

0225

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

27



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

“METAFORAS DE LO ORDINARIO”

“LA NATURALEZA MUERTA GRABADA EN METAL”

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A
MARIA DEL CARMEN PARRA VELASCO

DIRECTOR DE TESIS: Mtro. JORGE CHUEY

MEXICO, D.F.



200 DEPTO. DE ASESORIA PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

1.1



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**TESIS CON
FALLA DE
ORIGEN**

PAGINACION DISCONTINUA

ÍNDICE

Introducción 1

CAPÍTULO I

1. LO SUBLIME DE LO ORDINARIO

- 1.1 La naturaleza muerta como ciencia de la topografía 6
- 1.2 Objeto y significado de la naturaleza muerta 9
- 1.3 La naturaleza muerta como plataforma para
el arte: Caravaggio 13

CAPÍTULO II

**2. IMPORTANCIA DE LA NATURALEZA MUERTA EN EL ARTE
MODERNO**

- 2.1 Cézanne 19
- 2.2 Picasso y el cubismo 24
- 2.3 Duchamp 28
- 2.4 Metafísica y surrealismo 32

CAPÍTULO III

3. LA NATURALEZA MUERTA Y EL GRABADO

- 3.1 Breve historia 39

CAPÍTULO IV

4. LA NATURALEZA MUERTA GRABADA EN EL SIGLO XX

4.1	Morandi	64
4.2	Dentro del movimiento Pop	70

CAPÍTULO V

5. METÁFORAS DE LO ORDINARIO 88

El mundo es un objeto simbólico

Conclusiones 109

Epilogo - La naturaleza muerta y el espacio femenino 112

Bibliografía 115

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

La expresión de que no hay nada que expresar,
nada con que expresarlo, desde lo que expresarlo,
no poder expresarlo, no querer expresarlo,
junto con la obligación de expresarlo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Samuel Beckett

En el desfile de las vocaciones no siempre encuentra uno su lugar de inmediato. Dicen que la vocación nos llama. Entré a la Escuela Nacional de Artes Plásticas sin saber a ciencia cierta que podía ofrecerme y que podría yo ofrecerle. Mi experiencia con el dibujo era la de cualquier aficionado principiante y mi conocimiento acerca del arte y del mundo de las imágenes en general, era limitado e inmaduro.

En el segundo semestre, entré al Taller del Maestro Jorge Chuey, que con voz suave y poéticas metáforas enseñaba el dibujo de la figura humana y quien me convenció de cambiarme a la carrera de Artes Visuales en vez de la de Comunicación Gráfica que cursaba.

Dentro de esta carrera tuve acceso a uno de los espacios que junto con los Talleres de Dibujo más definiría mi interés por las artes plásticas, a saber, el Taller de Hucograbado "Francisco Capdevilla" a cargo del maestro Jesús Martínez.

La posibilidad de transferir un dibujo hecho en una superficie a otra, el hecho de imprimir varias veces la misma línea en diferentes papeles, el convertir una superficie lisa en un fino o tosco terciopelo, el construir una imagen a base de huecos y surcos, eran partes de un nuevo idioma que exigía un modo distinto de pensar y una más definida y conciente forma de dibujo.

El grabado se convirtió para mi en una metáfora del arte, pues era un campo donde se podía ver y repetir cada paso del infinito proceso de crear. Ver, grabar y conservar cada paso de la historia de un pensamiento hecho

imagen me forzó a reflexionar acerca no sólo de cómo las imágenes se van ubicando en diferentes puntos entre el nivel de la realidad y el de la imaginación, sino también acerca de los motivos que nos mueven a crear y materializar nuestros propios pensamientos.

La necesidad de expresar los pensamientos y sentimientos con un lenguaje ajeno al de las palabras obedece a una percepción singular del mundo. Las imágenes son las palabras que nombran lo que no hemos dicho de nosotros. Son también otra forma de diálogo con la vida y son espejos donde nos podemos mirar y conocer.

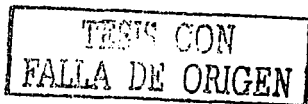
Poco a poco, dentro y fuera de los talleres he ido aprendiendo a modular el sonido de las líneas y con ello a hablar y expresarme menos torpemente. Guardo con cariño muchas de las imágenes que dentro de los talleres realicé donde se mezclan la conciencia y la inconciencia, la voluntad y la tarea, el control sobre los materiales y los accidentes de la inexperiencia.

Haber concluido los estudios de la Licenciatura en Artes Visuales es "fin de partida" ya que Nada se concluye más que para dar inicio a una nueva etapa, pues como dice Riobaldo "*viviendo se aprende, pero lo que se aprende más, es solo a hacer preguntas mayores*".¹

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹ Guimaraes, Rosa, J. Gran Sertón Veredas"

Introducción



El género de la Naturaleza Muerta siempre ha llamado mi atención y parte de ello se debe a lo contradictorio y enigmático de su nombre. El título naturaleza muerta quieta o inmóvil (traducción del título en inglés "still life"), sugiere un mundo de metáforas y significados que serán abordados a lo largo de este trabajo.

La naturaleza muerta es un género que se puede decir, ha estado presente en la mayoría de nuestros hogares, y son algunas de las imágenes plásticas o artísticas más comunes y antiguas en nuestra memoria. Su presencia nos resulta hoy en día tan familiar que las aceptamos como un objeto más de nuestra cotidianidad. Sin embargo, como dice Enrique F. Gual: la docilidad para las costumbres nos habitúa a admitir como sucesos naturales ciertas realidades que poco tienen de tal.

Nos hemos acostumbrado a estas imágenes sin reparar en su razón de ser, sin reflexionar en la pregunta que hiciera el historiador Friedlander acerca de "cómo habrá sido posible haber logrado interés artístico en la marchita presencia de un limón". Pero existe otra costumbre relacionada con la naturaleza muerta que parece tampoco llamar mucho la atención, y es el hecho de relacionar al género de la naturaleza muerta casi exclusivamente con el oficio de la pintura.

Esto me fue evidente cuando intrigada por este género tan enigmático y persistente quise desarrollar una serie de naturalezas muertas al aguafuerte dentro del taller de grabado en metal. Antes de empezar los grabados, quise conocer algunas otras referencias de la naturaleza muerta grabada. Esta tarea no resultó fácil ya que la inmensa mayoría de imágenes de naturaleza muerta que encontré en los libros referentes a este tema, eran reproducciones de naturaleza muerta realizadas todas en pintura. Este hecho constituyó un deseo de averiguación y reflexión que paralelo al desarrollo de la serie de grabados constituyen el eje rector del presente trabajo.

El grabado y la naturaleza muerta ocupan en la actualidad una posición paradójica, ya que son un tema y una técnica que en las últimas décadas han tenido un importante despliegue y valoración dentro del mundo del arte, y, al mismo tiempo, son un tema y una técnica que siguen siendo víctimas de los prejuicios y el menosprecio. Sin embargo, ambas se mantienen como dos columnas fuertes y persistentes dentro del arte y se muestran indiferentes al paso del tiempo y las valoraciones comerciales. Dentro del taller de grabado escuché decir alguna vez que *grabar es incidir en la dureza de lo que no entendemos*. Grabar el tema de la naturaleza muerta es tejer una red de pensamientos y reflexiones acerca de lo más sencillo e inmediato del fenómeno de existir, pues como dijera Santa Teresa "*la más humilde realidad es asombrosa y también Dios anda entre cacharros*".

Es la intención de este trabajo mostrar sin pretensiones exhaustivas algunas de las características y algunos ejemplos de naturalezas muertas grabadas en metal, para subrayar que aunque las imágenes de naturaleza muerta grabadas no abundan en nuestra memoria ni a nuestro alrededor, éstas existen y que su contemplación y ejercicio nos brindan nuevas lecturas tanto del género de la naturaleza muerta como de la técnica del grabado.

Para esto, convendrá en primer término examinar brevemente algunas de las características de la naturaleza muerta así como lo que ésta implica, representa o deja de representar, que ha hecho, que a lo largo del tiempo artistas de todas las tallas se hayan aventurado a procrearla. Dentro de estas reflexiones no podrá faltar la figura de Caravaggio cuya herencia rebasa los límites impuestos por las técnicas y se vuelve fundamental para cualquier aproximación teórica y práctica al género de la naturaleza muerta.

En el Siglo XX la naturaleza muerta tendrá su más extraordinario despliegue dentro de la historia del arte y una mirada más cercana en torno a algunos de los ejemplos más importantes de la naturaleza muerta moderna pondrá de manifiesto que la representación visual de objetos inanimados es merecedora de más atención y respeto, que el género de la naturaleza muerta

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

es fundamental para el desarrollo de las principales vanguardias del Siglo XX y que las diferentes técnicas con las que se ha materializado guardan una íntima relación con el significado y función de la imagen.

Aunque los mayores ejemplos de una naturaleza muerta grabada se dan hasta ya avanzado el Siglo XX, los puntos de encuentro entre ambas se remontan a la antigüedad. Desde el Siglo XIV con la llegada del papel a Europa el grabado comenzó a expandirse por todo el Continente y junto con él, los primeros asomos de la naturaleza muerta que gracias a los humanistas italianos aparecían por primera vez poetizando y humanizando las imágenes sacras que la Iglesia buscaba difundir.

Los ejemplos de naturalezas muertas grabadas en metal que se exponen en este trabajo se limitarán a la técnica del aguafuerte por ser ésta la más antigua y representativa forma de grabado en metal. Si con esta técnica tan pura y austera es posible materializar exitosamente al género de la naturaleza muerta, entonces la motivación para desarrollarla y estudiarla aprovechando toda la gama de calidades y texturas que el mundo del grabado ofrece será la lógica consecuencia de quien resultase interesado en este tema.

La serie de grabados que aquí presento se desarrolla también dentro de los límites de la técnica del aguafuerte y punta seca. Consciente de que existen más ejemplos de naturalezas muertas al aguafuerte que las presentadas en este trabajo, estos ejemplos pretenden solamente ilustrar algunas de las más variadas aproximaciones a este diálogo entre el grabado y la naturaleza muerta y motivar con ello a su más amplio estudio y contemplación.

Por último, presentaré la serie de grabados titulada "Metáforas de lo Ordinario" como el resultado visual de mi propia aproximación al diálogo entre la naturaleza muerta y el grabado. Esta serie será trabajada con la técnica del aguafuerte y punta seca como punto de partida hacia un diálogo más complejo y elaborado de la naturaleza muerta y el grabado.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Siendo el género de la naturaleza muerta un género que durante siglos y aún a la fecha es considerado frecuentemente como un tema solamente digno de ser abordado por las mujeres, dada su limitada que requiere su ejecución, incluiré al final de este trabajo un ensayo que encontré y que no puedo dejar de citar y compartir como parte de este trabajo y como parte de las reflexiones que el género e historia de la naturaleza muerta exige.

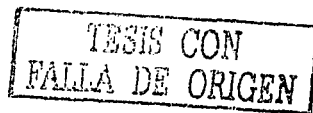
Agradezco enormemente la oportunidad de haber cursado la Licenciatura en Artes Visuales en esta Escuela Nacional de Artes Plásticas y espero con este trabajo corresponder un poco a la enseñanza y motivación que dentro de sus espacios me fue otorgada.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TEJIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO I



1. LO SUBLIME DE LO ORDINARIO

1.1 La naturaleza muerta como ciencia de la ropografía

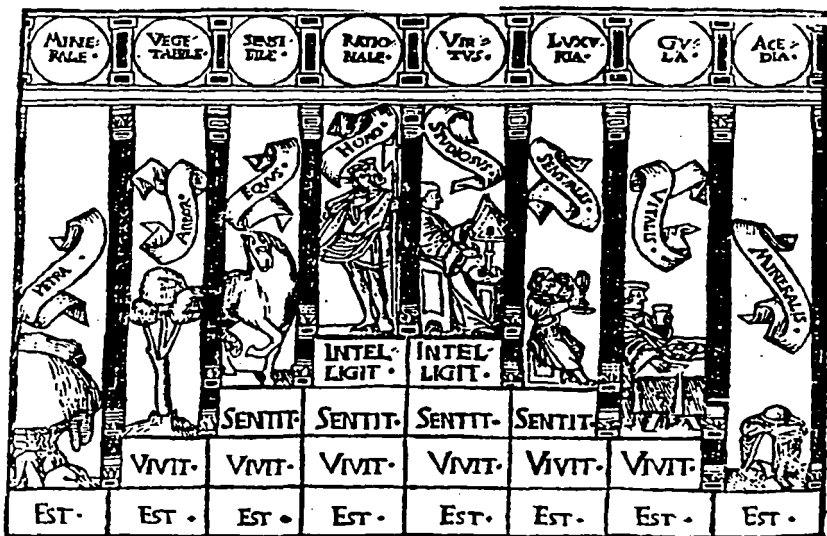
El género de la naturaleza muerta ha sido considerado durante siglos como una forma "menor" de expresión e inversión artística. Durante el siglo XVII, siguiendo el ejemplo de la Academia Royal de París¹, fueron surgiendo en la mayoría de los centros de cultura europeos, las primeras escuelas de arte; sus estatutos establecían una jerarquía entre los géneros de pintura enseñados en ellas. Al género de la naturaleza muerta se le consignó el rango más bajo, ya que la mera reproducción de objetos inmóviles, flores en un florero, los restos de comida que quedan sobre la mesa, libros, documentos, etc., no correspondía a las ideas de dignidad y jerarquía que según eran la expresión de lo sublime, elemento que, se relacionaba con el carácter distintivo del arte (lámina 2).

Durante mucho tiempo estas representaciones fueron consideradas más como artesanías o como trabajo relacionado con el, propio de las mujeres, no solamente por la "limitada" habilidad que suponía su ejecución sino por ser representaciones de cocinas y comedores, lugares considerados exclusivos para el desempeño del trabajo femenino. Pero ocurre que sin destino fijo ni excesiva razón de ser, la naturaleza muerta lleva cuatro siglos de prosperidad sin importarle lo indeciso de su pragmatismo de donde se infiere que debe poseer una atracción artística especial que le ha permitido sobrevivir.

Conviene pues examinar la motivación del acto consistente en que mientras unos artistas se han consagrado a la megalografía, otros hayan optado por lo que a primera vista semejaría una línea de menor esfuerzo creador.

¹ Norbert Schneider, *Naturaleza Muerta*, p. 7 Ed. Taslen

Lámina 2



TESTIS CON
FIDELIA DE ORIGEN

Ropografía

La naturaleza muerta es el "género" que niega todo el proceso creador de construir y afirmar a los seres humanos como foco principal de representación. Combatiendo el antropocentrismo de los géneros "superiores", ella ataca la centralidad, el valor y el prestigio del sujeto humano. La exclusión física es sólo la primera en una serie de semejantes negaciones de dignidad centrada en el ser humano que estamos acostumbrados a encontrar en otros géneros. La eliminación del cuerpo humano es el paso fundador de la naturaleza muerta, pero esa fundación sería precaria si todo lo que se necesitara para destruirlo fuera el regreso físico del cuerpo: la desaparición del sujeto humano podría representar solamente una situación provisional, porque el cuerpo está apenas doblando y la esquina y bien pudiera volver a entrar en el campo de visión en cualquier momento. La presencia humana no sólo es expulsada físicamente: la naturaleza muerta también expulsa los valores que la presencia humana impone al mundo.

Mientras la pintura de historia se construye alrededor de la narración, la naturaleza muerta es el mundo sin sus narraciones o, mejor dicho, el mundo sin su capacidad para generar interés narrativo. Narrar es nombrar lo que es único: las acciones raras de individuos. Y la narrativa trabaja mucho para explicar por qué vale la pena contar un relato particular - porque las acciones en el relato son heroicas o maravillosas o aterradoras o viles, o aleccionadoras o instructivas -. Todo el principio de narración está comprometido o paralizado con la objeción del que las escucha: "¿y qué?". Pero la naturaleza muerta ama ese ¿y qué?. Ella precisamente rompe con la escala de importancia humana de narración. La ley de la narrativa es la del cambio: los caracteres se mueven de un episodio a otro, de la ignorancia al conocimiento, de mucha fortuna a poca o de poca a mucha. Su principio generativo es el de la discontinuidad; donde los estados son continuos, homeostáticos, la narrativa es impotente. Pero la naturaleza muerta se lanza a un nivel de la existencia rutinaria, la unicidad de la persona se vuelve irrelevante. El anonimato reemplaza la persecución de la

narrativa de la vida única y sus aventuras. Lo que se elimina en la naturaleza muerta es el acceso del sujeto a la distinción.

Tal vez uno puede recurrir a la distinción hecha por Charles Sterling entre "megalografía" y "ropografía"². Megalografía es la representación de las grandes cosas del mundo, las leyendas de los dioses, las batallas de héroes, los hechos de la historia. Ropografía (de *rhopos*, objetos triviales, mercancía pequeña) es la representación de las cosas carentes de importancia, la modesta base material de la vida que la "importancia" constantemente pasa por alto. Las categorías de megalografía y ropografía están entrelazadas. El concepto de importancia puede surgir sólo al separarse de lo que ella misma declara como trivial e insignificante; "importancia" genera "desecho", a veces llamado pretérito, lo excluido o lo dejado a un lado. La naturaleza muerta se encarga de la exploración de lo que la importancia pisotea. Ella se ocupa del mundo ignorado por el impulso humano de crear grandeza. Por lo tanto, su ataque al prestigio del sujeto humano se lleva a cabo en un nivel muy profundo. La figura humana, con toda su fascinación está expulsada. La narración - el drama de la grandeza - está desterrada. Y aquello a lo que uno sólo hecha un vistazo se vuelve el punto de vista con el cual se establece la importancia humana. A la naturaleza muerta no le impresionan las categorías de hazaña, grandeza o unicidad. El sujeto humano que ella propone y supone es anónimo y animal, desconectado del esplendor y de la singularidad. Todos los hombres tienen que comer, aun los grandes: hay una nivelación de la humanidad, una humanidad de la aspiración ante un hecho irreductible de la vida, el hambre.

1.2 Objeto y significado de la naturaleza muerta

De acuerdo con Charles Sterling, una auténtica naturaleza muerta nace el día que un pintor hace la fundamental decisión de tomar un grupo de objetos como tema y los organiza (convierte) en una entidad pictórica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

² Charles Sterling, *Still Life Painting: From Antiquity to the Twentieth Century* ej. 72.

Esta entidad pictórica puede tener dos fines que en muchas veces se encuentran mezclados: el de la representación de los objetos o el de la presentación de una imagen partiendo de los objetos.

La naturaleza muerta es un evolutivo sistema de representación y significado, directamente relacionado a las transformaciones de la sociedad y del discurso artístico. Se dirige a ciertas posiciones que la sociedad mantiene con relación a sus propósitos, fantasías, necesidades y deseos. Del mismo modo, transcribe la manera en la que el arte trata con estos propósitos.

