



*“En junio de 2013 me senté a conversar sobre “el objeto” con mi padre, el artista **Santiago Cárdenas**. Mi interés sobre el tema radicaba en que en las reuniones de La revista **La Tadeo De Arte** habíamos hablado sobre el objeto como tema central de esta publicación. Sin embargo, siendo el objeto un tema tan amplio, yo me empecé a cuestionar cual sería su lugar en la pintura contemporánea. Mi padre parecía ser una persona ideal para discutir este tema, no solo por la temática de su obra, sino porque solemos tener largas conversaciones sobre diferentes temas relacionados al arte y la pintura. La siguiente es la transcripción de esa conversación”.*

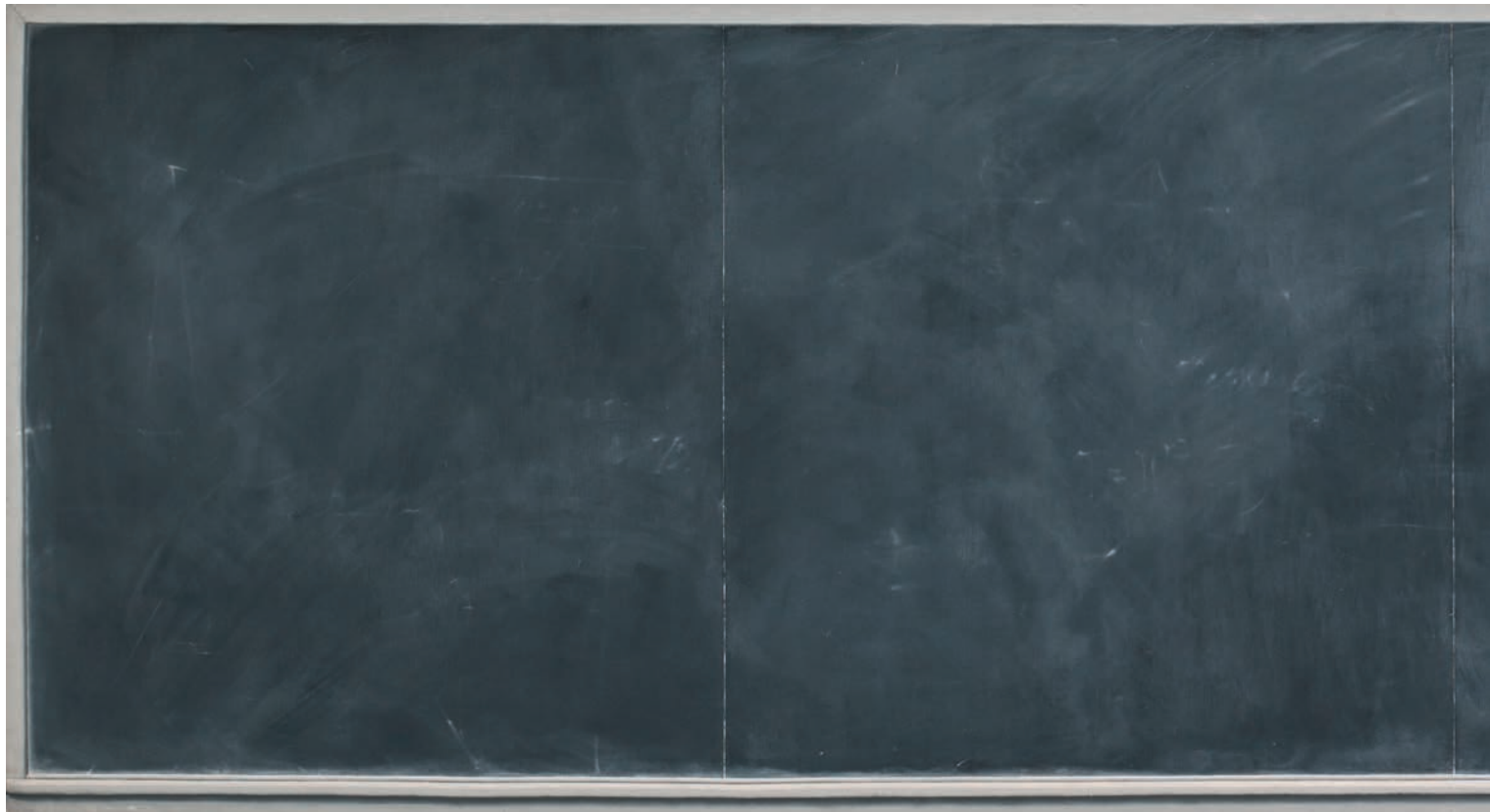


