

MARTHA LILIANA BARBOSA MONTOYA

EL OBJETO TRANSFIGURADO: LECTURA DE LA PINTURA DE
SANTIAGO CÁRDENAS

Tesis presentada a la facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia
para la obtención del título de

Magíster en:
Historia y Teoría del arte, la arquitectura y la ciudad

Directora:
María Soledad García Maidana

Bogotá
2016

A mi padre y a mi madre que siempre me
han brindado su apoyo incondicional.

Agradecimientos

Primero que todo quiero darle gracias a mis padres por apoyarme en todo momento y haberme dado voz de aliento y motivación en las ocasiones en las que creí desfallecer. A mi directora de tesis María Soledad García por el tiempo dedicado, por sus consejos y por el conocimiento que compartió conmigo durante todo este proceso. Por último, a los profesores y compañeros de la maestría, que con sus aportes contribuyeron al desarrollo de esta investigación.

Contenido

INTRODUCCIÓN	10
PRIMERA PARTE	15
UN RETRATO DE SANTIAGO CÁRDENAS	16
Coleccionar: el arte de hacer historia	17
¿Objetos únicos? ¿Objetos múltiples?	20
La colección imposible	23
La pasión	25
Santiago Cárdenas coleccionista	27
Una pintura entre Fuchs y Cárdenas	28
El lugar de su colección	33
SEGUNDA PARTE	45
DE LA COSA AL OBJETO	46
Hacia una transfiguración de las cosas	48
Las cosas rescatadas como objetos	54
Rescate	55
Descontextualización	60
Re-contextualización	66
Los objetos cotidianos vueltos al mundo del arte	70

TERCERA PARTE	78
INSCRIPCIÓN DEL OBJETO EN LA PINTURA DE SANTIAGO CÁRDENAS	79
Los límites de las operaciones conceptuales	80
Una pintura de la persuasión	84
Perspectiva central	88
Ausencia de profundidad	92
La escala	95
Ausencia de marcos	99
CONCLUSIONES: EL INSTANTE ETERNO	105
Bibliografía	108

Índice de ilustraciones

FIGURA 1.

Santiago Cárdenas. Segmento de puerta con gancho y calzón.
Óleo sobre madera con relieve y manija de aluminio,
99 x 70 x 10cm. 1967. Colección del artista. 29

FIGURA 2.

Santiago Cárdenas. El marco con luz.
Óleo sobre lienzo, 96 x 127cm. 1976. 37

FIGURA 3.

Santiago Cárdenas. Algo de comer. Óleo sobre lienzo y madera,
200 x 160 x 20cm. 1967. Museo Nacional de Colombia. 41

FIGURA 4.

Santiago Cárdenas. Gancho.
Óleo sobre lienzo, 76,3 x 96,7cm. 1975. 57

FIGURA 5.

Santiago Cárdenas. Cartón con luz de la ventana. Óleo sobre lino,
200 x 240 cm. 1976. Colección Empacor, Bogotá. 62

FIGURA 6.

Santiago Cárdenas. Enchufe en la pared.
Óleo sobre lino, 206 x 400 cm. 1970. Colección de Arte Banco de
la República, Bogotá. 68

FIGURA 7.

Santiago Cárdenas. Paraguas negro I.
Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm. 2005. 73

FIGURA 8.	
Santiago Cárdenas. Paraguas negro II.	
Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm. 2005.	74
FIGURA 9.	
Santiago Cárdenas. Paraguas negro III.	
Óleo sobre lienzo, 100 x 70cm. 2005.	75
FIGURA 10.	
Santiago cárdenas. El vaso de agua.	
Óleo sobre lienzo, 61 x 76,5 cm. 1978.	89
FIGURA 11.	
Santiago Cárdenas. Paraguas y pizarra.	
Óleo sobre lino, 97 x 112 cm. 1985.	93
FIGURA 12.	
Santiago Cárdenas. Tres lockers.	
Óleo sobre lienzo, 153 x 210 cm. 1978.	96
FIGURA 13.	
Santiago Cárdenas. Tríptico.	
Óleo sobre lienzo, 140 x 500 cm. 1977.	100
FIGURA 14.	
Santiago Cárdenas. Tríptico.	
Óleo sobre lienzo, 140 x 500 cm. 1977.	101
FIGURA 15.	
Santiago Cárdenas. Tríptico.	
Óleo sobre lienzo, 140 x 500 cm. 1977.	102

Resumen

El presente trabajo de investigación es el resultado de un interés por los procesos técnicos y conceptuales por medio de los cuales los objetos cotidianos son inscritos en la pintura de Santiago Cárdenas. La acción de elegir cosas banales que hacen parte del entorno cotidiano del artista es el punto de partida. A partir de ese momento esas simples cosas adquieren características que las singularizan, transfigurándolas en objetos de representación y posteriormente inscribiéndolos en el espacio pictórico.

En el proceso de transfiguración, en el que la cosa es vuelta objeto de representación, son necesarias las operaciones conceptuales de rescate, descontextualización y re-contextualización. En primer lugar, el rescate cumple con la función de singularizar las cosas del mundo cotidiano convirtiéndolas en objetos. Cuando la cosa es elegida y señalada se están poniendo en relieve sus cualidades funcionales o afectivas, las cuales son propias de los objetos. En segundo lugar, la operación de descontextualización elimina las funciones prácticas de los objetos. Cuando el objeto es abstraído de su función éste es determinado por el sujeto y en ese sentido adquiere un nuevo valor. Finalmente, la operación de re-contextualización es la culminación de ese proceso en el que la cosa es transfigurada en objeto de representación y allí su valor es relativo a características estéticas y artísticas del campo del arte. Sin embargo, para que el objeto abstraído de su función complete la transfiguración a objeto de representación y sea inscrito en la pintura de Santiago Cárdenas, son necesarios recursos técnicos elaborados por el pintor, como la ausencia de profundidad y de marcos, el estudio detallado de la luz, el encuadre y una particular escala de representación de los objetos.

Los procesos técnicos y conceptuales que realiza Santiago Cárdenas son elaborados a través de la figura del coleccionista. La intención de esta investigación es la de construir una perspectiva que permita acercarse a la labor del pintor priorizando su interés por los objetos de la misma manera en la que un coleccionista preserva sus objetos ofreciéndoles una nueva vida en ese espacio en el que su valor deja de estar determinado por su practicidad.

INTRODUCCIÓN

Un paraguas, un bastón, un gancho de ropa o un tablero de tiza son cosas prosaicas y banales; solo se distinguen por la función que cada uno de ellos cumple día a día. Sin embargo, Santiago Cárdenas ve en estas cosas una riqueza estética y pictórica que elabora a través de su pintura. La presente investigación nace de un interés personal por los objetos cotidianos representados en la pintura de Cárdenas.

El problema de esta investigación es la inscripción del objeto cotidiano en la obra pictórica de Santiago Cárdenas. Para aproximarme a este problema elaboraré, en primer lugar, la figura del coleccionista como ese hombre apasionado por los objetos. En este sentido construiré una escena ficcional, pero verosímil, de la figura de Santiago Cárdenas como coleccionista de objetos cotidianos. Esta escena nos mostrará cómo el trabajo del pintor se asemeja al del coleccionista en tanto que comparte la misma búsqueda por hacer que el objeto trascienda de la esfera de lo práctico. Ambas labores tienen como propósito rescatar el objeto del medio de la mercancía, despojarlo de las características de utilidad que lo condicionan y luego trasladarlo a un espacio que lo dote de nuevas cualidades y que por ende le proporcione una nueva vida.

La hipótesis de este trabajo plantea que los recursos técnicos y las operaciones conceptuales que utiliza Santiago Cárdenas ayudan a inscribir el objeto cotidiano en su pintura. De acuerdo con esta hipótesis haremos una reflexión sobre las estrategias de creación que emplea Cárdenas, con el fin de inscribir el objeto cotidiano en el mundo del arte, y en consecuencia, sobre las características de ese nuevo espacio en el que son acogidos los objetos. Cárdenas rescata las cosas de su lugar cotidiano y las eleva a la categoría de objetos; luego, en un proceso de transición los descontextualiza al privarlos de sus usos, para en un último gesto re-contextualizarlos en el campo del arte. Por medio de este proceso las cosas son transfiguradas en objetos de representación y luego inscritas en su pintura. Agreguemos que las técnicas pictóricas y las referencias extraídas de la historia del arte hacen parte de esos gestos propios del pintor, por medio de los cuales



se concreta esa colección de objetos cotidianos que finalmente se inscribe en el espacio pictórico.

El texto se desarrollará en tres partes; la primera parte titulada “Un retrato de Santiago Cárdenas”, se tratará de una elaboración de la figura de Santiago Cárdenas como coleccionista. Plantearé esta construcción singular del retrato de Cárdenas porque me permite vislumbrar otro tipo de relaciones y vínculos que se tejen entre los objetos y su pintura. Los objetos ocupan un espacio importante dentro de la obra de Cárdenas y gracias a la figura del coleccionista puede ser entendido el valor que estos poseen; un valor desvinculado de su funcionalidad y próximo a características estéticas y artísticas. Esta mirada desde el coleccionismo hace énfasis en el problema del objeto, potenciando nuevos valores y relaciones al ser introducidos en la colección.

Este capítulo contiene al mismo tiempo el primer objetivo de esta investigación: la distinción entre objeto y cosa. La distinción de ambos términos resultará fundamental para este trabajo en la medida en que establecen significaciones diferentes que me ayudarán a comprender las operaciones conceptuales y la noción de transfiguración que aquí se plantea. De una manera preliminar consideraré el término de cosa como una forma generalizada de referirse a todo aquello que nos rodea sin hacer una diferenciación que designe algo concreto como un ente físico, una idea o un sujeto. Por otro lado, cuando aquí se habla de objeto se refiere a un elemento físico que es singularizado por el sujeto, en tanto que éste lo dota de valor; ese valor puede ser de carácter funcional lo cual lo vuelve necesario para realizar alguna tarea, o de carácter sentimental o afectivo, en tanto que el sujeto lo dota de un valor personal. Sin embargo, este acercamiento es bastante somero, por lo cual será necesario profundizar más adelante en dicha distinción, enfocando la reflexión entorno a la noción de objeto abstraído de su función.

En la construcción de la figura del coleccionista me apoyaré en tres autores. Estas lecturas me ayudarán a contornear una caracterización del coleccionista y de la actividad de coleccionar; actividades que reconozco intuitivamente en el trabajo de Cárdenas como pintor. La primera lectura será el texto de Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, coleccionista e historiador* (2009); a través de la figura de Fuchs describiré un primer acercamiento al coleccionismo, entendido como una forma de salvar



al objeto del mundo de la mercancía introduciéndolo dentro de la colección. La colección, en este sentido, otorga una nueva vida y un nuevo significado por las relaciones que se establecen entre objetos diversos. Por otra parte, me apoyaré en el recorrido de las colecciones que realiza Philipp Blom en *El coleccionista apasionado* (2013), para entender cómo se configuran las colecciones de acuerdo con las condiciones de la época en la que estas tienen lugar. De igual manera, Blom me ayudará a esbozar el problema sobre coleccionar sin acumular nada material; una idea que estará presente en la colección que aquí se plantea sobre Cárdenas. Por último, me centraré en la abstracción de la función del objeto en la colección, con el fin de entender cómo éste deja de pertenecer al conjunto de utensilios para alcanzar un valor diferente dentro de la colección, lo anterior basándome en el texto *El sistema de los objetos* (2007) de Jean Baudrillard.

En la segunda parte del texto, titulada “De la cosa al objeto”, desarrollaré con amplitud las nociones de objeto y de cosa, así como la de objeto cotidiano. Los objetos cotidianos son aquellos que nos son familiares, a los que nos hemos habituado, y con los cuales se establecen ciertas relaciones que están condicionadas por el uso diario que les damos. En la vida cotidiana pasan desapercibidos la mayor parte del tiempo porque funcionan como simples instrumentos. Con el fin de desarrollar a profundidad una diferenciación entre cosa y objeto seguiré las reflexiones del texto *La transfiguración del lugar común* (2002) de Arthur Danto. Allí el autor establece los límites, entre las cosas y las obras de arte; límites que resultan fundamentales para comprender sus diferencias. La diferenciación entre la cosa y el objeto configura el segundo objetivo de esta investigación: comprender y analizar las operaciones conceptuales y los recursos técnicos de los que se sirve Santiago Cárdenas para representar los objetos cotidianos en su pintura. Se entiende aquí por recursos técnicos los aspectos formales por medio de los cuales se configura la pintura; entre ellos se pueden nombrar la escala, el detalle, el trompe-l’œil, la luz, el encuadre, la profundidad y la ausencia de marcos. En cuanto a las operaciones conceptuales me refiero al rescate, a la descontextualización y a la re-contextualización de los objetos, que tienen lugar en el proceso de creación de la pintura de Cárdenas y que detallaré en ese capítulo.

Por último, en la tercera parte, “Inscripción del objeto en la pintura de Santiago Cárdenas”, ampliaré la reflexión en torno a las cualidades de la pintura y haré



una caracterización de los procedimientos técnicos utilizados por el artista. El propósito de esta parte será comprender cómo Santiago Cárdenas problematiza la idea de representación por medio de los objetos. Se trata de ver cómo el objeto es petrificado por la pintura y vuelto al instante eterno, en donde su valor no se agota en la actualidad ni en el uso, sino que trasciende por las relaciones que se establecen dentro del cuadro. Esta parte desarrollará el último objetivo que busca entender las características del espacio en la pintura de Santiago Cárdenas. Lo anterior me llevará a pensar su trabajo como una referencia constante a la historia del arte, por medio de citas implícitas en los tratamientos técnicos de sus lienzos y en gestos que remiten a otros artistas.

Anotemos finalmente que las operaciones conceptuales y los recursos técnicos que utiliza Santiago Cárdenas son mostrados a la luz de una selección de obras correspondientes a un grupo de pinturas que se centra en la representación de los objetos cotidianos. La producción artística de Cárdenas es el resultado de un proceso de experimentación en cuanto a las técnicas y la temática y por tanto no considero que se deba encasillar su trabajo en periodos de tiempo estrictos. La referencia hecha a los años en los que se enmarca cada periodo de producción, no implican un corte tajante en el cual Cárdenas deja de hacer una cosa y pasa a hacer otra. Se trata de un proceso de trabajo exploratorio en el que se entrecruzan y se nutren sus diferentes estudios e intereses.



A partir de 1970, veremos un Cárdenas con una profunda inclinación por la representación de objetos cotidianos. Su búsqueda por singularizar cada objeto a través de los más mínimos detalles, se mantendrá a lo largo de su producción artística hasta el presente. La arruga de un cartón, la tiza a medio borrar sobre un tablero o los detalles de un florero de porcelana, seguirán el camino hacia un estudio de los límites de la representación bidimensional. Desde los ensamblajes nace la preocupación por proyectar la pintura hacia delante del cuadro, como un ejercicio contrario al de la perspectiva tradicional. Su intención es la de crear la ilusión de realidad y así, su pintura se obsesiona por un objeto que en apariencia sobresalga del plano y parezca real.

La lectura y las categorías expuestas en este trabajo son producto de una interpretación propia sobre la producción pictórica de Santiago Cárdenas.

Con el fin de elaborar la lectura de la obra es necesario seleccionar y por ende reducir la cantidad de pinturas que serán estudiadas en este trabajo, no se trata de imponer una teoría para todo el conjunto de obras; cada obra es relacionada con una categoría particular y exige una lectura determinada. Sin embargo, veremos que la selección de obras se centra en un periodo en el cual los objetos cotidianos son puestos sobre fondos aparentemente neutros que permiten que la ilusión de proyectar el objeto hacia delante sea posible. De acuerdo con lo anterior, se podrán trasladar los recursos técnicos y las operaciones conceptuales al resto de pinturas que son concebidas bajo las mismas características de las que son estudiadas aquí.

La presente investigación es el desarrollo de un proceso que inició por una incipiente inquietud hacia los objetos cotidianos y que se fue complejizando a la hora de enfrentarme con la obra de Cárdenas. Los problemas que se abordan se desprenden de la lectura que hago sobre el objeto y su inscripción en el espacio pictórico. Si bien es posible abordar un perfil biográfico de Santiago Cárdenas relacionándolo con su obra, considero que es insuficiente para avanzar en una lectura de su obra pictórica a través de los objetos. No me interesa aproximarme a Cárdenas desde una figura ya conocida y elaborada en diferentes textos que proponen un recorrido cronológico de su vida y obra. Por el contrario, me intereso por elaborar un retrato de Cárdenas que potencie su relación con los objetos representados y que abra las posibilidades de lectura de su obra hacia la idea de la colección.

La propuesta de lectura de la obra de Santiago Cárdenas se plantea desde la perspectiva de un espectador que busca aproximarse al trabajo de dicho artista. Sin embargo, ésta aproximación está condicionada por una experiencia previa de trabajo en el taller. El haber estudiado artes visuales me permitió un acercamiento al hacer mismo y a la producción artística como tal. Es desde la perspectiva del espectador y la del artista que me cuestiono por los procesos conceptuales y los recursos técnicos de Cárdenas. Además de un interés propio que proviene del taller, en donde los objetos que se presentan en la cotidianidad son protagonistas. En este sentido las relaciones y los conceptos que se exponen en el presente trabajo nacen de un acercamiento particular a la obra y de mi cuestionamiento por los procesos que permitieron la inscripción en la pintura de objetos que son propios del uso cotidiano pero no del campo del arte.



PRIMERA PARTE

UN RETRATO DE SANTIAGO CÁRDENAS

Animales disecados, joyas, libros, antigüedades, piedras preciosas y obras de arte, es lo que se encuentra tradicionalmente en las estanterías de un coleccionista. La figura del coleccionista, tal como se conoce a través de la historia, pareciera ser distante a Santiago Cárdenas. De una manera singular, la pintura de Santiago Cárdenas Arroyo (Bogotá, 1937) configura su colección. Planteo que Cárdenas es un coleccionista que se distancia de aquellos que tienen sus estantes atiborrados de objetos valiosos; su actividad, por el contrario, es más sutil y está ligada con su oficio de pintar. No se trata de una colección común y corriente en la cual se acumulan cosas y se almacenan de manera meticulosa, sino que, la pintura y en especial el acto de pintar los objetos es lo que configura la colección de Santiago Cárdenas. En primer lugar, observemos en detalle algunas de las características del coleccionista para luego, en un segundo momento, volver nuestra mirada sobre la figura singular de Santiago Cárdenas como coleccionista.

En la construcción de esta mirada al coleccionista, me apoyaré en tres autores en particular. En primer lugar, tomaré de Walter Benjamin algunas de las características de la elaboración de la figura del coleccionista desarrollada en relación a Eduard Fuchs¹; en segundo lugar, me guiaré por el recorrido de colecciones que realiza Philipp Blom², para en último lugar rescatar de la lectura de Jean Baudrillard³ la abstracción de la función del objeto en la colección.



¹ Walter Benjamin, “Eduard Fuchs, Coleccionista E Historiador,” En *Obras Libro 2, Vol. II* (Madrid: Abada editores, 2009).

² Philipp Blom, *El Coleccionista Apasionado. Una Historia Íntima*. Traducido por Daniel Najmías (Barcelona: Anagrama, 2013).

³ Jean Baudrillard, “El Sistema Disfuncional O El Discurso Objetivo,” En *El Sistema De Los Objetos* (México: Siglo veintiuno, 2007).

Coleccionar: el arte de hacer historia

Walter Benjamin, en su artículo *Eduard Fuchs, coleccionista e historiador*⁴, hace una caracterización del coleccionista partiendo de la mirada a la obra de Fuchs. Allí, Benjamin construye la atmósfera bajo la cual se desarrollan ambas actividades, la del coleccionista y la del historiador, con la intención de entender las complejidades del pensamiento y de la obra de un personaje como Fuchs.

Fuchs nació en 1870 en Alemania y se desempeñó como director de una revista de sátira política. La oportunidad de dirigir la revista lo llevó a estudiar la historia de su campo de trabajo y de esta manera surgieron las publicaciones de los estudios ilustrados sobre la caricatura; estas publicaciones tenían la particularidad de ser las primeras obras ilustradas en las que las imágenes eran usadas como documento. Para Benjamin, no solo en este sentido Fuchs fue un pionero, sino que también lo fue al ser el fundador de un archivo de la caricatura, del arte erótico y de los cuadros de costumbres, y fundamentalmente un pionero por su consideración materialista del arte⁵. El ojo del coleccionista se convirtió entonces en el motor del historiador y la perspicacia de la mirada del coleccionista le permitió a Fuchs crearse, por medio de los objetos que coleccionaba, una concepción del arte diferente a la tradicional clasicista, en donde la bella apariencia, la armonía y la unidad de lo múltiple dejan de contar en sus consideraciones.

Según Benjamin, los terrenos de la caricatura y del arte erótico acercaron a Fuchs a una consideración materialista del arte, en la cual tres aspectos juegan un papel importante en la destrucción de las ideas tradicionales del arte. Por una parte, “la interpretación de lo iconográfico⁶” funciona como una manera de lograr frenar los excesos en los que caen los formalismos, en tanto que se busca encontrar un cambio de la visión artística no desde el cambio de ideal de belleza, es decir, de conceptos estilísticos tratados desde una simple caracterización material, sino que, busca en los cambios económicos y técnicos las posibilidades de producción

⁴ Benjamin, “Eduard Fuchs, Coleccionista E Historiador,” pp. 68-109.

⁵ *Ibíd.*, p. 69.

⁶ Cfr. Walter Benjamin, “Eduard Fuchs, Coleccionista E Historiador,” En *Obras Libro 2, Vol. II* (Madrid: Abada editores, 2009), pp. 83-84.



que surgen debido a estos. Por otro lado, “el análisis del arte de masas⁷” obliga a volver la mirada sobre el concepto de genio, en la medida en que es la factura lo que permite que toda obra de arte sea posible, por lo que no solo se puede hablar del genio creador, sino que, el análisis debe incluir las técnicas que hacen posible la obra. Por último, “el estudio de las técnicas de reproducción⁸” conlleva a comprender el significado de la recepción y esto permite corregir el proceso de cosificación que tiene lugar en la obra de arte. Siguiendo a Benjamin:

Si por cultura se entiende el conjunto de bienes contemplados con independencia no del proceso de la producción en que surgieron, pero sí del proceso de la producción en que perviven, entonces el concepto de cultura tiene sin duda para el materialista histórico un rasgo fetichista, pues la cultura es así cosificada⁹.