Desde su invención, a principios del siglo XVII, la naturaleza muerta ha mantenido perpetuamente el mismo sujeto: los familiares objetos cotidianos aislados o mostrados en grupo. Su naturaleza ha sido la de idear composiciones cuidadosamente construidas que amplifican lo cotidiano y ordinario de la vida que nos rodea reflejando y magnificándolo, transformando el lugar común en una imagen deseable.

A diferencia del retrato o del paisaje, cuyos modelos existen por sí mismos e independientes del artista, la naturaleza muerta casi nunca existe hasta que el artista decide construir el modelo. Es decir, que aún el modelo tiene que ser concebido por el artista antes de que éste lo represente.

El proceso de selección está tradicionalmente influenciado por el rol que ciertos objetos juegan en el contexto de la sociedad. Aunque los objetos son relativamente universales, como sujetos no son atemporales; su selección está dictada por el lugar que ocupan sea pasivo o activo en un contexto cultural.

El sistema inherente a la representación de las naturalezas muertas puede definirse como ambos: visual y de significado. La elección y organización de los objetos es ideológica y formal, relativa por un lado a la personal o ecléctica visión del mundo, y, por otro, al desempeño técnico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Por definición podría parecer que la ejecución de la naturaleza muerta como presentación o representación de objetos inanimados, llamaría a cierto grado de objetividad. Sin embargo, la naturaleza muerta es un sistema ficticio correspondiente a una estructura particular dentro de la cual tiene sus singulares códigos de significados y de representación.

Así por ejemplo están las naturalezas muertas de Juan Sánchez Cotán (1561 - 1627) cuyas reproducciones hiperrealistas e intenso interés en los asuntos ordinarios, presenta los alimentos totalmente fuera y ajenos de su acostumbrada visión común. Sus vegetales y frutas, rigurosamente asentadas y enmarcadas en la austera geometría de una despensa, no son sensuales o magnéticamente deseables, ni muestran referencias al apetito, la convivencia o el consumo. Por el contrario, la sobriedad espacial y la complejidad de estas composiciones significan distancia e inaccesibilidad, pareciendo que evocan más el ambiente monástico cartusiano de soledad y abstinencia.

En el extremo opuesto están las naturalezas muertas alemanas del mismo siglo, con su énfasis en el lujo, la abundancia y el consumo. Estas características son obvias y aparentes en la representación de objetos lujosos: elegantes telas, encajes y raros y exóticos alimentos que se identifican con esa época. Pero ellos son representados (y codificados) más sutilmente, por ejemplo, en la elección y reunión de flores y frutas de diferentes partes del mundo a las que sólo las personas ricas tenían acceso. O bien, existían las representaciones de vasos derribados y objetos abandonados que evocaban el desperdicio material.

Se puede señalar claramente que estas representaciones eran "morales" e "inmorales" imágenes de prosperidad, definida sucintamente en términos de orden y desorden, y esta idea introdujo otra ética dimensión a las composiciones de naturalezas muertas.

Estos ejemplos indican la forma social, moral, económica y hasta los códigos técnicos que gobernaban estas pinturas, donde el azar quedaba

descartado de las composiciones. Estas naturalezas muertas reflejaron los privilegios materiales y las ideologías predominantes. Hay que mencionar que si bien comparables aunque no idénticos códigos de representación, aparecían en otros géneros pictóricos, el rango de objetos de las naturalezas muertas y su disposición dictada no por observación sino por elecciones ideológicas relacionadas con la prosperidad y el consumo, inspiraban la creación de una red abstracta o sistema que es único a este género.

A pesar del "gran" realismo y objetividad que creemos presentes en estas pinturas, queda claro que estas representaciones son ficciones que existen muy aparte de la "naturaleza real" y sus objetos. Esto se entiende mejor si reflexionamos en el hecho de que la contemplación de la naturaleza y la contemplación de la naturaleza muerta oponen premisas contrarias. Mientras la experiencia que nos brinda el contacto con la naturaleza y sus objetos es un flujo de inmediatas, impredecibles y diferentes sensaciones en las que inconscientemente imponemos un patrón y una jerarquía de percepción y entendimiento, la naturaleza muerta es por el contrario ordenada, estructurada y articulada por específicos códigos semánticos. Distinta de la realidad que asume representar, corresponde a un sistema de signos que tiene su referencia y que se genera en lo personal. Los objetos específicos de una tradicional naturaleza muerta y su interrelación, obedece a una cerrada y articulada estructura, que simultáneamente inventa y distancia sus objetos y de ese modo inscribe una y otra vez la división que existe entre significado y significante, que es el espacio donde se genera lo simbólico.

Estos trabajos (como todo trabajo de arte) no representan lo natural o lo real, pero significan aspectos culturales, y los códigos con los que operan no son espontáneamente inventados o reinventados, sino ideológicamente determinados, estratégicamente simbólicos de las prioridades y deseos de cualquier sociedad en cualquier época.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.3 La naturaleza muerta como plataforma para el arte: Caravaggio

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Si un pintor tiene que representar convincentemente los volúmenes particulares de una fruta, la manera en la que se sienten en la mano que se cierra alrededor de ellos, la solidez y la rotundez de sus curvas, sería útil escoger frutas cuyos colores son en especial parejos y uniformes - manzanas completamente verdes o rojas, fruta sin manchas - porque entonces el ojo podría leer todas las gradaciones de sus matices y tonos como indicaciones de contornos.

Pero Caravaggio escoge las frutas con manchas complejas en su piel - una manzana con rayas delgadas, higos reventados, frutas salpicadas - pequeños y grandes agujeros de gusano en las manzanas. Además, le niega a la fruta el volumen debido que tendría si se la mirara de lleno, cuando sus bordes se muestran enteros y se revela su forma global: cada fruta se traslapa con otras y ni siquiera a la canasta se le permite su contorno completo. Un principio de amontonamiento esconde la particularidad de la forma y masa individual. A esto, Caravaggio agrega las dificultades de objetos que se aíslan bajo las condiciones de claroscuro.

Cuando la iluminación es pareja y no prevalecen ni extrema luz ni extrema oscuridad, es fácil agarrar los objetos individuales porque se muestran todos sus bordes; pero cuando existe un contraste grande y se tratan de minimizar los tonos medios, la imagen se rompe en áreas de luz y oscuridad independientes de la forma contorneada.³

Todas estas estrategias apartan la naturaleza muerta de las familiaridades de la aprensión fácil. La tercera dimensión se elimina y la imagen parece extrañamente monocular: es una pintura que proporciona a los dos ojos abiertos la vista que el mundo tiene cuando se le ve con un ojo cerrado. Y a ese respecto, se parece al trabajo de Cotán y Zurbarán quienes de manera

³ Norman Bryson, *Looking at the overlooked*, ej. 66

semejante rompen el vínculo que une lo táctil con lo visual y por lo tanto, separa lo familiar y cotidiano. Pero hay una diferencia importante que consiste en que la pintura de Caravaggio no hace referencia a un espacio mundano ahora iluminado y transfigurado. Toda la naturaleza muerta de Cotán tiene como su *mise-en-scène* una despensa, un espacio absolutamente real y ordinario.

Todo el objetivo de Zurbarán es la interpretación de lo ordinario y lo modesto con lo elevado y lo sagrado de manera que lo mundano y lo supramundano muy convenientemente intercambian lugares. Pero Caravaggio no le da a su canasta de fruta ningún contexto mundano en absoluto. Todas las huellas de que el lugar está adentro, en una casa y habitación particular han sido borradas; incluso la mesa deja de ser una mesa - hacia la derecha de la pintura se vuelve una cinta abstracta, parte del fondo -. Cotán y Zurbarán bajan la visión profundamente adentro del mundo material, entre ollas y sartenes, lo que ellos buscan es el fin de los esplendores artificiales y de la grandeza inflada; contra la visión de la Corte, ellos proponen la del Monasterio. Pero Caravaggio abstrae deliberadamente su naturaleza muerta de cualquier ubicación mundana que pudiéramos reconocer. Esto imposibilita el tipo de cambio entre los niveles de la realidad (del humilde al elevado y de regreso) perseguido por Cotán y Zurbarán. Si este juego de niveles de realidad se pierde de alguna manera en Caravaggio, ¿cuál es entonces el objetivo de su pintura?

Aquí es donde entra la distinción entre representación y presentación. Representación implicaría mimesis, la repetición de lo que ya está ahí, una representación de realidades ya conocidas. Cotán y Zurbarán son en este sentido figurativos: nunca dejan de aludir a las cosas generalmente conocidas y su rechazo a apartarse de lo que ya está dado es una parte de su idea de pintura como el ejercicio de la humildad. Este arte no inventa cosas para sí mismo ni se da lujo de fantasía o capricho. El constante retorno a las cosas familiares es una señal de sobriedad y auto-control; al contrario, su objetivo es disipar la ilusión y recordar la visión de su lugar y facultades reales (esto

debería funcionar sin decir que aquí se trata de una retórica de realismo, de "realidad-efectos" sin importar la presencia real de un modelo previo) Pero en Caravaggio, la realidad mostrada existe sólo dentro de la pintura. Sus coordenadas espaciales no son las tres dimensiones que conforman el mundo conocido, sino las dos dimensiones de la superficie del cuadro.

Cuando el cuadro es pensado como una ventana que lleva el ojo hacia las perspectivas detrás de ella y aún más allá, el lienzo se borra a sí mismo en la representación o resurrección de cosas previas: pretende desaparecer o convertirse en cristal ante la realidad que yace afuera detrás del mismo y la cual éste solo hace llegar o transfiere al espacio de la vista. Caravaggio rompe con este concepto de ventana del lienzo: en lugar de irse desvaneciendo, los objetos se mueven hacia delante, como si el punto de desvanecimiento no estuviera detrás del lienzo, en algún horizonte interno, sino delante de él, en el espacio donde está el espectador. "*La Canasta de Fruta* (lámina 3) no se aleja: se proyecta. Y como si lo hiciera, anuncia que el único espacio que habitan las cosas está en dicha proyección, enviada fuera del lienzo hacia el espectador".⁴

El cuadro muestra objetos que existen ahí y sólo ahí - no en un espacio previo que se desvanece y es copiado o transcrito de manera neutral - La canasta de fruta y la fruta están presentadas, no representadas; nacen en el lienzo por primera vez no como una transcripción, sino como una inscripción originaria.

La Canasta de Fruta marca un retorno a la xenia de la antigüedad en sus temas de teatralidad y simulación: su deseo es engañar el ojo tanto como las uvas de Zeuxis o la cortina de Parrasio⁵. Y de hecho, ésta pudo haber sido su intención literal. El lienzo muestra marcas de uñas como si originalmente hubiera sido fijado directamente a la pared sin un marco, de manera que colocado al nivel del ojo pudiera engañarlo para considerarlo una canasta real de frutas y fruta real. Es una pintura eminentemente escenográfica en cuanto su espacio no es el de la realidad, sino del artificio, del teatro. Donde Cotán y

⁴ Norman Bryson. *Looking at the overlooked*. Ej. 80

Zurbarán enfatizan un plano mundano de la existencia que puede ser sublimado por la atención que purifica. Caravaggio corta deliberadamente los lazos de la naturaleza muerta con la tierra; si aquí existe la transfiguración, proviene del arte. La canasta de fruta no tiene valor en sí misma; adquiere su valor de lo que el arte es capaz de hacer con este material insignificante y nada prometedor.

Esto indica un propósito sumamente diferente para ropografía en su totalidad. En el caso del trabajo de Caravaggio en géneros "superiores", el arte siempre está subordinado al relato religioso que ilustra; pero cuando lo que se pinta carece de importancia, el arte puede mostrarse a sí mismo. La Canasta de Fruta muestra la capacidad del arte de elevar lo insignificante a sus propias alturas y necesita lo insignificante para demostrar esas alturas. La ropografía de Cotán y Zurbarán es radicalmente opuesta a esto por no querer tener nada que ver con lo megalográfico, con el arte como una forma de grandeza o grandilocuencia; pero en la naturaleza muerta de Caravaggio el interés está exactamente en el poder del arte, - y de este artista - de elevar una disciplina de pintura intrínsecamente humilde al nivel de lo heroico.

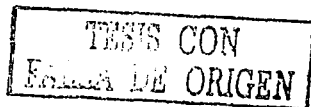
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵ Norman Bryson. Looking at the overlooked. Ej. 30

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



2. IMPORTANCIA DE LA NATURALEZA MUERTA EN EL ARTE MODERNO

Hay quienes afirman (y con razón) que hablar del arte del siglo XX es hablar de la naturaleza muerta. En el siglo XIX la pintura de Naturalezas Muertas que tenía sus orígenes como género independiente desde el siglo XVII seguía ocupando el rango más bajo de importancia dentro del sistema de géneros que operaba en esa época. Sin embargo, precisamente porque la naturaleza muerta no fue cargada de complejos significados ni con importantes aspiraciones (relacionadas más con el género histórico y de retrato) que se convirtió para los artistas de las principales vanguardias artísticas del siglo XX, en el vehículo ideal a ser transformado en un vital signo de expresión contemporánea. Así pues, la naturaleza muerta pasó a ser el tema privilegiado del siglo XX y al que más artistas acudirían ya que era un sujeto que, si bien, dependiendo de la observación de la realidad, o sacada de una singular imaginación, permitía una amplia variedad de interpretaciones.

La diferencia entre las naturalezas muertas clásicas y las del siglo XX es que la relación entre el artista y la sociedad cambió fundamentalmente. El arte dejó de ser la clase de estructura social que era antes y los artistas se encontraron en la condición de dar rienda suelta a las formulaciones de sus propias narrativas y sus propias estructuras.⁶

Pero lo que inicialmente pudo percibirse en las interpretaciones contemporáneas de naturalezas muertas como una subversión y destrucción de las tradiciones tempranas, es de hecho un desarrollo progresivo de nuevas metáforas correspondientes a las ideologías del mundo moderno. Estas metáforas se construyen como la interrelación entre cada periodo, sociedad, artista y sujeto que generan un nuevo discurso simbólico. El hecho de que los motivos de las naturalezas muertas sean escogidos y creados con libertad, con

⁶ Margit Rowell. *The Modern Still Life*. p. 12

o sin modelo, aún siendo desfigurados o deformados, pareció atribuirle más libertad y autonomía a este género que a ningún otro. Las complejas relaciones que encarna, renovadas constantemente y su aproximación hacia los objetos reales que originalmente serían representados, permitieron una radical reformulación de su propio sistema de significados.

La moderna naturaleza muerta frecuentemente extenderá las tradiciones tempranas: el tema de los objetos domésticos, por ejemplo, normalmente puestos sobre una mesa, será abordado en diferentes niveles a través del siglo. También otros objetos clásicos a representar como las calaveras humanas, las velas, los libros, instrumentos musicales, seguirán apareciendo connotando lo transitorio de los placeres tempranos. Sin embargo, otros objetos sin precedente, símbolos de la convivencia urbana, artículos impersonales manufacturados, productos de consumo comercialmente atractivos, irán gradualmente invadiendo la escena así como se irán descartando o desechando objetos que no sean protagonistas en la dinámica esfera de la vida moderna.

La concepción y realización de la nueva y variada aproximación a las múltiples realidades del mundo moderno, requerirá en este siglo la invención de nuevos medios y técnicas para implementarlas. Es así que se verá el nacimiento del collage, los ensamblajes, el "*ready made*", las réplicas hechas a mano de objetos abandonados, así como la introducción del arte de procesos y técnicas mecánicas y comerciales. A este respecto, hay que enfatizar que estas innovaciones técnicas que se dan a lo largo del siglo XX fueron inventadas en el contexto de la naturaleza muerta, aún cuando algunas de ellas fueron subsecuentemente apropiadas para otros géneros.

2.1 Cézanne

"El potencial de la naturaleza muerta para aislar un espacio puramente estético es indudablemente uno de los factores que hicieron que éste género

fuera tan central en el desarrollo del modernismo⁷. A finales del siglo XIX Cézanne utilizaría a la naturaleza muerta y dicho potencial para revolucionar el arte, convirtiéndose en el artista que más influencia ejercería sobre las siguientes generaciones. Cézanne (al igual que Caravaggio) presenta la naturaleza muerta, no la representa. Lo que se muestra empieza a existir sólo dentro de la pintura. La integridad y visibilidad separada de cada brochazo de pintura destaca el trabajo del pincel en la construcción de la escena sobre la escena misma. La delgada aplicación del pigmento y el hecho de que el lienzo se asoma en casi todas las áreas (donde no fue dejado el blanco) implica que podemos seguir todas las fases de construcción del pintor, paso por paso en las cuales no se oculta nada. Aún los trazos preliminares alrededor de las manzanas permanecen visibles. El método de construcción es lento, como si hubiera una pausa para reflexionar entre cada pincelada y esto sugiere el continuo y constante ejercicio del juicio de composición.

Cézanne (1839 - 1906) en su "Naturaleza muerta con manzanas" (lámina 4) por ejemplo, no intenta relacionar su arreglo de frutas, el tazón y la mesa con algún aspecto de comida o escena reconocible dentro de una casa. Al contrario, trata de quitarse de encima cualquier función: las frutas están distribuidas sin ninguna justificación, excepto la de forman un armazón de composición para el cuadro. La mantelería ha sido arrugada para no sugerir el resultado de una comida, sino más bien, para distribuir la fruta como un espectáculo estético. Durante el periodo de 1907 - 1912, el ejemplo de las naturalezas muertas de Cézanne estuvo vívidamente presente, no solamente en la selección de objetos, sino en la organización del campo espacial. En su trabajo maduro, sus motivos más recurrentes fueron modestos objetos domésticos: frutas y pedazos plisados de telas estampadas. Aún cercanos a la visión natural como en el conjunto de la obra de Cézanne presumiblemente parece, los objetos tienen una lógica propia. Cézanne no solamente organizó los objetos que escogía, como modelos en una mesa, sino que los arreglaba en una forma (inclinándolos o reclinándolos), que aún antes de ser pintados parecen estar desobedeciendo las leyes de una perspectiva unitaria.

⁷ Margit Rowell. The Modern Still Life. p. 23

Lámina 4



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Se puede suponer que la más grande aportación de Cézanne a esta generación de artistas de principios del siglo XX estaba basada en las sutiles contradicciones de su obra. Mientras presumiblemente buscaba capturar la solidez y estabilidad de la naturaleza, descubrió que ahí en la naturaleza nada es estable o permanece quieto dentro de ella. De ahí, su visión y articulación del espacio pictórico convierte al tema, color y forma en una uniforme y transparente imagen de la realidad que deja ver sin atrapar la idea de inestabilidad. Las cambiantes relaciones entre los objetos dentro de las ondeantes telas del poco profundo plano espacial, ofreció a las futuras generaciones infinitas alternativas para las herencias convencionales de la tradición de naturaleza muerta.

El diálogo de Cézanne fue fundamental para el desarrollo y evolución de la Naturaleza Muerta, pero no fue este artista la única fuente de inspiración. Otra figura importante fue el pintor francés "naive" Rousseau, artista que hay que mencionar dada su gran aportación, que encontraran su materialización en los objetos de naturaleza muerta.

