

Blanco Supremo: de la mística a la forma, pasando por el racismo e insinuando la desigualdad

Erick De Gorostegui

RESUMEN: La serie Blanco Supremo, reflexión pictórica sobre el Espacio, se trata de mi principal serie pictórica a la fecha, la cual surge luego de un largo proceso de reflexión: tanto de la pintura como elemento de representación, así como de diversos intereses que encontraron el materializarse a través de esta disciplina. Si bien, Blanco Supremo en primera instancia habla sobre la arquitectura; el como los espacios someten a las personas, pero existen además una serie de discursos detrás que hablan sobre acontecimientos y particularidades en torno a la estética particular de mis pinturas; la estética del monocromo como semblanza artística..

De Gorostegui, Erick. (2018). "Blanco Supremo: de la mística a la forma, pasando por el racismo e insinuando la desigualdad.". AV Investigación 8-2018, Revista Académica del CINA-ESAY, pp. 19-33.

> Recepción: 16 de noviembre de 2017 > Aceptación: 8 de diciembre de 2017

1.- Introducción: El gesto místico de la Pintura

La serie Blanco Supremo, reflexión pictórica sobre el Espacio, se trata de mi principal serie pictórica a la fecha, la cual surge luego de un largo proceso de reflexión: tanto de la pintura como elemento de representación, así como de diversos intereses que encontraron el materializarse a través de esta disciplina. Si bien, Blanco Supremo en primera instancia habla sobre la arquitectura; el como los espacios someten a las personas, existen además una serie de discursos detrás que hablan sobre acontecimientos y particularidades en torno a la estética particular de mis pinturas; la estética del monocromo como semblanza artística.

Blanco Supremo se remonta a principios del 2016, cuando mi incursión a la pintura era reciente y había todavía una especie de incertidumbre respecto al tema sobre el cual se iba a tratar mi producción. Cito a continuación la semblanza del pintor Saúl Villa, la cual en su momento fue de suma importancia para la línea posterior de mi pintura ya que me hizo ver una serie de preguntas, las cuales nunca me había planteado sobre el carácter –llamémosle– místico de la pintura. La semblanza se expresa a modo de enunciados a continuación:

- La pintura se encuentra entre el arte y la vida.
- La pintura siempre es sobre pintura.
- La pintura debe verse como pintura.
- El pintor pinta, no fabrica imágenes, la imagen si acaso es andamio de la pintura.
- La pintura más sublime es un comentario sobre la pintura, la pintura más mala también lo es.
- Los problemas de la pintura no son los problemas del arte.
- No es el medio, son los problemas y las consecuencias del uso del medio lo que

interesa.

- Los problemas del arte no son los problemas de la pintura pero se los puede apropiar.
 - El territorio de la pintura está explorado casi en su totalidad.
 - El color es el arma de destrucción masiva de la pintura.
 - Todo es fondo.
 - Reducir el gesto pictórico a un estado transparente.
 - La pintura es más antigua que el arte.
 - La pintura permanecerá después del arte.
 - La pintura sobrevive a pesar de los pintores.
 - Cambiar el mundo un cuadro a la vez.
- Saúl Villa (2015)

Pero entonces ¿Deja de ser la pintura , cuando esta no se parece a una? ¿Qué sucede cuando el color en la pintura deja de ser el arma y se convierte en el medio? ¿Puede la pintura ser cualquier otra cosa en vez de fondo? Es entonces que la pintura se volvió para mi un medio de suma importancia, ya no solo se trata de complejizar, sino de producir otros discursos y entendí de una forma concisa toda la responsabilidad que implicaba el haber decidido hacer pintura. Y me refiero responsabilidad por la inmensa carga que viene detrás de esta decisión, tomando en cuenta el punto