# ¿CUÁL ES EL OBJETO DE-



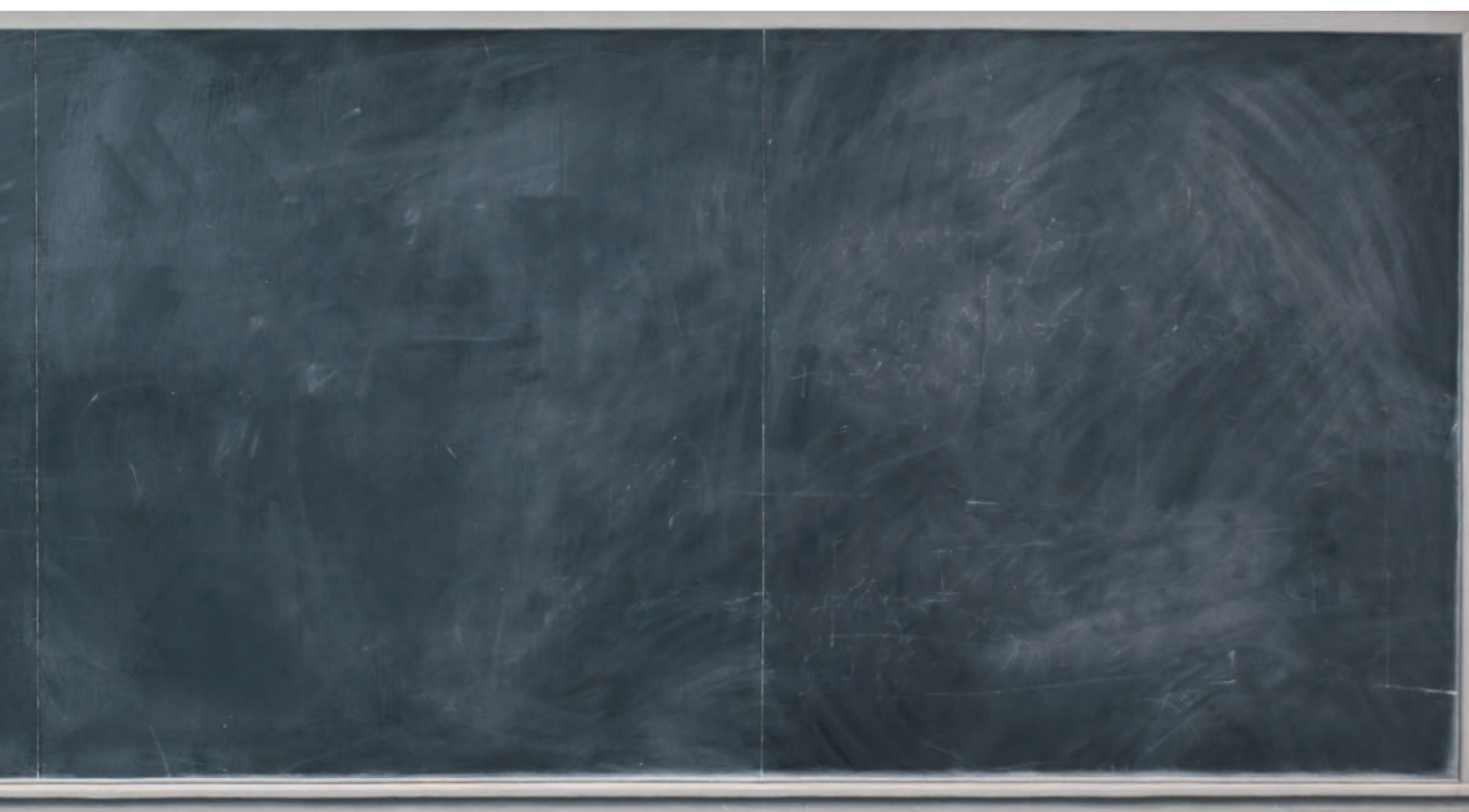
Conversación entre el profesor GUILLERMO CÁRDENAS FISCHER  
y su padre, el maestro SANTIAGO CÁRDENAS,  
|SOBRE EL OBJETO EN LA PINTURA|

¿CUÁL ES EL PAPEL QUE JUEGA EL OBJETO  
EN LA PINTURA O EN LA PLÁSTICA?



SANTIAGO  
CÁRDENAS

GUILLERMO  
CARDENAS



¿PERO, EN LA OBRA MÍA  
O EN GENERAL?

**GC** | Puede ser en tu obra o cómo lo relacionas tú con la plástica en general. Porque en tu obra obviamente el objeto es importante, están los ganchos, están los casilleros, el serrucho, las cajas, las corbatas, las pizarras, la ropa, tu obra está cargada de objetos. Empezando por ahí, ¿cuál crees que es el papel del objeto; es importante en tu obra o no?

