



**Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño**

Naturaleza muerta

Y

**Variación de un cuadro de la serie
“Delicatessen”**

Tesina

Que para obtener el Título de:

Licenciado de Artes Visuales

Presenta: Erick Hugo Pérez Arriaga

Director de tesina: Maestra Karina Erika Rojas Calderón

CDMX, 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I: Breve historia de la naturaleza muerta y reflexiones en torno a un nuevo género pictórico	4
I.1 Siglos XVI y XVII en Holanda	4
I.2 Jean Simeon Chardin: Maestro en el género menor	8
I.3 Paul Cézanne: Inhibido paradigma	13
I.4 Lo natural de la mirada en Chardin y Cézanne	15
I.4.1 Austeridad temática y simpleza compositiva en Chardin y Cézanne	17
Capítulo II: Pintura moderna y una ampliación del espectro plástico	20
II.1 Pop art, sus inicios y características	20
II.2 Puntos de vista y contrastes pictóricos de autores más representativos	24
II.2.1 Un bocadillo popular para la cultura de masas en el ámbito norteamericano	27
II.3 Pop life y su entendimiento como manifestación en el arte	29
II.4 Nuevas técnicas y tecnologías se unen a la pintura pop	32
II.5 Contestaciones a lo establecido, breve acercamiento de la ruptura en México	34
II.5.1 Alberto Gironella y Fernando García Ponce: su pensamiento plástico	35
Capítulo III: Delicatessen: una serie personal de autor	37
III.1 Beligerancia en el desayuno	42
III.2 Ritmo en el aguzamiento	45
III.2.1 La reflexión de los filetitos gráficos	45
III.3 Asumirse pintor	47
Anexo de imágenes	50
Conclusión	65
Bibliografía	68

INTRODUCCIÓN

La inclinación y polémica que despierta una disciplina tan manual y lenta como lo es la pintura en nuestros días, es comprensible en la medida de su permanencia y longevidad; como representante de los segmentos históricos del arte. La pintura que en nuestros días está más activa que nunca, ha acogido a tantos seguidores, generando así una concepción abierta a nuevas tendencias técnicas y tecnológicas como conceptuales y formales. Es decir se ha convertido en un dispositivo receptivo expansivo en pro de un pensamiento visual.

Es importante que los temerarios inclinados a una disciplina artística manual-mental; lean, procesen, discutan y escriban sobre su desarrollo de obra tanto propio como ajeno. Las obras son inefables pero no está de más tratar de verbalizar los discursos plásticos.

Toda creación tiene antecedentes o por lo menos en mi disciplina y el género de la naturaleza muerta los tiene, es muy ingenuo pensar que estamos innovando, más si nos encontramos en un estado de preparación como lo es la universidad. Me parece importante investigar los antecedentes de cualquier proyecto, tema o problema; tener un espectro de maniobra con base a lo ya realizado y ser cauteloso a la hora de trabajar con lo ya creado. La cita, glosa y reapropiación de imágenes o problemas formales puede traer repercusiones negativas si no se desarrolla con cuidado.

Conocer de donde proviene la naturaleza muerta es un buen punto de partida para proponerme hacia donde quiero llevar mi producción plástica con respecto a su historia y sus prejuicios, sus variables pero también sus límites. A pesar de su desprecio por muchos, se ha hecho un espacio en la historia de la pintura y ha cobijado a varios pintores por su gran visión en este género.

Es difícil aproximarse a los cuadros donde no hay personajes o mejor dicho donde los personajes son simples trastos, cacharros, objetos. Objetos que dificultan nuestra empatía hacia ellos, personajes en donde no nos vemos reflejados, cuadros encriptados que pasan desapercibidos por los espectadores voraces de imágenes digeribles.

Esta dificultad genera, para los pintores una ventaja en las exposiciones donde los cuadros, con elementos antropomorfos se abarrotan, mientras que los cuadros con objetos están a la disposición espacial y temporal de otro tipo de vistas y visitas.

La representación de objetos que aludían a cualidades de algún santo se remonta a la Edad Media, pero es en el siglo XVI en Holanda donde se formó un nuevo género pictórico; la naturaleza muerta. A pesar que se consolida como un género dentro de la disciplina pictórica siempre se ve con

desprecio y genera su propio séquito a la sombra de los géneros mayores de escena religiosa, histórica y mitológica.

Su séquito de pintores silenciosos y cautivadores hacen posible una atracción hacia los valores mismos de la pintura; como no había una lectura narrativa en las piezas su ejecución se volcó hacia problemas formales de la pintura misma, espacio, color, luz, materia y forma amalgamados en composición.

Willem Kalf uno de los primeros maestros de este género junto con Claesz y Heda con sus preocupaciones formales reducidas que se compensan con sus escrutinio en las calidades tonales y su obsesión por la materia de la materia, por la textura de las cosas. Empezaron a poner en alto el género de la naturaleza muerta.

Es hasta el siglo XVIII que la naturaleza muerta se inclina a un joven de apellido Chardin, pintor con una sensibilidad visual y un cariño por sus objetos, nos demuestra que la presencia y permanencia de los objetos en cuadro no están limitados a sus ataduras físicas y nos expresa el espíritu de las cosas, su intimidad, armonía y permanencia captados para nuestro deleite. Una visión particular de los objetos, pintados con tanto cariño que solo Cézanne entenderá y nos reinterpretará con frutas. Manzanas kamikaze preparadas para huir, deslizarse sobre los pliegues del espacio, frutas furtivas que no quieren ser captadas, que se escapan y traicionan al espectador.

Aunque atados a su tiempo y con una brecha de unos cien años Su visión particular de las cosas inspiraron a muchos pintores entre ellos a mí. La armonía cromática y el principio de composición que siguen estos dos maestros cautivaron de tal manera a sus contemporáneos que no podemos hablar de naturaleza muerta sin citar por lo menos a uno de ellos.

El siglo XX tuvo una explosión plástica que vitalizó y re direccionó a la naturaleza muerta y sus objetos a tal grado que en los sesenta pintores como Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Andy Warhol entre otros crearían el pop art. La sacralización del objeto y la fetichización de la vida como nuevo contenido artístico, a tal grado que vendría el cambio que sucumbiría ante la banalización del arte.

Rauschenberg y Johns impulsaron de cierta medida el pop y enriquecieron su obra con la incrustación de objetos cotidianos. La utilización de nuevas técnicas de impresión de imagen tales como la serigrafía, el collage, el transfer y el estencil dinamizaron la producción de imágenes plásticas. Esta apertura a nuevos desarrollos procesuales que tanto me cautivaron, me permitió crear la serie "Delicatessen".

Se centra en un estudio formal tomando como pretexto la carne y después los juguetes. Estrictamente los defino como naturalezas muertas pero a medida que evoluciona el proyecto esta etiqueta no funciona más, los nexos de las piezas son la carne y los juguetes pero obedecen a preocupaciones más formales que preocupaciones de género. En el desarrollo de la serie me planteo paradigmas como la protagonización de la carne como objeto, los distintos niveles de representación, una preocupación espacial y la mutabilidad.

CAPITULO I. HISTORIA DE LA NATURALEZA MUERTA, UN NUEVO GÉNERO PICTÓRICO

La representación de objetos ha acompañado a la pintura desde sus inicios, en el siglo XVI cuando se empieza a gestar como un género en sí mismo. Los pintores holandeses que desarrollaron este género estaban preocupados por el color, la forma y la textura de los objetos que rodeaban su cotidianidad. Con estas características formales los holandeses desarrollaron con gran maestría la composición; aspecto fundamental de la pintura. La naturaleza muerta que en un principio adornó los comedores y salas fue un pretexto para empezar a cimentar la pintura moderna puesto que se liberaba de los motivos bíblicos e históricos para darle importancia a las características formales y expresivas de la pintura.

Y con ello la naturaleza muerta ha demostrado ser un género pictórico marcadamente flexible, capaz de adaptarse tanto a los cambios de cultura y pensamiento como a una gran variedad de interpretaciones técnicas.

1.1 Siglos XVI y XVII

La división de Europa entre católicos y protestantes afectó al arte incluso en pequeñas naciones como Países Bajos; el sur de ellos que denominamos Bélgica permaneció católico mientras que las provincias norteañas de Países Bajos abrazaron el protestantismo.¹

Los gustos de estos protestantes holandeses eran torpes y distintos, sus gustos estéticos se afinaron a medida que crecían económicamente; a pesar de esto nunca se conciliaron por completo al estilo barroco que imperaba en Europa.

Inglaterra y Alemania, quienes florecieron en las artes en el Medievo, perdieron el interés por los oficios de pintura y escultura. Sin embargo, en los Países Bajos la tradición artesanal era muy sólida y a los pintores les correspondía sobreponerse al catolicismo y proponer en los géneros pictóricos una visión distinta de lo que se venía pintando.

El más importante de estos géneros fue el retrato, aun así, el estudio va encaminado a la naturaleza muerta “el patito feo” de los géneros pictóricos.

¹ E.H. Gombrich, *La historia del Arte* : 321

Ningún otro periodo y ningún país produjo naturalezas muertas en calidad y cantidad mayor que Holanda, y ningún otro género reveló tan claramente la devoción por lo visible. Inclusive los mismos holandeses empezaron a nombrar a este género alrededor de 1650 con la palabra *stilleven*². Antes de esta fecha se les llamaba a los cuadros: desayuno, banquetes o incluso piezas con frutas.

Sin embargo el especial interés por los motivos de la naturaleza muerta tiene larga historia, remontémonos a lo más cercano donde el género puede ser reconocido en el siglo XVI en los Países Bajos: Los objetos usados para amueblar interiores o altares de Jan Van Eyck y Roger Vander Weyden. Estos pintores trataron con floreros, frutas, vajillas, candelabros libros, incluso pantuflas pintadas con un impropio encanto y cuidado; la mayoría de las veces los accesorios pintados tenían una carga simbólica que le daban lectura al cuadro.

Las *stilleven* fueron pintadas atrás de los altares para recordar lo efímero de la vida y los placeres mundanos, los elementos más comunes en las vanitas fueron cráneos, velas apagadas y relojes de arena.

Durante la segunda mitad del siglo XVI Pieter Aertsen pintaba mercados y cocinas monumentales; a primera vista parecían ser solo naturalezas muertas pero en un escudriñamiento del cuadro escondían en el segundo plano un pasaje bíblico. El cual era capricho del cliente quién pagaba estos cuadros de gran formato. Este tipo de bodegón también se gestó en Flandes en el siglo XVII a manos de Frans Snyders discípulo de Rubens a quien le ayudaba a pintar los animales ya sea vivos o muertos y los objetos cargados simbólicamente. En este tipo de pintura el bodegón venía a ser solo parte del cuadro y funcionaba compositivamente y ornamentalmente. Exuberantes figuras y animales juegan un papel importante en la pintura flamenca bajo la influencia de Rubens, lo inanimado y lo animado adquirieron tal vitalidad que regresando a los Países Bajos se tomó un camino distinto.³

El bodegón no se combinó más con figuras vivas, se convirtió en su propio pretexto pictórico. Durante el curso del siglo distintos tipos de bodegón aparecieron de acuerdo a las necesidades y demandas de los clientes. Eran cuadros que encajaban muy bien en un comedor por lo que era seguro encontrar quien los adquiriese.

Muchos pintores observando la demanda de este nuevo género se hicieron especialistas y otros pintores con renombre como Rembrandt solo probaron este nuevo género sin ahondar en él.

² Que en una traducción lo más cercana sería naturaleza quieta o inmóvil, y al paso del tiempo se vería viciado pero sería más conocido el género como naturaleza muerta.

³ Jacob Rosenberg, *Dutch Art and Architecture: 1600-1800*:196

Había los que pintaban flores, los especialistas en frutas, los que se especializaban en desayunos, en banquetes incluso los que se dedicaban al juego, la caza y sus presas.

El bodegón de flores es de los más viejos subgéneros de la naturaleza muerta. Una vez establecido nunca perdió su popularidad y más aún que Holanda en el mismo siglo se erigió como el principal horticultor europeo. Van Gogh el artista moderno holandés pintó varios motivos florales, entre los más famosos su serie de girasoles.

El principal exponente de esta diversificación interesada por las flores fue Ambrosius Bosschaer “el viejo” (1573-1621).

La pintura de banquetes y desayunos se hizo popular al inicio del siglo, en Holanda y en los países de Europa; los flamencos, franceses, alemanes y españoles compartían iconográficamente y estilísticamente soluciones para este tipo de pintura. Un desarrollo distinto tuvo la naturaleza muerta en Holanda, la preocupación por una perspectiva semi-cenital para enseñar lo más posible sobre la mesa. Este sistema semi-cenital se desarrolló en paisajes, marinas y pinturas de arquitectura todas vernáculas.

Los objetos inanimados aparecen en conjunto formando composiciones con una preocupación mimética tan escrupulosa que era sencillo distinguir la variedad de texturas posibles entre los diversos objetos.

Una contribución única fue alrededor de 1620 Pieter Claesz (1597/8-1661) y Willem Claesz Heda (1599-1681/2)⁴, exponentes de la pintura tonal, popularizaron las pinturas de desayunos. Un desarrollo tonal veía reducida la paleta pero resolvía los cuadros con una exquisitez en los medios tonos. La paleta se veía reducida a pardos, tierras, ocre y uno que otro acento de color. Lo más importante de Claesz y Heda es que reaccionaron a las fuerzas avasalladoras de la luz y la atmósfera que envolvían a los objetos con los que vivían, y encontraron medios para expresar sus reacciones de la manera más precisa, inmediata, e intensa posible. Como resultado, parece que dotan de vida a los objetos más simples. Con esta nueva forma pictórica, ellos lograron dar un tratamiento más dinámico al espacio y a la composición.

