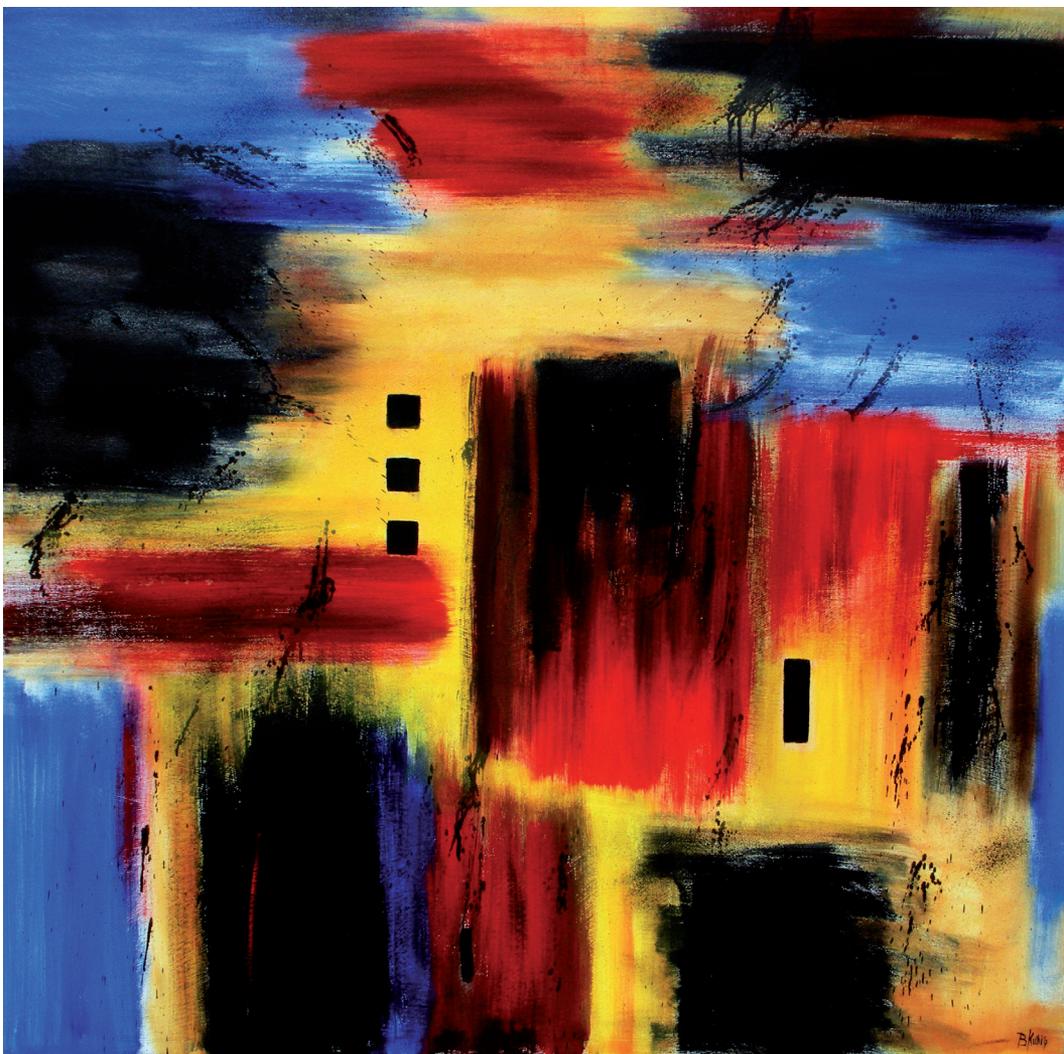


# Russell's paradox

Rafael Penroz (2009-2010)



Pintura de Beatriz Kuri (2009)  
"Abstracción minimalista"  
Óleo sobre tela, 100x100cm

*Painting by Beatriz Kuri (2009)*  
*"Minimalist abstraction"*  
*Oil on canvas, 100x100cm*

Casi todos los libros tratan de cosas otras, pero algunos en sus líneas se mencionan a sí mismos. Un bibliotecario meticuloso decide hacer una lista veraz y completa de todos los libros que no se mencionan a sí mismos. Cuando termine esa monumental lista, la publicará en forma de libro. Un problema le detiene: ¿debe incluir a su propio libro en esa lista? Si no lo hace, la lista no estará completa porque faltará un título. Si lo hace, la lista no será veraz porque incluirá un libro que sí se menciona a sí mismo.

Pintura de Beatriz Kuri  
con stencil de la  
paradoja de Russell (2010)

*Beatriz Kuri painting with  
Russell's paradox  
stencil (2010)*



## **RAFAEL PENROZ O EL PODER DE LA PERIFERIA**

Luis Rius Caso

No bien evoluciona en su proceso lógico de dilución (de la pintura, del arte, del artista), Rafael Penroz arma en nuestro tiempo el poder totalizador que históricamente ha caracterizado al artista.

La seducción de este atributo ha sido una de las constantes del arte, y su eficacia ha dependido de la capacidad del productor por abarcar campos diversos y por plantear temas y problemas vigentes, en cada momento. En el caso de este artista nacido en Chile y radicado en Mérida, Yucatán, desde hace varios años, esta capacidad ha sido determinante. De hecho, me parece que ha funcionado como el soporte que le permite enfrentar y sortear imperativos y desafíos de dificultad mayor, que en otras trayectorias han resultado demoledores.

