ficticio, como si fueran sets, en los que incluso, aún cuando mostraban algunos objetos, como libros, ceniceros, floreros u otros que parecían colocados de forma casual, los disponía de modo poco azaroso. Es decir, mostraba las cosas de forma muy controlada, como si nadie viviera en esos lugares, o como si lo transitorio no tuviera cabida en dichos espacios, recalcando así lo mas posible el sinsentido que hay en la imitación de una naturaleza a través de una interpretación racional.

Dicha constante me sugirió la idea de desarrollar un cuadro que mostrara uno más de estos montajes, pero a la mitad de su elaboración, como si esta realmente fuera una decoración de un espacio específico que no ha sido finalizada: la acomodación previa de los motivos que el pintor utiliza para su cuadro, que de manera paradójica, no han sido dispuestos para ser pintados realmente. No mostrar el montaje como un todo terminado, sino como una decoración cuya elaboración se encuentra inacabada. También, decidí presentar algunos motivos también incompletos o fragmentados, y no como totalidades intactas, como en las obras anteriores. Así es como en esta ocasión presento el fotomural de un modo que no había sido mostrado en ningún cuadro anterior, a medio adherirse al muro, por lo que en el podemos apenas reconocer un breve pedazo de un soleado paisaje campirano. También será éste el único caso en la serie que tenga animales cercenados, e incompletos, esta vez solo tenemos sus partes mutiladas y desprendidas.

En el extremo izquierdo, encontramos dispuesta en escorzo una escalera de peldaños, fugada hacia el fondo, recargándose sobre el fotomural, dejando en evidencia el carácter falso, plano y sólido de este. La condición plana de la imagen campirana queda ya completamente al descubierto, cuando nos percatamos que se encuentra incompletamente pegado sobre el muro, y que incluso uno de los fragmentos de dicho tapiz se está solo colocado a medias, mostrándonos el envés del papel que se dobla hacia delante

Regados sobre el suelo encontramos diversos objetos utilizados en las transportaciones y en las mudanzas, plásticos de envoltorios tirados sobre el suelo, una cubeta de pintura, una tarja y un rodillo, indicando la condición transitoria en que la escena se encuentra, y al lado de los plásticos, encontramos tres cajas de cartón selladas, mostrando el hecho de que el montaje final incluirá elementos que aún no podemos ver. Al centro del piso, al mismo nivel que la escalera, hay una caja abierta y vacía, y a su lado derecho encontramos repleta una gran bolsa negra de plástico, y al primer plano encontramos un fragmento de otra caja de cartón, recortada por el encuadre utilizado en la composición del cuadro.

En medio de todas las cajas y bolsas, sobre el piso, empotrada a una base de madera, encontramos la cabeza de un hipopótamo, completamente desprendida del cuerpo al que perteneció, y unida por el cuello al soporte de madera con el que será colgado sobre la pared. La presencia de dicho animal cobra un carácter protagónico en el cuadro, tanto por su disposición, como por la actitud en que este se encuentra taxidermizado, pues lo vemos con las enormes fauces completamente abiertas, que muestran sus prominentes y disparejos colmillos, resaltando y destacando brillantes en la escena. Sobre de esta cabeza, ya colgados sobre la pared, encontramos las cabezas de otros dos ejemplares, al extremo derecho, la de un buey lanudo, que retuerce su cuello en una postura que apunta su mirada perdida en dirección al espectador, al fondo la de un rinoceronte gris que permanece agachado, sin embargo, los tres animales se encuentran en posiciones de ataque, de embiste o de defensa, lo cual hace de esta escena aún más dramática, pues incluso cuando lo único que podemos ver de los animales son sus rostros, estos cobran mas peso, con las posturas y las actitudes y las expresiones que muestran.



16. “Noche de día y de noche”



Óleo s/lienzo s/tabla
100 x 100cm
2006

Dentro de todos los objetivos que suelo plantearme con relación a un cuadro próximo a realizar, siempre cuento con intensiones claras mediante las cuales obtendré ciertos resultados que definirán la lectura de la pieza, tanto dentro del aspecto visual como del aspecto interpretativo, intensiones que siempre son sometidas a un proceso delimitado que me permite eliminar los cabos sueltos en el cuadro, evitando así divagaciones o lecturas de la obra que salgan enteramente de mi control.

Normalmente estos elementos representan un 80 o 90 por ciento del planteamiento total del cuadro, sin embargo, una vez que ya se cómo y dónde van mis elementos principales, tales animales en determinado espacio, con dichos muebles, el punto en que dispongo que paisaje, por que lado entra la luz, cómo será la composición y demás decisiones completamente concientes y racionales, ya, si en la mesa hay tal objeto u otro, si es de tal o tal otro color, si el mueble tapa algo que no se distingue muy claramente, un elevador o cinco focos, un cenicero, etc... son cosas que dentro de mi perspectiva, carecen de una intensión específica y conciente, incluso en ocasiones puedo decir que desconozco completamente el motivo por el cual los utilizo, y normalmente no tengo un interés específico en saberlo, cualquier interpretación respecto de ellos, además de no sentir que me corresponda hacerla, me parece irrelevante y de poca aportación dentro de la lectura que quiero dar al cuadro.

Dentro de la totalidad de la serie que presento, este es un caso particular, pues esta vez dichos elementos poco relevantes en la intención del cuadro, permean en un porcentaje mucho mayor que en cualquier otro, pues cuando en otras piezas estos solo alcanzan un carácter accesorio, ésta se constituye en gran medida por dichos elementos, incluso llegando a competir en protagonismo con los intereses principales que me propuse a desarrollar, los cuales eran dos completamente definidos.

Primeramente tenía muy claro hacer un cuadro sumamente contundente y elemental, que contrastara radicalmente con mis últimos cuadros, en los que trataba de destacar determinadas direcciones para dar una intensión de movimiento y dinamismo entre los muchos elementos que los conformaban, y al contrario, esta vez busqué una absoluta inmovilidad y una estabilidad completa, con una disposición frontal, central, sin diagonales, evitando las fugas y las profundidades conseguidas con perspectiva, simétrico, ordenado y limpio.

La segunda particularidad que tenía en mente desarrollar en esta pieza, era la de hacer una referencia o una cita al cuadro “El imperio de las luces” de René Magritte al que hago mención en el apartado dedicado a la representación del capítulo uno, y precisamente traté de suscitar el mismo sinsentido temporal, representando un paisaje nocturno en el fotomural que se contrapona a la iluminación diurna del cuadro, replanteándome la misma disociación, pero desde una posibilidad muy común, y alejado del enigmático postulado original.