Es decir, cuando los objetos son analizados de manera aislada de los ámbitos que constituyen los procesos de producción propios de la economía de una sociedad en la época puntual en la que aún sobreviven, éstos se convierten en simples tesoros acumulados por la humanidad en una historia entendida como progreso y no como el resultado de las necesidades de una sociedad. La cosificación de los objetos implica que estos sean vistos como ajenos a los efectos que causan sobre los seres humanos y sobre los procesos de producción.

El estudio del arte de masas nos lleva de forma obligatoria a la cuestión de la reproductibilidad técnica. En este sentido, a cada época le corresponden técnicas de producción que están de acuerdo con las posibilidades de desarrollo que ese momento específico puede ofrecer, es decir, son consecuencia de las necesidades de la época¹⁰. En el caso específico de la caricatura, ésta no puede ser posible sin los medios técnicos que garanticen una amplia difusión, por tal motivo antes de que fuera posible un desarrollo de los medios técnicos de reproducción, no se podía pensar en una forma de expresión como la caricatura, debido a que no existían las condiciones y no se contaban con los medios que garantizaran una difusión masiva y barata¹¹.

⁷ Cfr. *Ibíd.*, p.83.

⁸ Cfr. *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*, pp. 80- 81.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 106.

¹¹ *Ibíd.*, p. 108.



En este orden de ideas, el materialismo histórico se interesa por estudiar los procesos que los cambios económicos y las técnicas de producción, propias de una época y de una sociedad, generan en la creación de objetos u obras de arte. Entonces, la pregunta por la técnica debe estar dirigida a los sistemas económicos y de producción de una sociedad particular; en este sentido, la técnica es un hecho histórico¹². Así, el materialismo histórico fue el lente bajo el cual Fuchs, según Benjamin, se acercó a los objetos desde la perspectiva del historiador.

Una primera conclusión es que la relación entre el coleccionista y el historiador, está determinada por el objeto en tanto éste representa para ambos casos el medio por el cual hay un acercamiento a la cultura del pasado. De ahí que Fuchs se negara a la idea impuesta a los museos, de coleccionar solo piezas de gran valor o famosas. En su consideración, era importante contar con la mayor cantidad de piezas posibles para poder hacerse una visión completa sobre la cultura del pasado¹³, incluyendo aquellas que no lograron ningún reconocimiento. En este sentido los objetos empiezan a adquirir un valor mucho mayor en tanto hacen parte de la colección, ya que, en conjunto configuran la historia de un pasado que puede ser contado o reconstruido por medio de las relaciones que se empiezan a establecer entre ellos mismos.

Benjamin cuando caracteriza al coleccionista, desde la mirada particular a la figura de Fuchs y teniendo en cuenta las ideas del materialismo histórico, señala:

Así Fuchs forma parte de la serie de estos grandes coleccionistas que se concentran en una sola cosa. Su intención es devolver la vida a la obra de arte en la sociedad que la había abandonado en manos del mercado, donde sobrevivía ya apartada tanto de sus productores como de quienes podían comprenderla, degradada a la categoría de mera mercancía¹⁴.

De acuerdo con lo anterior, un coleccionista es un sujeto que manifiesta la intención y el deseo de rescatar los objetos que habían sido reducidos a simple

¹² *Ibíd.*, p. 78.

¹³ *Ibíd.*, p. 106.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 107.



mercancía, teniendo como propósito devolverles la vida dentro de la colección. En la medida en que un objeto pasa a pertenecer a una colección, se establecen relaciones con los demás objetos y estos a su vez le proporcionan una nueva razón de ser determinada por la colección misma. El objeto permanece vivo, resignificándose constantemente y obteniendo un valor diferente al de mercancía. El valor que adquiere un objeto singular dentro de la colección está dado por los demás elementos que también pertenecen a ésta; todos en conjunto configuran la historia de un pasado que puede ser visto a través de ellos. Las relaciones que se tejen entre los objetos de la colección hacen que cada uno de ellos sea indispensable y si alguno faltara, la colección siempre estaría incompleta.

El coleccionista cede ante el sentimiento banal de poseer, para sí mismo, los objetos de sus pasiones. Sin embargo, la razón de las colecciones de Fuchs no termina en la mera acción de poseer, sino que, por medio de los objetos Fuchs se dedica a reconstruir la historia que estos develan. Así, los objetos encuentran una nueva vida en la medida en que se vuelen testigos de la historia que los constituye.

¿Objetos únicos? ¿Objetos múltiples?



El coleccionismo y los intereses de los coleccionistas se han ido modificando a lo largo del tiempo en la misma medida en que los objetos lo han hecho debido a los sistemas de producción propios de cada época y de cada sociedad¹⁵. Así, para entender de qué manera la producción en masa provocó un cambio en la manera en la que los coleccionistas concebían su actividad respecto a los objetos que coleccionaban, empezaré por retomar algunas ideas que expone Philipp Blom en su libro *El coleccionista apasionado*.

La reproducción técnica tuvo como consecuencia la producción en masa, procesos que cambiaron por completo la idea de colección, en el sentido en que los objetos

¹⁵ Este planteamiento se hace evidente a través de la lectura de “El coleccionista apasionado”, en donde Blom recorre varias de las colecciones que a lo largo del tiempo han marcado la historia del coleccionismo. Allí se presentan dichas modificaciones de las colecciones y de los objetos coleccionados.

únicos fueron reemplazados por los objetos múltiples propios de la producción en masa. De esta manera, no sólo se puede hablar de una fascinación en las colecciones por los ejemplares únicos, sino que los objetos producidos en serie también se empezaron a considerar dentro estas. Con frecuencia los objetos de las colecciones son todo aquello que deshecha la sociedad y que para muchos no tiene ningún valor porque están pasados de moda, han sido utilizados o porque para los ojos de los demás no son dignos de ser preservados.

Lo valioso para el coleccionista era saberse poseedor de un objeto que no tiene otro igual en el mundo. Sin embargo, los procesos económicos ocasionaron un cambio en la práctica del coleccionista que hizo que los objetos producidos en masa se volvieran comunes dentro de las colecciones. Los bajos costos, en comparación con los de las obras de arte, obras literarias o de las piezas únicas en conservación, fomentaron la actividad de conservar y acumular objetos más comunes y económicos, que también resultan ser valiosos para ciertos coleccionistas. El valor que los objetos múltiples adquieren dentro de la colección no reside entonces en el costo sino en el hecho de que representan algo para el coleccionista. Su valor dentro de la colección lo determinan las relaciones que se establecen con los demás objetos que también hacen parte del conjunto.

Una colección de estampillas, de monedas o de discos necesita de una amplia cantidad de ejemplares para conformar una unidad que sugiere una razón de ser y en esa unidad cada uno de los objetos se vuelve indispensable al ser parte del todo. La estampilla, la moneda o el disco, pierden su valor utilitario al estar dentro de la colección, dejan de cumplir con la función para la que fueron creados y pasan a tener una “nueva vida”, una nueva razón dada por la colección. Sin embargo, la idea de una nueva vida en el coleccionismo es paradójica en tanto que, según Blom, esta no puede ser posible sin la muerte del objeto:

Sea lo que sea lo que coleccionamos, tenemos que matarlo; literalmente en el caso de mariposas o escarabajos, metafóricamente cuando se trata de otros objetos, apartados de su entorno habitual, de sus funciones y de su circulación, y colocados en un entorno



artificial, privados de su antigua utilidad, convertidos en objetos de una clase diferente, muertos para el mundo¹⁶.

Entonces, cuando el objeto se coloca en un espacio artificial, como el gabinete, el estante o la vitrina de un coleccionista, éste se vuelve inútil porque ya no cumple con las funciones para las cuales fue destinado en un principio y por ende muere para el resto de la sociedad; Pero por otro lado, estando dentro de la colección el objeto adquiere un nuevo valor:

Al mismo tiempo, esos objetos han cobrado nueva vida como parte de un organismo, de la imagen especular del coleccionista; ahora son entidades que plantean nuevas demandas a la vida del coleccionista y que crean sus propias leyes, emanan su propio poder. Como las reliquias, están muertos, y sin embargo muy vivos en la mente del creyente, del coleccionista, del devoto, y como tales forman un puente entre nuestro mundo limitado y otro infinitamente más rico, el de la historia del arte, un mundo de carisma o de santidad, un mundo de máxima autenticidad y, por tanto, una utopía profundamente romántica¹⁷.

Así, los libros antiguos de un coleccionista no serán leídos nunca más, los pocillos de porcelana para el té no volverán a contener el agua caliente y aromatizada que alguna vez tuvieron y los juguetes coleccionables jamás van a servirle a las fantasías de un niño en sus juegos. A los objetos que pasan a pertenecer a una colección se les arranca por completo su utilidad y se dejan solo con un par de razones para existir: hacer parte de ese conjunto de objetos que en su totalidad encarnan los deseos y las pasiones del coleccionista y ser testimonio de una historia que puede ser contada a partir de las huellas que le quedaron de su vida anterior.



¹⁶ Philipp Blom, *El Coleccionista Apasionado. Una Historia Íntima*. Traducido por Daniel Najmías (Barcelona: Anagrama, 2013), p. 202.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 203.

La colección imposible

¿Es posible ser coleccionista sin coleccionar? ¿Toda colección implica acumular algo material? Para desarrollar estas preguntas recurriré a ciertas colecciones de las que habla Blom y en las que es posible pensar la colección desde otras perspectivas que no son necesariamente las de acumular algo material.

Volvamos nuestra mirada a los museos imaginarios que se crearon en el siglo XVII y que cautivaron una parte de la cultura inglesa. Sus antecedentes se remontan a un relato que data de 1532 y en el que se cuenta una experiencia que tuvo lugar en el *Teatro de la Memoria* del filósofo Giulio Camillo (1480-1544). El teatro tenía como protagonista la mente humana, para ello el espectador era ubicado en el escenario y una serie de objetos hacían las veces de público. Con los roles intercambiados lo que se buscaba era que la mente pudiera recrear por medio de la memoria y de la asociación de los objetos dispuestos en frente, toda la historia de la tierra. Todo cuanto se quisiera pensar, toda actividad que se quisiera recrear, todo recuerdo que se quisiera traer al presente, era posible mediante el teatro de la memoria, ya que era un aparato de posibilidades infinitas donde la mente representaba el papel principal. De esta manera se fueron desarrollando en la edad media y en el Renacimiento diferentes formas para incentivar la memoria y acrecentar su capacidad. Su intención era coleccionar el mundo entero y poseerlo como metáfora por medio de la representación de cientos de imágenes alegóricas.

Ya en el siglo XVII, el filósofo y escritor inglés Francis Bacon (1561–1626) creó una colección ideal, una utopía hecha realidad donde se podía encontrar todo lo que un coleccionista soñaría. En su obra literaria la *Nueva Atlántida* hay una serie de personajes imaginarios, en una isla imaginaria poblada por seres sabios que buscan el conocimiento por medio de objetos. Esas galerías, aunque imaginarias, son el sueño de todo coleccionista. Tanto las colecciones reales como las ficticias ponen de manifiesto los recuerdos, ambas intentan detener la muerte por medio de la permanencia o la inmortalidad de los objetos materiales; en últimas el recuerdo es lo que pervive en el tiempo y aunque el coleccionista haya muerto su recuerdo se mantendrá mediante la colección.



Otro ejemplo se puede ver en la colección creada por el escritor inglés Sir Thomas Browne (1605-1682), la cual es sobresaliente porque tiene piezas que no se pueden encontrar en ninguna otra parte. Su carácter único no es sino producto de la imaginación de Browne, un catálogo fantástico con una serie de libros ficticios que cualquier coleccionista desearía poseer. Una colección que Browne planteó con la intención de jugarle una broma a sus colegas ya que se hizo la publicidad de una subasta que por obvias razones nunca iba a suceder, pero a la cual muchos personajes importantes del medio pensaban asistir sin imaginarse que estaban siendo engañados por un catálogo falso.

Según Blom, siguiendo la idea de coleccionistas que no acumulan nada material, se puede mencionar al estadounidense Alberto Vilar¹⁸ (1940); se trata de un patrocinador de ópera, que gasta su fortuna financiando las presentaciones de ópera que él, en persona, va a disfrutar alrededor del mundo. La compra de óperas de Vilar conforma su colección y aunque no pueda llevarse consigo ninguna pieza material, su colección se encuentra en su memoria y en la memoria de todos aquellos que, gracias a él, tuvieron la oportunidad de disfrutar.

Así, no toda colección se define por lo material y no todo coleccionista está interesado en poseer el objeto físico para sí mismo. Ampliar estos límites del coleccionismo no solo lleva a entender la posibilidad que tiene una colección en cuanto a la absoluta variedad de elementos que se coleccionan, sino a entender el arte de coleccionar más allá de la mera necesidad de poseer; comprenderlo a la vez como un acto desinteresado y efímero debido a que solo permanece en el recuerdo.



¹⁸ Alberto Vilar es un ex-inversionista que se dio a conocer por el patrocinio económico que le brindó a diferentes compañías de ópera y teatros. Sin embargo, es importante anotar que en 2008 fue condenado por un caso de fraude realizado a través de su empresa inversionista; en 2010 sentenciado a 9 años de prisión y en 2012, tras cuatro años de cárcel, le fue concedida la libertad bajo fianza.

La pasión

Baudrillard en su libro *El sistema de los objetos*, plantea que aparte de representar un papel práctico, el objeto también tiene una relación relativa al sujeto que está determinada por la pasión¹⁹. La pasión de la que habla Baudrillard se refiere a la pasión de la propiedad privada y cómo esos objetos que le pertenecen al sujeto conforman otro tipo de relaciones más allá de la de su pura funcionalidad.

Baudrillard puntualiza que la posesión de un objeto sólo es posible en tanto que abstraído de su función. Un utensilio que sea usado para lo que fue creado, es decir, que cumpla con sus funciones, no se puede poseer porque solo es visto como un aparato que tiene la finalidad de servir a una tarea específica. No puede ser visto como un objeto en la medida en que funciona como un utensilio. El autor pone como ejemplo un refrigerador y dice:

Cuando utilizo el refrigerador con fines de refrigeración, realizo una mediación práctica y entonces no es un objeto, sino un refrigerador. En esta medida, no lo poseo. La posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues éste nos remite al mundo, sino que es siempre la del objeto *abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto*. A este nivel, todos los objetos poseídos son objetos de la misma *abstracción* y se remiten los unos a los otros en la medida en que no remiten más que al sujeto. Entonces se constituyen en un sistema gracias al cual el sujeto trata de reconstruir un mundo, una totalidad privada²⁰.



Entonces, para Baudrillard todos los objetos tienen estas dos funciones: una, la de ser utilizado, y la otra, la de ser poseído. En el primer caso tiene un *status* social, funciona como máquina. Por su parte, en el segundo caso, el objeto abstraído

¹⁹ Jean Baudrillard, “El Sistema Disfuncional O El Discurso Objetivo,” En *El Sistema De Los Objetos* (México: Siglo veintiuno, 2007), p. 97.

²⁰ *Ibíd.*, pp. 97-98.

de su función tiene un *status* subjetivo porque es relativo al valor que el sujeto le proporciona; según Baudrillard:

“Cuando el objeto ya no es especificado por su función, es calificado por el sujeto. Pero, entonces, todos los objetos son iguales en la posesión, en esa abstracción apasionada²¹”.

De acuerdo con lo anterior, cuando hablamos de cosa en este trabajo, lo hacemos en el sentido en que Baudrillard se refiere al refrigerador; como un utensilio que no posee ningún valor para el sujeto en tanto que solo sirve para desempeñar una función. Por el contrario en el caso de la colección el objeto es abstraído de sus funciones y el valor que adquiere tiene que ver con un sentido personal que el coleccionista le aporta y no ya con sus cualidades funcionales. La diferenciación de las características que posee un objeto, es decir, la de la función y la de la posesión nos lleva en un primer acercamiento, a la transición entre la cosa y el objeto que se desarrollará en profundidad en la segunda parte de esta investigación.

Adicionalmente, es importante para nuestra reflexión tener en cuenta la distinción que hace Baudrillard respecto a la diferencia entre el concepto de acumular y el de coleccionar. Acumular se refiere a un simple amontonamiento o almacenamiento de cosas desprovisto de intención y, por el contrario, coleccionar se refiere a una actividad que busca en los objetos un valor, ya sea de cambio, de ritual social, de exhibición, de conservación, entre otros.

La simple acumulación es carente de orden y de propósito; un arrume de pinceles y brochas para pintar son meras cosas acumuladas que sólo representan las herramientas para realizar una labor; mientras que esos mismos pinceles son una colección cuando se organizan, se clasifican y se conservan o se disponen de manera que puedan ser exhibidos. En esta medida los pinceles se vuelven representativos para el sujeto que los colecciona porque tienen una historia que contar o porque representan algo más allá de su mera funcionalidad.

Los objetos coleccionados pierden su valor utilitario, los pinceles dejan de ser pinceles y dejan de servir a la pintura para ceder ante lo que representan, es decir

²¹ *Ibíd.*, p. 98.



que, su valor es subjetivo porque el coleccionista les da otro estatus al introducirlos en una colección. Detrás de cada objeto hay un relato, una vivencia o una pasión que lo vuelve representativo para el coleccionista y por ende importante e indispensable dentro del conjunto de objetos.

Santiago Cárdenas coleccionista

La pintura de Cárdenas refleja una relación estrecha con el objeto. La figura de Cárdenas como coleccionista es un ensayo por hacer coincidir mi mirada particular sobre el objeto y el énfasis que su pintura le da a éste. De cierta manera, la operación que el pintor realiza al desvincular el objeto de su espacio y de sus funciones cotidianas para volverlo un objeto de representación en la pintura, es equiparable a la acción del coleccionista en la que aquel también pierde sus funciones para ser introducido dentro de la colección. Si asociamos estos dos gestos (rescate y sustracción) podemos ver cómo la figura de Cárdenas enlaza al pintor y al coleccionista en el oficio de pintar.

En la pintura de Cárdenas, el objeto es rescatado de ser un simple utensilio anulando su función y por ende su significado tradicional y funcional. El objeto es rescatado²² en el instante en que abandona una vida que es determinada por su tiempo útil y condicionada por los usos para los cuales fue creado. La operación de rescate transforma la naturaleza funcional del objeto y lo resitúa como objeto de representación²³; en esta operación se vuelve único, deja de pertenecer al conjunto de objetos prácticos del mundo cotidiano y pasa a iluminar el lugar común.

La transformación de objeto a objeto de representación implica un cambio en su

²² Retomamos aquí la noción de rescate tal como la desarrolla Walter Benjamin en su texto sobre Eduard Fuchs y que hemos comentado ampliamente en páginas anteriores.

²³ Este desplazamiento de objeto funcional a objeto de representación solo puede ser comprensible por medio de los recursos técnicos y las operaciones conceptuales que elabora Santiago Cárdenas; veremos más adelante en este trabajo las características y condiciones de estos procedimientos que permiten que el objeto sea acogido en la pintura.



naturaleza y en cómo éste es percibido. Se trata de una suerte de transfiguración²⁴ que permite que la existencia del objeto no se agote en lo material; por el contrario, al ser acogido en la pintura éste se actualiza. La operación de rescate tendrá repercusiones tanto en lo simbólico, como en lo icónico, para impactar por último en la comprensión de la imagen. Para decirlo de una forma sucinta: la sombrilla de gajos negros reunidos en un solo ramillete al bastón color café representada en la pintura de Cárdenas, ya no es cualquier sombrilla, no es la que está en uso, arrumada en el rincón cerca de la puerta u olvidada en el paragüero en desuso; en la pintura de Cárdenas la sombrilla nombra y singulariza lo anacrónico, desgastado y manoseado de la vida de los objetos que nos rodean con insistencia.

La elección de los objetos no es, por supuesto, gratuita; se trata de una selección que indaga en lo cotidiano, que escoge con pausa los objetos que están disponibles en nuestro entorno y con los cuales tenemos una relación estrecha debido a la familiaridad proporcionada por el uso. Ganchos de ropa, cables de planchas, enchufes, cajas de cartón, marcos, sobres de papel blanco, tableros de tiza, brochas para pintar, entre otros, configuran el repertorio de objetos banales, funcionales y cotidianos que dibujan nuestro entorno inmediato. Cárdenas los singulariza a través de una pintura en apariencia sencilla y les otorga otro estatus al visibilizarlos por medio de la pintura. Así, el hecho de que la elección de los objetos presentes en la pintura de Santiago Cárdenas se centre en objetos banales y ordinarios pone de relieve lo cotidiano como interés de esa colección de objetos.



Una pintura entre Fuchs y Cárdenas

Santiago Cárdenas es, a su manera, un coleccionista en un sentido muy cercano a como lo fue Edward Fuchs. Como lo vimos con anterioridad, en la figura de Fuchs confluían los intereses del coleccionista y del historiador y ambas pasiones se alimentaban mutuamente; el coleccionismo, en el sentido en que Fuchs lo

²⁴ Nos referirémos con mayor mayor detalle al proceso de transfiguración en la segunda parte de esta investigación.



Figura 1. Santiago Cárdenas. Segmento de puerta con gancho y calzón. Óleo sobre madera con relieve y manija de aluminio, 99 x 70 x 10cm. 1967. Colección del artista.

asumía, era una forma de llegar al pasado que ofrecía la posibilidad de reconstruir la historia mediante los objetos. De igual manera, en la pintura de Cárdenas convergen los mismos intereses, los del coleccionismo y, en particular, los de la historia del arte. La colección de objetos que hace Cárdenas muestra un interés por lo cotidiano y por lo que es común, sin embargo, su representación va más allá al señalar una historia del arte que está implícita en ciertos gestos pictóricos de cada uno de sus cuadros.