El pintor más representativo del periodo clásico de la naturaleza muerta es Willem Kalf (1619-1693). Kalf desarrolló una paleta brillante de gran distinción, que combinaba la riqueza y expresividad del claroscuro de Rembrandt con el exquisito sentido del color de Vermeer. La técnica de Kalf también parecía ser combinación del empasto de Rembrandt y el *pointillé* de Vermeer quien da preferencia al

⁴ Ibid, :198

amarillo-azul de acuerdo con su siempre presente motivo central de un limón pelado con un azul delfo o un tazón chino. La rica textura de sus manteles en las mesas también recordaba los manteles bellamente pintados de Vermeer.⁵Kalf era un pintor de naturalezas muertas lujosas que a mitad del siglo era el encargado por excelencia. Los holandeses denominaron a estas lujosas naturalezas muertas con el término *pronkstilleven*.⁶



Willem Kalf, *Naturaleza muerta con langosta, cuerno y copas (cuerno del Gremio de arqueros de San Sebastián)*, h. 1653
óleo sobre lienzo 86,4 x 102,2 cm; National Gallery, Londres

Las naturalezas muertas de Kalf eran tan impresionantes que Goethe escribió acerca de su obra:

“Uno debe ver su pintura para poder entender en qué sentido el arte es superior a la naturaleza y que espíritu les otorga el hombre a los objetos cuando los ve con ojos creativos. No hay duda por lo menos no para mí, si tuviera que escoger entre las vasijas doradas o la pintura, que escogería la pintura.”⁷

Durante las últimas décadas del siglo los especialistas en naturaleza muerta holandesa no demeritan la competencia o la teatralidad del tratamiento intimista, sin embargo sus estilos perdieron

⁵ Koneman, *El barroco, arquitectura, escultura, pintura*:97

⁶ *pronk* significa ostentación.

⁷ Johann Wolfgang Von Goethe, *Schriften Zur*:97

grandiosidad y calidad pictórica. Al generarse en definitiva un cambio hacia una pintura más ligera, lo que caracteriza al arte del siglo XVIII.

Hasta aquí una breve introducción sobre los antecedentes de la naturaleza muerta, ahora centrándonos en Chardin y Cézanne pintores que su trabajo, empeño y pasión revolucionaron la disciplina de la pintura y el género de la naturaleza muerta, marcaron a tantos pintores entre los cuales yo me inscribo.

1.2. Jean Simeon Chardin

”La primera cosa que le dio Coypel para pintar fue la pistola en el retrato de un hombre vestido de cazador. Coypel posicionó la pistola cuidadosamente para iluminarla justo como necesitaba ser en su pintura. Le pidió a Chardin que la pintara con exactitud. Más tarde estuvo atónito al ver las precauciones que había tomado, ya que nunca las había visto aplicadas tan estrictamente [...] el trabajó duro en la ejecución de este objeto tuvo frutos, sin embargo no tan fácilmente como lo había anticipado”.⁸

Chardin, Jean-Baptiste-Simeon (París 1699 -1779).el más grande exponente de la naturaleza muerta en el siglo XVIII en Francia.

Chardin no se convertiría en ebanista como su padre, estudió con dos respetables pintores de escena histórica prácticamente olvidados Pierre-Jacques Cazes y Noel-Nicolas Coypel. Fue estudiante de Cazes, luego trabajó con Coypel y Van Loo . En 1728 fue recibido en la Real Academia de pintura y escultura, como un pintor "en el género de los animales y los frutos." Bodegones, que constituyen la mayor parte de su producción, alternan, de 1733 a 1755, pinturas de figuras, carentes de acción y movimiento, una armonía tocando en el brillo tenue de los colores.

El salón de 1737 consagró su reputación, los grabados que dibujó con Cochin ayudaron a aumentar su éxito y sus pinturas fueron buscadas por los grandes coleccionistas, no sólo en Francia. En sus últimos años utilizó a menudo con maestría la técnica del pastel.

Lejos de las razones retóricas de oficial clasicismo, la magnitud de Chardin es en torno a la intimidad de la representación, en la grandeza de los objetos que las figuras adquieren en virtud de la rectitud de tonos y colores. Observar a la naturaleza era la preocupación constante de Chardin, a pesar de

⁸ Pierre Rosenberg, Helene Prigent, *Chardin: An Intimate Art*:83

que estaba confinado a unos pocos objetos sujetos a una minuciosa revisión. Los motivos que pintó al principio de su carrera fue a los que regresó en 1748. La naturaleza inanimada no distraía el ojo ni presentaba los mismos problemas que el cuerpo humano.

Cabe mencionar que Chardin aprendió estas lecciones de un pintor de escena histórica, a pesar de que más adelante se concentraría en la naturaleza muerta, que sin lugar a dudas requirió menos inventiva que las escenas históricas, fue aceptado en la academia como un pintor “con talento para los animales y la fruta”. El trató de distanciarse un poco del género con el que su nombre había sido asociado tan cercanamente, la categoría más baja de todas, en 1733 amplió su repertorio para incluir escenas de género, incluso intentó con el retrato en 1746. Sin embargo esta vertiente atrajo una respuesta muda de los críticos y Chardin nunca repitió el intento, salvo en los extraordinarios retratos a pastel al final de su vida.



Jean Simeon Chardin, canasta con fresas, 1761 óleo sobre lienzo 46 x 50.5 cm colección privada.

Chardin permaneció como un pintor del “*género menor*” y en 1748 regresó a la naturaleza muerta, el género en el que sobresalió y en el que su genio y la modernidad encontraron su mejor expresión.

El filósofo Diderot constante y consciente de la producción pictórica de Francia hizo algunas críticas con respecto al trabajo de Chardin. Diderot Había previsto en 1767:

Estoy bien percatado de los modelos de Chardin, de la naturaleza inanimada que él copia, no cambia en lugar, en color o en forma y eso, ambos siendo de igual perfección, un retrato de La Tour tiene más mérito que una pieza de género de Chardin. Pero una pincelada con las alas del tiempo no dejará nada para justificar su reputación anterior. El polvo precioso saldrá de su lienzo, medio esparcido en los vientos, medio pegándose a las largas alas del viejo Saturno. Seguiremos hablando de La Tour, pero veremos a Chardin.⁹

“Esta magia está más allá de la comprensión. Gruesas capas de color son aplicadas una encima de la otra, el efecto se ve a través de la última a la primera. Puede parecer a momentos como si una niebla hubiera sido aplicada sobre el lienzo; y algunas veces como si una luz se le hubiera arrojado a estas... acércate y todo se vuelve borroso, se vuelve plano y desaparece; aléjate y todo aparece y toma forma otra vez” exclama Diderot en su salón en 1763.

⁹ Lasa Ochoteco Cristina, *Diderot como lugar de encuentro*, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad del País Vasco, 2010: 309

En su salón en 1765 Diderot citó las siguientes palabras de Chardin:

”Después de interminables días y noches quemando el óleo a media noche enfrente de la naturaleza inanimada, se nos presenta con naturaleza viva; y de repente el trabajo de todos los años precedentes parece reducido a nada: uno no era más incómodo la primera vez que tomó un lápiz. Tienes que entrenar el ojo para mirar a la naturaleza; y cuantos nunca la han visto y nunca la verán.”¹⁰

Ya sea en el caso de las primeras o las últimas naturalezas muertas la preferencia del pintor son siempre los objetos cotidianos, probablemente cosas que tenía en su casa, juzgando por varios inventarios realizados a intervalos regulares a lo largo de su vida. Muchos de los lienzos de Chardin, contienen el mismo cubilete de plata, la misma jarra de agua, inclusive en los cuadros de caza los trofeos eran liebres y patos. Pintar lo que tienes al alcance, lo que te rodea; me parece una actitud simple y muy formal donde no te tienes que preocupar por qué pintar si no pintar.

Él trastos, frutas y animales de caza; por mi parte carnes, soldaditos y luchadores de plástico son objetos con los que me identifico porque me significan en mi experiencia de vida y mi memoria. Una austeridad y también una cercanía que se inscribe en la pintura.

El uso del color de Chardin no era menos hábil que el de sus contemporáneos, sin embargo la paleta rococó pocas veces la utilizó para el bodegón, aún así se diferenciaba en el acabado suave y casi etéreo logrado por él. Si bien sus cuadros son mucho más tonales que cromáticos, por mi parte los colores obedecen a una idea de tensión y contraste que me sirven para generar una temperatura fría; chocan con el espectador pero no le generan una atmósfera y por ende una intimidad como lo hacía Chardin.

La pintura al óleo de Chardin no solo se caracterizaba por su distintiva mano sino también por lo compacto de sus composiciones, que carecen de ornamentos superfluos. Los animales muertos y los utensilios de cocina son casi invariablemente colocados en una cruda superficie de piedra. El fondo también está dejado desnudo, y la pared de piedra visible en sus primeras pinturas se vuelve cada vez más abstracta.

Las circunstancias exactas del encuentro de Chardin con Diderot o la naturaleza de su relación permanecen desconocidas. Juzgando por las frecuentes alusiones del filósofo hacia la excelencia de la pintura de Chardin. Por su parte Diderot en sus comentarios en sus salones y más tarde en sus ensayos sobre pintura, especulaba continuamente acerca del trabajo de Chardin. En 1759 notó el

¹⁰ ibid

efecto de engaño al espectador. En 1763 comentó que él no tenía que ajustar su visión para poder ver una pintura de Chardin.

“Como el aire circula alrededor de los objetos” dice Diderot en 1765. Si Chardin escoge al pintar un objeto simple, si encierra el espacio y desaparece la acción y la decoración es para poder revelar la esencia de las cosas, no su apariencia exterior si no la vida secreta dentro de ellas que se revela en el silencio y la contemplación. Cada objeto está dotado de la misma dignidad, de la misma grandeza. Ninguno es mayor que el resto, sin importar las diferencias materiales entre una liebre y una pared, un vaso y un caldero. Esta armonía es lograda a través del trabajo paciente del color y la luz.¹¹

El manejo compositivo al que recurre Chardin es simple más no ordinario. Cuida con detalle el espacio y la refracción de luces y reflejos en las cosas, la armonía con la que agrupa los objetos respetando su individualidad hizo que me preocupara un tanto más por la composición de mis cuadros, pensando la disposición de los elementos y tensionándolos en orden de tres.

Al final es una visión muy humana la que Chardin recrea, no una que se fija en las ciento y un peculiaridades de las cosas, no es analítica y no es descriptiva, pero una que se fija en su remarcable presencia sintética y poética; en su propia luz y espacio.

A través del siglo XIX Chardin se convirtió en una especie de súper estrella para los pintores de naturaleza muerta en Francia. Su influencia empezó a decaer al final del siglo cuando una nueva estrella apareció en el firmamento de la pintura moderna Paul Cézanne.

¹¹ Jean-Pierre Neraudau, *Dictionnaire d'histoire de l'art*:85

1.3. Paul Cézanne: Inhibido paradigma

Una introducción donde me identifico.

Paul Cézanne (Aix 1839-1906). El padre del pintor, Louise Auguste, tenía una personalidad dominante y poderosa, como propietario del único banco de la ciudad era uno de los hombres más ricos de la comunidad. Nunca entendió la obsesión por la pintura de su único hijo y sólo lentamente llegó a aceptar la imposibilidad de que no se convertiría en otra cosa que no fuera artista. La relación de Cézanne con su padre y con toda persona relacionada con él fue tremendamente problemática. A pesar de la situación desahogada de la familia, el padre mantuvo siempre a Cézanne escaso de fondos, la única circunstancia que podía entorpecer su desarrollo como artista. A partir de 1852 Cézanne asistió al college Bourbon de Aix, donde conoció y entabló amistad con el futuro crítico, periodista y novelista Emille Zola.¹²

El joven Cézanne era un estudiante inteligente, diligente y buen compañero, sus cambios de humor y comportamiento eran soportados con buen talante por sus amigos. “Esta fue sin duda la etapa más feliz y plena de mi vida” alguna vez escribió el pintor. A la edad de 19 años Cézanne ganó el segundo premio de dibujo de la escuela de bellas artes de la comunidad. La presión familiar y su propia falta de orientación le llevaron a matricularse para estudiar Derecho en la universidad local; Zola ya estaba residiendo en París. Gracias a su influencia y con ayuda de su familia Cézanne reunió el valor emocional para partir a Paris en una intención de convertirse en pintor, después de dos años de suplicas apenas logró el permiso de su padre en abril de 1861 y partió hacia París, centro artístico de Europa.

Su mesada alcanzaba justo para vivir y pagar la matrícula de la Academie Suisse donde mañana y tarde dibujaba del natural en el ambiente informal por el cual se caracterizaba la academia, aquí fue donde estableció contacto con otros pintores de ideas independientes entre ellos Camille Pizarro. Algunos de sus dibujos del natural revelan el adecuado empleo de la técnica de la época, mientras otros están ejecutados de manera ferozmente independiente. Desde el comienzo de su carrera Cézanne había decidido inequívocamente renunciar a la facilidad a favor de la fuerza de expresión; había puesto todo su empeño en convenirse en un gran pintor.

¹² Hajo Dütchting, *Cézanne*:19



Paul Cézanne, mesa con servilleta y frutas 1895-1900, óleo sobre lienzo, 47 x 56 cm, Fundación Barnes, Merion Pennsylvania

Hoy en día no parece haber nada rebelde en los duraznos y peras de Cézanne. Pero Cézanne pasó horas y días arreglando objetos simples en una tabla para crear las naturalezas muertas por las que se volvió famoso; el trabajo de construir una composición de la observación directa empezó muchísimo antes de que pusiera la primera pincelada en un lienzo.

Cézanne trabajó tan duro como Velázquez para lograr la honestidad máxima en su arte, pero él no apuntó hacia “una imitación real de la naturaleza”.¹³

Ningún pintor de finales del siglo XIX se ha consagrado de forma tan permanente a la pintura de los bodegones como Cézanne, le bastaba con unos pocos objetos de uso cotidiano, en el hogar y con algunas frutas, que siempre se repetían para lograr una obra de gran finesa y valor.