Aunque Rousseau produjo muchas Naturalezas Muertas su contribución al arte durante la primera década del siglo XX es de una naturaleza más general. Muchos de los artistas de esta época tenían interés en lo primitivo en todas sus formas, desde la escultura africana hasta el arte de Java y Polinesia que inspiró a Gauguin. El primitivismo apareció proponiendo estructuras formales y espirituales que aún no habían sido exploradas. En sus imágenes y técnicas Rousseau expresa una cierta virginidad pictórica. Elimina la perspectiva, los contornos quebradizos, los excesivos detalles y la rigurosa postura de sus figuras y objetos, que estaban en total contradicción con la visión formal y el vocabulario de Cézanne. Más allá de esto, la naturaleza del mundo que percibimos no fue el modelo de Rousseau. Su iconografía venía de los mitos, imágenes y deseos de una rica e idiosincrásica imaginación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

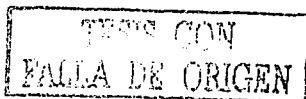
En el periodo de 1907 - 1912., la visión de Rousseau inspiró efectos similares en la pintura de Picasso, Paul Klee, André Derain y Raoul Dufy, Sus trabajos muestran una *naïve* pero firme estilización de formas y colores rudimentarios. Su fuerza y vitalidad proyectan una nueva pureza y una expresión directa.

En este periodo y contexto, la pintura de Matisse se mantiene aislada. Aunque el ejemplo de Cézanne fue un parámetro para su inspiración, su visión e intención para desarrollar este instrumento, - la escena doméstica con objetos y telas floreadas - tenían una resonancia muy diferente a la evocada por los otros artistas. Mientras los trabajos cubistas por ejemplo, se construían como una serie de planos entrelazados, unificados por tonos casi monocromáticos, las composiciones de Matisse de este periodo muestran no sólo una rica y exuberante escala cromática, sino que todos los elementos figuran en el mismo plano. Muchas de sus características formales pueden atribuirse a su interés por las artes aplicadas en especial a los textiles y cerámicas del Norte de Africa. En muchas de las artes decorativas la representación de los objetos es secundaria, como los recursos ilusionistas de la perspectiva. Por el contrario, el énfasis está en lo plano y audaz de los motivos abstractos, contrastes brillantes de color y en una repetición deliberada e ilimitada.

Las Naturalezas Muertas más importantes de Matisse en este periodo pueden describirse como un campo plano lleno de patrones saturados de color, en los que las relaciones convencionales de espacio (la mesa, la profundidad, los planos horizontales y verticales) están solamente insinuados sutilmente. Podemos concluir diciendo que Matisse utilizó no sólo la lección de Cézanne con respecto a la visión que percibimos del mundo real y sus técnicas que capturaron la fluctuante inestabilidad que existe en la naturaleza, sino utilizó los rítmicos patrones de las artes decorativas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.2 Picasso y el cubismo



El diálogo con Cézanne no terminó abruptamente sino fue traducido a un más moderno lenguaje. Picasso y Braque en el Cubismo se situaron no en los íntimos objetos y espacios de un interior privado, sino en el terreno de la vida social pública. Siguiendo estas líneas se les unieron artistas como Juan Gris y Fernando Leger, que aventurándose como estos artistas lo hicieron, lejos de las limitaciones de la tradición, consiguieron incrementar la libertad técnica y formal.

La capacidad de la naturaleza muerta de atravesar diferentes niveles de realidad y artificio es probablemente la base de su interés para el Cubismo, particularmente en esas fases de desarrollo de este último en las que se sentía que la liberación de la pintura de su papel mimético, se demostraba de la mejor manera a través de una estructura de umbrales consecutivos de lo real a lo representado. Los temas de esta fase madura del Cubismo fueron inspirados por el café y la vida urbana - un terreno masculino - que parece responder y contrastar con interiores domésticos y esas implicaciones de ascendencia "femenina".

Nada encerró un índice de significado más diferente del tradicional número de objetos familiares acomodados en una mesa utilizados en las naturalezas Muertas, que el incidental y efímero ambiente de los cafés. Los accesorios de los fumadores, todas las diferentes botellas y los periódicos ordenados o en desorden hablan del ambiente creado por los apetitos y deseos saciados con rapidez de una clientela transitoria.

Estos motivos representan objetos deseados en el sentido más literal y su esencia no es eterna ni segura, sino fugaz e inestable como el deseo mismo. Por lo mismo, su transcripción al terreno plástico requirió una sintaxis y técnica diferente. Esta realidad directa y fugaz sería representada (head-on) y en primer plano "close up", los objetos empujados hacia el frente, con un fondo igualmente azaroso y abstracto o desvanecido.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina 5



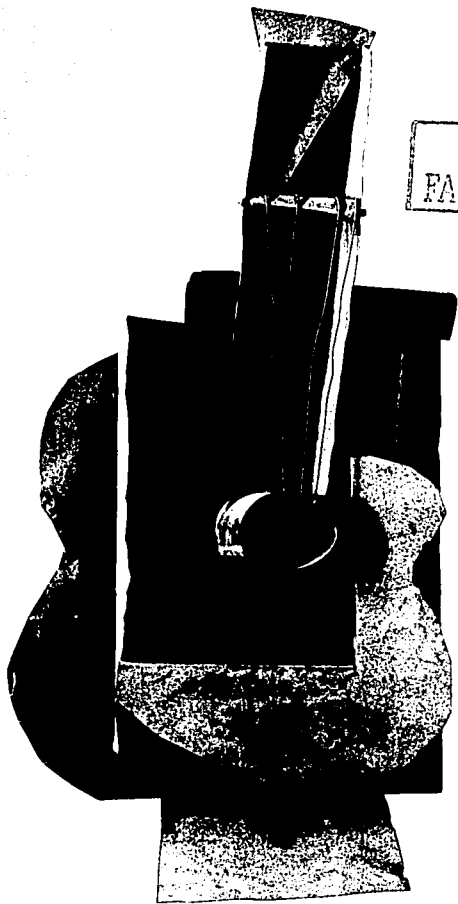
Para agregar más tensión a la presencia de estas cosas (propuestas presumiblemente para instantes de deleite y consumo), planos contrastes de color y textura crearon un efecto de relieve, agresivamente impuestos a la percepción del espectador. Este intento de poseer la mirada del espectador sería más adelante reforzada a través del collage (lámina 5). La inclusión de fragmentos del mundo real - periódicos, papel tapiz, una etiqueta - juega con la antigua conexión entre la naturaleza muerta y el "trompe doeil" empujando el ilusionismo sobre el borde hacia la cita actual del mundo.

En muchos de estos collages abstractos y semi-abstractos, los colores y las formas han sido distribuidas puramente como acentos sobre una superficie plana, sobre la que el artista ha dibujado dentro y fuera, delineando finamente los objetos de una Naturaleza Muerta. Los elementos del collage aunque subrayan la presencia física de la composición no vuelve a los objetos más reales, seguido por sombras. Esta lógica ambivalente de luz y sombra, figura, fondo, tan fundamental en los collages de Braque y Picasso, también fue explorada, aunque con sus diferencias en las construcciones tridimensionales de Picasso (lámina 6).

Parece obvio que la mayoría de estos artistas no construían las escenografías de sus naturalezas Muertas en su estudio y las contemplaban cuidadosamente, como hizo Cézanne. Pero sus mecanismos de composición derivaban de las percepciones de éste. En las pinturas y collages cubistas, la organización de toda la superficie acentúa la importancia de un sólo objeto, sea una jarra, una guitarra o una botella. Al mismo tiempo que estas audaces y entrelazadas imágenes basadas más en impresiones de la memoria que en la observación inmediata, proponen una iconografía diferente, sus interpretaciones formales guardan en eco de las siluetas duras y definidas vistas en la imaginación de Rousseau.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina 6



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mientras en las tempranas naturalezas Muertas de Matisse, difícilmente se distinguen los objetos de los patrones coloridos del fondo, a principios de 1912 el protagonismo de estos objetos (o motivos) se empezó a incrementar dentro de estas abundantes y coloridas composiciones.

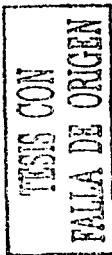
Los vívidos matices y formas para sus centrados o distinguidos objetos están íntimamente conectados a una evocación sin límites con la realidad natural, con frecuencia acomodados a aire libre, o puestos frente a una ventana, los objetos son bañados con una luz natural. Hay que resaltar que estas pinturas no están compuestas de acuerdo a una percepción visual ordinaria, por el contrario, la estructura de cada cuadro está generada por lo específico de artista hacia ellos.

El formato vertical estuvo reservado tradicionalmente para la pintura retratística, pero para 1911 ya se encontraba en los trabajos cubistas referentes a la Naturaleza Muerta. Matisse adoptó este formato no para utilizar modelos alargados, sino para ampliar su perspectiva para incluir la sensación y el contenido de un contexto más amplio. Haciendo esto, introduce un sentido de distanciamiento de los objetos como principales modelos, distanciando y hasta sublimando el fenómeno de la existencia de los objetos en un efecto más ideal y trascendente.

Matisse no concibió la Naturaleza Muerta como un campo cerrado y enfocado al arreglo de objetos sobre una mesa, por el contrario, vio a la Naturaleza Muerta como el traductor de un mundo de sentimientos inspirado por el mundo natural, a través de las sensaciones inmediatas de la vista y el tacto, a una sensual y orgánica arquitectura de vibrantes colores y radiante luz.

2.3 Duchamp

El movimiento *Dada* que entre sus manifestaciones se encontraba la premisa de rechazar a todas las manifestaciones de las Bellas Artes donde figuraba por supuesto el género de la naturaleza Muerta abrió paradójicamente



aún más el panorama que reinventaría y prolongaría la existencia de este género. Si bien rechazaban al género pictórico/artístico, los objetos ordinarios, triviales y banales eran sujetos que los artistas usaban y explotaban. Es común, hablando del movimiento Dadaísta definir estos objetos. Objetos dada como objetos actuales que paseando por las manos de un artista se transforman en una declaración poética.

Sin embargo, hay que distinguir entre la manipulación del artista y la redefinición de un objeto común y la selección de ese objeto (objetos) como lo que constituye una naturaleza muerta. Este aspecto de los objetos Dada como naturalezas muertas reside no en la cantidad de objetos que la conforman sino en una misteriosa cualidad de desplazamiento de una realidad a otra. Desplazamiento no es sinónimo de descontextualización, pero en ambos casos los objetos están más o menos descontextualizados, transplantados de la esfera de una experiencia a otra.

Algunas veces estos objetos conservan su identidad y su función cotidiana, como por ejemplo el "Botlleraçk" de Duchamps, que aunque "provisionalmente" su noción se ha desdoblado hacia el estatus de "obra de arte" no ha sido permanentemente desprogramado de su función práctica y mundana.

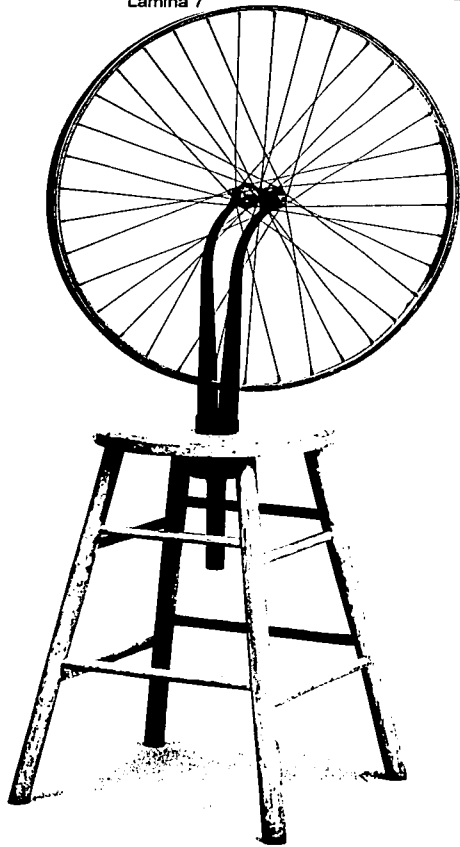
Opuestamente, tenemos la "Rueda de Bicicleta" (lámina 7) sobre banco de cocina que ha sido totalmente desposada de su función original. La "Rueda de Bicicleta" ha sido desconectada y trasladada a otro circuito cerrado de significado. Ha sido transformada de una realidad a una ficción, y una ficción, por definición no es de este mundo. "La llave de la revolución artística forjada por Marcel Duchamp yace en el acto de escoger, es decir, que el ejercicio de elaborar conceptual y materialmente la obra, se sustituye por el ejercicio de encontrarla y nombrarla como tal, desplazándola automáticamente del ámbito de lo mundano al ámbito de lo estético"⁸.

⁸ Gloria Moure - Marcel Duchamp. p. 41



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina 7



La metamorfosis de una realidad a una ficción es uno de los preceptos básicos de la naturaleza muerta, como de toda representación. Es obvio que antes y después de Duchamp, la naturaleza muerta ha sido una ficción; no es una fiel y fotorrealista representación de objetos familiares y ordinarios, sino un personal - contenedor, un lenguaje manipulado para manifestar la particular visión de un artista. Sin embargo, una de las más obvias y fundamentales distinciones entre la tradicional naturaleza muerta y esos objetos transplantados del periodo Dadá es la notable ausencia del proceso mediático por el que un objeto del mundo real es traducido a una ilusión, a través del uso de medios como la pintura, la madera, el yeso o el bronce.

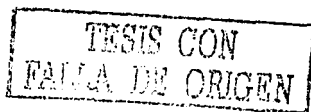
Los objetos utilizados por los dadaístas no tenían precedente ni provenían del convencional repertorio de escenas domésticas ni de lo relacionado con los ambientes de los cafés. Los artículos manufacturados (máquinas, equipos de oficina, utensilios domésticos eléctricos) tan comunes en la vida diaria fueron nuevos para el arte, y aportaron cierta virginidad a la experiencia artística. Estos motivos "modernistas" estaban desprovistos de una historia estética y de asociaciones morales o emocionales, así como de desgastadas lecturas alegóricas tradicionales, de hecho, estos nuevos objetos, aparecieron con la intención de fomentar otras lecturas de ambivalentes contenidos.

Muchos de los artistas del movimiento Dada continuaron practicando la pintura (a pesar de sus condiciones académicas) y todo el énfasis en el objeto fue reforzado con una determinada reducción en su presentación y un anonimato casi mecánico en su ejecución. En trabajos como el de Duchamp de 1914 y Piabba de 1915 entre otros, vemos como un solo objeto llena completamente el cuadro. Las imágenes están vacías de cualquier ilusión espacial o atmosférica, lo personal de la interpretación y la expresión en las pinceladas también se encuentran ausentes y son reemplazadas por una casi automática precisión y técnica. Las imágenes resultantes son imágenes más tecnológicas y presumiblemente reales. Al mismo tiempo, constituyen una mitificación que distancia a estos objetos del mundo ordinario, así como del mundo de las convenciones artísticas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esta ambigüedad fundamental expuesta en objetos que simultáneamente encarnan una presencia inmediata, una imparcial indiferencia y una agitada red de ideas y experiencias contradictorias, define las singulares ficciones del movimiento Dadá y es su singular contribución para el futuro desarrollo del género de la Naturaleza Muerta. Mientras el movimiento Dadá se enfocó en despojar lo banal o común de los objetos aislados, desproviéndoles de cualquier medio ilusionista o contextualización espacial, la pintura metafísica hace énfasis en el contexto espacial o ambiente con la intención de representar un visionario teatro del mundo.

2.4 Metafísica y surrealismo



El término metafísico está basado en la directa visión del misterio, contenido en los más comunes e insignificantes objetos. Los artistas de la escuela metafísica no estaban por transgredir las tradiciones pictóricas sino que las apoyaban, pero las retomaban de acuerdo a una visión singular y sin precedentes.

Cuando las pinturas metafísicas de Chirico y Larrá aparecieron en la escena pública, parecían representar un regreso a lo tradicional y una radical ruptura con la ideología de vanguardia que en ese momento era el futurismo; sin embargo, estas imágenes no son conservadoras o regresivas, sino infinitamente modernas. Aunque los motivos a primera nos dan una impresión clásica del tema, en una segunda mirada nos deja ver que el supuesto orden de la imagen es poco natural y que los objetos tan obvios y familiares como se ven de primera intención, existen en un mundo paralelo más allá de la razón y la percepción de la experiencia. Si los observamos con cuidado, es fácil percibir que estos objetos (y el sistema que los encierra) corresponde a una nostálgica estructura del deseo, una añoranza del pasado proyectada hacia una utopía futura.

Aunque estos artistas volteaban hacia las antiguas tradiciones artísticas (en especial a la pintura Florentina del siglo XV) como fuentes alternativas de

inspiración, ellos filtrarían estas influencias a través de un enigmático y moderno estilo. Si estos trabajos contienen todos los atributos de las naturalezas Muertas convencionales, la manera en la que se nos presentan, combinada con las sutiles desviaciones de las normas establecidas, produce un efecto perturbador y espectral.

La Naturaleza Muerta Metafísica no es una tendencia estética homogénea. Sin embargo, la prevalencia de su más importante esencia en el tratamiento de los objetos y en la geometría abstracta en su organización global sugiere un intento común por reconectarse con un pasado ideológico y de reinventarlo de acuerdo a unos modernos códigos de representación y significado. Es entonces en la nostalgia por un espiritual y eterno orden del universo, que estos artistas buscaron retratar metafísicamente, no la más accesible experiencia del inmediato fenómeno de existir.

Sabemos también que algunos artistas surrealistas encontraron en la representación de objetos y en la estructura semántica de la naturaleza muerta un campo receptivo para sus poéticas imaginaciones.

Estas naturalezas muertas surrealistas eran la presentación de paradojas mentales y visuales, producto del privilegio que concedían a los procesos, asociaciones e imágenes de la mente subconsciente. Con unas pocas excepciones, la fusión de ideas precisamente incompatibles e incongruentes fue la sustancia de la pintura surrealista. El mismo énfasis en acechar las imágenes y asociaciones del proceso irracional del pensamiento fue central para la concepción y ejecución de los llamados objetos surrealistas.

En algún punto a mediados de los años cincuenta, el tema y la forma de la naturaleza muerta cambió radicalmente. Los modos dominantes de pintura de los cuarentas y mediados de los cincuentas, ya fueran abstractos o figurativos, habían reflejado las interrogantes de posguerra y pos-surrealistas acerca de qué sólo no pintar, sino de cómo pintarlo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Muchos artistas figurativos inclinados a transgredir y trascender todos los sujetos y estilos de pintura anteriores, permanecieron de algún modo ligados a antiguos códigos de representación y significado. Fue hasta la joven generación que llegaba a finales de los años cincuentas y principios de los sesentas que se dio un exitoso rompimiento con los sistemas formales, técnicos y semánticos del pasado.