Independientemente de estas dos importantes premisas, la primera la utilicé con un carácter puramente constructivo, y la segunda con una intensión completamente semántica, los demás componentes, que en otras ocasiones han cumplido un papel principal, en este caso me parecen poco determinantes y fueron elegidos ya sea por una atracción personal, por una asociación inmediata, o en función a sus características neutrales y poco llamativas, principalmente en el caso del animal, que en esta ocasión encontramos en circunstancias completamente distintas a las que solía aparecer en cuadros anteriores, y que utilizo de manera que pase lo mayormente desapercibido posible.

Perfectamente plantado al centro, encontramos un armazón plástico sin forrar con la piel y los cuernos de un venado, dichas estructuras son muy utilizadas actualmente en la industria de la taxidermia, ya que son más prácticos que los antiguos procesos en los que los animales se cosían y rellenaban de aserrín. Utilizo el molde blanco y terso de dicho venado con el fin de neutralizar lo mas posible las características salvajes y brutas de la naturaleza del animal, como el pelaje, los cuernos, las pesuñas, y así utilizar una imagen idealizada e impersonal de dicho elemento, dejando así solamente una intacta figura, limpia y aséptica representación de una bestia silvestre entonada con la contundencia que buscaba en el cuadro



17. “Naturaleza doméstica o hábitat artificial”



Oleo s/lenzo s/tabla
100 x 100cm,
2006

Estando ya próximo a finalizar la serie, realicé el último cuadro que dentro del conjunto representaría un paréntesis dentro de las constantes manejados en las diferentes piezas presentadas, para generar mas juegos de sentidos y lecturas, que a la vez resultaran contradictorios con las anteriores, y expandieran la posibilidad de interpretaciones en el recorrido total de las pinturas.

Esta ocasión recurrí una vez más al orden y limpieza que había en el cuadro anterior, hecho que me ayudaría a dar una cierta continuidad en la secuencia del conjunto, atendiendo una vez más a una composición central, generada principalmente por una sucesión de horizontales y verticales, y planteando la profundidad del cuadro por medio de planos y tamaños y no por medio de la utilización de líneas diagonales y fugas que refieran a una perspectiva, siendo la única línea sesgada, la que marca un cable que recorre el piso de la habitación, y que encuentra un eco con las partes frontales de los sillones. Sin embargo no es el planteamiento espacial utilizado en el cuadro lo que lo caracteriza del resto de la obra, sino los elementos utilizados para conformarla, así como la ausencia incluso de los mas recurrentes dentro del resto, generando una nueva posibilidad de dialogo entre dichos elementos, y entre éstos con los del resto de las piezas.

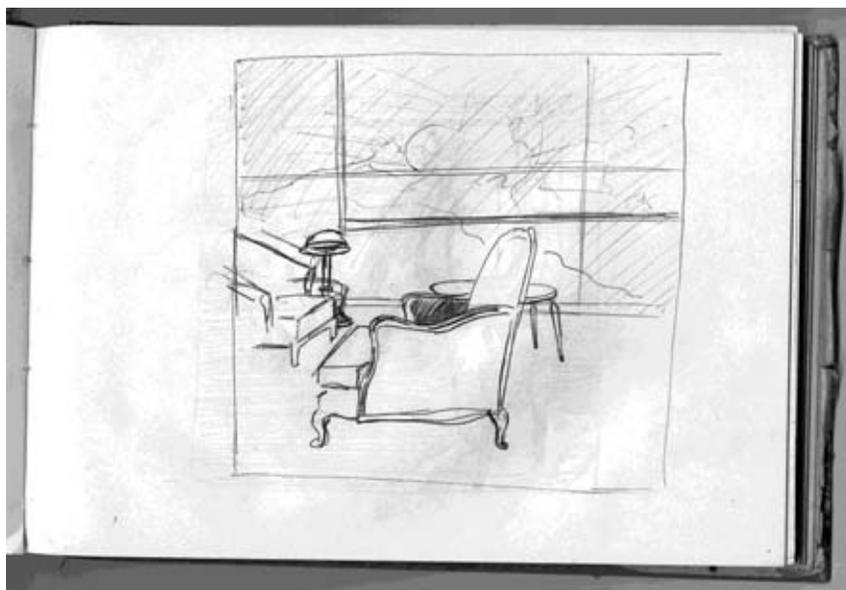
En cierto modo el cuadro que ahora refiero, lleva las intensiones cotidianas y caseras, a un nivel protagónico. La pieza se aleja de las constantes de la serie, y solo se refiere a estas de un modo indirecto, pero a la vez mucho más radical dentro del contexto del conjunto al que pertenece, principalmente en lo que refiere al elemento animal, y es que en este caso la alusión a este motivo resulta lejana a la figura del ejemplar disecado en una postura y actitud determinadas, que incluso desaparece por completo.

Por otro lado la presentación del tapiz que representa ,a su vez, un paisaje ajeno al espacio que lo contiene queda fuera del planteamiento en esta ocasión. Esta vez mi intención era referirme exactamente al mismo tema central que servía como hilo conductor de esta colección de pinturas, sin recurrir a los elementos que habían aparecido en el resto de las piezas, haciendo de este un cuadro que funcionara por una parte como contrapunto y por otro lado como reafirmación temática del conjunto.

El cuadro se encuentra conformado por el amplio y limpio espacio de una habitación, en la que justo al centro encontramos un sillón individual, cuya principal característica es que se encuentra forrada con la piel de un leopardo utilizada a manera de patrón de diseño, en lugar de estar cubierta por un tapiz normal de tela, o de piel de un color plano. Es ésta la única referencia que existe en la pieza que logra conectarla con los demás componentes del conjunto, el hecho de tener la huella del animal que ha sido convertido en objeto decorativo, solo que en este caso además ha sido modificado y llevado a un nivel de objeto funcional, completamente despojado de su forma original, es decir que en lugar de tener este animal inerte y disecado en cierta postura en la habitación, lo tenemos completamente cancelado y convertido en silla, cuya única referencia de su estado silvestre es la piel y pelaje donde los colores y las manchas vuelven más llamativo al objeto en que fue utilizada.

