

SANTUARIOS Y EL ARTE FIGURATIVO Y ABSTRACTO DE CRISTIAN PINEDA: ENTRE LA TRADICION Y LA EXPERIMENTACION.

Víctor M. Espinosa¹

Desde finales del siglo XIX y principios del XX, la noción de vanguardia impulsó el culto a la originalidad artística, entendida esta como una propiedad presente en aquellas obras que se producen a partir de un referente previo deconstruyendo este hasta obtener una propuesta renovada, aparentemente sin precedentes y más allá de la tradición. Según este discurso, la obra original surgía con un supuesto estado de pureza, sin haberse derivado de algo ya existente. A partir de entonces, los procesos de reconocimiento artístico dentro del mercado y el mundo oficial del arte comenzaron a ser dominados por un régimen de valores que privilegiaba la innovación sobre la tradición. Bajo este régimen de valores, los artistas eran reconocidos y valorados por su supuesta anormalidad y excepcionalidad y ya no tanto por su capacidad para seguir una tradición artística². Sin embargo, además de ser una noción inventada desde el dominio masculino en el mundo del arte, lo cual marginalizó a las creadoras, este discurso de la originalidad vanguardista fue impuesto desde el centro a las periferias. Los artistas no occidentales fueron entonces condenados a ser imitadores tardíos de los movimientos europeos de vanguardia. Este régimen fue cuestionado primero por el movimiento feminista. Después, con el surgimiento de las políticas multiculturales y la intensa circulación y reproductibilidad de las imágenes facilitadas por la tecnología digital, las nociones de originalidad, vanguardismo y autenticidad han entrado en crisis.

Hoy, si bien es cierto que una determinada obra puede poseer un estilo personal identificable, también sabemos que nada sale de la nada y que todos los productos culturales tienen precedentes visuales y conceptuales: todos los artistas producen desde una posición política y un espacio y tiempo específico, esto es, desde una historia social y personal, así como desde una gran diversidad de experiencias y mundos culturales. En cuanto una obra se pone en circulación, adquiere una vida propia. Esto permite que, desde el mundo del espectador, las obras posean la capacidad de generar miles de significados. Sin embargo, cuando una obra es descontextualizada por los discursos y las prácticas dominantes de exhibición, las interpretaciones elaboradas desde una óptica puramente formalista resultaran necesariamente pobres o limitadas ya que ignoran el contexto en que la obra fue producida, la intención original o el vínculo emocional con su productor o el mundo social que le da valor.

Hoy el artista se enfrenta además a un mundo del arte fragmentado, donde no hay una sola tendencia, corriente o estilo dominante que lo aprisione. Sin embargo, el mundo del arte sigue dominado por un régimen de valores que privilegia la singularidad y que se extiende hasta los espacios marginales de la producción artística. Esto significa que si bien hay una liberación

¹Víctor M. Espinosa es doctor en sociología de la cultura por la Northwestern University. Trabaja sobre temas de arte y migración y es especialista en el arte y la vida de Martín Ramírez, el artista autodidacta y migrante que produjo toda su obra dentro de un hospital psiquiátrico de California durante los años 1950s. Actualmente trabaja en un proyecto con Ana E. Puga, profesora de The Ohio State University, sobre performance y representaciones del sufrimiento y la migración.

² Para una discusión sobre el mito de la originalidad a partir del modernismo y las vanguardias ver Rosalind E. Krauss. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

del mito de la originalidad vanguardista, todos los artistas se ven forzados, consciente o inconscientemente, a trabajar bajo una presión constante que los obliga a experimentar formalmente hasta construir un estilo personal o lenguaje visual propio. Cuando esa singularidad artística se consigue o reconoce, el lenguaje visual se convierte en un sello de identidad del creador que le permite ser reconocible de inmediato. Para el artista, el proceso creativo sigue siendo por tanto una búsqueda incesante, un producir y construir caminando hasta encontrar un lenguaje visual propio, una formalidad visual que le de coherencia a su trabajo y le permita comunicarse y conectarse emocionalmente con el otro, con nosotros, con el espectador. En otras palabras, la construcción exitosa de un lenguaje visual se manifiesta a través de la producción de una estructura formal externa que le permite al artista encontrarse a sí mismo, mientras que al espectador le permite apreciar la obra y resignificarla desde sus propias emociones y en base a su propio universo de experiencias personales.