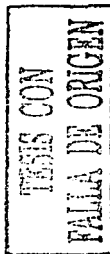
Para estos artistas, los tiempos de posguerra y guerra eran parte de una historia en la que ellos no habían participado. Su realidad era la de un momento pacífico social y económico, sin las anteriores angustias existenciales. Jaspe, Johns, Robert Rauschenberg, Jim Dine y los artistas del Pop, tanto de estados Unidos como de Inglaterra, con lo diferente que hayan podido ser sus contextos culturales y sus antecedentes artísticos inmediatos, buscaban su inspiración formal y conceptual en y hacia las imágenes de su presente inmediato que era el de una sociedad orientada hacia el consumo.

Los efectos de dicha sociedad consumista y sus mecanismos artificiales fueron el tema que los artistas abordaron. Esto incluye las acciones de acumulación, el valor de la cantidad por sí misma, la desenfadada publicidad, la frivolidad del mercado, la superioridad del empaque sobre el contenido, la acelerada obsolescencia de los productos, etc. En resumen, el vocabulario trivial, símbolos e imágenes, sencillas representaciones de productos e ideologías destinados a ser consumidos de inmediato.

"En este contexto, los objetos que percibimos en las naturalezas muertas, ocuparon una posición ambivalente entre el mundo real y el sistema, entre el modelo presumiblemente iconográfico y el signo abstracto, donde paradójicamente resulta que su precisa iconografía, su "realidad" es menos atractiva y magnética que su estatus como símbolo"⁹.

El arte Pop a la vez que reproducía estas imágenes de consumo, producía artículos que "podían ser" consumidos masivamente, valiéndose de

⁹ Margit Rowell. The Modern Still Life. cap. The Mechanisms of consumer culture. p. 167

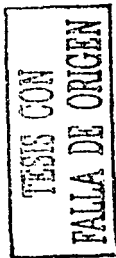


los mismos medios de reproducción masiva y de los mismos recursos. Aquí también hay que señalar que el modelo a reconocer no es el de reto de la imagen, sino los mecanismos de deseo que una cultura consumista alberga, y que ahora eran envueltos y presentados en mitológicos iconos modernos.

Andy Warhol trabajaba en el arte comercial de la publicidad, hacía propaganda de productos exclusivos y diseñaba anuncios para revistas de lujo. A comienzos de los años sesentas transformó radicalmente su espectro temático, al darse cuenta que los motivos artísticos comercializados degeneraba en elementos decorativos. Desde comienzos de los años sesenta, Warhol dejó de enriquecer el dibujo publicitario con formas y formales del arte culto y, en su lugar, enriqueció el arte culto con los llamativos símbolos ópticos de la publicidad de masas. De repente estaban allí: los cuadros con los dólares, los botes de conserva, las botellas de Coca Cola, las historietas de Dick Tracy y Superman en Nueva York, etc. Warhol abandonó los elegantes consorcios de la Quinta Avenida en Nueva York y volvió su atención hacia los supermercados de Queen, el Bronx y Brooklyn.

Una vez más los vehículos de expresión de los artistas son objetos actuales y ordinarios tomados de la escena de la vida doméstica normal: comida, desperdicios, empaques, accesorios de belleza, ropa, etc. Los temas son los sistemas públicos de consumo infiltrados en la vida privada, transformando y congelando sus fuerzas vitales, sus motivaciones y frustraciones naturales y, finalmente, el marco socio - psicológico de la existencia moderna.

Estos objetos manipulados con innegable humor muchas veces y traspasados de acuerdo a nuevos sistemas de representación, no son asimilados como una elegía a la modernidad. La sutil, pero perceptible presencia del deseo, manifestada en la inaccesibilidad de los objetos, la manera en la que trasciende su banalidad y su singular poesía, sugiere, por el contrario, un mundo suspendido al borde de la pérdida y la manera cuidadosa y casi afectiva que se percibe en la forma en la que han sido retratados,



transforman (a pesar del artista) su ironía en una frase nostálgica hacia los ya casi obsoletos valores humanos.

Si la naturaleza muerta vuelve aquí a ser interpretada como un reflejo o una medida de las actitudes sociales y percepciones culturales, traducidos por conceptos y estilos artísticos que conforman las realidades intelectuales y espirituales de cierta época, se puede decir que las diversas y singulares formas de naturaleza muerta que emergieron a finales de los años cincuenta y sesenta, muestran que las verdades esenciales de esa realidad son falsas, superficiales y efímeras; que el espacio de la vida cotidiana se vio afectado y transformado por un nuevo orden de prioridades, volcada hacia el consumo.

Junto con esto, la creación de una naturaleza muerta extremadamente explotada por el arte de este periodo, donde la creación artística ya fuera partiendo y utilizando objetos reales o producidos y reproducidos por procesos mecánicos, yace en la ambivalencia encarnada entre la creencia y la duda, el humor y el cinismo, la verdad y la ficción; una ambivalencia que finalmente constituye una certera visión de la realidad durante esas décadas.

El último lugar que por siglos ocuparía la representación de objetos dentro de las regiones estéticas y académicas de siglos anteriores, es aquí revestido. El lugar privilegiado que ocupaba la figura humana como la máxima de la creación, es sustituida por el objeto. La figura del hombre cayó frente a la figura del consumo y del mercado. Su naturaleza moría frente a la nueva artificialidad.

La nueva naturaleza del consumo se imponía en todas las esferas de la vida cotidiana y los objetos se convierten en los nuevos iconos de la cultura (lámina 8).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TEMA CON
FALLA DE ORIGEN

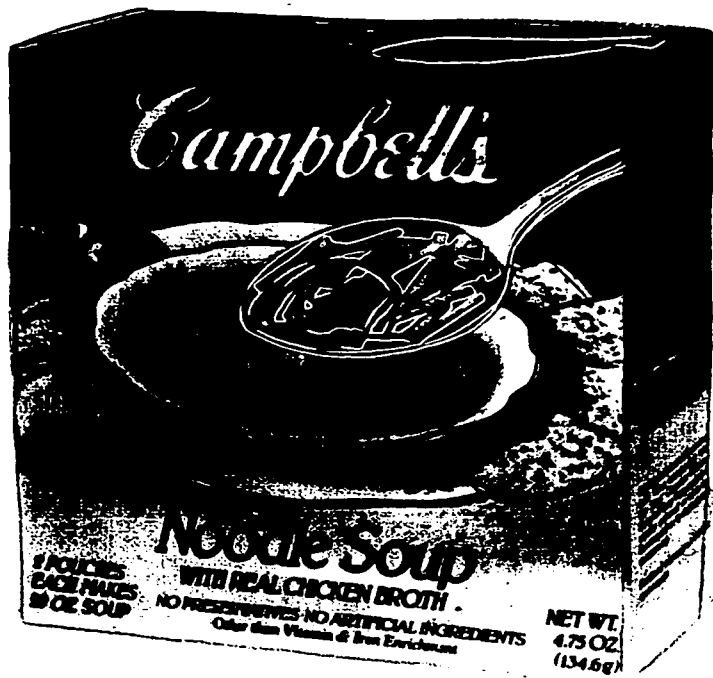


Lámina 8

TESIS CON
FALJA DE ORIGEN

Lámina 9



CAPÍTULO III

3. LA NATURALEZA MUERTA Y EL GRABADO



3.1 Breve historia

Como se menciona en la introducción, la historia de la naturaleza muerta antecede a la del grabado. "Por la anécdota de Zeuxis (tan mencionada en la historia de este género), aquella donde este insigne pintor griego realiza una composición en la que figuraba un racimo de uvas pintado con tal realismo que unos pájaros acudieran a picotearlas, sabemos que ya en los días áureos griegos los pintores se ocupaban en mayor o menor medida, en procrear la naturaleza muerta"¹⁰.

La herencia que recibió Roma de Grecia no tuvo límites, y esto indica que todo lo iniciado en Grecia a título de ideal artístico, pasó íntegramente a la conciencia romana. En este caudal se encontraba la naturaleza muerta.

Roma a lo largo de su historia ostentó el privilegio de saber adoptar a nivel práctico y no abstracto un cariz pragmático de aquel ideal. El artista comprendió inmediatamente las posibilidades de la naturaleza muerta, una especialidad en la cual embonaba perfectamente la irrestricta imaginación, pese a que debiera ocultar una misión utilitaria, es decir, llenar determinados espacios resultantes del planteamiento arquitectónico.

El gusto naturalista del cliente coincidía con el del artista que la teoría de la representación del hecho no alusivo sino textual de los objetos, constituyó un inalterable punto de partida para la naturaleza muerta. En tal clima, la naturaleza muerta alcanzó bastante más que un simple planteamiento al extremar la magnitud de la topografía y de la ripografía¹¹. Conseguida la magnificación, prosiguió su cultivo hasta la caída del Imperio. Luego, hasta el siglo XV no volvería prácticamente a asomar la naturaleza muerta.

¹⁰ Norman Bryson. Looking at the Overlooked. p. 30

El contraste ofrecido por Roma y la casi totalidad del medievo, señalan claramente que la naturaleza muerta en el clima de la sociedad de abundancia romana y que pasó desapercibida por lo que no gozó de tal circunstancia. Se plantearon sin embargo dos circunstancias favorables para el futuro desarrollo de la naturaleza muerta: la permeabilidad respecto a las ideas llegadas del exterior y el hecho de la irradiación del arte bizantino por tierras de Venecia y Palermo, donde se acusó en sentido menos estricto el empleo de los símbolos, atributos y formas alusivas, que algo tienen que ver más adelante con los principios elementales de la especialidad. Los pintores italianos de los siglos XIII y XIV, recipientes de recursos bizantinos así como los artistas del norte, parecieron ponerse de acuerdo - influidos por los humanistas italianos - con la burguesía próspera de la época para traducir al espíritu realista latino la contingencia convencional bizantina.

Así, existía una rica burguesía en aptitud de alentar un arte renovado en el otro extremo, unos artistas capaces de asimilar el mensaje humanista y desarrollar un inédito conjunto formal y moral. San Francisco al olvidarse del león y dirigirse en cambio a los pájaros había esbozado la posibilidad de que el artista del pre-renacimiento se olvidara a su vez de la majestad del gran tema y prestara atención simbólica plástica a esas "*cose natural*" tildadas por los bizantinos de intrascendentes. Finalmente, estaba también el poder secular de una Iglesia que actualizó sus necesidades de divulgación por medio e la estampa.

Ya especificados por Bizancio los perfiles generales de esas escenas, los artistas italianos y luego los flamencos, los adaptaron a la sensibilidad occidental, para lo cual era sustancial y pictóricamente adecuado servirse de una poesía alusiva y simbólica, tratada con la calidad profesional sustentada en la contingencia del signo cristiano. Con ello quiere decirse que los pintores renacentistas no pintaron flores u objetos únicamente en pos de embellecer, sino de provocar en el espectador la deseada asociación de ideas mediante la cual, la flor de lis vale lo mismo que pronunciar el nombre de María (ilust. 10).

¹¹ *Ropografia* = pintura de cosas pequeñas. *Riporografia* = pintura de cosas desechadas o desechables.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina 10

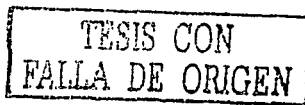


El viejo concepto griego bondad - belleza rejuveneció en el de la conciencia del artista y se sumó afortunadamente a aquel mensaje abriendo el camino para que en dicha conciencia fructificara la idea de que la belleza de pájaros y frutas podía asociarse perfectamente a los parcos y poéticos relatos del nuevo testamento.

He aquí el inicio de la nueva "posibilidad bodegonística"¹², cuyo desarrollo e incremento se verificó a medida que el artista comprobaba la notable belleza contenida en los símbolos y a medida que la imprenta permitía la proliferación de los textos religiosos. Las ofrendas florales o suntuarias en las adoraciones de magos o pastores patentizan por primera vez la reunión de una serie de frutas, flores y objetos que se juntan a consecuencia de un dictado elemental del espíritu imaginativo, realista y simbolista (lámina 11).

La presencia de estos elementos naturales se volvieron tan indispensables a las composiciones como pudieron serlo los mismos personajes. Poseídos de la inevitabilidad de vincular a la escena estos asomos de naturaleza, dieron los artistas pintores y grabadores de Europa (tanto del norte como del sur) la esplendidez y la modestia en que quiso manifestarla, sobre lo que no dudó, fue que ésta debía ser representada en el tono de responsabilidad artística correspondiente al resto de su obra. A partir de los asomos de la naturaleza, el artista planteó poéticamente su desarrollo. Compuso en forma prácticamente rimada la participación de flores, pájaros y frutas y destiló de ellos un ingrediente de colaboración casi sobrenatural, de ritmo lineal y formal correspondiente al misterio religioso centrado en la escena (lámina 12). En una etapa ya tardía del medievo, surgió el Ilusionismo, tan importante como principio estético dentro de la historia del género de Naturaleza Muerta, y que está basado en una falsa interpretación de las impresiones alcanzadas a través de los sentidos, en una confusión de la realidad por la imitación artística bidimensional de ésta, lo cual suponía un estudio sistemático de las leyes ópticas.

¹² F. Gual Enrique. La pintura de cosas naturales. p. 33





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina 12



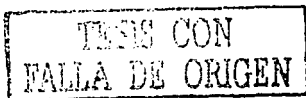
"El ilusionismo era una variante radical del nuevo empirismo que se abre camino en el arte del siglo XV, y que, en contraposición a la anterior utilización de modelos tradicionales, fue quien reconoció cada vez más el derecho ya mencionado a la experiencia y a la observación inmediatas. Imitación de la naturaleza era la divisa repetida en casi todos los tratados de pintura del Renacimiento. Si la pintura pretende representar objetos visibles, tenemos que notar, en primer lugar, como se ven las cosas"¹³.

A medida que el grabado en metal permitía más detalles los grabadores podían prestar mpás atención a pequeños detalles que se utilizaron para agregar a las imágenes una mayor cantidad de mensaje simbólico. Llegaron así a representar insectos (transmisores de la pese hereje, a los que el Niño aplasta con un pie), cerezas (fruta de la delicia celestial) y mariposas (que suelen significar la resurrección de Cristo).

En el siglo XV el grabado es reconocido como forma artística y se exponen los principios de la universalidad de la naturaleza muerta sujetos al realismo e inmersos en el espacio de la imagen. La apreciación del arte gracias al grabado deja de ser entonces un privilegio aristocrático, lo que repercutiría en el desarrollo de una nueva educación basada en gran parte en la difusión de imágenes grabadas. Fueron sobre todo los motivos florales los que a finales de la edad media le abrieran el camino a un género de la naturaleza muerta más autosuficiente.

Los sermones y la literatura edificante del medievo tardío, tenían agudas e ingeniosas construcciones alegóricas, ejemplificaron con predilección los preceptos morales relativos a la historia sagrada por medio de las flores, y no solo porque, por un lado, satisfacían os ideales de belleza, sino también porque poseían una importante y eminente significación dentro de la medicina popular; eran consideradas como hierbas curativas que se cultivaban en los jardines de los conventos para abastecer con ello sus propias curaciones.

¹³ E. H. Gombrich. Historia del Arte. p. 181



Algunos pintores y grabadores retrataron las flores de la manera típica de las ilustraciones botánicas del siglo XVI, tal como lo requería la exactitud cada vez mayor de la observación. El interés por la apariencia natural de las plantas fue anunciado tempranamente por Durero, quien al mismo tiempo que consideraba al grabado como un lenguaje capaz de transmitir las ideas que el arte puede expresar y difundirlas logrando una apreciación de ellas entre la gente del pueblo. Con su actitud, elevaba también el valor de su obra y con ella, la de la técnica del grabado en metal así como lo hiciera Leonardo Da Vinci al elevar a la pintura de su condición artesanal al de una práctica artística intelectualmente elevada. El interés por la apariencia natural de las plantas fue anunciado tempranamente por Durero, quien al mismo tiempo que consideraba al grabado como un lenguaje capaz de transmitir las ideas que el arte puede expresar y difundirlas logrando una apreciación de ellas entre la gente del pueblo

De su escuela surgieron grabadores como Hans Weiditz, quien hizo las ilustraciones botánicas para el libro de Otto Brunfels y cuyos grabados sobrepasan con mucho en precisión las descripciones del texto, ilustrándolo con profusión y encanto. El artista de la botánica hubo de combinar la exactitud científica con el efecto artístico. Ciencia y arte se combinan en proporciones variables en los numerosos florilegios que se produjeron en Holanda y Francia en el siglo XVI (láminas 13 y 14).

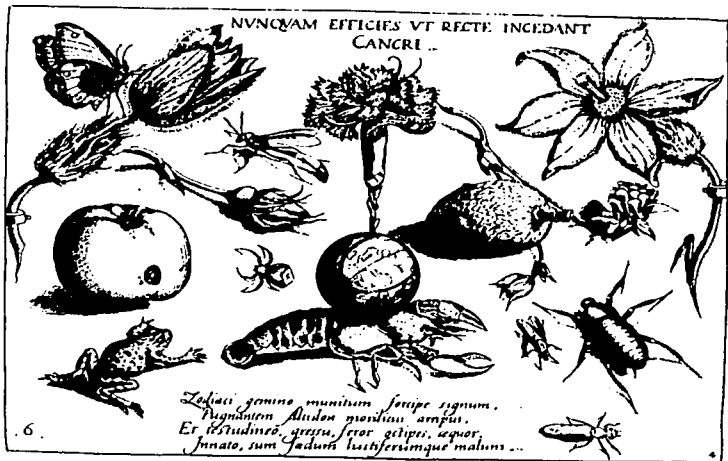
Desde principios del siglo XV la naturaleza muerta tomó un cariz semi - independiente por conducto de la actitud civil y donde el grabado tuvo una participación importante dada su creciente demanda y popularidad. Cliente y artista convinieron tácitamente utilizar para fines propios la espléndida promesa del naciente bodegonismo; si la temática sobrenatural era recipiente de una determinada y erudita significación, podía existir otra significación extensible a la generosa sociedad sustentadora de artistas y talleres. La fe fue el motor que puso en marcha la naturaleza relevante, como un anticipo del Renacimiento, donde fue la fe que tuvo el hombre en sí mismo, lo que trilló el camino a favor del género del retrato, en el cual e coló la pintura de naturalezas muertas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

De NARCISSO, & Hermodactylo.



La simbología civil se daba por ejemplo, mostrando un considerable acopio de libros indicando que el retratado es un hombre de letras, o la imagen de un perro que habla de la fidelidad que reside en el alma del personaje o una hermosa moneda de oro califica el retrato principal orfebre. El hombre del Renacimiento aspiraba pues a ser recipiente de una cierta veneración, de un cierto culto a sus hazañas bélicas, bancarias o industriales, que bien merecían la pena a pasar a la posteridad en forma de retrato realista naturalista apoyado en el uso de una simbología privada. Un ejemplo de ello es el grabado de Durero titulado "La carroza del triunfo de Maximiliano" que encargara el Emperador Maximiliano a Durero - reconocido entonces como el primero entre los primeros artistas - a la manera de símbolo viviente, y auténtico testimonio de hechos cumplidos y perpetuados a la mayor gloria de su reinado (lámina 15).