**SC** | Sí, es importante porque de todos modos representa un punto de partida para poder hacer la obra, aunque no necesariamente es lo más importante, a pesar de que muchas veces pueda parecer que sí lo es. Cuando la gente ve un cuadro mío, primero lo ve aparentemente como objeto. O sea, casi siempre ve un paraguas o ve una caja de cartón o un gancho o un pantalón o algo por el estilo. Pero el objeto cumple una variedad de funciones en un cuadro mío. Primero que todo para mí es una forma que define el espacio y también organiza la luz y el color en el cuadro. Ante todo, cuando yo pinto un objeto no estoy pintando un objeto, estoy pintando el objeto en el espacio. Entonces estoy tratando de pintar el espacio.

**GC** | Claro, yo pienso también un poco de esa manera, que cuando yo estoy trabajando con objetos, yo no

estoy pensando en los objetos en mi obra sino que estoy pensando en el espacio también. Sin embargo, yo pienso que hay varias definiciones de objeto en la pintura, no solo en la pintura, en la plástica, en la escultura y hasta en el uso cotidiano de la palabra; muchas cosas se vuelven objeto. Entonces en tu obra hay objeto representado y la misma obra se vuelve un objeto.

**SC** | Sí, porque en muchos casos, por ejemplo, cuando yo pinto las pizarras, los tableros, las cajas de cartón, los marcos o ventanas u otras cosas, el objeto coincide con la forma rectangular del cuadro, porque el cuadro de por sí es un objeto. Entonces cuando yo empiezo a pintar comienzo sobre un lienzo blanco, el cual es ya un objeto, y al comenzar a pintar sobre ese lienzo blanco lo que estoy haciendo es destruyendo el objeto, que es el lienzo blanco rectangular. En el proceso de pintar el cuadro lo que está implicando es reconstruir el objeto que estoy destruyendo a la misma vez.

**GC** | Pero es más una transformación del objeto. Hay una destrucción de la que nace algo nuevo, hay una transmutación de ese objeto, de ser un objeto blanco, rectangular, se vuelve un objeto policromático.

**SC** | Sí, por eso digo que es más complejo el problema de lo que parece cuando uno mira el cuadro y el espectador inicialmente ve una cosa, o un objeto. Un lápiz, por ejemplo, en realidad no es un lápiz, es una imagen de un lápiz que pretende engañar al espectador para que dude acerca de la tridimensionalidad de esa forma que está ahí pintada. Entonces, el objeto tiene la misión de enganchar al observador para que se interese en el cuadro, aunque él no quiera, aunque no haya sido su propósito interesarse por eso. Pero llega el momento en que descubre que el objeto que está ahí no es realmente lo que él creía que era. Es el caso de las pizarras, por ejemplo. Hay mucha gente que toca las pizarras para ver si es tiza o no es tiza, entonces se cumple uno de mis propósitos en la pintura, que es engañar al observador, no tanto para que se sienta engañado, sino para que se cuestione en su propia existencia.

**GC** | Claro, pero ahí surge otro punto: cuando uno está observando el mundo, todo el tiempo se está engañando a sí mismo. Porque uno nunca está viendo las cosas exactamente como son, sino como uno cree que son.

**SC** | Eso es correcto.



**GC** | Entonces por eso, cuando la gente ve tus cuadros, asume de una que eso es un tablero, que lo que tienen frente a ellos sí es una caja de cartón, porque permite ese tipo de interpretaciones. Sin embargo, yo no veo como que sea tu obra la que los engañe, son ellos mismos los que se autoengañan.

**SC** | Sí, yo no entiendo cómo la gente no ve que es pintado. O sea, yo mismo me sorprende cuando la gente cree que están viendo una pizarra o una caja, porque para mí es obviamente un cuadro, es una pintura.

**GC** | Porque tú lo pintaste.

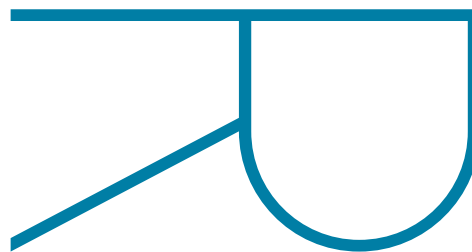
**SC** | Sí, yo lo pinté, pero aparte de eso, yo nunca siento que está lo suficientemente perfecto para engañar. Es decir, a mí siempre me sorprende que la gente crea o se deje engañar.