Existen muchos puntos en los que aun coincido con la semblanza de Saúl Villa, otros en los que no; sin embargo me sigue pareciendo importante la forma en la se puede sintetizar la pintura, es decir, todos los aspectos de la pintura; historia, importancia y formato, que a mi parecer, son las tres características que definen y a su vez describen la pintura; uno de los puntos que me sigue pareciendo muy vigente es el que dice: “Los problemas de la pintura no son los problemas del arte.” Planteando primero la pregunta ¿porqué los problemas de la pintura no son

los problemas del arte? Y esto supongo se debe a la gran diversidad de materiales que ofrecen las demás disciplinas artística, la escultura en barro, en acero o cemento; implican una serie de problemas técnicos dispares, pero la única premisa es que se sostenga de pie o que no se caiga; la pintura, el performance, el grabado. El ritual de la pintura es único y me atrevo, incluso ahora, a compararlo con el de la poesía: en grado de misticismo, de complejidad y auto introspección, no obstante, la discusión puede llevarme muy lejos, pero hago a continuación una oración, similar a la que realizó Saúl Villa y que me funciona a mi para sintetizar esta discusión sobre la pintura:

–La poesía es la antesala de la Literatura, com la pintura es la antesala del Arte.

Y añado a continuación otra, que engloba la universalidad de la pintura como el elemento más antiguo de comunicación:

–La historia de la humanidad es la historia de la pintura y viceversa.

Proclamé en el 2016, a modos de enunciados, mi propia semblanza como pintor, partiendo de mis propios y recién adquiridos problemas dentro de la disciplina para dar pauta a mi proyecto pictórico a la fecha, ya que igual creí necesario señalar y evidenciar el discurso que fui adquiriendo respecto a mi pintura durante la primera mitad del 2016:

–Cualquier pretexto para pintar es el gran tema de la pintura.

–El monocromo es el único nuevo color.

–La pintura no debe sentir, solo los artistas sienten.

–La pintura no debe ser reflejo del alma, si no de la preocupación.

–La pintura se estudia desde la pintura.

Ahora, a la distancia, considero necesario el efectuar ciertos cambios a esta semblanza, en gran parte por la línea hacia la cual se ha inclinado mi pintura, acercándose cada vez más a eso que llaman “estilo”, y añadiendo de paso las dos oraciones que cité anteriormente, otros puntos se conservan tal cual, quizá porque aun son vigentes para mi:

–La historia de la humanidad es la historia de la pintura y viceversa.

–La poesía es la antesala de la Literatura, como la pintura es la antesala del Arte.

–La pintura figurativa está por sobre la abstracta.

–Cualquier pretexto para pintar es el gran tema de la pintura.

–La pintura es una descripción de la realidad, no una representación.

–La pintura puede reinterpretar lo que quiera; no existe algo que le sea intocable.

–La pintura no debe de sentir, solo los espectadores sienten.

–Todos pueden pintar, pero no todos pueden ser pintores, no obstante algunos son artistas.

–Pintar no es hacer arte, es solo pintar; los objetos resultantes es a lo que podemos llamar arte.

Erick De Gorostegui 2017

2.- Antecedentes pictóricos: el monocromo como medio y fondo

Mi trabajo pictórico comenzó vagando por linderos que actualmente no existen de forma pública; luego de haber experimentado con el color, me di cuenta que no lo necesitaba, ya que a veces “necesitamos caminar por un sendero solo para darnos cuenta que no es el nuestro”. Descubrí entonces al pintor



Imagen 1. Mark Tansey – Action painting II.



Imagen 2. Erick De Gorostegui – Naturaleza Viva #2.



Imagen 3. Mohammed Ledesma – Rebaba Verde

norteamericano Mark Tansey, conocido por su particular técnica de pintar y sus puestas en escenas en sus cuadros; heredero –casi– legítimo de Magritte con esta especie de surrealismo sutil. Tansey crea pinturas con mucho contenido: desde cuadros a primera instancia absurdos hasta complejas composiciones en las que integra elementos de la literatura, filosofía e historia, con una profunda crítica al consumismo de los Estados Unidos de América. Su pintura me impresionó en aquel entonces por su gama cromática, derivada del gris verdi-azul, coincidiendo con la forma en la que empecé a pintar, aprendida en unos cursos de verano e invierno que impartió el maestro Gustavo Quiroz; conformado por tres colores: azul cerúleo, sombra natural y blanco de zinc, este último para conseguir todas las variaciones tonales.