En el Renacimiento, el género de la naturaleza muerta sigue avanzando hacia su independencia y el grabado sigue dando cuenta de ello. La magna vivencia del hombre es el descubrimiento de la realidad. Las corrientes naturalistas fueron abrazadas con entusiasmo por pintores y grabadores cuya meta era la de conocer y explorar a los objetos en sus detalles. El artista tenía dirigida su mirada ya no hacia el puro fondo espiritual de las cosas, sino hacia el mundo. El ojo, entrenado de esta suerte quiso también ver en el arte la comprobación de hechos. La creación plástica debía enseñar cómo se desarrolla una flor, se ordena el paisaje, cómo la luz y el aire moldean los cuerpos.

El artista medieval que antes vivía en un vasto mundo conceptual, fue empujado hacia ese mundo de realidad y no le bastaron sus ojos ni sus manos para captar todos los fenómenos que le brindaba. Como Durero, se convirtió en investigador y hombre de ciencia, en explorador de lo visible. Hay que mencionar que hubo notorias diferencias entre los artistas del norte y del sur respecto a la representación de la naturaleza. En el norte se observa una gran cantidad de meditación litúrgica - de mística concentrada - mientras que en el sur, aún en las imágenes realizadas por grabadores de indudable catolicismo,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina 15



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

se observa un individualismo tendiente a gozar de la materialidad de los frutos de la naturaleza. El artista del norte reaccionó frente a la naturaleza como un idealista y el italiano como un sentimental.

Cabe mencionar que los alemanes hallaron a finales del siglo XV una concordancia general por lo que respecta a la indispensable calidad y responsabilidad pictórica y gráfica de que debía revestirse el tema y a la utilidad reverente y social implícita en la naturaleza muerta; habíase ya estructurado en la conciencia del artista que esta especie de accidentalismo plástico - religioso - civil había conseguido una jerarquía, que, aún provista de cierto carácter de supeditación, poseía una consistencia propia que permitía presagiar su posibilidad de independencia.

El proceso de humanización del siglo XVI buscó afianzar el poder del hombre burgués en contraposición al poder eclesiástico. Es el momento en que se representa al hombre desnudo en abierto desafío a los cánones morales de la iglesia, retomando los patrones estéticos de la Antigüedad Clásica. La naturaleza muerta fue arrastrada por la impetuosa corriente creadora del manierismo. A los artistas precursores de la naturaleza muerta moderna les quedó súbitamente chico el contexto franciscano y simbólico reverente propio del siglo anterior. La Reforma con su doctrina de introversión, de anti espectáculo, despoetizó el sentimentalismo pictórico cristiano del siglo XV y confirmó ante el hombre lo que un puñado de humanista se estaba ofreciendo: racionalismo y libre personalidad imaginativa y emprendedora.

También, contundente fue "obtener del antiguo símbolo un mensaje moderno vigorosamente explícito por la cuantía y descubrir que la parquedad del signo podía convertirse en bellas operaciones acumulativas, correspondientes a la desmesura imaginativa radicada en la limitación de los hechos de la personalidad"¹⁴. La naturaleza muerta pasó a ser representada sin excesivos escrúpulos poéticos por artistas no ajenos a las pasiones ni a la efervescencia imperante en el clima del manierismo.

¹⁴ E. F. Gual. La pintura de cosas naturales. P. 54

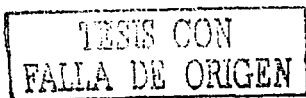


"En este ambiente, la naturaleza muerta afloró como un tema desprovisto de sorpresividad simbólica principalmente religiosa, y no susceptible a ser algo distinto de lo que expresaba su concreta materialidad"¹⁵. Sin embargo, la simbología civil siguió siendo frecuentemente utilizada. También fue contundente para el género de la naturaleza muerta el obtener del antiguo símbolo un mensaje moderno explícito por la cuantía y descubrir que la parquedad del signo podía convertirse en bellas operaciones acumulativas, correspondientes a la desmesura imaginativa. Grandes cantidades de flores y frutas, a cuya acumulación resultaba tácitamente agregado el símbolo de la opulencia de la sociedad de aquellos días (lámina 16).

Así se pasó a las representaciones de mercados, antecedente directo de la naturaleza muerta. Estas escenas llegaron a adquirir tal significado que el tema sacro que debían ilustrar pasó a segundo plano y quedó en entredicho la concepción tradicional según la cual las escenas de mercado sólo podían desempeñar un papel secundario en el contexto de las historias bíblicas.

Las representaciones tempranas de cocinas y escenas de mercado, con sus elementos de naturalezas muertas, ponen de manifiesto que las nuevas formas de producción habían creado nuevas necesidades y nuevos gustos. Las mercancías, ofrecidas en pródiga abundancia, deleitaban el ojo del espectador y sin abandonar la esfera de la ficción, despertaban en él apetitos desordenados. A partir de entonces se pasó no sólo a los especialistas de naturalezas muertas, sino a los especialistas en cada una de las especialidades, así, por ejemplo, tenemos los motivos florales, las "vanitas", las mesas servidas, el tema de los cinco sentidos, los fruteros, etc. Las numerosas imágenes (en su mayoría pinturas) sobre el tema de los cinco sentidos son prueba de que el aumento de la oferta de bienes de consumo, trajo consigo una reorganización de la experiencia sensible. Por ejemplo, la secuencia de grabados en cobre (lámina 17) de Jan Saenredam (1565 - 1607) es una crítica a la moral burguesa y censura a la desenfrenada sed de placeres.

¹⁵ E. F. Gual. La pintura de cosas naturales. p. 54





TESES CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Lámina 17

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

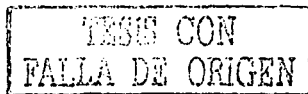


La combinación de erotismo y consunción de bienes es puesta de relieve por las parejas: de acuerdo con estas imágenes, el cortejo amoroso entre miembros de la aristocracia no parece posible si no están de por medio artículos de lujo (espejos, instrumentos de música, flores costosas y frutos). En cuanto a la simbología que acompaña la imagen tenemos por ejemplo el simio sobre el muro en la imagen del sentido del gusto, que representa el carácter vicioso, la leyenda condena el vicio de la gula que se consideró hasta finales del medievo como un pecado mortal. También, la tortuga, en el seno de la mujer, en la íntima imagen referente al sentido del tacto, se suele tomar por un símbolo de indolencia o pereza, afección que sobreviene a quien se entrega a los placeres de la carne.

Muchas de las naturalezas muertas "puras" posteriores en las que vuelve a tratarse el tema de los cinco sentidos están caracterizadas e incompatibles con la salud del alma, sin embargo, hay que mencionar que en muchas de estas representaciones, son puestas algunas notas positivas dentro del conjunto de símbolos negativos, así pues, es un tema que en muchos casos la simbología puede ser ambigua.

"Las composiciones denominadas vanitas proceden presumiblemente de los memento mori del norte europeo, y constituyen una rareza por ser uno de los escasos sesgos del siglo XVI que utiliza normas simbólicas"¹⁶. Entre el año 1500 al 1600 la población de Europa se duplicó y la producción de libros aumentó catorce veces en promedio. El auge de las publicaciones posibilitó una propagación de la información en una forma no conocida hasta entonces. El libro se convirtió en precursor de las ideas democráticas, puesto que la educación ya no era más un privilegio de una reducida clase social, sino que en principio estaba al alcance de todos, gracias a la imprenta y a las imágenes grabadas. - tan indispensables en la difusión e ilustración del conocimiento - y esta tendencia representaba un peligro para la clase conservadora cerrada a las ideas humanistas.

¹⁶ Norbert Schneider. Naturaleza Muerta. p. 77



"En el libro La nave de los locos de Sebastián Barnt, de la lectura del primer capítulo libros sin provecho (lámina 18) se habla de un personaje que posee una gran cantidad de libros pero que no entiende nada"¹⁷. El grabado que ilustra esta acusación muestra a un personaje bufonesco, reconocible por su gorro de cascabeles, sentado en un pupitre que le sirve a su vez de estantería para sus libros. La crítica conservadora consideraba la aparición de nuevas técnicas como un peligro para la cultura establecida, y condenaba además a los ambiciosos coleccionistas de libros y se preocupaba por la baja calidad de las ediciones convertidas en artículos de consumo de masas. Esto trajo como consecuencia que se valorase a los libros como baratijas fatuas y que se convirtieran así en un símbolo de la vanidad de las cosas terrenas. A estas valoraciones se sumó el desconcertante hecho de que los libros retienen y conservan el pasado, es decir, son también signos de manifestaciones vitales ya desaparecidas o por desaparecer. La calavera y huesos son también símbolos de la vanidad, un candelabro vacío indica que la vela ya se ha consumido y el reloj de bolsillo abierto insinúa la temporalidad. Todos estos elementos eran indicadores de la fugacidad de la existencia y son los que más adelante sustituirían a la presencia humana en las naturalezas muertas "puras" de este tipo.

Existen dos puntos donde el grabado y la naturaleza muerta coinciden y que creo hay que mencionar dado el tema aquí tratado. Uno se da en algunos emblemas que surgieron a finales del siglo XVI cuando las especulaciones religiosas fueron suplantadas por la erudición humanística (lámina 19). Dichos emblemas eran pequeñas imágenes grabadas que se componían generalmente de tres partes: una breve divisa, una imagen y un verso que explicaba la imagen. Algunos de ellos utilizaban ciertas plantas u objetos que guardaban cierto significado. Los emblemas podían ser contemplados y disfrutados en su apariencia estética o descubrir en ellos reflexiones morales, alusiones políticas o dogmas religiosos. Esta doble estructura correspondía al principio horaciano que tenía que cumplir toda obra de arte... combinar lo útil con lo agradable.

¹⁷ Norbert Schneider. Naturaleza Muerta. p. 187



Den vordantz hat man mir gefan
Dann ich on nutz vil Bücher han
Die ich nit lyf! vnd nyt verfan



Von vnnutzē buchern

Das ich sytz vornan in dem schyff
Das hat wortlich eyn sundren gryff
On vrsach ist das nit gethan
Dff myn libry ich mych verlan

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Un emblema como el de Roemer Visscher dice "el matrimonio entre un loco y su dinero se acaba pronto" y se refiere a la "fiebre del tulipán" que se extendió en ese entonces por los países Bajos, es decir, a las agitadas especulaciones financieras con tulipanes llevadas a cabo por los ciudadanos holandeses"¹⁸.

La otra se da en la ornamentación donde tanto el grabado como los motivos florales eran utilizados para adornar en forma de complicados encajes los espacios alrededor de los textos (lámina 20).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁸ Norbert Schneider. *Naturaleza Muerta*. p. 135

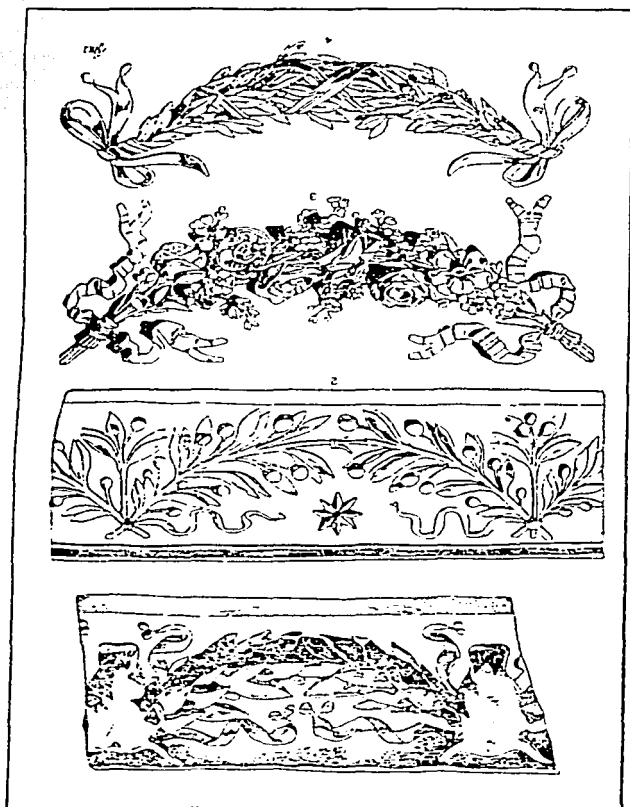
Een dwaes en zijn gelt
— zyn haest gheschenden .



Roumer Visscher

«Een dwaes en zijn gelt zijn haest gheschejden»
tomado de Sinne-Poppen Amsterdam 1614
Grabado en cobre

Lámina 20



En todos los estilos han servido de modelo a la Ornamentaria las creaciones del reino vegetal: hojas, ramajes, flores y frutos, ya sueltos, ya reunidos, se han empleado como motivos de decoración. El remedio directo de la naturaleza, conservando en lo posible la forma y el color, conduce a la concepción naturalista; a la construcción de un ornamento según las reglas de la rítmica y de la simetría, en el sentido de una mayor regularidad que la que ofrecen los motivos básicos naturales, se llama estilizar. Con frecuencia se estilizan los motivos naturales, hasta el extremo de hacerlos irreconocibles. El período del Renacimiento que volvió a la ornamentación clásica, desarrolla el ornamento de acanto y, sobre todo, el ramaje, hasta la perfección suprema; en los estilos que siguen, el formalismo degenera en este sentido. La Ornamentaria moderna busca sus modelos en casi todos los estilos y, por lo común, no logra imprimir a sus creaciones ningún carácter definido, particularmente moderno.

El principio que constituyó la ciencia de la época moderna temprana fue la curiosidad, el afán de saber. La transformación social que se abría camino desde principios del siglo XVI abriría las puertas a cosas y sucesos nuevos y desconocidos que llenarían de temor y asombro a los hombres de la época. El grabado de 1655 de Olaus Worm, muestra una cámara de obras y objetos que transmite algo de esa mezcla de temor y regocijo.

Los objetos son el todo en la imagen y la presencia humana queda sustituida por la cantidad de objetos. Objetos que desde donde están parecen contemplar al espectador con la misma curiosidad y extrañeza, concientes de su propia presencia conforman un mundo paralelo e independiente de la presencia humana.

"En el siglo XVI toda idea artística resuelta por medios plásticos obtuvo el tratamiento técnico conducente a representar la "cosa" o las "cosas" inmersas en la atmósfera, es decir, que se abordó y consiguió otro cariz que, si subjetivo, contribuyó a redondear la imagen del realismo moderno"¹⁹.

¹⁹ E. F. Gual. La pintura de cosas naturales. p. 65

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La "cosa" en el medio ambiental apropiado, donde el concepto luz - espacio, poco explotado adquirió toda su trascendente significación.

La profunda observación, el sentido panteísta del arte, el deleite visual y sensual de las calidades, así como la anotación notarial de todo lo inerte y lo palpitante de la existencia dotó a la naturaleza muerta del tono sorpresivo que puede asumir lo mismo una fruta que un canasto, que el interior de un templo.

En especial, fueron los holandeses quienes subrayaron la comprobación de esta nueva especialidad al mismo tiempo que alcanzaron definitivamente la independencia del tema. En sus manos, la especialidad cobró la absoluta honestidad del propósito, sin gran elocuencia ni especulación, según convenía a las ilusiones de la ostentación. La naturaleza muerta escueta, libre de implicaciones, formaba ya parte de la cultura del mundo (lámina 21).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

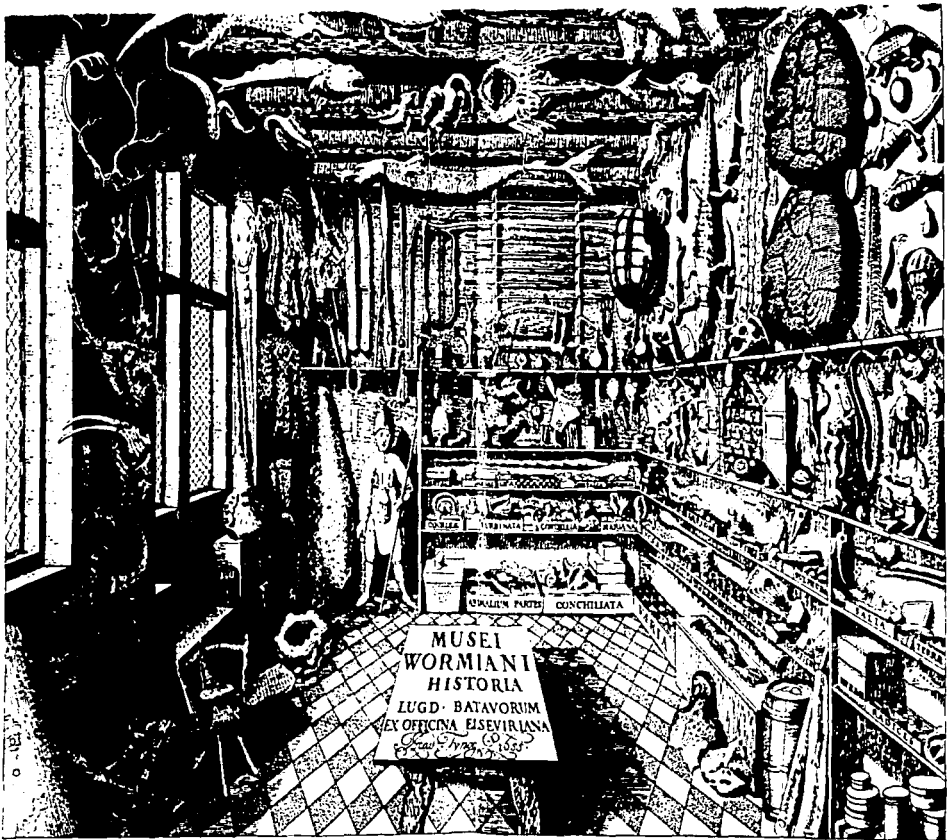


Lámina 21

TITULUS CON
FALSA DE ORIGEN

Lámina 22

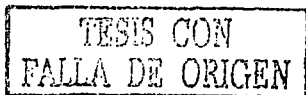
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



CAPÍTULO IV

4. LA NATURALEZA MUERTA GRABADA EN EL SIGLO XX

4.1 Morandi



Mientras el género de la naturaleza muerta se consolida como genero independiente en el siglo XVII, los grabadores consiguieron la organización de su propio oficio y por lo tanto de un gremio que los liberó del sometimiento de los editores, consiguiendo así mayor libertad de creación. Esta organización del oficio provocó, por un lado, un gran perfeccionamiento del oficio en la realización de las obras, pero condujo al grabado a un academicismo formalista y frío. Al margen de esto, aparecieron artistas grabadores de la talla de Rembrandt y Van Dyck quienes con gran libertad y virtuosismo en la ejecución ampliaron los horizontes del grabado. Los artistas grabadores más importantes que surgirían desde entonces, abordarían todos los géneros, desde el histórico, el religioso, el retratístico y el de paisaje; sin embargo, ninguno pareció estar particularmente atraído hacia el género de la naturaleza muerta que desde entonces se desarrolló exclusivamente dentro del gremio de los pintores. La declaración que hace Caravaggio que "los seres humanos no son una pizca más difíciles de representar que flores y frutas", parece no haber trascendido en la conciencia de los grabadores.