El primer antecedente de la colección de objetos que plantea la pintura de Santiago Cárdenas se remonta a un ensamblaje de formato irregular realizado en 1967 y titulado *Segmento de puerta con gancho y calzón*²⁵ [Fig. 1]. Se trata del fragmento de una puerta de madera de color café, en la cual hay dos cuadrados y dos rectángulos en relieve como parte de su decoración. La puerta tiene una manija de aluminio de la que cuelga un gancho de madera y éste a su vez sostiene un pantalón de lino negro, doblado por la mitad.

La inserción del objeto extra-artístico, entendido como fragmentos de la realidad inscritos en el arte, discute los límites de la concepción tradicional del arte, según Marchan Fiz:

En la alternativa objetual-antiobjetual asistimos más a un cuestionamiento del objeto artístico tradicional que a una superación absoluta del objeto. Frente a un reduccionismo y concepto estrecho de arte, ligado al arte de caballete de un modo casi exclusivo, se aboga por la *expansión* de los dominios del arte. Esta expansión puede analizarse en términos de una *desestetización de lo estético*, entendida como esta apropiación de realidades no artísticas tan características desde la experiencia de M. Duchamp.

²⁵ Se encuentran diferentes variaciones del título de la obra en la bibliografía consultada. En el caso del libro de Jaime Ardila y Camilo Lleras es titulada *Fragmento Puerta y calzón*, mientras que en el de Edward Lucie-Smith se encuentra como *Fragmento de puerta, manija y pantalón*; en cuanto a la referencia del texto de Miguel Huertas, tomada en este trabajo, se titula *Segmento de puerta con gancho y calzón*.



Se trata de una recuperación teórica y práctica de aspectos extra-artísticos, incluidos los antropológicos o sociológicos²⁶.

Así, la presencia del objeto real característico del *assemblage*²⁷, se articula en la obra de Cárdenas a través de la manija de aluminio de la puerta. La inclusión de este elemento reconfigura y tensiona el valor bidimensional de lo propiamente pictórico; el juego de planos que se inicia con la superposición de placas, texturas y luces, queda en entredicho frente a la contundencia del objeto en cuestión. Es claro que Cárdenas plantea un interés por el trabajo del volumen, donde se busca que la imagen se proyecte hacia el frente del cuadro y no hacia atrás, como tradicionalmente se había realizado con la perspectiva²⁸. De acuerdo a lo anterior, el espectador tiene una clara percepción del problema de la profundidad de campo en el espacio bidimensional, gracias a la construcción de planos por medio de láminas recortadas y sobrepuestas; es decir, frente a la obra la manija se lanza contundente hacia el primer plano, mientras que el gancho y el pantalón prefiguran en el segundo plano de representación, dejando la superficie de madera en un último y tercer plano.

El valor del objeto extra-artístico en el sentido en que constituye una fisura de lo pictórico se remonta, según Marchán Fiz, al *collage*. Las experimentaciones realizadas por Braque y Picasso²⁹ en 1912, incluyeron materiales o fragmentos de objetos cotidianos dentro del espacio de representación. Con ello dieron inicio a un proceso que terminaría por romper con el carácter tradicional del arte, en la medida en que esto abriría paso a la apropiación e inserción de realidades no artísticas en el campo del arte. La proclama que el objeto cotidiano es obra de arte, se debe por mucho al gesto incipiente en el que Picasso y Braque decidieron incluir recortes de periódicos, etiquetas, anuncios y fragmentos de objetos en sus cuadros, marcando así el inicio del *collage*.



²⁶ Simón Marchán Fiz, *Del Arte Objetual Al Arte De Concepto (1960-1974)* (Madrid: Ediciones Akal 1988), pp. 154-55.

²⁷ *Ibíd.*, pp. 163-66.

²⁸ Jaime Ardila y Camilo Lleras, *Verdades Sobre Arte, Mentiras Sobre Papel. Encuentros Con Santiago Cárdenas Y Su Obra* (Bogotá: Jaime Ardila y Camilo Lleras, 1984), p. 94.

²⁹ Fiz, *Del Arte Objetual Al Arte De Concepto (1960-1974)*, p. 159.

De esta manera el *collage* es el germen de la problemática entre la representación y lo reproducido³⁰; el objeto cotidiano, introducido en la obra artística, deja de tener sentido en su funcionalidad con el fin de ampliar sus significaciones. De forma paralela, las experimentaciones de otros artistas como Duchamp contribuyeron a labrar el camino hacia un arte objetual en el que se pretendía abandonar las técnicas tradicionales y la idea de imitación de la realidad³¹. El *ready-made* pone de manifiesto al objeto, no en términos de su utilidad, ni realizando su valor comercial dentro de la sociedad, sino que, por el contrario lo descontextualiza y lo vuelve inútil con el fin de construir una idea diferente a la de su valor inicial.

La inquietud hacia el objeto despertada por el *collage* fue apenas el inicio de una fisura que sería reforzada por el *ready-made* y los *assemblage*; según Marchan Fiz:

El «*assemblage*» está compuesto de materiales o fragmentos de objetos diferentes, desprovistos de sus determinaciones utilitarias y no configurados obedeciendo a unas reglas compositivas preestablecidas, sino agrupados de un modo casual o aparentemente al azar³².

Entonces, el *assemblage* interroga la forma tradicional de la pintura y de la escultura por medio de una mezcla de ambos. Los ensamblajes ponen en cuestión la idea de una imagen enmarcada dentro de un cuadro y pensada exclusivamente en dos dimensiones, así como la idea del volumen escultórico puesto en el pedestal³³. El ensamblaje abandona las ataduras tradicionales del arte en la medida en que conjuga el lenguaje bidimensional con el tridimensional y en tanto incluye elementos de la cotidianidad como parte suya.

Volviendo al papel que la manija de aluminio desempeña en la construcción, no solo del presente ensamblaje, sino de lo que será la producción artística de Cárdenas posteriormente, veremos que es definitorio en la medida en que marca un quiebre respecto a su trabajo anterior y, en particular, con la experimentación

³⁰ *Ibíd.*, p. 160.

³¹ *Ibíd.*

³² *Ibíd.*, p. 164.

³³ *Ibíd.*



técnica. La manija de aluminio, al igual que el *collage* en la historia del arte, representa una fisura, ya que, en adelante el objeto se convertirá en el eje central bajo el cual se desarrollará tanto la construcción técnica como temática de la obra de Santiago Cárdenas. Lo anterior se hace evidente en ensamblajes como *Plancha, paisaje, relieve y calzón* de 1967 o *Corbatas* de 1968. En estas obras Cárdenas recurre a la superposición de planos para generar profundidad y donde el valor del objeto se encuentra en el centro de la composición. También lo encontramos en el trabajo que gira en torno a los marcos, a las cajas de cartón y a las persianas, como el caso de *Marco café* de 1983 o *Caja blanca con luz* del mismo año y *Persiana pequeña* de 1975 respectivamente.

De acuerdo con lo anterior, la inserción del objeto extra-artístico en la pintura de Cárdenas sugiere el fin de la representación de la figura humana y el inicio de un camino hacia la experimentación en el campo de la creación de ilusiones por medio del objeto. El objeto cotidiano que sobresale del plano de la pintura despertará una inquietud en cuanto a su inclusión en el arte y su representación. Así, el ensamblaje es el inicio de una pintura proyectada hacia delante, una pintura que busca cuestionar los límites de la mirada en relación a la representación y el objeto representado.

El lugar de su colección

A diferencia de los coleccionistas, que guardan sus piezas en repisas, armarios y habitaciones dedicadas a este propósito, el lugar de la colección de Cárdenas es el lienzo. Es una búsqueda por atrapar el objeto y guardarlo, dándole un espacio en el que se asegure su existencia y su permanencia a través de los años. Es en el acto de pintar los objetos cuando Cárdenas verdaderamente los posee; entonces, se trata de una tarea inacabable en donde la búsqueda por la posesión del objeto se realiza a través de la pintura, pero una vez terminada la labor éste siempre se le escapa y pasa a ser de alguien más. Entender la pintura como el lugar de la colección conlleva a indagar en los recursos pictóricos que utiliza Cárdenas para representar los objetos. En este sentido, veremos los antecedentes y las influencias que puedan ayudar a iluminar el camino en la comprensión de su trabajo artístico.



En una etapa inicial entre 1957 y 1963, nos encontramos con un trabajo atento a las posibilidades de la figura humana y el retrato. Durante esos años como estudiante, Cárdenas fundamenta su práctica pictórica a través del dibujo; centrándose con especial atención en estudios sobre la anatomía de diferentes partes del cuerpo y del rostro humano³⁴. Luego, en un periodo que se encuentra entre 1964 hasta 1966, su producción artística tendrá una inclinación cada vez mayor por la representación de la figura femenina y por la simplificación de las formas.

En los siguientes dos años, es decir, en 1967 y 1968 Cárdenas realiza una experimentación entorno a la bidimensionalidad de la pintura por medio de los ensamblajes. Se trata de un proceso en el que comienza a adquirir predominancia el objeto, aunque sin abandonar por completo la figura humana. En los ensamblajes se conjugan las tres principales inquietudes de Cárdenas: el espacio, el objeto y la figura humana. Esta etapa, en su proceso creativo, marca un salto que lo lleva a la representación del espacio.

Posteriormente, en 1969 y 1970 el espacio solitario y deshabitado adquiere protagonismo en su obra; vemos escaleras y rincones de habitaciones en donde, en ocasiones, hay un espejo que ayuda a expandir la percepción del espacio por medio del reflejo. Sin embargo, más adelante empezarán a aparecer objetos dentro de esos espacios; sillas, paraguas y enchufes conectados al tomacorriente son el inicio de una pintura que se dedicará por completo a la representación del objeto.

Por lo anterior, Cárdenas ha sido y podrá seguir siendo asociado a muchas corrientes artísticas³⁵ como el hiperrealismo, el surrealismo, el Pop Art, el expresionismo abstracto, entre otras, y se podrá decir que en estas se encuentra



³⁴ Estas anotaciones que no pretenden agotar el carácter biográfico de otros textos, se basan en la observación del material publicado en el texto *Verdades sobre arte, mentiras sobre papel* de Jaime Ardila y Camilo Lleras; es a partir de estas observaciones que encontré una forma de periodizar someramente las preocupaciones de Cárdenas en torno al dibujo, la figura humana, el espacio y los objetos.

³⁵ Según la lectura de la entrevista realizada por Jaime Ardila y Camilo Lleras, la obra de Cárdenas puede ser asociada estilísticamente a ciertos movimientos de la historia del arte de la segunda mitad del siglo xx; sin embargo, en esa entrevista no hay ninguna expresión directa de Cárdenas asumiendo tal vínculo. Ver al respecto Ardila y Lleras, *Verdades Sobre Arte, Mentiras Sobre Papel. Encuentros Con Santiago Cárdenas Y Su Obra*.

concordancia en uno o varios aspectos de su pintura. Lo cierto es que en su trayectoria artística ha experimentado tanto con la técnica como con la temática y eso ha dado pie a quererlo encasillar en cierta o aquella manifestación artística. Leer las referencias pictóricas y los movimientos asociados a la pintura de Cárdenas como el trasfondo de un interés ligado a la historia del arte y al objeto cotidiano, latente en la construcción de cada fondo y en la representación de cada objeto, es la manera como aquí serán entendidas estas referencias y no con el ánimo de ver si Cárdenas pertenece a tal o cual movimiento.

La formación artística de Cárdenas, desde el inicio de su pregrado en Rhode Island School of Design en 1957, ha tenido un acento marcado por el estudio sobre la luz. Según la entrevista realizada a Cárdenas por Jaime Ardila y Camilo Lleras, los fundamentos bajo los cuales se regía esta escuela de arte, tenían sus raíces en el impresionismo³⁶; el énfasis de la enseñanza se encontraba en la observación de la luz y cómo ésta afecta la forma en la que se ven los objetos. El problema sobre la luz y la sombra del que se encargó el impresionismo surge debido a que se posa la mirada en los espacios abiertos, donde no se perciben las tenues gradaciones de color que hay en un estudio en el que la luz es artificial y puede ser controlada, sino que, los contrastes suelen ser violentos con la luz del sol³⁷. Al poner una atención más cuidadosa y detallada a la luz natural, se pudo percibir que las luces aparecen con más brillo y que las sombras no son grises o negras³⁸, por el contrario, las sombras de un objeto son afectadas por la refracción de la luz sobre



³⁶ *Ibíd.*, p. 45.

³⁷ La práctica de trabajo del impresionismo, que se basaba en salir al aire libre a pintar escenas cotidianas, trajo consigo implicaciones que afectaron la técnica de la pintura y la forma de creación de los artistas. Cada pieza debía ser acabada en su totalidad en el mismo momento y lugar en que se le daba inicio, debido a que las condiciones de luz varían según el momento en el que son observadas. La observación directa, por parte del artista, del espacio y de la escena que representa, es imperativa en la medida en que se trata de un estudio del detalle y de las características de la luz. Por lo anterior, no era posible realizar mezclas de color muy elaboradas, puesto que, se trataba de cuadros rápidos en donde primaba el uso de colores complementarios. Dichos colores, puestos unos junto a los otros, generan un efecto óptico que produce la ilusión de ver un color que no está puesto allí. Para un estudio ampliado de estas anotaciones, remito al lector a la segunda parte de Pierre Francastel, *Pintura Y Sociedad*. Traducido por Elena Benarroch (Madrid: Cátedra, 1990), pp. 79-121.

³⁸ Arthur Danto, *La Transfiguración Del Lugar Común. Una Filosofía Del Arte*. Traducido por Ángel y Aurora Mollá Román (Barcelona: Editorial Paidós, 2002), p. 218.

los demás elementos que están próximos y de esta manera nunca son negras, sino que, poseen diferentes tonos y matices. De acuerdo con ese principio, a los estudiantes de dicha escuela se les enseñaba que debían pintar la forma como la luz afecta el objeto y no el objeto como tal, pintar lo que se ve y no lo que se cree estar viendo³⁹.

Si volvemos sobre algunas de las pinturas de Cárdenas podremos ver cómo el estudio de la luz ha marcado su obra y cómo gracias a ésta preocupación sus objetos logran llegar a confundir al espectador, en tanto que, no es claro a primera vista si los objetos son reales o si son representaciones. Para ello volveré a la primera etapa de experimentación realizada por Cárdenas a mediados de los años setenta, en la cual los objetos son estudiados en relación con la luz que los afecta⁴⁰.

La noción de “puesta en abismo”, propia de la literatura y de las narraciones cinematográficas, se refiere a un relato engarzado dentro de otro relato⁴¹. En un óleo de Cárdenas del año 1976 titulado *El marco azul* [Fig. 2], vemos presente esta idea en la que una historia se enlaza con otra dentro de sí misma. Se trata de un cuadro que contiene otro cuadro dentro de sí. La apuesta del pintor por desestabilizar los límites de la representación es lograda en la medida en que vemos, a primera vista, un marco azul y no una representación del mismo; cuando se descubre el engaño y se entiende que se trata de una pintura, entonces se hace evidente el cuadro más grande que contiene ese marco. Son como dos historias narradas de manera simultánea, en donde la principal contiene una secundaria, pero sin la cual no se podría entender una buena parte de la razón de ser de la narración en general. La idea de un cuadro en el que hay un marco vacío, es decir, que no contiene ninguna imagen sino que deja expuesta la pared de fondo, la puntilla y el delgado lazo que lo sostiene, es un juego de ironía en el donde el contenedor pasa a ser contenido.



³⁹ Ardila y Lleras, *Verdades Sobre Arte, Mentiras Sobre Papel. Encuentros Con Santiago Cárdenas Y Su Obra*, p. 45.

⁴⁰ Miguel Huertas, *Santiago Cárdenas. La Imagen De Lo Real (1967-1992) 25 Años* (Bogotá: Sala de exposiciones de la Academia superior de Artes de Bogotá, 2004), p. 15.

⁴¹ Jacques Aumont y Michel Marie, “Puesta En Abismo” en *Diccionario teórico y crítico del cine* ed. La marca editora (Buenos Aires 2006).



Figura 2. Santiago Cárdenas. El marco con luz. Óleo sobre lienzo, 96 x 127cm. 1976.

En *El marco azul* predomina el uso del color blanco toda vez que el fondo del cuadro representa una pared blanca; esta afirmación, en apariencia sencilla y evidente, convoca toda una serie de consideraciones en torno a la luz, el uso del color y de progresivos. En el centro de la parte superior del cuadro hay una puntilla clavada en la pared y de allí cuelga un marco delgado de color azul. Al encontrarse vacío el marco, se hace visible la cuerda templada que lo sostiene y la puntilla de la que cuelga. La luz ilumina el cuadro en forma diagonal atravesándolo de la esquina inferior izquierda hasta la esquina superior derecha. La fuente de luz parece estar iluminando desde lo alto en el costado derecho, ya que se refleja en el cuadro la sombra de dos líneas gruesas que parecen ser las barras de una ventana. Además de las sombras de la ventana, se encuentran las sombras que el marco produce en la pared, lo cual genera la sensación de que el marco sobresale del plano de la pintura. Agreguemos que el marco está pintado en escala real, lo cual refuerza la ilusión de estar viendo el objeto como tal y no una representación.

Aquí podemos ver que, aunque es un espacio cerrado, se trata de un problema de observación de la luz, el cual se ve reflejado en el trabajo de tonos y matices de los colores. En el caso de la pared blanca se pueden ver las variaciones de tonalidad en las zonas en donde se producen las sombras y así mismo sucede con el azul del marco. El tono de la sombra producida por el marco en la pared es más fuerte que el tono de la sombra producida por la luz que entra por, lo que parece ser, una ventana exterior. Este juego de sombras da una idea de profundidad, es decir, de la lejanía y de la cercanía de los objetos en relación con la pared, lo que produce la sensación de estar contemplando un espacio tridimensional afectado por las condiciones del entorno.

Además de las influencias adquiridas en cuanto al estudio de la luz, también se puede rastrear una vertiente que proviene del arte moderno, de Matisse, Picasso o de Monet, en donde los intereses principales se centran en el estudio del color y en la construcción del espacio en el cuadro. De ahí que durante su producción se pueda ver una amplia experimentación que lo ha llevado a pintar la figura humana, espacios, fondos y objetos. En este sentido la obra de Cárdenas ha estado marcada por una serie de dualidades presentes desde su formación



artística⁴². El permanente conflicto entre el arte abstracto y el arte figurativo no solo fue un tema recurrente en su etapa formativa⁴³ sino que éste se traslada como preocupación en su pintura.

Durante su estancia en la escuela de pintura de Rhode Island School of Design, entre 1957 y 1960, el expresionismo abstracto se hacía cada vez más fuerte como una respuesta ante el arte europeo tradicional que había sido visto como el único arte serio y verdadero hasta entonces⁴⁴. Se trataba de una especie de emancipación por parte de los artistas norteamericanos que veían en su producción una nueva forma de arte. Artistas como De Kooning, Gorky y Pollock se encontraban en la escena del arte contemporáneo norteamericano y aunque la academia seguía apegada al arte clásico europeo, los estudiantes y artistas independientes percibían otra escena que estaba causando una especie de revolución. Un artista como Pollock ponía de manifiesto, por medio de su práctica artística, la experimentación basada en los impulsos y en la espontaneidad del instante. Se trataba de cuadros realizados con mucha prisa, que abandonaban toda preocupación por la forma y la temática y se centraban más en lo primitivo de los impulsos, en las texturas, en las transparencias y en las densidades de la pintura que lograban sobresalir al trabajar sin ninguna premeditación.

Sin embargo, Cárdenas no había abandonado el arte figurativo y unos años más tarde cuando empezó su maestría en la universidad de Yale en 1962, se interesó por el “Pop Art”⁴⁵. El Pop Art, que para ese entonces se encontraba en pleno surgimiento, planteaba un regreso a la figuración, aquella que tanto había querido evitar el expresionismo abstracto. En todo caso, para Cárdenas la figuración y la abstracción podían convivir en un mismo cuadro y así lo demostrará más

⁴² En las conversaciones sostenidas entre Santiago Cárdenas, Jaime Ardila y Camilo Lleras en *Verdades sobre arte, mentiras sobre papel*, se pueden ver varias de las oposiciones que se manifiestan en su proceso creativo. En un principio la pugna entre el arte europeo y el arte norteamericano, para luego referir el caso del Pop art y el Expresionismo abstracto y por último, en Colombia la contraposición entre la figuración y la abstracción. Cfr. Ardila y Lleras, *Verdades Sobre Arte, Mentiras Sobre Papel. Encuentros Con Santiago Cárdenas Y Su Obra*, pp. 43, 77, 124.

⁴³ Ardila y Lleras, *Verdades Sobre Arte, Mentiras Sobre Papel. Encuentros Con Santiago Cárdenas Y Su Obra*, p. 77.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 43.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 77.



adelante por medio de su obra. Los ideales de la vida norteamericana llegan a verse representados en las pinturas tempranas de Cárdenas con influencias “Pop”, en donde aparecen mujeres con gafas oscuras, automóviles y en donde los espacios, las formas y los colores son simplificados con la intención de sugerirlos mediante gestos mínimos.

Esta serie de pinturas centradas principalmente en la figura humana, develan la preocupación de Cárdenas a nivel pictórico, por simplificar las formas y los colores. Con la idea presente de sintetizar las imágenes Cárdenas recurría a la imaginación⁴⁶, ya que esto le permitía construir las figuras sin mayor detalle. Se trataba de cuadros trabajados con colores planos y por medio de trazos y líneas básicas que conformaban las figuras. Ésta manera de pintar producía el efecto de que todos los elementos del cuadro se encontraran en un mismo nivel, es decir, no había volúmenes y tampoco una noción de profundidad por la ausencia de luces y de sombras.

Sin embargo, la inquietud por traer las figuras hacia el frente del cuadro se hizo manifiesta desde una de sus pinturas en la que su preocupación seguía siendo la de simplificar las formas y los colores. *Algo de comer* [Fig. 3] se encuentra construido por medio de dos planos superpuestos en los cuales hay un trabajo de experimentación en cuanto a la profundidad. Por un lado, el plano más lejano del cuadro lo constituye una persiana blanca de fondo y dos cortinas de color turquesa que cubren verticalmente los extremos horizontales de la persiana. Por otro lado, hay una lámina de madera, recortada por la silueta de las figuras, que se posiciona en el primer plano; allí vemos un hombre vestido de traje gris con camisa blanca y una corbata roja, medias azules y zapatos negros, sentado a la mesa frente a una mujer que lleva un vestido blanco y unos zapatos rosa. Ambos llevan puestos lentes oscuros y están sentados en sillas amarillas, separados por una mesa decorada con un mantel corto de cuadros rojos y blancos. El hombre sostiene una bebida en sus manos y se encuentra bebiendo de ella mediante un pitillo y la mujer sostiene un perro caliente en una servilleta. Lo que nos da una noción de la profundidad y la ilusión de volumen, son las sombras que produce la lámina en la que están representados los dos personajes sobre el lienzo de la persiana.



