

Secretaría de Educación Pública (SEP)

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)

Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda* (ENPEG)

La observación de muy cerca
Figuración y medios tecnológicos

Tesis profesional
Por Christian Santana Prinz

Mónica Castillo, tutora de producción
Humberto Chávez Mayol, tutor de tesis

México D. F., enero del 2002.

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Santana Prinz, Christian. La observación de muy cerca Figuración y medios tecnológicos, ENPEG "La Esmeralda"/INBA/CONACULTA, México, 2002. (El original se encuentra en la ENPEG "La Esmeralda")

Descriptores temáticos (palabras clave): La estética de lo grotesco, el Cristo en la cruz de Matthias Grünewald.

La observación de muy cerca
Figuración y medios tecnológicos

Tesis profesional
Por Christian Santana Prinz

Mónica Castillo, tutora de producción
Humberto Chávez Mayol, tutor de tesis

Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda* (ENPEG)
Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)
Centro Nacional de las Artes (Cenart)
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)
Secretaría de Educación Pública (SEP)

México D. F., enero del 2002.

“Negamos la belleza clásica; la belleza perfecta,
y buscamos la belleza inferior, la belleza imperfecta”.

Witold Gombrowicz

INTRODUCCIÓN

Esta tesis tiene como base una estética fundamentada en reflexiones en torno al cuerpo, formas, situaciones o características de lo humano que comúnmente son descalificadas por “feas”: un cuerpo que se distingue o sobresale como presencia grotesca, en una idealización inversa de belleza, o en otras palabras una belleza estética dirigida hacia las decadencias de la carne. De esta forma, la *observación de muy cerca* que propongo es una analítica del cuerpo. Una visualización de la realidad que parece perfecta, una reproducción influenciada por los medios tecnológicos de la comunicación. Mis pinturas son entradas al *nano* espacio (1), al microcosmos, el lado opuesto del infinito exterior, lo diminuto que hace énfasis en el detalle anatómico, en su materia, en la piel que lo cubre con sus pliegues y todas sus imperfecciones. He pretendido crear con la pintura una especie de presencia de situaciones relacionadas con el monitor, la fotografía clínica, el encuadre epidérmico, con personajes y autorretratos que enmarcan un discurso que podría ser interpretado a manera de mito autobiográfico.

Me interesa observar los objetos en directo y de muy cerca para representarlos como un *close up* y cambiar el sentido de su percepción. No es lo mismo ver en la televisión un *close up* de un hombre con una malformación física (aunque se trate de maquillaje para una película) que ver a un sujeto con una deformidad real en el rostro caminando a nuestro lado. Me quiero referir con este ejemplo al filtro propio de los medios electrónicos que nos aleja de los objetos reales o de la materia táctil, volviéndolos indirectos y lejanos.

En el Capítulo 1 de mi tesis establezco las influencias temáticas y pictóricas relacionadas con el cuerpo y la reestructuración de la imagen mediática en la búsqueda de sensaciones. En el Capítulo 2 expongo las

ideas que definen mi obra. Conceptos como la mirada clínica, la temporalidad en el cuerpo, el autorretrato, el instrumental quirúrgico, la fragmentación y la catarsis. El Capítulo 3 desglosa las características técnicas y formales de mi pintura e incluye una bitácora con una descripción cronológica de los procesos evolutivos en la obra (1997- 2001). En la Conclusión hago algunas definiciones técnicas relacionadas con la elaboración de imágenes y arriesgo una breve reflexión acerca de la naturaleza del acto pictórico y su lirismo liberador de sensaciones. Además incluyo en un apartado final el catálogo de mi obra.

1. El nano espacio, es una serie de mundos ultra microscópicos donde las cosas comunes se ven diferentes. Se puede definir como la búsqueda a mundos internos ocultos, a mundos dentro de mundos dentro de mundos. El documental japonés de mismo nombre ("Nano espacio", dirigido por Toshinari Kuwa, de la N.H.K. Japan Broadcasting Corp. 1993), define las medidas para este mundo interior como nanómetros. Un nanómetro es una mil millonésima de metro.

ACLARACIÓN METODOLÓGICA

El triángulo semiótico

El triángulo semiótico propuesto por Pierce puede entenderse como un método de ordenamiento y separación de ideas para explicar la realidad y los fenómenos de intercambio en comportamientos y procesos intelectuales desde la concepción de los signos. Fue la investigadora Francisca Pérez quien lo aplicó como modelo para abordar los temas relativos al icono y su representación en el arte.

Esta relación semiótica está constituida por tres elementos: el primero remite a la representación de lo no conocido o lo posible como icono y a su interpretación (Representamen); el segundo abarca las ideas que el artista retoma o forja y que van a sustentar los valores plasmados (Objeto); y el tercero integra los fundamentos y conceptos que dan coherencia al pensamiento interpretativo (Interpretante). Juntos, en relación, los términos del triángulo semiótico generan la significación, la comunicación y la invención: el Signo. Para Bense, una función: "significar, comunicar, representar, valorar, retratar, expresar, ordenar, abstraer, esquematizar y otras semejantes, son procesos semiósicos típicos, que juegan diferentes papeles en el desarrollo del conocimiento, en la construcción de teorías, en la observación, en la inducción, deducción, abducción y en la fijación lingüística de los resultados" (1).

En esta tesis quise hacer primero, una aproximación a mi obra a partir de la relación de referencias estéticas, históricas y temáticas (Interpretante), dando así un contexto mayor para la comprensión de mi trabajo y legalidad a mi proceso creativo. Es decir, empiezo desde lo tercero en el orden de exposición de la metodología del triángulo semiótico.

El Interpretante se conforma de tres partes: de un Rema o Término que

representa o especifica las cualidades de representación, como cualidades nombrables; de un Dicente como una proposición lógica que explica una acción o una experiencia; y un Argumento que formula una regla que relaciona el Representamen con el Objeto. Trato así en la primera parte, modelos argumentales como base para la aplicación de algunas estéticas artísticas.

Siguiendo este esquema, luego desarrollo el Objeto como “aquello de lo que se habla, lo que se expresa o lo que se entiende como exterior al proceso de comunicación, expresión o comprensión” (2). Aquí defino además la relación que tiene el Objeto con el Icono --de parecido con el mundo objetual--, con el Índice o Índex --de continuidad de tiempo o espacio--, y con el Símbolo --basada en una convención social--.

En lo que toca a los aspectos formales de la obra (Representamen) abundo en formatos, materiales, técnicas y características de los mismos, así como en las cualidades del pensamiento como un momento de apertura al conocimiento que habrá de concebir posibilidades de identificar lo estético, entendiéndose como sensación o sentimiento.

En este punto profundizo en otros tres aspectos que se basan en modos de ser: la relación de cualidad, por ejemplo las características de la obra que se perciben como una sensación no definida o una función no lógica (Cualisigno); la relación física con la obra, sus características formales, como lo son el color que posee, el ordenamiento de sus formas, sus texturas y trazos (Sinsigno); y la ley, convención o fundamento que le da legalidad a la obra, por ejemplo las bases estilísticas que la distinguen (Legisigno). Así inspirados en el pensamiento semiótico, diremos que la obra artística (Representamen) es un primero que necesita de un segundo y de un tercero para ser interpretado, como función semiótica del conocimiento.

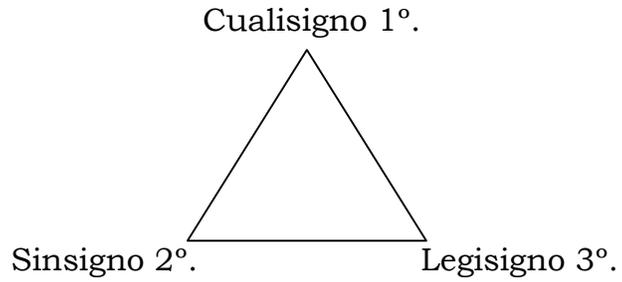
La imagen artística como forma es capaz de representar lo singular, la cualidad y lo posible. La obra es la forma con la que se expresa, con la que se identifica un modo de representación estética. Por lo tanto, la pintura

figurativa es un arte icónico que provoca un placer estético a través de emociones que podrían representar el dolor para provocar un dolor. El modo icónico de la representación de objetos (o el representamen cualisigno) es la cualidad de un modo específico de significar estéticamente a través de una pintura.

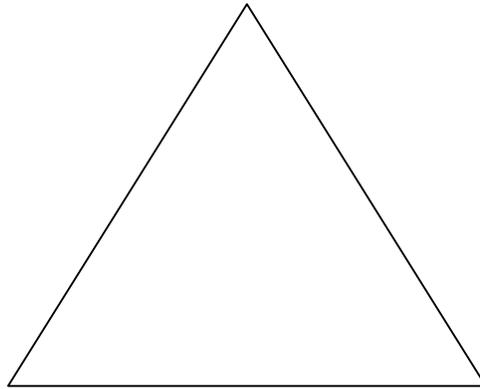
1. La cita la retomé del libro *Los placeres del parecido, icono y representación*, de Francisca Pérez Carreño, cuando habla de la trasposición que hace en la aplicación de la metodología del triángulo semiótico a las artes plásticas (p. 47).

2. Francisca Pérez Carreño, *Los placeres del parecido, icono y representación*. (p. 51, 1.3 Objetos de la representación).

TRIANGULO SEMIÓTICO

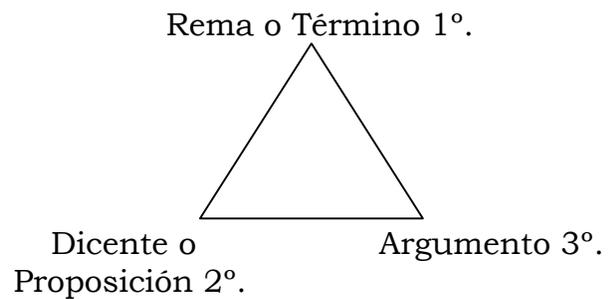
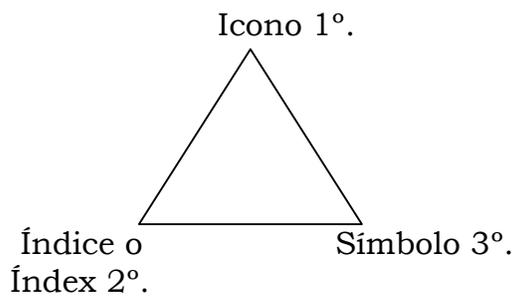


Representamen (Primero)
Capítulo 3



Objeto (Segundo)
Capítulo 2

Interpretante (Tercero)
Capítulo 1



CAPÍTULO 1

(de lo tercero)

Referencias históricas y teóricas

Pensar es una tarea interpretativa a través de la cual la realidad cobra forma en actividades como la pintura, y gracias a ella el creador artístico desarrolla conceptos tan individuales como fundamentales. Esta es la parte del Interpretante donde con el Argumento (tercero de lo tercero, con lo que se formula una regla y se relaciona al Representamen con el Objeto), o con modelos argumentales me sirvo para una aplicación de las estéticas artísticas. Aquí presento los conceptos teóricos que han determinado mi obra, así como la influencia que han ejercido en ésta distintos movimientos plásticos en temas como el cuerpo, lo grotesco, los medios tecnológicos y la reproducción de imágenes.

Utilizo la imagen del cuerpo como un organismo cambiante, que tiende a la decadencia y a la caducidad para demostrar que con todo y esa fatalidad tiene sus propias capacidades de transformación y regeneración, y que es en función de esas mismas cualidades algo bello y sublime. Bello y sublime por su significado en términos de los ciclos vitales mayores -- como pueden ser los cambios energéticos, de materia y los cierres de ciclos--, y no por sus referencias a las ideas clásicas de la belleza y la perfección.

Hago un recuento de las versiones anómalas, por llamarles de alguna manera, que pintores de diferentes épocas han trabajado a veces de un modo realista, otras de un modo expresivo, otras más de un modo subjetivo que tiende a una suerte de idealización inversa. Aquí cito como ejemplo el esfuerzo de exaltación de las formas del cuerpo en un estado excepcional de miseria, una miseria total, de Grünewald. Los artistas más

recientes han tocado otro extremo. Su veta es la extravagancia, el frenetismo, los absurdos más mínimos, pero también más cotidianos de la vida del individuo. Podemos citar aquí las pinturas cuyo afán primero es la documentación obsesiva de la violencia y el error. Sus autores, además de atraer en su favor las posibilidades técnicas de los medios de reproducción más sofisticados, pretenden así sacudirse y sacudir al espectador de una escala de valores restrictiva. Esto me ha motivado a desarrollar mi pintura con una concepción del *close up* o acercamiento como presencia del cuerpo que expurga el detalle para provocar la sensación y la emoción, para conmover.

La estética de lo grotesco

Ha habido pintores que han sabido interpretar de un modo estético lo terrible, lo violento, lo feo y lo desagradable como un modo de vida de esas experiencias o cargas emocionales negativas. Estos artistas crean sus imágenes con una concepción y una sensibilidad cercana a lo siniestro: “Personas, cosas o situaciones que resumen imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos, vínculo entre lo siniestro y lo fantástico” (1). ¡Cuántas veces no hemos visto magnificadas representaciones pictóricas de guerras de todas las épocas como algo sublime! Muchas veces observamos en la obra artística una relación entre la representación de la realidad como escape y la realidad que en sí misma es siniestra. Hay que recalcar, sin embargo, que el arte puede tratar cualquier asunto o sentimiento, independientemente de la conmoción que pueda causar. Suele suceder que los recovecos del ser humano despiertan sentimientos contradictorios: placenteros y dolorosos, pero la propia naturaleza de la pintura es expresarlos. “Lo bello es el comienzo de lo

terrible que los humanos todavía podemos soportar”, escribió Rainer María Rilke.

El Cristo en la cruz de Matthias Grünewald

En el siglo XV, un eminente artista alemán, Matthias Grünewald, que con su crucifixión, fue el precursor del realismo moderno más intenso, el primero que empleó el color no como iluminador, sino como pintor. Mathis Neithart o Nithart (llamándose después él mismo Gothart, y erróneamente cambiado por Günewald) nació entre 1470 y 1480 aparentemente en Würzburg. Al lado de Albrecht Dürer o Alberto Durero, es el más importante representante de la pintura nórdica entre 1500 y 1600.

Fiel al pensamiento y a la concepción artística de la Edad Media, sus obras se caracterizan por su excepcional luminosidad y colorido, con una expresión de las escenas y de las figuras intensificada al máximo. En ese entonces la creación pictórica se liberó en cierto modo, de la sujeción que mantenía con la Iglesia, concentrándose en su parte más importante, el altar, con lo que el artista se permitió plasmar una visión muy personal.

La representación de *Cristo en la cruz* (1510-1515), en el Altar de Isenheim (Colmar, Francia), es un ejemplo de la decoración de retablos. Un políptico con varios pares de hojas pintadas por ambos lados, que puede abrirse como un libro según el tipo de liturgia que se celebre, mostrando la imagen más indicada para cada ocasión. Cuando se encuentra cerrado puede apreciarse la pintura de la crucifixión de Cristo, con su valor realista y su simbolismo expresivo.