A menudo hablaba Cézanne de sus inhibiciones ante modelos femeninos, inhibiciones que le impedían realizar sus propósitos creativos en esa dirección. En las naturalezas muertas se pondría en evidencia algo que es mucho más que la simple clasificación de objetos muertos. Aquí las cosas podían rozarse y mezclarse, disolverse en la armonía del color y representar situaciones, en cierto modo, como sustitución de la vida misma a la que Cézanne no era capaz de enfrentarse.¹⁴

Cézanne pinta estas cosas sencillas con mucho amor y sentimiento, estas frutas y siempre las mismas frutas, con una inimitable sensualidad, con una intensidad como ningún pintor lo había

¹³John Rewald, *Cézanne correspondencia*:197

¹⁴Michael Howard, *Cézanne*:65

hecho hasta entonces con excepción de Chardin a quien Cézanne admiraba mucho “los objetos se penetran entre ellos... se extienden imperceptiblemente por medio de sus reflejos, como nosotros lo hacemos con la mirada y la palabra”.

La honestidad, para él, significaba sobre todo hacer al espectador consciente de la tensión entre la tridimensionalidad real y su representación en una superficie plana.

Sin embargo Cézanne simultáneamente confunde nuestras expectativas de una progresión espacial realista del fondo al primer plano y viceversa.

Mucho de la duda productiva de Cézanne es lo que él observó con apasionada intensidad no era *dado*, no era sino que se *convertía*. Los objetos existían gracias a un proceso concebido en la imagen y logrado por la percepción, y no pueden ser separados de este proceso. La observación incesante es el vínculo con la imagen. Pero ¿qué es lo que contiene? ¿Qué nos dicen los receptáculos banales en sus superficies sólidas, que no sepamos ya? Nos ofrecen una apariencia que se renueva constantemente, una cara que no envejece, porque también es constantemente rejuvenecida con cada mirada. Los objetos se han convertido en fisionomías icónicas que nos atraen por el placer perpetuo de la mirada. Nosotros los “hacemos” esto es que nunca podemos terminar de verlos porque ellos nos ponen en el juicio de una misteriosa vitalidad.¹⁵

1.4. Lo natural de la mirada en Chardin y Cézanne

Chardin, y Cézanne maestros de la naturaleza muerta, separados por un siglo y aun así compartían tanto en común a la hora de pintar. Ambos asiduos en la observación de la naturaleza, ambos fanáticos de la observación. No es la mimesis lo que los atormentaba; sin embargo la dominaban con fluidez; es la esencia de las cosas, lo que hace ser a las cosas además de sus características formales.

La repetición de los mismos motivos en la pintura ya sea por cercanía o pertenencia, o por una neurosis de descubrir los objetos, desenmascararlos y dominarlos, reinventarlos una y otra vez. La simpleza compositiva y austeridad temática reflejan su clara búsqueda por la esencia y la concentración en las formas básicas hizo de ellos piedras angulares en los anales de la pintura.

¹⁵ Hajo Dütchting, op cit:73

CAPÍTULO II. PINTURA MODERNA Y UNA AMPLIACIÓN DEL ESPECTRO PLÁSTICO

Con la llegada de la fotografías las preocupaciones pictóricas hicieron a un lado el problema de la mimesis para voltear la mirada hacia los aspectos formales de la pintura. La línea de demarcación entre arte moderno y arte contemporáneo suele situarse hacia 1960, probablemente debido a que según Arthur D. Danto; los años 60 inician “una época de información desordenada” que marcan la primacía del pop frente a la última vanguardia, el *expresionismo abstracto*, que tuvo secuelas por doquier.

Con Chardin y Cézanne los objetos cobran un cuidado y protagonismo que sin duda alguna el pop art retomará y glorificará hasta el punto del culto.

El pop art que en un principio fue tomado como una broma desarrolló una producción artística tan prolífica y propositiva de acuerdo a la asimilación del lenguaje del diseño publicitario, el comic, el collage y el mundo del espectáculo.

La importancia de los colores planos y los medios de reproducción, enriquecieron el lenguaje y ampliaron el concepto de pintura. La inserción de la fast food en el arte desencadenó una serie de piezas de las cuales mi trabajo parte. Los snacks a los cuales estimo mucho, encontrarán en el pop un lugar donde se les brindará el culto pertinente y la carne por otro lado ya con su carga histórica será un motivo recurrente si no es que el principal que trabaje en Delicatessen.

2.1 Pop Art sus inicios y características

El movimiento pop art se remonta a la década de los sesenta, el término se utilizó por primera vez para referirse a un arte popular como reacción al expresionismo abstracto y la introducción de la cultura de masas. Lawrence Alloway crítico británico amplió el término a los artistas que introducían imágenes populares en un contexto de “arte noble”.

La cultura pop y el modo de vida se enlazaron estrechamente en los años sesenta. El pop caracteriza la reacción de una época que se extendió a la existencia, tanto en el proceso social como en el ámbito privado; un estado de ánimo que refleja su programa en el arte¹⁹. Los artistas pop norteamericanos siguen mencionando a Willem De Kooning como una influencia fundamental en su obra. En 1955 Robert Rauschenberg y Jasper Johns hacen su aparición en la escena de Nueva York. Los disidentes crean un arte que asume y combina signos, símbolos, y objetos del mundo

¹⁹ Osterwold Tilman, Pop art: 6

Su visión de las cosas que se intuye en las reproducciones de sus cuadros son de suma importancia en mi proceso plástico.

La intimidad en el cuadro, el dominio de los objetos a base de pinceladas y la fuerza de expresión son conceptos que asumo a la hora de pintar e incluso de bocetar. La consciencia en la tridimensionalidad y su representación en la superficie plana es un problema que sigo ahondando en mi producción sin dejar de lado las composiciones rítmicas a partir del color y la forma.

En contraste con Chardin y Cézanne mi manejo de color es quizá abrupto y muy contrastado; síntoma de un periodo de gestación que se llevó a cabo dentro de la universidad. Colores saturados, planos y fríos que recuerdan una cultura de los noventas, una cultura de masas de niños de papas y de tastos, de caricaturas y de juguetes, de videoclips y de pancartas de tianguis.

Colores que contrastan con seres extraños, pedazos de carne un tanto realistas un tanto sintéticos y otro tanto pop, carnes planas que se complementan con muñecos detenidos. Soldados y luchadores cuidados o despersonalizados.

Formas que buscan el reconocimiento visual y la perpetuidad. Como las latas de Warhol, las manzanas de Cézanne o las botas de Van Gogh se convierten en fisonomías independientes del espectro de creación de sus autores, se vuelven íconos de la pintura, del arte y del mundo. A eso aspiran mis formas a convertirse en fisonomías icónicas pertenecientes por lo menos a una generación reconocible entre la maleza del arte mexicano contemporáneo.

En conclusión los problemas y las neurosis de pintores pasados, atormentan a nuevas olas de pintores, en una época en donde las matriculas en las escuelas de arte aumentan, es importante recordar que la pintura tiene toda una historia y que no se está encontrando el hilo negro. Los problemas de forma, color, atmosfera, textura han sido estudiados a lo largo de los siglos. Me parece pertinente tener paradigmas de los cuales partir a la hora de desarrollar una producción y también honrarlos y nombrarlos cual si fuesen santos de una disciplina que ha sido banalizada y vilipendiada por sus propios excesos. Pero que en la práctica concientizada podrá encontrar estandartes que la reivindiquen de su propia desmesura.



Diego Velázquez, El bufón Pablo de Valladolid, 1636, óleo sobre tela, 212.4 x 125 cm, Museo del Prado

A pesar del dominio casi ontológico de los objetos pintados y su síntesis espacial de Chardin, no será hasta Cézanne que el espacio se rompe y se reconfigura para generar un vértigo en el espectador. Cézanne afanado con una observación personal en la pintura implementó una visión en los cuadros con dos perspectivas generando otro tipo de profundidad en el cuadro. Eso aunado a su entretrejado de pinceladas y colores podría atreverme a decir que fueron pautas para la teoría de pull and push que después desarrollaría Hans Hoffman Alemania (1880-1966) Estados Unidos.

Con unos modelos tan humildes y cercanos el trabajo de Chardin y Cézanne fue tan prolijo, una producción de naturalezas muertas; cacerolas y fresas, patos y conejos, fresas, manzanas y duraznos. Modelos petrificados que posan al antojo del pintor, modelos que escenifican singularidad y agrupación, unidad en la diferencia, diferencia en la unidad. Si bien los objetos se repetían a los ojos de un pintor no se vuelven monótonos, son objetos inquietantes que demandan más de un solo cuadro para desenmascararlos; mismos objetos y aun así otras composiciones por lo tanto otras caras del objeto.

Ambos conscientes del peso de la tradición por un lado la academia francesa para Chardin, por otro Poussin para Cézanne. Dominaron las composiciones conservadoras en pro de buscar nuevas tensiones compositivas. Sin dejar de lado el acomodo de los objetos tan natural y simple.

Su visión de las cosas que se intuye en las reproducciones de sus cuadros son de suma importancia en mi proceso plástico.

La intimidad en el cuadro, el dominio de los objetos a base de pinceladas y la fuerza de expresión son conceptos que asumo a la hora de pintar e incluso de bocetar. La consciencia en la tridimensionalidad y su representación en la superficie plana es un problema que sigo ahondando en mi producción sin dejar de lado las composiciones rítmicas a partir del color y la forma.

En contraste con Chardin y Cézanne mi manejo de color es quizá abrupto y muy contrastado; síntoma de un periodo de gestación que se llevó a cabo dentro de la universidad. Colores saturados, planos y fríos que recuerdan una cultura de los noventas, una cultura de masas de niños de papas y de tasos, de caricaturas y de juguetes, de videoclips y de pancartas de tianguis.

Colores que contrastan con seres extraños, pedazos de carne un tanto realistas un tanto sintéticos y otro tanto pop, carnes planas que se complementan con muñecos detenidos. Soldados y luchadores cuidados o despersonalizados.

Formas que buscan el reconocimiento visual y la perpetuidad. Como las latas de Warhol, las manzanas de Cézanne o las botas de Van Gogh se convierten en fisonomías independientes del espectro de creación de sus autores, se vuelven íconos de la pintura, del arte y del mundo. A eso aspiran mis formas a convertirse en fisonomías icónicas pertenecientes por lo menos a una generación reconocible entre la maleza del arte mexicano contemporáneo.

En conclusión los problemas y las neurosis de pintores pasados, atormentan a nuevas olas de pintores, en una época en donde las matriculas en las escuelas de arte aumentan, es importante recordar que la pintura tiene toda una historia y que no se está encontrando el hilo negro. Los problemas de forma, color, atmosfera, textura han sido estudiados a lo largo de los siglos. Me parece pertinente tener paradigmas de los cuales partir a la hora de desarrollar una producción y también honrarlos y nombrarlos cual si fuesen santos de una disciplina que ha sido banalizada y vilipendiada por sus propios excesos. Pero que en la práctica concientizada podrá encontrar estandartes que la reivindiquen de su propia desmesura.

Con la llegada de la fotografías las preocupaciones pictóricas hicieron a un lado el problema de la mimesis para voltear la mirada hacia los aspectos formales de la pintura. La línea de demarcación entre arte moderno y arte contemporáneo suele situarse hacia 1960, probablemente debido a que según Arthur D. Danto; los años 60 inician “una época de información desordenada” que marcan la primacía del pop frente a la última vanguardia, el *expresionismo abstracto*, que tuvo secuelas por doquier.

Con Chardin y Cézanne los objetos cobran un cuidado y protagonismo que sin duda alguna el pop art retomará y glorificará hasta el punto del culto.

El pop art que en un principio fue tomado como una broma desarrolló una producción artística tan prolífica y propositiva de acuerdo a la asimilación del lenguaje del diseño publicitario, el comic, el collage y el mundo del espectáculo.

La importancia de los colores planos y los medios de reproducción, enriquecieron el lenguaje y ampliaron el concepto de pintura. La inserción de la fast food en el arte desencadenó una serie de piezas de las cuales mi trabajo parte. Los snacks a los cuales estimo mucho, encontrarán en el pop un lugar donde se les brindará el culto pertinente y la carne por otro lado ya con su carga histórica será un motivo recurrente si no es que el principal que trabaje en Delicatessen.

2.1 Pop Art sus inicios y características

El movimiento pop art se remonta a la década de los sesenta, el término se utilizó por primera vez para referirse a un arte popular como reacción al expresionismo abstracto y la introducción de la cultura de masas. Lawrence Alloway crítico británico amplió el término a los artistas que introducían imágenes populares en un contexto de “arte noble”.

La cultura pop y el modo de vida se enlazaron estrechamente en los años sesenta. El pop caracteriza la reacción de una época que se extendió a la existencia, tanto en el proceso social como en el ámbito privado; un estado de ánimo que refleja su programa en el arte¹⁹. Los artistas pop norteamericanos siguen mencionando a Willem De Kooning como una influencia fundamental en su obra. En 1955 Robert Rauschenberg y Jasper Johns hacen su aparición en la escena de Nueva York. Los disidentes crean un arte que asume y combina signos, símbolos, y objetos del mundo

¹⁹ Osterwold Tilman, Pop art: 6

circundante. En 1958 Johns hizo su primera exposición individual y el crítico neoyorkino Leo Steinberg describió su reacción de lo que vio:

“me pareció que, de repente los cuadros de De Kooning y Kline eran echados a una misma olla con Rembrandt y Giotto. De repente, todos por igual, se convirtieron en pintores ilusionistas”²⁰

Jasper Johns desdramatiza la pintura de los expresionistas abstractos, fija la vista en objetos prosaicos que reproduce por medio pictóricos: latas de cerveza, el blanco para el tiro al blanco, la bandera de estados unidos, números tipográficos, letras, palabras; todo cuanto ofrece el mundo es digno del arte.