⁴⁶ *Ibíd.*, p. 84.



Figura 3. Santiago Cárdenas. Algo de comer. Óleo sobre lienzo y madera, 200 x 160 x 20cm. 1967. Museo Nacional de Colombia.

En el proceso de construcción de *Algo de comer* Cárdenas hace uso de la fotografía, algo que resulta inusual dentro de la producción de su obra. Él siempre se remite a la imaginación, en el caso de la representación de la figura femenina que encontramos en el periodo de 1964 a 1966, o a la observación directa en el caso de los objetos que produce a partir de 1967. Sin embargo, en esta obra hay un uso de la imagen fotográfica porque le permite una mayor precisión para lograr la posición correcta de las manos de los modelos:

Cárdenas: Sí. Como le dije, primero hice unos bocetos que terminan en un boceto grande de cartón en el que indiqué algunas áreas de color. Hice la persiana, que está pintada sobre tela. También tomé algunas fotografías para registrar la posición de las manos de las personas sentadas a la mesa.

Lleras: ¿Por qué no acudió a la imaginación?

Cárdenas: Porque iba a pintar sobre una lámina de madera recortada que luego no podía modificar. Tenía el límite de la figura recortada y cambiar la posición de las manos implicaba recortar otra lámina. En cuanto al color, no quería que el cuadro fuera demasiado realista. El color lo usé para darle unidad a la obra a través de tonos pastel y se creaba un ambiente lechoso⁴⁷.



Entonces, la investigación de Cárdenas se centra en problemas pictóricos como la luz, el color, la profundidad y la representación de un espacio tridimensional sobre una superficie bidimensional que le exige un desarrollo técnico para lograr proyectar hacia el frente los objetos que se encuentran dentro de ese espacio. Además, el regreso de Cárdenas a Colombia en 1965 marcó un cambio en su pintura ya que abandona la figura humana, una de sus principales motivaciones en ese entonces, para dedicarse a la representación y experimentación con los objetos⁴⁸. Poco a poco la figura humana será reemplazada por ropa, ganchos, sombrillas, cuadros, sillas, tableros, y en adelante estos se convertirán en los protagonistas de su obra.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 94.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 92.

Llevar su mirada a los objetos cotidianos que encontraba a su alrededor implicó no solo un cambio en la temática sino también en la técnica y el estilo. Como lo vimos anteriormente, el hecho de que Cárdenas pintara sin recurrir a referencias visuales directas, como modelos o incluso fotografías, conllevaba a una simplificación de las formas y de los colores, por lo que sus figuras resultaban planas; al volver a pintar del natural, es decir, desde la observación directa del objeto, aparecen las luces y las sombras que empiezan a contornear los volúmenes y hay una preocupación por la fidelidad de la representación, por la precisión. Desde este momento se empieza a perfilar una obra que encara la mirada desprevenida del espectador, cuestionando lo que se cree que se está viendo y lo que en realidad es. Además, las referencias utilizadas aparecerán por medio de trazos y gestos sutiles; serán citas a la historia del arte y en este sentido se verá conjugada la pasión del historiador y del coleccionista.

A modo de conclusión y para retomar algunas de las anotaciones realizadas, retengamos que los objetos representados en la pintura de Santiago Cárdenas podrían parecer viejos y usados; transformados por la mano y el uso cotidiano. Se trata, en suma de objetos comunes y próximos a nosotros. La colección de Cárdenas se centra en el aquí y en el ahora de los objetos que nos rodean. Las sombrillas, los ganchos de ropa, los bastones, las corbatas, entre otros, se alejan del paradigma de una colección de objetos antiguos; al mismo tiempo, su uso cotidiano los aleja de cualquier nobleza pictórica. Los objetos en la colección pictórica de Cárdenas son ordinarios, prosaicos, cotidianos y en cada caracterización pierden nobleza y ganan en singularidad.

Los objetos en los que posa su mirada Santiago Cárdenas son ricos en su funcionalidad porque están pensados para servir a una actividad específica y son adquiridos con el fin de que suplan ciertas necesidades, pero son pobres en significación ya que no tienen otra realidad más que la funcional. Su tiempo se reduce al de la actualidad, al ser adquiridos con un único interés: el de su función. Los objetos utilitarios se consumen y se desgastan en la cotidianidad, a diferencia de aquellos que pertenecen a la colección y que llevan su tiempo a cuentas porque traen consigo una carga histórica que habla del pasado al que pertenecieron y que les otorga su significado y su valor.



El nuevo valor de los objetos cotidianos es adquirido una vez son introducidos en la pintura, es el pintor-coleccionista quien los califica, dándoles un lugar y haciéndolos visibles para el resto del mundo, señalándolos. La importancia de su mirada y de su elección radica en la singularización que adquiere el objeto, en el valor y el significado que nace a partir de las asociaciones que se generan cuando los otros lo notan por estar en un espacio diferente al que originalmente pertenece.



SEGUNDA PARTE

DE LA COSA AL OBJETO

Los objetos representados en la pintura de Santiago Cárdenas pertenecen al mundo de lo cotidiano. El oficio del pintor consiste, entre otras cosas, en singularizar ciertos utensilios del mundo que lo rodea. Hablamos de “simples cosas” como un término próximo a los objetos del mundo cotidiano; estas cosas simples son diferentes a las obras de arte⁴⁹. Hay un proceso singular mediante el cual el pintor altera las cosas banales, transfigurándolas en objetos de representación. La obra de Santiago Cárdenas es, en éste sentido, el lugar donde las operaciones de esta transfiguración tienen lugar. Allí, la corbata deja de ser una prenda de vestir y se convierte en un objeto de representación.

Nos referimos coloquialmente a cosa y a objeto sin distinguir sus diferencias. El objetivo de este capítulo es el de explorar y describir las singularidades de la noción de cosa, su configuración en tanto objeto y comprender el proceso de transfiguración de este último. El uso coloquial, banal e indistinto de cosa y objeto, será nuestro lugar de partida. Abordar ambos términos desde una definición abreviada y puntual como la del diccionario nos permitirá avanzar desde un punto concreto en nuestra reflexión sobre la diferenciación de estas nociones. En este sentido y de modo preliminar, retomemos la definición de “cosa” escrita en el Diccionario de Usos del Español, de María Moliner:

Nombre equivalente en lenguaje corriente a *ente* o *ser* en lenguaje

⁴⁹ A lo largo de esta segunda parte la referencia al texto de Danto será recurrente; sin embargo, es importante precisar un matiz con respecto al concepto de transfiguración que tomamos de este autor: para Danto la transfiguración es el proceso por el cual las cosas banales pueden inscribirse como obra de arte. Esta consideración en torno al mundo del arte y la función estética de los objetos, central en la argumentación del filósofo, no encontrará desarrollo en nuestro trabajo. Dicho en otras palabras, allí donde Danto despliega su pensamiento sobre el funcionamiento de la obra de arte y su vínculo con las cosas banales, nosotros dirigiremos nuestra atención hacia los recursos técnicos por los cuales Cárdenas inscribe los objetos de representación en un espacio pictórico singular. Cfr. Danto, *La Transfiguración Del Lugar Común. Una Filosofía Del Arte*, p. 13.



filosófico. Es aplicable a todo aquello que puede ser objeto del pensamiento o sujeto u objeto de un juicio o de una oración gramatical⁵⁰.

Tomando en cuenta lo anterior, la palabra cosa se usa de forma general y por tanto no nos proporciona una diferenciación concreta que determine si se trata de una idea, de un sujeto o de un objeto físico. No obstante, aquí entiendo dicho término en este último sentido, es decir, como un ente material que hace parte del entorno cotidiano y que no posee una carga o un valor determinado para el sujeto. Por otro lado, retomemos la definición de “objeto” escrita en el mismo diccionario:

“Particularmente, cosa corpórea y, en especial, de no gran tamaño. Su uso es muy frecuente en la descripción o definición de cosas de esas características⁵¹”.

Hasta aquí vemos que, según la definición del diccionario, ambos términos pueden ser utilizados indistintamente para referirse a un elemento físico. Sin embargo, entenderemos en este trabajo por objeto a aquel elemento que es singularizado, es decir, aquel que posee un valor para el sujeto. Me refiero al valor de los objetos en dos sentidos; el primero relacionado con su funcionalidad y el segundo con el valor personal del que lo dota el sujeto. Así, una cosa se diferencia de un objeto en tanto que este último es singularizado por el valor que posee, mientras que el primero no posee ninguna particularidad que lo destaque frente a las demás cosas del mundo o de su entorno.

Sin embargo, seguiremos explorando dicha distinción por medio de la lectura de Arthur Danto en *La transfiguración del lugar común*⁵²; a través de las reflexiones de Danto iremos puntuando el camino para abordar posteriormente las operaciones conceptuales de rescate, descontextualización y re-contextualización del objeto.

⁵⁰ María Moliner, “Diccionario De Uso Del Español a-I” en *Diccionario de uso del español* ed. Gredos (Madrid 2007).

⁵¹ “Diccionario De Uso Del Español H-Z” en *Diccionario de uso del español* ed. Gredos (Madrid 1997).

⁵² Arthur Danto, *La Transfiguración Del Lugar Común. Una Filosofía Del Arte*. Traducido por Ángel y Aurora Mollá Román (Barcelona: Editorial Paidós, 2002).



Estas operaciones que singularizaremos a través de la pintura de Cárdenas, nos permitirán comprender el proceso de transfiguración de las cosas del mundo cotidiano en objetos de representación, al introducirlas en el espacio plástico de la pintura.

Hacia una transfiguración de las cosas

La transfiguración de las cosas en objetos de representación es un proceso conceptual en la pintura de Santiago Cárdenas. Este proceso señala las singularidades de los objetos representados y conlleva una transformación de la forma en la que nos aproximamos a estos. Es decir, las “simples cosas” encontradas en el entorno normal de la vida cotidiana pasan desapercibidas y no poseen un valor particular. Por el contrario, el objeto representado adquiere un valor fuera de la funcionalidad, se vuelve relativo al sujeto que lo colecciona en tanto que lo dota de cualidades que antes le eran ajenas. Tras una serie de operaciones, elaboradas por Cárdenas, las cosas se transfiguran en objetos de representación y luego son inscritos en el espacio pictórico. Allí, adquieren un valor y un sentido diferente al de la funcionalidad y pasan a ser determinados por las nuevas relaciones que surgen a partir de anular sus usos.

En primera instancia, precisaré que el proceso en el que una cosa es vuelta objeto tiene lugar cuando el coleccionista selecciona y rescata una de estas cosas de su entorno cotidiano. En el momento en que el coleccionista escoge una cosa, su mirada y su gesto de rescate la convierte en objeto; así, aquella cosa indiferente es ahora un objeto que posee una carga, afectiva o funcional, que lo singulariza. Dicho en otras palabras, las cosas no poseen cualidades particulares que las distingan de las demás; por el contrario, los objetos están cargados de un significado o un valor ya sea sentimental o de uso. Podemos así apuntar una primera distinción entre las simples cosas y los objetos: estos últimos se encuentran investidos de un significado que los eleva de la categoría de las simples cosas.

En segunda instancia, la transición faltante entre objeto funcional y su transfiguración a objeto de representación, se da por medio de un proceso conceptual en el que el objeto es abstraído de su función y puesto en un nuevo



espacio. Cuando el objeto es despojado de su funcionalidad, el valor que adquiere tiene que ver con un interés personal del coleccionista que decide preservarlo. Entonces, la descontextualización y la re-contextualización son las operaciones conceptuales que el artista-coleccionista elabora para, en el primer lugar, eliminar la funcionalidad del objeto y, en el segundo lugar, para dotarlo de un nuevo valor que está relacionado con cualidades estéticas y artísticas en la colección del pintor.

Así, estas operaciones conceptuales conducen a una transfiguración radical de la cosa: ésta adquiere cualidades estéticas y artísticas que no le eran propias dentro de su espacio cotidiano. La transfiguración de cosa a objeto de representación, eleva la simple cosa en su potencial de objeto estético. Según Danto:

Forma parte de la estructura de una transfiguración metafórica que el objeto conserve su identidad y que sea reconocido como tal. Por eso hablamos de transfiguración más que de transformación: Napoleón no se convierte en un emperador romano, sólo ostenta sus atributos (y ésta es la razón por la que Gregor Samsa, como un personaje de ciencia ficción, se metamorfosea más que se metaforiza)⁵³.

De acuerdo con lo anterior, entiendo por transfiguración un cambio de la naturaleza de las cosas sin que ello implique una transformación de su forma física; cuando nos referimos a una transformación lo hacemos como en el ejemplo que plantea el autor, en donde el personaje de la historia de Kafka se convierte en una cucaracha y resulta irreconocible, mientras que en una transfiguración el objeto sigue siendo reconocible. Entonces, lo que cambia es la naturaleza de las cosas, ya que éstas dejan de ser concebidas desde un sentido de lo funcional y pasan a ser singularizadas por el pintor desde una perspectiva estética o artística. Así, las cosas al ser rescatadas se transfiguran en objetos y aunque siguen siendo reconocidas en su aspecto físico, su significación y valor cambian.

Al inicio de *La transfiguración del lugar común* el autor plantea un ejemplo en donde hay una hipotética exposición en la cual se reúnen varias obras de arte que en un

⁵³ *Ibíd.*, p. 243.



principio lucen idénticas unas respecto a las otras⁵⁴. Cada obra de esta exposición es una pintura de color rojo igual a las demás y a primera vista sus diferencias recaen solo en los títulos proporcionados. Así, encontramos que cada obra tiene su propia significación a pesar de no diferenciarse físicamente de las demás. En primer lugar, el cuadro descrito por Kierkegaard titulado *El ingenio Danés*, es una referencia histórica al momento en donde el mar rojo ha ahogado y cubierto por completo a los egipcios, quienes perseguían a los israelitas que acababan de cruzar el mar; por otro lado, *El ánimo de Kierkegaard* es el cuadro de un retratista Danés que tenía la intención de hacer un retrato psicológico del personaje mencionado; luego tenemos *La plaza roja* que es descrita como un fragmento de un paisaje moscovita, así como también *Cuadrado rojo* ligado a la abstracción geométrica y que hace referencia a una pintura minimalista. También se encuentra *Nirvana* y *Mantel rojo* en donde la primera es una pintura metafísica perteneciente al arte religioso y la segunda es una naturaleza muerta o bodegón. Además, encontramos un rectángulo, también de color rojo, que pudo haber sido el fondo de una pintura de Giorgione pero que no llegó a serlo nunca, sino que, se quedó siendo un fondo. Por último, habrá una superficie pintada de rojo que se incluye dentro de la exposición, haciendo la salvedad de que no es en ningún sentido una obra de arte sino más bien una cosa.

Hasta ese punto se puede decir que los primeros seis cuadros son obras de arte, que el séptimo de ellos puede no ser una obra de arte pero tiene un valor histórico o artístico en la medida en que Giorgione lo había pintado para ser el fondo de uno de sus cuadros, y que la última superficie añadida no puede ser considerada una obra de arte, así como tampoco puede estar dotada de algún valor estético o artístico ya que es una simple cosa. El problema se complejiza aún más cuando se incluye, por petición de un artista, un simple rectángulo con pintura roja que tiene la particularidad de ser lo mismo que la simple cosa, solo que el artista la declara obra de arte y le pone por nombre “Sin título”. Para ese momento, los límites entre las cosas y las obras empiezan a ser difusos, pues discernir entre las diferencias de dos elementos que en apariencia son iguales, pero que uno es considerado una obra de arte y el otro no, conlleva a hacer otro tipo de reflexiones a nivel del lenguaje, de lo filosófico e institucional, como las que realiza Danto a

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 21.



lo largo de su libro; sin embargo, mi interés se encuentra encaminado hacia una diferenciación entre los objetos y las cosas.

Por el momento retengamos el rectángulo rojo que es considerado una simple cosa y el rectángulo idéntico que es declarado obra de arte por el artista. Primero, sabemos que en ambos casos ninguno posee título, lo cual es algo propio, según el autor, de las meras cosas. Sin embargo, Danto nos dice que las obras con títulos neutros o llamadas “Sin título” al menos implican que se trata de una obra de arte⁵⁵, lo cual nos permite buscar nuestras propias interpretaciones. Segundo, ninguno hace referencia a algo, así como tampoco lo hacen las cosas y por último, el primer caso no tiene la intención de ser elevado a la categoría del arte, mientras que el segundo sí. De acuerdo con lo anterior, tenemos en principio estos tres aspectos que diferencian una cosa de una obra de arte: el título, la referencia o interpretación a la que conduce y la intención de ser vuelta obra de arte. Nos guiaremos por estos tres puntos de la reflexión de Danto para avanzar en la comprensión de los procesos conceptuales de transfiguración que realiza Cárdenas en torno a la cosa, el objeto de representación y su inscripción en el espacio pictórico.

En este sentido, es importante retener la pregunta transversal en nuestra reflexión: ¿qué hace que dos elementos completamente iguales sean inscritos en categorías diferentes? Veremos que, al seguir a Danto, la intención juega un papel decisivo en dicha diferenciación; él lo explica diciendo que una acción básica y un movimiento corporal involuntario son comparables a la relación que existe entre una obra de arte y una mera cosa⁵⁶. El movimiento corporal involuntario es igual a la mera cosa y la acción básica lo es a la obra de arte. De una acción básica queda algo más que solo la acción, así como de la obra de arte queda algo más allá de los simples materiales con los que se encuentra hecha, mientras que del tic y del espasmo no se puede decir lo mismo, ya que son involuntarios, y en este mismo sentido son asociadas las cosas.

Teniendo presente las características señaladas acerca de las cosas, reflexionemos

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 177.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 26.



sobre las implicaciones de una obra como *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp. Esta obra nos permite precisar aún más algunas de las anotaciones realizadas por Danto sobre la transfiguración de una cosa en obra de arte. Así, el orinal, cumpliendo con sus funciones, seguirá siendo un orinal y será entendido como una cosa ordinaria y banal que se encuentra dentro del marco de su utilización. Fuera de su funcionalidad, es decir, puesto ya en la galería, dotado de un título, ese mismo orinal deja de ser una cosa para convertirse en una obra de arte. Sin embargo, considero que en la transfiguración de la cosa a obra de arte hay un paso intermedio que hace posible dicho proceso. Ese momento intermedio es cuando la cosa pasa a ser un objeto; como hemos visto el objeto posee cualidades estéticas o artísticas y valores de colección o relativas al sujeto, que lo separan del mundo de las cosas y que lo aproximan a las obras de arte. Las características que adquiere el orinal como objeto artístico, despiertan otra clase de reflexiones por medio de las cuales se transforma su naturaleza inicial de simple cosa. Según Danto, la elección del artista transfigura una simple cosa, como un orinal, en una obra de arte, pues al elegirlo lo está dotando de cualidades que antes eran impensables para ese orinal. Así, para dicho autor, en la elección se encuentra el motor de la transfiguración.

Sin embargo, la idea del artista que elige una cosa tan trivial como un orinal y que por su sola elección promueve la cosa a la categoría del arte, conlleva a reducir el significado y las cualidades de la obra como tal. Por ello, si revisamos el análisis realizado por Gerard Genette⁵⁷ veremos que según este autor la obra no se reduce al objeto en sí; sino que, por el contrario, es la “acción” de proponerlo como objeto artístico lo que constituye la obra de arte⁵⁸. Empecemos por retomar la definición, que hace Genette, de un “ready-made puro”:

Un *ready-made* «puro», y entiendo por este adjetivo poco ortodoxo un *ready-made* no asistido (ni rectificado), como lo es *La Gioconda* con bigotes, no sacado de un conjunto más complejo como la *Rueda de bicicleta* y no afectado, como la pala de apartar nieve bautizada *A*

⁵⁷ Gérard Genette, “El Estado Conceptual,” En *La Obra De Arte: Inmanencia Y Transcendencia* (Barcelona: Lumen, 1997).

⁵⁸ *Ibíd.*, 156.



cuenta del brazo roto o incluso el urinario *Fountain*, por la imposición de un título más o menos ingenioso, irónico o enigmático⁵⁹.

En otras palabras, el ready-made puro al que se refiere el autor es al objeto encontrado que no ha sido afectado o intervenido por la mano del artista, sino que se conserva de acuerdo a su naturaleza inicial, como es el caso del *Portabotellas* (1914) de Duchamp, ejemplo formulado por Genette. Según el autor, un ready-made o en este caso una obra como el portabotellas puede ser entendida de dos formas:

La primera, ilustrada, entre otros, por Arthur Danto, dice que ese portabotellas *constituye* la obra en cuestión o que ésta *consiste* en aquél. La otra, sostenida más frecuentemente pero de forma más evasiva, sostiene que en este caso la obra de Duchamp no consiste en ese portabotellas del comercio, sino en el acto, o, como se dice también de forma más expresiva, el gesto de proponerlo como una obra de arte⁶⁰.

Cuando se propone o declara el portabotellas como obra de arte, “se asiente a la declaración y se define el objeto portabotellas como (vuelto) una obra⁶¹”. Por otro lado, la idea que defenderá Genette, dice que es el gesto de proponer⁶² el portabotellas lo que constituye la obra de arte, es decir que, “no se ve en el portabotellas sino una ocasión o un soporte y se define como una obra la propia propuesta⁶³”. De acuerdo con Genette, la acción de exponer el objeto es la obra en sí, y es allí donde se puede encontrar la riqueza estética. Si se tratara de evaluar las cualidades estéticas de un orinal, se estaría calificando el diseño de un aparato cuyas características y crédito se remontarían a las ideas pensadas por un diseñador⁶⁴ y a la calidad de producción de una máquina que hicieron posible que dicho orinal tuviera las características que posee, y no, por tanto, a la acción del artista que lo expone.