El pintor visualiza el suplicio del Hijo de Dios plasmando el dolor en unas manos contraídas que son testimonio de la ausencia. Grandes líneas duras y moduladas crean volúmenes y espacios vacíos y dan forma a la

desesperanza. El color pálido encarnado de Cristo es de una brutalidad chocante. Sus ampollas y heridas están trabajadas con gran detalle. Su cuerpo, engrandecido hasta la desproporción, destaca su importancia en la pintura. Las marcas de tortura presentan el color verduzco de la descomposición de la carne, y ofrece con él consuelo a todos los enfermos. A la izquierda del ensangrentado redentor, se arrodilla la desesperada María Magdalena. Junto a ella San Juan, el apóstol preferido, sostiene en sus brazos, desmayada, a la Virgen María. A la derecha, junto a la cruz, San Juan Bautista señala el cuerpo de Cristo.

Durante mucho tiempo Grünewald fue marginado en la historia de la pintura, y murió ignorado. Pero fueron los expresionistas los que descubrieron su cromatismo y su vigorosa representación, y retomaron su estética de las formas y el dolor humano. Su penetrante realismo fascinó a los pintores de la Nueva Objetividad, principalmente a Otto Dix. Al igual que estos artistas, yo retomo la fuerza expresiva del cuerpo y de las manos, así como el color y el detalle.

Expresionismo alemán

El expresionismo fue la manifestación vital de una joven generación de principios del siglo XX, que resaltaba la percepción subjetiva no sólo por medio de su oposición a la idealización romántica sino también a las estructuras socio-políticas imperantes. Estos jóvenes deseaban mirar detrás de la apariencia de las cosas con el fin de pintar una realidad estridente, así desarrollaron un nuevo lenguaje pictórico. El cambio en su percepción se produjo en gran parte por causa de los avances tecnológicos. La fotografía, el cine, los procesos industriales de producción y la modernización de los sistemas de comunicaciones y transportes

aceleraban el ritmo de la vida y con ello obligaban también a una apreciación más compleja de su realidad.

El prelude del expresionismo alemán fue la libertad plástica. En 1905 cuatro jóvenes se juntaron para rebelarse contra toda regla académica de la escena artística del imperio guillermino. Los pintores Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff y Fritz Bleyl fundaron el movimiento Die Brücke, "El Puente", al que más tarde se unieron Max Pechstein, Otto Müller y Emil Nolde. Dejando de lado el culto a la personalidad del artista, este grupo desarrolló en principio un estilo colectivista, que deseaba arrebatarse el arte de manos de una minoría poderosa. Estos artistas, con sus duros trazos espontáneos, buscaban un arte nuevo para un nuevo mundo, cargado de emoción, de los sentimientos más íntimos del ser humano.

“El Puente” se interesó en establecer un discurso estético muy simplificado, con formas básicas y espacios disueltos sin perspectiva en colores brillantes, pintados con un pincel grueso, dentro de un fuerte contorno. El resultado fueron vigorosas pinturas de pinceladas toscas que dan la apariencia de la talla en madera.

La marcha de los obreros en las grandes fábricas, la soledad del individuo en las ciudades, la automatización general de la vida y su aparente pérdida de sentido fueron para los expresionistas la excusa para dotar de contenido sus cuadros y mostrar la esencia de aquello que no puede verse, sino sentirse: un gozo intensificado por la vida. De ahí que la intuición fuera el elemento más importante en su obra.

Aquí puedo aludir a mi serie de autorretratos “Tegumentos” (1998), en la que resalto la experiencia con el objeto, la sensación que éste me provoca y la representación intuitiva, una tendencia regular en los autores expresionistas. Además de que aquí colores y pinceladas tienen la cualidad de transmitir estados de ánimo, esto produce un autorretrato no tradicional. Así como en el expresionismo la estridencia es la ciudad y deja ver la capa externa de sus personajes, “Tegumentos” muestra la capa

cutánea y el detalle. Aquí, el *close up* sería la exaltación en grado máximo de la carne y su contingencia: la sensación, la cual puede llevarnos a los terrenos de lo desconocido, al deseo, al horror, a la angustia, al gozo, etcétera, por medio de una deformación intencional de la mirada. En “Una noche de invierno”, un detalle de la mano trabajada en acrílico, en tonos fríos, los nudillos develan un cuerpo vulnerable que propone al espectador la búsqueda de los paisajes interiores emparentados con la sensación de frío propuesta.

El realismo en la obra de Otto Dix

La Primera Guerra Mundial conmocionó al expresionismo. Aunque en primera instancia algunos esperaban encontrar en ella nuevos motivos para su pintura, conforme se alargaba el conflicto bélico, estos artistas optaron por denunciar las atrocidades cometidas. No tardaron en asumir que el progreso industrial había sido un paso en falso, en la medida en que los avances científicos y tecnológicos devoraban al hombre. Otto Dix (1891-1969) fue uno de los artistas que impugnaron el militarismo y el civismo patriótico.

En 1920 Dix abraza el realismo exacto, lo que significaba una renuncia decidida al apasionamiento de los cuadros luminosos del expresionismo, a los que tachaba de esquemáticos. La respuesta pictórica de los artistas hacia la crisis de la posguerra se conoció con el nombre de verismo, por la crudeza en la representación de las escenas de la vida cotidiana. Esta corriente de la “Nueva Objetividad” se alza en contra del arte emocional expresionista y, por el contrario, prescinde de la emoción en el tratamiento de los temas, abarcando el comentario mordaz o caricaturesco de las circunstancias sociales de la República de Weimar. En una anotación de

uno de los diarios de Dix puede leerse: "me decía que la vida realmente no tiene tantos colores, es más sombría, más discreta en los matices, más sencilla. Quería mostrar las cosas tal como son". Para él el ser humano con todas sus fortalezas y flaquezas era una preocupación genuina.

El realismo de este entonces joven pintor de Dresde se caracteriza por su tensa atención al ser humano y su potencial destructor. Se sirvió de las experiencias que vivió durante las dos grandes guerras para representar en cuadros de gran formato la gran tragedia humana: la miseria, en todas sus manifestaciones. Con trazo severo en sus líneas, Otto Dix representó con recurrencia a mutilados de guerra, prostitutas y toda la miseria social. Naturalmente, para el nacional-socialismo no pasó de artista degenerado.

Sus retratos –una influencia que ha determinado mi inclinación por el detalle anatómico-- dejan entrever la relación de los personajes y su entorno, trascendiendo el drama del cuerpo hasta el alma humana. Hay en ellos una clara insistencia en la presentación plástica del cuerpo y su paso del tiempo, en la carne y sus alteraciones.

Los cuerpos de Georg Baselitz

Hans-Georg Kern nació en enero de 1938 en Deutschbaselitz, Sajonia, razón por la cual más tarde se dio a conocer como Baselitz. Actualmente es uno de los artistas más reconocidos en el mundo entero y uno de los principales representantes de "Los Nuevos Salvajes", o neo-expresionistas que surgieron en los años setenta en Alemania. Él y estos artistas salvajes revitalizaron las tradiciones figurativas, supuestamente ya caducas en esa época.

Lo que más me interesa destacar son sus pinturas de los años sesenta. Desde un principio Baselitz se interesó en no copiar la naturaleza ni

representarla en un sentido convencional. No se propuso en ningún momento recrear algo ni respetarlo sino más bien remover la conciencia del hombre a partir de asociaciones que despierten recuerdos, ideas, sensaciones o emociones. Baselitz pretende hacer de su obra un acontecimiento pictórico autónomo con el objetivo de presentar un fenómeno no definido en el cuadro pero que cobrará forma o presencia a la vista del espectador.

Pinturas como "Der Acker", (El campo,1962); "P. D. Stengel", (P. D. Tallo, 1963); "Die Grosse Nacht im Eimer", (La gran noche en el cubo, 1962-63); y la serie de pies titulada "Alte Heimat-Scheide der Existenz", (Vieja patria-Vaina de la existencia, 1960-63) muestran una realidad ambigua, una imagen confusa. Sin embargo, una saturación de pintura se encarga de definir formas y volúmenes de características brutales y grotescas, situadas en una época que había visto demasiado y en un país que había perdido la guerra y estaba en ruinas. "La pintura como pintura", es una propuesta de Baselitz, para mostrar una espontaneidad subjetiva, reconociendo como punto de partida la falta de armonía y la fealdad, plasmada ésta con grandes narices, ojos lacrimosos, cabezas pelonas, figuras de tres miembros y pies deformes.

De Baselitz retomo el modelaje con la pintura para definir formas, los colores ocres y rojizos de la carne y la fragmentación o los cortes, con una mirada incisiva, aguda, tal como aparece en las series "Análisis de la carne" (1997) y la ya mencionada "Tegumentos".

La pintura salvaje y los temas agresivos

Entre los años setenta y ochenta, con los "nuevos salvajes" tomaron forma algunos rasgos particulares en la pintura: la utilización libre del color en

grandes formatos, con lo que se proponían destacar su contenido o envolver al espectador con los temas manejados, esto produjo una exuberancia imaginativa que incorporó la que podríamos llamar iconografía de la era del consumismo. El tratamiento de texturas variadas con efectos decorativos, y un descuido de todo academicismo derivó en una mezcla de estilos sin escrúpulo alguno. Estos jóvenes empezaron a experimentar con el cine, el video, la fotocopia y hasta con la fotografía instantánea, en un principio para su propio deleite erótico y más adelante como parte de su producción pictórica, en la que estaba presente la conciencia de su cuerpo.

Los “nuevos salvajes” pretendían anteponer a su entorno el Yo artista. Por medio del autorretrato exaltaban su narcisismo y hacían entrar a la esfera del arte elementos de carácter escatológico antes impensados en la creación pictórica. Hicieron del exhibicionismo su estandarte. Con cinismo penetrante, saturaban sus grandes lienzos con escenas de coito, masturbación, defecación, vómito y de violencia física. Ciertos rasgos de caricatura resaltaban las deformaciones y contorsiones físicas de sus personajes, en una actitud de anarquía y falta de respeto hacia cualquier convención.

Con la idea de llevar el arte a la vida, un arte que entusiasmara los sentidos, no intelectual, tematizaron y trataron con desenfado y de manera brutal las zonas ocultas de los tiempos modernos y su fetichismo. Su anarquismo estético los situó en los lindes del "posmodernismo" y los llevó a trabajar una combinatoria muy amplia: arte-vida, vida-producción, vida privada-vida pública, estatutos-rebeldía, cuyo corolario es la confrontación con el dolor humano. Walter Dahn, Reiner Fetting, Salomé, Albert Oehlen, Werner Büttner, Helmut Middendorf y Martin Kippenberger, entre otros, han explotado el cuerpo vivo y palpitante como una reflexión lúcida de un entorno lleno de estridencias.

Este choque con el dolor que transmite la pintura salvaje al espectador encuentra un punto en común con el cine *gore* (reino de la sangre y el

humor macabro, de la mutilación). Con una mescolanza de estéticas --tal como sucede en la pintura salvaje-- sus autores, en su mayoría marginados, narran historias infernales del acontecer urbano. Su lema “todo es bonito” no hace sino justificar una postura extrema de denuncia y de burla, para lo que echan mano de una fantasía descabellada en torno al cuerpo.

La escatología del cuerpo y el afán por la documentación de todo tipo de actos íntimos ha estado siempre presente en los medios electrónicos. Como parte de una generación que creció y ha visto todo tipo de imágenes por televisión, me interesa aprovechar el material visual manipulable que puede reportar la pantalla chica. El mío es un proceso creativo que tiende a transformar, producir y resignificar las imágenes más representativas de una parte de la cultura de nuestros días.

En este sentido, puedo decir que los campos de exploración estética en los que me he desplazado pertenecen a una cultura marginal, en la medida en que este reprocesamiento de imágenes no goza ni de una demanda convencional de consumo, ni tampoco se inscribe en un ámbito intelectual. Los ejes temáticos de esta subcultura giran en torno al horror, el erotismo y la violencia, y se pueden rastrear desde el expresionismo pictórico al cinematográfico --con ejemplos como *Nosferatu* de Murnau y *Metrópolis* de Fritz Lang-- y las producciones que crearon tanto los monstruos clásicos de mediados del siglo XX como los más actuales y desquiciantes antihéroes del *gore* y las nuevas experiencias frente al video y al televisor.

Otra fuente de inspiración de mi trabajo es la tendencia estilística de la historieta para adultos, el *comic underground*, y la de la ilustración fantástica --muy emparentada con el neo-expresionismo--. Ambas que presentan situaciones y personajes exagerados, con una muy clara resonancia erótica y violenta y con una fuerte carga de satirización de la condición humana y la vida moderna. Esta cultura *underground*, sin un

consumo masivo, ni una critica intelectual seria, ha ido evolucionando y subsistiendo a pesar del no éxito.

Los medios mecánicos y electrónicos

Nunca antes como en nuestra época se ha invertido tanto en diseñar productos tecnológicos capaces de reproducir con tanta fidelidad el mundo, pero paradójicamente las nuevas tecnologías de la comunicación reconstruyen la realidad y le otorgan significados determinados que se difunden (por medios como el televisor, el video y los ordenadores), restando autoridad a las propias capacidades del individuo para estimular su percepción: emocional e intelectual. Este montaje producto del bombardeo de imágenes mediatizadas crea una experiencia fragmentada del mundo, limita el ejercicio mental del individuo al proporcionarle un cúmulo de información ya digerida frente a la cual éste queda reducido a sujeto pasivo. Esto es algo que para Egon Friedell disocia toda exigencia humana entre la realidad y la ficción.

La bifurcación de caminos se le presenta al espectador como un dilema: Como por obra de la resignación y con sus sentidos adormecidos, puede conformarse con vivir sólo dentro de los parámetros que el espectro visual tecnológico le ofrece; pero también puede permitirse transitar por una senda que quizá no le proporcione seguridades y que sin embargo abre para él el abanico de la propia experiencia. Y aquí la conciencia del individuo posibilita para él autor el análisis y la interpretación de su entorno, en lo que será una especie de arqueología de la imagen mediática, que encontrará asentamiento en la develación de la experiencia y la mítica personal.

Esta mítica personal involucra sensaciones y apariencias de la realidad y el medio, representadas en mis pinturas con registros fotográficos de escenas televisivas, distorsionadas bien por alguna intromisión, bien por su contenido o por la propia interpretación de emociones. Y si lo real es lo visual --lo visible por televisión--, la superposición de realidades conlleva a una frecuente confusión de espacios y tiempos: la realidad se mezcla con su propia imagen y la imagen se convierte en realidad de repuesto.

En mis polípticos “Cirugía plástica” y “¿Quién es el victimario?” de 1999 mezclo procesos mecánicos y electrónicos con el fin de descomponer la imagen mediatizada y reestructurarla plásticamente. La intención es proyectar su presencia pictórica y en ella la sensibilidad individual. Las escenas representadas van de rostros gesticulantes en *close ups* a efectos y errores visuales del video y la fotografía. Así, en mi pintura el registro fotográfico original de un rostro crispado deja de ser un mero cliché de los miedos del hombre y pasa a ser una provocación estética. Esta recontextualización da forma y presencia plástica a efectos y sensaciones. Además, el montaje de estos polípticos juega con la discontinuidad discursiva. Presentan situaciones inconexas, en ocasiones no narrativas, que simulan la experiencia del hombre contemporáneo con el control remoto.