Por otro lado, detrás de este elemento protagónico, la habitación termina rematada en un gran muro blanco, y a la mitad derecha, el fotomural una vez más es reemplazado por una ventana, que da a un verde jardín, con frondosos arbustos al fondo, que de hecho pareciera ser una continuación del piso del cuarto, que se encuentra forrado por una alfombra de un tono de verde completamente similar. Algunos cables sobre el piso y las paredes, marcan líneas y direcciones por toda la habitación, pero no encontramos ningún otro elemento que haga referencia a la naturaleza, ya sea vivo o muerto.

Descontextualizado de la serie completa, el cuadro solamente representa una habitación amueblada con cierto tipo de decoración, y cualquier interpretación o enunciado en torno a la pieza solamente se activan en compañía de los demás elementos del conjunto, por lo que éste termina funcionando como un activador de posibilidades a nivel semántico en la trama serial, generando un nuevo dialogo entre ésta y el resto de las piezas.



18. “Dios! que desastre”



Óleo s/tabla
100 x 100cm
2006

Al momento de plantear de nuevo los motivos característicos de la serie, decidí una vez más generar un contraste con su antecesor, principalmente en la manera de abordar su construcción, su estructura, y su intensidad visual general. Las características principales de la pieza la alejan al resto del conjunto, y resaltan aún más radicales contrapuestas al ascetismo y pulcritud del cuadro anterior. La elaboración de la presente obra fue completamente desordenada, carente de un guión para su ejecución. Otra cualidad que me interesaba en este cuadro, era obtener como resultado un efecto dramático, nervioso y poco apacible en franca contraposición con la manera en que había venido trabajando en los anteriores que habían sido concebidos para mostrar una contundente estabilidad y un orden inamovible.

Originalmente contaba con el elemento al primer plano, un reno cuya postura aparece intranquila y denota un movimiento brusco, tiene el cuerpo de tres cuartos, pero su cabeza se tuerce volteando hacia arriba ligeramente en dirección contraria, y su amplia y vistosa cornamenta sobresale como el punto más llamativo de la composición. Tras esta, dispuesto levemente a su derecha, se encuentra a cierta distancia un segundo reno en otra posición de movimiento, suspendido en un salto, trazando la misma dirección en la que volteo el primero. Al fondo el muro comienza a la tercera parte superior del plano, dejando las otras dos terceras partes de la superficie como el espacio del piso, que en un principio se encontraba completamente forrado de una duela de madera colocada de manera horizontal, por lo que iba siguiendo un ritmo de líneas que remarcaban los bloques, también horizontales de la pared y el pequeño fragmento de techo al fondo. El fotomural originalmente mostraba un paisaje con luminosas nubes alumbrando una montaña, y finalmente frente de este, a la derecha del segundo animal se encontraba una lámpara de pie, la cual prácticamente era el único mueble que podíamos encontrar en la habitación aparte de los animales.

Desde este punto, la obra ya mostraba una situación de inestabilidad marcada por las posturas, acomodación y actitudes de los animales, sin embargo el paisaje elegido empalmaba en luminosidad y formas con los cuernos del animal principal, y por otro lado también el animal al segundo plano al encontrarse lejano e iluminado al fondo, hacía de su presencia un estorbo más en la visibilidad de los cuernos, por lo que oscurecí tajantemente el fondo del cuadro, lo que hizo que la escena cobrara un aspecto desolado, como si se tratara de un lugar

viejo y abandonado, sensación que decidí extremar desapareciendo la lámpara, y representando un boquete en la duela del piso, en el espacio que hay entre un animal y otro, dejando ver parte de los soportes de la duela sobre la base de cemento original.

Tras de oscurecer y dar una apariencia avejentada a la habitación otorgándole un marcado carácter de abandono a la pieza, decidí cambiar el fotomural que no funcionaba en la composición, cosa que hice tres veces más. El paisaje que finalmente decidí dejar, acentúa mayormente el dramatismo de la escena, pues es una representación de un horizonte lejano, en el que apenas podemos ver una pequeña línea de tierra, de las que salen unas pequeñas columnas de fuego que oscurecen el amplio cielo del paisaje de negras columnas de humo que cubren una vista nocturna, en la que solo podemos ver pequeñísimos fragmentos de un cielo representado por destellos azules, que funcionan como acentos en un cuadro cuya paleta en tierras, grises, naranjas y negros, destaca por su aridez.

Casi al finalizar el cuadro decidí integrar un tercer reno a la izquierda del plano, apareciendo de entre la penumbra, y dispuesto en otra postura nerviosa, en actitud de correr y volteando su cabeza hacia la izquierda, como si se alejara desbocado. Esta última pieza que agregué, siento, tuvo el tino de acentuar aún más las desesperadas posturas de los otros animales, como si se tratara de una manada angustiada tratando de huir de una catástrofe, hecho que aunado a la imagen del fotomural dotó al montaje de esta pieza de un carácter teatral, que si bien ya había abordado en contados casos anteriores, había sido de maneras mucho más sutiles.



19. “Depredación en el lobby”



Óleo s/lienzo
120 x 160cm
2007

Para esta ocasión, decidí que los componentes de mayor importancia serían, por un lado el espacio conformado por la habitación, que esta vez obtiene un protagonismo excepcional dentro de la imagen, y por el otro lado la acción representada entre los animales disecados, que aunque no cumplen un papel predominante en esta pieza, son determinantes en su lectura. Me era importante recuperar en este cuadro el carácter frío e impersonal en el espacio planteado, que en el caso anterior abandoné completamente, para darle otro sentido, ya no como escenario que refuerza la lectura dada por los animales disecados, sino como el elemento que al contrario se encargará de, nulificarla, y hacer que el montaje luzca como un adorno, como un elemento más del mobiliario del espacio, no importando la escena que en éste se esté recreando, lo cual generó una fuerte contradicción entre los elementos del cuadro, detonando así un enrarecimiento provocado por lo ajenos que se muestran cada uno respecto con el otro.

Busqué hacer muy evidente la confrontación entre la teatralidad, tal y como ya la había exacerbado en la dramatización de los alces de la pieza anterior, y un espacio totalmente aséptico, por lo que este cuadro termina siendo una especie de combinación de una escena dramática, con un espacio impecable.