Al trabajar con esta gama monocromática

descubrí un par de cosas: la facilidad con la cual avanzaba en la pintura, en contraste al tiempo invertido en una pintura con una gama cromática completa, volviéndose el acto de pintar en algo rápido, algo que venía persiguiendo implícitamente desde hacía mucho tiempo, aunque no me considero una persona hiperactiva o impaciente, tiendo a tener preferencia por los gestos rápidos del arte. Por otro lado, descubrí muy pronto la cualidad de mi trabajo respecto al de los demás en el taller de pintura; característica que tiempo después de volvió la semblanza de mi trabajo artístico. Cabe destacar al monocromo –mi particular uso del color– como una crítica también hacia la pintura, específicamente a la mexicana, es decir: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Vicente Rojo, Luiz Nishizawa, Juan O’gorman y toda la escuela pictórica del siglo pasado que ha sido sinónimo de

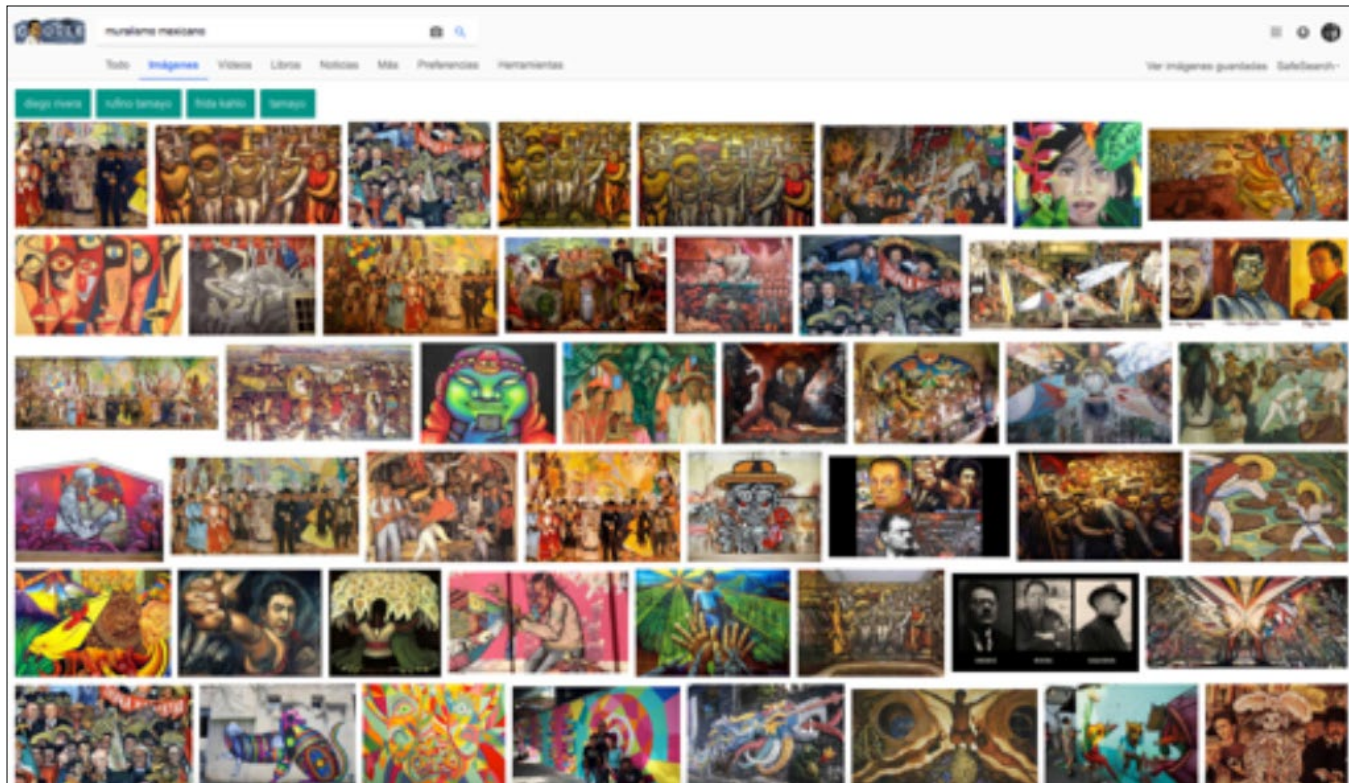


Imagen 4. Gama cromática a priori de la pintura mexicana del siglo XX.