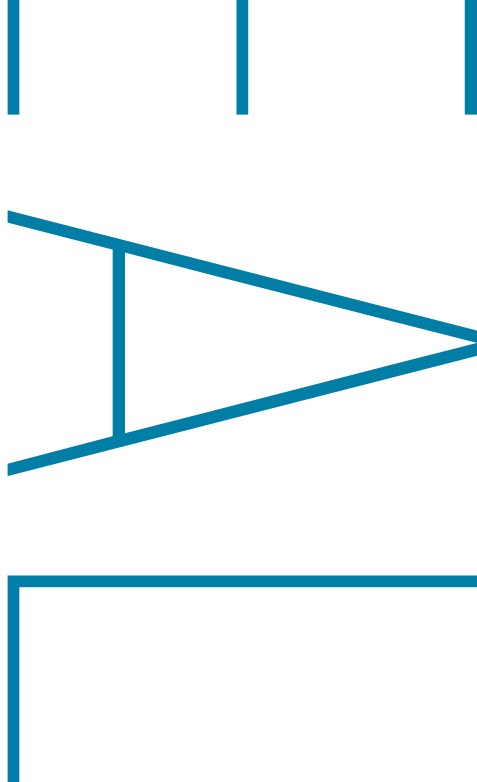
**GC** | Claro, y ahí vuelvo a mi punto: la gente tiene una percepción idealizada de los objetos. Entonces es un problema fenomenológico, como cree la gente que es el objeto, más no como es el objeto.

**SC** | La gente tiene grabadas en la mente unas imágenes de lo que es cualquier objeto. Es decir, tú le dices a alguien “zapato” e inmediatamente terminará acordándose de algún zapato suyo. O le dices “gafas” y se acordará de sus propios anteojos. Pero es probable que nunca se haya puesto a mirarlos detenidamente para ver cómo son esas cosas.

**GC** | Crean en un cliché, en una idea preconcebida de cómo es el objeto, no se han puesto a fijarse cómo es en verdad la cosa.

**SC** | Sí, entre otras cosas porque la mayoría de los objetos en el mundo real son de tres dimensiones, mientras que un cuadro es de dos.





**GC|** Y eso es curioso, porque fíjate que cuando yo le estoy dando las clases a mis estudiantes y les pongo a observar algo, muchas veces ellos quieren pintar o dibujar desde las fotos. Pero así no es como uno ve, porque la foto es bidimensional y además no es captada como los ojos nuestros captan las cosas. Las cámaras captan las formas desde un solo ángulo y con un solo lente, entonces es muy diferente el manejo espacial al de los ojos. Eso me lleva al otro punto que es que tu obra si es hecha de observación directa, no es una copia fotográfica.

**SC|** No, y muchas veces ni siquiera es observada. Muchas veces es completamente inventada.

**GC|** Pero es el resultado de un proceso tuyo de observación de cómo son las cosas. Además no es gratuito llegar a esos cuadros donde te has inventado algo, que son producto de algún tipo de observación.

**SC|** Si, claro, yo generalmente le huyo a pintar cosas “bonitas” porque no quiero que la persona que vea mi cuadro piense que estoy tratando de hacer una decoración, aunque

el cuadro puede ser de todas maneras perfectamente decorativo, pero la intención no es pintar un cuadro para que quede bien colgado detrás del sofá, en general. Es un poco independiente de ese concepto de la decoración o el diseño.

**GC|** Volviendo al punto de ‘lo inventado’, cuando uno pinta las cosas, debido a esa imposibilidad de hacer los objetos exactamente como son, uno termina inventándose las cosas aunque provengan de la observación directa.

**SC|** Sí, bueno, como dije antes, estás básicamente pasando una idea pictórica de tres dimensiones a dos y en ese cambio tan radical es imposible que puedas hacer la cosa como era originalmente.

**GC|** Porque no existe esa visión bifocal, para empezar.

**SC|** ¡Claro, para empezar! Segundo, cuando estás observando, por ejemplo, el aspecto del color: la manera como en la naturaleza se reflejan los colores de los objetos es difícilísimo de imitar en la pintura. Es decir, los colores que tiene el pintor a su disposición no te dan la

luminosidad que te da la vida real. Entonces tienes que manipular los colores de tal manera que parezca que sí son reales. Te doy el ejemplo del blanco: si yo quiero pintar un sobre blanco sobre una tela blanca y solamente tengo un blanco a mi disposición, el del tubo. Tengo que manipular ese color para poder sacarle jugo para que pueda sacar muchos blancos y que una cosa blanca se destaque sobre otra cosa blanca. Entonces no puedo simplemente usar los blancos que estoy viendo en la realidad.

**GC|** Sí, esos blancos no te los va a dar el blanco del tubo, ni cuando los mezclas.

**SC|** No, ni cuando los mezclo. Por ejemplo, en este cuarto la pared es blanca, todos decimos que es blanca y algunos de estos muebles son aparentemente blancos; si yo saco el blanco del tubo y lo pongo sobre la pared, esta se va a ver manchada. Es otro tono de blanco, entonces, para llegar a ese tono de blanco de la pared tengo que manipular el color y mezclarlo con otros colores o pigmentos y las sombras para lograr el efecto del blanco sobre la tela que estoy pintando.