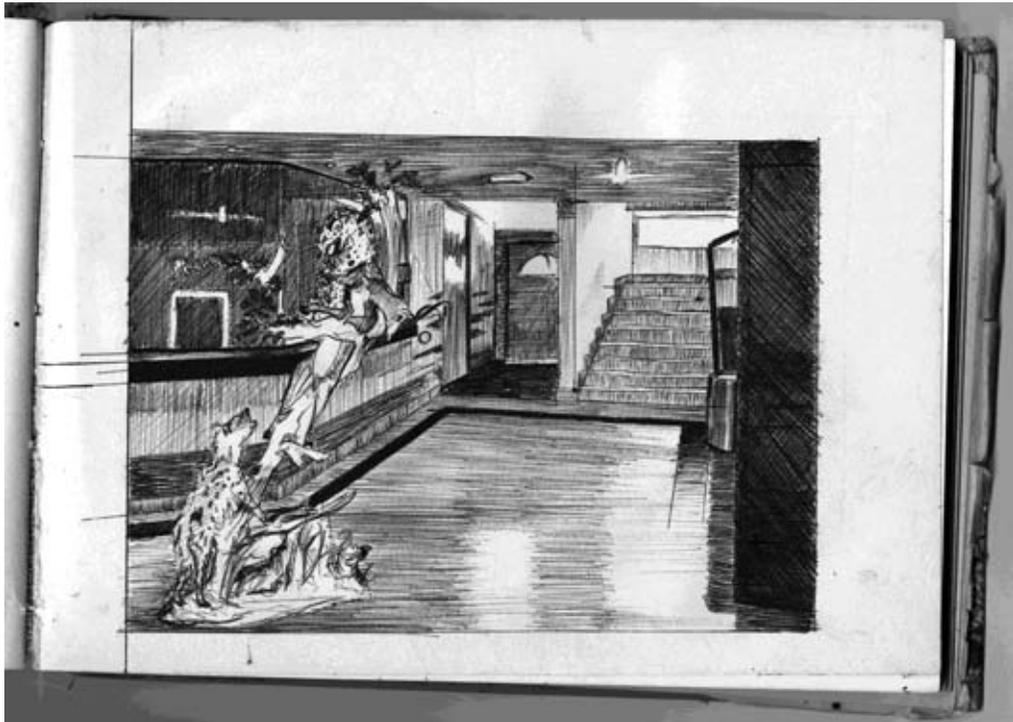
El paisaje esta vez pierde completamente la relevancia que en el resto de la serie, salvo alguna excepción, había mostrado, volviéndose solamente un accesorio dentro del planteamiento de la composición. Sin embargo éste también amplía la lectura, pues representa una vista que desencaja completamente con la escena que llevan a cabo los animales, haciendo aún más ilógica la relación entre los componentes del cuadro, imposibilitando así una narrativa como la presentada en el cuadro anterior, y volviéndolo de este modo su antítesis, pues mientras en aquel todos los elementos se vinculaban, en este todos se contradicen.

La habitación que contiene el montaje planteado, representa un lobby o la recepción de un hotel. En la mitad inferior del muro izquierdo que se fuga hacia el fondo, encontramos desapercibido el tapiz que muestra una vista paradisíaca de una puesta de sol sobre un apacible mar, con un cielo en tonos amarillos y naranjas y unas cuantas nubes en contraluz que dan un aspecto tranquilo y armonioso, sin embargo es recortado por el hueco donde hay una puerta cerrada que lo trunca, para volver a aparecer, y continuar hasta dar con el límite de la pared.

Al primer plano, contrastando con todos los demás elementos del cuadro, encontramos el montaje de los animales, que en esta ocasión se muestra distinto a como lo encontrábamos en

casos anteriores, pues esta vez se trata de un solo bloque que articula toda una escenificación, ya que sobre una base con piedras y maleza, se yergue un tronco seco, sobre las piedras encontramos una hiena tratando de subir por el tronco, en el que se encuentra un leopardo trepado sosteniendo un antílope muerto en sus garras (siendo estas la única vez en la serie en la que irónicamente aparece el animal disecado representando un cadáver). El leopardo esta dispuesto en actitud de defender su presa del ataque del otro depredador cuya postura también indica querer pelear por el antílope.

Mi interés prioritario en este cuadro era mostrar una acción mucho más específica que involucrara a todos los animales entre ellos, que resultara mayormente cruda y salvaje que en los cuadros anteriores, pero que a la vez, dispuesta en el lugar en el que se encuentra, resultara irónica, pues finalmente, por dramática que resultara una escena en que dos depredadores luchan para devorar una presa muerta, toda esta intensidad queda cancelada y se torna inofensiva dentro del contexto de una pulcra recepción de un impersonal hotel, recordándonos una vez más que las escenas que vemos en los cuadros, son solo representaciones o decoraciones dentro de determinados espacios .



20. “Decoración sublimada”



Óleo s/lienzo
100 x 150cm
2008

Muchos factores que a lo largo de la serie fueron desarrollados y puntualizados como intereses en las diferentes piezas, vuelven a presentarse en esta última pintura que completa el total del trabajo motivo de la presente bitácora, pues me interesaba cerrar la serie con un cuadro que más que representar una nueva posibilidad o lectura en el conjunto, pudiera por el contrario marcar una especie de conclusión que reúne diversas características de otros elementos de la serie, no a manera de recuento, como las obtenidas de un estudio determinado, sino como un grupo de referencias hechas a otras situaciones planteadas a lo largo de las veinte piezas.