El realismo fotográfico de Gerhard Richter

Gerhard Richter nació en Dresde, Alemania, en 1932. En su trabajo utiliza fotografías privadas procedentes de la esfera trivial de la cultura, ilustraciones de la prensa diaria y fotografías cotidianas, como elementos de análisis de la realidad.

Richter expuso sin intención declarada una reproducción pictórica proveniente de una fotografía de aficionado. Con las características

casuales de una instantánea --mal enfocada en este caso--, incorporó el “error” a uno de sus cuadros, en el que lo importante es la acentuación misma del medio que la muestra. Opuso a la hegemonía de la pintura abstracta un realismo fotográfico y un tema clásico: el desnudo, cuya forma pictórica desaparece en esta pintura por el tipo de representación. Sirviéndose de medios tecnológicos como la fotografía, registra a manera de bocetos, tomas fuera de foco y destellos de luz para plasmar en pinturas de gran formato el confuso repertorio de imágenes del hombre actual.

Estas imágenes representan la reproducción fotográfica como un fragmento de la realidad, que este autor presenta con una refracción doble: en forma fotográfica y pictórica, mecánica y manual. Si por un lado podemos decir que la reproducción fotográfica de una pintura es una fotografía, por otro lado no podemos afirmar que esa copia fotográfica sea un cuadro. Lo que hace Richter, más bien, es usar la toma fotográfica como recurso pictórico.

Las apariencias en la obra de Martin Kippenberger

Martin Kippenberger nació en 1953 en Dortmund, Alemania, y murió en 1997 en Viena, Austria. Interesado en desenmascarar las apariencias de la existencia humana, utilizó en su producción tantos personajes como imágenes manipuladas para dirigir su mirada hacia los absurdos de la realidad. En sus cuadros y series representa, deformados por la ironía, el cliché político, la publicidad y los medios de comunicación.

Kippenberger recoge sus motivos tanto de la cultura de masas como del arte culto de la sociedad moderna. Sus pinturas tienen una gran carga expresiva y una fuerte crítica social. "Was ist bloss am sonntag los?",

("¿Qué es lo que ocurre los domingos?", 1982), es una mirada burlona a la vida cotidiana pequeño-burguesa. Las series "Fliegender Tanga", (Tanga voladora, 1982-83), o "Hunger" ("Hambre", 1984) son ejemplo de su extraordinaria capacidad inventiva y de su destreza para la caricaturización.

Yo estoy particularmente interesado en sus autorretratos, como evidencia autobiográfica de rasgos, situaciones y experiencias. "Selbstporträt" ("Autorretrato", 1982) es la representación de un rostro hinchado y lleno de vendas, una pintura explosiva y deformada por plastas de pintura y color. Varios dibujos lineales o iconos esquemáticos monocromáticos de notas musicales y copas de martini's simbolizan las noches de borrachera y pérdida en un bar de los barrios de Berlín.

En otro autorretrato sin título del año 1988 se representa a sí mismo caricaturizado por el lado izquierdo como esqueleto, con una serie de objetos no muy definidos (una lanza, un antifaz y una especie de bola naranja) distribuidos en el espacio y que pueden despertarnos alguna asociación. El trazo y la pincelada son libres o descuidados, en un fondo chorreado de azul. En pocas palabras, Kippenberger fue un artista autobiográfico, inventor de un lenguaje lúdico propio.

El aglutinamiento de imágenes de David Salle

David Salle nació en 1952, en Norman, Oklahoma. Es uno de los artistas más engrandecidos de los Estados Unidos y goza de reconocimiento internacional. Pintor de recursos eclécticos, se ha dedicado a reunir en sus enormes cuadros motivos de todos los ámbitos visuales posibles, como de revistas pornográficas, pinturas simbólicas del arte culto, dibujos de manuales populares e historietas. Sus trazos libres y su dibujo descubren un temperamento introvertido. Salle hace combinaciones de temas de un

modo palpitante entremezclando rigurosa y tajantemente todo tipo de formas.

Salle ha desarrollado su pintura por medio de la utilización del video y los medios de comunicación como herramienta. Sus grandes telas agrupadas en dípticos y trípticos poseen elementos atractivos y estridentes a un mismo tiempo. Por lo mismo, su composición espacial resulta un tanto irritante. Yuxtapone el tema del cuadro y la transparencia de sus superficies con una falta aparente de unidad. Los contornos figurativos que generalmente pinta son cuerpos desnudos en posiciones que denotan sexualidad, agachados y con las piernas abiertas. Así recubre en una estructura lineal el heterogéneo fondo del cuadro realizado con estilos abstractos y lo combina con el estilo de la pintura fotográfica naturalista. "La estructura de sus obras es sumamente compleja, (...) en la cual ideas y fantasías, transformadas en imágenes, gozan del mismo nivel de realidad que aquello que se puede palpar físicamente y aquello que se puede sentir psíquicamente"(2).

El realismo traumático de Simeón Saiz Ruiz

Simeón Saiz Ruiz nació en Cuenca, España, en 1956. Vivió un tiempo en los Estados Unidos y ahora se encuentra en España donde trabaja como profesor de pintura en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Aunque su trabajo se centra principalmente en la pintura, ha utilizado también la fotografía y el video.

Autor de la serie de pinturas "*J'est un je*" ("Yo es un yo", 1996), trata el paralelismo entre la transitoriedad del arte, el acontecer histórico y las posibilidades de percepción del espectador. La guerra en Yugoslavia sirve a Saiz Ruiz para exponer su teorización sobre la pérdida de la inocencia de

las imágenes, su alegato estético y moral contra los nacionalismos. Funda su reflexión en torno al desplazamiento de civiles de una ciudad a otra, en las imágenes captadas por los medios de comunicación, en la percepción general que de éstas se hace, en la descripción de los hechos y en su ulterior representación pictórica.

Saiz Ruiz fija las cualidades electrónicas de la imagen (rayas y parpadeos) por medio de una labor de trasposición que precisa en los títulos, los cuales retoma de los cabezales informativos de la prensa y la televisión. Para clarificar aun más el punto de vista del espectador, Simeón Saiz se sirve de distintos grados de anamorfosis, con lo que logra, en cuanto a estructura y cualidades formales, un giro más intenso en el tratamiento de la violencia inscrita en el universo actual de la representación.

"¿Qué sabe aquel a quien, en lugar de la cosa, sólo se le dan a ver las imágenes de ésta, o, como ocurre en las noticias televisadas, una abreviatura de la imagen, o, como en el mundo de las redes de telecomunicación, una abreviatura de una abreviatura de la imagen?", dice Saiz Ruiz. "Hoy en día no se puede mirar inocentemente un cuadro, es decir, sin ponerlo frente a las nuevas imágenes introducidas desde fines del siglo pasado: como la fotografía, el cine, el video, la imagen digital."

Las técnicas de recomposición pictórica de Simeón Saiz vienen del análisis de las imágenes manipuladas digitalmente. A partir de su descomposición, él las reestructura en su pintura, remitiéndonos a la inmaterialidad de los media y a la desmaterialización digital. Su construcción pictórica de valores visuales da la cara a la hipertecnologización del mundo.

Su pintura se ancla en la realidad por oposición a las ciberimágenes, que son eminentemente ficcionales. Al referirse en *J'est un je* a una tragedia de nuestro tiempo, la guerra de Yugoslavia, Simeón explora la fisura trágica entre la realidad y su inmaterialidad digital. Según él mismo observa, la fascinación que despierta la fotografía va ligada a que se piensa

en ella como en un documento, pero "hay que poner un texto, una retórica, para que valga como tal". Aquí hago eco de las palabras del crítico de arte Carlos Vidal: "A diferencia de la fotografía la pintura no fija el instante, lo condensa".

Con estos autores mantengo distintos puntos de encuentro: la combinación de planos y texturas, como en las series "Estereoscopia" (1998) y "Megalopsia" (1999), con pinturas como "Cortezas" que tienen la cualidad de relacionar planos reticulados y pinceladas libres; la yuxtaposición de formas o elementos lineales que remiten a asociaciones, como en "Intervención" (1999), "Emotividad" (2001) y "Cabeza" (2001); la búsqueda de la mítica individual y los rasgos personales, como en los autorretratos "La espera" (2000) y la serie "Cicatrices" (2001). Además está la desmaterialización de la reproducción mecánica (fotografía de video o fotografía) con la intención de reestructurarla en el cuadro y generar así una nueva imagen cargada de emoción y plasticidad. Aquí, la referencia autobiográfica tiene una variante con la fotografía, al insertarme en una realidad y experiencia paralelas a las de los registros fotográficos de personajes del video.

Ficción y realidad en los media

Lo que se distingue en la iconografía moderna a partir de la segunda mitad del siglo XX es la avidez por el producto de masas. Una de las fronteras de este gusto despreocupado es el entretenimiento sin consecuencias, cuyo tope natural sin embargo es una de muchas inhibiciones emocionales de la sociedad. Lo que estas imágenes ofrecen a la vista es la posibilidad de observar todo tipo de escenas --desde las más inocentes hasta las más atroces-- sin que éstas lleguen a conmover nuestra conciencia, creando así

unas veces una idea de acercamiento, otras de alejamiento, según se quiera, pero siempre dejando al descubierto un abismo respecto de nuestro mundo personal.

Situaciones de toda índole se multiplican a nuestro alrededor, mostrándose fácilmente y dictándonos cómo debemos percibir la realidad en un mundo en el que la gente pasa la mayor parte de su vida dentro de espacios cerrados y mediatizados. "Vivimos en un mundo gobernado por ficciones de toda índole. La producción en masa, la publicidad, la traducción instantánea de la ciencia y la tecnología en imaginería popular, la confusión y confrontación de identidades en el dominio de los bienes de consumo, la anulación anticipada en la pantalla de televisión, etcétera."(3)

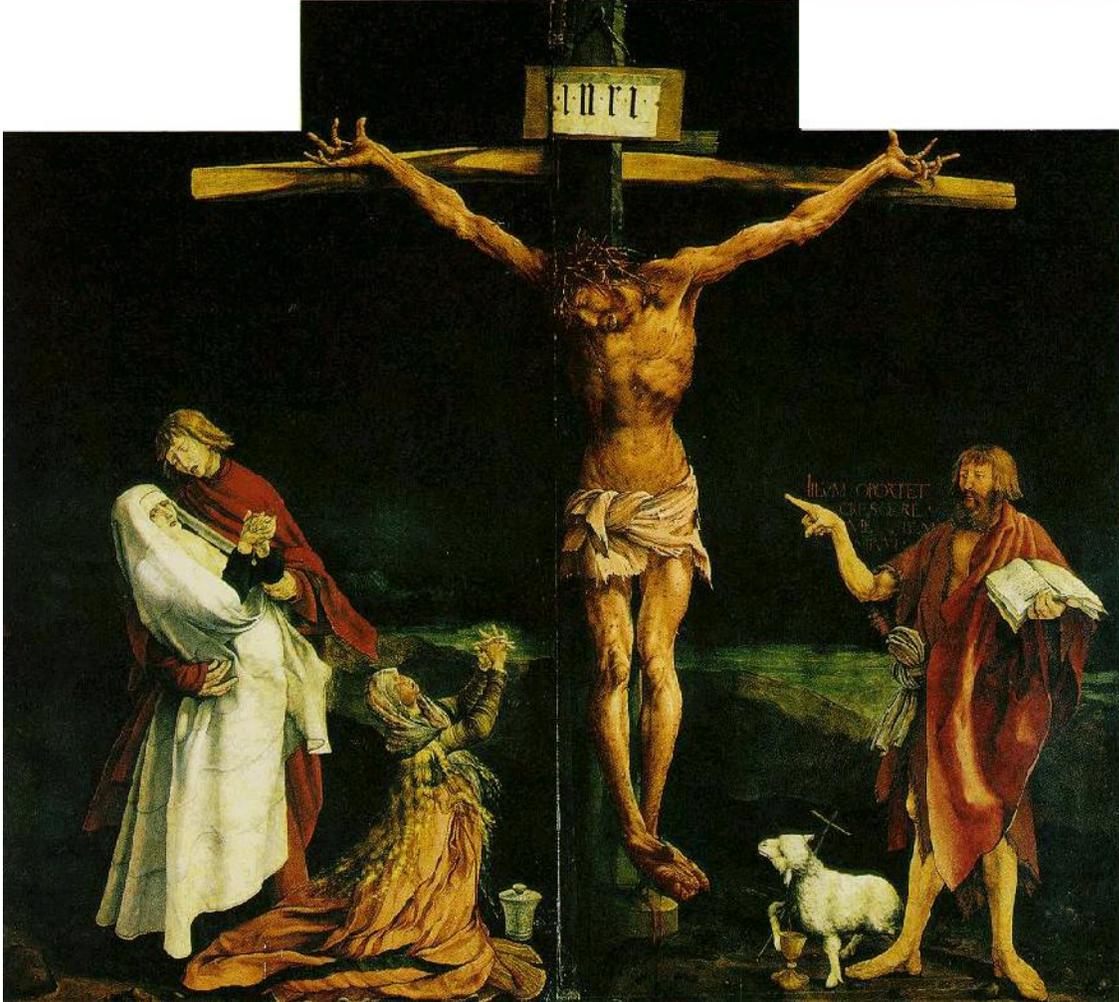
La propuesta estética es buscar una salida a fenómenos reales para crear un producto que utilice cierto tipo de horror para transmitir la belleza, algo así como encontrar la belleza en lo feo. Descubrir la dureza de la experiencia individual en la cultura contemporánea a partir de su interrelación con los medios de reproducción, con registros que van de aquellos que facilitan los medios a diario hasta temas específicos como el archivo clínico como documento y los iconos de la cultura de cine de horror. La idea es provocar en el espectador una especie de introspección voyeurista que le deje ver la alienación en que lo mantiene el televisor (o incluso el monitor de la computadora al navegar por Internet). Vemos escenas en horario estelar con lo mejor de la programación que nos muestran las masacres en nombre de la justicia como si se tratara de la crónica deportiva del día.

Todas éstas son imágenes que nos recuerdan los documentales de criminología forense del Discovery Channel o los informes de los noticieros de nota roja o, en el peor de los casos, el cine clandestino "snuff" (auténticas películas de asesinatos). Estas imágenes no son sino la muerte del afecto, el abandono de los sentimientos tiernos transformados en excitación por la violencia, y en ellas la vida que transcurre todos los días, la de las conductas y actitudes reales y el mundo interior de la mente se

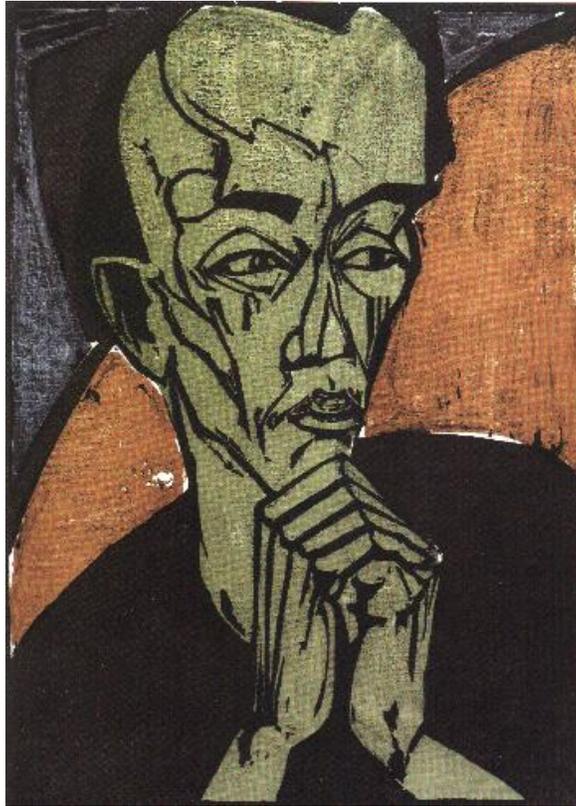
encuentran y funden en una sociedad que se convierte en lo que contempla.