**GC** Claro, lo impresionante es que además si tomas un poco de ese blanco del tubo y manchas la pared para luego pintar un cuadro sobre dicha mancha, esta tampoco va a ser igual al blanco que tienes en el tubo. Ese blanco del tubo que mancha la pared ya va a estar afectado por los colores que hay en el ambiente, por la radiación de la luz. ¡Pero entonces, en ese caso el color se vuelve un objeto!

**SC** ¡Claro! Perfectamente puede ser así.

**GC** Ahí se vuelve materia, estamos hablando del color como materia.

**SC** Lo interesante de todo este proceso es que hay que estar alerta para ingeniárselas y lograr los efectos que uno pretende. O sea, no es simplemente como lo hacen los pintores fotorealistas, que toman una foto y copian la foto. Esta ya es bidimensional, ya tiene colores sobre el plano.

En cambio, en este caso, el caso mío, yo estoy observando una cosa dentro de la realidad de la naturaleza y yo no la puedo copiar. ¡Es imposible! Por ejemplo, en el momento en el que yo la estoy pintando, la luz cambia. Yo pinto siempre con la luz del día y el sol y las nubes no se quedan quietos, entonces la manera como la luz entra al recinto o al taller donde estoy trabajando está permanentemente cambiando. Las sombras se van desplazando de un lado al otro, la intensidad de la luz es diferente. Entonces yo tengo que concentrarme en un instante, que eso sí puede parecerse a la fotografía. En un instante la luz está creando cierto efecto que a mí me parece que se necesita para el cuadro. Pero ese efecto lo tengo que cambiar muchas veces. Un pintor académico me mataría al ver que yo pongo sombras donde no debe haber sombras, o las quito donde debe haber. Generalmente si uno tiene una fuente de luz, como esta lámpara, las sombras van a estar hacia el lado que apunta a la luz, en este caso hacia el lado izquierdo. Pero yo no tengo que poner todas las sombras del lado izquierdo, aunque así las vea.



**GC** | Bueno, pero eso hace que sea aún más complejo todo el proceso.

**SC** | ¡Claro! ¡Es una invención! El cuadro no es una copia, ni es una manera de tratar de revivir la realidad. Es una invención completa, todo está inventado. Yo me sé de memoria un paraguas, pero tengo que inventarme muchas de las partes de ese objeto y hay otras en las que por observación directa veo cómo es que funciona el paraguas. Veo cómo se abre ese paraguas, cómo se desdobra, ahí es donde sí me sirve el objeto, para observarlo y estudiarlo. También está lo que pasa con la flor: las flores no se quedan quietas, yo puedo pasar días pintando una flor y esa flor va decayendo o va creciendo o va cambiando de color durante los dos o tres días que me tomo para pintar, entonces tengo que hacer cambios en el proceso de pintar el cuadro. Te voy a dar un ejemplo que a mí me parece muy interesante: mucha gente me pregunta cómo hago para copiar las pizarras, o los tableros, y yo les digo: yo nunca los copio. Es más, yo nunca he tenido enfrente un tablero como modelo, yo invento los tableros. Inclusive muchas veces ni siquiera los pinto, sino que los borro. Parte del proceso de pintar un tablero es borrarlo, entonces eso no tiene nada que ver con observar algo y copiarlo, es otro proceso totalmente diferente.

**GC** | Sí, es un proceso de substracción más que de adición en el que hay imaginación. Pero igual hay un proceso de observación ahí.

**SC** | ¡Ah, sí! Pero muchas veces son imágenes que uno tiene en la mente y que son llamativas por algún motivo. A veces se me ocurre, por

decirte algo, pintar un botón, porque el botón como es tan chiquitico y tan insignificante me llama la atención que tenga significado, que tenga fuerza en la superficie. Es como una mancha sobre una cosa blanca que de repente es molesta: se manchó la servilleta, por ejemplo, a una tela blanca le cae algo encima. Entonces, se vuelve muy importante esa mancha, se vuelve muy fuerte sobre la superficie.

**GC** | Estaba pensando que entonces la memoria se vuelve clave en tu obra, porque es como recuerdas algo y terminas representando eso que estabas recordando. O sea, cómo al recordar un objeto, éste cobra cierta importancia en el cuadro, o cómo ciertos elementos se vuelven relevantes en el cuadro. Estos se vuelven mucho más que el objeto o la representación de la realidad. Cuando tú me hablabas del cambio del tiempo y el espacio, de las flores y de la luz, y del espacio, en ese momento yo estaba pensando que son importantes varios factores: uno es tu percepción del tiempo y el espacio, y esa percepción está siendo mediada por tu posición en ese espacio. Si tú cambias de lugar en el taller, cambia totalmente la percepción, y si vuelves al mismo lugar, cambia el tiempo. Por lo tanto escoger un lugar, un tiempo y un elemento tiene cierta similitud con la fotografía, mas no es igual que esta porque tú escoges un momento pero lo grabas en tu memoria, de cierto modo, es un juego de memoria y de reinterpretación de esa memoria. Estos elementos, como el botón o las manchas en una obra empiezan a crear ciertas tensiones en el espacio, al igual que las manchas