Hay miles de caminos posibles para construir un lenguaje propio y encontrar una estructura formal que le dé coherencia visual a la obra de arte. Pero los resultados exitosos parecen ser siempre el resultado de la combinación de experiencias personales que responden a un contexto social, cultural y artístico y que se alimentan de una inmensa variedad de conceptos e imágenes visuales que provienen no solo del campo artístico. Hoy el artista produce en un mundo saturado de imágenes donde al momento de reapropiarse de ellas, no hace distinciones entre lo culto y lo popular.

En el caso de Cristian Pineda, este artista ha construido un lenguaje y una estructura formal muy personal a través de la incorporación de dos pares de elementos aparentemente contradictorios: un balance entre la tradición y la innovación; así como una integración exitosa entre lo figurativo y lo abstracto, una síntesis a la que muchos artistas aspiran hoy en día. Su obra Santuarios es una muestra de ello.

En términos formales, el lenguaje visual logrado en Santuarios se caracteriza por la centralidad de las líneas en el proceso creativo y en la composición final de la obra. Pineda utiliza el carboncillo para trazar elementos sobre áreas ya fondeadas con acrílico. Después de la aplicación de varios “layers” o capas de pintura, manipula de manera espontánea las líneas para definir lo que él llama los personajes centrales de cada trabajo. Para el espectador, algunos de esos personajes son muy fáciles de identificar, pero otros son imposibles de definir aún para el mismo artista. La lista de estos personajes identificables incluye figuras humanas de ambos o ningún sexo, fragmentos del cuerpo humano como extremidades, caras, músculos, esqueletos, cráneos; animales y creaturas reales o míticas; elementos naturales como árboles, raíces, troncos, ramas, hojas, agua, aire, cielos y tierra. Algunas de las figuras más difíciles de identificar incluyen ciudades imaginarias, casas y figuras orgánicas sin aparente sentido, pero abiertas a la imaginación del espectador. Hay además formas que surgieron de manera espontánea y que fueron rehabilitadas por el artista, como por ejemplo, los chorreados de pintura que después de ser redefinidos por líneas al carbón, fueron transformados, al paso de una pintura a otra, en estructuras óseas de peces, ramas o raíces.

El dominio de espacios llenos de colores brillantes y de patrones que siguen ritmos aparentemente repetitivos, así como la presencia de todas esas figuras orgánicas alucinantes, humanas y no humanas, orgánicas y no orgánicas, en constante movimiento, que surgen de la mutación, transformación o la metamorfosis, es lo que le imprimen a su obra una dimensión

tanto figurativa como abstracta. El primer elemento, lo figurativo, parece haber surgido de una manera intuitiva; mientras que el segundo, lo abstracto, surgió a través de accidentes, sorpresas y descubrimientos formales. Esta integración exitosa de lo abstracto y lo figurativo es la base que sostiene la estructura formal de su obra ya que le otorga una coherencia y una dimensión transversal que unifica todas sus partes sin jerarquizarlas ni diluirlas en una totalidad confusa o sin sentido. Al contrario: en la obra de Pineda cada personaje, objeto, zona y espacio de color parecen estar completamente en su lugar. En Santuarios no hay nada fuera de lugar precisamente porque parece no haber jerarquías internas entre los elementos que integran sus composiciones.

Es importante mencionar que en una primera aproximación, el ojo del espectador, especialista o no, siempre busca conexiones fáciles entre la obra vista por primera vez y otras obras ya reconocidas, para darle sentido a lo que ve. Desde un punto de vista muy superficial, es muy fácil hacer, por ejemplo, conexiones entre el origen Juchiteco de Pineda y la sombra de Francisco Toledo por la presencia y metamorfosis de figuras humanas y animales en su obra; así como con Rufino Tamayo por la presencia de la abstracción; o con el arte popular de Oaxaca por la intensidad de los colores que utiliza. Sin embargo, en términos formales, la obra de Pineda, como el mismo lo reconoce, tiene una similitud mayor, pero meramente accidental, con la obra de Jackson Pollock; pero no con la que todos conocemos y que sucumbió a los juicios vanguardistas del crítico de arte Clement Greenberg, sino con la obra de la etapa de transición de ese artista cuando todavía se encontraba entre el figurativismo y las influencias muralistas mexicanas, y aun muy lejos del “action painting” que lo convertiría en el referente del expresionismo abstracto.