Este hecho maximiza el transcurso de la calle al taller donde se produce una metamorfosis de la vida cotidiana en arte.

Rauschenberg por su parte es radical: vincula todo aquello que a simple vista pudiera parecer repelente al arte. Sus *combine paintings* pueblan el collage de fragmentos de realidad cotidiana- materiales en bruto, desechos, fotografías, imágenes publicitarias: etiquetas, reproducciones de reconocidas obras de arte, llantas y animales disecados.

Sin perder de vista los valores pictóricos informalistas auto-expresivos, Rauschenberg logra obras abiertas donde coexiste lo refinado y lo pedestre, la ley de las mayorías ocupa el territorio del arte y llega para quedarse.

Es difícil definir la producción temprana del pop art, pero el collage del artista británico Richard Hamilton *¿y qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?* Se encuentra entre los íconos ejemplares del pop.

En 1961 el público británico recibió con mayor aceptación al pop art. La exposición de jóvenes artistas David Hockney, Allen Jones, R B Kitaj sirvieron para establecer toda una generación. El pop inglés guarda una marcada reserva respecto de las ofertas artísticas provenientes de la vida cotidiana, se acercan con timidez y reserva a las imágenes y los mitos mediáticos.

El pop art es entre otras cosas un movimiento culto y altamente consciente. Jasia Reidhardt, en su relato de cómo se desarrolló el pop art en Londres en parte gracias a una serie de reuniones que se mantuvieron en el Instituto de Artes Contemporáneas. Las apasionadas discusiones que tuvieron lugar, las informadas investigaciones respecto a westerns, comics antiguos y ciencia ficción barata.

²⁰ Guasch Ana María, *Arte último del s.xx*:173

Quienes asistieron a aquellas discusiones estaban muy seria y legítimamente preocupados por lo que se podría denominar como la arqueología de los mitos de producción en masa y por el diseño popular. Las preocupaciones de los más destacados artistas pop que trabajaban en Gran Bretaña se han extendido con frecuencia mucho más lejos que las preocupaciones normales que se les atribuían

Aunque cronológicamente el pop inglés antecede al americano, es en Estados Unidos donde hay que buscar la esencia del pop-art. El ambiente neoyorkino no sintió el impacto del pop art hasta principios de 1961, su recibimiento no se pareció en nada al que se había precedido con los movimientos modernos. Hubo un periodo de incubación; durante los primeros cinco años el pop art fue un arte underground²¹. Y cuando emergió hubo un tiempo de retracción incluso de resistencia, este primer rechazo se vio influenciado por el expresionismo abstracto que se había consolidado como el primer movimiento artístico enteramente americano, que lograba un papel internacional destacado.

Fue decisiva la presencia en Nueva York de Marcel Duchamp y otros representantes del movimiento dadá en la consolidación del pop americano. Una exposición celebrada en 1961, "The art of assemblage", con Dine, Johns, Kienholz y Rauschenberg, confirmaría que el arte pop americano, al menos el de sus precursores, fue un retorno al dadaísmo y, por tanto, una nueva forma de arte neo-dadá. Ese resurgimiento del espíritu dadá también se dio en otros ámbitos de la cultura, como el musical, con la figura pionera de John Cage, Los propios artistas no siempre se ponían de acuerdo en la relación pop-dada. Rauschenberg decía que la Rueda de bicicleta de Duchamp era una de las esculturas más bellas que había visto, Dine o Wesselmann expresaban sus reservas hacia Duchamp y por lo tanto del dadá.

El pop art tuvo sus resquicios europeos, sus raíces se encuentran en dadá. Hans Richter en su libro sobre el movimiento dadá cita de una carta que le escribió Marcel Duchamp:

“Este neo-dadá al que llaman nuevo realismo, pop art, assamblage, etc. Es una manera fácil de salir del paso, y vive de lo que hizo dadá. Cuando descubrí los ready made pensé en atentar contra la estética. En el neo-dadá han cogido mis ready made y les han encontrado belleza estética. Les lancé el botellero y el

²¹ Clandestino. Traducción propia

urinal a la cara como una provocación y ahora los admiran por su belleza estética.”²²

El comentario que Duchamp dio respecto al parecido como a la diferencia, el pop art su frialdad y falta de entrega al tema que reproduce. A primera vista hay una vuelta a las técnicas dadás, a los artificios dadás, pero sin nada de la filosofía dadá tras ello. Es preciso mencionar que dadá era un movimiento anti-arte algo surgido como oposición a una situación existente.

En realidad, la mayoría de artistas pop-art nunca renegaron del arte como lo hizo el movimiento dadá, ni tenían nada que ver con el nihilismo dadaísta. Algunos dadaístas, como H. Richter, R. Hausmann o el propio Duchamp, han negado esta relación pop-dada.

Con Duchamp, los pros y contras incluidos, puede considerarse el precursor de la primera época pop, a Léger se le considera como el antecesor de la segunda etapa, la neoyorquina, la más racional, clásica y limpia. De Léger interesó tanto su vertiente plástico-social, el hacer del color el instrumento básico para modificar la ciudad, la calle, como su tratamiento del objeto. Al contrario que sus contemporáneos, Léger aisló el objeto, lo trató como un elemento activo al margen de toda atmósfera, lo acercó a la imagen publicitaria e incluso a la cinematográfica, en la que se valió de los primeros planos. Lichtenstein es uno de los artistas que más cerca está de este objeto promovido al rango de "absoluto figurativo" implícito en la obra de Léger.

Aparte de las innovaciones lingüístico-formales, el arte pop se distingue de otros realismos precisamente por los repertorios iconográficos y por las temáticas relacionadas directamente con los modos de vida de la sociedad de masas y de consumo. La propaganda, el sexo, los objetos prefabricados de las sociedades industriales enmascaran unas imágenes que, más allá de su papel de representación, funcionan a la manera de símbolos.

El año 1962 fue sin duda el año de su consagración. El crítico de Art News²³, Swenson, escribió el primer artículo favorable a estos pintores, a los que denominaban pintores de enseñás. Casi al mismo tiempo, importantes revistas, como Time, Life o News Week²⁴, dedicaron algunos ensayos al nuevo escándalo artístico. Además, aunque hay que decir que el pop-art fue reconocido antes por el gran público y las revistas de amplia tirada que por los críticos especialistas o los museos de arte contemporáneo, algunas de las principales galerías neoyorquinas Green y Leo Castelli empezaron a

²² Ibid:175

²³ Publicaciones Americanas.

²⁴ Publicaciones Americanas.

apostar por la nueva generación de artistas que lo representaban: Wesselmann, Oldenburg, Segal y Warhol, entre otros.

2.2 Puntos de vista y contrastes pictóricos de autores más representativos

Cuando se llega al punto de definir una pintura pop típica, pronto se descubre que tal cosa no existe. La idea de estilo se desvanece el pop art carece genéricamente de estilo, es hostil a las categorías.

La aparente rudeza del pop art no debe llevarnos a pensar que era inculto, ni su aparente desapego a encontrarse indiferente.

En Estados Unidos entre los artistas pop más destacados se cuenta Andy Warhol, Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, James Rosenquist. Cada uno de ellos se diferencia muy considerablemente de los demás.

Warhol por ejemplo quería eliminar completamente del arte la idea de la obra hecha a mano. Muchas de sus pinturas se basan en imágenes fotográficas, directamente transferidas al lienzo por medio de serigrafía. Técnica que me interesa y desarrollaré más adelante.

Harold Rosenberg afirma que:

“La obra de Warhol hace que volvamos a percibir objetos en los que ya no caemos en la cuenta por estar tan continuamente expuestos a la vista. Echamos una nueva mirada a cosas que, aunque nos son familiares, están sacadas de sus contextos habituales, y reflexionamos sobre el sentido de la existencia contemporánea”

Lichtenstein, Jim Dine y Oldenburg guardan todos relación con Warhol en razón de su iconografía y sus preocupaciones estilísticas, lo que no es impedimento para que se planteen la tarea de hacer a la gente consciente del “sentido de la existencia contemporánea” de modos completamente diferentes.

Lichtenstein pinta enormes ampliaciones de cosas en un estilo que toma prestado de las tiras cómicas, reproduciendo incluso los puntos que resultan del proceso de impresión. Lichtenstein es un pintor clásico encubierto, con un sentido de la forma altamente desarrollado. Sus cuadros combinan una simplicidad concisa y aguda con una elegante sofisticación y precisión intelectual.

Para caracterizar la obra del artista en una sola palabra sería: exactitud. Este término encaja en la obra de Lichtenstein desde en principio hasta los años recientes en que su enfoque empezó a utilizar cierta relación expresiva.

El desarrollo de motivos de Lichtenstein va desde las pirámides egipcias hasta los perros calientes, pasando en el proceso por Picasso y el expresionismo abstracto. Lichtenstein lo reduce a configuraciones aparentemente directas, pero sumamente sofisticadas, llenas de ironía y de una multiplicidad de alusiones y mensajes encubiertos. Desde los años 70 como máximo, su arte es “arte sobre arte” un arte para expertos, un arte para artistas.

Dine es conocido por sus combinaciones de objetos reales y superficies pintadas a su antojo. Dine pareció ser el más despreocupado de los artistas pop, sus cuadros y objetos poseían un grado de concreción que faltaba al de los otros. Esto se debe al respeto de Dine por la artesanía y a amor que sintió siempre por las herramientas simples y básicas, un amor que heredó de su abuelo polaco.

Como muchos artistas americanos la obra de Dine revela a menudo una interacción entre objetos reales y pintados. Para Dine la tela era el punto final de conexión con la irrealidad, mientras que el objeto tanto si se trataba de palas, cierras o estatuas seguía siendo, por lo general, una cosa real y concreta.

Oldenburg es más un constructor de objetos que un pintor, sus objetos siempre tienen algo de sorprendente dentro de sí, en tamaño, material o textura. Sus diseños, esculturas y recortes presentaban proporciones gigantescas, generadoras de la misma tensión entre intensidad e ironía. La escultura blanda se convertiría en la huella personal de Oldenburg. Su origen se remonta a los trapos rellenos que el artista había utilizado en un performance en 1960. La escultura blanda se basa en un enfoque estético en la que una réplica gigantesca blanda lacia y sin vida partía de un modelo de cartón duro y rígido.



Claes Oldenburg, *French fries and ketchup*, 1963. Vinilo y kapok sobre base de madera 26.7 x 106.7 x 111.8 cm, Whitney Museum, Nueva York

Oldenburg ha utilizado este proceso “de reblandecimiento” y agrandamiento en teléfonos, máquinas de escribir, pinta labios incluso tazas de baño.

Rosenquist utiliza imágenes enormes, pero en fragmentos, las diversas partes son recompuestas formando un entramado que es casi abstracto. James Rosenquist cuyas raíces estaban en el expresionismo abstracto pero cuyo trabajo crucial fue ganarse la vida como pintor de carteles de cine.

La representación realista vista muy de cerca se transformaba en un patrón abstracto. Este fue el descubrimiento que Rosenquist explotó en su propia obra pictórica. La irritación visual resultante que se observa en los cuadros era intencionada. Presentaba fragmentos de realidad de gran tamaño, a menudo mayor que el natural, claramente definidos, cada fragmento siempre estaba conectado con los que le rodeaban. Los objetos representados no están solos, sino que forman parte de un contexto general de significado.

2.2.1 Un bocadillo popular para la cultura de masas en el ámbito norteamericano

En la cultura popular gestada a finales de los cincuenta los elementos de supermercados, de cocina, marcas y alimentos toman protagonismo y encuentran el mismo valor que las historietas cómicas,

íconos musicales o personajes políticos. La naturaleza muerta que ha sido tratada como una preocupación menor para muchos artistas, es en el movimiento pop donde este género encuentra nuevas expresiones e innovaciones. Dos particulares aspectos han sido notables, la astucia de experimentar con múltiples técnicas poco convencionales y la representación de los objetos bidimensionales, dando énfasis en la planimetría de los objetos ya sea pintados, impresos, recortados o serigrafiados.

A pesar de la constante originalidad de los artistas pop en pensamiento y ejecución, muchos de ellos demuestran gran admiración e incluso homenajean a artistas consolidados a través de los años. Como ejemplo las pinturas, las esculturas y los recortes de Matisse han tenido influencia en Wesselmann y Lichtenstein. Y en 1970 la investigación plástica de Lichtenstein partió de la pintura holandesa del siglo XVII con más exactitud la naturaleza muerta de Willem Kalf y Willem Claesz Heda.

A diferencia de Chardin, Courbet y otros pintores realistas cuyos nombres han sido mencionados como prototipos del pop art, los artistas pop no se limitan a retratar objetos corrientes o a inspirarse en el folklore popular, si no que actúan apartados de la realidad actual.²⁵

En mi caso retomo la cultura popular de una manera más literal, las etiquetas de cerveza o los luchadores de plástico son el primer gancho para el acercamiento del espectador. A diferencia de los artistas pop que impusieron otros objetos como íconos.

Warhol tuvo el valor de reconocer en la sopa Campbell's y la Coca-Cola el denominador común que aglutina apocalípticos e integrados, liberales y conservadores.²⁶ En sus cuadros de Coca colas que a primera vista son repetitivas en una insistencia banal de un objeto, esconden una rotación deliberada que genera una dinamización dramática y un cuestionamiento de escala.

Sus propuestas se nutren de la apropiación de imágenes ajenas evidenciando siempre el plagio recreado, y lejos de condenarlo repetitivo le abra las puertas a propuestas inéditas, obras originales a partir de referentes ajenos. Y con eso la serigrafía le sirve como multiplicador por excelencia para realizar ejemplares reproducibles que ponen en crisis la idea de obra única e irrepetible.