1. Eugenio Trias, *Lo bello y lo siniestro*.
2. Klaus Honnef, *Arte contemporáneo*, Colección Taschen.
3. J.G. Ballard, Introducción a la novela *Crash*, de su autoría.

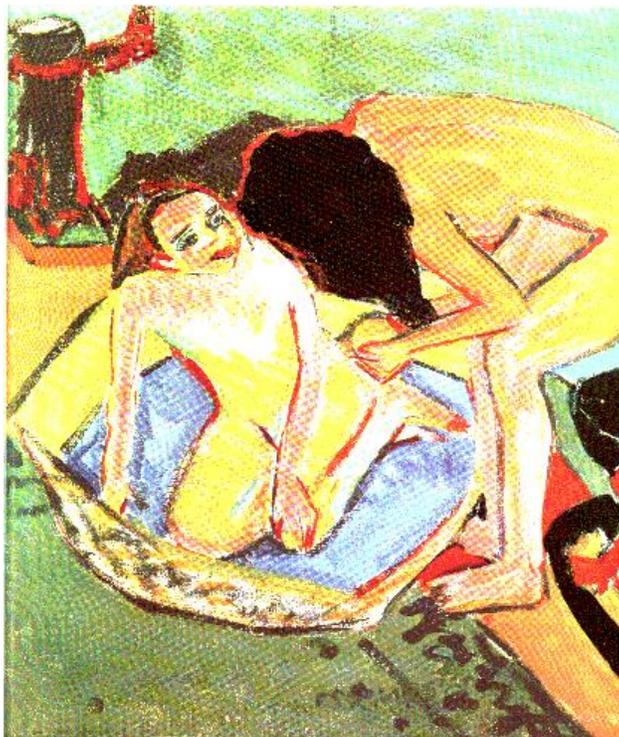
Referencias pictóricas



Matthias Grünewald: Cristo en la cruz, 1510-1515, Altar de Isenheim.



Erich Heckel: Retrato masculino, (autorretrato), 1919. Xilografía coloreada.



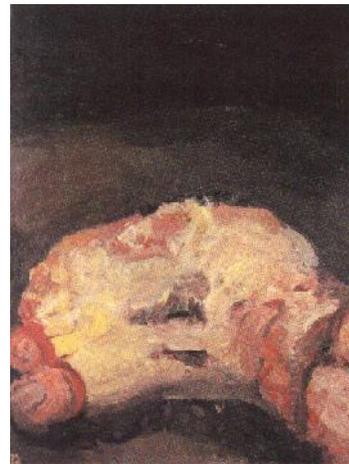
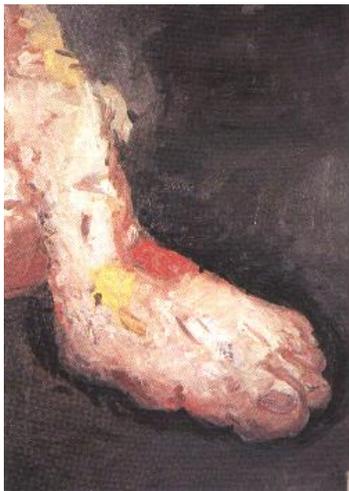
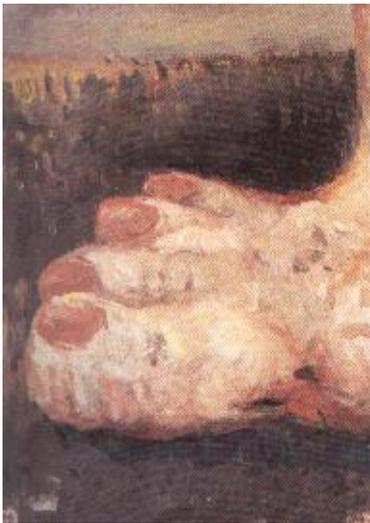
Ernst Ludwig Kirchner: Dos desnudos con barreño y estufa, 1911. Óleo sobre lienzo.



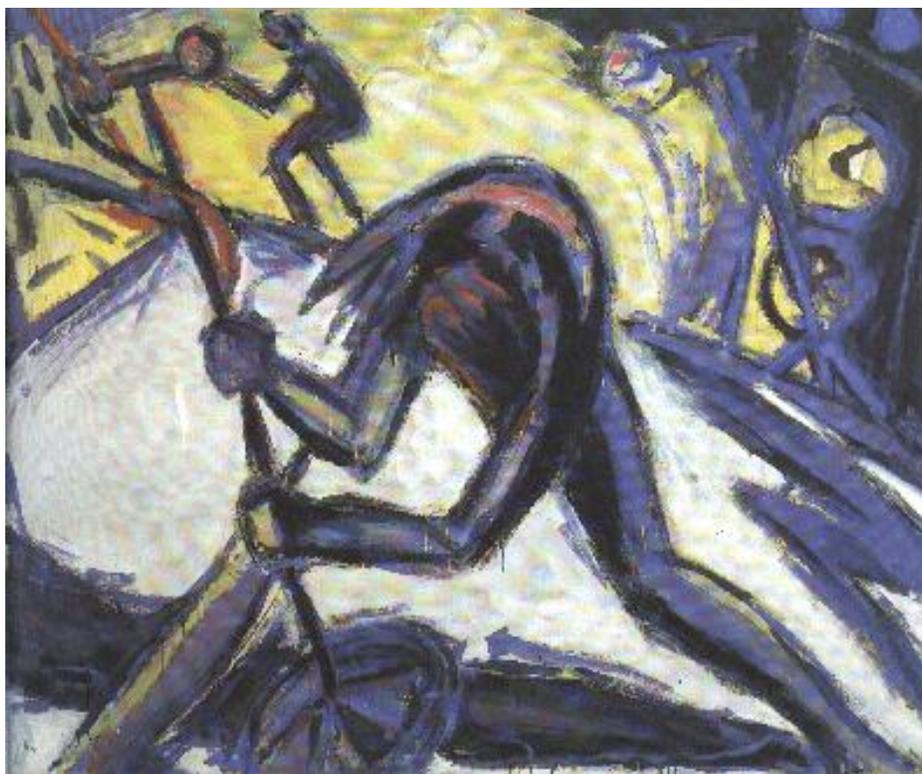
Otto Dix: La guerra, 1929-1932. Mixta sobre madera, (detalle).



Otto Dix: Muertos en la posición de Tahure, 1924. Aguafuerte.



Georg Baselitz: Pies, 1969-63. Óleos sobre lienzos.



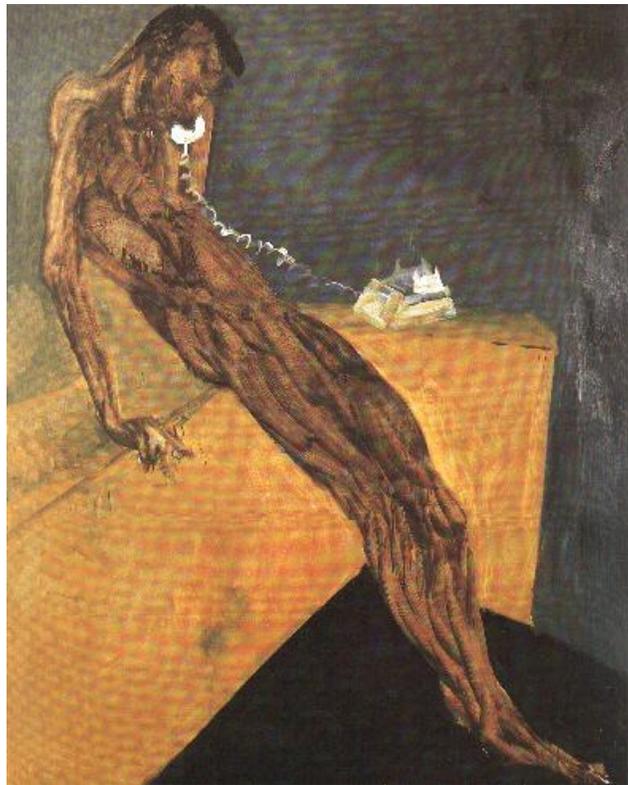
Helmut Middendorf: Cantante, 1981. Óleo sobre lienzo.



Werner Büttner: Hermanos 1984, Óleo sobre lienzo.



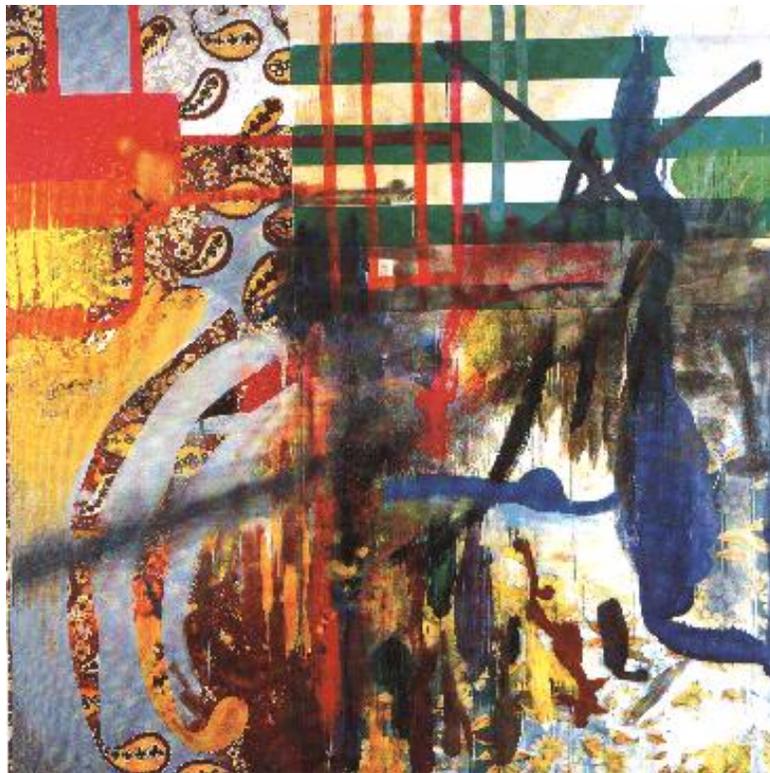
Walter Dahn: Mañana cristalina, 1983. Acrílico sobre lienzo



Rainer Fetting: Llamada, 1984. Acrílico sobre lienzo.



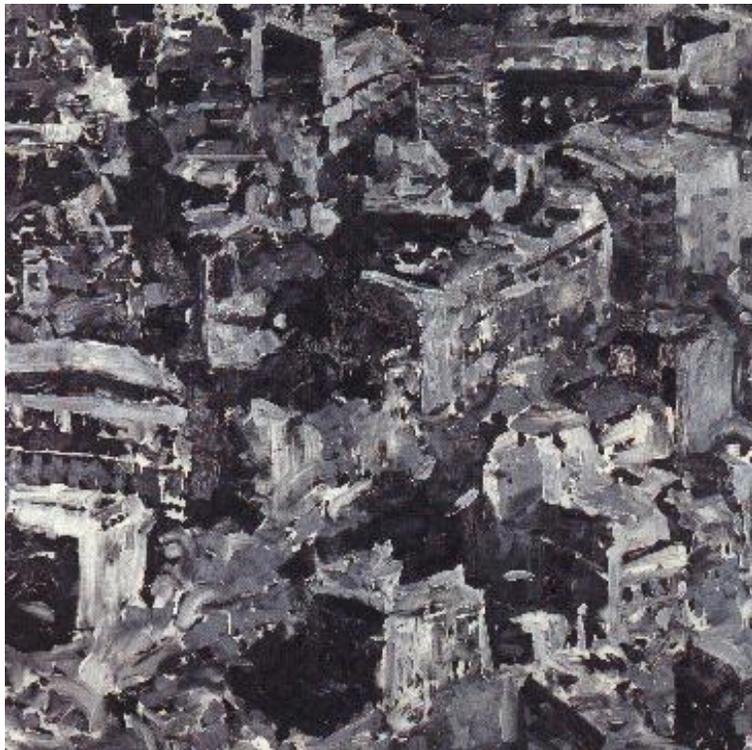
Albert Oehlen: sin titulo, 1993. Óleo sobre lienzo



Albert Oehlen: F N 23, 1990. Óleo sobre telas.



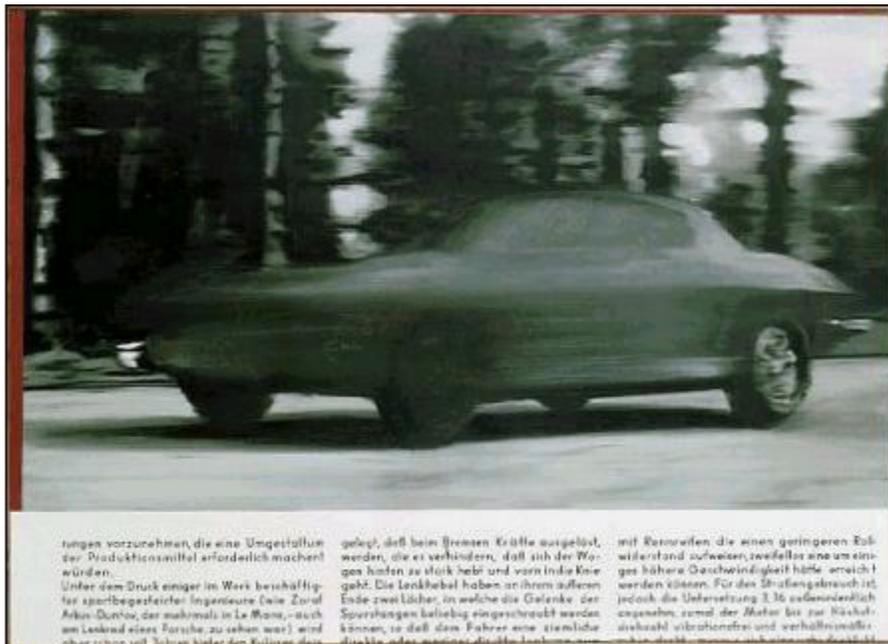
Gerhard Richter: Terese Andeszka, 1964. Resina sintética sobre tela.



Gerhard Richter: Vista de Paris, 1968. Óleo sobre lienzo.