en mi obra, las cuales empiezan a atraer la atención del espectador hacia esos puntos, los cuales pueden ser insignificantes pero empiezan a coger mucha relevancia en la obra. Pero esto a su vez empieza a crear ciertas huellas, igual que tu borrada del tablero. Cuando tú vas borrando el tablero, vas dejando un recorrido que hiciste con ese gesto, estás dejando una huella, lo que significa que estás trabajando con lo que sería una técnica indexical.<sup>1</sup> Estás dejando una serie de recorridos, los cuales van creando una memoria tuya. Más que una representación del espacio real, van creando una especie de representación de tu memoria, es un juego de tu memoria, de tus recuerdos sobre el lienzo, o la superficie que vayas a pintar, no tiene que ser necesariamente un lienzo.

**SC** | Sí, lo curioso de este fenómeno de pintar estos efectos es que yo puedo pintar un paraguas hoy y dentro de dos años volver a pintar otro paraguas, luego yo puedo comparar esos paraguas y aunque aparentemente me parece que podrían ser iguales, son diferentísimos. El otro día, por ejemplo, me trajeron un dibujo de un paraguas que yo había hecho hace como veinticinco años y no lo pude creer porque me pareció que otra persona lo había hecho. ¡Lo comencé a ver como si jamás lo hubiera hecho yo! Claro, y era hecho por mí, yo se que era hecho por mí. Me lo trajeron para que yo certificara que era mío, y en efecto era mío, pues yo recordaba vagamente que había pintado algo parecido. Pero tenía una serie de características de luz, de forma, de textura, que me parecieron raros.







**GC** | Claro, porque tu obra ha cambiado y tu manera de ver el mundo ha cambiado.

**SC** | ¡Ha cambiado! Entonces me quedé realmente sorprendido. Es un poco como, hay algunos fotógrafos muy interesantes en los últimos años que han tomado desde el mismo sitio una fotografía. Entonces esa fotografía te evidencia cómo va cambiando el entorno o el sitio que están fotografiando, especialmente la gente. Te toman una fotografía a ti, por ejemplo, cuando tenías veinte años, otra cuando tenías veintiuno, otra cuando tenías veintitrés, durante varios años y las muestran una al lado de la otra. Parece una secuencia cinematográfica de cómo va cambiando la persona. ¡Pues yo me he dado cuenta que eso pasa con los cuadros! Sin que me hubiera propuesto hacerlo, simplemente pasa. Entonces una pizarra que yo pinté hace casi más de treinta, treinta y pico o cuarenta años, puedo pintar otro cuadro tratando de que se parezca y no se parece.

**GC** | ¡Claro, es otro cuadro completamente diferente! Es como Rembrandt con sus autorretratos. Pero es más evidente viendo tu propio proceso porque siempre va cambiando tu

EX -  
PE -  
RIEN -  
CIA -

percepción del tiempo y el espacio, y con el paso del tiempo te vas dando cuenta de cosas que antes no notabas. O sea, has ido afinando el ojo de cierto modo.

**SC** | Afinando en cierta forma y desafiando en otra, pero es irrepetible la experiencia. Es lo que te quiero decir, el cuadro y la pintada del cuadro son una experiencia para un pintor y esa experiencia es única y solo sucede cuando estás pintando ese cuadro. Vuelves a pintar otro cuadro y te queda diferente y la experiencia es diferente.

**GC** | Claro, sí, yo me he dado cuenta de eso también cuando he pintado ciertos cuadros. Yo le comentaba el otro día a alguien que cuando yo pinto un cuadro yo no puedo pintar el mismo cuadro nunca, así yo lo quiera hacer igualito no me va a salir igualito. Pero también estaba recordando ahora que cuando yo estaba en la universidad en una de las clases de pintura me pasó algo curioso. Yo estaba pintando un cuadro y el profesor me preguntó por qué estaba yo pintando algo de cierta manera y le dije que yo lo veía así, ya que siempre he tenido astigmatismo y aunque hoy día al pintar me pongo las gafas, en esa época no lo hacía, ya que no era







tan grave como lo es ahora. El profesor me dijo: “no se ponga sus gafas nunca porque es muy interesante lo que está logrando”. Obviamente la manera en que yo veía el cuadro en esa época es muy diferente de cómo yo veo ahora, de cómo percibo el mundo ahora. Yo ya no puedo hacer lo que hice en la universidad ni lo puedo pintar así porque lo voy a ver diferente. Entonces es un poco parecido a lo que tú dices acerca de cómo pintaste el cuadro hace veinticinco años de cierta manera, además uno cambia, las experiencias de uno cambian y los ojos de uno cambian; el mundo no es igual a como uno lo veía antes.