mexicanidad. Mi postura se opone el uso exagerado del color; el abuso del rojo y del amarillo para crear una falsa sensación de calidez. Para mí, la realidad carece de muchos de los tonos usados en aquella pintura; hoy en día puedo salir a la calle, y probablemente el único color naranja intenso que encuentre sea el de algunos automóviles, o el rojo en los letreros de los anuncios de Coca Cola, el azul del Walmart, el verde de las gasolineras Pemex, el amarillo de las tiendas OXXO. En general, el paisaje que ofrece el Estado de Yucatán es más bien desvaído, el cielo es de un azul blancuzco, el verde del monte tirando a un negro extraño, el rosado de las coloradas es más bien insípido; las flores de las plantas se inclinan generalmente a los tonos pastel.

La pintura también surge en un proceso similar

al de osmosis, o bien, simbiosis, esto si ocurren las condiciones apropiadas claro está. Razón por la cual incluyo la pintura de Mohammed Ledesma, compañero y amigo. Durante el tiempo que compartimos espacio de trabajo, nuestra pintura fue adquiriendo características del otro, en un momento en el que ambos estábamos concluyendo el aprendizaje de la licenciatura. Ambas pinturas se parecen en varias cosas: el uso del color, en su caso, casi monocromático en su caso y monocromático en el mío. La consistencia del pigmento en sí, es decir, ambos acabamos pintando maso menos igual; con escasas cargas de materia y mucho medio (aguarrás). El gesto de pintar rápido –dos cuadros por semana– y nuestra fascinación por la obra de Luc Tuymans de la cual



Imagen 5. Calle de Mérida.

ambos nos influenciamos, tanto de la sutil forma en la que plantea problemas muy específicos en su pintura como del gesto en apariencia despreocupado que impregna en sus pinturas. Fue en esta época donde mi pintura cobró madurez en cuanto al fondo y la forma; la técnica, la forma de llevar a cabo los cuadros, no obstante faltaba definir el tema a pesar de que ya tenía una idea muy concreta de lo que quería pintar, faltaban afinar ciertos detalles.

3.- El espacio como Forma; no sentir como medio para sentir.

Conceptualmente, mi trabajo comenzó siendo una discusión sobre el espacio, tema que ya había venido trabajando de forma previa, primero inconscientemente y ya luego intencionalmente. Discutía principalmente sobre la pertinencia de las

personas en el espacio; el acto de estar de forma limitada y sus limitaciones virtuales por medio del espejo, abordado en mi trabajo en instalación. A continuación extraigo un fragmento de mi documento de titulación, el cual narra una temprana etapa de mi discurso como artista.

“Es entonces que mi pintura se vuelve un manifiesto; un manifiesto, respecto a mi producción artística, no solo pictórica sino toda en general: establecer que mi obra no es sentimental, como lo es también la de Giorgio Morandi, quien hizo un estudio similar de la luz y la sombra en objetos cotidianos del hogar, centrándose en la composición y sin inclinarse o siquiera sentirse atraído por la carga emocional que pudo haber tenido su pintura. Recordando también que fue contemporáneo y amigo de Giorgio de Chirico, cuya pintura estaba llena de significados; si bien, influenciado por Cézanne y el futurismo italiano, del cual pronto



Imagen 6. Mohammed Ledesma – Recorrido sobre asfalto.



Imagen 7. Luc Tuymans – Presence.



Imagen 8. Erick De Gorostegui – Sombra #1.

quedó totalmente desvinculado. La síntesis a la que llegó sobre su propio trabajo me pareció magnífica; la forma en la que simplemente pintaba, sin mediar con emociones o sentimientos, pero sobre todo el hecho de que no le interesó jamás el plasmarlos en su pintura, en una época en la cual la pintura en su mayoría seguía siendo de un marcado carácter sentimental.”