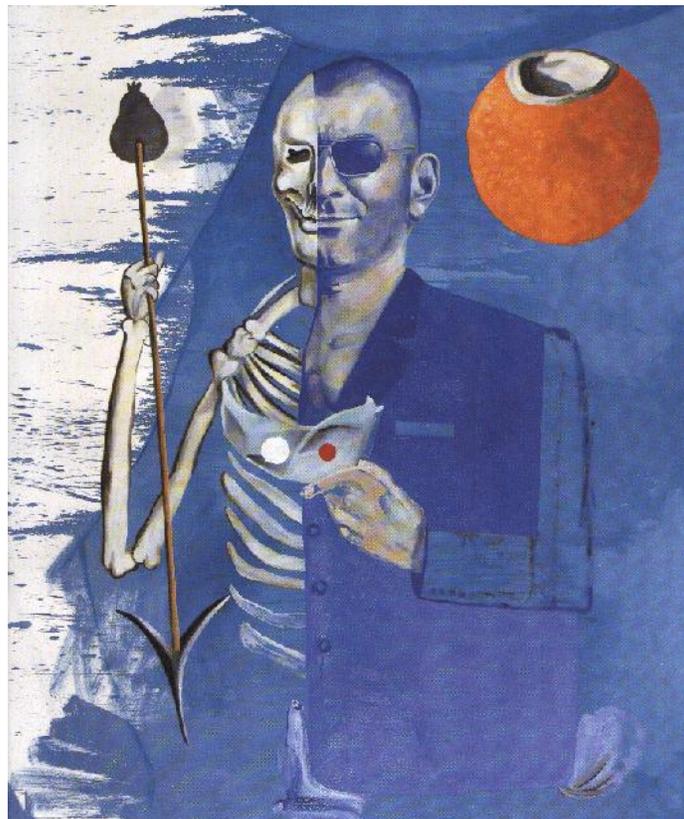
Gerhard Richter: Frau Niepenberger. Óleo sobre lienzo.



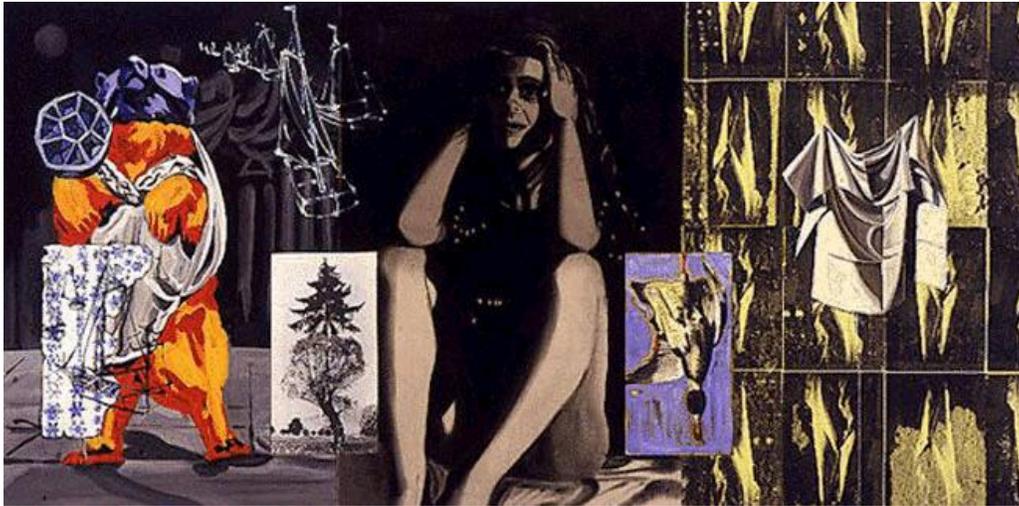
Gerhard Richter: Ferrari. Óleo sobre lienzo.



Martín Kippenberger: Autorretrato, 1982. Mixta sobre lienzo.



Martín Kippenberger: Sin titulo, 1988. Óleo sobre lienzo.



David Salle: Tríptico. Óleo sobre lienzo.



David Salle: Limonas estrellas. Óleo sobre lienzo.



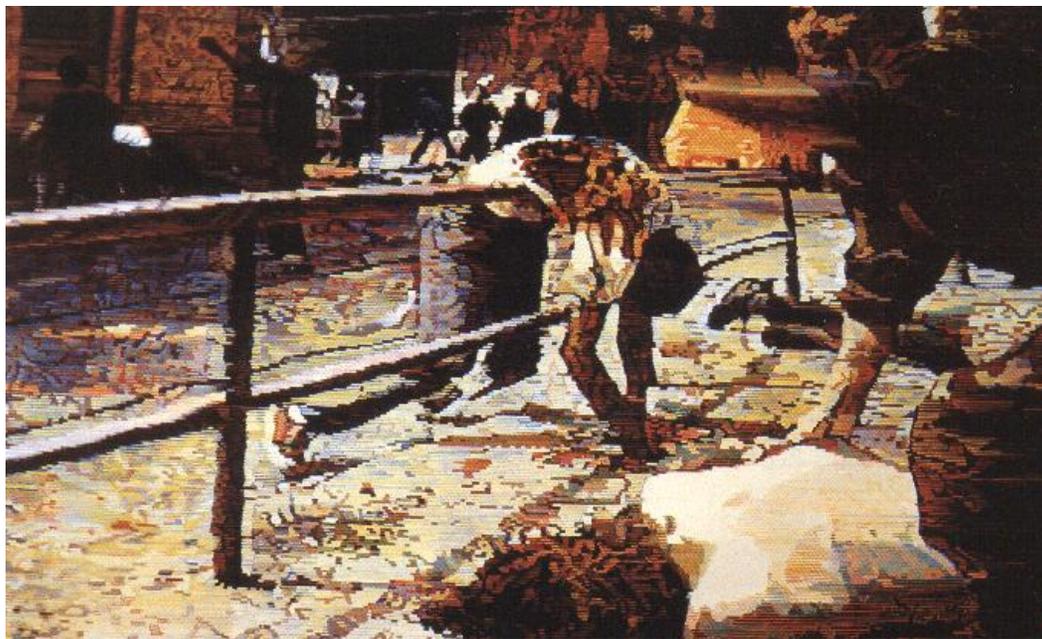
David Salle: Retrato. Acuarela.



Desnudo. Óleo sobre lienzo.



El cuarto. Óleo sobre lienzo.



Simeón Saiz Ruiz: de la serie Jést un je, 1998. Óleos sobre lienzos.



Simeón Saiz Ruiz: de la serie Jést un je, 1998. Óleos sobre lienzos.

CAPÍTULO 2

(de lo segundo)

Los temas en la pintura

En esta parte describo al Objeto, lo segundo en la relación triádica semiótica, como un signo de lo real y lo conocido, con especial interés por desarrollar una iconicidad (primero de lo segundo), tanto de la ciencia y la tecnología como en aspectos del cuerpo y el autorretrato.

La mirada clínica

Todo lo visible se vuelve enunciable. “El arte de describir los hechos es el arte supremo en medicina”(1). El análisis no es otra cosa que observar en un orden todas las cualidades de un objeto. La mirada es modulada, su actividad esencial es el orden de registrar y totalizar. La mirada pura, antes de cualquier intervención, es fiel a lo inmediato, toma sin modificar y se guarda de intervenir. Es muda y sin gesto. La función que tiene la observación no es jamás lo invisible. En la clínica, la pureza de la mirada se vincula a un silencio que permite escuchar.

Raro es el observador cuidadoso que sabe esperar en silencio, con calma en el espíritu, antes de formar un juicio. El observador lee en la naturaleza. El que actúa y hace el experimento la interroga. Habla Foucault: “no hay que confundir la observación con la experiencia; ésta es el resultado o el efecto; aquélla el medio o la causa; la observación conduce naturalmente a la experiencia”(2).

La mirada que observa no manifiesta sus virtudes, sólo entiende por el mero hecho de que las cosas son vistas, sin modificar, ejerciendo prudencia o escepticismo. La observación es la lógica al nivel de los contenidos perceptivos; y el arte de observar sería una lógica para los sentidos que enseñaría más particularmente sus operaciones y sus usos. La observación sería el arte de estar en relación con las circunstancias que interesan, de recibir las impresiones de los objetos como se ofrecen a nosotros y de sacar de ellas las inducciones que le son justas. La mirada clínica, sería, pues, un acto perceptivo, analítico.

El detalle como encuentro orgánico (el encuadre o ***close up***)

Encuadrar es meter en un cuadro o marco, encajar, ajustar una cosa dentro de otra. El *close up* es una foto de cerca. En el cine, es el primer plano, detalle de cualquier superficie, de una zona de la que se desea resaltar su naturaleza.

Con el *close up* se podría observar minuciosamente cualquier objeto vivo para distinguir de un vistazo todas sus características, para comprenderlo, como si se tratara de un ojo clínico. La ciencia contemporánea ya nos tiene muy acostumbrados a la microscopía, a la alucinación por el detalle, al exceso de realidad, y al *voyeurismo* de las estructuras exactas de la célula. Este acercamiento con soporte en la tecnología me permite penetrar en una experiencia inagotable de constante reconocimiento material, objetual, orgánico. Me permite observar lo ya visto como algo nuevo y en constante cambio.

En relación con el funcionamiento de nuestro cuerpo, toda esta experiencia de observar de muy cerca me hace reflexionar en torno al concepto de exceso de realidad de Baudrillard respecto de su visión del

intercambio sexual en las escenas vistas por televisión en un fenómeno que define como lo “pintoresco del detalle anatómico”. Yo me pregunto: ¿hasta dónde este acercamiento o la propia exageración grotesca del detalle incitan a una experiencia erótica y hasta dónde provocan el rechazo de formas no definidas o no reconocibles? "La piel, las manos, la cara, no dejan de expresar; los gestos no dejan de significar, todo marcado sobre el cuerpo, expuesto en él, como un único punto posible de encuentro y de articulación por el que pasa el hilo del relato o las metáforas del poema" (3).

Lo mismo vale para el cuerpo visto de cerca en un estado de miseria. También puede apreciarse como un producto estético. En su película *Una z y dos ceros*, Peter Greenaway muestra una dimensión de la realidad abolida por los efectos del documental, animaciones construidas por cientos de fotografías que exponen el proceso desenfrenado de la descomposición orgánica. La pulsación del cuerpo y sus signos se presentan constantemente en nuestra cultura. Sus formas, movimientos, expresiones se renuevan una y otra vez. El cuerpo señala, acerca, proclama, intensifica, da vida a ese monstruo que es el deseo y revela sus obscenidades.

Este acercamiento al cuerpo, a su materia, a su búsqueda y al descubrimiento de sus rasgos nos permiten penetrar en su intimidad, que llega a evocarnos el misterio de la catarsis, como concepto, como acto de serenidad, como expresión. Lo que se nos presenta como producto de consumo, promoción o seducción visual de nuestra época, se torna expresivo. Un detalle epidérmico de un archivo clínico o un encuadre pornográfico son tan líricos que pueden ser explorados como paisajes de lo desconocido, donde los montes con sus rocas y hierbas son los volúmenes de carne con venas y pelo.

El cuerpo y su temporalidad

El cuerpo es la máquina que transporta nuestro espíritu en este mundo material. Con él trabajamos y descansamos, procuramos cuidarlo porque es terminable. Los malos tratos lo acaban. El arte en general lo ha retratado en sus modos más idealizados como forma de pura belleza estética, maravillosa y equilibrada. Pero también se le ha mostrado en ruina y decadencia.

Como organismo sujeto al tiempo, es un mecanismo que, lo mismo que un reloj, se detiene en un momento dado y deja de funcionar. Entonces llega el día en que ha de transformarse en materia de desecho y cumplirá otras funciones energéticas, cumpliendo así con el ciclo de constante cambio de la vida.

Ese signo de la temporalidad es uno de los motivos recurrentes de mi obra. El detalle de la capa externa de la piel, por ejemplo, que es la parte del cuerpo con mayor cantidad de terminaciones nerviosas y por tanto uno de los principales centros de estímulo sensorial, es un rastreo del paso del tiempo. Los puños, los dedos, las arrugas, las manchas se vuelven geografías que detallan historias anímicas anónimas.

El autorretrato

Si el retrato es por definición una pintura que representa a alguna persona o cosa, una descripción de la figura o carácter de la persona, de los rasgos particulares de cada individuo, el autorretrato vendría a ser una valoración que hace el artista de sí mismo. En él muestra ya sea sus rasgos de belleza o defecto o un semblante en que enaltece afectos y pasiones propios.

El autorretrato es un acto creador que en su sentido más profundo es también un acto de amor, una proyección corporal nacida del espíritu y el cuerpo para hacerse independiente y ofrecerse al espectador como mediador del placer. Incluso, la preferencia u obsesión por destacar ciertas partes del cuerpo sin aludir a su determinación sexual (como las manos, con su fuerte carga de erotismo), mezcla de lo masculino y lo femenino, conciernen al amor, pues ¿no es esto también un medio para superar la amenaza de la muerte? “La obra de arte se entreteje en la piel de su creador, como un doble de su propia carne”: Jean-Paul Sartre.

El autorretrato me funciona para mostrar la apariencia de mi cuerpo con todo y sus afeites, la expresión y las marcas de la edad, como enfrentamiento a mi mismo, a mi propia vulnerabilidad. No es extraño ver en algunos autorretratos dosis exageradas de crueldad y realismo con las que el artista acentúa su visión incisiva, pero tampoco lo es notar en otros el ímpetu idealista, elevado y profundo, embellecedor de lo físico y lo moral.

El instrumental quirúrgico

Utilizo la imagen del instrumento quirúrgico para despertar los miedos del espectador y los personales. Estos diseños están relacionados con la intervención física, con los traumatismos, la mutilación, la cirugía plástica. Por una parte el contacto con estas herramientas ajenas a nuestra naturaleza tienen la finalidad de reparar, modificar, embellecer. Quitar las molestias o modificar estéticamente nuestro rostro es algo cotidiano en nuestros tiempos modernos.

Como culto al cuerpo, toca bordes que van desde las perforaciones físicas --como adornos en cejas, nariz, labios, lengua, ombligo, pene,

clítoris, etcétera-- hasta los rituales sadomasoquistas. El dolor infligido por el metal se vuelve parte del embellecimiento físico y la satisfacción estética.

Casualmente, he hallado a algunos autores que se sirven de la misma fascinación por el instrumental, aunque ellos la refieren a la alteración física. En sus largometrajes, el cineasta canadiense David Cronenberg, intelectual del género *gore*, que combina sexo, malformaciones, muerte y patología, retrata las metamorfosis del cuerpo con una actitud que parodia el estado de la cultura contemporánea. Cronenberg se sirve de personajes aparentemente comunes que reflejan la patología de la sociedad moderna: pacientes y médicos que destacan por sus peculiares características anatómicas y mentales. Por su parte, el austriaco Gottfried Helnwein se sirve de pinzas, tenedores y forceps para presentar a individuos deformados por un instrumental que altera su fisonomía.

Estos aditamentos externos al cuerpo, ajenos a su naturaleza, forman ya parte de un concepto actual del hombre, que rinde culto a la atracción por lo extravagante y lo bizarro. En este sentido, mis representaciones de instrumentos quirúrgicos toman el lugar de mitos individuales que primero remueven inquietudes y temores para luego apaciguarlos y traducirlos en una experiencia sublime. El esquema instrumental, yuxtapuesto sobre los cuerpos, simboliza la amenaza, el riesgo.