**SC** | Sí, lo más interesante de la pintura para mí, es que es realmente una experiencia para uno, que está haciendo el cuadro. Uno quisiera transmitirle al observador que también tenga una experiencia mirando ese cuadro. Muchas personas cuando han visto cuadros míos me los han comentado y sienten algo muy diferente a lo que yo he sentido cuando los estaba pintando, ¡pero que obviamente está ahí! Les toca de alguna manera, entonces ese es un efecto sumamente poderoso que tiene el arte: te puede hacer ver el mundo de una manera diferentísima, te puede cambiar con verlo, con experimentarlo. Por eso digo que yo no pienso nunca en la pintura como un ejercicio para crear un objeto decorativo, aunque pueda tener esa finalidad también en el tiempo, pero es otra cosa mucho más envolvente, mucho más profunda, mucho más allá de la decoración.

**GC** | Claro, porque si fuera la pintura algo solamente decorativo, esta sería un objeto sin ninguna trascendencia.

**SC** | Claro, podría ser simplemente bonito, agradable y alegre o lo que sea, pero no tendría esa fuerza que tiene el gran arte cuando uno lo ve. El gran arte es generalmente muy decorativo, por mencionar algo que todo el mundo conoce: la Capilla Sixtina, que es una gran decoración. ¡Pero aparte de ser una gran decoración es un esfuerzo humano de tremendas proporciones!

**GC** | Y lo pone a uno a cuestionarse muchas cosas. Aparte del esfuerzo que hay detrás de la realización de esa obra, lo pone a uno a pensar cómo veía el mundo la persona que hizo esa obra.

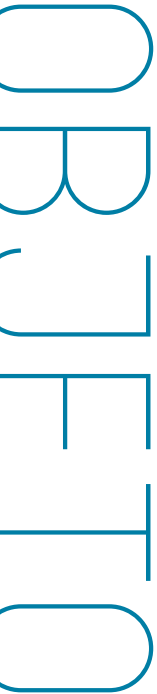
**SC** | Sí, y la magnificencia del logro. Es decir, cómo pudo Miguel Ángel lograr semejante cosa tan imponente, tan grandiosa, que sí es una gran decoración, pero es mucho más que una gran decoración. Es un legado a la humanidad de lo que puede ser el esfuerzo del hombre para ser mejor.

**GC** | Eso me lleva a otro punto que se me hace interesante: fijate que alguna vez yo estaba hablando con alguien y me dijo que el arte debería servir para hacer mejores a las personas, pero el arte no necesariamente hace mejores personas.

**SC** | Pues no sé, porque a mí me parece que si te pones a pensar en una persona como Caravaggio y conoces la historia personal de él, que era medio hampón, que mató personas, que era mala persona;

U  
B  
C  
E  
I  
D





te das cuenta que en cierta forma, lo que él logró con el arte trasciende eso. Como que con los logros que tuvo artísticamente y haciendo lo que hizo, de cierta manera expulsó el pecado.

**GC** Digamos que artísticamente encontró una redención.

**SC** Una redención, sí, una salvación. Ahora, tal vez ese no sea el caso de todos los artistas, pero yo pienso que el arte sí tiene esa característica de redimir a las personas.

**GC** Sí, pues yo pienso que ese es un proceso de cuestionamiento, de observación y de reinterpretación que hay en el arte, y no digo solo en la pintura. Yo pienso que los artistas son personas que todo el tiempo están observando el mundo, cuestionándose qué es lo que tienen frente a ellos. Para mí, que mi campo de trabajo es la pintura y el dibujo, eso se me hace más evidente desde la pintura. Pero yo pienso que un dramaturgo, o un bailarín o un músico, son personas que también están trabajando de cierto modo con eso, con la observación e interpretación del mundo. ¿En ese caso, dónde crees tú que estaría el objeto? Porque ya hemos hablado de varios objetos: de la pintura, el soporte mismo como objeto, el objeto que se interpreta, el color como objeto y casi la memoria como objeto, porque se vuelve el tema de la memoria en tu obra o en la obra del artista. ¿Pero, el objeto qué sería en este caso: lo que uno está pintando, el espacio que uno está haciendo, la superficie, cuál definirías tú que es el objeto?

**SC** Yo diría, para tratar de simplificar un poco la respuesta, que al menos hay dos objetos: uno es el objeto mismo, el cuadro en sí es un objeto.

Es decir, el rectángulo de la pintura es de por sí ya un objeto. Pero como decía Magritte, “esto no es una pipa” cuando pinto una pipa, eso ya es una proposición filosófica. Pero el objeto del arte, del cuadro o de la pintura, es el objeto ético. En cierta forma es del cual estamos hablando: proporcionarle al hombre un plano superior al que aspira, en lugar de ser un pobre diablo caminando en el barro se sale del barro para crear el arte, para mejorarse. Entonces el objeto puede ser esa aspiración a ser mejor.