“Milan Kundera (1987) en su libro “La Inmortalidad” habla con mayor detalle sobre esta particularidad, de cómo el sentimiento era más importante por sobre las demás cosas:”

Europa tiene fama de ser una civilización basada en la razón. Pero igualmente podría decirse que es la civilización del sentimiento; creó un tipo de hombre al

que denominé hombre sentimental: *homo sentimentalis*. El *homo sentimentalis* no puede ser definido como un hombre que siente (porque todos sentimos), sino como un hombre que ha hecho un valor del sentimiento. A partir del momento en el que el sentimiento se considera un valor, todo el mundo quiere sentir; y como a todos nos gusta jactarnos de nuestros valores, tenemos tendencia a mostrar nuestros sentimientos. La transformación del sentimiento en valor se produjo en Europa ya a lo largo del siglo XII: los trovadores que cantaban su inmensa pasión por una amada e inalcanzable señor les precian tan admirables y hermosos a quien los oían que todos querían. A semejanza de ellos, parecer víctimas de un indomable impulso del corazón. (pag. 233 y 234)



Imagen 9. Giorgio Morandi.



Imagen 10. Giorgio Morandi

No obstante, Kundera continua más adelante en ese mismo capítulo, al respecto del mismo tema; de los sentimientos como máxima emoción del hombre:

Es parte de la definición de sentimiento el que nazca en nosotros sin la intervención de nuestra voluntad, frecuentemente contra nuestra voluntad. En cuanto queremos sentir (decidimos sentir, tal como Don Quijote decidió amar a Dulcinea) el sentimiento ya no es sentimiento, sino una imitación del sentimiento, su exhibición. A lo cual suele denominarse histeria. Por eso el *homo sentimentalis* (es decir, el hombre que ha hecho del sentimiento un valor) es en realidad lo mismo que el *homo hystericus*. Lo cual no significa que el hombre que imita un sentimiento no lo sienta. El actor que desempeña el papel del viejo rey Lear siente en el escenario, a la vista de todos los espectadores, la tristeza de un hombre abandonado y traicionado, pero esa tristeza se esfuma en el momento en que termina la función. Por eso el *homo sentimentalis*, que con sus grandes sentimientos nos avergüenza, acto seguido nos deja pasmados con una inexplicable indiferencia. (pag 235- 236)

El hecho de que Morandi lograra desprenderse de ese sentimiento europeo, de ese impulso indomable del corazón, me pareció aun más fascinante. Ya que de todo lo que había aprendido durante la licenciatura fue que ya no quería crear obra desde mis sentimientos, que me encontraba más bien arto de sentir; de todos esos artistas que se jactan de que sus sentimientos sean merecedores de ser considerados arte, ya que ¿a quien habría de interesarle lo que yo siento? En mi obra no quería que hubiera sentimientos, ni confesiones, ni deseos carnales, ni emociones que hayan tocado la parte sensible de mi persona. Y con esto no me refiero a que mi obra sea fría o aburrida, sino a enfocar mis intenciones en que el sentimiento se genere en las personas, de una forma totalmente

libre y no que la obra someta al espectador a sentir lo que se ha indicado; por medio del *escrutinio del alma* en pro de polemizar la pieza.

La idea de someter el público por medio de otras formas hacía temas que me importaban me pareció entonces una forma más adecuada para conformar mi obra; el como los espacios nos sometían en sus características, como influyen en nosotros; retratar aquel espacio que vemos a diario y que pocos se percatan de entender lo que generan, fue entonces que llegué al Blanco Supremo.

4.- Blanco Supremo; este es el blanco del que hablo cuando hablo de blanco.

Llegué entonces a la síntesis del Blanco Supremo luego de mucho trabajo; pintando y volviendo a pintar. Pinté sin parar muchas veces, pensando que la foto sería un mal cuadro para que acabase siendo una buen pintura, o de una foto increíble una pintura más bien deficiente. Siempre monocromo y en el caminado pintando mejor. En este proceso, que data de principios del 2017 se desprenden las siguientes pinturas: Blanco # 1 y Blanco # 2.

En el transcurso del 2017 se desprende una nueva característica de mi pintura, que es el color rojo que utilizo para la imprimatura de los cuadros y que originalmente surgió de un “tecnicismo de pintor”; cosas que solo alguien que es pintor entiende; lenguaje técnico. Alguna vez, en algún curso de dibujo que tomé previo a entrar a la universidad, un maestro nos dijo “el ser humano le tiene un miedo natural al color blanco” supuse que se refería al tema de mancharlo o de ensuciarlo; siempre cuidamos el blanco; el blanco perfecto. Paloma Menéndez, titular del taller de pintura, me dijo una vez; siempre imprima tus cuadros de un color, pero nunca pintes sobre blanco, recuerdo que no pregunté porqué pero si de que color debía de pintarlo, a lo que respondió: “no se, el que tu quieras”. Más adelante entendí –y aquí es donde empieza



Imagen 11. Blanco #1.