Rosenquist introdujo en 1961 el espagueti en "I love you with my Ford" como parte de su ensamble de imágenes, en 1965 le daría un protagonismo al espagueti con su espagueti y grisalla, estos cuadros pintados de manera realista parecen aludir a un aparato digestivo o un sistema de cables,

²⁵ Lippard Lucy, *El pop art:90*

²⁶ Juanes Jorge, *Pop Art y la sociedad del espectáculo:31*

también adquieren una lectura totalmente formal en una reinterpretación del expresionismo abstracto.

Los hot dogs y las hamburguesas que eran el emblema alimenticio nacional, también son estudiados y reestructurados a partir de varios artistas. Roy Lichtenstein en 1963 pintó un hot dog inspirado en un recorte de periódico, un hot dog sometido a un diseño limpio y preciso sustentado en formas cerradas de contornos duros, exactos e inequívocos sobre fondo de puntos de bendéi, que reproducen la trama del papel impreso de donde fueron extraídas las imágenes.²⁷

Este tipo de ejecución técnica y mental de convertir un producto de consumo común en un pedazo de arte es una acción que prácticamente define al pop art.

En contraste con Lichtenstein, Wayne Thiebaud retoma el hot dog donde la carga de la pincelada captura la densidad y calidez del producto, un hot dog en la nada total al igual que el de Lichtenstein. Aún así la ejecución de Thiebaud prácticamente realista y personal en contraste con la ejecución de Lichtenstein nos permite evidenciar como un mismo motivo puede tener diferentes aproximaciones formales y mentales, enriqueciendo el espectro de representación de un mismo objeto en un sinfín de posibilidades.

²⁷ Ibid:51



Wayne Thiebaud, Hot Dog with Mustard, 1964. Óleo sobre tela 25.4 x 30.5 cm, colección privada

Oldenburg recalca que su trabajo consiste en extraer de los objetos de consumo su entraña morfológica aludiendo a que hay escondidas formas geométricas incluso arquitectónicas en la comida rápida más sencilla. Elegir comida estadounidense estandarizada como referencia artística significaba ir al límite en la recepción de lo prosaico.²⁸

En la creación de sus esculturas el concepto de blando toma suma importancia. El uso de materiales flexibles y blandos da lugar a obras en donde la relación arte-mirada se rompe dando paso a una apreciación táctil y de gusto. “El arte listo para comer” hay una asociación entre lo blando y lo comestible.

2.3 Pop Life y su entendimiento como manifestación en el arte

¿Cuál es la “cultura pop” que supuestamente suministra su material de base al pop art? Como prácticamente todas las demás cosas de nuestra sociedad, la cultura pop es el resultado de la revolución industrial, y de la serie de revoluciones tecnológicas que la sucedieron. Pónganse juntas la moda, la democracia y la máquina, y parte de lo que resulta es la cultura pop. En los tiempos en los que todo se hacía a mano la moda servía a una diversidad de propósitos. Uno de ellos, mas importante el de satisfacer la necesidad de novedad, o de acrecentar la atracción sexual, la moda era el actuar como arquetipo social. La moda nacía en lo más alto de una estructura social

²⁸ Ibid:80

notablemente rígida y se iba filtrando progresivamente hacia abajo haciéndose menos elaborada y elegante conforme descendía.

La idea de elaboración y estilo era, casi la misma cosa y mucha gente no tenía ni tiempo ni dinero para pensar en lo más mínimo en estar a la moda. La máquina cambió estas circunstancias. Trajo más dinero y más ocio, y al mismo tiempo impuso una lógica propia. Si se querían cosas hechas a máquina, era económicamente imprescindible que estas se produjeran en masa. Se descubrió que la moda proporcionaba un poderoso impulso a la máquina. Las cosas empezaron a pasarse de moda mucho más rápidamente de lo que tardaban en desgastarse. La moda aceleró el proceso de sustitución, y contribuyó a mantener la industria ocupada. Al mismo tiempo el proceso de democratización política llevó a la idea de que todo el mundo tenía derecho de estar a la moda si es que así lo deseaba.²⁹

La cultura pop es, por tanto parte de un proceso económico. La moda está instantáneamente disponible para el más amplio mercado posible, consume ideas plásticas con un apetito alarmante. El sello de la moda ya no es el acabado si no la novedad y repercusión. Richard Hamilton, al definir la cualidades que él estimaba deseables en el arte, quería que fuera: efímero, popular, barato, producido en serie, joven, ingenioso, sexy, artificioso, encantador y buen negocio. Adjetivos que definían a la moda popular.

La cultura pop conlleva una modificación de actitudes con respecto al objeto. Los objetos han dejado de ser únicos.

“No queremos ya más Ford t negros, sino autos personalizados y atractivos cuyo *glamour* sea capaz de colmar los gustos kitsch de las mayorías.”³⁰

La creación de un arte dirigido a las masas mediante obras multiplicables por medios tecnológicos modernos, es el retorno de las imágenes figurativas en las sociedades más desarrolladas del capitalismo tardío, como las del mundo anglosajón (Inglaterra y Estados Unidos), emergió más vinculado a la moderna cultura de masas, a la cultura de los mass media³¹, que al concepto de tradición pictórica o estilística, en este caso, la informalista. El primer movimiento figurativo que se opuso a las maneras informalistas fue el pop-art, el arte de la imagen popular que, primero en Inglaterra (Independent Group), y después en Estados Unidos, redescubrió el universo cotidiano

²⁹ Juanes Jorge, *Pop Art y la sociedad del espectáculo*:194

³⁰ *Ibíd*:198

³¹ Medios de comunicación masiva. Traducción propia.

en los aspectos más banales de la moderna sociedad industrial y de consumo. Este redescubrimiento del entorno vital, que trajo consigo la implantación de una nueva temática, hasta entonces ajena al arte (publicidad, ilustraciones, revistas, cómics, ropas, artículos de consumo, estaciones de servicio, alimentos), no fue privilegio exclusivo de las artes.

El objeto pop no es ni representado, según los criterios tradicionales de la mimesis, ni presentado, a la manera de los objetos de Duchamp, sino simbolizado. Las temáticas pop expresan simbólicamente situaciones colectivas. La relación directa entre la temática pop y la sociedad en la que se origina sería en último término lo que explicaría la gran diferencia entre el pop anglosajón, el europeo continental y el norteamericano, viva expresión este último del modo de vida americano, el denominado *American way of life*³².

Las obras pop no sólo remiten a unos contenidos sociales determinados, sino también a sus estructuras lingüísticas. El pop, en este sentido, se ha apropiado de técnicas expresivas inspiradas en los mass media³³, como la fotografía y distintos procedimientos derivados de ella (ampliaciones y yuxtaposiciones, collages, fotomontajes), el cómic y el cartel publicitario, con sus diferentes técnicas visuales (acumulación, oposición, supresión). La utilización de la pintura acrílica, derivada de los colores planos del cartel, el cultivo de la bidimensión, el recuso del dibujo nítido y la utilización del gran formato son otras tantas características del pop-art americano, a las que tendríamos que añadir la de despersonalización, aspecto en el que el pop ha manifestado un mayor distanciamiento y rechazo con respecto a los planteamientos del expresionismo abstracto y del surrealismo.³⁴

La despersonalización y la objetividad nos apuntan otra característica del pop: la neutralidad, el acriticismo. La postura pop frente a la realidad nunca es crítica en sentido estricto. El realismo pop no es un realismo social que sirva a ideología alguna, a no ser la capitalista. La actitud que revela el artista pop es una actitud conformista respecto al sistema, pero inconformista respecto al arte. El pop-art rechaza las convenciones estilísticas y temáticas de la tradición aristocrática del arte, al tiempo que desprecia la cultura de museo, el arte institucionalizado, el arte de los grandes maestros.

Lo que sí existe entre todos los artistas pop es una verdadera fascinación por la ciudad (sus vallas, sus letreros, sus supermercados, sus tiendas), y por el mundo de los mass media. Como afirma Lucy

³² Modo de vida americano. Traducción propia.

³³ Medios de comunicación masiva. Traducción propia.

³⁴ Leslie Richard, *Pop Art: a new generation of style*:56

Lippard: "El pop ha sido un reflejo ilustrativo de la situación de fetichismo bajo la que se encuentra el mundo neocapitalista".³⁵

2.4 Nuevas técnicas y tecnologías se unen a la pintura pop

La historia de las relaciones entre creación artística y evolución tecnológica alcanza su momento culminante en los años sesenta; sin embargo las incorporaciones tecnológicas sucesivas al campo de la producción artística no son una cuestión meramente formal, también se hallan insertas en un proceso más amplio, que depende en cuestión del trabajo tradicional del artista. Desde ese punto de vista cualquier instrumento alternativo se ve asumido con rapidez.

El arte se iguala a la realidad, porque el arte es realidad. El pop art constituye un punto de partida ya que sin salir casi nunca del soporte tradicional (tela, bastidor) ofrece novedades que serán desarrolladas con posteridad. Como parece obvio existe una relación directamente proporcional entre desarrollo industrial y expansión de la cultura de masas. De ahí que fueran los países anglosajones de los años cincuenta, los que vieron como la cultura y el arte de la imagen popular se expandían con rapidez. Pero el arte pop, definido como arte popular de masas³⁶, una determinada producción de objetos e imágenes que aun compartiendo un sistema de ejecución y sobretodo de iconografía con la cultura de masas, se diferencia en esta última en que continúa manteniendo los caracteres del objeto artístico tradicional, el aura que dijera Benjamin, en especial su carácter de objeto único³⁷. La unicidad es por consiguiente antitética a la cultura de masas, caracterizada por una reproducción casi ilimitada y una distribución casi masiva.

Las pretensiones objetivas de los artistas pop encontraron solución en el uso de técnicas no tradicionales, tomadas de la imprenta, la publicidad, la fotografía y todos los medios mecánicos de reproducción. Por una parte se halla la apropiación de la fotografía en el sentido más tradicional, es decir como punto de partida, como modelo de una obra pintada con óleo o acrílico. Muchos artistas realizan sus propias fotografías, que a continuación reproducen o bien utilizan imágenes extraídas de los mass media (prensa y revistas) de libros o sobre reproducciones de arte. En esta obra puede decirse que el código pictórico sigue predominando frente al código fotográfico.

³⁵ Lippard, Lucy, La desmaterialización del objeto artístico:74

³⁶ Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*: 33

³⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:15

Muchos artistas tendieron al uso del código mecánico frente al pictórico. El empleo de la pintura acrílica, aun perteneciendo al código pictórico introducía un primer factor de mecanización en el acto de pintar, al permitir la impresión del color, sobre la tela por medio del aerógrafo como en la pintura industrial. El dominio del código mecánico se hace absoluto cuando la fotografía, serigrafía y fotomontaje dejan de ser modelo imitado con medios pictóricos y pasen a ser protagonistas, insertándose en el proceso creativo.

La serigrafía fue quizá el medio más importante y el más generalizado de todos. Aunque esta técnica se remonta al s.XVII, momento en que fue inventada en Japón su desarrollo no se produce hasta el s.XX, teniendo sobre todo una aplicación industrial: decoración, rótulos, etc. Su uso como medio de producción artística se generalizara especialmente a partir de la aplicación de técnicas fotográficas en los años sesenta. Primero lo utilizó la publicidad y más tarde la pintura.

La tela recibe la impresión de las formas y los colores como si se tratase de la pantalla de seda, soporte propio de la serigrafía. Son muchos los artistas que recurrieron a esta técnica con distintas variaciones

El collage si bien no es una técnica nueva en el pop, es de suma importancia su utilización en piezas o como proceso creativo, como prueba de ello están los apuntes de cuaderno de James Rosenquist.

Rauschenberg fue quien llevó el concepto de collage hasta sus límites, introduciendo desde recortes de periódicos hasta chatarra industrial. Y aun así las exigencias de sus piezas demandaban otro tipo de collage y la solución la encontró en el transfer.

El transfer de fotografías a base de solventes químicos fue la primera aproximación para el trabajo desarrollado en los noventa por Rauschenberg. Quien preocupado por el medio ambiente investigó distintas maneras de hacer transfer encontrando tintes vegetales y agua como solvente. Este nuevo medio de impresión dejó atónito a Rauschenberg e incluso a estas obras de la serie “anagramas” las denominó acuarelas justamente porque la nueva técnica daba un acabado de transparencia y brillantez que son características de la acuarela.³⁸

2.5 Contestaciones a lo establecido, breve acercamiento de la ruptura en México

³⁸ Catherine Craft, Robert Rauschenberg: 120

Mientras en Estados Unidos se hablaba de un neo-dadá y la ampliación del espectro plástico con los medios masivos de comunicación y la sociedad de consumo, en los 50's se estaba gestando una contestación al muralismo decadente y militante. La ruptura vista como un movimiento artístico era un grupo de hartos e insolentes que abogaban por un respiro y hallaban consuelo en la búsqueda formal de una vanguardia internacionalista.

Este discurso se dirige a la emancipación semántica y formal del objeto en el caso de aquellos artistas que se relacionan de manera directa con la vanguardia europea y norteamericana y a la universalización formal e icnográfica del arte mexicano³⁹. El renacimiento de la pintura de caballete, del collage y de la escultura de pequeña y mediana escala. Esta nueva ola de artistas abalada por la nueva burguesía liberal de los años cincuenta. Esto supone nuevos espacios y mayor importancia para las galerías.

Esta vanguardia debió seducir a compradores mexicanos mediante una retórica cosmopolita aunado a la crítica de corte estético y literario que encontraría su principal exponente en Juan García Ponce.

Si bien es cierto que la ruptura significó un cambio en el discurso artístico mexicano no separó en nada las dinámicas de ideologización y legitimación del arte como poder moral. En este contexto la década de los sesenta puso al descubierto la estructura social, política y cultural de la sociedad mexicana.

El fenómeno de cosmopolitismo era casi inexistente en las ciudades del país, apenas en la ciudad de México empezaba el crecimiento acelerado producto de la migración del campo a la ciudad, por otra parte las inquietudes tenían que ver con el contexto de desigualdad económica y social, con la lucha del totalitarismo político, no había lugar para una sociedad de consumo.