No debemos, por tanto, olvidar que la obra de Pineda, como toda obra, posee una estructura formal o exterior que vemos al situarnos desde fuera; pero más allá de su propuesta técnica y formal, también hay una estructura interna, que no se ve a simple vista, ya que es el producto de una construcción mental y emocional. Si bien esa dimensión de la obra es solamente accesible en su totalidad al artista, es importante rastrearla e intentar descifrarla ya que esa estructura interna es lo que explica y le da sentido a todas estas imágenes y colores. Y son siempre determinados entornos sociales, contextos de vida, experiencias y fuentes visuales los que dan origen a las líneas, imágenes y colores, así como a los múltiples significados que esos elementos tienen para el creador y que pueden ser comunicados al espectador. Esta posibilidad de generar múltiples significados es lo que le da vida a sus obras, ya que permite que sean interpretadas de tantas maneras, como tantos espectadores se sientan reconocidos en ellas.

Un recorrido por la trayectoria de Cristian Pineda muestra que Santuarios se nutre y es producto de la intersección de cinco fuentes y experiencias centrales: un largo proceso de experimentación y búsqueda formal; la colaboración y diálogo con otros artistas con los que comparte preocupaciones estéticas y sociales semejantes; el desarrollo de una sensibilidad visual que le ha permitido apreciar las decisiones estéticas que todos los individuos despliegan en su vida cotidiana al ordenar y llenar de colores los objetos de su entorno; la reapropiación y reciclaje de imágenes de la cultura indígena Zapoteca como del arte urbano popular de Juchitán y de la ciudad de México; así como de una urgente y comprometida necesidad de documentar e intervenir en la realidad social que lo rodea, sobre todo en lo que respecta a la violencia que enfrentan los migrantes centroamericanos que van de paso por nuestro país.

Como ya se mencionó, un primer elemento en el trabajo de Pineda es la primacía del dibujo y las líneas. Hoy, lo primero que hace al levantarse es dibujar sobre sus cuadernos de apuntes para delinear ideas o proyectos. Sin embargo, a diferencia de otros artistas que en su búsqueda por los orígenes de su vocación se recuerdan o imaginan dibujando desde que eran niños, Pineda simplemente declara que el llegó al arte casi por accidente. En su juventud, Pineda empezó a producir con un grupo de amigos artesanías de plata en la Ciudad de Oaxaca. En aquella época, Pineda se acercó por primera vez al mundo del arte y empezó a dedicarse a la fotografía. Trabajó por un tiempo el desnudo en blanco y negro y la foto construida, pero con los años la cámara se convirtió, sobre todo, en una herramienta que le permite registrar y reconocer los elementos estéticos que forman parte del entorno en que nos movemos y que la mayoría de nosotros ignoramos. Gracias al desarrollo de esta receptividad estética, Cristian aprendió a apreciar la capacidad creativa que los individuos comunes expresan de manera cotidiana y que se manifiesta en la manera en que ordenan o “instalan” los objetos de su entorno, llenan de color los muros que habitan y “curan” los artefactos con que decoran sus espacios privados.

Su búsqueda por el color y el deseo de experimentar con otros medios lo llevó a trabajar con las técnicas de foto-serigrafía y foto-grabado. Uno de sus proyectos más ambiciosos con las artes gráficas fue una carpeta de serigrafías y la serie de dibujos inspirados en los *Bidxáa*, esos seres del género de los nahuales, perteneciente a la tradición zapoteca, que se metamorfosean en animales para intimidar a los trasnochadores o chupar la sangre de los recién nacidos³. Desde niño, estos seres míticos siempre le fascinaron a Pineda, pero de manera sorprendente era una tradición oral que carecía de representaciones visuales. Esto lo convirtió en un tema muy atractivo para la creación visual y lo hizo también idóneo para reflexionar sobre el mundo de la metamorfosis, el cambio y la transformación, ya que esos son precisamente los significados de *guendaridxaa*, la palabra de la cual se derivada la voz *bidxáa*. Este proyecto lo llevó a estudiar la mutación en el I Ching, el ancestral “Libro de las mutaciones” de la cultura China; así como los trabajos de Kafka sobre la metamorfosis y después obtener una residencia artística en el Vermont Studio Center en Estados Unidos donde produjo una serie titulada *Bestiario*. El tema de las mutaciones y los *bidxáa* también lo llevó a producir dos comics en los que se reapropió de un producto de la industria cultural que marcó su generación: los Thundercats, los populares personajes de la televisión que eran producto de una metamorfosis entre seres humanos y felinos.