Fragmentación y ruido

Al mirar los cuerpos de muy cerca y a través de un monitor nuestra percepción se fragmenta. Los distintos ángulos en que aparecen las imágenes nos hacen perder la noción espacial y general de las cosas. Además, el ruido que altera su visibilidad y contenido con distorsiones,

cortes, discontinuidad, nieve, ruido sonoro, etcétera, suele causar una molestia en un primer momento ininteligible.

La interferencia por definición es información no deseada, un signo que puede ser identificado como un error en la comunicación. Pero para el artista que trabaja con la imagen mediatizada puede ser un elemento deseable, y lo aprovechará como vestigio de las fallas del medio. Una información que se muestra como referente del proceso que lo genera y reconstruye continuamente.

Marschall McLuhan escribió: “nos convertimos en lo que contemplamos, modelamos nuestras herramientas y luego éstas nos modelan a nosotros”. Lo mío es una reacción. Lo que hago al aplicar este supuesto a mi producción es retomar el error como valor plástico capaz no sólo de inquietar al espectador sino de despertarle una curiosidad que lo hará querer develar aquello que la imagen mediática encubre por su propia naturaleza: discernimiento, emociones, sensaciones.

Catarsis: el espectador ante lo horrible

“El horror como goce sublime es un placer mezclado de angustia, angustia frente a lo que amenaza la vida, pero también placer de ver la amenaza simulada y conjurada por la obra. Es un placer intelectual que obliga al pensamiento a abrirse a lo que nunca se hubiera atrevido de otra manera a pensar”. Ch. Delacampane, en *Nouvel Observateur*.

La literatura fantástica y de horror pretende explorar en sus lectores los recovecos de la mente, y agitar nuestros nervios hasta divertirnos. La pintura y el cine en muchas ocasiones funcionan como entretenimiento, como una experiencia que libera complejos, inquietudes, y nos motivan a reflexionar, a salir.

La obra artística puede retratar con gran belleza hasta las escenas más trágicas de la humanidad. Funciona como catalizador. Primero entre el creador y su obra y luego entre ésta y el espectador. Hace resurgir sentimientos, emociones, sensaciones, remueve el pensamiento. La observación de una obra permite una relación de diálogo. Unas manejan formas y figuras reconocibles como elementos promotores de la experiencia estética. Otras, con contenidos menos concretos, más vagos, más sensitivos, buscan la mirada introspectiva del individuo, desatan el nudo de sus asociaciones o despiertan su imaginación.

La intención original de mi trabajo es la desnudez de las pasiones y los miedos en sus formas más estandarizadas, más explotadas, más asimiladas. Aquí, las imágenes de lo feo, lo grotesco y lo absurdo dominan el espectro para trastocar su significado. Se explora lo terrible entre las sombras, lo intangible presente, nuestros temores, que nos sacuden y nos permiten gozar de un producto bello y expresivo en el fondo. Cierro con un fragmento escrito por Rainer Maria Rilke: “Lo bello es el comienzo de lo terrible...”.

1. Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica..*
2. Michel Foucault, *Op. Cit.*
3. Angelika Muthesius, *El erotismo en el arte.*

CAPÍTULO 3

(de lo primero)

La obra

Sintaxis de los elementos en la obra plástica

El Representamen o tercero es la parte que se basa en modos de ser como materia que provoca un proceso. En esta parte existen tres categorías que son, el Calisigno (primero, primero), que define los distintos valores como sus cualidades; el Sinsigno (primero, segundo), que trata más sobre su relación física; y el Legisigno (primero, tercero), que son sus leyes, convenciones o fundamentos que le dan legalidad.

Cualisigno 1º., 1º.

Realismo fotográfico

La evidente inevidencia de instrumentos como los microscopios, telescopios y espectroscopios no ha resultado vana del todo para el arte plástico. Chuck Close es un artista que usa la fotografía como herramienta de análisis objetivo para la comprensión de lo que es el retrato. Lo orienta hacia el sugestivo principio cinematográfico que es el primer plano en super pantalla, hacia la cercanía inmediata de la fotografía instantánea y hacia el gesto implacable de los archivos clínicos y policiales. Capta con parquedad la expresividad del individuo, de frente, ampliando crudamente las imperfecciones del rostro. Detalles insignificantes pero significativos. Todo es superficie, y nada profundo hay escondido. Todo es como es, como aparece, en una total identidad y monumentalidad de lo momentáneo.

En mi obra, la diferencia entre la percepción natural a través del ojo y el registro mecánico de la cámara fotográfica aparece en el cuadro como síntesis artística de la realidad traducida a pintura. Aunque la vista puede acomodarse con igual agudeza a detalles individuales en primer o segundo plano, nunca abarcará una totalidad de campo. El ojo y el pincel se concentran en focos siempre nuevos, distintos, sin fijarse con exactitud en objetos nítidos. La fotografía y la inconstancia del ojo permiten la consolidación del momento captado en la obra artística.

Busco el realismo detrás del realismo. Trato de llegar a la experiencia sensorial en sus distintos grados de percepción: planos, dimensiones, distancias, pliegues. La fotografía nos muestra un registro esquemático de la realidad. La vista lo completa. Define rápidamente todas las formas de los objetos. Esta combinación de conceptos me sirve para mostrar una visión del detalle a gran escala, una pintura que presenta un objeto en el que las dimensiones se funden para sujetar una realidad que se escapa entre intenciones y apariencias.

Gestualidad

Concibo la gestualidad como la libertad de trazo, como el acto impulsivo y la espontaneidad para pintar, para plasmar expresión, para embarrar consistencia, materia y color. En mi obra el accidente es el ritmo, el ejercicio desenfadado en la definición de formas, en la proyección de emoción, en el tratamiento del soporte. La gestualidad vendría a darle al cuadro profundidad, presencia, vibración vital, fuerza visceral.

Para representar emotivamente la retícula minúscula de un monitor o de una interferencia, por ejemplo, echo mano de la pincelada dura con

tonos sucios y colores anímicos de un realismo expresionista y de cualidades lineales que podrían atribuirse a la estética del cómic.

Un insistente tratamiento lineal da volumen a “Noche de invierno” (1998). Todas sus líneas definen la carne que se junta en las falanges y resaltan las sombras y las profundidades. En “Dolor de cabeza” (2000) el fondo da una nueva dimensión a las cualidades visuales de una interferencia televisiva, como si se tratara de un paisaje marino. Construido mediante cientos de pinceladas, éste recalca un movimiento horizontal de distorsión. En el centro sobresale una figura orgánica trabajada con mucha textura y con tonos cálidos. Con ella proyecta una ansiedad que bien podría atribuirse a la idea del encierro o del agobio. La imagen se refiere a una noche de insomnio frente al televisor.

Sinsigno 1º., 2º.

Esquema

Aplico el esquema esporádicamente desde 1999 como principio dibujístico con la intención de distinguir las características del catálogo de los instrumentos quirúrgicos que aparecen en mi obra. Esta exploración comenzó con la inquietud de explotar diseños gráficos imponentes por su frialdad aséptica

Estos esquemas han evolucionado y han sido adaptados en mi trabajo pictórico, como valores lineales y pinceladas de color puro. En “Intervención” (1999), una de las primeras pinturas con este tipo de representaciones, resalto estos diseños con un color frío: el azul, en un fondo que los hace contrastar mucho más por sus tonalidades naranjas. La carne es el dolor y el esquema es la posible extirpación, la posible violentación. En “La espera” (2000), un rostro expectante, a punto de la

sorprende, se encuentra sumergido en un espacio super poblado de estos esquemas. Su resolución es voluminosa con plastas de color tierra tostada. Sombras o fantasmas en un primer plano que se muestran como piezas encontradas en la arqueología personal. En pinturas como “Extracción” (2001) ya sólo se trata transparencias con barnices que toman sutilmente la forma de fórceps, y en “Cabeza” (2001) se parten las líneas con fragmentos que podrían tratarse de una especie de caligrafía que es una provocación a la imaginación. Finalmente estos esquemas se transforman en adornos espaciales y abstractos.

Materiales y formatos

Trabajo con bastidores de madera de pino y soportes de macocel. En una primera etapa pinté directamente sobre madera y en la actualidad sobre lienzos que preparo personalmente. La manta funcionó para los acrílicos con la característica plana de las acuarelas. Luego la sustituí por loneta, que por su grosor y resistencia aguanta más la carga de materiales. Los lienzos preparados con aglutinantes y selladores vinílicos garantizan un secado rápido y buena resistencia para las pinturas acrílicas u óleos. Una buena capa de pintura blanca en su imprimatura garantiza la luminosidad, porque así entra la luz a través de los poros de la tela y la refleja.

Mi paleta básica de acrílicos (Winsor & Newton) está constituida por colores ocres y tierras, sombra tostada, rojo bermellón, verde bosque, y magenta. En mezcla con los pigmentos, dan más volumen y textura a la materia. Los óleos (Winton y Winsor), en pinturas de 1999 a la fecha, permiten crear una profundidad incomparable a la del acrílico, por su

consistencia aceitosa. Mis principales colores son, ocre, amarillo nápoles, verde phtalo, rojo bermellón, rojo carmín, tierra, y siena tostado.

Normalmente utilizo formatos medios (140 x 140 cm). Los cuadros más pequeños (30 x 40 cm) en su mayoría forman parte de polípticos. Presento la obra en bloques, a manera de rompecabezas.

Legisigno 1º., 3º. Montaje como discurso

Las piezas para las exhibiciones están pensadas para ser armadas, y jugar con el espacio y saturarlo. Series de pinturas en *close ups* forman entramados museográficos como si fueran grandes mosaicos. Con las pinturas de menor tamaño pretendo crear una atmósfera televisual: cuadros con apariencia de monitores o cuadros de comic que presentan historias fragmentadas, discontinuas, inconexas.

Los fragmentos suelen desconcertar al espectador, ya sea por su tema o por lo que no se explica en conjunto. Las paredes se tapizan de cuadros, con algunos espacios vacíos, en una composición lúdica. Una reiteración de las imágenes de los cientos de monitores que secundan nuestros pasos a donde quiera que vayamos. La intención es mostrar la propia incoherencia de nuestra modernidad y el objetivo principal, entretener.

En la mayoría de las presentaciones de mi obra he tenido en cuenta los espacios y lo que suele pasar en ellos. De alguna manera busco los rincones no tradicionales, como lo podría ser una casa abandonada, una cochera o un bar, una búsqueda de fenómenos entre lo que podría suceder o lo que se podría provocar. Puede tratarse de espacios muy concurridos pero ajenos al espectador tradicional de arte o zonas alternativas en las que se convoca a una participación colectiva como parte de la

ambientación. La obra propone llenar los huecos de un lugar, transitar en el espacio, y mezclarse con otras actividades, como la danza, el arte de acción, las atmósferas sonoras y lúdicas, etcétera.

La obra sugiere y despierta experiencias que podemos relacionar con lo que pasa en nuestro alrededor. En julio de 2000, en La masmedula, galería (calle Bucareli, edificio Vizcaya del Centro Histórico), monté una exhibición titulada “Muestra instu-quirú picto gastronómica. come, del olor al dolor”. El concepto en principio parecía ser confuso o poco claro. Se iban a presentar dos propuestas muy diferentes en un solo espacio, con el interés de provocar, experimentar y alentar a la participación de modo desenfadado y despreocupado. Un proyecto visual en el que se proponía una atmósfera y una acción. Una aparente fonda oliente a pollo con mole ofrecía en sus paredes pinturas de enfermedades y rostros grotescos, y no bodegones. El fin fue estimular la percepción sensorial en el espectador: olfato, vista, tacto, oído, gusto y el movimiento de la gente, con lo que se evitó la pasividad en el espectador.

El público estuvo conformado por aficionados a las artes visuales y por seguidores del *performance* o arte de acción. Los gustos y las impresiones se dividieron. Hubo quienes se interesaron por la obra y quienes sólo se ocuparon de lo que pasaba entre las mesas. La atmósfera aglutinante se saturaba. Las paredes estaban casi totalmente cubiertas de pinturas. Al centro de la galería una computadora y una cámara digital de 180°. Reporteros, música y olor de orines de gato se mezclaban mientras algunos deglutían el pollo. Todo formaba parte de una catarsis, de impresiones tan individuales y distintas como momentáneas.

Bitácora

El periodo que va de 1997 a 2001 marca un proceso de definición clara en mi proceso creativo. En un principio mis pinturas eran un juego visual entre abstracción y figuración, lo cual se ha ido modificando con el tiempo. Los detalles anatómicos o *close ups* amplificados en grandes formatos fueron el pretexto para presentar mi propia mano izquierda como valor estético y como autorretrato

Mi primera serie, “Análisis de la carne” (1997), trata sobre la observación directa, una paciencia obsesiva por mirar el objeto, la mano, como geografía, como pérdida de la noción espacial, como amplificación de las formas orgánicas con pinceladas y colores anímicos. Algunos de estos "Autorretratos" pierden por momentos su apariencia anatómica como representación de unas manos, volviéndose zonas oscuras y provocativas para la imaginación. El entramado de líneas y pinceladas construye sus formas arremolinándose hacia puntos centrales de tensión. La perspectiva de las pinturas se vuelve reconocible una vez captados los límites del encuadre y los bordes del cuadro. Varios de estos acercamientos epidérmicos están realizados en escorzo para resaltar la expresividad de sus formas.

En las pinturas de la serie “Tegumentos” (1998) comienzo a manejar los encuadres cerrados, como continuación del tema del autorretrato epidérmico. No hay bordes ni diferentes planos, sólo superficies, dedos agrietados que dan la idea de piedras erosionadas, visiones *de muy cerca* a pieles ásperas y rugosas similares a las de un elefante o un lagarto. La obra provoca asociaciones a la imagen fotográfica de archivo forense, al detalle clínico. Pinturas que poseen una gran alusión erótica, que contrasta con lo grotesco. Los pliegues de la carne son vistas de grandes abismos espaciales. Sus títulos son una alegoría a las distancias. Se

acercan a un realismo crudo y expresionista que transmite la imperfección corpórea y el calor humano inherente a la sensualidad.

Después de esta primera aproximación al autorretrato en su penetración espacial pasé a observar superficies ajenas a mi cuerpo. Utilicé verdaderos archivos clínicos y experimenté con un soporte de fondos reticulados para yuxtaponer trazos orgánicos que generan una visión estereoscópica. La combinación de telas estampadas y valores con gran riqueza plástica (colores y volúmenes de las heridas o afecciones provocadas por la enfermedad) da como resultado “Cortezas”, de la serie “Megalopsia” (1999), título que proviene del cuento expresionista *Inferno*, de August Strindberg. “Megalopsia”, por definición, es un trastorno visual que consiste en el engrandecimiento de los objetos, una alucinación causada por la intoxicación por comer cierto tipo de hongos o materia putrefacta.

En ese año un tema me llevó a otro, y a otro. El *close up* me abrió nuevos caminos: transité de la combinación de fondos geométricos con fuentes documentales a una de formas orgánicas y figuras esquemáticas. La enfermedad y la medicina me llevaron a establecer una relación con el cine de horror. Luego los monstruos del cine y la televisión me sirvieron para incorporar a mi obra las fallas técnicas de la imagen mediatizada como conjunción de motivos.