Imagen 12. Blanco #2.



Imagen 13. Blanco #4.

el tecnicismo- que los colores “saltan”, es decir, el óleo se ve de distinta forma según el color de la imprimatura, tomando también en cuenta lo delgado de mi pintura; de la cantidad de pigmento que utilizo. Puede que con un amarillo, se incline más hacia la calidez, o en azul hacia los fríos. Son pequeñas variaciones tonales que puedo notar ahora en mis primeros cuadros cuando buscaba el color adecuado para imprimir. Descubrí entonces que con el rojo cobraban cierto tono que me gustaba, sumado al brillo que se producía en las paredes blancas en las que se colgaban mis cuadros, generando un foco de atención, un “mira, aquí estoy, tengo algo importante que decirte” y que a partir del 2017 empezó a conformarse dentro de la totalidad de mis pinturas; como parte también de eso que llaman *estilo*.

Blanco Supremo, como tal, surge de la pieza “White on White” de Kazimir Malevich. La forma

en la cual este artista habló del color blanco, planteándolo como una crítica formal hacia la pintura, aunque su sentido iba más bien en la idea de desproveer a la pintura de todo elemento de representación, el arte abstracto supremo y del *suprematismo*, corriente pictórica que a final de cuentas se le adjudica. No obstante, la primera vez que vi esta pintura de forma consiente –es decir, con nociones sobre arte conceptual– la obra me pareció más que una semblanza, una definición; me pareció ver a Malevich diciendo: “*este es el blanco del que hablamos cuando hablamos de blanco*”. Y me pareció reconocer entonces que el logro de Malevich no fue el haber desprovisto a la pintura de ser un artefacto de representación, sino el volverlo uno capaz de definir otras cosas.

Fue entonces que redacté formalmente el proyecto, algo que no me había atrevido a hacer antes por la simple razón de no haber encontrado una

definición concreta de lo que para mi era el blanco; surgió para mi lo que era el blanco, lo que significaba y lo que lo representaba. Escribí entonces la síntesis del proyecto:

La Blanca Mérida, sobrenombre común para referirse a la Capital de Yucatán, versaba originalmente sobre una forma de contener el mestizaje, por medio de puertas de acceso que limitaban la entrada de los mayas al primer cuadro de la ciudad. No obstante, en la actualidad, este sobrenombre se utiliza para referirse, si bien: a los techos de la ciudad, a la limpieza de la misma o a su seguridad – el blanco como sinónimo de paz. Lejos de conformar un estilo, la arquitectura de la ciudad trasciende de una forma más profunda, al someter en conjunto con las altas temperaturas de la ciudad, a todos los ciudadanos que la habitan: la forma en la que interactúan con la ciudad y como transitan a través de ella; el blanco intrínseco de los edificios que se tatúan en la retina al mirarlos. Todo esto continua en la línea de mi producción pictórica previa, sobre como ciertos espacios y sus características influyen en nuestro comportamiento. (2017)

Descubrí que se trataba de algo más completo y sobretodo, de varios temas de los cuales siempre estuve interesado y no había sabido como abordar o describir: el sol de Mérida, su arquitectura, y los métodos sutiles de racismo que ocurren todo el tiempo en la región. Al nombrar el color blanco como *El color supremo*, planteo otras connotaciones raciales que se suman a otros discursos y problemáticas de índole mundial, como por ejemplo el slogan “Make America Great Again” y esta idea implícita de la raza aria. Dándole una cualidad muy particular

que en mi parecer debe de tener todo el arte; partir de lo particular y poder ser entendido en una universalidad.

Bibliografía

- 1.- De Gorostegui, Erick. (2016) Del paisaje al lugar: reflexión sobre el Espacio. Memoria de experiencia profesional. México.
- 2.- De Gorostegui, Erick (2017) Blanco Supremo, tautología pictórica sobre la arquitectura en Mérida. México.
- 3.- Kundera, Milan. (1997) La Inmortalidad. Tusquets Editores: México.
- 4.- Villa, Saúl (2015) La pintura. México.