⁵⁹ *Ibíd.*, 155.

⁶⁰ *Ibíd.*, 156.

⁶¹ *Ibíd.*, 157.

⁶² *Ibíd.*, 156.

⁶³ *Ibíd.*, 157.

⁶⁴ *Ibíd.*, 159.

Entonces, la superficie rectangular con pintura roja, de la que nos habla Danto, seguirá siendo una cosa y perteneciendo a ese mundo, mientras que aquel otro rectángulo rojo, que comparte las mismas características físicas, será elevado a la categoría de objeto de creación y de obra de arte. Pues, la acción del artista al elegirlo y proponerlo como obra de arte, está poniendo de manifiesto que, una cosa que en apariencia no posee características artísticas o estéticas, puede llegar a alcanzar el estatus de una obra de arte, en tanto que, es el gesto de declarar el objeto lo que constituye la obra. De acuerdo con lo anterior, basándome en un cruce de lecturas entre Danto y Genette, y considerando la pertinencia en cuanto a la pintura de Santiago Cárdenas, pienso que la elección del objeto es un factor determinante, en el sentido en que se intenta desestabilizar, por medio de éste, la mirada ausente y desprevenida del espectador. Sin embargo, los procedimientos conceptuales y los recursos técnicos de los que se vale Santiago Cárdenas también forman parte del trasfondo de su obra. Así, en el caso específico de Cárdenas, el objeto representado y la suma de acciones y gestos del pintor-coleccionista, son un conjunto articulado que constituye la obra de arte.

Las cosas rescatadas como objetos



Como lo vimos anteriormente los términos de cosa y objeto son indiscernibles en la vida cotidiana; ambos se inscriben dentro de la misma categoría y se asumen como pares. Si retomamos la definición del diccionario, que se hacía en la introducción de este capítulo veremos que en el lenguaje común el término de cosa resulta ser extenso en la medida en que con frecuencia hace referencia, tanto a entes, como a experiencias, o, a productos físicos y del pensamiento, e incluso a acciones del diario vivir. Sin embargo, si aquí tomamos el término cosa en el sentido exclusivo de lo material, es decir, refiriéndonos a aquellos elementos que nos rodean cotidianamente, veremos que sigue siendo un término bastante amplio que no denota una diferencia entre todo lo que nombra, porque los mantiene en un mismo plano de interés; las cosas, por ser todo lo que está a nuestro alrededor, no señalan ninguna particularidad. En el caso del objeto, y de manera casi opuesta a la cosa, veremos que éste sí apuntala una carga de

significado que es determinado por las relaciones que el sujeto genera con el objeto, ya sea por el uso o por una carga de afecto que se le impone. En este orden de ideas, empezaré por hacer tres anotaciones básicas entorno a la distinción entre las cosas y los objetos basándome en la lectura de Danto.

Rescate

Santiago Cárdenas en su labor como pintor-coleccionista realiza una operación de rescate. Esta operación se refiere a que el artista extrae de su entorno cotidiano una cosa que hasta ese momento pasaba desapercibida, en tanto que, no poseía un valor específico que le proporcionara un sentido. En este orden de ideas, apuntemos en primer lugar que, según Danto, una mera cosa no tiene la menor pretensión de ser levada a la categoría del arte⁶⁵. Así, la categoría “cosa” se sitúa en la amplitud del mundo de lo banal y permanece en un espacio en el que pasa inadvertida; es dentro de este contexto que tiene lugar la primera operación que realiza Cárdenas en el camino por transfigurar las cosas en objetos de representación.

Cuando el artista rescata una cosa, le está dando un reconocimiento y por ende la esta singularizando. Entonces, con el gesto de rescate la simple cosa pasa a ser un objeto. La implicación que tiene el hecho de que una cosa sea transfigurada en un objeto, consiste en que este pasa a ser determinado por su función. Recordemos la distinción del texto de Baudrillard, a la que hacíamos referencia en la primera parte de este trabajo, entre las dos funciones que, según dicho autor, tiene el objeto: la de la posesión y la de la utilidad⁶⁶. En este sentido, la posesión del objeto (la afección) es posible solo cuando cesa su funcionalidad. Por el contrario, si el objeto permanece fiel a su pura y simple función, entonces su valor está determinado por su practicidad y no por un interés estético, ni relativo al sujeto.

Teniendo en cuenta estas anotaciones, podemos decir que cuando el objeto

⁶⁵ Danto, *La Transfiguración Del Lugar Común. Una Filosofía Del Arte*, p. 22.

⁶⁶ Recordemos el ejemplo citado por Baudrillard sobre la función de un refrigerador, apuntado en la primera parte de este mismo trabajo, en la sección titulada “La pasión”.



cumple un papel práctico no es posible que éste sea poseído, es decir, que exista una pasión o un afecto hacia el, ya que la relación que se crea sigue siendo limitada a la simple funcionalidad. De manera opuesta se encuentran los objetos, en tanto que abstraídos de su función, ya que la posesión los hace relativos al sujeto que los posee y en este sentido se construyen relaciones de tipos diferentes a los de la utilidad. Así, la acción de rescate que realiza Santiago Cárdenas es un trabajo de selección en el que la *simple cosa* se vuelve un objeto debido a que se singulariza por su función en la posesión. El artista-coleccionista al elegir y rescatar una cosa, le está otorgando la posibilidad de ser concebida desde una mirada estética, artística e incluso le aporta un valor histórico por medio de su representación, ya que su imagen al conservarse en la pintura, se convierte en testigo de un época particular. Estas características de los objetos, los alejan del mundo de las cosas y de la mercancía, situándolos en la categoría del arte.

¿Qué historia cuenta un gancho de alambre colgado de una puntilla? ¿Podemos decir algo de ese gancho más allá de lo que simplemente vemos? Si nuestro propósito fuera analizar una escena en la que nos encontráramos frente al fondo blanco de una pared, con una puntilla clavada en el centro y un gancho de alambre sujetándose de ésta, entenderíamos la falta de referentes como un obstáculo para comprender dicha escena. Empezaríamos por preguntarnos qué hace un gancho colgado a la pared y cuál es su función al estar allí colgado; también nos preguntaríamos por qué es importante que nos detengamos en esa escena en particular. Podríamos pensar que por cuestiones del azar el gancho fue colgado en esa puntilla y que por esta misma razón no hay nada relevante en él. Es un gancho ordinario de alambre igual a todos los demás ganchos que cuelgan en un armario y su función sigue siendo la misma. La escena es banal y efímera. Se trata de una mera casualidad con la que nos podemos encontrar en la vida cotidiana.

Sin embargo, la escena que vemos en la obra *Gancho* [Fig. 4] es una construcción predeterminada que poco tiene que ver con el azar y con la casualidad. Por el contrario, en ella está la aspiración del artista por crear una realidad artificial que pase por creíble. El artista construye una escena en la que ubica al solitario gancho de alambre en medio de una superficie blanca. En esta escenificación, el gancho representado pretende ser un simulacro del objeto real. Pretende abandonar los nexos que lo atan y que lo confinan al mundo de las *simples cosas*; pues aquí, ha adquirido características estéticas y valores relativos al arte y a la pintura.





Figura 4. Santiago Cárdenas. Gancho. Óleo sobre lienzo, 76,3 x 96,7cm. 1975.

Con la intención de crear una realidad aparente y verosímil, Cárdenas se vale de recursos tanto conceptuales como pictóricos. Por un lado, la elección del objeto mismo constituye una de las estrategias, pues al recurrir a un lugar común tiene la posibilidad de jugar con la percepción y la mirada del espectador. El pintor se asegura de que la cosa que elige para ser rescatada y convertida en objeto de representación sea la más común y banal de todas las cosas con las que una persona se puede encontrar; por ello recurre siempre a elementos de su entorno habitual. El gancho de ropa es un motivo de la cotidianidad plenamente instalado en la memoria de cada persona. Esta condición permite que el gancho pase desapercibido por ser un objeto corriente y familiar a los ojos de cualquier espectador. Ver un gancho de alambre colgado en una exposición de arte, luego acercarse y darse cuenta de que en realidad no es el gancho sino la representación del gancho lo que se está viendo, pone en tensión las diferentes versiones o las perspectivas de realidad que tenemos de la cosa. La realidad a la que aspira el gancho representado no concuerda con la que vemos cuando confirmamos que se trata de una clase de artificio elaborado por medio de ciertos recursos y una particular destreza técnica del pintor.

Por otro lado, la verosimilitud que adquiere la representación del gancho la determina la escala. El tamaño del gancho representado es idéntico al del gancho real, es decir que, la escala está en relación uno a uno. Las medidas del cuadro se asemejan a las de un pliego de papel y el espacio que ocupa el gancho en relación con toda la superficie nos da una idea de su tamaño. Si nos encontráramos con un cuadro hiperrealista de un gancho, pintado a la perfección y con la mayor cantidad de detalles posibles, pero en una versión miniatura, de inmediato nuestra percepción del gancho estaría condicionada por el conocimiento de que se trata de una representación. Lo mismo sucedería en el caso de una pintura monumental, ya que en ambas situaciones el conocimiento previo que tenemos sobre los ganchos de ropa, nos indica que ambos sólo pueden ser producto de la invención de un artista. Santiago Cárdenas no desecha la experiencia ni el conocimiento previo que el espectador posee del gancho y lo representa del tamaño real, para crear con este gesto la ilusión de que se está viendo el objeto mismo.

Adicionalmente, la profundidad reducida del cuadro es otra de las estrategias de Cárdenas para la creación de una ficción. La superficie que hace las veces



de fondo, es una barrera que impide que la pintura se proyecte hacia atrás. La función de la pared es lanzar hacia delante del cuadro los objetos representados, pues todo aquello que se represente deberá situarse por delante de esta. Así, la puntilla crea esa distancia mínima en la que puede sujetarse el gancho de alambre y por ende la noción de poca profundidad que tiene el espacio. No es casualidad que el fondo del cuadro sea una pared blanca; fue pensado de esta manera para que fuera colgado sobre una superficie de las mismas características y se confundiera en la distancia la una con la otra, creando esa ilusión de que el objeto es tridimensional y sobresale del fondo.

Por último, para que el gancho representado tenga las características visuales del objeto real y parezca estar allí colgado, Cárdenas hace una construcción detallada de luces y sombras. La fuente de luz que ilumina la escena proviene de la parte superior del cuadro, con una inclinación leve hacia la derecha. Se trata de una luz que parece lejana, en tanto que, la sombra que se produce en la pared es una sombra sutil. El alambre del gancho está compuesto por varias tonalidades de gris y dependiendo de su intensidad podemos ver las zonas que son afectadas por la luz y aquellas partes en las que prima la sombra. En las caras inferiores del alambre vemos el uso de un tono oscuro y en las superiores un tono que casi se acerca al blanco, ya que allí la luz golpea con mayor intensidad. El juego de tonalidades permite que haya una construcción volumétrica del objeto y que por lo tanto lo veamos como si fuese real. Finalmente, para terminar de crear la ilusión se encuentra la sombra generada por el gancho sobre la pared; ésta indica que el objeto sobresale del plano de fondo.



Descontextualización

En sentido estricto, las cosas carecen de referente⁶⁷. Esto quiere decir que las cosas no hacen alusión a nada en particular y no tienen el propósito de mostrar o de señalar algo preciso; es decir, éstas no tienen como función ni objetivo despertar una emoción, una inquietud o un interés particular en quien las usa. Así, las cosas

⁶⁷ Danto, La Transfiguración Del Lugar Común. Una Filosofía Del Arte, p. 24.

no necesitan ser interpretadas en la medida en que no se refieren a nada por fuera de su función. Por el contrario, según Danto, las referencias están relacionadas con las obras de arte porque estas casi siempre hacen alusión a algo que es ajeno a su propia materialidad o a lo que representan. Las obras de arte se refieren a una idea mayor que las contiene y de las cuales son producto y en este sentido merecen o deben ser interpretadas. Siguiendo a Danto, ver algo como una obra de arte es pasar del ámbito de las meras cosas al dominio del significado⁶⁸. El ámbito de las cosas permanece fuera del campo de la interpretación en la medida en que estas no necesitan ser leídas, comprendidas o interpretadas.

Danto no hace una diferenciación entre las cosas y los objetos; sin embargo, aquí entendemos el objeto como un paso intermedio entre la transfiguración de la cosa a objeto de representación. La mirada y las acciones que se ejercen sobre una cosa afectan su naturaleza y cambian la categoría en la que ésta es inscrita; es decir, elegir y rescatar una cosa, es singularizarla en tanto que se está dotando de cualidades que no son reconocidas en el campo de las meras cosas. Entonces verla como un objeto es aportarle valores que hacen que se diferencie de las demás cosas; como lo fue mencionado con anterioridad, esos valores son relativos a su funcionalidad en tanto utensilios o relativos al sujeto en tanto que poseídos.

El pintor-coleccionista se interesa por proporcionarle una nueva vida a la cosa; le otorga un sentido que hace que ese elemento que antes era ignorado, ahora sea visto desde otra perspectiva al ser dotado de un valor o de un significado. A la elección de la cosa cotidiana, banal y sencilla, el artista la rescata del entorno, transfigurándola en objeto. Finalmente, es necesario que haya una segunda operación conceptual, por medio de la cual se le otorgue un valor estético y artístico que permita que el objeto se inscriba en la pintura de Cárdenas. La descontextualización es esa operación conceptual de transición en la cual el objeto, apartado de su entorno, es despojado de sus funciones prácticas y así su valor en tanto utensilio es anulado.

La intención de descontextualizar el objeto es la de despojarlo de su utilidad, es en cierto sentido, volverlo inservible. Entonces, la descontextualización es una

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 184.



liberación de las ataduras y de la esclavitud que las funciones ejercen sobre el objeto, en tanto que supeditado a su funcionalidad. Dicha operación, necesaria para que ocurra la transfiguración a objeto de representación, conlleva a que las cosas ganen en significación y se abran nuevos caminos al entendimiento y percepción de las mismas dentro del mundo del arte.

Una caja de cartón, dentro del espacio de la vida cotidiana, cumpliría con su función de contener, resguardar, apilar o transportar otros elementos dentro de ella. Son sus funciones y quizá las características de su tamaño, resistencia, calidad, color, etc., lo que la haría indispensable para dichas tareas. Sin embargo, en ese caso la valoración de sus características sería siempre relativa a su desempeño como contenedor. Cuando Cárdenas elige rescatar una caja de cartón es porque ya no ve allí un contenedor desechable; de hecho, lo que ve no es en realidad una caja, sino el material de la caja, un objeto rico en tonalidades, en texturas y en formas. La potencial riqueza pictórica que ve Cárdenas en las características visuales que posee el cartón, son producto de un objeto descontextualizado que ya no se destaca por ser útil, sino por los valores pictóricos, que son llevados al límite por medio del rigor de la observación y de una representación que se centra en el valor de cada mínimo detalle del cartón plegado.

Así, en el óleo *Cartón con luz de la ventana* [Fig. 5] los pliegues del cartón ya no responden a los de una caja, pues no se trata del objeto tridimensional. Por el contrario, la caja ha sido reducida a dos dimensiones. Como si se tratara de reversar una figura de *origami*, lo que queda de ello son las líneas y las marcas del papel que fue doblado con la intención de que cobrara la forma tridimensional de alguna figura. Aunque el cartón plegado dista mucho de ser un ejemplo de papiroflexia, las cicatrices que dejaron los quiebres de cada pliegue, de alguna manera remiten a ese arte de doblar el papel.

Cuando Cárdenas convierte la caja en cartón plegado, el objeto se vuelve una superficie pictórica y así éste se transfigura en objeto de representación. El objeto representado se suspende en el aire por medio de dos cuerdas sujetas a la pared blanca de fondo. Colgado en el centro de la composición, el cartón evidencia el peso que ejerce sobre las cuerdas tensionadas que lo soportan. La luz que ilumina el cuadro parece entrar por una ventana ubicada en la parte superior derecha,





Figura 5. Santiago Cárdenas. Cartón con luz de la ventana. Óleo sobre lino, 200 x 240 cm. 1976. Colección Empacor, Bogotá.

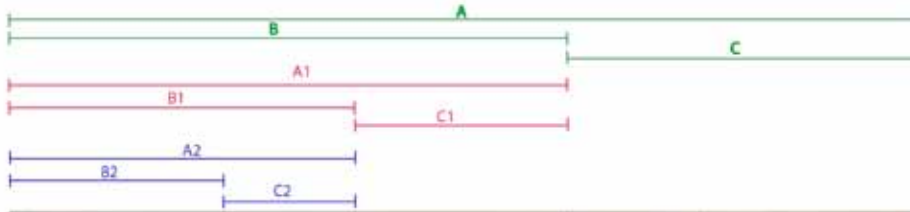
atraviesa diagonalmente la composición y se refleja sobre la pared y sobre una parte del cartón. Se trata de una escena construida por el artista que busca, al descontextualizar el objeto, aprovecharse de características que de otro modo pasarían desapercibidas o resultarían irrelevantes.

Como consecuencia de la luz natural que entra por la ventana, se generan zonas de luz y de sombra que enriquecen la composición debido a la variedad de tonalidades. Por un lado, vemos las sombras que producen las barras de la ventana sobre la pared y sobre una parte del cartón, estas se encuentran en un tono claro que nos da la percepción de una cierta distancia que tiene la ventana respecto a la pared. Por otro lado, vemos la sombra que la caja genera sobre la pared, siendo ésta un poco más fuerte que la anterior y señalando la poca distancia que las separa. Por último, la tonalidad más fuerte dentro de las sombras se encuentra en aquellas que generan las tapas de la caja, pues al sobresalir del plano bloquean la entrada de luz en ciertas zonas. Las diferentes tonalidades de las sombras permiten que se cree una noción de profundidad en el cuadro, ya que por medio de estas podemos entender las relaciones espaciales de los objetos. Sabemos por el tono de las sombras la proximidad de la caja respecto a la pared, así como la inclinación de las cuerdas y la lejanía de la ventana por medio de la cual entra la luz.



En apariencia la forma del cartón no posee mucha riqueza, allí podríamos ver solo formas que se repiten; un rectángulo dentro de otro rectángulo o un cuadro dentro de otro cuadro. El concepto de guardar objetos dentro de otros iguales, se manifiesta por medio de los pliegues del cartón, que generan una repetición de rectángulos. De la misma manera en que las matrioskas rusas contienen dentro de sí un ejemplar idéntico, pero más pequeño, la caja plegada de Cárdenas sigue siendo un contenedor que perpetúa la forma que lo contiene. Irónicamente la caja, aún sin ser recipiente, contiene repetidos rectángulos que hacen resonancia con su forma y con las de la superficie pictórica.

Si nos detenemos a medir los segmentos horizontales de cada uno de los rectángulos que componen la caja plegada, veremos que en efecto, el juego de pliegues es en realidad, un ejercicio de aritmética y de geometría clásica, similar al que realizaron los artistas del Quattrocento. La proporción aurea es la relación



que existe entre un segmento mayor y uno menor; es decir que, la relación entre una recta A y una recta B es la misma relación que hay entre el segmento B y C en cuanto a sus proporciones. La proporción divina o proporción aurea fue una construcción matemática que hizo evidente las proporciones que se manifiestan tanto en la naturaleza como en el arte y por medio de las cuales se consideraba, en el Renacimiento, que se podía alcanzar la belleza de la representación; pues la belleza, en ese entonces, era asociada y expresada bajo las reglas de la geometría y de las matemáticas.

En el caso particular de la obra de Cárdenas, la relación que existe entre las medidas de cada uno de los segmentos horizontales, tanto de la caja como del lienzo, son producto de un estudio de la proporción aurea que devela el interés del artista por la tradición pictórica del Renacimiento. El cartón plegado encuentra su disposición en el lienzo por medio de un estudio de las proporciones, en donde la recta A, es decir la medida total del lienzo en sentido horizontal, se fragmenta en dos segmentos, B y C, que entre los tres son proporcionales. Si además, el segmento mediano lo dividimos a la vez en dos partes que sean proporcionales al segmento mayor, veremos que se traza una línea que delimita el borde de la caja. Si también realizamos esta operación de izquierda a derecha encontraremos que se forma un recuadro en el centro del lienzo donde está ubicada la caja de cartón. Agreguemos que las medidas de la caja también se corresponden proporcionalmente con los segmentos de las tapas de la caja; en donde A_3 es la recta mayor que mide la caja y B_3 y C_3 son los segmentos menores en los que se divide dicha recta de manera proporcional.

La rigurosidad de la representación del cartón, no sólo revela una observación minuciosa de la superficie, sino que, nos remite a ese esfuerzo estricto por desarrollar una técnica que ayude a representar con el mayor detalle posible cada pequeño doblez y cada cicatriz por insignificante que sea. Las características pictóricas que posee la caja de cartón plegado remiten a las de un retrato de la pintura clásica, ya que se trata de una representación meticulosa y detallada que busca acercarse a la realidad del material.



Re-contextualización

En tercer y último lugar, señalemos que, según Danto: “las meras cosas no tienen derecho a título. Un título es más que un nombre; con frecuencia es una orientación para la lectura o la interpretación⁶⁹”. Las cosas simplemente son nombradas, no necesitan ser interpretadas, por lo cual su nombre sirve solo como identificación y como una forma de puntualizar sus posibles usos. Si entendemos el título, continuando con la lectura de Danto, como un sentido o una pista interpretativa que ayuda a comprender el trasfondo de lo que se muestra, entonces veremos que los títulos son más bien algo propio de las obras de arte. El título de una obra apunta la dirección en la cual se debe hacer su lectura. En el caso de un título neutro, que no proporcione una pista para su interpretación, éste también indica que aquello que está frente a nosotros debe ser interpretado.

Los títulos señalan que lo que estamos viendo no es una simple cosa, sino que nos enfrentamos a algo diferente que debe ser considerado desde otra perspectiva, es decir, que se trata de algo que posee un significado y merece una interpretación. Volvamos a la exposición planteada por Danto en donde encontrábamos toda una serie de cuadros que eran indiscernibles los unos de los otros y recordemos la función que los títulos adquirían en dicha muestra. Podíamos reconocer en una de las obras un mar rojo que enfurecido había ahogado un ejército de egipcios, así como también en la misma superficie roja reconocíamos un paisaje y en otra exactamente igual a la vez veíamos la referencia a un bodegón. Cada uno de los significados y de las posibles interpretaciones que estas superficies rojas logran tener, son posibles debido a los títulos proporcionados, ya que estos permiten encontrar y señalar la diferencia entre lo indiscernible.