Los sesenta y setenta estuvieron repletos de grupos y colectivos con un discurso del arte como transformación social y como utopía política de resistencia, dejando de lado el ego del artista para pensar en colectivo. Llegando a su fin por legitimación de instituciones artísticas.

Mientras sucedían estos acontecimientos Fernando García Ponce y Alberto Gironella llevaban a la plástica mexicana a una especulación formal sin precedentes. Los ochenta fueron la década consolidada para el collage de estos dos maestros de la plástica mexicana.

³⁹ Issa Ma. Benitez, Hacia otra historia del arte en México: 146

2.5.1 Alberto Gironella y Fernando García Ponce: Su pensamiento plástico

La libertad plástica conquistada durante el siglo XX por Kurt Schwitters con sus *collages*, Picasso y Braque con su cubista *papier-collé*, Duchamp con sus libros-objeto y ready made o Rauschenberg con sus animales disecados presiden la obra de Alberto Gironella (1929 -1999) y Fernando García Ponce Mérida (1933-1987).

El collage tiene por naturaleza el hacer posible la inclusión de elementos tomados de la vida cotidiana que mantienen en la obra una presencia independiente a la voluntad del artista.

Ambos con un estilo característico en el *collage* y un pensamiento reticulado ya sean de manera rigurosa y milimétrica los recortes de periódico, letreros y pedazos de fotografías de García Ponce; como las latas y corcholatas o etiquetas de cigarro o botes de aceite de oliva incrustados de una manera más visceral y evocativa de Gironella. Ampliaron el espectro de la pintura y generaron nuevos paradigmas en la superficie del cuadro.

García Ponce encontró una espacialidad expandida al insertar fotografías de arquitectura y publicidad, obras de sus contemporáneos como fragmentos de las piezas de Pedro Friedberg y textos o símbolos, una espacialidad entre planos y pedazos de perspectivas que aunque seguía siendo ilusoria es más prolífica e interesante que solo la pintura plana o solo la imagen arquitectónica.

En Gironella, la seducción del objeto tal y como es, no reprocesado al modo de Warhol, no construido, ingresa en un contexto donde lo pictórico, así como la reserva polisémica otorga a esos elementos otro carácter⁴⁰

Gironella utilizaba toda clase de objetos a manera de un pop local. Los pesos compositivos de los objetos con la pintura generaron piezas que más que cuadros serían vitrinas o altares. Advierte un pop local en tanto que se asume como un pintor español donde las meninas, los enanos y los condes de Orgaz cobran un sentido popular a la par que objetos resignificados, latas de sardinas y chorizos en lugar de joyas. Recreando así una visión singular e histórica.

Sin dejar de lado su pasión por la literatura inclusive; con la pintura logró lo que nunca pudo escribir. Citando las obras de otros artistas ya sean literarias o plásticas para celebrar un apasionado ritual que las coloque con adoración y violencia en el mundo actual.

⁴⁰ Lelia Driben, Alberto Gironella: 23

Como cualquier narrador, sabe mucho más de lo que dice sobre sus personajes y es justamente aquello que oculta lo que dota de mayor significado a su obra. Así el collage fue para Gironella una forma de vida y no solo el medio expresivo en toda su obra ya sea el collage clásico o derivaciones más modernas de este.

Si bien ni Gironella ni García Ponce son considerados pintores pop, hay una influencia más que estilística, procesual donde el objeto juega un papel fundamental con su pintura. El collage en ambos pintores se personaliza y enriquece su producción. Dando pauta para mis desarrollos procesuales que bien podrían ser piezas en potencia.

3. DELICATESSEN: UNA SERIE DE AUTOR

Delicatessen, termino gastronómico para los alimentos de alta cocina, bocadillos en donde la preocupación de su procedencia es mayor que los alimentos comunes. Son tratados con respeto y de alto precio.

Me pareció adecuado nombrar a mi serie de cuadros con un concepto gastronómico pues en las piezas no solo se ven problemas plástico-formales también se ven mesas servidas. Un nombre elegante y pegajoso que al decirlo salivaría el espectador gustativa y visualmente.

“Chardin y Cézanne asiduos en la naturaleza; sus contenidos naturales, casi espirituales, contenidos de su visión y la atmosfera que concentran. Yo en la imagen de la pintura, el dibujo y la pintura.”
Hugo Arriaga

Junto a Chardin y Cézanne comparto la obstinación por un género menor de la pintura pero tan importante para la exploración formal. Estando en otra ubicación temporal-espacial es natural que la aprehensión visual de la naturaleza haya cambiado desde el siglo XVII al XXI. En este siglo la imagen fotográfica y virtual sobre todo la virtual, antecede a la naturaleza y la pintura.

El desarrollo de esta serie de pinturas fue abrupto y autoimpuesto, llegar al cuadro generador “Beligerancia en el desayuno” que dio lugar a la serie “Delicatessen”, inició con un dibujo donde la carne fungía como un bunker para un soldado de plástico a punto de detonar, mientras que Bretón firma la carta de rendición ante Greenberg.





Mark Tansey, El triunfo de la Escuela de Nueva York, 1984, óleo sobre tela, 188 x 304.8 cm, Whitney Museum

El contraste complementario de la carne con el soldado me entusiasmó para un desarrollo plástico. Situar juguetes sobre cortes de carne empezó a tener un sentido formal, una rareza de motivo con estructura de naturaleza muerta que culminaría en serie como cohesión o graduación de taller de pintura. Tener a los juguetes sobre la carne no me bastó para desarrollar la serie, necesitaba un juego de representación sobre el binomio de lo orgánico y lo manufacturado. De ahí que los “filetitos” gráficos se subordinaran ante la pincelada encarnada.

Pensar en serie es pensar en serio, es desarrollar un pensamiento en sus máximas posibilidades visuales y narrativas. Crear un mundo con sus propias leyes y sus formas autóctonas que tengan un inicio, una historia y un apocalipsis y que al desarrollar varias series, se cree un universo donde los mundos se conozcan y se mezclen. Crear toda una mitología a lo largo de la vida como lo hizo Pablo Picasso con sus saltimbanquis y sus minotauros, Jasper Johns con sus colores y sus signos o Henry Darger con las historias de sus niñas.

En el pensamiento en serie explotó la persistencia de la imagen, del espectador y de mi creación, su fatiga y una necesidad de regresar a las mismas imágenes y los mismos problemas.

La representación de la carne en la historia de la pintura ha sido un motivo en donde muchos pintores han plasmado sus destrezas, emociones y paradigmas. No puedo hablar de la carne sin referirme al buey desollado de Rembrandt, un cuadro de mediano formato que contiene la

grandiosidad de la carne, de la luz y de la materia. Es un buey expuesto que nos invita a recorrer su sinuoso cuerpo, una forma colgada y expuesta a nuestros ávidos ojos, una intimidad que solo se ve cortada por la muchacha que se asoma tímidamente detrás de este rey de la carne.

Este cuadro que sería una pieza enigmática y paradigmática para varios pintores, entre ellos Theodore Gericault, Chaim Soutine, Francis Bacon, y yo. El buey desollado y la particular identificación que tengo con el pop art generaron mi primera “serie” de piezas.

Tengo un gusto culinario y visual por la carne, me gusta cocinar y me gusta hacer asados, en los que la carne cambia lentamente de una masa extraña y hostil a un alimento delicioso. Será esto y un tanto que en algún momento de mi vida paso por mi cabeza ser médico. O el hecho de que mi papá lo sea y me cuente anécdotas de su profesión.

Las carnes que pinto son cortes pensados para su consumo cotidiano, son cortes que cargan simbólicamente con la vaca, con su muerte y con una abstracción de ella. El consumo de carne roja y blanca en la alimentación del mexicano a veces es un lujo que no se puede dar la mayoría de la gente.

La carne como objeto orgánico, estático como un pre-escenario, como una estatua, un cuadrilátero, una base militar, la carne como abundancia, como vestigio de lo mágico religioso “evocar al bisonte para poder cazarlo”; Animal fragmentado, corte, carne roja contrastada con carne blanca, bistec contra pato, pollo, ganso; carne blanca que no evoca al animal, lo evidencia.

La carne impuesta a la serie, se plantea como un escenario para lo lúdico; la carne va cediendo protagonismo a los juguetes, la materia orgánica da lugar a la materia artificial, la carne roja da lugar a la carne blanca que a su vez da cabida a la pulpa, la pulpa del plátano; el plátano, un chiste de la carne que da lugar al juego, los juguetes que por sus formas, texturas y colores, dan pauta a la exploración plástica como un modelo infatigable, torpe y limitado en movimientos.

El juguete es un ente dual, que posee potencialmente las cualidades de objeto y de personaje. Es por esta dualidad del juguete que en la pintura se puede abordar dos géneros simultáneamente, como objeto la naturaleza muerta y como personaje en la escena.

Los personajes: los luchadores y soldados de burdo plástico, juguetes torpes, enfrentados... en tensión. Juguetes que fueron pausados antes del acontecimiento; expectantes a un hecho que nunca llegó a suceder, habitando la incertidumbre son juguetes que se metamorfosean en héroe, en patrón en tapiz, en masa, en colectividad, en anonimato.

El soldado de plástico y el luchador se exponen entes enajenados en un rol de modelos y víctimas del ojo, de la mirada que recorre, que intima con el cuadro, es la mirada que configura y recrea un sentido narrativo o meramente formal.

El cubo rubik, juguete que reta a la paciencia que reta el intelecto, juguete que es estructura en sí mismo y que funge como composición. Seis coloridos lados reestructurados en nueve cuadros por lado, veintisiete cuadros compositivamente potenciales vistos físicamente.

Al representar juguetes no sólo se habla del juego, se habla en primer lugar del individuo; un modelo a escala nos da la posibilidad de entenderlo en su totalidad, porque lo pequeño no solo representa lo grande, también lo facilita. El juguete también alude a mi memoria y mi pasado, y a mi niñez y una infancia colectiva que se ve reforzada por el uso del color un tanto estridente, artificial y noventero.

“Sólo el hombre tiene ésta capacidad, la de la representación; la capacidad racional de reflexionar sobre sí mismo, y por lo tanto de representarse en miniaturas.”

Luis Argudin

El hombre siempre está representando al mundo y a través de ésta lo reconfigura. Esta necesidad que surge desde la infancia, con miniaturas (juguetes) y la acción que se ejerce sobre las mismas (el juego). “En el juego no únicamente nos relacionamos y entendemos la realidad, la reinventamos”. Es a partir del juego estético que se accede a la libertad para reinterpretar la realidad; sólo el arte permite la libertad de jugar, y de retroalimentar nuestra imaginación, que es la capacidad de reconfigurar al mundo, la capacidad de crear.

No existe una paleta definida, existe un enriquecimiento lógico que dinamiza la serie. El color natural de la carne se enfrenta a paletas análogas y complementarias, colores que aluden al bombardeo visual del siglo XXI. El recurso del formato cuadrado enrarece la naturaleza muerta y enriquece la composición del cuadro. Las franjas y retículas aluden a espacios comunes, a tapices y manteles de fonda. El espacio convencional de la naturaleza muerta, la línea de horizonte se pierde, el espacio se tuerce y el vértigo surge como agente compositor de la pintura.

Las vistas semi-cenitales que desarrollaron los holandeses se enriquecen por vistas totalmente frontales de los objetos, un mismo plano y cada objeto con su perspectiva propia a la manera de Cézanne o perspectivas aéreas de los manteles con las carnes dispersas en la retícula del mantel.

Los modelos son muchos, modelo como sustantivo, verbo, adjetivo, representación gráfica, arquetipo, ideal... El modelo que me interesa es el que me propone un cuadro. *“Beligerancia en el*

desayuno" mi cuadro modelo para desarrollar una serie de piezas. Mi modelo me posó para el primer cuadro, de ahí en adelante las siguientes piezas fueron variaciones de mi modelo, variaciones marcadas en tanto que tienen el mismo ADN pero lo expresan de manera distinta. Los modelos que a su vez se vuelven copias, modelos que como una fotocopiadora al copiar van perdiendo la esencia del primer modelo.

3.1 “Beligerancia en el desayuno”



Al principio de mi producción no tomaba en cuenta el uso de los títulos, hasta que fui regañado por varias personas, pero me di cuenta mucho después que los títulos le pueden dar una lectura audaz o directa o ambigua a los cuadros. “Beligerancia en el desayuno” fue mi cuadro base y una de mis primeras piezas con un título abierto a las interpretaciones, una pieza para generar variaciones y versiones y cohesionar una serie con salida de exposición individual. Fue pensado como un collage al igual que toda la serie, que tuviera una lógica dentro de su espacio; dentro del cuadro.

La primera preocupación del cuadro fue meramente espacial, evidenciar dos pedazos de carne sobre un plano y con cierto dominio técnico demostrar profundidad en el cuadro. Lo demás sucedió de una manera aditiva y un tanto intuitiva. Teniendo los dos pedazos de carne resueltos de una manera naif, necesitaba generar una tensión; que vendría influenciada por un cuadro de Mark Tansey, “El triunfo de la escuela de Nueva York”. Grosso modo en el cuadro los artistas modernos que fungen como testigos de Bretón quien le firma una carta de rendición a Greenberg respaldado por la Escuela de Nueva York. Un cuadro encriptado para la mayoría de la gente, incluso para los especializados en el arte. Un cuadro en donde sucede un evento hipotético y nimio que proyecta grandes transformaciones culturales.

De la obra de Tansey me interesan sus contenidos encriptados que se ven evidenciados en los títulos de las piezas.