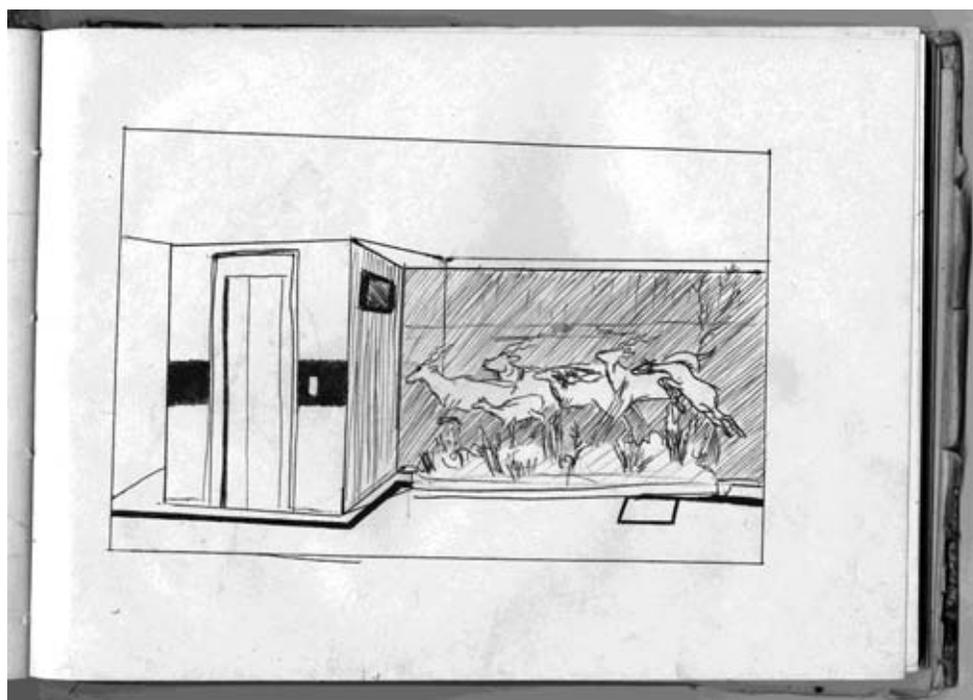
Dentro de las características que encontramos nuevamente en este cuadro, podemos ver la relación directa entre el motivo del animal disecado y el paisaje del fotomural incidiendo sobre este, como en el cuadro siete en que las cebras parecen ser iluminadas por el sol de la foto, o en el cuadro nueve, en el que el cocodrilo parece deshidratarse en la aridez del desierto. Aparecen los elementos que se superponen al fotomural para evidenciar su condición plana utilizados anteriormente en el cuadro ocho y en el cuadro quince. Nos muestra la acción del animal, suspendida como en el cuadro dieciocho, en el diecinueve y principalmente el número cuatro, pieza que guarda una estrecha relación con la presente, y la reafirmación de la teatralidad dada por las posturas y actitudes de los animales, como en las mismas piezas cuatro y dieciocho. Además presenta la interacción de un conjunto amplio de animales, como en los ejemplares doce, trece y catorce, la utilización de espacios asépticos e inmaculados como los utilizados en los casos dieciséis y diecisiete y la cancelación de la escena representada en el montaje al contraponerlo con este tipo de espacio como en el ejemplo diecinueve.

Aunque en algunas piezas anteriores ya se habían encontrado ciertos puntos de coincidencia entre ellas, este caso resulta tener puntos en común con una buena parte de sus antecesores, conformando una pieza final que agrupa intensiones, caracteres y reflexiones acaecidas a lo largo de los veinte componentes.

El espacio en que se lleva a cabo el montaje, es la vista casi frontal de un pasillo, a cuya izquierda se encuentra un elevador, y del lado derecho del cuadro abarcando un poco más de la mitad de la superficie, enfrente a un alargado muro, encontramos haciendo una clara cita al planteamiento del cuadro número cuatro “salto perpetuo” como ya lo había mencionado, solo que llevado a un extremo numérico, un mueble que se compone de una base pedregosa en la que permanecen suspendidos un conjunto de seis ciervos, que grácilmente aparecen saltando y corriendo en una hilera que genera un ritmo con los cuerpos, cabezas y patas de las piezas que, inanimadas simulan desplazarse ágil y libremente.

Tras de éstos el fotomural muestra esta vez una bucólica imagen de un arbolado bosque por el que se cuelan los claros de luz solar apuntando hacia los animales, otorgando a la escena un carácter idealizado y glorioso, en el que parece que los animales corren libremente por un bosque iluminados por haces de luz que se filtran entre la vegetación, y haciendo del montaje una estampa silvestre sumamente arquetípica. Sin embargo dicho ritmo que nos va guiando de un ágil modo del extremo derecho del cuadro hacia la izquierda, se trunca en el punto en que dicho mural termina y la pared hace un dobléz que confronta un blanco y sólido muro de frente a dichos animales, que aún cuando animados parecen avanzar, resultan visualmente detenidos por dicha pared, que sostiene el pequeño cuadro de un paisaje por encima de sus cabezas. Al volver a doblar el fugado muro blanco, se muestra la entrada del elevador, rígida, fría y cerrada, cuya pulida estructura y metálica puerta reflejan la luz del único foco que ilumina la habitación, y teniendo frente a si como único mueble nuevamente un tubular cenicero de piso.

Finalmente el cuadro queda dividido en lo que prácticamente son dos mitades, una llena de supuestos movimiento y organicidad, y la otra estática y geométrica, que da cuenta de la situación real e inanimada de la escena total, resumiendo y mostrando de un modo tajante el precepto principal de la serie completa, la confrontación entre naturaleza y artificialidad.