La tercera operación que se efectúa en el camino a la transfiguración de las cosas en objetos de representación, se fundamenta en la exigencia por parte del objeto de poseer una referencia de lectura y de interpretación. Santiago Cárdenas re-contextualiza los objetos dentro del espacio pictórico. El objeto vuelve a tener un contexto en tanto es representado por el pintor; adquiere una nueva relación

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 23.



con su entorno en la medida en que se apropia de un lugar que le es diferente y en el que se crean nuevas referencias que se construyen desde el campo de la representación en la pintura. Así, lo que inició siendo una simple cosa o utensilio de la cotidianidad termina siendo objeto de representación incluido en el espacio pictórico de Santiago Cárdenas. Un objeto, al tener un nuevo contexto, cambia de naturaleza porque se lee desde una nueva perspectiva. El papel de la re-contextualización es comparable al papel que juega el título en las obras de arte; su aporte principal tiene que ver con la interpretación que se les puede dar a las obras y a los objetos gracias al contenido que expresan los títulos y el contexto.

Los títulos de las obras de Cárdenas son títulos neutros y abiertos a cualquier tipo de interpretación, en la medida en que nombran con exactitud lo que está representado. Su función, sin embargo, es la de señalar que detrás de esos objetos hay toda una serie de construcciones conceptuales que van más allá de la simple representación de algo cotidiano y banal. Cárdenas cuando representa un enchufe conectado al tomacorriente de una pared de grandes dimensiones lo bautiza con el título de: *Enchufe en la pared*. Un título escueto que no nos lleva a pensar en los significados del objeto o en algún tipo de nexo sentimental o espiritual, sino que nos presenta el objeto desnudo, como lo haría un coleccionista a la hora de clasificar sus objetos en el estante.

Hasta el momento hemos visto varios de los objetos representados por Cárdenas en los cuales no hay referencia al espacio que ocupan. Todos ellos los vemos descontextualizados porque se nos presentan solitarios en un fondo que en apariencia es neutro. Hemos visto un marco, un gancho y el cartón de una caja, sobrepuestos en una superficie sin referencias; sin embargo, todos ellos los encontramos re-contextualizados en la pintura de Cárdenas. Como objetos de representación, cada uno de ellos, es leído e interpretado en clave de sus características estéticas o artísticas porque hacen referencia a una idea que va más allá de toda funcionalidad. En el caso particular del óleo titulado *Enchufe en la pared* [Fig. 6] la situación no es muy lejana respecto a las representaciones mencionadas con anterioridad; a pesar de que allí el espacio entra a formar parte de la escena, la función de ese espacio sigue siendo la misma que cumple la pared blanca de fondo. La pared está allí para hacer posible la ilusión de que todos los objetos sobresalen del plano pictórico.



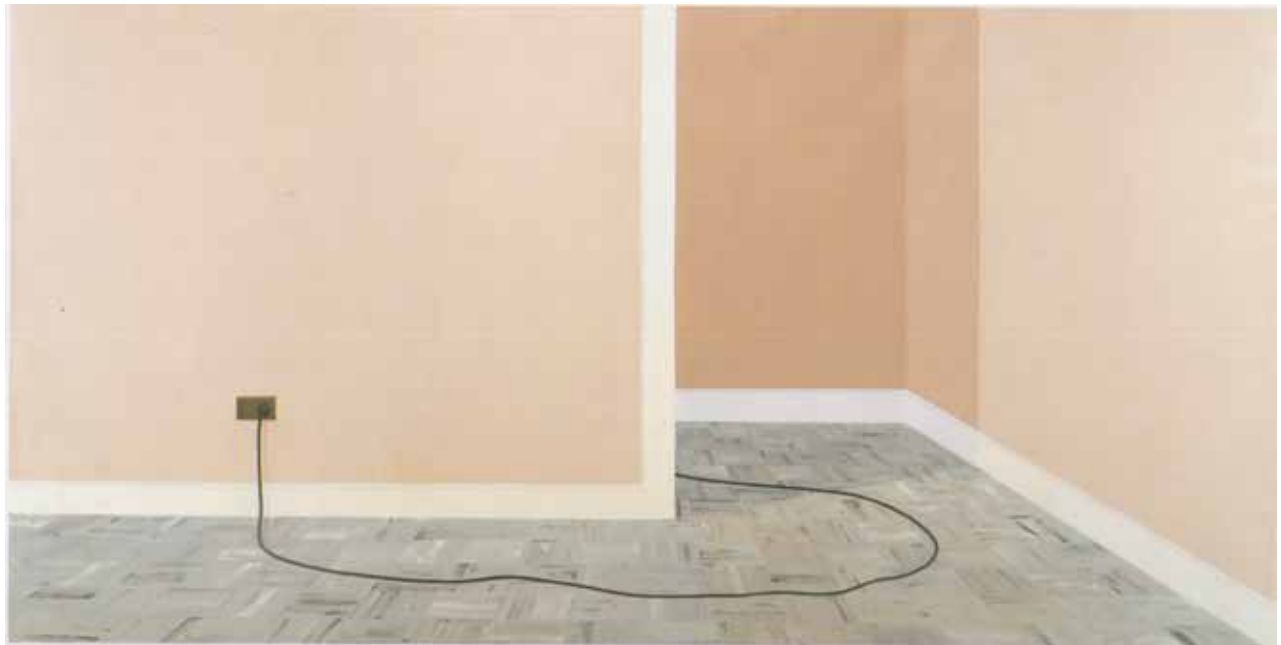


Figura 6. Santiago Cárdenas. Enchufe en la pared. Óleo sobre lino, 206 x 400 cm. 1970. Colección de arte Banco de la República, Bogotá.

La calidad pictórica que posee el enchufe es diferente en comparación con la de las paredes, los guardaescobas y el piso representado. El propósito de pintar con detalle la textura del enchufe tiene la intención de que éste se proyecte hacia el frente del cuadro. Las zonas que son construidas a partir de grandes planos como es el caso de las paredes, son trabajadas en función de que las luces y las sombras permitan que se cree una noción del espacio y de la profundidad. Así, el enchufe se proyecta hacia delante del lienzo porque está construido con diferentes tonalidades de negro que generan volumen y textura, lo cual permite que al estar en relación con la pared, éste sobresalga visualmente. En el caso del piso de linóleo, que es un piso liso y sin textura, el juego se da a partir de la inclinación que éste tiene con el fin de crear una idea tridimensional del espacio; la paleta de colores en este caso se amplía del blanco a los diferentes tonos de grises y al negro, y es trabajado como manchas aleatorias que se asemejan al piso real.

Agreguemos que, las dimensiones del lienzo juegan un papel fundamental en la construcción del espacio. El gran formato potencia las relaciones de proporción entre los elementos del cuadro. El lienzo mide más de dos metros de altura y cuatro metros de longitud, lo que permite que las paredes y el piso representados sean de tamaño real. Así, el cuadro dispuesto al nivel del piso ocupa el espacio de una pared real, lo que hace que se altere la percepción que se tiene de ésta. Se trata de uno de los trucos de Cárdenas para crear la ilusión de una realidad y hacerla verosímil. Sin embargo, lo que permite que se cree esa ilusión es el contraste del tamaño de los elementos que ocupan ese espacio, pues vemos una gran pared y un piso que se extienden a lo largo del cuadro y en el costado izquierdo del lienzo un pequeño enchufe conectado al tomacorriente.

Ese gesto de contraste induce a que la mirada se detenga en el detalle. La atención se centra en el tomacorriente y en el enchufe, y posteriormente hace un recorrido por medio del cable que se extiende a lo largo del piso hasta desaparecer tras la pared. El cable amplía la noción del espacio que se percibe en el cuadro, porque insinúa que éste continúa detrás del muro. Se trata de una jerarquía en los valores visuales que posee cada elemento en la pintura de Cárdenas, lo cual permite que el detalle de la textura del enchufe llame la atención y se pueda proyectar hacia el frente del cuadro.



Los objetos cotidianos vueltos al mundo del arte

Los objetos representados en la colección de Santiago Cárdenas son producto de una elección que hace referencia a lo cotidiano por tratarse de objetos que se encuentran en el entorno de la vida diaria. Estos objetos propios de la cotidianidad se han propagado en el campo de la representación y en la medida en que se han vuelto indispensables en la vida corriente, también lo han hecho en todos los campos, como dentro del conocimiento técnico, estético, físico y sentimental⁷⁰. La pregunta por el objeto, desde una mirada a la obra de Santiago Cárdenas, me lleva a reflexionar sobre la relevancia de representar objetos banales para inscribirlos en el espacio de la pintura; para ello retomaré algunas ideas expuestas por Juan Eduardo Cirlot en *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*.

El culto y la pasión hacia el objeto ha sido el resultado de un constante crecimiento en la producción y fabricación de los mismos, que fue desencadenado por el Renacimiento, la revolución industrial, el desarrollo de las técnicas de producción y la publicidad⁷¹. Sin embargo, dice Cirlot, que aunque en el Renacimiento hubo una gran multiplicidad de objetos, no fue sino hasta la revolución industrial, con la invención de la máquina, que el objeto se puso por encima del sujeto, lo que trajo como consecuencia dos hechos⁷²: por un lado, la proliferación de objetos artificiales característicos de la ciudad y, por otro lado, su condición lejana, solitaria y hermética⁷³ justificada por su funcionalidad. Cuando el autor habla de estas tres condiciones, se refiere a que la factura y los materiales con los que muchos de los objetos se encuentran hechos, no dejan ver la mano creadora del hombre, sino que son el producto de máquinas que los vuelven lejanos e impersonales.

La fascinación por los objetos no queda relegada a una cuestión práctica, su atracción también los ha llevado a ser motivo de representación y a colarse en el mundo del arte al ser comprendidos como objetos artísticos y estéticos. La

⁷⁰ Juan Eduardo Cirlot, *El Mundo Del Objeto a La Luz Del Surrealismo* (Barcelona: Anthropos, 1986), p. 67.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 25.

⁷² *Ibíd.*, p. 28.

⁷³ *Ibíd.*



forma en como éstos son representados conduce a diferentes entendimientos y concepciones que están determinados por los distintos momentos estilísticos y por la visión particular de cada uno de los artistas. Las maneras de representar los objetos, que se han dado a lo largo del tiempo, son testigos de las relaciones y de las concepciones que en determinados momentos se han tenido de ellos. Para hacer claro el anterior planteamiento, Juan Eduardo Cirlot toma tres representaciones por medio de las cuales muestra ciertas variaciones en cuanto a la percepción del objeto según cada momento cultural⁷⁴. Las tres obras elegidas se encuentran entre un lapso de siglo y medio de evolución estilística, que marca la transición entre la subjetividad estética a la objetividad nítida⁷⁵.

En primera instancia, Cirlot hace referencia a un cuadro del siglo XVIII de Chardin titulado *Fresas*. El foco principal de la pintura son las fresas rojas contenidas en una canasta de mimbre y apiladas en forma de pirámide; junto a ellas, en el costado izquierdo, se encuentra un vaso de cristal con agua y un par de flores blancas que reposan sobre la mesa en la que todos estos objetos se encuentran. En el costado derecho un durazno y dos cerezas terminan de componer la escena. La representación de dichos objetos, según Cirlot, no es sino el triunfo de la subjetividad del artista, en tanto es una exposición de sus virtudes técnicas y estéticas⁷⁶ al estar pintadas con un evidente realismo.

En segundo lugar, Cirlot propone la pintura de Van Gogh de finales del siglo XIX titulada *Silla*. Se trata de una silla vieja de madera de color amarillo que se encuentra en un primer plano y sobre ella reposa una pipa y un papel de tabaco. En esta pintura la muestra de subjetividad es mucho más evidente que en el caso anterior, en el sentido en que Van Gogh se aproxima a la escena por medio de una gestualidad y unos trazos que marcan su estilo propio. La finalidad en este caso no es la de demostrar una experticia a nivel técnico por medio de un objeto realista, sino que busca singularizar esa silla y los demás objetos representados por medio de una pincelada expresiva que remite al espectador a verlos en clave del gesto particular del artista.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 34.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 35.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 34.



Por último, el autor hace referencia a *Cactus*, una pintura de 1925 de Scholtz. Se trata de la escena de una mesa de madera que soporta siete macetas de diferentes tamaños las cuales contienen cactus y junto a ellas dos bombillos de cristal transparentes. De fondo se puede ver un paisaje verde, ya que la mesa da contra el marco de una ventana que se encuentra abierta y sobre ese marco a la vez reposa una última y pequeña maceta que contiene otra de estas plantas. Dicha pintura se aleja de las anteriores, en la medida en que lo que se busca es anular la huella del artista o de cualquier elemento que pueda hacer referencia a una subjetividad. La pincelada es anula con la intención de que todos los elementos del cuadro sean representados con la mayor objetividad posible. Es una objetividad en la que el sujeto es determinado por el objeto⁷⁷, en tanto que se busca, por medio de la precisión y la fidelidad de la representación que no exista una huella del sujeto; como si se tratara del resultado de una elaboración de la máquina.

Si miramos la representación que hace Cárdenas de sus objetos cotidianos a la luz de una objetividad como la de la obra *Cactus* referenciada por Cirlot, veremos que hay en cierto sentido una intención de borrar o de esconder el gesto pictórico del artista. La búsqueda por eliminar las referencias del gesto o de un trazo que evidencie la construcción del objeto por parte del artista, hace énfasis en la singularidad del objeto y no del sujeto que lo representa. Así, los objetos de Cárdenas son representados con ese sentido del prestidigitador que quiere hacerle creer al espectador por un momento que lo que está viendo no es una representación sino el objeto mismo. Esa intención de borrar la huella del artista, pone de relieve a un objeto impostor que tienta al espectador de mirada desprevenida, con la finalidad de cuestionar su visión.



⁷⁷ *Ibíd.*, p. 37.



Figura 7. Santiago Cárdenas. Paraguas negro I. Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm. 2005.



Figura 8. Santiago Cárdenas. Paraguas negro II. Óleo sobre lienzo, 100 x 70 cm. 2005.



Figura 9. Santiago Cárdenas. Paraguas negro III. Óleo sobre lienzo, 100 x 70cm. 2005.

La serie de *Paraguas negro I* [Fig. 7], *Paraguas negro II* [Fig. 8] y *Paraguas negro III* [Fig. 9] realizados por Cárdenas en 2005, como su título lo indica nos muestra un paraguas negro suspendido en un fondo blanco. En cada lienzo el paraguas es representado con la mayor fidelidad posible haciendo hincapié en los detalles. Aunque pareciera que se trata de una misma sombrilla, los pliegues de la tela cambian en cada uno de los lienzos de dirección o se encuentran más abiertos o más cerrados y las sombras que se generan en la pared se inclinan a la derecha o a la izquierda, siendo unas más difusas que las otras.

La preocupación por una representación detallada se evidencia, por un lado, a través de cada una de las arrugas de la tela, de sus diferentes valores tonales y de las luces y las sombras que la afectan. Por otro lado, las texturas de los diferentes materiales que componen la sombrilla son presentados aludiendo a la sensación táctil de lo que estamos viendo; es decir, efectivamente el mango lo percibimos como madera, la punta de la sombrilla como metal y la tela negra como impermeable.

La construcción volumétrica del objeto es producto de una observación y una descripción minuciosa de la luz, de cómo ésta afecta cada pequeña parte de la sombrilla; en el caso de la tela, vemos toda una serie de tonalidades dentro de la gama del negro que generan la sensación de tridimensionalidad. Así mismo sucede con la punta de metal, en tanto que una línea de color blanca que bordea la pieza genera la idea de brillo y de volumen debido al contraste con el centro del metal que es oscuro. La fidelidad de la representación hace que veamos el detalle y las características particulares de cada una de las sombrillas y que por ende sean únicas.

En dichas obras está implícita la idea de eliminar la huella y la pincelada que hace referencia al artista. Como ha sido mencionado con anterioridad, la intención de una representación realista es la de proyectar los objetos hacia el frente del cuadro, es decir que el objeto se abalance al espacio del espectador y se cree la idea de que es real. Sin embargo, no se trata de un engaño como tal, sino que, más bien habla de un simulacro de lo real, en la medida en que el artificio está destinado a ser descubierto. Esa precisión de la representación es la rigurosidad que tiene el coleccionista a la hora de conservar y catalogar sus objetos; cada detalle merece ser contenido en la pintura porque esto hace que el objeto sea singular y excepcional.



El acto de representar el objeto es el acto de devolverlo a la vida. La sombrilla no es ya la sombrilla en uso, sino la sombrilla de Cárdenas, ese simulacro creado por medio del artificio que busca confundir. Las características de la representación de la sombrilla hablan de la relación que se tiene con dicho objeto y de la intencionalidad con la que es representado. El perfeccionamiento de la técnica no es un simple alardeo de experticia, sino que tiene como finalidad un cuestionamiento mayor sobre lo que creemos ver y lo que realmente vemos. El artista busca por medio de la ilusión desestabilizar las ideas y la mirada que se puede tener sobre algo que aparenta ser lo que no es.



TERCERA PARTE

INSCRIPCIÓN DEL OBJETO EN LA PINTURA DE SANTIAGO CÁRDENAS

Las cosas que Santiago Cárdenas elige del mundo cotidiano, tras las operaciones conceptuales que hemos descrito, han sido transfiguradas en objetos de representación en su pintura. Estos objetos han adquirido un valor diferente dentro del campo del arte, en tanto son concebidos fuera de la mirada utilitarista a la que se encontraban confinados. Sin embargo, el rescate, la descontextualización y la re-contextualización no garantizan por sí solos la inscripción del objeto en la pintura. Hace falta que el artista desarrolle gestos más delicados y sutiles, pero imprescindibles, para que se garantice la inscripción. Así, veremos que hay otra serie de procesos técnicos que tienen lugar en la construcción pictórica de la obra de Cárdenas y que terminan de inscribir a los objetos representados en el mundo del arte.

Preguntarnos por las características de la construcción de la pintura de Cárdenas nos permitirá, a modo de cierre, completar la descripción de los recursos técnicos y conceptuales de los que se vale este pintor-coleccionista para explorar su colección de objetos transfigurados. Así, el presente capítulo reflexiona sobre las operaciones periféricas que permiten que el objeto finalmente se inscriba en la pintura. Además, veremos que los gestos de un pintor que se dedica a representar los objetos para contenerlos en el lienzo, matizan la figura del coleccionista; lo revelan como un sujeto delicado que lleva con cuidado sus objetos hacia otro espacio.



Los límites de las operaciones conceptuales

En el capítulo anterior avancé una reflexión acerca de las operaciones conceptuales de rescate, descontextualización y re-contextualización; el objetivo de aquellas anotaciones buscaba describir el proceso en el que un pintor-coleccionista, como Santiago Cárdenas, transfigura las cosas en objetos de representación. Así, la pintura se convierte en el espacio donde se sitúa esa colección de objetos cotidianos. Sin embargo, estas operaciones no garantizan que el objeto complete su inscripción hacia el espacio de lo pictórico. Es necesario, en consecuencia, que el pintor-coleccionista se apoye en recursos técnicos elaborados con mayor delicadeza y cuidado en comparación con el acto de seleccionar una cosa, extraerla de su contexto original y volverla a ubicar en otro lugar.

Si se quiere, esas operaciones conceptuales pueden ser vistas como una acción violenta que se ejerce sobre el objeto, aun cuando la intención final sea la de salvarlo del abandono en un mundo que lo comprende exclusivamente desde una acepción utilitarista. Decimos que es un acto brusco porque se está eliminando el sentido inicial del objeto, en tanto es despojado de su funcionalidad y extraído del contexto al que pertenecía. Sin embargo, esa acción, que es propia del coleccionista, se ve influenciada por recursos más finos elaborados por el pintor. La escala, la perspectiva centralizada, la ausencia de profundidad y de marcos, son algunos de los gestos por medio de los cuales el pintor-coleccionista lleva con delicadeza sus objetos cotidianos al espacio pictórico. Es gracias a esos gestos que se legitima el proceso de inscripción del objeto en su pintura.

Retomemos el texto de Gerard Genette, al que hacíamos referencia en la segunda parte de esta investigación, con el fin de abordar esos límites de las operaciones conceptuales y, por ende, la necesidad de una elaboración de recursos técnicos que apoyen el proceso de transfiguración de la cosa en objeto de representación y su inscripción en el mundo del arte. Recordemos que, según Genette, en un ready-made el objeto puede ser explicado de dos maneras; en el primer caso se dice que el objeto constituye la obra; es decir que, por la elección del artista éste se vuelve una obra. Mientras que en el segundo caso, es el acto o el gesto de su



propuesta lo que se define como la obra de arte⁷⁸. Genette adoptará la segunda posición y dirá que el objeto se ve como “una ocasión o un soporte y se define como una obra la propia propuesta⁷⁹”. Así, lo que posee un valor estético no es el objeto como tal, sino la acción misma del artista; la razón por la que esos objetos son elevados a la categoría de arte no tiene que ver con sus cualidades estéticas, es decir, con la calidad de los materiales, de su diseño o de su color. Por el contrario, el valor estético reside en la acción que realiza el artista. De acuerdo con lo anterior, la afirmación de Genette que dice que “en un ready-made, la obra no es el objeto expuesto, sino el hecho de exponerlo⁸⁰”, se irá matizando a partir de las reflexiones que el autor mismo hace:

A esa definición parece oponerse el hecho de que los *ready-made* de Duchamp (y muchos otros objetos posteriores cuyo estatuto me parece similar) estén hoy expuestos en diversos museos y galerías, varios decenios después de su «propuesta», y ofrecidos como tales a la atención de un público que puede ignorarlo todo del acto fundador y contemplarlos en sí mismos como obras de arte⁸¹.