En 2006, después de su residencia artística en Estados Unidos y una estadía en la ciudad de Barcelona, España, Pineda regresó a Juchitán, Oaxaca, su lugar de nacimiento. Después de haber vivido seis años en la Ciudad de México, Pineda instaló su taller de pintura en la céntrica casa de sus abuelos. Lo hizo con la intención de alejarse de la dinámica mercantil dominante en los círculos artísticos de Oaxaca y la capital del país, pero sobre todo para poder impulsar varios proyectos artísticos y culturales en su región. Además de la formación de un cine club comunitario que promovió cineastas independientes, Pineda participó en la creación de un sello editorial que produjo una revista cultural así como algunos libros bilingües de autores locales y catálogos de exposiciones. Su proyecto central fue la creación de *Bacaanda*, sueños en zapoteco, un proyecto de arte contemporáneo cuya misión central fue la organización de programas de

³ Gabriel López Chinas. “*Bidxáa*.” En *Xhquichi ca bidxaa: Libro de los metamorfoseados*. Ciudad de México: Editorial Praxis, 2004 : 5-6.

residencias para artistas nacionales e internacionales con el objetivo de llevar a cabo proyectos artísticos que se involucraran con la realidad social de esa región.

Su compromiso por intervenir en la realidad social de su comunidad se hizo más urgente a raíz de la sublevación popular contra el gobernador de Oaxaca Ulises Ruiz, la cual estalló en junio del 2006. Pineda se involucró en las acciones de apoyo al movimiento desde Juchitán, pero las protestas no pudieron extender a todo el Istmo. Aún así, en enero del 2007, Cristian participó con obra en la carpeta gráfica y la exposición organizada por Francisco Toledo para recaudar fondos y demandar la liberación de los ciudadanos, activistas de derechos humanos y artistas encarcelados a raíz de la represión desatada contra el movimiento popular oaxaqueño⁴.

Pocos meses después de esa exposición, en Octubre de 2007, ocurrió un evento que lo llevaría a preguntarse más seriamente por qué pintaba y a cuestionar su labor como artista. Este evento marcaría, además, de manera definitiva el curso de su obra. En ese año, Pineda, como muchos de los habitantes de Oaxaca fue impactado por la noticia que reportaba el naufragio de 26 centroamericanos indocumentados, en el que solo dos personas habían logrado sobrevivir. Según el testimonio de los sobrevivientes, la lancha en que viajaban había zarpado de Guatemala con el objetivo de llegar a tierra mexicana, donde después serían reenganchados y transportados ilegalmente hasta Estados Unidos. Las autoridades mexicanas únicamente localizaron 15 cuerpos, los cuales fueron hallados en las playas de Rancho Nuevo de la Cruz y San Francisco del Mar, Oaxaca. Las fotos publicadas por la prensa de cuerpos que presentaban un alto grado de descomposición fueron impactantes. Pero lo que más marco a Pineda fue el hecho de que los cuerpos hayan sido sepultados sin ser identificados debido a que el anfiteatro local no tenía las condiciones para refrigerarlos. Esto lo llevo a pensar en la fragilidad del cuerpo humano, la importancia o no de la tierra donde uno nace, el sentido que tiene la noción de hogar, sus propias experiencias de movilidad entre Oaxaca, la ciudad de México y el extranjero, las razones del desplazamiento humano, y sobre todo, en los motivos que empujaron a salir a esos migrantes centroamericanos de su tierra y las condiciones sociales y políticas que los llevaron a terminar su vida de esa manera.

Pineda sabía por experiencia propia que Juchitán era un paso obligatorio de migrantes no solo de Centroamérica ya que sus abuelos vivían a solo tres cuadras de la estación del tren. Pineda, quien de niño pasaba mucho tiempo con ellos, le intrigaba ver pasar migrantes. Él y sus amigos sabían que a las seis de la tarde ya no se podía pasar al otro lado de la vía porque llegaba el tren. Recuerda que en esos años la respuesta solidaria de la gente local hacia los migrantes era muy semejante a la que hoy ha hecho famosas a Las Patronas de Veracruz. Cristian recuerda que “la gente se sentaba a conversar con los migrantes que iban de paso. Eran muy amables con ellos. Les invitaban un taco. Platicaban. Los niños preguntábamos que de dónde venían. Algunos eran chinos y había hasta árabes. Para nosotros los migrantes no solo venían de otro país, venían

⁴En esa carpeta, además de Toledo, participaron otros 37 artistas entre los que se encontraban, Alejandro Santiago (fallecido recientemente), Dr. Lakra, Gabriel Macotella, Demián Flores, Antonio Turok y Oscar de las Flores, artistas con quienes Cristian desarrollaría después otros proyectos.

de otro mundo, de lugares lejanos que nos estimulaba la imaginación”⁵. Esos recuerdos fueron algo muy diferente a lo que encontró al regresar de la Ciudad de México, donde la difícil realidad de los migrantes centroamericanos que iban de paso por nuestro país era un asunto, y sigue siendo todavía, casi desconocido para la gran mayoría de la población.