Volviendo al cuadro esta realizado al óleo con medidas de 40 x 41 cm. Se estructura a partir de dos planos que fungen como piso realizado en amarillo de cadmio y laca escarlata y la pared o posiblemente cielo realizado en tonos violáceos donde el violeta de cobalto se esboza con un poco de blanco de titanio que crean una sensación de luz. El plano amarillo se ve interrumpido por una mancha con patrón de “filetitos” de caricatura que a su vez funge como sombra de dos pedazos de

carne; tomahawk para ser precisos en el corte. El pedazo de atrás esta realizado en tonos rojizos intensos donde predomina una mezcla de rojo de cadmio con carmesí alizarina mientras que el de adelante tiene una gama cromática un tanto más sutil hacia los naranjas; rojo cadmio, laca escarlata y magenta generando un acercamiento que se ve reforzado por los nervios de la carne de los cuales carece el pedazo anterior. Los cortes generan una diagonal que disecciona el plano amarillo.

Encima de estos cortes de carne se dan tres encuentros de personajes, en el corte trasero nos encontramos con un fusilamiento en marcha estelarizado por lo que parecen ser soldados de juguete, realizados en tonos verdes esmeralda y viridian. Donde el condenado abraza su destino con estoicismo despidiéndose con un saludo patrio. Mientras que el verdugo se dispone con una rodilla al suelo a cumplir la sentencia.

En el primer corte podemos ver dos soldados a punto de batirse a golpes realizados en tonos verdes esmeralda y viridian y amarillo azo limón. Sus actitudes son de desafío, aun cuando ninguno se atreve a dar el primer golpe. Mientras que las sombras en púrpura dioxizina de los cuatro soldados parecen tener autonomía, en el corte trasero suceden como testigos y apoyos morales a su cada cual. Y en el primer plano nos encontramos con dos dinosaurios enfrentándose por el dominio del corte de carne y el dominio de los dos enfrentamientos que suceden a su alrededor

A



“Encuentro” y “paroxismo” respectivamente son variación y versión del cuadro base. Comparten los mismos planteamientos formales, sobre la tensión y el contraste, con sus respectivas variaciones cromáticas generan tres cuadros que se relacionan para dar cuerpo a la primera parte de la serie “Delicatessen”. En “paroxismo” se respeta la misma estructura compositiva del cuadro base con una variación cromática y una escala un tanto mayor. Mientras que en “encuentro” se invierte un tanto la dirección de los huesos de los tomahawk y se evidencian más los “filetitos” de caricatura dándole

protagonismo a un tercer corte de carne totalmente gráfico y cromático que funge como peso visual para equilibrar la composición del cuadro, mientras que se introducen nuevos personajes a la serie, los luchadores.

El color sólido y plano contrasta con la pintura tradicional de la naturaleza muerta recordando a los sesenta y el pop art. Los planos de color cobran un protagonismo plástico en donde la aplicación de la luz es nula o casi nula. Generando en la mayoría una atmosfera artificial. La gama cromática utilizada es un entramado de combinaciones entre acrílicos y óleos de diferentes marcas cuyos acabados son diversos, sobre todo en la luminosidad y saturación del cromo.

B



A partir de los primeros tres cuadros, la visualización de la serie se hizo más clara, con las constantes y variables definidas solo era cuestión de trabajar en bocetos, dibujos y fotografías en resumidas cuentas trabajar el proceso de la serie.

Para reactivar mi serie tuve que cuestionar a mis objetos: carne que es el nexo en todas las piezas, abierto a interpretaciones. El soldado como el luchador de plástico, juguetes emblemáticos de la niñez mexicana, me permite jugar con el acomodo de escenas, una escena sobre otra escena.

3.2 Ritmo en el aguzamiento

Dentro de los cuadros se sigue otro tipo de lógica, se rompen las leyes físicas y las posibilidades solo se ven limitadas por la inventiva del creador.

La elección de los objetos genera la primera tensión, carnes y juguetes denunciando sus cualidades objetuales, buscando sobrevivir el uno ante el otro. Lo orgánico y lo artificial conviven de una manera consciente y alerta. Los objetos tienen una carga compleja de sensaciones y valores culturales, donde el deber del pintor es arrebatarse sus preconcepciones y re significarlos de acuerdo

a la exigencia de la pintura. Los soldaditos y los luchadores de plástico como mencioné anteriormente aluden a mi niñez; y son una elección que me permiten desarrollar nuevas dinámicas visuales; y junto a la carne juego con sus valores plásticos en una carrera desenfrenada hacia el contraste. La imposición de una convivencia entre los elementos tensiona al espectador y lo mantiene alerta.

3.2.1 La reflexión de los “filetitos” gráficos

Contrastan distintos tipos de pintura que a su vez conviven y compiten por la atención del espectador. Es evidente este resultado que se vuelve proceso y me permite explorar distintas maneras de aprehender y expresar los objetos (carnes y juguetes) este proceso es un inicio hacia la búsqueda de la sutileza en el contraste, el matiz.

El contraste sinónimo de tensión y dinamismo en distintas maneras de representar la carne. Se dramatiza y complejiza el significado mediante formulaciones visuales opuestas y se enriquece la mirada a la vez que se fuerza a empatar visualidades semánticas dispares mediante el color y sobre todo por forma, aunque son trozos de carne, varían de tratamiento de escala y de textura. El contraste se da en distintos niveles tanto técnicos como formales y conceptuales. La ubicación, la escala incluso el agrupamiento enriquecen los cuadros.

El aguzamiento va desde la pincelada, pasando por el color, la materia, la forma, el tamaño, inclusive la relación figura fondo. El contraste lleva de alguna manera a la variación y a la repetición; se necesita un espectro amplio para generar una lectura mayor y más abierta hacia el interior de las piezas. Y al final se genera también un contraste entre los mismos cuadros. De los objetos utilizados para explorarlos continuamente, lo que comúnmente se entendería por monotonía, en la repetición se lleva a cabo un problema, bien sea formal, técnico o conceptual y se desarrolla para encontrar las máximas posibilidades expresivas e intelectivas.

El ritmo se mantiene con la elección del formato, para contener los posibles contrastes dentro de las piezas. La repetición de una disciplina genera un hábito, y el desarrollo de un hábito desemboca en la virtud. Al pintar una y otra vez, con constancia y meticulosidad se desarrolla una visión particular de la realidad y de la pintura.

En la repetición el modelo “belligerancia en el desayuno” se desarrolla como un corpus de trabajo donde la mutación y adaptación de valores formales genera una familia de cuadros cuyos genes repetitivos y otros variables hacen posible la permanencia de ésta. Este recurso llevado a la práctica

del cuadro, nos brinda nuevas posibilidades de abordar el objeto, y pasa de su estado estelar a un anonimato que puede funcionar como fondo. La repetición de los luchadores me permite construir una trama de dobles esperando la acción más atrás dentro del cuadro.

Me interesa que mi obra tenga distintos acabados visuales y la serigrafía enriqueció y agilizó el tratamiento en algunos cuadros.

Al igual que Warhol, la serigrafía me permite la reproducción como modo de producción, de una serie con una matriz única. En la repetición de un original se puede encontrar la variación de un idéntico o la identidad de varios diversos.

A diferencia de Warhol que demeritaba y quería desaparecer de su obra el papel de la manualidad y asumirse completamente como una máquina. Yo siento un peso en la elaboración de la imagen de una manera manual pero basándome en múltiples recursos técnicos a la hora de desarrollar mi obra.

Las variaciones de color, tamaño, textura y forma aluden primero a las leyes del cuadro, a que haya un sentido interno ya que es necesario que funcionen los elementos subordinados a una formalidad compositiva; puesto que me interesa cómo la cotidianidad de los objetos puede devenir en una reflexión estética y sobre todo plástica.

3.3 Asumirse pintor

La pintura que alguna vez fue hegemónica en la producción de imágenes se ve desplazada ante la tecnología de la fotografía y sus derivados actuales. La mimesis que en un principio cautivó a los pintores, pasa a segundo plano con la llegada de la fotografía y la pintura se vuelca en sí misma para ofrecer sus recursos formales como propio discurso plástico. Después de haber explotado todas las capacidades plásticas de esta disciplina es pertinente preguntarnos ¿aún tiene vigencia una disciplina tan lenta y manual como lo es la pintura?

Las preocupaciones formales que alguna vez lo fueron todo para esta disciplina ya están superadas. Cualquier motivo para la plástica ha sido gastado, puesto que hay toda una historia de la pintura que nos precede y que el cuestionamiento de la vitalidad de la pintura ha sido víctima de su propia desmesura.

La creación plástica es mucho más lenta y compleja, necesita de su propio ritmo, donde los resultados siempre son a largo plazo, es una lentitud que se encuentra en el hacer y en el ver. Una lentitud en la observación u oteada a un fenómeno, y en ambos casos es en la mente del pintor donde esta contemplación de fenómenos se reconfiguran, una y otra vez, dando lugar a imágenes mentales intencionadas y estructuradas.

El pintor moderno se volvió más que solo pintor, se volcó hacia la historia y la transgredió. Ultrajó la historia para imponer su propia historia y ponerle punto final. Tuvo la insolencia de ir más allá y dejó unos zapatos muy grandes para llenar.

Es necesario apretar los dientes, sacar el pecho apretar las nalgas y asumir ese peso que nos dejaron, si no se puede superar por lo menos asimilarlo de igual manera. La pintura como disciplina tiene que darle la vuelta a la globalización y sacarle provecho. Puesto que en una era tan mediatizada y bombardeada por imágenes que se vuelven virales, una pseudo cultura de Instagram y el sinfín de gifs que pululan por las redes; la pintura tiene que lidiar con estas manifestaciones en aras de encontrar a su público.

Escojo ser pintor y tener un compromiso que se debe manifestar en la producción intencionada de imágenes reveladoras. Un deber y una deuda, una necesidad de pertenecer a los que reconfiguraron la manera del ver. El conocimiento que se aborda en lo bidimensional es visual, me ayuda a vincularme con otras maneras de ver y hacer, una singularidad, una obsesión, un cambio sutil. La expresividad de un trazo o vibración de un color.

Aun sabiendo todo lo que implica, me inclino ante esta disciplina con la utilización de motivos cotidianos como juguetes o pedazos de carne; que resultan objetos receptivos de una problemática formal o bien narrativa, con estos objetos me permito indagar en la reestructuración de la imagen como representación y la construcción de la pintura como presentación. Todo pintor necesita ver y que este ver se convierta en mandamiento como lo menciona Merleau Ponty, aunque sea en monografías, fotografías, fotocopias, estampas, imágenes digitales. El ver es una obligada aproximación a la pintura.

Ser pintor es un ver y volver a ver, evidenciar una posible verdad.

Reestructuración de la imagen como representación me refiero a una edición mental de la realidad sometida en la utilidad como elemento de la pintura, una trampa para el acercamiento del espectador, cuya educación visual está acostumbrada a las representaciones; La forma está ligada a esta concepción.

La construcción de la pintura como presentación. Es difícil crear presentaciones, aun así la presentación del color como tal que se articula con respecto a la pieza y que no necesita significar alguna emoción. El plano sometido a un color nos presenta un espacio inherente a lo bidimensional del soporte. La materia que se expresa como un ente autónomo con cierta extrañeza; no es del todo objetual pero su carácter de relieve lo empuja para ser la primera aprehensión del espectador.

En mi trabajo está presente la preocupación de conceptos duales como el motivo y su representación, espacio-superficie, forma-color, forma-contenido. Acuñados estos conceptos a nuevas técnicas en beneficio de un discurso plástico inefable y después conceptual. Una de las preocupaciones formales que tengo es de contrastes y matices ya sea en texturas, paletas o formas.

Busco una contundencia en mi obra y mi ser, que mi ser este volcado en mi obra y que mi obra me permita soportarme como ser. Mis preocupaciones son formales y por ahora busco el contraste.

“Pintar es fácil cuando no sabes, pero muy difícil cuando sabes”

Edgar Degas

“Hay que darse tiempo para mirar, mirar como si fuese un mandamiento. Quizás mirar no detenga el tiempo pero la existencia nos parecerá más larga.”

Merleau Ponty

Ser reactivo a las nuevas posibilidades que brindan la tecnología y la información que circula es volver al academicismo del siglo XIX. Es un retroceso. Hay que tener cuidado, saber discernir cuando es

necesario un acercamiento al presente y cuando los paradigmas pasados pueden volver a ser retomados.

El que la historia del arte lleve cierta progresión no quiere decir que los procesos y paradigmas planteados por algunos artistas no sean abordados en nuestro tiempo. Es bueno saber los antecedentes a la hora de problematizar la pintura; la preocupación tan ferviente por el color, la forma, la materia. Genera nuevas aproximaciones hacia la realidad. Se aprehende de otro modo la existencia y es difícil de explicar a quienes no están familiarizados no tanto con el arte, si no con la contemplación, la sensibilización y la reflexión de los actos más nimios.

Hay una neurosis en el ser creador, se manifiesta en cada pieza en el trazo en la forma, en el color. Una neurosis creativa en busca de su propio sentido. No saber a ciencia cierta el porqué de la creación pero tener el impulso de seguir creando. Esto se podría manifestar como un acto de fe. Un quehacer que se malinterpreta con fama, fortuna y prestigio. Una búsqueda interiorizada, un duelo con el yo mismo, una vanidad insaciable pero inconclusa.