Finalmente todo se tradujo en una especie de *collage*, imágenes de diversos orígenes. Trabajos con fondos, transparencias, fuentes documentales, yuxtaposición de formas orgánicas sobre interferencias visuales con diferentes texturas. Por ejemplo, "Ruido y metal" (2000) un rostro de apariencia agresiva aparece dividido en dos por una línea horizontal. En la parte superior, un luminoso ceño fruncido resalta la estética del *comic*, mientras que la mueca torcida de la parte baja parece haber sido recortada y pegada sobre un fondo de nieve televisiva. Aquí se pueden distinguir varios niveles de composición y de reminiscencias visuales, al igual que en “Emotividad polarizada” (2001), donde se muestra

un rostro atrapado en varias dimensiones espaciales: un monitor, una escena de angustia y unas líneas de color primario yuxtapuestas.

"Vestigio" proviene de una reflexión. Desarrollar una pintura que integre en un solo formato la observación del modelo en vivo, la de una reproducción impresa y la del objeto a través de un monitor. La intención de este ejercicio experimental es diferenciar los efectos, las reminiscencias de lo grotesco y el reflejo de la sensación individual plasmada en la obra pictórica. Se trata de una pintura que gana más presencia por la representación emocional que por tratar de hacer evidente un efecto dado por la mediatización.

CONCLUSIÓN

El proceso creativo e imaginativo -Medios, lenguaje y relación-

Los distintos lenguajes visuales que he utilizado me han servido para construir y dar forma a mi pintura. A continuación detallo la forma en que me he allegado la mayor parte de las imágenes mecánicas y electrónicas como referente en mi proceso creativo.

Fotografía de objetos. Mis fotografías las generé para destacar texturas y movimientos. En ellas el registro del objeto llega a aplanarse, mostrando muchas áreas simplificadas geométricamente. Una forma de dar resolución en pintura a las características de la fotografía es abarcar grandes áreas de color, separando y construyendo por planos los registros de la luz.

Imagen digital. Este tipo de registro construye sus formas mediante el pixelado. La cuadrícula que crea el pixel en la resolución de imágenes permite grandes posibilidades de modificación. Una imagen digital de alta resolución puede amplificarse en grandes dimensiones sin que ésta llegue a simplificarse en su cuadriculado. Además, se presta para la manipulación del color y la forma. En el campo de los efectos, la digitalización de la imagen facilita la simulación y creación de atmósferas que aparentan ser reales. Lo que retomo de este proceso es esta gama de alteración en sus modos más sutiles.

Fotografía de monitor. Estas imágenes son un registro mecánico de la luz eléctrica que emite el televisor. Imágenes vibrantes que la fotografía capta en barridos y tramados lineales. La fotografía reproduce las interferencias o el ruido visual como formas torcidas o estiradas, en lo que podría

concebirse como un explosivo puntilleo eléctrico y que elaboro en mi pintura mediante veladuras y cientos de pinceladas finas.

Resolución pictórica. Los distintos procesos de generación de imágenes me sirven para filtrar mis sensaciones y experiencias. Con la pintura me propongo plasmar estas cargas expresivas. En mi obra se tajan de manera impulsiva y con trazos nerviosos todo tipo de orígenes. La pintura se impone a los demás lenguajes y se vuelve un entramado de visiones que culminan en un estado de constante catarsis, de liberación de emociones, de fuerte descarga de toda la tensión interna.

En los bordes de lo inalcanzable

-Cualidad y representación-

Defino lo inalcanzable como una búsqueda constante: que alivia, que inquieta, que hace despertar vivencias, experiencias y sentimientos; que ronda un sentido de pérdida, de olvido, de alejamiento, de extrañamiento. Vedado, inaccesible, apenas soslayado para el intelecto, con recorridos periféricos, a veces palpable, a veces no, en un lugar sin tiempo, de transparencias que refractan la luz del recuerdo, volviéndolo más tenue en cada aproximación, y constantemente presente. Entonces el recuerdo se presenta en distintas etapas de la vida con una nueva apariencia renovando las capacidades sensoriales. De cierta manera, la pintura es un puente desde el cual se vislumbra lo inalcanzable. Permite rozar la fragilidad de la experiencia y el recuerdo.

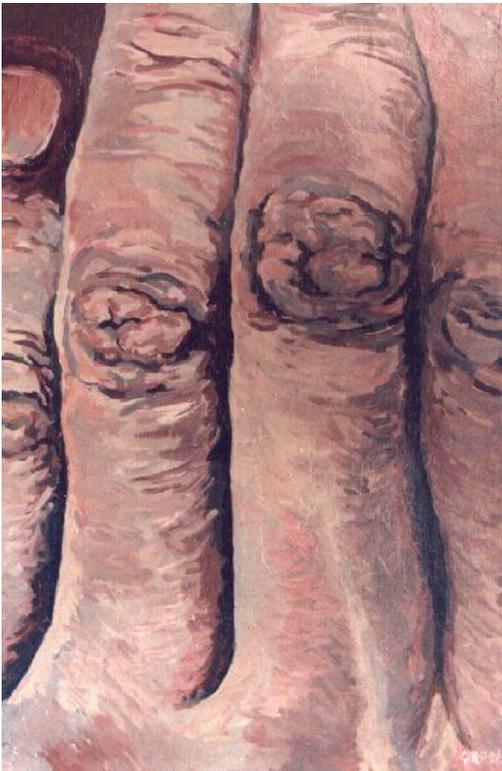
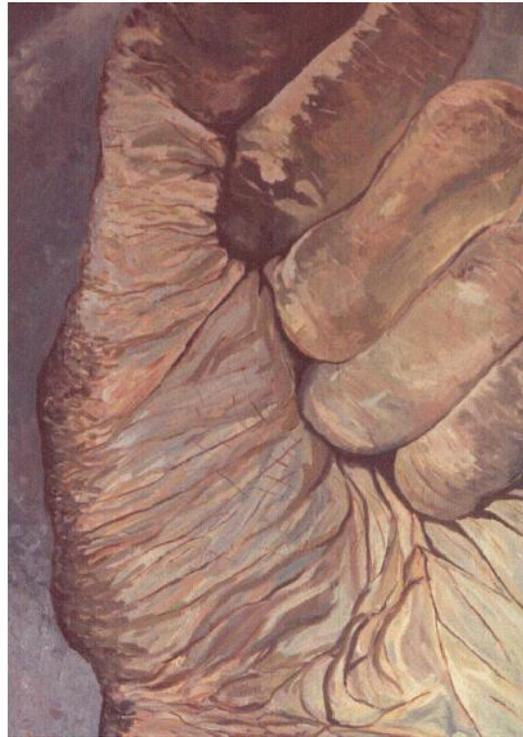
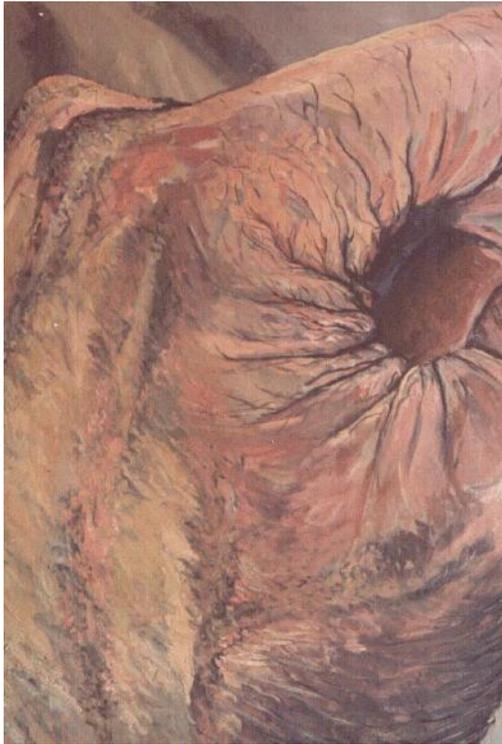
En mi pintura esta búsqueda de lo inalcanzable tiene tres manifestaciones:

La representación del efecto. Por medio de distintos referentes (lenguajes y formas visuales) intento trastocar la experiencia sensorial propia de los medios tecnológicos.

Lo grotesco y su representación. El horror podría ser la experiencia particular que la obra artística conjura para convertirla en placer, permitiéndonos simular la amenaza. Lo he presentado con figuras cliché de la cultura de horror, como una forma individual de interpretar ese sentimiento mediante cierto tipo de objetos y como un vacío interno que se materializa en la pintura.

La representación de las sensaciones. Con ellas proyecto todo tipo de experiencias personales, como salida a las angustias y a las ansiedades, y los distintos niveles de realidad que experimento en la vida. La subjetividad aquí se forma por medio de la materia.

CATÁLOGO DE OBRA



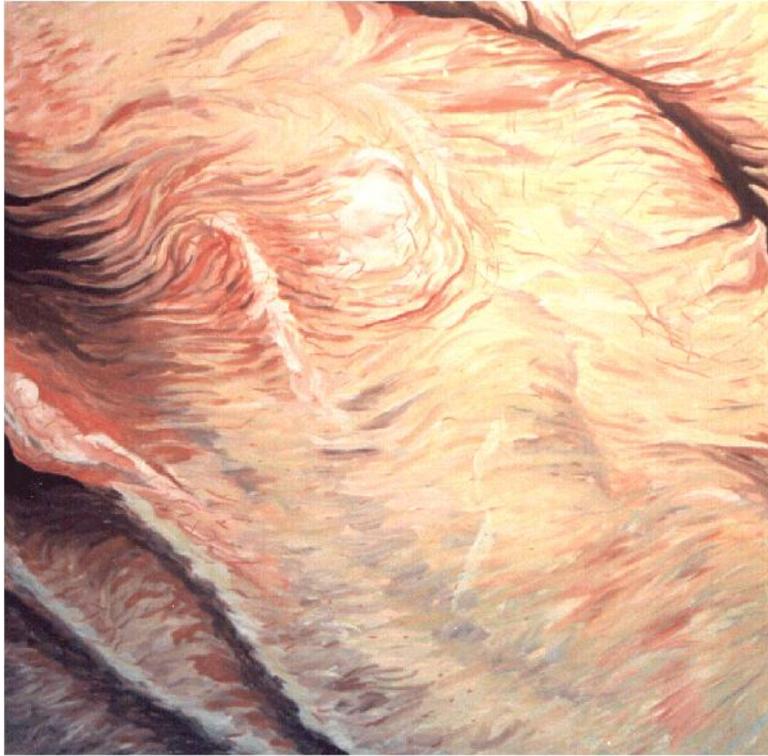
De la serie Análisis de la carne, (*autorretratos I-IV*), 1997. Acrílico sobre madera, 140 x 95 cm. C/u.



De la serie Análisis de la carne, (*autorretrato V*), 1997, Acrílico sobre madera, 125 x 125 cm.



De la serie Tegumentos, *Noche de invierno*, 1998, Acrílico sobre tela, 120 x120 cm.



De la serie Tegumentos, *Frontera*, 1998 Acrílico sobre tela, 130 x130 cm.



De la serie Tegumentos, *El poder inmóvil*, 1998 Acrílico sobre tela, 130 x130 cm.



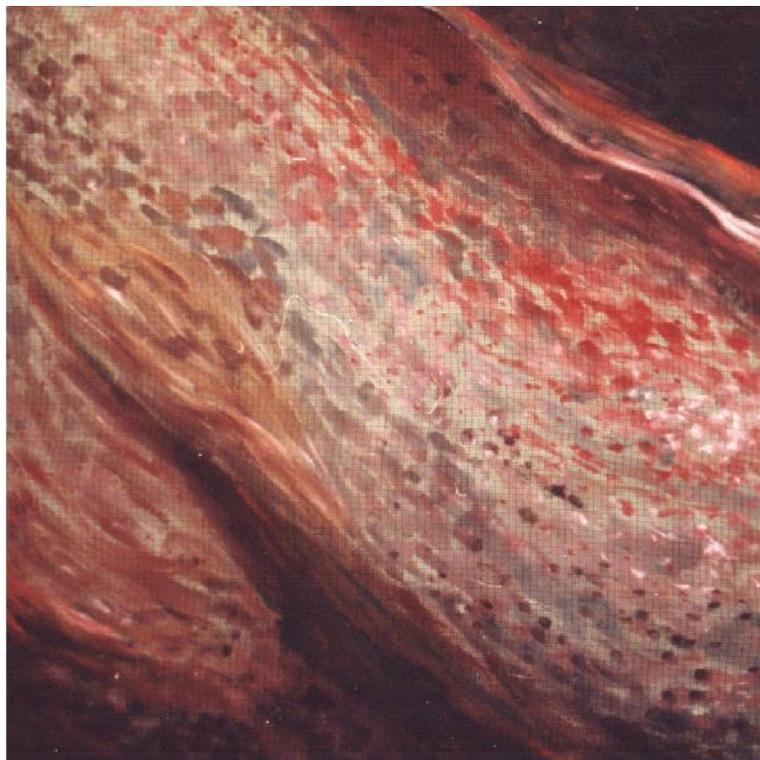
De la serie Tegumentos, *Al pie de los acantilados*, 1998 Acrílico sobre tela, 130 x130 cm.



De la serie Tegumentos, *Profundidad trémula*, 1998 Acrílico sobre tela, 130 x130 cm.



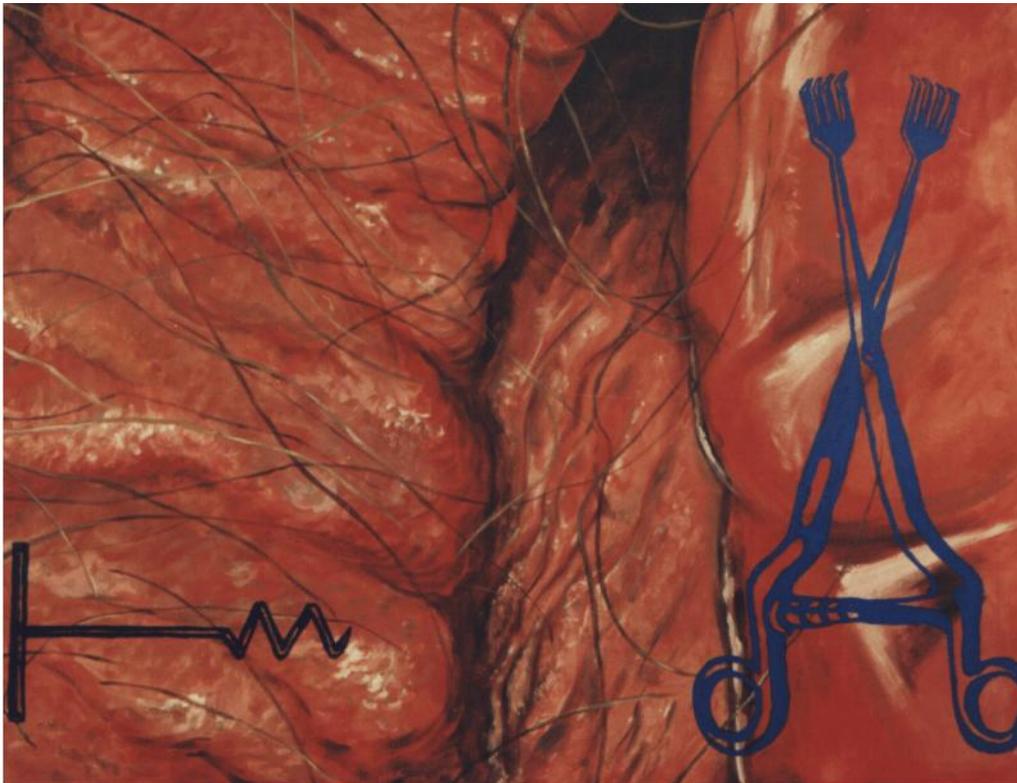
De la serie *Megalopsia*, *Corteza II*, 1999. Acrílico sobre tela estampada, 100 x 100 cm.