Entonces, la confusión se presenta cuando el espectador se aproxima al objeto de un ready-made pretendiendo ver en éste cualidades estéticas que no tienen que ver con la intención por la cual fue expuesto. Lo que debería encontrar el espectador en el objeto expuesto es una ocasión para señalar la acción del artista; en palabras de Genette:

Se lo expone en cierto modo para perpetuar el acto de propuesta, que resulta por ello reasumido por el mundo del arte: «Duchamp nos desafió un día a exponer un portabotellas del comercio y aceptamos ese desafío, cuyas razones hemos comprendido (posteriormente)», razones de las que los aficionados ilustrados saben que *no* son de carácter estético en el sentido corriente y en «primer grado», es decir, que no se deben a interés estético alguno por la *forma* de ese portabotellas⁸².

⁷⁸ Genette, “El Estado Conceptual,” pp. 156-57.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 157.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 158.

⁸¹ *Ibíd.*

⁸² *Ibíd.*, p. 159.



De acuerdo con el autor, al tomar la frase «Duchamp expone (como obra) un portabotellas del comercio⁸³» se pueden detectar tres factores que, en conjunto, elevan al objeto extra-artístico a la categoría de obra de arte. Por un lado se encuentra el sujeto de la frase o el autor, en este caso Duchamp; por otro lado está la acción que realiza el sujeto, que sería la de exponerlo y por último se encuentra el objeto expuesto, que en este caso sería el portabotellas. Genette nos dice al respecto:

Así , pues, admito que se tenga en cuenta (cierta cuenta) la personalidad, o, mejor dicho, el estatuto del autor, pero sin excluir los otros dos componentes del acontecimiento: el acto de exponer y el objeto expuesto⁸⁴.

Entonces, no se trata de la simple elección del artista lo que eleva el objeto al estatus de obra, ni tampoco el hecho de que quien lo exponga sea un artista reconocido, sino que, se deben tomar en cuenta en su totalidad los factores que influyen en dicho proceso.

A modo de conclusión, hagamos el ejercicio de establecer un paralelo entre lo propuesto por Genette y nuestra reflexión en torno al objeto representado en la obra de Santiago Cárdenas; haciendo claramente la salvedad de que Genette estudia un caso particular del ready-made y nosotros en cambio nos centramos en una expresión más tradicional como lo es la pintura. Sin embargo, encuentro en común que ambas reflexiones tienen como núcleo el objeto extra-artístico que se inscribe en el campo del arte. En primer lugar señalemos que los elementos representados por Cárdenas, son producto de la elección de este artista-coleccionista; sin embargo, sabemos que la sola acción de elegir no inscribe al paraguas, a la pizarra o a la corbata en el espacio pictórico. Hace falta que ese gesto de elegir desencadene otra serie de acciones que terminen por elevar la simple cosa a objeto de representación y posteriormente sea inscrita en la pintura. En este orden de ideas, adoptando lo propuesto por Genette, en cuanto a que la acción del artista es lo que constituye la obra de arte, decimos que en la pintura de Cárdenas esa acción es la de una construcción conceptual y técnica que en conjunto completan el proceso de transfiguración.

⁸³ *Ibíd.*, p. 161.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 162.



Así, nuestro análisis o interpretación de la obra no está dirigido a determinar las cualidades estéticas de los objetos representados; es decir, no se trata de exaltar la belleza o la calidad del diseño de los objetos, de sus materiales y de sus colores, sino que está encaminado a reflexionar sobre los gestos o las acciones del pintor-coleccionista a la hora de presentar los objetos de su colección. De acuerdo con lo anterior, lo que resulta teniendo un valor estético son las acciones que elabora el artista para la construcción pictórica de sus objetos; es decir, la técnica, la pincelada, la luz, el encuadre, entre otros.

Volvamos a los tres factores sobre los cuales reflexiona Genette y que se deben tener en cuenta a la hora de comprender la inscripción del objeto extra-artístico en el campo del arte. Por un lado nos encontramos con el “sujeto” que realiza la acción, que en este caso es Santiago Cárdenas. De ahí que para esta investigación sea fundamental elaborar un retrato del artista bajo la mirada de la figura del coleccionista. Esta construcción nos permite tener un acercamiento a su obra desde la perspectiva de un artista que se interesa por preservar cada detalle, por mínimo que este sea, al hacer una pintura que se esfuerza en las particularidades del objeto y que intenta contenerlo en el espacio pictórico en su versión más cercana a la real. Es trabajo de un coleccionista preservar sus objetos en condiciones que garanticen que estos perduren en el tiempo.

El segundo factor, que según Genette debe ser tenido en cuenta, es la acción que realiza el sujeto. Hemos visto hasta el momento que en su labor como coleccionista de objetos cotidianos, Cárdenas realiza una serie de operaciones conceptuales en las que transfigura la cosa en objeto de representación. El rescate, la descontextualización y la re-contextualización son esos gestos mediante los cuales se construye el primer puente que permite la transición de la cosa a objeto de representación. Un segundo puente, que hace posible la inscripción del objeto de representación en la pintura, es construido a partir de los recursos técnicos como la perspectiva centralizada, la escala, la ausencia de profundidad y de marcos que serán descritos en profundidad en la siguiente parte de este capítulo. Finalmente, el tercer factor que menciona Genette es el “objeto” sobre el cual se ejerce la acción. En el caso de los objetos cotidianos representados por Santiago Cárdenas, sabemos que no es un sentido estético lo que nos lleva a fijar la mirada sobre ellos; se trata de objetos corrientes que no despiertan un interés estético



como tal, sino que por el contrario señalan esa idea de cotidianidad por medio de la cual se hace evidente el desgaste causado por el paso del tiempo y por la vida útil de cada uno de ellos. Nuestro interés es más cercano al de la incertidumbre de ver un objeto cotidiano y banal en un lugar de exposición que no le es propio. Agreguemos a lo anterior que la intención al pintar estos objetos, con las características que más adelante veremos, tiene que ver con la intención del artista de desestabilizar los límites de la representación confundiendo al espectador.

Una pintura de la persuasión

Para comprender los recursos técnicos que elabora Cárdenas como pintor-coleccionista de objetos cotidianos, me remitiré al libro titulado *El trompe-l'œil*, el cual recoge un texto de Jean Baudrillard y uno de Omar Calabrese, en donde ambos autores reflexionan acerca de éste “género” pictórico. En primer lugar retomaré las ideas expuestas en el texto de Baudrillard acerca del trompe-l'œil, para en un segundo momento revisar la reflexión que hace Calabrese. Por último, tomaré obras puntuales de la pintura de Cárdenas con la finalidad de matizar las características expuestas en ambos textos. Me apoyo en estos dos artículos teniendo en cuenta una afirmación de Cárdenas, registrada en la entrevista que le realizó Jaime Ardila y Camilo Lleras, en la cual dice que lo suyo es el trompe-l'œil realista⁸⁵. Además, considero que la figura del pintor y del coleccionista encuentran en éste género una conexión entre ambas pasiones: allí coexiste tanto el interés del pintor por las cualidades técnicas y pictóricas de la representación, como el del coleccionista por preservar cuidadosamente los objetos cotidianos. En este orden de ideas, empecemos por señalar los rasgos particulares que, según Baudrillard, definen el trompe-l'œil en su forma pura:

El fondo vertical, la ausencia de horizonte y de horizontalidad (que lo distingue radicalmente del bodegón), una ausencia de profundidad, un determinado tipo de objetos (cuya lista podría

⁸⁵ Ardila y Lleras, *Verdades Sobre Arte, Mentiras Sobre Papel. Encuentros Con Santiago Cárdenas Y Su Obra*, p. 155.



establecerse con precisión), un determinado tipo de materiales y, claro está, esa alucinación “realista” a la que debe su nombre⁸⁶.

Agreguemos que una de las características más llamativas del trompe-l'œil para Baudrillard, es la presencia de objetos banales y cotidianos representados en una pintura que se esfuerza en el detalle de lo insignificante. Son objetos cuidadosamente descritos por la pintura, solitarios y suspendidos en un espacio vacío que señala, según el autor, la ausencia de narraciones, de historias y de personajes⁸⁷. La razón por la que el trompe-l'œil se centra en este tipo de objetos insignificantes es “Porque sólo objetos aislados, gastados, fantasmales, ajenos a toda acción y a todo relato pueden evocar la obsesión de la realidad perdida, esa especie de vida anterior al sujeto y a su conciencia⁸⁸”.

Partamos entonces de la idea de que el trompe-l'œil, o el trampantojo, es la suma de una serie de trucos que se elaboran con el fin de hacer un simulacro de lo real. En conjunto estos crean una escena que desestabiliza la conciencia de realidad del sujeto que observa. Por tal motivo, para Baudrillard, el trompe-l'œil es un ejercicio más metafísico que pictórico, porque ataca el efecto de conciencia al desestabilizar la certeza de realidad⁸⁹. Todo el ingenio del artista está direccionado a sembrar una duda en el espectador sobre su conciencia de lo real, en este sentido Baudrillard dice:

El *trompe-l'œil* nunca pretende confundirse con lo real, sino que produce un simulacro, siendo plenamente consciente del juego y del artificio: mimando la tercera dimensión arroja una sombra de duda sobre la realidad de esa tercera dimensión, mimando y sobrepasando el efecto de realidad, arroja una duda radical sobre el principio de realidad⁹⁰.

⁸⁶ Jean Baudrillard y Omar Calabrese, *El Trompe-L'œil* (Madrid: Casimiro, 2014), p. 25.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 26.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 27.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 32.

⁹⁰ *Ibíd.*



Entonces, el valor de los objetos representados está en desequilibrar la idea de realidad y en hacer evidente el hecho de que algo que a simple vista parece ser real finalmente no lo es:

Lo que de milagroso pueda tener el *trompe-l'œil* no se debe a su factura “realista” –ese racimo de uvas de Zeuxis, tan real que los pájaros acudieron a picotear. ¡Claro que no! Nunca es en la inflación de realidad donde puede haber milagro sino justamente, por el contrario, en la falla repentina de la realidad y en el vértigo de abismarse en ella. Lo que la repentina y surreal familiaridad de los objetos transmite es la pérdida del escenario de lo real⁹¹.

Paralelo a lo expuesto anteriormente, retomemos una primera definición de *trompe-l'œil*, a la que hace referencia Calabrese, y que iremos matizando en la medida que se desplieguen ciertas nociones:

“Trompe-l'œil: c'est ainsi qu'on designe l'illusion que produit un objet peint, au point de séduire et tromper les gens, et que les Italiens appellent *inganni*” [*Trompe-l'œil: así llamamos a la ilusión que produce un objeto pintado, tanto que seduce y engaña a la gente y que los italianos llaman inganni*]. Al parecer, ésta sería la primera definición de la que se tiene noticia de ese feliz género pictórico conocido casi universalmente por su denominación francesa: el *trompe-l'œil*. Se la debemos al crítico Aubin-Louis Millin que la incluyó en su *Dictionnaire des Beaux-Arts*, en fecha, sin embargo, sorprendentemente tardía: en 1806⁹².



Esa primera definición se basa en la idea de una ilusión de la de realidad que según Calabrese proviene de la retórica. Se conoce, por medio de ciertos relatos, que algunas pinturas estaban construidas de tal manera que llegaban a ser confundidas y tomadas por reales. Las historias cuentan que hasta los pájaros llegaron a ser engañados de forma tal, que picotearon las uvas representadas en

⁹¹ *Ibíd.*, p. 33.

⁹² *Ibíd.*, p. 39.

uno de los cuadros de Zeuxis⁹³. Así, la idea del engaño, según Calabrese, ha sido primordialmente una figura retórica utilizada con el fin de exaltar la capacidad mimética que poseen ciertos artistas⁹⁴.

Sin embargo, para Calabrese el trompe-l'œil debe ser considerado “no ya como una ilusión de realidad sino, más bien, como una artificiosa simulación de la realidad⁹⁵”. Siguiendo al autor, ambas ideas tienen consecuencias distintas en la reacción del espectador, ya que cuando se habla de ilusión de realidad se entiende que el observador es engañado por la representación, y en el caso de la simulación de la realidad el espectador se hace consciente del artificio y lo que hace es admirar la efectividad de la representación. La idea de simulación, según el autor, implica que el objeto representado pueda ser comparado con un punto de referencia, ya sea de forma física o mental; en palabras de Calabrese:

Por tanto, el significado concreto de “simulación” no es “engaño”, tampoco “ficción”, sino que es, más bien, el efecto de imitación de un fragmento del mundo, tanto en la sustancia como en el tiempo en que se da. Conviene entonces hablar de “efecto de realidad” y de “efecto de presencia”: permitir el cotejo de dos objetos, señalando sus semejanzas, y también sus diferencias. Este cotejo es en efecto una de las poéticas a las que remite el trompe-l'œil. Pero hay otra, a saber, el hecho de que las imágenes representadas parecen como suspendidas, en un espacio artificial y fantástico, fuera y no dentro de la realidad. Esta sensación deriva de otro de los rasgos que definen el placer de la simulación: su complementario, la disimulación. La disimulación consiste en hacer creer que “las cosas hablan por sí mismas”, que los objetos y las construcciones arquitectónicas mostrados se autorrepresentan, se muestran autónoma y naturalmente⁹⁶.



⁹³ *Ibíd.*, p. 44.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 42.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 48.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 49.

De acuerdo con lo expuesto por Calabrese, la lectura de los recursos técnicos de los que se vale Cárdenas en la representación de sus objetos, no debe estar guiada desde una perspectiva del engaño, sino desde la idea de una serie de artificios que permiten un simulacro de lo real; Cárdenas se refiere al respecto:

La gente cae en la trampa de tener que pensar, y al pensar comprenden que eso es pintado, y que esta bien pintado. La gente se pregunta cómo haría yo para lograr esa textura, esa calidad de tiza sobre el pizarrón... De eso se trata la pintura⁹⁷.

Entonces, cuando se habla de simulacro se espera que el espectador caiga en la trampa de la representación, pero al mismo tiempo que descubra el artificio y que se inquiete ante la vulnerabilidad de su percepción. En ese caso hay una actividad por parte del sujeto que observa, en la medida en que se vuelve consciente y posteriormente se interroga por las cualidades y el perfeccionamiento de la técnica de esa representación. Por el contrario, la idea del engaño implica una especie de inactividad o de pasividad en la medida en que sugiere que el espectador es ingenuo y efectivamente se deja engañar por lo que cree que está viendo, teniendo como consecuencia que no haya una participación activa de su parte.



Perspectiva central

En el óleo de Cárdenas titulado *El vaso de agua* [Fig. 10] del año 1978, el espectador se choca con una escena íntima y cotidiana. El baño frío, con sus baldosas monocromáticas, rígidas y repetidas hasta el infinito no seduce nuestra mirada. Quizá porque ya hemos estado allí o quizá porque la familiaridad de los espacios no nos interrogan con la misma fuerza que lo hace lo desconocido. Sin embargo, hay una cierta extrañeza en esta escena cotidiana. Puede deberse al espejo ausente que se esperaría encontrar en un espacio de estas características o puede ser consecuencia de la pulcritud, la nitidez y el orden con el que se presentan los objetos, en un espacio en el que normalmente se develaría la presencia descuidada de un sujeto.

⁹⁷ Ardila y Lleras, *Verdades Sobre Arte, Mentiras Sobre Papel. Encuentros Con Santiago Cárdenas Y Su Obra*, p. 161.



Figura 10. Santiago Cárdenas. El vaso de agua. Óleo sobre lienzo, 61 x 76,5 cm. 1978.

El baño es un espacio reservado e íntimo y pertenece a la esfera de lo privado. Al mismo tiempo es un espacio de tránsito porque no es un escenario en el que normalmente estemos destinados a permanecer; por el contrario, se trata de un lugar de paso en el que nos preparamos para dirigirnos a otros sitios en los que sí invertimos la mayor parte de nuestro tiempo. Cuando Cárdenas representa un fragmento de ese espacio personal está haciendo una invitación al acto de detenerse. El baño deja de tener esa característica de lo transitorio en la medida en que se estimula la curiosidad por medio de los detalles y se le insinúa al espectador que se detenga a observar. Allí cobran sentido los pormenores y las particularidades de ese vaso de agua, que despliega toda una serie de notaciones en torno a la luz, el contraste y la fluidez propias del ambiente; así mismo sucede con las baldosas, la repisa de cristal o los ángulos de metal que la sostienen. Entonces, los objetos son el anzuelo que lanza el artista para que el espectador se detenga frente a un espacio en el que usualmente no lo hace.

La escena representada parece simple y ordinaria, pero es necesario que haya un ejercicio de observación que permita recrear en su totalidad el espacio y los elementos que lo componen. En una primera mirada vemos una cuadrícula compuesta por pequeñas baldosas blancas, una repisa de vidrio junto con sus ángulos metálicos y dos objetos que se encuentran sobre dicha repisa. En el costado derecho se encuentra el vaso con agua y en el izquierdo una línea horizontal que a primera vista no podemos determinar de que se trata. Las sombras de los objetos proyectadas en las baldosas, son casi tan importantes como el resto de elementos; éstas permiten crear una noción del espacio y por tanto terminar de construir la escena. Es gracias a las sombras que podemos determinar que esa línea horizontal de color beige, es en realidad un peine. Desde el punto de vista frontal con el que nos aproximamos a los objetos solo podemos ver su delgado lomo que parece ser un simple palillo; cuando nos fijamos en las sombras vemos la forma real de ese objeto y descubrimos que se trata de un peine.



Cárdenas plantea este juego entre los objetos y las sombras, llevando más allá esa característica propia del trompe-l'œil que Calabrese describe de la siguiente manera:

“El primer rasgo básico es la preferencia por la perspectiva central: una centralidad que permite imponer la coincidencia

entre el punto de vista de la propia obra y el punto de observación en el que se sitúa el espectador⁹⁸.

Así, el uso de la perspectiva centralizada es un recurso que busca hacer coincidir la mirada del espectador con la de la obra; sin embargo, Cárdenas juega con el hecho de que el objeto representado, desde una perspectiva frontal, resulte incomprendible sin la presencia de las sombras. Entonces, se trata de ver el espacio a través de la sombra proyectada y no del objeto. Estas sombras son producto de una fuente de luz que desconocemos pero que sabemos que proviene de la parte superior izquierda y sin las cuales no se podría comprender el peine. La frontalidad de los objetos, que sugiere rigidez, es compensada con el ángulo y la inclinación con la que cae la sombra sobre la baldosa, ya que esto le aporta un cierto dinamismo a la escena.

Por otro lado, la cuadrícula conformada por las baldosas nos remite a los ejercicios pictóricos del Renacimiento, en los cuales la construcción del espacio y de la figura humana se hacía a través de elaboraciones matemáticas y geométricas. Estos ejercicios de proporción aluden a dibujos como el del Hombre de Vitruvio de Leonardo Da Vinci, en el cual se realiza un estudio de anatomía representando a un hombre dentro de un cuadrado y una circunferencia. El tamaño de dichas formas geométricas están determinadas por la altura del hombre y por las distancias que alcanzan sus brazos y sus piernas. Esta construcción de líneas horizontales y verticales que se entrecruzan, conformando pequeñas secciones cuadradas del mismo tamaño, sirven como guías para una representación que se encuentre en proporción con las medidas reales del objeto. En el caso de Cárdenas el uso de la cuadrícula sugiere esa misma preocupación por las proporciones y por la exactitud que proviene de la representación renacentista.

En último lugar, señalemos que esa cierta extrañeza producida por el espejo ausente es un juego entre la superficie reflectante, el espejismo y la nitidez. Por un lado, las baldosas funcionan como esa superficie reflectante y se sitúan en el lugar del espejo ausente. Por otro lado, sobre las baldosas se proyectan las sombras de los objetos y esas sombras funcionan como el espejismo, porque terminan

⁹⁸ Baudrillard y Calabrese, *El Trompe-L'œil*, p. 65.



de completar la imagen de un objeto que sería incomprendible sin su presencia. Por último, la representación exacta y perfeccionista de los objetos alude a la nitidez del reflejo del espejo. De acuerdo con lo anterior, las características de la representación de los objetos, de las baldosas y de las sombras, en conjunto hacen las veces de ese espejo ausente y terminan de completar esa escena que a primera vista parece incompleta.

Ausencia de profundidad

La obra titulada Paraguas y pizarra [Fig. 11] del año 1985 es un lienzo de formato horizontal de 97 cm por 112 cm. Se trata de un tablero de tiza representado que hace las veces de fondo. En este predomina el uso del color verde, toda vez que se busca semejar el color tradicional de una pizarra o tablero de tiza. Sobre ese fondo hay unas líneas y manchas de color blanco, azul, amarillo y rojo, que sugieren una figura humana dibujada con tiza y a medio borrar. En un primer plano vemos un paraguas negro enrollado y suspendido en el aire; por su realismo y tratamiento pictórico pareciera ser un paraguas real. Sin embargo, el efecto de imitación se hace evidente ya que nos resulta inexplicable el hecho de que el paraguas este flotando en el espacio.



Recordemos la obra Cartón con luz de la ventana, en donde la caja de cartón se encontraba igualmente suspendida en el centro de la composición. Sin embargo, en este caso se hacía evidente la cuerda que la sujetaba y que le permitía estar allí colgada. A diferencia de esta obra, en Paraguas y pizarra, no hay ningún soporte evidente que permita que la sombrilla flote en ese espacio. Por un lado, Cárdenas hace una representación realista tanto de la superficie del tablero como del paraguas y por otro lado introduce en el escenario una característica inconsistente con la realidad. Los detalles de la textura del pizarrón, de las líneas dibujadas con tiza, así como la tela, el mago de madera y el brillo del metal que componen la sombrilla, sugieren una clara intención por representar los objetos con el mayor realismo posible. Al mismo tiempo, la sombrilla inexplicablemente suspendida en el aire busca desestabilizar el simulacro evidenciando que la escena es incoherente y que no puede ser real.



Figura 11. Santiago Cárdenas. Paraguas y pizarra. Óleo sobre lino, 97 x 112 cm. 1985.