CATÁLOGO



Paraíso, Óleo s/ tabla, 70 x 100cm, 2003



Contraluz en el pasillo, Óleo s/ tabla, 70 x 100cm, 2003



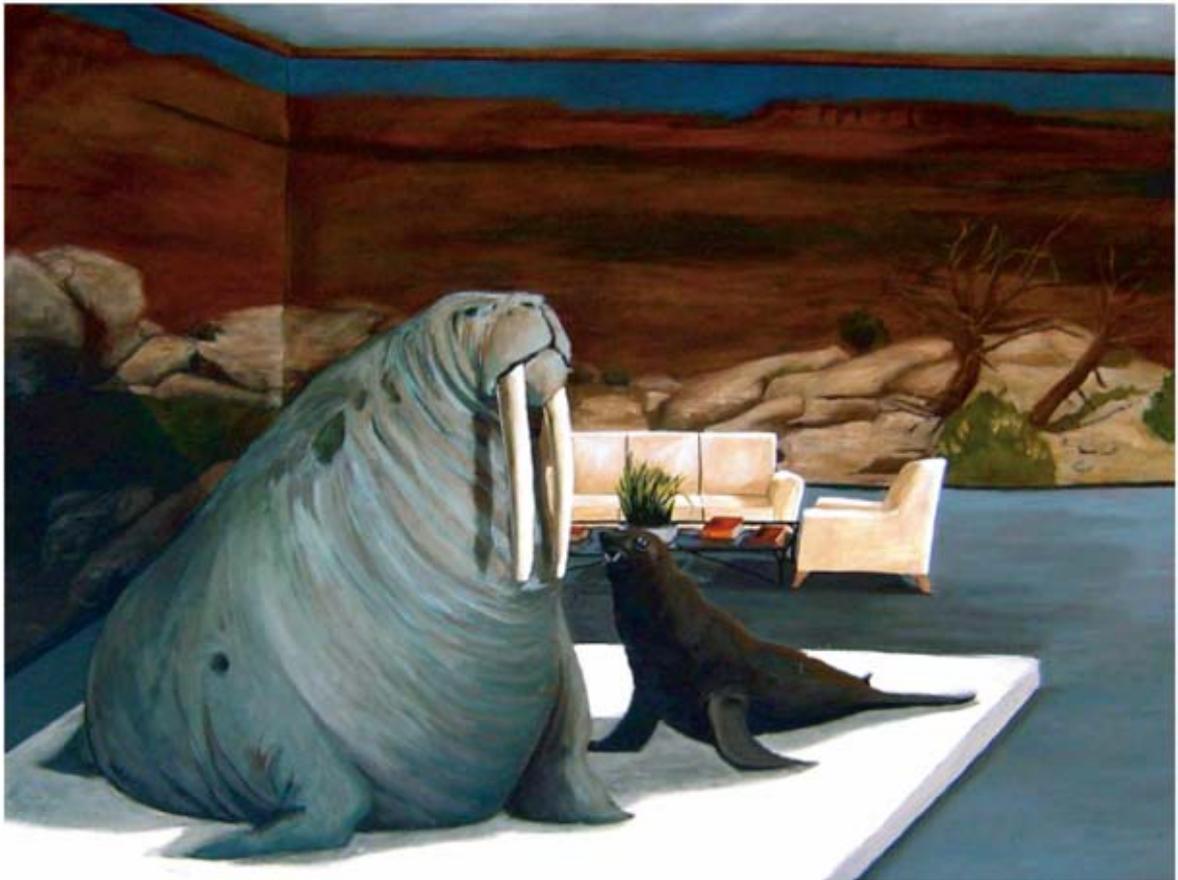
Ejemplar extinto, Óleo s/ tabla, 60 x 90cm, 2003



Salto perpetuo, Óleo s/ tabla, 60 x 90cm, 2003



En medio de la nada, Óleo s/lienzo, 120 x 160cm, 2003



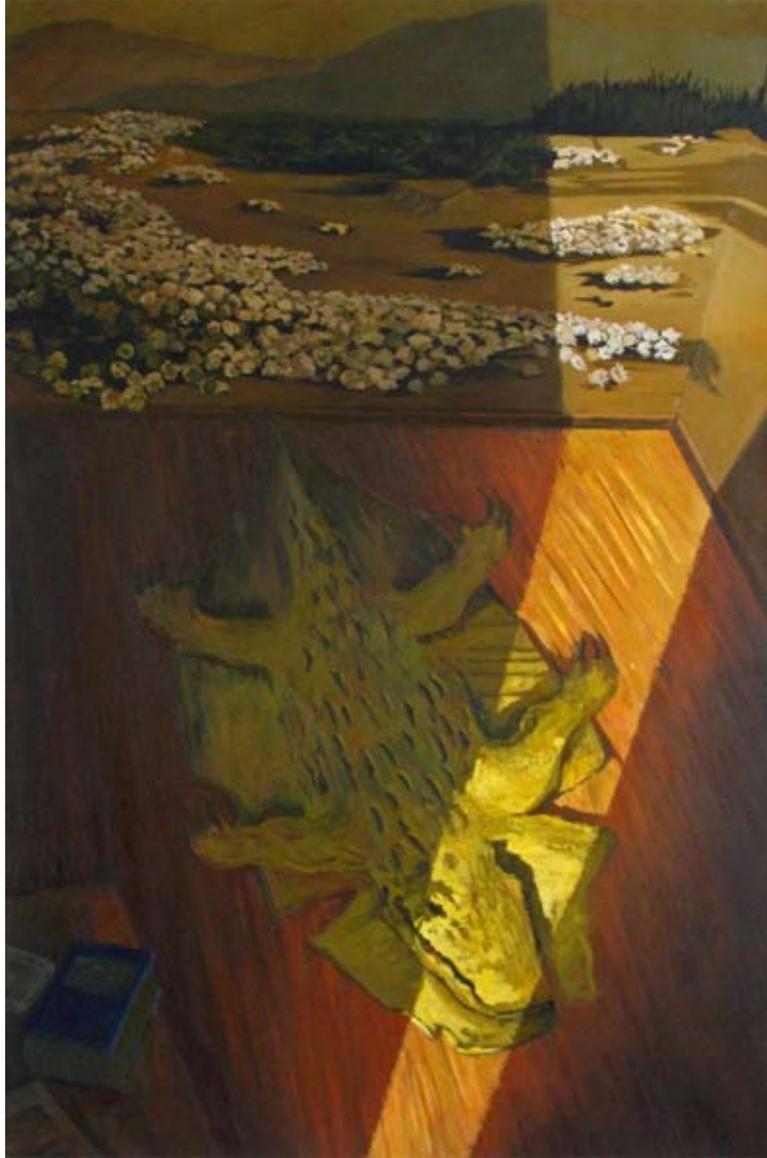
Árido seco por la tarde, Óleo s/lienzo, 120 x 9160cm, 2004



Iluminación, Óleo s/lienzo, 120 x 160cm, 2004



La distancia entre dos lugares y la solución del problema, Óleo s/lienzo s/tabla,
60 x 160 cm, 2004