De la serie *Megalopsia*, *Corteza III*, 1999. Acrílico sobre tela estampada, 100 x 100 cm.



De la serie *Megalopsia*, *Corteza IV*, 1999. Acrílico sobre tela estampada, 100 x 100 cm.



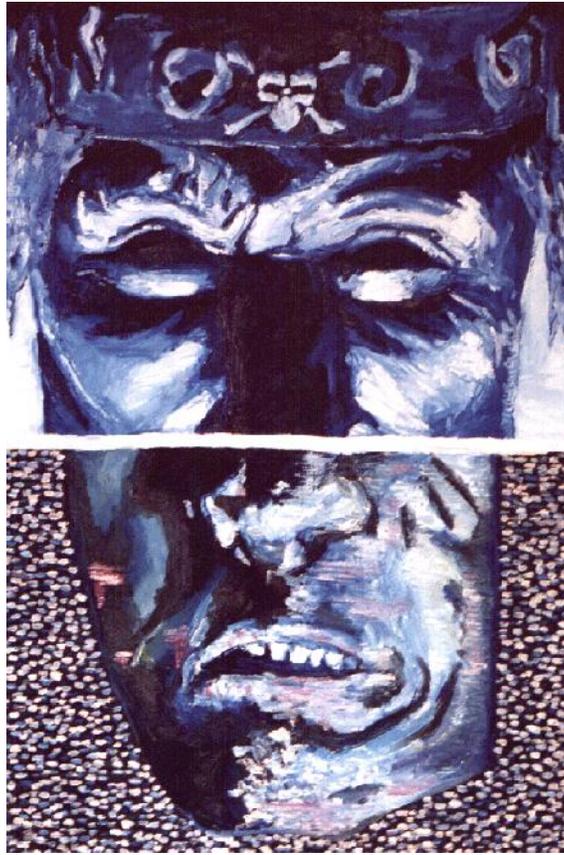
Intervención, 1999, Acrílico sobre tela, 100 x130 cm.



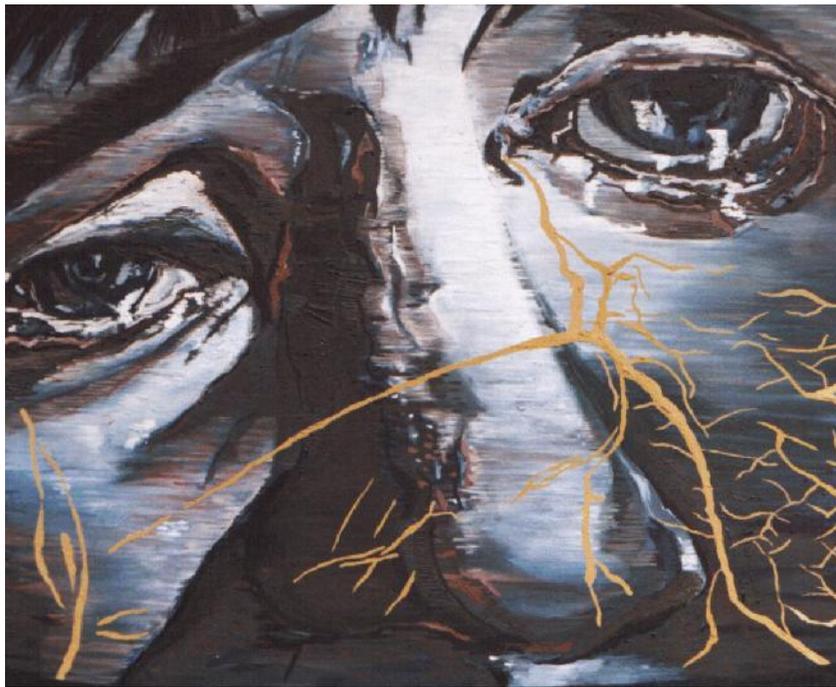
Cirugía plástica, 1999. Óleo sobre tela y madera, 30 x 50 cm. c/u.



¿Quién es el victimario?, 1999. Óleo sobre tela y madera, 40 x 60 cm. c/u.



Ruido y metal, 2000. Óleo sobre tela, 98 x110 cm.



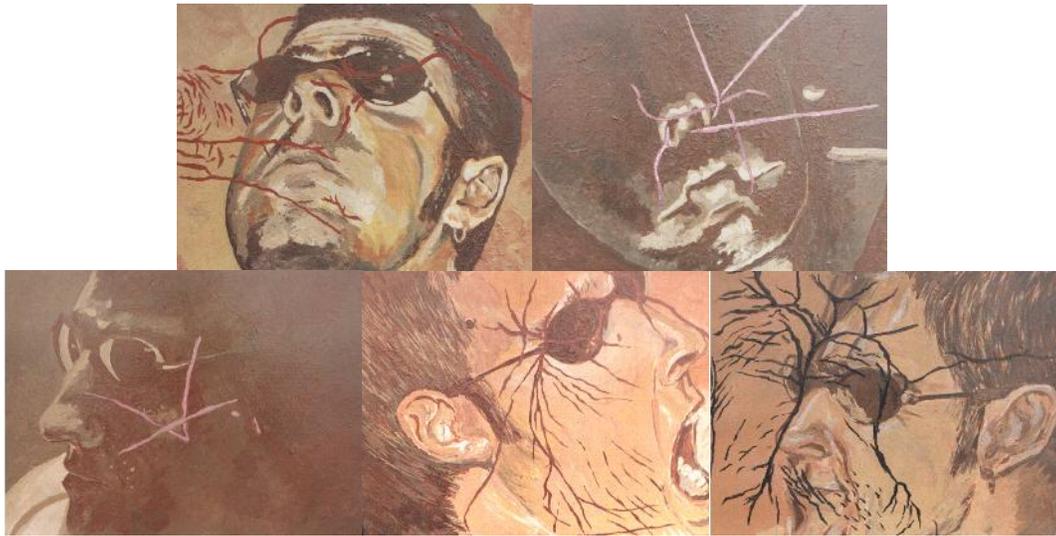
Emotividad polarizada, 2001. Óleo sobre tela, 100 x 120 cm.



La espera, 2000. Mixta sobre tela, 100 x 155 cm.



Dolor de cabeza, 2000. Óleo sobre tela, 120 x 80 cm.



Cicatrices, 2001. Mixta sobre madera. 30 x 50 cm. C/u.



Sueño pesado, 2001. Óleo sobre madera, 30 x 50 cm. C/u.



Extracción, 2001. Óleo sobre tela, 100 x 130 cm.



Vestigio, 2001. Óleo sobre tela, 120 x 100 cm.

Montaje de la obra



Vista del montaje en La masmédula galería, 2000.



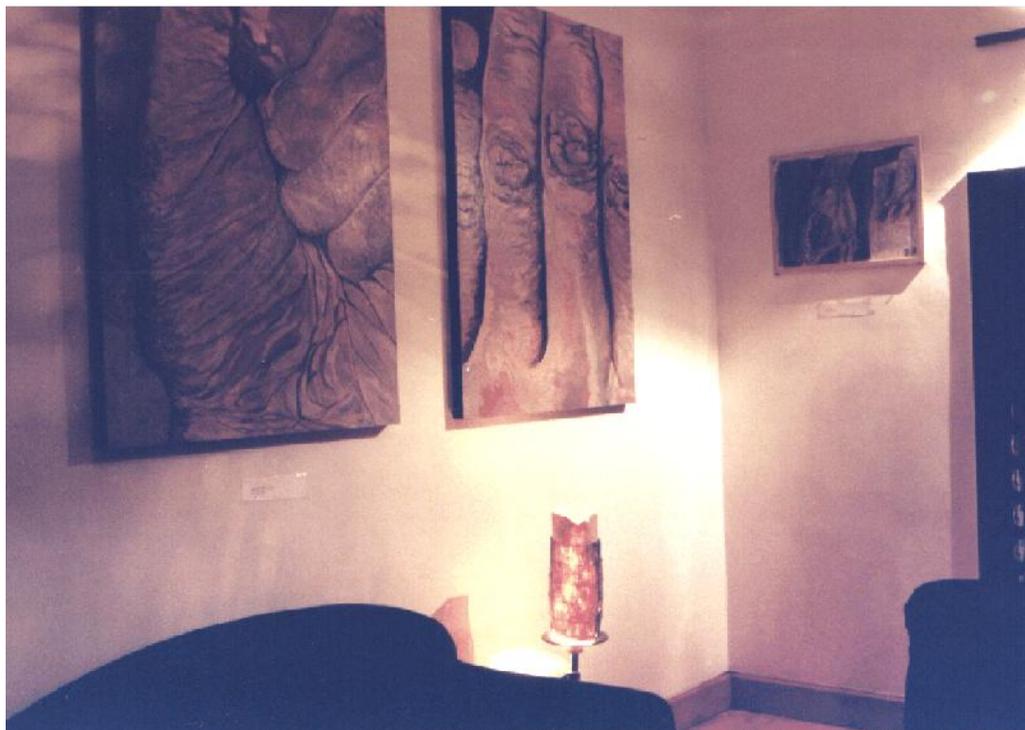
Vista del montaje en La masmedula galería, 2000.



Vista del montaje en Alison Café, 2001



Vista del montaje en Alison Café, 2001



Vista del montaje en Alison Café, 2001

Bibliografía

- *Ballard, J. G. Interviews, fiction, non-fiction, bibliography and more... en Re/search. Dir. V. Vale, Andrea Juno. E.U.A., imprenta, Colorcraft, Ltd. Hong Kong, 1984. Núm. 8/9.
- *Barthes, Roland. El placer del texto. España, Siglo XXI, 1974.
- *Bataille, George. El aleluya y otros textos. España, Alianza Editorial, 1981.
- *Bätschmann, Oskar. "*Gerhard Richter, "paisaje de lo impreciso"*" en Humboldt. Dir. Peter Sotje. Alemania, imprenta, SDV Saarbrucker Druckerei und Verlag GmbH, 1999. Núm. 128.
- *Baudrillard, Jean. De la seducción. México, rei, 1997.
- *Claus, Jürgen. Expansión del arte. España, Extemporáneos, 1970.
- *Dahlem, Franz. Georg Baselitz. Alemania, Taschen, 1990.
- *Debray, Régis. La vida y la muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente. España, Paidós Comunicación, 1992.
- *Ehrenzweig, A. Psicoanálisis de la percepción artística. Colección comunicación visual. España, Ed. Gustavo Gili, 1976.
- *Foucault, Michel. El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada clínica. España, Siglo XXI, 1966.

- *Hayles, N. Katherine. La evolución del caos. España, Gedisa
- *Hergott, Fabrice + Ohrt, Roberto. Albert Oehlen. Alemania, Taschen, 1995.
- *Hénaff, Marcel. Sade, la invención del cuerpo libertino. España, Destino, 1980. [Tr. Antoni Vicens].
- *Honnef, Klaus. Arte contemporáneo. Alemania, Taschen, 1993.
- *Hogg, J. y otros autores, Psicología y artes visuales. Colección comunicación visual. Ed. Gustavo Gili 1969
- *Karcher, Eva. Otto Dix. Alemania, Taschen, 1988.
- *Keuerleber, Eugen. Otto Dix, "Gráfica crítica y la guerra 1920-1924". Catálogo del Museo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Antiguo Palacio del Arzobispado, 1999.
- *Krausse, Ann-Carola. Historia de la pintura, del Renacimiento a nuestros días. Alemania, Könemann, 1995.
- *Mäckler, Andreas y Peter Feierabend. Helnwein. Alemania. Taschen, 1992.
- *McLuhan, Marshall. Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano. España, Paidós Comunicación, 1994.
- *Miltex. Surgical Instruments. Estados Unidos. Miltex Instrument Company. 1986.

- *Morand, Marie-Claude. "El Renacimiento", Historia de la pintura. España, Asuri, 1989. T. 2.
- *Muthesius, Angelika. Martin Kippenberger. Alemania. Taschen 1991.
- *Muthesius, Angelika. El erotismo en el arte. Taschen, 1998.
- *Osborne, Peter. "Painting negation, Gerhard Richter's negatives" en Art & Design. Dir. Andreas C Papadakis. Inglaterra, 1992. perfil 25, Contemporary paintings.
- *Pérez Carreño, Francisca. Los placeres del parecido. Icono y representación. España, La balsa de la medusa, 12. 1988.
- *Reinach, Salomón. Apolo, Historia general de las artes plásticas. México, Editora Nacional, 1972.
- *Sager, Peter. Nuevas formas de realismo. España, Alianza Forma, 1981.
- *Trías, Eugenio. Lo bello y lo siniestro. España, Seix Barral, 1982.
- *Valencia, Manuel y Eduardo Guillot. Sangre sudor y vísceras. Historia del cine Gore. España, La Mascara, 1996.
- *Vidal, Carlos. "Simeón Saiz Ruiz, "La vida de los excluidos"" en Lápiz. Dir. José Alberto López, España, 1999. Núm. 157.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
ACLARACIÓN METODOLÓGICA.....	5
El triángulo semiótico.....	8
CAPÍTULO 1 (de lo tercero).....	9
Referencias históricas y teóricas	
La estética de lo grotesco.....	10
<i>El Cristo en la cruz</i> de Matthias Grünewald.....	11
El Expresionismo.....	12
El realismo en la obra de Otto Dix.....	14
Los cuerpos de Georg Baselitz.....	15
La pintura salvaje y los temas agresivos.....	16
Los medios mecánicos y electrónicos.....	19
El realismo fotográfico de Gerhard Richter.....	20
Las apariencias en la obra de Martin Kippenberger.....	21
El aglutinamiento de imágenes de David Salle.....	22
El realismo traumático de Simeón Saiz Ruiz.....	23
Ficción y realidad en los media.....	25
Referencias pictóricas.....	28
CAPÍTULO 2 (de lo segundo).....	41
Los temas en la pintura	
La mirada clínica.....	41
El detalle como encuentro orgánico (el encuadre o <i>close up</i>).....	42
El cuerpo y su temporalidad	44
El autorretrato	44
El instrumental quirúrgico.....	45
Fragmentación y ruido.....	46
Catarsis: el espectador ante lo horrible.....	47
CAPÍTULO 3 (de lo primero).....	49
Sintaxis de los elementos en la obra plástica.	
Realismo fotográfico.....	49
Gestualidad.....	50
Esquema.....	51
Materiales y formatos.....	52
Montaje como discurso.....	53

Bitácora.....	55
CONCLUSIÓN.....	58
El proceso creativo e imaginativo	
En los bordes de lo inalcanzable.....	59
CATÁLOGO DE OBRA.....	61
Montaje de la obra.....	72
BIBLIOGRAFÍA.....	77