**GC** En ese sentido entonces el objeto también podría volverse la experiencia que está en la obra de arte más que la obra. Lo cual coincidiría un poco con la visión de alguien como Robert Irwin, quien dice que su obra no es la obra terminada, sino la experiencia que tiene el espectador al ver la obra.<sup>2</sup>

**SC** Correcto.

**GC** La obra de arte no es necesariamente ver el cuadro, sino esa experiencia que tiene uno, y que está mediada por el objeto que se halla colgado.

**SC** Sí, te doy otro ejemplo: la primera vez que yo vi La Piedad de Miguel Ángel, que está en San Pedro, en esa época yo era muy joven, uno podía entrar y tocar esa escultura. Tanto que le habían desgastado uno de los pies a Jesucristo porque todo el mundo lo tocaba. Nadie te decía nada, nadie te paraba, la gente la tocaba. Yo entré y toqué la escultura, pero no solamente toqué el dedo sino que toqué toda la escultura, o unas buenas partes ¡y quedé electrizado! ¿Por qué? ¡Porque hacía quinientos, o casi quinientos años, Miguel Ángel había hecho lo mismo! Entonces se me transmitió

esa sensación que pensé que tuvo que haber tenido él cuando talló la escultura y cuando la tocó para ver que estaba terminada y dije: ¡esto es increíble! Esto trasciende el tiempo de una manera como ninguna máquina del tiempo lo hace. El arte es una manera de, en vivo y en directo, transmitirle a uno experiencias del tiempo en el tiempo.

**GC** Entonces el objeto no está necesariamente en el objeto físico, sino en como uno ve y que es lo que uno percibe, se vuelve algo mucho más fenomenológico.

**SC** Sí, yo creo que sí, y lo he comprobado muchas veces con las obras mías, inclusive con gente, por ejemplo niños, que no tienen por qué tener ningún conocimiento sobre estética o sobre arte, que son atraídos por la pintura. En el caso mío, por la pintura mía. También con personas, digamos, iletradas a quienes también les pasa cosas similares, y a quienes les llama la atención eso, o porque son engañadas por la similitud con los objetos reales de la naturaleza. Porque una vez que se dan cuenta que fueron engañadas entonces les comienza a gustar el cuadro.

**GC** Además sienten que hay algo mágico.

**SC** ¡Sí, exacto! Entonces es una cosa que va más allá de simplemente pintar algo. Y ese es el gran valor que tiene el arte para mí.

# PERCETTINO





## LISTADO DE OBRAS

- P. 80** *Pequeño paraguas negro III*. Óleo sobre tela. 66 x 56 cm. 2012.
- P. 82/83** *Tríptico pizarra 1*. Óleo sobre tela. 140 x 500 cm. 1997.
- P. 85** *Pantalón*. Carboncillo sobre papel. 70 x 100 cm. 1983.
- P. 86** *Caja de cartón*. Óleo sobre tela. 163 x 112 cm. 1981.
- P. 88** *Orquidea blanca*. Óleo sobre tela. 130 x 112 cm. 2005.
- P. 90/91** *Tríptico pizarra 2*. Óleo sobre tela. 140 x 500 cm. 1977.
- P. 92** *Marco café*. Óleo sobre tela. 112 x 93.5 cm. 1983.
- P. 92** *Marco negro*. Óleo sobre tela. 110 x 127 cm. 1983.
- P. 94/95** *Tríptico "lockers"*. Óleo sobre tela. 153 x 210 cm. 1978.
- P. 97** *Plancha paisaje*. Óleo sobre madera y tela con relieve. 148 x 133 x 6 cm. 1968.
- P. 98** *Ventana Verde*. Óleo sobre tela. 172 x 127 cm. 1982.

## CITAS Y REFERENCIAS

- 1 Rosalind Krauss, crítica de arte, profesora y teórica, acuñó el término indexical. Ella dice que lo indexical, a diferencia de lo simbólico, establece su significado paralelo a una relación física con sus referentes. También dice que lo indexical son marcas, como huellas, de una causa específica a la que se refieren, la cual es el objeto. **Rosalind Krauss**, 1985, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge / London, The MIT Press, p. 198.
- 2 Robert Irwin, artista plástico norteamericano. **Lawrence Weschler**, 1982, *Seeing is Forgetting the Name of the Things One Sees. A Life of Contemporary Artist Robert Irwin*, London, p. 24.

### Guillermo Cárdenas Fischer

PHD. Profesor titular y coordinador del Área de Plástica Visual, Programa de Artes Plásticas, Universidad Jorge Tadeo Lozano. BFA, Rhode Island School of Design. PHD, The University of Sydney.

### Santiago Cárdenas Arroyo

BFA, Rhode Island School of Design. MFA, Yale University.