A la entrada del Siglo XX el género de la naturaleza muerta comenzó con su extraordinario despliegue que se extendería por todo el siglo. Por su parte, el grabado, con el desarrollo de las técnicas fotográficas, fue desplazado en las imprentas por rotativas y linotipos que permitían mayores tirajes a menor costo. Así, el grabado adquirió en este siglo su carácter puramente artístico.

Pese al interés que tanto la naturaleza muerta como el grabado despertaban en los artistas de principios de siglo, los ejemplos de naturalezas muertas grabadas de los principales movimientos artísticos de principios de siglo - como el cubismo y el surrealismo - (láminas 23 y 24) son muy escasos y



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

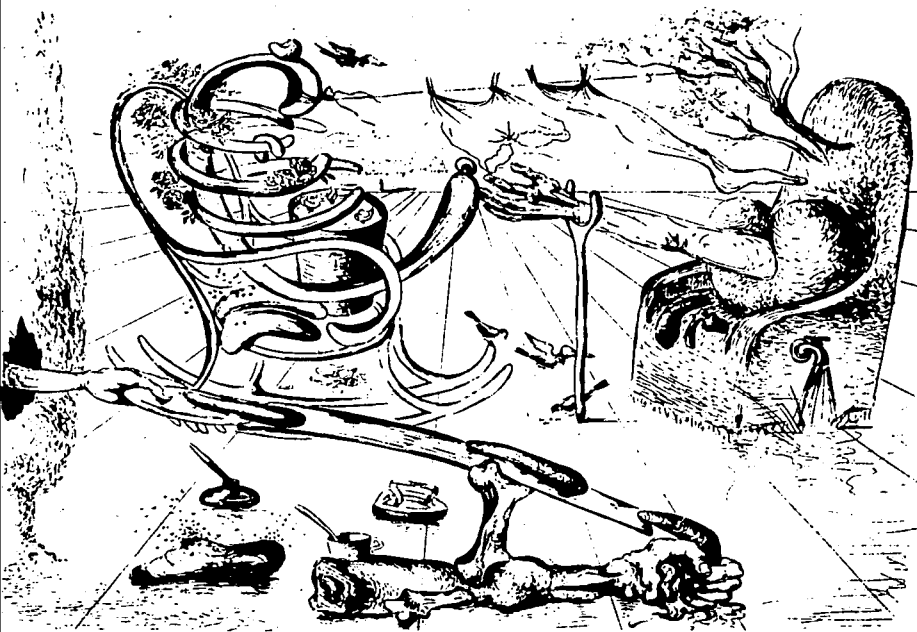


Lámina 24

aislados, es decir, que no forman parte de una serie que involucre un diálogo específico y reflexivo entre la naturaleza muerta y el grabado.

Al margen de estos ejemplos aislados está la primera manifestación sólida y consciente de la naturaleza muerta grabada. Esta corrió a cargo del pintor grabador italiano Giorgio Morandi. Perteneciente en sus inicios a la escuela metafísica que se basaba en la directa visión del misterio contenido en los más comunes e insignificantes objetos, Morandi crea un mundo paralelo más allá de la razón y la percepción de la experiencia.

Cada composición antes de ser grabada es sujeto de una cuidadosa organización. En algunas de ellas, los objetos se encuentran agrupados de manera que se sobreponen, escondiéndose y recortándose unos a otros alterando incluso sus características más reconocibles, mientras que en otras, los mismos objetos son tratados como distintos individuos reunidos en la superficie de la mesa, sembrando una multitud urbana en una plaza, o como personajes que representan su papel en el escenario de un visionario teatro del mundo.

Sus grabados son consecuencia de su profunda actitud contemplativa y su conocimiento del grabado, particularmente de la técnica del aguafuerte que da el peso a las complejidades de la ilusión tridimensional, tejiendo con cada línea la red de luces y sombras de su realidad más inmediata. Un solo elemento puede ser agregado o eliminado de la composición; puede ser trasladado a una posición nueva o simplemente cambiar de orientación, obteniendo de estas simples alteraciones nuevas condiciones de luz, una nueva relación con las superficies y una nueva relación con su mirada.

La sensibilidad con respecto a la relación de una parte con la totalidad, y la inseparable naturaleza de la estructura interna con la proporción externa es particularmente evidente en sus grabados.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

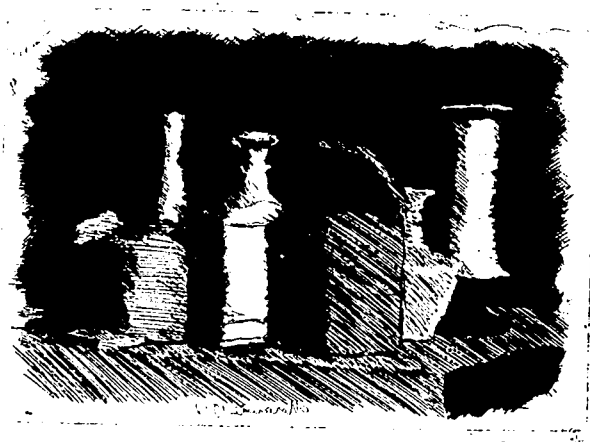


Lámina 25

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Lámina 26

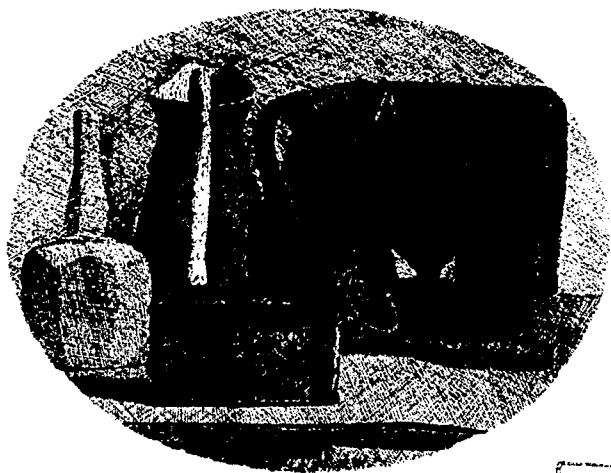


Lámina 27

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

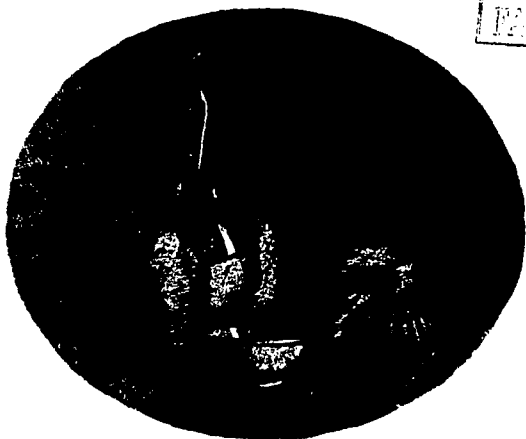


Lámina 28

La referencia como la abstracción parecen estar íntimamente relacionadas con las características del medio. Tanto sus aguafuertes sombreados con insistencia como sus dibujos a lápiz reducidos a un par de trazos, son pruebas de lo armonizado que estaba su obra con las propiedades físicas de sus materiales.

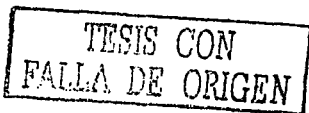
"Suspendido entre lo especulativo y lo decorativo, Morandi se mantiene como un realista absorbido por sus percepciones, quien destilaba estructuras extraordinariamente encarecidas de sus observaciones anclando sus invenciones más extremas en la experiencia ordinaria. La economía de los medios de Morandi, las restricciones autoimpuestas a su lenguaje visual, paradójicamente coexistentes con la seca opulencia de sus materiales, representan lo mejor de sus grabados al mismo tiempo enigmáticos y recónditos como imborrablemente intensos; ellos parecen tejer una red entre el deseo de permanecer fiel a la percepción y la voluntad por alterar, inventar y reestructurar (láminas 27 y 28)"²⁰.

4.2 Dentro del movimiento Pop

A mediados del Siglo XX dentro del movimiento Pop la naturaleza muerta grabada tuvo un papel mucho más notorio y fue sujeto de estudio y desarrollo para algunos de los principales artistas de ese periodo.

El arte Pop en gran parte a través de su relación con la reproducción - su fascinación por los anuncios, libros de *comics*, celebridades fotográficas, la apariencia visual y los mecanismos sociales del comercio - y su impacto en el grabado fue profundo. En América y Gran Bretaña donde se dieron dos tendencias de mayor influencia del arte Pop, al grabado le dieron un nuevo lugar de primacía los artistas que explotaban muchas de sus múltiples características que las generaciones previas habían rechazado: infidelidad reproductiva, asociación gratuita al comercio, impersonalidad y la distancia de la mano del artista.

²⁰ Karen Williams. "Morandi". p. 87



La naturaleza muerta encabezó y se volvió el estandarte del movimiento Pop. La representación de objetos inanimados que en los siglos anteriores había sido relegada al nivel más bajo dentro de los cánones estéticos, ocupaba ahora el primer lugar y encabezaba a los demás géneros. Mientras el modernismo había dado el primer lugar natural a la pintura - esa forma más directa, visceral y autográfica del arte - las nuevas prioridades aprovecharon la naturaleza colaboradora e indirecta del grabado.

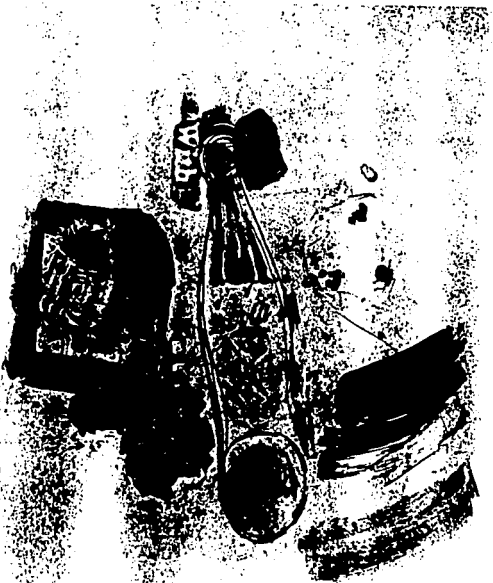
Robert Rauschenberg y Jasper Johns son ampliamente aceptados como dos de los grabadores más grandes de nuestro siglo y hay quienes los consideran los padres del Pop. A finales de los cincuenta, cuando la mayoría de los artistas y críticos creían que el arte era "inseparable" de la biografía del artista" el arte de Rauschenberg y Johns propuso una alternativa radical entre un arte que no se enfocaba en la vida subjetiva y emocional del artista, sino que incorporaba el mundo externo y examinaba la manera en que la mente humana lo percibía. En la década de los sesenta, su compromiso con la litografía, (que más tarde con otros medios de impresión) legitimó al grabado (no solamente como un vehículo elocuente para la expresión pictórica), sino como un campo de ideas.

Rauschenberg había trabajado mucho tiempo en collage y ensamblajes, y la imprenta le ofreció una dualidad rica - una manera de incorporar el detrito de la vida cotidiana con el literalismo de los objetivos cotidianos - El aplicaba una variedad ecléctica de objetivos a la piedra litográfica: hojas, papel de cuadernos, recortes de periódico, etc. Las imágenes que escogía no eran especiales, conmovedoras o bellas, eran las imágenes comunes que circulaban en las calles y en las organizaba sin la imposición de una narrativa o simbolismo discernible. Al no querer que su obra fuese una exhibición de sentimientos personales, utilizó el leve alejamiento y la extraña formalidad que la superficie impresa introducía entre el artista y el observador (lámina 29).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina 29

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

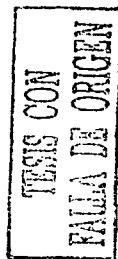


W. KUCHENBERG N.F.Z.

El azar con el que componía sus imágenes puede interpretarse como una metáfora de la incoherencia, fragmentación, y señales contradictorias que definían la expresión moderna. Raushensberg y Johns como Duchamp, comprendieron que la mejor obra en el grabado no es necesariamente la singular y maestra afirmación que esperamos de la pintura, sino una orquestación de conexiones. Para Johns, la obra de Duchamp había presentado en términos literales la dificultad de saber lo que significa cualquier cosa y ésta era una dificultad exacerbada en el grabado - la cuestión aparentemente sencilla sobre donde termina un objetivo y comienza el otro - se vuelve complicada cuando la imagen existe en múltiples copias o está invertida; o cuando lo que se sostiene en la mano no es una cosa que dibujó el artista, sino algo que simplemente se ha frotado contra eso. Para Johns, el hecho de las impresiones múltiples planteaba las preguntas intrigantes respecto así deberían de ser todas ellas idénticas o cada una diferentes y que tipo de diferencia sería tolerada e impulsada.

Estas reflexiones en torno al grabado junto con las reflexiones a las que movía el género de la naturaleza muerta tuvieron eco en otros importantes artistas como Wayne Thiebaud y Jime Dine. Mientras unos artistas como Andy Wahol buscaban multiplicar desenfrenadamente imágenes de naturaleza muerta, otros las grabaron modesta y elocuentemente.

Thiebaud, considerado artista Pop por sus temas vernáculos desarrolló su conocida serie "Delights" (Delicias) partiendo de la observación directa del almuerzo que su colega Cotán Brown había llevado al estudio. Su calado lirismo tiene muy poco que ver con la cultura de brocha de los anuncios tan de boga en el Pop. Su portafolio Delicias (1964) (láminas 30 y 31) fue elaborado en aguafuerte - un medio abandonado por Lichtenstein, Warhol y la mayoría de otros artistas del arte Pop, pero que se adapta a la deliberación con la cual Thiebaud compone sus temas y el lento examen con detenimiento que parece exigir el observador. Modesto en escala (las hojas tienen solo 15 x 11 pulgadas y las imágenes son mucho más pequeñas) las Delicias de Thiebaud son íntimas invitaciones a placeres compartidos: un juego de distribuidores de la



mesa, un plato de aceitunas, una presentación de majestuosas porciones de pastel. Los grabados posteriores como *Grandes Chupadores* (1971) emplean aguafuerte y aguatinta con una pureza y discreción clásicas dotando los pirulís de un aire inverosímil de dignidad y consecuencia. (Lámina 31)

También, Jim Dine reconoció en el grabado un provocativo encuentro entre la intimidad y la impersonalidad mecánica. En el tema de *Trenza* (1972) - una madeja de cabello incorpórea - aunque la imagen habrá de ser repulsiva, en las manos de Dine es transformada en algo más tratable, incluso sentimental. (Lámina 32).

"Yo tengo" ha dicho David Hockney "una opinión bastante anticuada de bragado: en realidad, uno debería de dibujarlo". Virtualmente todos sus importantes grabados tempranos se dieron el medio de agua fuerte fuera de moda, un medio que otorga toda la fuerza a su perspicaz línea descriptiva (Marco Livingston descubrió a Hockney como "quien toma una línea no sólo para dar un paseo, como la había hecho Paul Klee, sino también para una conversación) Inicialmente se consideró que Hockney era parte del arte Pop, tanto por su cabello decolorado y chaqueta de lamé, como por su afición a pintar la vida cotidiana, pero su arte, desde un principio, se preocupaba más por el mundo íntimo de los amigos visitados, lugares vistos e historias contadas que por la maquinación de los medios. (Lámina 33).

Contemporáneo del Pop pero muy al margen de éste se encuentra el expintor grabador italiano Másimo Cavalli quien es al igual que Morandi uno de los ejemplos más importantes de la naturaleza muerta grabada.

Cavalli, presenta en sus grabados una síntesis y un análisis experimental basado más en la experiencia interior que en el exterior del ejercicio contemplativo. Su obra ha sido presentada como "profunda y musical elegía a la interiorización".

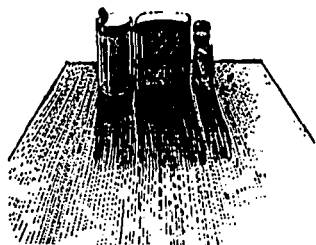
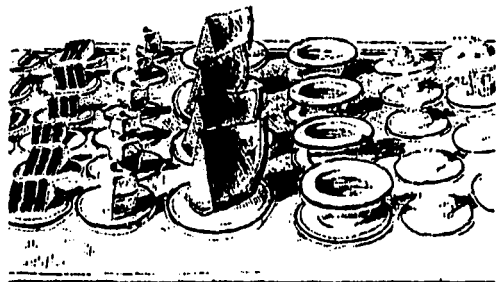
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En sus grabados se evidencia su reiterada personalidad introspectiva, sus cualidades íntimas, "sus furias internas". Trabaja libre y abiertamente, sus líneas son profundas y expresivas pero nunca se muestran violentas o ambiguas. Cavalli abre una enorme ventana hacia una multitud de recuerdos de la naturaleza. La pureza de la línea trazada con el filo de la punta incisoria, rasga la placa metálica y la lastima, con sentimientos y ritmos encontrados, encarnados en objetos que se repiten y se repiten hasta que el sentimiento se haya desgastado. Siempre en una continua tensión, que se agota a si misma y se descarga, no en una interrupción casual, sino en ritmos sincopados, casi como claves musicales que revisan y construyen a la naturaleza muerta en una nueva y personal dimensión.

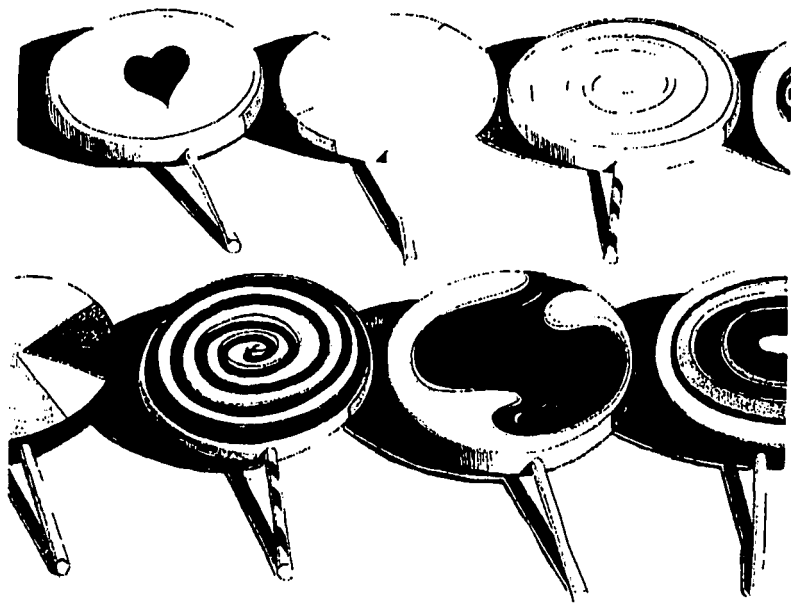
Cavalli mira y busca la antítesis de lo material: "la luz". Existe una búsqueda constante por ella y un deseo de atraparla en los espacios que sobreviven a los rasguños de la imagen, sus trazos son redes que la atrapan y contienen.