ANEXO DE IMÁGENES

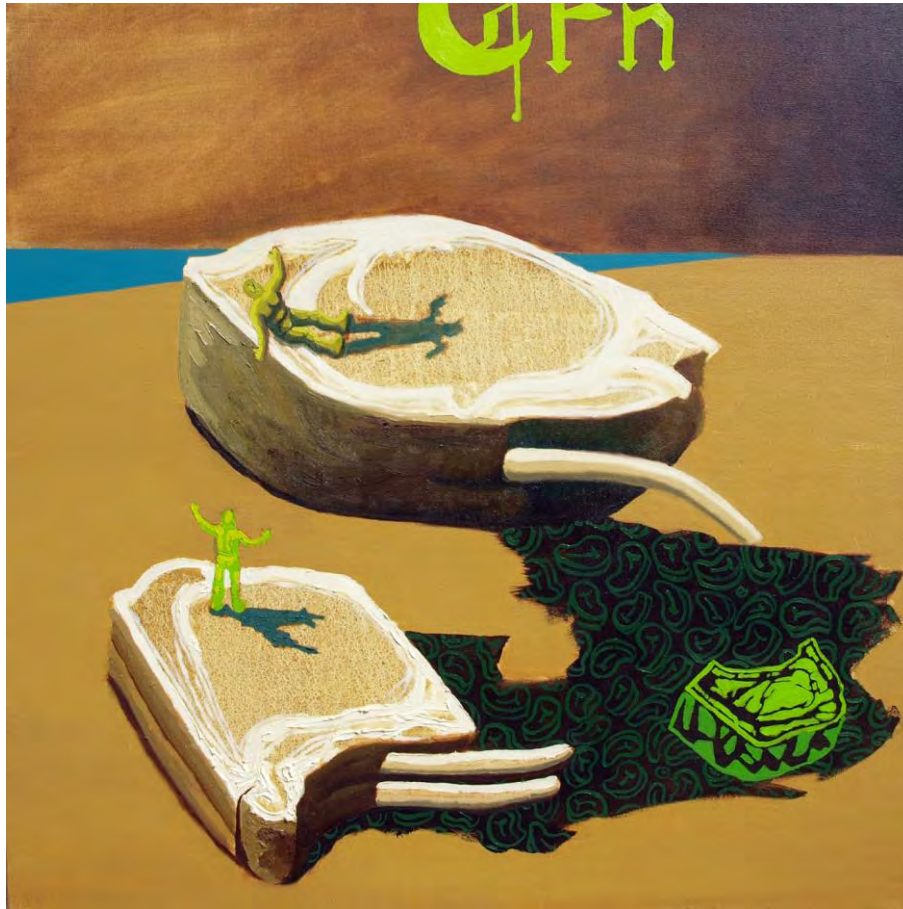


“Beligerancia en el desayuno”

Óleo sobre tela

40 x 41 cm

2013



“Encuentro”
Óleo sobre tela
80 x 80 cm
2013



“Paroxismo”
Óleo sobre tela
80 x 80 cm
2013



“Campéon”

Acrílico y óleo sobre tela

80 x 80 cm

2013



"Puzzle"

Acrílico y óleo sobre tela

80 x 80 cm

2013



“El patrón”
Acrílico y óleo sobre tela
80 x 80 cm
2013



“Gracias”
Mixta sobre tela
80 x 80 cm
2013



“Polémico”

Acrílico y óleo sobre tela

80 x 80 cm

2013

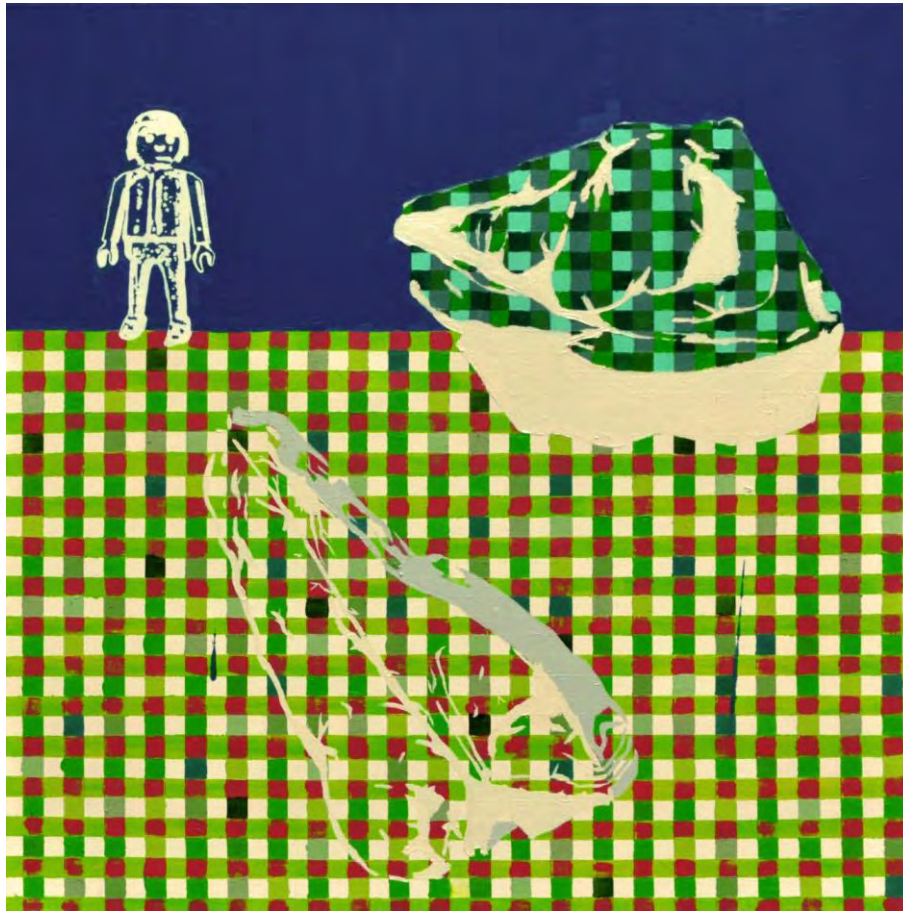


“Charros”

Acrílico y óleo sobre tela

80 x 80 cm

2014



"Hipster"

Acrílico y óleo sobre tela

80 x 80 cm

2014



“El padre, el hijo, el espíritu y el santo”

Acrílico y óleo sobre tela

80 x 80 cm

2014



“Iconoclasta”
Mixta sobre tela
80 x 80 cm
2014



“Reconozco que me equivoqué”

Acrílico y óleo sobre tela

100 x 100 cm

2014



“Mantel”

Díptico

Acrílico y óleo sobre tela

120 x 200 cm

2014

CONCLUSION

El completo enamoramiento hacia los objetos se dio después de terminar la serie, la carne sigue teniendo resquicios de un dinamismo y una organicidad, recordatorio del ajeteo constante de la vida. Mientras que los objetos pacientes entrañables y ensimismados en su propia gravedad, invadiéndose unos a otros a una velocidad tan ajena a nosotros que parece estática; alertas a su uso ya sea práctico o no.

Dentro de los talleres aprendí uno que otro hábito, si no es el de pintar por lo menos es el de ver y mayor aún el de escuchar, aprender a escuchar, tener un punto de vista diferente ya sea de tu trabajo o de otro, aceptar otras perspectivas de proceso y de creación de imágenes. Los horarios de taller son muy cortos, dos talleres de 10 horas por semana no llevan a una especialización idónea. Se necesita un compromiso mayor para hacer rendir el espacio que brinda la escuela. Cada alumno esta con el profesor que le adecua, que se merece y que se auto exige. Hay un parentesco dentro de cada taller puesto que está en formación en mi caso el haber cursado pintura con Ulises García Ponce de León me dio una visión de la pintura y del mundo del arte, que sin duda alguna ahora es tiempo que yo lo tome como punto de partida para crear mis visiones de la pintura y del arte. Me parece imperativo seguir de cerca el trabajo de egresados para sondear su trabajo y su posible desenvolvimiento personal y cultural.

Conforme a mi experiencia es necesario reflexionar sobre el perfil de egreso de los integrantes de las nuevas generaciones y seguirles la pista por unos años para censar su desarrollo como profesionales y demostrar si el plan de estudios funciona. Tras haber cursado los cuatro años de carrera mis habilidades técnicas, formales y conceptuales se han complejizado pero no se deslindan del todo de la academia. Al salir de la escuela aún tengo un esquema escolar que tengo que ir dejando poco a poco hasta encontrarme solo, encontrarme en un horario ajeno al taller, encontrarme a altas horas de la noche solo con la paleta, y el cuadro. Volverme crítico con cada pincelada y selección cromática, tengo que empezar a crear mi propia voz.

La serie "Delicatessen" aludía a meros aspectos formales con una que otra cita a la historia de la pintura. Respondían a algunos valores académicos y de exposición que se han cumplido. Los juguetes encontrados y enfrentados en las carnes me dieron la pauta para seguir desarrollando la escena como consecuencia del género de la naturaleza muerta, generar una narrativa dentro de los cuadros y complejizar el contenido. Es necesario ir más lejos generar otro tipo de lecturas dentro de la pintura, desbordar mi imaginario y empezar a darle un sentido más serio a mi trabajo.

Con esta serie de cuadros cierro dos ciclos, mi estancia en la escuela y mi primera serie de exposición individual. Al plantear variaciones formales la serie se puede extender en un sinnúmero de cuadros pero creo pertinente la conclusión de ésta y la apertura a nuevas posibilidades incluso con los mismos elementos, los juguetes. La búsqueda de un guion narrativo y una complejización compositiva son inquietudes que voy a desarrollar en otra serie de pinturas. El trabajo en serie me permitió una atención y un control a una gama de posibilidades planteadas por el cuestionamiento formal de “beligerancia en el desayuno”. La serialidad del trabajo por el momento me acomoda y se amolda a mi búsqueda de una voz propia, un sentido propio.

Ser un creador de obra plástica es una gran responsabilidad, a la hora de cultivarse como a la hora de traducir las experiencias culturales a una obra, antes que ser un pintor soy un espectador ávido y crítico; tarea complicada a mí parecer, eso y el estar al tanto de convocatorias y exposiciones. Conforme a mi experiencia hacer estomago para aguantar los rechazos, la verdadera carrera de resistencia. Resistir al sistema cultural, a los estilos pasajeros, a las modas contemporáneas que suceden en México.

Hay una necesidad de La pertinencia conceptual en la pintura, en tanto que el concepto se pueda plastificar. La pintura puede ser un medio o un fin, sabiendo el lugar que obedece a cada situación. Pienso que el pintor comprometido entre sus quehaceres como creador debe de generar ensayos sobre la pintura y circunstancias que le atañen, es necesario que lo haga, quizá no tenga la habilidad en la escritura que va mejorando en la medida que este se lo proponga, lo que si tiene es una visión totalmente distinta de la historia de la pintura, una mirada que lee los cuadros, porque los cuadros también son documentos como dice el David Hockney. Los escritores y los críticos tienen una lectura de las piezas pero los creadores, comparten una visión muy diferente de los ya nombrados. Los pintores tienen cierta empatía y un anhelo por escudriñar completamente los cuadros, desmantelarlos, descifrar el enigma que tiende al ocultamiento y que hace necesario volver una y otra vez a los cuadros.

Esta mirada necesita plantar nuevos paradigmas de investigación y discusión con respecto a las piezas, creo que en la medida que se desarrolle esto, el pintor se vuelve más completo dentro de su pintura a la vez que complementa la de los demás. Pienso que es de suma importancia que cada pintor teorice sobre su pintura, o por lo menos que tenga bien definido los aspectos que aborda el por qué y el cómo los aborda.

El desarrollar esta investigación y sobre todo escribirla me permitió aterrizar y aclarar ideas en torno a mi producción y a la producción plástica de mi generación. Cohesionar la serie y volverla más integral con respecto a mis contemporáneos. El estar una y otra vez frente a los cuadros como si me dieran las respuestas sobre lo escrito en estas páginas.

La pintura es un tipo de imagen que consta de su propia dermis; capas aceite, de color de materia y de grasa. Es una imagen encarnada que dota de riqueza al verla y vivirla en su propio lugar en su intimidad frontal.

GRACIAS

BIBLIOGRAFÍA

- Bayer, Raymond, **Historia de la estética**, Fondo de cultura económica, Madrid, 2002, 476pp
- Born, Wolfgang, **Still life painting in America**, Hacker art, New York, 1973, 134pp
- Davenport, Guy, **Objetos sobre una mesa: desorden armonioso en arte**, Fondo de cultura económica, Madrid, 2002, 138pp
- Deimling, Barbara, **Paul Cézanne**, Taschen, Chile, 2011, 95pp
- Gombrich, E.H., **La historia del arte**, Phaidon, New York, 2009, 688pp
- Gombrich E.H., **Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica**, Phaidon, London, 2002, 386pp
- Gual, Enrique F., **La pintura de cosas naturales**, Sep, México, 1973, 159pp
- Hicks, Roger (Roger Williams), **Still life Hicks and Frances Schultz**, Rotovisión, México, 1996, 160pp
- Lippard, Lucy R., **El pop art**, Destino, Barcelona, 1993, 215 pp
- Margit, Rowell, **Objects of desire the modern still life**, Museum of modern art New York, 1997, 237pp
- Maurer, George L., **Manet: the still life paintings**, American federation of arts, New York, 2000, 198pp
- Olmedo, Salvador G., **El bodegón**, Idea books, España, 2004, 47pp
- Penn, Irving, **Still life/ by Irving Penn**, Thames and Hudson, London, 2001, 200pp
- Schapiro, Meyer, **Cézanne**, Abrams, 2005, 126pp
- Schneider, Norbert, **Naturaleza muerta: apariencia real y sentido alegórico de las cosas: la naturaleza muerta en la edad moderna temprana**, Koln, Taschen, 1992, 215pp
- Triadó, Juan Ramón, **El bodegón/texto de Juan Ramón Triadó**, Carroggio, Barcelona, 2003, 198pp
- Tuchman, Phyllis, **THE QUIET MASTERY OF JEAN-SIMEON CHARDIN**, Smithsonian, 2000
- Ulrike, Becks Malorny, **Paul Cézanne**, Taschen, USA, 96pp
- Walther, Ingo F., **Picasso**, Oceano, México, 2005, 96pp

Walther, Ingo F., **Arte del siglo xx, Taschen**, Barcelona,2005, 406pp

Wilmerding, John, **The pop object: the still life tradition in pop art**, Rizzoli, New York, 2013, 256pp