Allí, se pueden ver dos lenguajes diferentes que convergen en un mismo espacio pictórico; por un lado, la superficie del tablero de tiza funciona como un fondo que abre la posibilidad de generar un trazo expresivo, en tanto que, está implícita la idea de poder borrar infinitamente. Sobre esa superficie Cárdenas genera líneas que hacen alusión al uso expresivo del color y a esas formas sintéticas de la figura femenina propias de la obra de Henri Matisse. Por otro lado, el paraguas está representado en un lenguaje mucho más contenido que a diferencia de la superficie del tablero, busca eliminar las referencias al pintor; el trazo y la expresividad del dibujo del tablero se oponen a la construcción pictórica del paraguas. Éste se proyecta hacia el frente del cuadro por medio de una construcción volumétrica del objeto, que es lograda a partir de una elaboración detallada de las luces y de las sombras, dando esa noción de tridimensionalidad.

Así, las pinturas de Cárdenas se caracterizan, entre otros elementos, por la ausencia de profundidad. Se trata, de manera manifiesta, de una inversión de la idea de representación del espacio que se ha explorado desde el Renacimiento por medio de la perspectiva. La representación renacentista buscaba ampliar los límites del espacio por medio de una ilusión en la que éste se proyecte hacia el fondo del cuadro. En una superficie limitada, como lo es el lienzo, los espejos y las ventanas se convirtieron en un recurso para que la percepción de ese espacio se hiciera aun mayor y fuera posible crear la ilusión de que se extiende hacia el fondo del cuadro. En palabras de Baudrillard:

Hay una inversión de la profundidad: si desde el Renacimiento todo el espacio pictórico se ordena siguiendo una línea de fuga que se aleja, en el *trompe-l'œil* el efecto perspectivo se abalanza sobre nosotros. Los objetos ya no huyen panorámicamente ante la mirada que los barre (con ese predominio de la disposición centralizada del mundo, privilegio del ojo “panóptico”), sino que, desde su “interioridad”, “engañan” al ojo, no haciéndole creer en un mundo real que no existe, sino socavando la posición privilegiada de la mirada⁹⁹.

⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 32-33.



Así, en el caso de la pintura de Santiago Cárdenas el objetivo no es el de ampliar el espacio hacia el fondo del cuadro; por el contrario, es el de traer los objetos hacia el frente de la superficie pictórica. Con la intención de lograr una profundidad reducida que proyecte los objetos hacia el espacio del espectador, Cárdenas recurre a fondos neutros; de ahí que estos sean paredes, tableros o superficies que están casi en el mismo plano en el que están los objetos. Se trata de superficies que restringen la visión del espacio y en consecuencia aproximan los objetos al espectador.

La escala

Analicemos el problema de la escala con la obra titulada *Tres lockers* [Fig. 12] del año 1978. La obra está compuesta por tres lienzos del mismo tamaño; al encontrarse juntos, estos tienen una altura un poco mayor a un metro y medio y alcanzan una longitud de 2 metros con 10 centímetros. La intención al representar los lockers con estas medidas es garantizar que tengan el tamaño de uno real y que al estar dispuestos en la pared a nivel del piso, se mimeticen con el entorno.

Cada uno de los lockers posee dos puertas y estas a su vez tienen cuatro rejillas de ventilación en la parte superior. Dentro de los lockers reposan ciertos objetos que igualmente se encuentran representados en proporción 1:1. En el primer locker encontramos la puerta izquierda abierta, lo que nos permite ver un paraguas negro, inclinado en el fondo, con mango de madera y con la punta opuesta terminada en metal. El siguiente locker tiene la puerta derecha entreabierta y sobre la puerta izquierda, que se encuentra cerrada, cuelga de uno de los orificios de ventilación un gancho de alambre para la ropa; el gancho a su vez sostiene una corbata azul. En el último locker ambas puertas entreabiertas dejan ver un serrucho con mango de madera que se sostiene verticalmente contra el fondo.

Por separado, la serie de objetos que se encuentran representados son familiares y nos remiten a escenas de la vida cotidiana. La sombrilla, el gancho y la corbata hacen parte del día a día y nos resultan cercanos por su uso habitual. En el caso del serrucho, aunque su empleo es esporádico, se nos revela como un utensilio corriente que quizá guardamos en la bodega o que reconocemos en las labores





Figura 12. Santiago Cárdenas. Tres lockers. Óleo sobre lienzo, 153 x 210 cm. 1978.

que otros realizan. Por otra parte, si bien los lockers no son frecuentes en todos los espacios, estos nos remiten a escenas de la infancia en el colegio o posiblemente a lugares en los que normalmente se hace necesario su uso, como en el gimnasio, en la universidad, entre otros. No obstante los objetos son familiares, la escena en su totalidad es extraña.

Si tuviéramos la tarea imaginaria de reconstruir el lugar en el que se encuentran los lockers, por medio de la presencia de los objetos, o incluso de determinar las posibles características de las personas que los dejaron allí guardados, entonces tendríamos un trabajo complejo. En conjunto, la variedad de los objetos hace que la escena no sea del todo coherente. Por un lado, la sombrilla enrollada dentro del locker insinúa el clima impredecible del lugar y habla de un personaje, el cual desconocemos si es hombre o mujer, que toma la precaución de transportar un paraguas grande e incomodo con tal de protegerse de la lluvia, o bien puede ser simplemente un paraguas guardado y olvidado. Por otro lado, la corbata colgada del gancho en una de las puertas del siguiente locker, nos remite directamente a un hombre que utiliza traje formal. No sabemos por qué razón tuvo que quitarse la corbata y tampoco por qué no la colgó en la barra diseñada para ello, que está dentro del locker. Lo anterior puede deberse a la prisa o a un olvido. Por último, nos encontramos con el serrucho guardado dentro del locker. En principio se pensaría que está allí porque el sujeto que lo dejó lo utiliza constantemente dentro de sus labores. Sin embargo, el estado intacto y limpio del serrucho insinúa la falta de uso. El mango de este utensilio se encuentra en perfectas condiciones; no hay ningún desgaste causado por el uso que se evidencie en el color de la madera. Adicionalmente, la hoja de metal está intacta y no tiene ningún tipo de marcas que revelen que ha sido usado.

Lo siguiente que resulta extraño es que todos los objetos son impecables. Los lockers no tienen abolladuras ni rayones y tampoco manchas. El paraguas y el serrucho brillan por su limpieza, la corbata no tiene ninguna arruga y el gancho de alambre mantiene su forma. Todo es perfecto en los Tres lockers. Por otro lado, el hecho de que las puertas de los lockers se encuentren abiertas es otro indicador de que la escena no es del todo normal. Se supone que estos aparatos están diseñados para brindar seguridad a los objetos que no se quieren transportar todo el tiempo, pero allí pareciera que las cosas pertenecen a una misma persona y que



estas se encuentran dentro de un lugar seguro. Sin embargo, el planteamiento de ese escenario también es insólito. Por otra parte, si lo pensamos desde la figura del coleccionista, tanto los objetos, sus características y el escenario cobran sentido. Los objetos abstraídos de su función solo se remiten a ellos mismos, es decir, al sujeto que los colecciona. Allí se revela la intención del artista-coleccionista por preservar cuidadosamente sus objetos, alejándolos del desgaste de la vida útil.

Tanto los lockers como los objetos están representados en tamaño real. Agreguemos que, los bordes de los lockers representados coinciden con los bordes del lienzo; esto permite que haya un simulacro más cercano a la realidad, en tanto que, no hay un marco que delate la escena. Por el contrario, el lienzo se funde con el entorno y puede llegar a pasar desapercibido. Calabrese, en su análisis sobre el *trompe-l'œil*, señala respecto a la escala:

Otro rasgo característico es la escala 1:1 en la proporción de los objetos: esto produce una mayor continuidad entre las figuras y su entorno. Ligado a esto, estaría la tendencia a representar íntegramente los objetos, evitando los “cortes” que tradicionalmente introduce el borde o marco del lienzo¹⁰⁰.

De acuerdo con lo anterior y teniendo en cuenta el problema de escala que plantea la pintura de Cárdenas, vemos que se trata de un recurso que permite que haya continuidad entre el objeto representado, el espacio en que éste es representado y el espacio propio de exposición de la obra. Para que exista esa continuidad entre los objetos representados y el espacio de exposición, se usa como recurso que los bordes de los lockers coincidan con los bordes del lienzo, de esta manera se garantiza que no haya ningún tipo de corte que ponga en evidencia el artificio. Así, lo extraño que puede llegar a tener el conjunto de objetos representados en ésta escena, es compensado por medio de la escala. Reconocemos en la obra los objetos en su tamaño real y el artista-coleccionista se apropia de este reconocimiento y lo potencia a través del tamaño de los lockers.



¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 68.

Ausencia de marcos

En el caso de la pintura de Cárdenas la ausencia de marcos es el resultado de una búsqueda por ampliar los límites de la representación, en tanto que su intención es la de fundirse con el entorno para lograr un simulacro más efectivo del objeto real. Veamos la obra Tríptico del año 1977 [Figs. 13, 14, 15], la cual fue expuesta en el Museo Nacional de Colombia en el mismo año. Esta obra consta de tres lienzos de gran formato que miden cada uno 140 cm de altura por 500 cm de longitud. Cada uno de los cuadros representa una pizarra de tiza y todos ellos tienen en común el marco fingido que busca romper los límites de lo bidimensional.

Los tres tableros han sido borrados y están listos para ser usados; en ellos se logran ver ciertos residuos de tiza que indican que estos han sido utilizados. No es posible reconocer con exactitud ninguna forma, sin embargo, hay algunas partes en las que al parecer se escribieron fórmulas matemáticas. Los tableros se nos muestran tentadores, nos incitan a rayar, a escribir, a dibujar sin ninguna predeterminación. Con el paso del tiempo la pizarra fue reemplazada por el tablero acrílico y la tiza por el marcador borrable. Este hecho hace que cuando vemos la obra de Cárdenas se nos remita siempre a una época pasada. Sin embargo, más allá del momento en el que nos sitúa la obra, ésta nos remite al espacio que reconocemos propio del aprendizaje: al aula de clases. El a, e, i, o, u así como otro tipo de historias que provienen de la infancia, vuelve a la memoria gracias a estas superficies que son receptáculo del conocimiento y que permiten que éste se haga y se deshaga infinitamente.

El trabajo de Cárdenas desarrollado en torno a las pizarras inició desde 1975, inspirado por un tablero pequeño de sus hijos¹⁰¹; en este objeto el artista encontró una forma de conciliar la expresividad de su trazo con el realismo propio de la representación de sus objetos. En la entrevista realizada por Jaime Ardila y Camilo Lleras, Cárdenas dice al respecto:

¹⁰¹ Ardila y Lleras, Verdades Sobre Arte, Mentiras Sobre Papel. Encuentros Con Santiago Cárdenas Y Su Obra, p. 56.





Figura 13. Santiago Cárdenas. Tríptico. Óleo sobre lienzo, 140 x 500 cm. 1977.



Figura 14. Santiago Cárdenas. Tríptico. Óleo sobre lienzo, 140 x 500 cm. 1977.



Figura 15. Santiago Cárdenas. Tríptico. Óleo sobre lienzo, 140 x 500 cm. 1977.

Cárdenas: Es el subconsciente el comienza a pintar esos cuadros, porque frente a una superficie tan grande como la del tablero, yo dejo de concentrarme y simplemente me pongo a pintar de una manera inconsciente, automática...

Ardila: Dijéramos instintiva.

Cárdenas: Lo que escribo en los tableros me interesa por la forma, por su calidad pictórica, no por su significado psicológico. Yo pienso que efectivamente me encuentro frente a un tablero, sin algo específico que hacer, y me pongo a pintar. Cuando se me acaba la superficie, borro y sigo dibujando. Con “tiza”¹⁰².

En la obra Tríptico, además de que los bordes de los lienzos coinciden con los bordes del tablero representado, hay una construcción del marco a partir de la pintura. En otras palabras, el marco real ausente es remplazado por un marco representado. Los marcos están representados de manera que al verlos de frente se tiene la percepción de que son reales y que allí efectivamente se pueden apoyar las tizas o el borrador. Además, la calidad pictórica de la superficie y el detalle de la textura sugieren visualmente que en realidad se trata de la de un pizarrón.

Retomemos la reflexión que plantea Miguel Huertas acerca de lo que conlleva el uso del marco en la pintura:

...Pero también el marco se convirtió en una camisa de fuerza que estableció una discontinuidad con el espacio real: del marco hacia fuera, el ámbito cotidiano; del marco hacia adentro, el ámbito de lo simbólico. De esta manera, el cuadro se volvió un componente transportable que generaba su propio espacio virtual, independiente de donde se situara. Al destruirse –física y simbólicamente– el marco, la obra plástica recupera el diálogo con la arquitectura, amplía sus límites y se reintegra¹⁰³.

De acuerdo con lo anterior, el marco funciona como un límite entre las cosas del

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ Miguel Huertas, *El Largo Instante De La Percepción: Los Años Setenta Y El Crepúsculo Del Arte En Colombia* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005).



mundo cotidiano y lo que se supone que debe significar algo. En ese sentido, la función del marco es comparable con la función que cumplen los títulos de las obras de arte; estos señalan que lo que se está viendo debe ser interpretado o analizado en la medida en que posee una cierta significación. Entonces, cuando Cárdenas omite el uso del marco está haciendo que el objeto de representación se funda con el espacio en el que es expuesto. Se trata de romper los límites bidimensionales de la representación por medio de un simulacro en el que el lienzo ocupa el mismo espacio que ocuparía el objeto como tal. Con el marco fingido del tablero lo que se está garantizando es que se cree un efecto de realidad, no solo por el hecho de que los bordes coincidan, sino que, el cuerpo del lienzo imita el del tablero.

La idea de limitar un espacio, para situarlo en un plano de significación diferente al de su entorno y que se destaque frente a los demás elementos, propia de los marcos, es una idea ausente en la obra pictórica de Cárdenas. Sus cuadros no poseen marcos, por el contrario, los bordes del lienzo coinciden intencionalmente con los bordes del objeto representado para que estos puedan fundirse con el espacio de exposición y así hacer más creíbles los efectos de simulación del objeto.



CONCLUSIONES: EL INSTANTE ETERNO

A manera de conclusión, anotemos que los objetos de Cárdenas son atemporales. No los podemos situar en un momento histórico específico porque la intención de su representación no es contar una historia; allí no hay narraciones escondidas tras un velo y no hay un significado que tenga que ser descifrado. El tiempo de los objetos está contenido en el cuadro y por lo tanto se remite al momento al que es observado. El momento de los objetos cotidianos representados es un presente eterno que se reafirma cuando es descubierto por el espectador. Así, la pintura de Cárdenas es ese estante del coleccionista al cual es llevado el objeto con la delicadeza de una mano que reconstruye cada detalle, pincelada a pincelada, prolongando la existencia de un objeto que estaba destinado a desaparecer en el desgaste de la vida cotidiana.

Hemos visto a lo largo de esta investigación que bajo la figura del coleccionista, la representación de los objetos en la pintura de Cárdenas se devela ante nosotros como una labor que busca preservar cada detalle de esos objetos cotidianos. Se trata de cosas que aparentemente no tienen valor y sin embargo, a través del coleccionista esas banalidades se rescatan y se vuelven valiosas; ponen de relieve el valor del objeto en tanto que abstraído de su función. Así, las operaciones técnicas y conceptuales por medio de las cuales las cosas son transfiguradas en objetos de representación y luego inscritas en el campo del arte, son producto de esa labor del artista-coleccionista.

Nuestro punto de partida fue comprender las diferencias entre el término de cosa y el de objeto y desde allí reconstruir esas operaciones que hacen posible la transfiguración. Ésta investigación no pretende con ello agotar las discusiones frente al concepto de cosa y de objeto que han sido un tema tratado con amplitud y profundidad en el campo de la filosofía. Textos elaborados entorno a las cosas, los objetos y la cotidianidad, por un filósofo como Martin Heidegger o las consideraciones realizadas por Anna Clavera a partir de un análisis del trabajo



de dicho filósofo, son lecturas que nos llevarían a otro tipo de reflexiones. Aquí, por el contrario, se parte de una definición básica y concreta del diccionario; la intención es elaborar una lectura de la obra de Cárdenas desde la perspectiva de un espectador corriente que se inquieta por esos objetos que son propios de su entorno diario pero no del campo del arte.

Entonces, decimos que las cosas son todo aquello que se encuentra a nuestro alrededor y que estas no poseen un valor específico que las haga destacar. Por su parte, el objeto es aquel que tiene dos funciones: una la de ser utilizado y la otra la de ser poseído. Cuando el objeto es determinado por sus funciones solo puede ser comprendido en tanto que utensilio; son sus características utilitarias las que le aportan su valor. En el caso del objeto que se encuentra en el campo de la posesión, éste pierde sus cualidades funcionales y con ello empieza a ser determinado por el sujeto. De ahí que nuestra reflexión se centre en el objeto abstraído de su función, pues dentro de la colección Cárdenas le aporta el valor a sus objetos por medio de la representación y los inscribe dentro de su pintura.

Como hemos visto anteriormente, el rescate, la descontextualización y la re-contextualización son esas operaciones que en conjunto transfiguran la cosa en objeto de representación. Cada una de ellas, recordémoslo, singulariza las cosas y les confiere un nuevo valor dentro del espacio pictórico. Por un lado, la elección y el rescate es la primera operación conceptual que eleva la cosa a la categoría de objeto. Éste acto de reconocimiento hace que la cosa se destaque frente al resto de elementos, señalando el valor que posee. Un valor que, como lo hemos mencionado, puede ser funcional o completamente relativo al sujeto. En la segunda operación, la de descontextualización, el objeto es abstraído de su función con el fin de inscribirlo dentro del espacio pictórico. Cuando éste no es caracterizado por su funcionalidad entonces empieza a ser reconocido por el sujeto desde otras perspectivas; en el caso de Santiago Cárdenas adquiere valor dentro de lo pictórico. Por último, la operación de re-contextualización culmina con el proceso de transfiguración; allí es vuelto objeto de representación en tanto que es llevado al espacio pictórico.

Aunque estas tres operaciones conceptuales trazan el camino de la transfiguración de la cosa en objeto de representación, no garantizan que el objeto se inscriba en



el espacio pictórico. Los recursos técnicos son los que terminan de completar ese proceso. Es necesario que el pintor-coleccionista recurra a estrategias pictóricas que le permitan llevar al límite la representación de sus objetos. Se trata de una representación que busca preservar cuidadosa y detalladamente el objeto en el espacio pictórico; de la misma manera como un coleccionista llevaría sus reliquias a un espacio seguro en el que se garantice su permanencia en el tiempo. Entonces, recursos como la ausencia de profundidad, la escala, los fondos neutros, la perspectiva central, el estrechamiento del espacio de representación, la ausencia de marcos, los marcos fingidos y el estudio de luces y de sombras, son estrategias para lograr mostrar sus objetos en su versión más cercana a la real y lograr que ese objeto sea inscrito en ese espacio del coleccionista, que en este caso es la pintura de Santiago Cárdenas.

Finalmente, hay que señalar que es inevitable que el objeto vuelva a ser cosificado. El coleccionista se ha esforzado por alejar al objeto del tránsito de la vida cotidiana y del mundo de la mercancía, despojándolo de su funcionalidad y llevándolo a un nuevo espacio en el que su valor es relativo a lo pictórico. Paradójicamente, la cosa transfigurada en objeto de representación e inscrita en la pintura, es introducida nuevamente en el mundo de la mercancía. El objeto representado pasa a pertenecer de nuevo a la categoría de las cosas, debido a las dinámicas económicas propias del mundo del arte tradicional que se ocupan de otorgarle su valor en tanto que mercancía.



BIBLIOGRAFÍA

- Ardila, Jaime, y Camilo Lleras. *Verdades Sobre Arte, Mentiras Sobre Papel. Encuentros Con Santiago Cárdenas Y Su Obra* Bogotá: Jaime Ardila y Camilo Lleras, 1984.
- Baudrillard, Jean. “El Sistema Disfuncional O El Discurso Objetivo.” Traducido por Francisco González Aramburu. En *El Sistema De Los Objetos* 81-121. México: Siglo veintiuno, 2007.
- Baudrillard, Jean, y Omar Calabrese. *El Trompe-L'œil*. Madrid: Casimiro, 2014.
- Benjamin, Walter. “Eduard Fuchs, Coleccionista E Historiador.” Traducido por José Navarro Pérez. En *Obras Libro 2, Vol. II*, 68-109. Madrid: Abada editores, 2009.
- Blom, Philipp. *El Coleccionista Apasionado. Una Historia Íntima*. Traducido por Daniel Najmías. Barcelona: Anagrama, 2013.
- Caballero, Antonio, María Mercedes Carranza, y María Elvira Samper. *Santiago Cárdenas: Pinturas Y Dibujos*. Bogotá: Seguros Bolívar, 1989.
- Cirlot, Juan Eduardo. *El Mundo Del Objeto a La Luz Del Surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- Danto, Arthur. *La Transfiguración Del Lugar Común. Una Filosofía Del Arte*. Traducido por Ángel y Aurora Mollá Román. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.
- Fiz, Simón Marchán. *Del Arte Objetual Al Arte De Concepto (1960-1974)*. Madrid: Ediciones Akal 1988.
- Francastel, Pierre. *Pintura Y Sociedad*. Traducido por Elena Benarroch. Madrid: Cátedra, 1990.
- Genette, Gérard. “El Estado Conceptual.” Traducido por Carlos Manzano. En *La Obra De Arte: Inmanencia Y Transcendencia*. Barcelona: Lumen, 1997.
- Huertas, Miguel. *Santiago Cárdenas. La imagen de lo real (1967-1992) 25 años*. Bogotá: Sala de exposiciones de la Academia superior de Artes de Bogotá, 2004.

Huertas, Miguel. *El Largo Instante De La Percepción: Los Años Setenta Y El Crepúsculo Del Arte En Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005.

Lucie-Smith, Edward. *Santiago Cárdenas*. Traducido por Jorge Cárdenas Nannetti. Bogotá: Villegas editores, 2006.

Perec, Georges. *Las Cosas. Una Historia De Los Años Sesenta*. Traducido por Josep Escué. Barcelona: Anagrama, 1992.

Diccionario de uso del español 2 vols. Madrid: Gredos, 2007.

Diccionario de uso del español. 2 vols. Madrid: Gredos, 1997.

Diccionario teórico y crítico del cine. Buenos Aires: La marca editora, 2006.