Los objetos, sus modelos, no son los objetos sino las huellas en la memoria de éstos. No son la presencia sino su recuerdo, no son modestos y cotidianos, insisten y subrayan su presencia en el mundo. Las Naturalezas Muertas de Cavalli son redes dolidas y enredadas trazadas con la vertiginosa prisa del que sabe que cada instante es diferente y busca retardarlo todo. Al final queda una naturaleza muerta que se ha recorrido y arañado así misma. (Láminas 34, 35 y 36).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

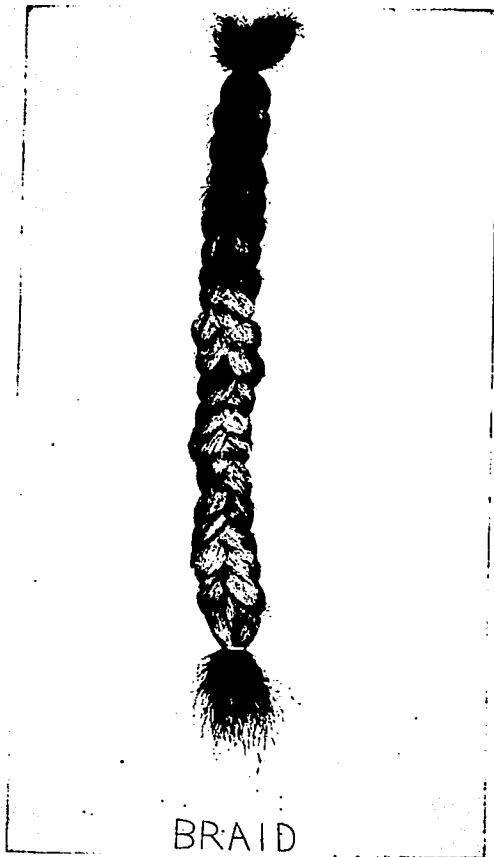


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina 31



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina 33



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA



TESE CON
FALLA DE ORIGEN



TESTE CON
FALLA DE ORIGEN

TESTE CON
FALLA DE ORIGEN

743



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ilustraciones

1. Roemer Visscher
"Vroech rijp, vroech ret"
Tomado de Sinne - Pop pen, Amsterdam, 1614
Grabado en Cobre
2. Bovellus (Charles de Bovellus)
Liber de intellectu. París, 1509, fol. 119
(Canon académico de los reinos de la naturaleza y del hombre)
3. Michelangelo da Caravaggio
Cesta con frutas, hacia 1596
Óleo sobre tela, 46 x 64 cm.
Milán, Pinacoteca Ambrosiana.
4. Cézanne
Naturaleza muerta con manzanas, 1890 - 94
Óleo sobre tela
5. Pablo Picasso
Jarra, Vaso, periódico y violín, 1912
Collage
47 x 62 cm.
6. Pablo Picasso
Guitarra 1912 - 13
Ensamblaje aluminio y cartón
77.5 x 35 x 19.3 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

7. Marcel Duchamp
Rueda de bicicleta, 1951
Ensamblaje
128.3 x 63.8 x 42 cm
8. Warhol
100 Cans, 1962
Óleo sobre tela
182 x 132 cm.
9. Fábula del rapón y del azar
De una edición de Esopo, 1485
10. San Cristobal
(según grabado de mediados del siglo XIV)
11. Evangelio según San Mateo
Grabado en madera hacia 1510
12. La Virgen y el Niño Jesús entre cuatro Santas
(Xilografía de 1418)
13. Otto Brunfels
"Herbaran vivae eicones: De Narcisso & Hermodactylo, 1530
Grabado en madera. A>prox. 13.8 x 13.5 cm.
14. Georg roefnagel
Archetypa studiaque patris, 1592
Aguafuerte 15.2 x 20.6 cm.
15. Alberto Durero
Detalle de "La carroza del triunfo de Maximiliano", 1522
Aguafuerte

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

16. Jacobo Matham
Escena de mercado, 1603
Grabado en metal, 24 x 32 cm.
17. Jan Saenredam (1565 - 1607)
Los cinco sentidos
Serie de grabados en cobre según Hendricks Goltzius
17.6 x 12.2 cm. c/u
18. Sebastián Brant
Nave de los locos, Basilea, 1494
19. Roemer Visscher
Grabado en cobre, 1614
20. Ornamentación
21. Olaus Worm
Grabado en cobre, 1655
Museum Wormianum
22. Whistler
The wine - glass, 1859
Aguafuerte y punta seca
23. Goerges Braque
Naturaleza muerta, 1910
Aguafuerte
24. Salvador Dalí.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

25. Giorgio Morandi
Naturaleza Muerta, 1930
Aguafuerte. 200 x 240 cm.
26. Giorgio Morandi
Naturaleza Muerta, 1930
Aguafuerte. 232 x 293 cm.
27. Giorgio Morandi, 1945
Naturaleza Muerta con siete objetos
28. Giorgio Morandi, 1945
Naturaleza Muerta circular con botella y tres objetos
Aguafuerte. 259 x 327 cm.
29. Robert Rauschenberg
Merger, 1962
57.1 x 44.5 cm.
30. Wayne Thiebaud
"Lunch Counter" del portafolio Delights, 1964
Aguafuerte
38.1 x 27.9 cm.
31. Wayne Thiebaud
Big Suckers, 1971
Aguafuerte y aguaturita
58.9 x 74.9
32. Jim Dine
Braid State II, 1972
Aguafuerte
97 x 63 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

33. **David Hockney**
París, 27 rue de Seine, 1971
Aguafuerte
37 x 28 cm.
34. **Massimo Cavalli**
Naturaleza Muerta, 1954
Aguafuerte. 144 x 225 cm.
35. **Massimo Cavalli**
Cardo 3, 1957
Aguafuerte. 318 x 238 cm.
36. **Massimo Cavalli**
Cardo I y II, 1957
Aguafuerte. 264 x 335 y 268 x 225 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5. METÁFORAS DE LO ORDINARIO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cuando los objetos que buscaba representar exigían otra forma de expresión, nunca dudé en apropiarme de ella... Siempre que he tenido que decir algo, lo he hecho en la forma en que tenía la sensación que se debía decir.

Picasso.

En cada detalle que nos rodea podemos ver reflejada una parte de nuestra existencia, de todo eso que ella implica. En los objetos diarios vamos depositando nuestro paso y se va grabando en ellos nuestra transitoriedad. Son ellos, los objetos de nuestra cotidianidad los que nos reflejan lo más humilde e inmediato de nuestro paso por la vida y el ejercicio de grabarlos es para mí, la mejor forma de subrayar su importancia y agradecer por siempre su compañía.

Esta serie de grabados titulada "Metáforas de lo Ordinario" es el resumen de las ideas que me inspiró el tema de la naturaleza muerta. La presencia de las flores secas existe en estas imágenes como recordatorio de nuestra transitoriedad, al mismo tiempo que busca contrastar con lo inalterable de los objetos que nos sobreviven.

El título de la serie se deriva de las metáforas que encierran tanto la naturaleza muerta como el acto de grabarla. Lo cotidiano se vuelve cotidiano a fuerza de repetirse y por esto, la característica de impresión múltiple que ofrece el grabado me pareció un elemento singular y poético para la materialización de este tema.

Si el arte es un lenguaje y por lenguaje entendemos pensamiento, el grabado, como manifestación artística es un lenguaje y por lo tanto una forma de pensamiento. Grabar es entonces pensar con líneas incididas en placas de metal. Grabar la naturaleza muerta es entonces el ejercicio de tratar de entender la transitoriedad de las cosas y de nosotros mismos reflejada en nuestro entorno más humilde e inmediato y atraparla con una red de líneas hechas de tiempo,.

La técnica del aguafuerte es la técnica del tiempo. Las líneas son apenas trazadas sobre la placa cubierta de barniz y es el tiempo en el ácido el que poco a poco muerde la placa y profundiza las líneas²¹.

La imagen de los objetos que dentro de su aparente simpleza van conteniendo el fluir de nuestra vida. Es un intento por entender con otro lenguaje el verso de los días diarios y la poesía de lo sencillo, que tan a menudo olvidamos voltear a ver.

Grabar lo insignificante de la vida que a fuerza de repetirse se nos va grabando en la memoria es materializar la función del tiempo. Finalmente, repetir en una misma imagen parte o partes del mismo grabado y aprovechar de otras formas la característica de impresión múltiple que éste ofrece, fue una metáfora en relación a lo repetitivo y permanente del tema aparte de una forma metafórica de representar el juego y la sorpresa que aún dentro de la realidad más cotidiana y monótona puede existir.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²¹ Ales Krejca. Las técnicas del grabado. Ed. Libisa.

METÁFORAS DE LO ORDINARIO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fue la simple y nostálgica presencia de una flores secas a punto de ser tiradas a la basura lo que despertó mi interés por capturar ese último momento de aliento de las flores. Siendo una mañana apenas depositada en un pequeño vaso de cristal comencé a grabarla en una pequeña placa de cobre que había preparado con barniz para aguafuerte.

La técnica. (El sonido de las flores secas).

La mayoría de las placas fue trabajada con la técnica del aguafuerte, y en varias de ellas también utilicé la técnica de punta seca.

Aguafuerte: Denominación de la técnica usada para grabar una placa por procedimiento indirecto. Consiste en cubrir la superficie a granar con una capa de barniz que la impermeabiliza efectuando en ella trazos que ponen al descubierto partes del metal. Al sumergir la placa en un baño de ácido, las partes del metal al descubierto son atacadas y carcomidas, produciéndose surcos e incisiones.

Punta seca: la técnica de la punta seca no es más que una aplicación particular del grabado lineal al buril, que reemplaza al buril por una aguja de acero con la cual se dibuja directamente sobre la superficie lisa de una plancha de cobre o eventualmente de zinc (se trata de una técnica seca, sin mordido con ácido).

El dibujo. Apariencia nostálgica de un trazo dolido.

El dibujo a punta seca se ejecuta con la aguja de acero, que muchas veces se monta en un mango de madera y es sostenido como un lápiz. La profundidad del trazo ahuecado depende directamente de la presión ejercida en la punta y en la extremidad más o menos afilada de ésta. El metal que se levanta como resultado de los surcos que la punta va haciendo se depositan a cada lado en forma de crestas (barbas). Esta rebaba rugosa se conserva y

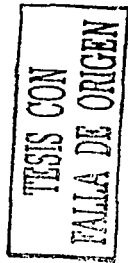
representa un elemento típico de la punta seca: retienen, una parte de la tinta durante la impresión y dan un poder y una expresión fuerte y aterciopelada al dibujo.

En cuanto al dibujo en la técnica del aguafuerte se puede proceder de dos formas diferentes, y muchas veces ambas formas se combinan en una misma placa. El primer método consiste en grabar el dibujo en su totalidad y en diferencias después la anchura y profundidad de los trazos individuales sometiendo la placa a varios mordidos sucesivos con el ácido, entre los cuales se recubre con barniz las partes suficientemente ahuecada. Con el segundo método se empieza grabando la partes más oscuras del dibujo, y luego se sumerge la placa en el baño de ácido. Tras este primer mordido, se saca la placa y se graban as partes un poco más claras, es decir, aquellas líneas que el dibujo requiera como más sutiles y se procede nuevamente al mordido del ácido, y así sucesivamente hasta los trazos más finos.

El dibujo de un grabado al aguafuerte exige tener idea clara del conjunto del grabado, repartida en varios planos espaciales. Estos planos permiten determinar la intensidad de cada mordido y por tanto la anchura y profundidad de los trazos en las diferentes partes de la composición.

La composición: Estructura de un deseo.

La composición es la parte intelectual de un dibujo, algo así como el hemisferio izquierdo del dibujo que deja a un lado la expresión y se centra en el equilibrio y el orden. En especial dentro del campo del grabado la composición exige ser cuidadosamente estudiada ya que con el proceso de impresión las imágenes quedan invertidas como en un espejo, y esto puede dar como resultado imágenes que funcionen y se vean equilibradas al momento de hacer el dibujo, pero que a la hora de ver la imagen esta se vea desequilibrada. Una composición con figuras humanas nos obliga desde un principio a la exactitud y al equilibrio, ya que la figura humana en sí busca y ofrece una posición equilibrada, y se mantiene equilibrada viéndola de frente o en espejo, pero



cuando se trata de una composición que parte de diferentes objetos se debe tener más en cuenta el resultado invertido.

La naturaleza muerta no existe como modelo hasta que alguien la compone, es decir, que un a naturaleza muerta tiene que ser creada aún antes de ser interpretada y una composición de una naturaleza muerta que será realizada en grabado exige aún más cuidado, ya que el modelo puede verse bien compuesto en la vida real, pero no así en su imagen invertida.

El modelo. Cacharritos de mi corazón, amigas flores, ya secas callan.

Si bien el primer modelo de esta serie fue escogido al "azar" y por "casualidad" obedeció a un impulso que aunque inconsciente, retrataba un estado particular de ánimo que buscaba de algún modo ser desahogado. Las flores secas representaron en aquel momento un sentimiento y por ello las escogí como modelo, eran como palabras para describir ese estado de ánimo, mezcla de nostalgia y melancolía. Sin embargo, las composiciones de las placas subsecuentes se fueron complicando con la presencia de otros objetos que nos rodean diariamente. Nuevamente dejé que el instinto fuera quien escogiera los objetos y no el interés de una idea visual preconcebida. Los objetos debían tener algo o reflejar algo que se integrara a la presencia de las flores, y al hablar de presencia me refiero más a la presencia anímica del objeto que a su presencia física.

El mundo es un objeto simbólico.



Simbología. Las aguas profundas, innegables espacio de nuestra alma.

Todo trabajo ejecutado con buena fe, constancia y conciencia de colaboración en la obra general, puede revestirse de un sentido místico y simbólico. Una leyenda cuenta que un zapatero oriental llegó al estado de santidad porque al coser las dos tapas de la suela de los zapatos, constantemente "unía lo interior a lo superior". El cierto modo, el trabajo es

asimilado aquí a la labor lenta y paciente del alquimista que espera la transmutación menos de sus operaciones que de su actitud espiritual respecto a ellas y de su don de sí mismo a la empresa que realiza.

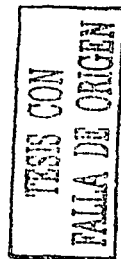
El describir los simbolismos de los elementos que integran esta serie de grabados, es un elemento importante para una lectura más amplia no sólo de las imágenes sino de los diferentes estados anímicos, inconscientes y simbólicos del proceso creador.

Los objetos. El simbolismo del objeto depende de su naturaleza. Pero en términos generales, todo objeto constituye una construcción material en la que aparecen constelizados específicos contenidos inconscientes. El hecho de que estos contenidos olvidados o reprimidos aparezcan tras pasados a un nuevo medio - el objeto - permite al espíritu, recibirlos en una forma distinta de la original. Los utensilios, especialmente encierran "una fuerza mística que amplifica el ritmo y la volición humana". Por ello hay quienes afirman que tales instrumentos cumplen una función triple: son instrumentos culturales, útiles de trabajo y reflejos del alma musical del universo.

Las flores. En el simbolismo general de la flor, como en muchos otros casos, se encuentran ya dos estructuras esencialmente diversas: la flor en su esencia; la flor en su forma. Por su naturaleza, es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza. Por su forma, la flor es una imagen del "centro" y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma.

Muerte. Fin de un periodo, pero especialmente cuando surge como sacrificio o deseo propio de destrucción, por efecto de la tensión excesiva.

La muerte. La muerte es, de otro lado, la suprema liberación. En sentido afirmativo la presencia de la muerte en las imágenes tiende a la ambivalencia, para remarcar que, "si la vida, en sí, como supieron los medievales y confirma la ciencia moderna", está íntimamente ligada a la muerte, también la muerte es



el manantial de la vida, no sólo de lo espiritual, sino de la resurrección de la materia.

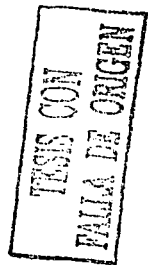
Putrefacción. El simbolismo alquímico de la "putrefactio" que se representa gráficamente por medio de cuervos negros, esqueletos, calaveras y otros signos como en este caso las rosas marchitas, integra el principio de la nueva vida. Por ello se dice que "es el renacimiento de una materia después y la disgregación de su escoria". Psicológicamente, es la destrucción de los restos mentales que estorban para el avance evolutivo espiritual.

Jarrón. Símbolo de continente y como todos ellos, correspondiente al mundo de lo femenino.

Botella. Según Bayley, es uno de los símbolos de salvación. En el sistema jeroglífico egipcio, es un signo determinante que corresponde al Nou (reposo, inmateria, recepción).

Grafico. Es el símbolo gráfico (grabado, incidido, dibujado, creado en forma de diagrama, emblema o esquema por cualquier otro procedimiento, como el de las filigranas de los impresores, aparece en plena manifestación la doctrina mística de la forma, que fue especialmente desenvuelta por las civilizaciones orientales. Con arrebató lírico, dijo Shukráshára: "el carácter de la imagen se determina por la relación establecida entre el adorante y el adorado", coincidiendo con la de Ernest Lehner para quien la forma es "el diagrama entre la pulsión interna de un cuerpo y la resistencia del medio".

Reunión. El acto de reunir o reconstruir es el símbolo por excelencia del retorno a la unidad primigenia. Lo "esparcido" en realidad es el conjunto de todo lo que en el mundo (espacio y tiempo) se presenta como unidad real o aparente, discontinua. Se relaciona este esparcimiento con el "sacrificio" que da origen al mundo. El final ha de ser la inversión de este movimiento. El retorno a la unidad, la reunión de todo lo disperso.



Reproducción, serialidad. La serialidad, fenómeno fundamental, abarca lo mismo el mundo físico que el mundo espiritual. Los hechos que dan lugar a la organización serial son: limitación, integración de lo discontinuo en la continuidad, ordenación, gradación sucesiva, numeración, dinamismo interno entre sus elementos, equilibrio de tensión simétrico o asimétrico y noción de conjunto.

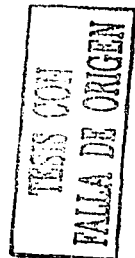
La naturaleza muerta como manifestación de lo sensible.

Las ideas previas, los supuestos que permiten la concepción simbolista, el nacimiento y dinamismo de los símbolos parten de los siguientes conceptos: a) nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo. B) ninguna forma de realidad es independiente: todo se relaciona de algún modo.