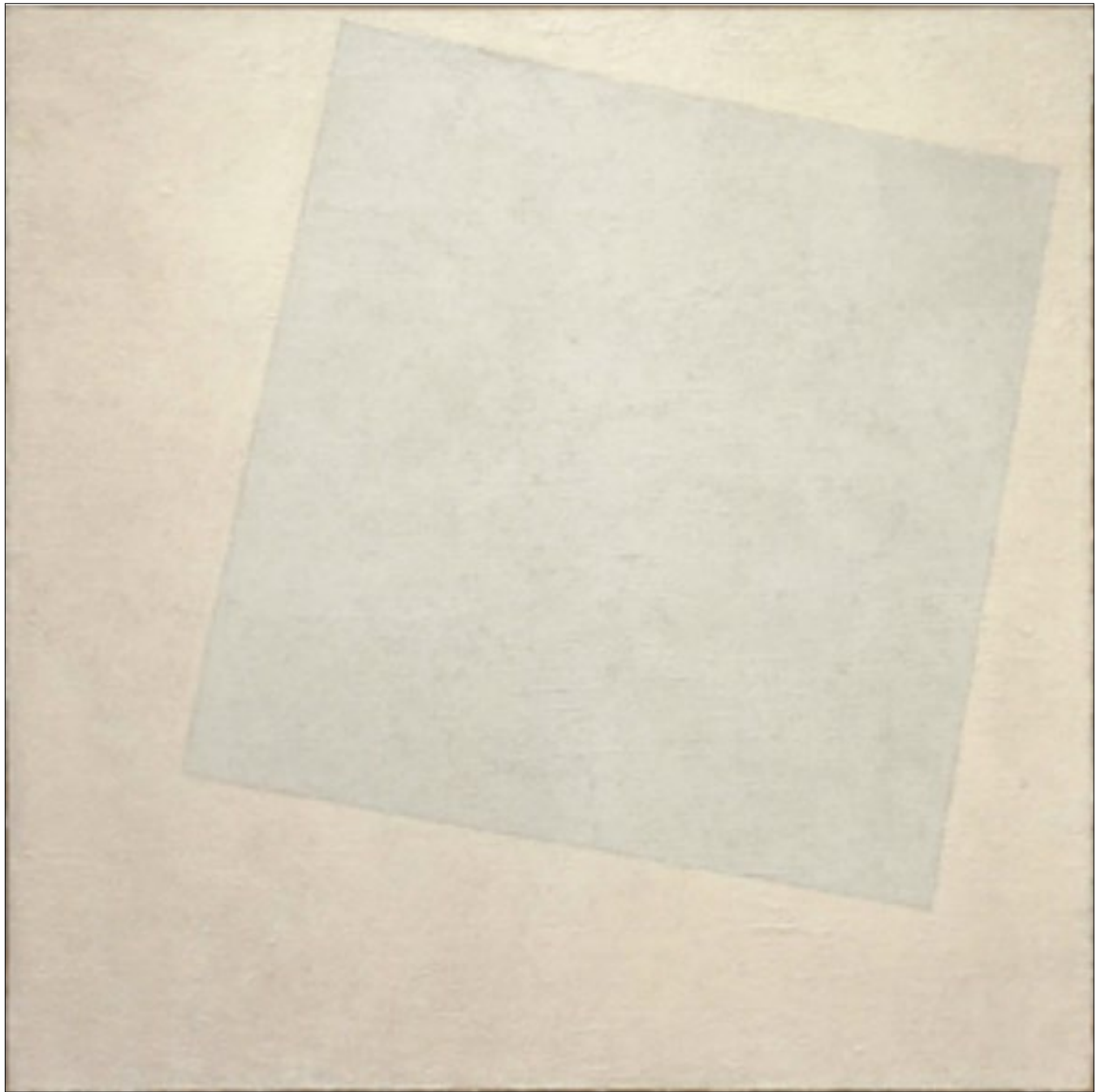


Imagen 15. Kazimir Malevich – White on White.