Proceso de erosión, Óleo s/ lienzo, 150 x 100 cm, 2004



Juegos de trampantojo, Óleo s/lienzo, 120 x 160 cm, 2004



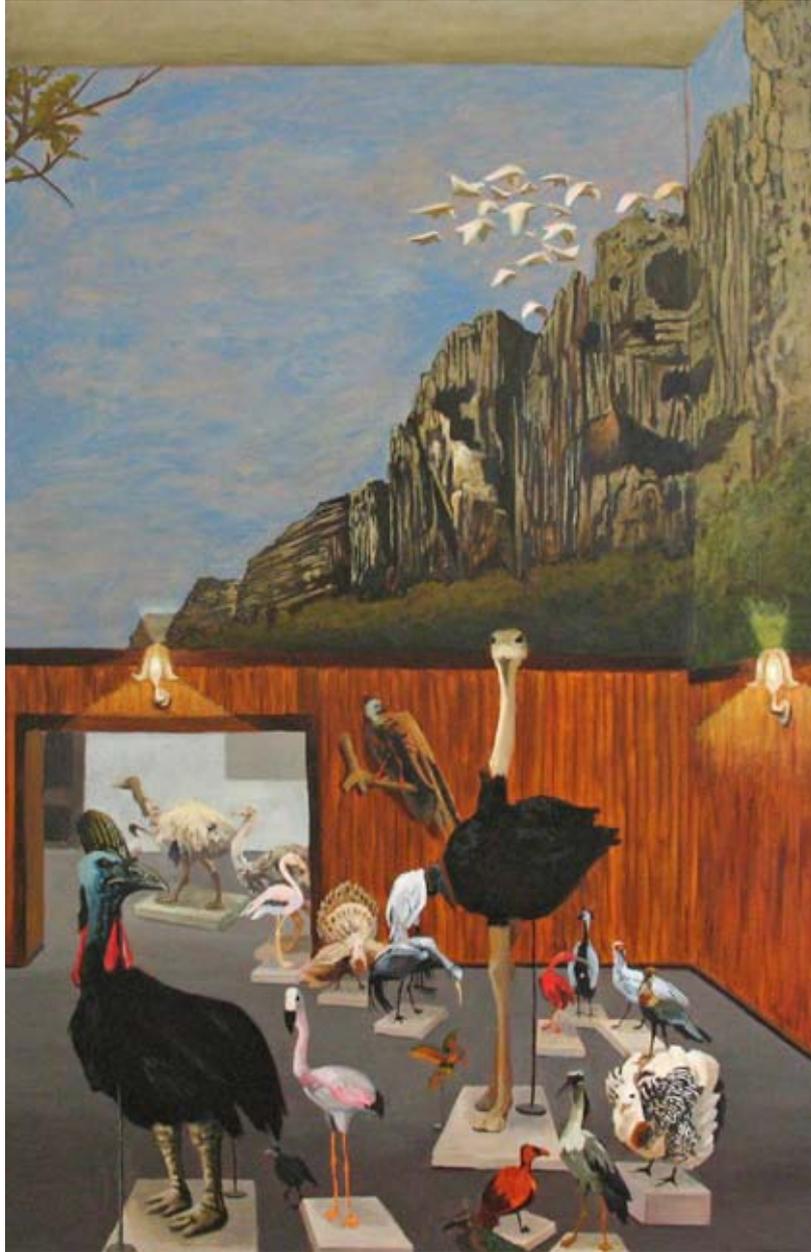
Multiplicación de la especie, Óleo s/ lienzo, 120 x 140cm, 2004



Taxonomía errónea, Óleo s/lienzo, 150 x 150cm, 2004



Vánitas, Óleo s/lienzo, 60 x 160cm, 2005



Vista aérea a nivel de piso, Óleo s/lienzo, 100 x 150cm, 2005



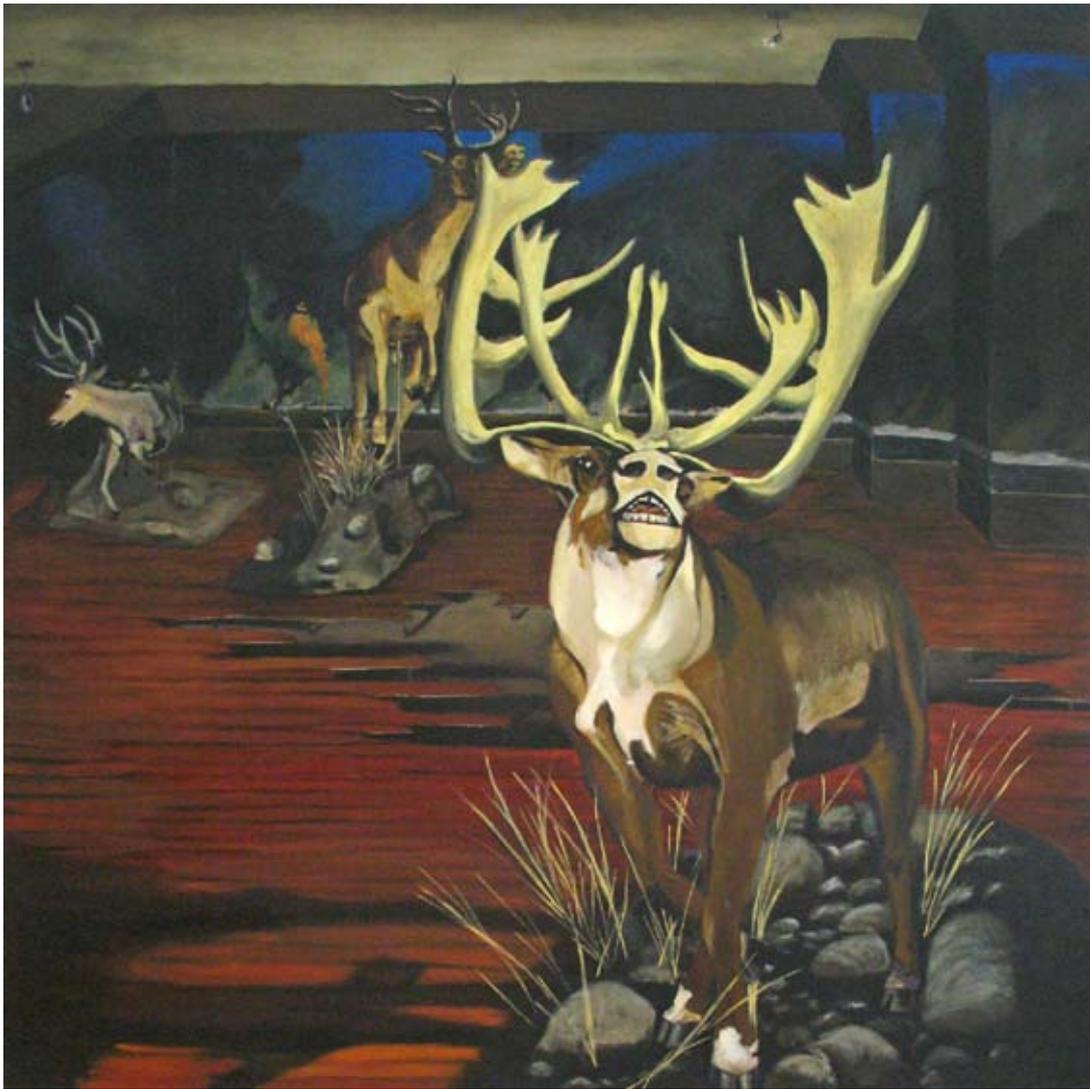
Montaje de un nuevo hábitat con cabezas de ornamento, Óleo s/lienzo s/tabla, 100 x 100cm, 2005