La parte consciente y racional de mi trabajo se ha visto siempre acompañada y guiada por la intuición y por impulsos no conscientes o racionalizados. Este trabajo me ha dado la oportunidad de reflexionar más detenidamente en este aspecto del proceso creador y concluir que: nuestras acciones en el terreno creativo son las reacciones del terreno sensible. Nuestras propuestas son las conclusiones de otros proyectos mucho más internos y mucho más íntimos y verdaderos.

Los grabados de naturaleza muerta como ejercicio de contemplación.

El grabado a punta seca y en espacial el aguafuerte se construyen a base de líneas que con diferentes ritmos y direcciones, van entretejiendo la imagen en cada uno de sus planos. En el caso de los grabados que aquí presento, el elemento de la línea no es utilizado en su forma pura, es decir, que la línea no es reconocible como forma de dibujo, más bien, aquí se utilizan diferentes conjuntos de líneas que se anulan unas a otras para borrar su presencia dibujística y tornarse en redes atmosféricas y de volumen.



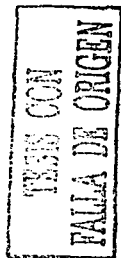
Todas las imágenes fueron realizadas partiendo del modelo natural, es decir, que no fueron utilizadas fotografías ni otras fuentes que no fuera en modelo en vivo. Esto llevó a que cada placa fuera trabajada durante las mismas horas del día durante varios días para mantener la misma luz y la misma atmósfera.

Las figuras y los fondos de los grabados están contruidos con diferentes ritmos, unos más ordenados y otros libres y caóticos, cada uno interpreta una emoción distinta sugerida por un estado anímico, pero también por los objetos mismos y sus calidades y texturas. Construir estas imágenes partiendo del modelo en vivo fue como ir orquestando poco a poco los sonidos diarios que generalmente solemos pasar por alto.

Al grabar estas placas, diferentes elementos aparte de los materiales se manifestaron. No era sólo la atención racional para lograr copiar en un metal una composición cualquiera, lo que más me preocupaba, sino el captar en un material frío como el metal, la calidez y el aire de los objetos que emanaban, no era solamente descubrir la atmósfera de luz, sino captar la atmósfera de presencia y dignidad de estos objetos, darles la suficiente presencia física para que pudieran transmitir algo menos ordinario. Existe una teoría oriental a este respecto, con la que identifíco gran parte de este trabajo, y que hasta ahora sigue influyendo en mi aproximación al tema de la naturaleza muerta.

La teoría del Ch,i y Shen

Los artistas chinos y su público ven el ritmo del movimiento en un solo trazo o en una composición a través de la teoría del "ch,i". El artista del siglo ,Hsieh Ho, situó al ch,i en el primer lugar de su lista de elementos importantes en una buena pintura: "la circulación del ch,i produce el movikm9ento de la vida". El mismo artista insistía que la acción del ch,i es lo que sostiene el movimiento del pincel, dotándolo de poder. Los artistas y críticos modernos chinos, continúan utilizando e mismo lenguaje, encarnando el mismo concepto al hablar de as virtudes de una buena pintura.



Originalmente una pintura de aire en movimiento, ch,i es el nombre de cualquier y de todas las sustancias gaseosas y etéreas que tienen tanta sustancia como cualquier otra materia física, pero sin su forma reconocible y definida. Los antiguos chinos tomaron eso como la cosa más cercana entre lo tangible y lo intangible, entre cuestión y mente, y entre materia y espíritu. Desde lo que parece separar a la vida de la aparente muerte es la presencia o ausencia de respiración, o aire en movimiento, el ch,i, fue identificado como la esencia de la vida, o fuerza de la vida. ¿Cómo puede haber ritmo o movimiento en un trazo, o en lo que sea, sin fuerza? Ahí la importancia de la teoría del ch,i.

El ch,i, es material, y aunque es fundamental, sigue siendo material, entonces el "shen" es el espíritu que yace en lo material. Cuando el artista Ch,i Pai.shih busca capturar no solo la apariencia externa de la forma, no sólo lo que parece el objeto real, sino su espíritu interno (shen) está diciendo que únicamente el espíritu interno de un objeto puede brindar una verdadera experiencia visual placentera al espectador y solamente cuando hay una fuerte presencia de ch,i en cada trazo y permeando la composición entera, puede la imagen capturar suficiente shen.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Las rosas están insoportables en el florero".

Jaime Sabines.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Lámina a)



917

Cacaoblanco

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tal vez haya un rigor para encontrarte
el corazón de rosa rigurosa,
ya que hablando en rigor, no es poca cosa
que tu rigor de rosa no te harte.
Rosa que estás aquí o en cualquier parte
con tu rigor de pétalos, que sosa
es tu fórmula intacta, tan hermosa,
que ya es de rigor desprestigiarte.
Así que, abandónate en tus ramos
o dejándote al borde del camino,
aplicarte el rigor es lo mejor.
Y el rigor no permite que te hagamos
liras ni odas cual floreros, sino
apenas el soneto de rigor.

Mario Benedetti.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina b)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina c)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina d)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina e)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina f)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Lámina g)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Lámina h)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Láminas

- a) Pequeña naturaleza muerta
Aguafuerte en placa de cobre
17 x 13 cm.
1995
- b) Elegía rosa
Aguafuerte en placa de zinc.
47 x 40 cm.
1995
- c) Naturaleza muerta en vaso de vidrio
Aguafuerte y punta seca
33.5 x 25 cm.
1995
- d) Naturaleza muerta en dos
Aguafuerte
33 x 25 cm
1995
- e) Naturaleza muerta con 8 objetos
Aguafuerte
25 x 20 cm.
1995
- f) Naturaleza muerta. Homenaje a Morandi
Aguafuerte
25 x 33.5 cm.
- g) Variación No. 2 a una naturaleza muerta
Aguafuerte
33.5 x 40 cm
1995
- h) Variación No. 3 a una naturaleza muerta
Aguafuerte
33.5 x 45 cm.
1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Conclusiones

El género de la naturaleza muerta ofrece una enseñanza que es propia de todo arte: que las cosas del mundo pueden existir en otra parte, en la imagen. Mientras la megalografía es la representación de la grandeza, de los hechos heroicos de hombres y dioses, la naturaleza muerta es como escribe Norman Bryson una forma de topografía, objetos triviales y bagatelas, la representación de la modesta base material de la vida que lo "importante" constantemente pasa por alto.

"Inventada" en el Siglo XVII como género artístico independiente, la naturaleza muerta - un tema donde la figura humana ha sido desvanecida - fue relegada al más bajo escalón dentro de la jerarquía académica del arte. Pero fue precisamente por haber sido un tema "insignificante" y por lo tanto no haber sido revestido de complejos significados y pretensiones (asociados más con los géneros histórico y de retrato) que se convirtió a la entrada del Siglo XX en el vehículo ideal a ser transformado por los principales artistas de las vanguardias en un objeto de vital significado e importancia para el arte contemporáneo.

La naturaleza muerta es un sistema de objetos que se basa esencialmente en la elección de objetos a representar y la manera de organizarlos en un campo especial. Esta organización es tanto formal como ideológica, relacionada por un lado a una personal o colectiva visión del mundo, y, por otra, a innovaciones técnicas.

Por definición podría parecer que la realización de una naturaleza muerta llama a cierto grado de objetividad dada su tarea. Sin embargo, como hemos visto, la naturaleza muerta es una forma de ficción y muy pocas restricciones gobiernan sus formas y contenidos. Es en la narrativa de su forma, - frecuentemente pasada por alto - la estructura del espacio alrededor de los objetos, las tensiones en la composición, las disparidades en la escala, la reelección o falta de relación entre los objetos, su condición material, etc., lo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que define a una naturaleza muerta y lo que nos refleja a través de lo singular de una o varias visiones del mundo.

Caravaggio cambia para siempre el rumbo de la naturaleza muerta al mostrar con ella que el arte es capaz de elevar lo insignificante a su altura y con esto convierte al tema de la naturaleza muerta en una plataforma donde el arte puede mostrarse as sí mismo. Cézanne utilizaría de la misma manera a la naturaleza muerta y la lleva a ser el tema principal de las nuevas vanguardias artísticas del Siglo XX. Desde Cézanne hasta Warhol la naturaleza muerta ha sido portadora de los principales mensajes y cambios habidos en la historia y en la conciencia del arte del último Siglo.

Aunque el grabado en metal acompañó a la naturaleza muerta desde sus primeros asomos en la historia del arte hasta su nacimiento como género independiente, las imágenes de la naturaleza muerta autónoma hechas en grabado o mejor dicho las imágenes de naturalezas muertas pensadas y realizadas en grabado, no abundan en la historia del arte.

A partir del Siglo XVII la naturaleza muerta empieza su desarrollo, pero éste se da únicamente dentro del gremio de los pintores. Los grabadores más sobresalientes de ese Siglo y los siguientes parecen no haber sido conmovidos por el tema de la naturaleza muerta. Muchos de los ejemplos de ésta son copias de cuadros que se reproducían en grabado para su difusión o impresión en los libros pero no eran el resultado de un particular interés por representar la naturaleza muerta en grabado.

Es hasta el Siglo XX que se pueden encontrar más ejemplos de naturaleza muerta grabadas. Dentro de ellos, el ejemplo más contundente que se da en la primera mitad del Siglo es el de Giorgio Morandi. Morandi no sólo traza sobre la placa las líneas y contornos de una naturaleza muerta (como fuera el caso de algunos cubistas y artistas pertenecientes a otros movimientos) y donde el resultado se puede confundir con el de un dibujo hecho a tinta, sino que Morandi construye a la naturaleza muerta con y desde

las características únicas de ésta técnica. Con su dominio de la técnica del aguafuerte va construyendo los volúmenes al mismo tiempo que las atmósferas de sus composiciones. Las diferentes calidades de líneas que se traducen en diferentes y sutiles cambios de tono y luz no podrían haberse logrado con nada que no fuera la técnica del aguafuerte.

En los años cincuentas, dentro del movimiento Pop se dieron otros ejemplos de naturaleza muerta hechas en grabado que llevan a una más amplia reflexión y apreciación de este ejercicio. En contraste con la naturaleza muerta mas conocida del movimiento Pop la cual implicaba en muchos casos otras técnicas mecánicas de reproducción, las naturalezas muertas grabadas al aguafuerte que se encontraron en este periodo se acercan más a la experiencia íntima de la reflexión y se distancian de las principales premisas de consumo y publicidad que rodearon a las naturalezas muertas de esa época.

Las naturalezas muertas de Massimo Cavalli al igual que las de Morandi reafirman que la construcción de una naturaleza muerta grabada es un diálogo constante entre en tema y la técnica. Que la mínima variación en la composición da pie a una nueva imagen y aun nuevo ritmo, y que este diálogo puede abarcar un desarrollo extenso y constante.

Imágenes de naturalezas muertas grabadas al aguafuerte como las que aquí se han mostrado dejan claro que la intimidad y la parquedad de ésta técnica puede guardar una relación íntima con el significado de las imágenes. Que tanto en tema de la naturaleza muerta como la técnica del grabado en metal se sirven mutuamente de plataforma donde podemos conocer y ampliar nuestra lectura tanto del genero de la naturaleza muerta como del mundo del grabado.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Epilogo

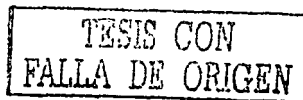


"La naturaleza muerta y el espacio femenino"

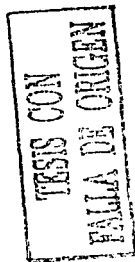
Ensayo de Norman Bryson del libro "Looking at the Overlooked"

A lo largo de su historia la naturaleza muerta ha sido un género considerado como apropiado para el trabajo de mujeres pintoras. Las pinturas de Rachel Ruysch (1664 - 1750) y Margareta Haverman (m. 1772) son realizaciones virtuosas equivalentes a las de Willem Kalf o de Heem. En todos los países, los cuadros de flores en particular eran una categoría en la que mujeres podían llevar ventaja, pero la membresía en el gremio fue siempre el gran obstáculo: Fede Galizia, Louise Moillon (1609 - 1696) y Anne Vallayer-Coster en Francia, Judith Leyster (1610 - 1660) en Alemania. Sin embargo, para el Siglo XVIII la pintura de flores en sí, se delega a una realización femenina cursi; en la segunda mitad del siglo XVIII había entre 50 y 100 mujeres pintoras de flores que exponían sólo en Londres, pero dentro del ámbito amateur del mundo artístico, muy lejos de la escena del centro de la Academia Real.

Desde el inicio, la naturaleza muerta fue sistemáticamente degradada por los defensores de géneros superiores quienes en su trabajo teórico proporcionaban la justificación para la jerarquía profesional de los géneros con la pintura histórica, género exclusivamente masculino, en su cima. Si la naturaleza muerta puede ser considerada como un canal adecuado para el talento femenino, esto se debió al hecho de que la clasificaban como la forma ínfima de la vida artística, por supuesto, por debajo de los retratos y paisajes, incluso más abajo que la pintura de animales (Félibien: "El que pinta animales vivos debe ser más estimado que el que sólo representa *des choses et sans mouvement*"). Al no requerir supuestamente ninguna reflexión, la naturaleza muerta representaba las aspiraciones mecánicas a diferencia de las elevadas de la grande *manière* de las Academias. Dicho con las palabras de Reynolds:



El valor y el rango de cada arte son proporcionales a la labor mental empleada en él, o al placer mental que éste produce. Según se respeta o descuida este principio, nuestra profesión se vuelve o un arte liberal o un negocio mecánico. En las manos de un hombre éste realiza las aspiraciones más elevadas cuando se dirige a las facultades más nobles: en las manos del otro se reduce al mero adorno; y la humilde esfera de este pintor es sólo proporcionar a nuestras casas la elegancia.



La naturaleza muerta incapaz de abstraerse a sí misma de sus enredos detallistas e incapaz de producir el placer mental en comparación con el meramente sensorio, es aplastada por la doctrina megalográfica de Reynolds sobre el gran arte que puede existir solamente cuando es despojado de detalles y adquiere el nivel de "ideas generales". S cierto en que hay un momento en que Reynolds parece vacilar y regresar a sus principios ofreciendo ina migaja de esperanza a los condenados a disciplinas "subordinadas" del arte:

Aun el pintor de naturalezas muertas, cuya ambición suprema es ofrecer una representación minuciosa de cada parte de esos objetos insignificantes que coloca ante sí mismo, merece elogio en la medida de su logro; porque ninguna parte de su excelente arte, tanto el valor máximo de la vida elegante, está desprovista de valor y uso.

Dentro de los términos del propio discurso, los teóricos tuvieron razón en suponer que había una oposición fundamental entre las formas "superiores" e "inferiores" de la pintura. Este fue exactamente el axioma fundador de la ideología con la que trabajaron. Le megalografía busca una imagen de la vida humana que exalta el evento y al individuo excepcional, magnifica la distinción y el logro personal y eleva la existencia al nivel de los dioses. Contrario a esto, lo que nosotros llamamos ropografía encuentra la verdad de la vida humana en

aquellas cosas que la grandeza pasa por alto, lo ordinario de la rutina diaria y lo anónimo, la vida de los seres en la mesa. En la misma oposición que se proyecta en el teatro griego como las máscaras de tragedia y comedia. Sus perspectivas son complementarias y entremezcladas, igualmente verdaderas y falsas y entre las dos, a través de la exageración, pudieron tal vez dar una estructura e inteligibilidad al confuso desorden de experiencia humana que yace entre sus extremos.

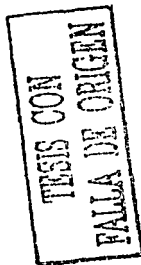
Fue ineludible que la oposición entre ellas en la pintura alimentara la división de los sexos. En las sociedades que producían las naturalezas muertas, la oposición parecía ocurrir paralelamente con la construcción del género, con los hombres llevando, por decirlo así, vidas megalográficas y las mujeres, las ropográficas. Mientras la pintura y la discusión sobre ésta convenían en reconocer la superioridad de la megalografía, el espacio doméstico, interior de la naturaleza muerta se representaba tal como les parecía a los hombres: tentador, ajeno, *heimlich*, pero también enajenado.

Y mientras la manera de la visión de la pintura la construían los hombres, el espacio en el cual las mujeres estaban obligadas a llevar su vida se les arrebatava y se imaginaba a través de los valores de la existencia "superior" de la cual estaban excluidas. Conforme la categoría del desnudo pintaba el cuerpo femenino desde afuera y lo volvía a formar según la lógica de otro punto de vista, la naturaleza muerta pintaba el espacio de la mujer desde afuera e imponía sobre éste los valores de otro mundo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Bibliografía

- GUAL, F. Enrique, La pintura de cosas naturales, Secretaría de Educación Pública, México, 1973.
- BRYSON, Norman, Looking at the Overlooked, Reaktion Books, London, 1990.
- DONALD, Jenkins, Images of a changíngs world, San Francisco, USA, 1983.
- ROWELL Margit, The modern still life, The Museum of Modern Art, New York, 1997
- SCHNEIDER, Norman, Naturaleza Muerta, Ed. Taschen 1992.
- KOING, Eberhard, Caravaggio, Ed. Konemann, 1997.
- MEYER, Schapiro, The apples of Cézanne, Ed. Braziller, New York, 1978.
- BOWNESS, Alan, Impressionists and post - impressionist, Ed. Grolier, New York, 1977
- BOLLEY, Margaret, Arte antiguo y medieval, Biblioteca del Arte, Ed. Edimat libros, Madrid, España, 1999.
- MELOT Michel, Print - history of an art, Ed. Albert Skiera, S.A., Génova, 1983.
- ESTEVE, B. Francisco, Historia del Grabado, Ed. Clan, Colección Técnicas Artísticas, Madrid, España, 1993.
- ROWELL, Marzant, Objects of Desire, Museo de Arte Moderno, New York, 1997.



TALLMAN, Susan, The contemporary print, Ed. Thames and Hudson, London, 1996.

WILKIN, Karen, Morandi, Ed. Rizzoli International Publications, Inc., New York, 1997.

SCHE, Iwiler, Vanni, Massimo Cavalli . L'Opera Gráfica, Ed. Milano, Italia, 1977.

HONNEF, Klaus, Andy Warhol, Ed. Taschen, Londres, 1991.

YU HSA, Kai, The theory of chi and shen, Taipei, Taiwan, 1981.

WOLFFLIN, H. Abrecht Durer, Collections of Fine Art in Dover, Books, New York, 1970.

STILL LIFE, The object in American Art, 1915 - 1955. Selecciones del Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

FINE ARTS MUSEUM OF SAN FRANCISCO, The University of California Press, Twenty - five years at Crown point press, Making Prints, 1997. Karin Brever/Ruth E. Fine/Steven A. Nash

STERLING, Charles. Still Lfe Painting: From Antiquity tl the Twentieth Century. Harper & Rau, 2ª edición, 1981.

GOMBRICH, E.H. Historia del Arte, Ed. Garriaga, S.A. Barcelona, España, 1994.

Diccionario de símbolos "Juan Eduardo Cirlot". Ed. Labor, S.A.Barcelona, 1991.