Cuando ocurrió el naufragio, la mayoría de los Juchitecos también ignoraba que ese municipio ya era un centro clave de la operación de los “coyotes” que transportaban migrantes indocumentados de Centroamérica que iban en camino hacia Estados Unidos. Pineda de inmediato se puso a preguntar e investigar y encontró una realidad más fuerte que la esperada. Se sabía que la vida de estos migrantes había estado siempre marcada por la separación familiar, los peligros durante el viaje, el rechazo en la sociedad de destino, las deportaciones y los retornos cargados con la frustración del fracaso. Durante muchos años los migrantes habían sido además víctimas de robos, asaltos y extorsiones en manos de ciudadanos mexicanos, traficantes de seres humanos y hasta la misma policía o las autoridades de migración. Pero la mayor diferencia era que ahora los migrantes que viajan clandestinamente a pie, en transporte público, en trenes de carga o escondidos en camiones, enfrentan niveles mucho más extremos de violencia como secuestros en masa, violaciones y matanzas, como la ocurrida en San Fernando, Tamaulipas el 23 de agosto del 2010. A raíz de esa masacre en la que fueron torturados y asesinados 72 migrantes, la dura realidad que enfrentaban los migrantes pasó de ser un asunto minimizado a un problema de alcances internacionales. Un nuevo grupo de artistas mexicanos recurrieron entonces al arte para ayudar a hacer visible, documentar y denunciar esas experiencias “irrepresentables” de violencia estructural en México.

Para ese entonces, Cristian Pineda ya tenía casi tres años siguiendo la ruta por la que transitan los migrantes y visitando algunos de los albergues donde los migrantes se refugian, se bañan, reciben ropa, comen y descansan mientras esperan el siguiente tren en que viajarán de manera ilegal y que los llevará hasta la frontera con Estados Unidos. Como es sabido, a los migrantes los espera allá todavía un desierto que tienen que cruzar a pie y que para 2008 ya le había quitado la vida a más de cuatro mil personas en un periodo de 12 años⁶. Sus experiencias con los migrantes y los encargados de los albergues, en especial el sacerdote Alejandro Solalinde, fundador de Hermanos en el Camino, ayudaron a consolidar la convicción que ya tenía por el derecho a la movilidad humana y el respeto a la diferencia cultural. De esa experiencia surgió además el proyecto Migrantes Frontera Sur, una plataforma de vinculación entre artistas y otras organizaciones con el fin de documentar, producir y exhibir obras de arte en

⁵ Este ensayo fue elaborado con la ayuda de las ideas y memorias compartidas por Cristian Pineda durante varias sesiones de entrevistas llevadas a cabo entre diciembre del 2012 y noviembre del 2013 en su departamento, su nuevo estudio en la Colonia Guerrero, algunos cafés y restaurantes de la ciudad de México, una conversación por Skype y una visita al Albergue Hermanos en el Camino, en Ixtepec, Oaxaca.

⁶ Según el reporte de la Federación Internacional de los Derechos Humanos publicado en 2008, “Estados Unidos-México Muros, Abusos y Muertos en las fronteras: Violaciones flagrantes de los derechos de los migrantes indocumentados en camino a Estados Unidos,” esa cifra era 15 veces más que el número de personas muertas mientras intentaban cruzar el muro de Berlín en sus 28 años de existencia. Según reportes más recientes, tan solo en el 2012 murieron 463 migrantes, esto a pesar de los informes que dicen que la migración ha bajado casi al punto cero. Para más detalles, ver Fernanda Santos y Rebekah Zemansky. “Arizona Desert Swallows Migrants on Riskier Paths.” *New York Times*, Mayo 20, 2013.

torno al tema migratorio. El proyecto *Bacaanda* de residencia se enfocó, además, en invitar a artistas que ya tenían años trabajando sobre el tema migratorio, como Alejandro Santiago, Antonio Turok, Nicola Okin Frioli y Eniac Martínez.