Noche de día y de noche, Óleo s/lenzo s/tabla, 100 x 100cm, 2006



Naturaleza doméstica o hábitat artificial, Óleo s/lienzo s/tabla, 100 x 100cm, 2006



Dios! Que desastre, Óleo s/ tabla, 100 x 100cm, 2007



Depredación en el lobby, Óleo s/lienzo, 120 x 160cm, 2007



Decoración sublimada, Óleo s/lienzo, 100 x 150cm, 2008

CONCLUSIONES

Al momento de acotar mi propia lectura, acerca tanto de los resultados obtenidos dentro de las intenciones originales del proyecto como de los objetivos que finalmente por alguna u otra razón no llegaron a una concreción satisfactoria, me resulta complicado establecer una posición objetiva con respecto al conjunto de cuadros finalizados.

Sin embargo, para acercarme a un punto de vista que me ayude a determinar los alcances de esta serie, me remontaré a la necesidad más básica que me llevó a plantearla en un principio: el buscar amalgamar un conjunto de ideas “extra” pictóricas dentro de ciertas convenciones de la pintura representativa.

El hecho de confrontar en este texto la serie de cuadros como un todo concluido, y ya no solamente como una intención o como planteamientos particulares de cada componente, me ayuda a desarrollar algunas reflexiones que me posibilitan una visión distanciada y desapegada de todas aquellas necesidades que buscaba satisfacer mientras elaboraba la obra, para así, dar una lectura unitaria al conjunto.

El trabajar con un grupo tan determinado de cuadros, de modo serial, y con una cantidad de constantes tan bien delimitada, acortaba el campo de acción en el que podía desarrollar la serie y generar nuevos planteamientos entre un cuadro y otro, pues desde su proyección, el conjunto estaba planeado para conformarse por veinte cuadros, que se relacionarían por tres elementos principales (el paisaje, el interior y los animales disecados), hecho que si bien unificó la totalidad de la obra y fue determinante para la concreción de un conjunto congruente, también restó fluidez al momento de plantear y conformar las piezas, y aminoró la posibilidad de desarrollar diferentes lecturas que enriquecieran la obra.

Si bien el saldo final de la serie tuvo resultados satisfactorios dentro de los objetivos primordiales que me llevaron a realizarla, el haber trabajado en ella con restricciones tan determinantes me ha llevado poco a poco a alejarme del proceso que seguí para desarrollarla, pues aún cuando la premisa fue hasta cierto punto alcanzada, el conjunto fue concretado de tal modo que no me permitió dar una continuidad más amplia a la serie sin que siguiera repitiendo la misma secuencia de variables y cortes indefinidamente.

Esta experiencia me ha llevado en la actualidad a trabajar de una manera mucho menos rigurosa, sin un objetivo tan definido y con un campo de posibilidades más amplio, con el fin de no seguir desarrollando la pintura desde una intención que la defina y estipule sus características antes de llevarla a cabo.

Por otro lado, la parte medular de la serie ha sido una constante dentro del desarrollo de mi trabajo posterior, pues esta gira en torno principalmente a los planteamientos temáticos que fui desarrollando en la serie, y no únicamente a la utilización de determinados motivos dentro de los cuadros.

En los años subsecuentes a la finalización de esta serie han sido dos las preocupaciones constantes que he seguido desarrollando dentro de mi trabajo: la idea la confrontación entre naturaleza y razón, y el problema de la representación en la pintura.

La referencia al género pictórico también es un elemento que he seguido problematizando dentro de mi trabajo, sólo que lo he encaminado principalmente hacia la utilización del paisaje como motivo principal, eliminando en su totalidad la referencia al interior, y aunque en ocasiones sigue teniendo presencia la inclusión de objetos en estos, la representación de la naturaleza a través de montajes artificiales ha desaparecido por completo, pues ya no es la contraposición de géneros el móvil principal de las lecturas en los cuadros, sino la modificación del paisaje por medio de estructuras racionales.

Por otro lado, la aproximación a los cuadros ahora ha sido replanteada desde perspectivas mucho menos determinadas, y a su vez los he abordado a partir de composiciones más sencillas, que implican una reducción en la cantidad de elementos, en conjuntos mucho más cortos, que pueda resolver en lapsos de tiempo menores y buscando un mayor rango de elementos que determinen las constantes entre los cuadros.

Finalmente, el aprendizaje más importante que recojo de *"Hábitat Artificial"*, es la posibilidad de elaborar un conjunto de cuadros que surjan de diversas concepciones pictóricas tradicionales otorgándoles un nuevo sentido a partir de una serie de intenciones temáticas y conceptuales propias de los lenguajes contemporáneos del arte buscando un equilibrio entre estas dos, sin ponderar alguna por encima de otra.

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, John.
Modos de ver.
Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1972
- Calabrese, Omar.
¿Como se lee una obra de arte?.
Editorial Cátedra. Madrid, 1999
- Caiola, Krause, Ana
Historia de la pintura del renacimiento hasta nuestros días
Editorial Konemann. Colonia, 1995
- Foucault, Michel.
Esto no es una pipa.
Editorial Anagrama. Barcelona, 1961
- Furió, Vincent.
Ideas y formas en la representación pictórica.
Editorial Anthropos. Barcelona España, 1991
- Eco, Umberto/Calabrese, Omar
El tiempo en la pintura
Editorial Mondadori, España. Madrid 1987
- Gombrich E. H.
Arte e ilusión. (Estudio sobre la representación pictórica)
Editorial Debate. Madrid, 1977
- Greenberg, Clement
Arte y cultura
Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1967
- Marín, Manuel
Intensiones del ver.
Editorial Conaculta. México 2000
- Mondrian, Piet
Realidad natural y realidad abstracta.
Editorial Debate. Madrid,
- Prater, Andreas/Bawer, Hermann
La pintura del barroco
Editorial Taschen. Colonia. 1997
- Sceiden, Norbert
Still Life
Editorial Taschen. Colonia. 1999
- Stachita, Victor I.
La invención del cuadro
Editorial Del Serbal. Barcelona 2000.