Un hecho más importante para el desarrollo de su propia obra fue la elaboración de cerca de 300 dibujos con figuras humanas, que realizó mientras exploraba la ruta de los migrantes. Los dibujos fueron realizados en cuadernos de apuntes o en cuanto material tenía a su alcance, como servilletas y notas de gasolina. La elaboración de estos dibujos le sirvió como una catarsis que le ayudó a procesar la realidad que vio durante su recorrido. Esos dibujos se convirtieron, además, en un archivo gráfico que registra las condiciones inhumanas y de vulnerabilidad de los migrantes en su paso por México. En sus 300 dibujos, Pineda no optó por construir imágenes que fueran un simple retrato realista o idealista de los migrantes. Impresionado por el éxodo masivo y el alto nivel de vulnerabilidad y violencia que encontró en su camino, Pineda incluyó en sus dibujos figuras de personas que parecen deformadas, mutiladas o fragmentadas. Para su elaboración, Pineda hizo uso de su repertorio visual y recurrió, de manera consciente o inconsciente, a las imágenes de bestias y seres en transformación o en proceso de metamorfosis provenientes de la cultura zapoteca que ya había trabajado en su proyecto inspirado en las leyendas del mundo de los *bidxáa* y los sueños de mutación⁷. En algún momento, la producción de las 300 imágenes sobre migrantes le recordó a Pineda los grabados de Francisco de Goya sobre *Los desastres de la guerra*, así como la serie *El sueño de la razón produce monstruos*. Goya, como bien dice Pineda, alguna vez expresó que los escenarios de guerra solo podían generar monstruos⁸. Pineda ha expresado que tampoco a él le fue fácil asimilar los 300 dibujos producidos durante esa jornada ya que las figuras humanas que salieron de sus manos son un tanto grotescas. Los mismos migrantes le han preguntado a Pineda **porqué** decidió retratarlos de esa manera. Algunos le han dicho, por ejemplo, que ellos no creen verse tan mal. Sin embargo, en esos 300 dibujos, los migrantes lejos de ser romantizados, son presentados como aquello en lo que han sido convertidos por la violencia: seres deshumanizados y criminalizados por la ley, por los cuerpos policiacos, por los medios de comunicación y por los ciudadanos que los desprecian o desconfían de ellos cuando se acercan a pedir comida o alguna ayuda. El artista argumenta que produjo estos personajes iconográficos no para generar comodidad, sino para obligar al espectador a reflexionar sobre el derecho de todos los seres humanos a la movilidad y a una vida en paz, sin violencia.

Estas 300 figuras humanas se han incorporado al repertorio visual del artista e inevitablemente son el origen de muchos de los personajes que vemos en Santuarios. Pero en esta serie de pinturas las figuras humanas o personajes cobran una dimensión radicalmente distinta: son una celebración del cuerpo y de nuestras conexiones con la naturaleza. Estas obras nos recuerdan que nuestro origen está en la naturaleza, que en gran parte somos agua, que también echamos raíces, que habitamos y somos nuestra propia casa, que el cuerpo es nuestro Santuario. De esa manera, Santuarios nos invita a escapar por un momento de ese entorno social que habitamos por la fuerza y que trata de hacernos creer que la avaricia y la commodificación del

⁷Cristian se reapropio del *Porrizo*, otro elemento de la cultura zapoteca en su serie gráfica sobre la lucha libre, obra con la que participo en la Bienal de Basel Suiza.

⁸Ver Edith Helman. *Trasmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

cuerpo y de los sentimientos es la única realidad posible. Santuarios nos invita a imaginar que otro mundo es posible, uno construido desde la esperanza, desde el respeto al cuerpo, al nuestro y al de los otros. En ese sentido, su obra es un ya basta a la violencia. Esa es una de las razones que parecen explicar el por qué las noventa piezas de la serie Santuarios hacen referencia al cuerpo como una dualidad compuesta tanto de fragmentos físicos (cráneos, brazos, músculos) como de una dimensión espiritual o interior. La serie Santuarios nos recuerda, en suma, lo grotesco y frágil, pero también lo bello que es el cuerpo humano.

Para el artista el cuerpo es por tanto una estructura física y espiritual en constante adaptación y lucha por transformar el espacio social y natural que cohabita. En ese sentido, visto desde el entorno social que habitamos, su trabajo puede también expresar las contradicciones y tensiones que el ser humano confronta actualmente ante una realidad que ha llegado a límites intolerables de explotación y violencia, destrucción del medio ambiente y agotamiento de los recursos humanos y naturales a causa del desenfrenado impulso por la acumulación desigual de la riqueza a través de la desposesión de una mayoría en beneficio de una minoría.