Situado en el cruce de saberes y de dimensiones, o mejor, en lo que él plantea como un concepto ampliado de la pintura —que supone un desplazamiento de la disciplina a la transdisciplina—, Penroz crea un campo general de investigación que combina estrategias y tácticas, orientadas a restituirle a la pintura su poder de representar al mundo.

Fraguado con profundos conocimientos del arte contemporáneo, así como de la historia y la “cocina” de la pintura, la semiótica peirceana, el pensamiento complejo proveniente de Edgar Morin, y también de otros horizontes teóricos, Penroz consume una trayectoria que en su devenir revelaba una creciente pasión por el descubrimiento del signo y de la semiosis, y por tanto de la relatividad y de la necesidad de deconstruir; de proponer desde las periferias; desde la desestabilización constante; desde la degradación del ícono estable y modélico; desde los géneros devaluados por la tradición legitimadora; desde la dilución de conceptos claves como el de autor, de estilo personal, de arte; desde una semántica y una pragmática que vaya más allá de la producción del objeto artístico. De esta pasión derivada de comprender que el poder del arte estriba en asumir que toda verdad es tan relativa como el fundamento que la sostiene, y que por tanto, el signo construye de nuevo a su objeto, Penroz comenzó a “enchular” al arte, a rescatar marinas, bodegones, pintura de género y otros subgéneros marginados, y a dotar de mayor

protagonismo al ingrediente marginal que siempre lo ha acompañado en su producción: Chile, la Universidad donde estudió arte, la chilenidad, México, Yucatán, la Escuela donde ejerce la docencia, la “región 4”, la aparente malhechura de algunas piezas, la evidente carencia técnica de algunas compartidas con otros pintores y de las compradas a módicos precios a autores mediocres (y que Penroz interviene físicamente).

En esta línea, funcionan la apropiación de patrones estabilizados, las múltiples autorías al alimón, el trabajo con estenciles y el empleo de otros elementos que logran la casi total anulación del artista-creador de linaje romántico (al “pequeño Dios huidobriano), y la desaparición completa y logradísima del estilo único, que en mi opinión es la apuesta más alta de este destacadísimo y osadísimo hacedor.

Las glosas y citas un tanto cínicas de artistas del pasado tienen que ver, por supuesto, con lo mencionado. Beneficiadas varias de éstas del humor y la mordacidad características de Penroz, completan lo que para mí se define, pensando con Edgar Morin, como un gran ejercicio de recursividad en la obra de este artista. Revaluadas gracias a las copias, réplicas y formas devaluadas que les reconocen su calidad de “originales”, “centrales”, “personales”... los íconos y referencias estables necesitan como nunca de las copias, réplicas y devaluaciones para no perder su estatuto, en un mundo cada vez más descreído. Mejor figurar ensartado en las filosas espadas de una planta de henequén, a no figurar en ninguna memoria.

O, en otro sentido, mejor encarnar en la multiplicidad de manos, gestos, trazos, accidentes y sorpresas que se deben a la idea viva del autor, que encarnar en un estilo único conceptos caducos del arte y del artista. Mejor un homenaje a lo que puede seguir siendo, sólo si se le niega.

Con sorpresa y regocijo descubro que la estética asociada a la belleza es una constante en la trayectoria de Penroz. Me pregunto si en todo momento habrá sido consciente y controlado este feliz atributo. En sus cuadros de los años 80 y 90, época en que asumió a plenitud el tránsito de la transvanguardia al arte intelectual (vinculado aunque no necesariamente sinónimo del arte conceptual), la estética cumple un protagonismo clave desde una exquisita impureza, como si la intervención de Penroz permitiera a los géneros devaluados salvarse con su apuesta más evidente, no bien su conexión con el

espectáculo de la naturaleza. Después, lo estético se manifestó también de otras formas, todas las cuales celebro.

La más importante quizá, la más seductora de todas involucra al medio de la pintura y a las múltiples formas (a todos los signos visibles) pero es de índole conceptual. Me refiero a la propuesta misma de la obra y al sueño de Rafael Penroz de anularse como artista para armar su aventura icárica. Antes que una lógica, antes que una ética, prima en este admirable trabajo —y creo que estaría de acuerdo Charles Sanders Peirce— una estética (1). Para mí, esta es una garantía más para involucrarme con la obra, pero sobre todo, para ir al mundo desde el mundo de la obra y del artista.

Nota: (1) El creador del pragmatismo, referencia fundamental de Penroz, pensaba que un proyecto debe tener los tres componentes citados, siendo el estético necesario para el desarrollo de los otros dos.

## LA CREACIÓN COMO PARADOJA DE RUSSELL

Marco Díaz Güemez

No he iniciado mi autobiografía por miedo de que algo importante no haya sucedido todavía.

Supongamos que terminara mis días como presidente de México; la biografía parecería incompleta si no mencionara este hecho.

Bertrand Russell

La paradoja de Russell, llamada así en honor de su descubridor Bertrand Russell, planteó un problema sin resolución (que de eso se tratan las paradojas) que afectó y cimbró los anhelos de conformar una lógica matemática a principios del siglo XX. Gottlob Frege y el propio Russell quedaron devastados ante esta simple cuestión: ¿puede un conjunto de conjuntos formar parte de sí mismo? sino forma parte entonces ha de pertenecer a otro conjunto que agrupa a los que no forman parte de sí mismos y por lo tanto sí forma parte de sí mismo.

Hace algunos años, Rafael Penroz descubrió a través de su propio trabajo artístico una suerte de paradoja que prácticamente lo obligó a dejar de crear por un tiempo: "a medida que negamos la pintura, parece cobrar más vida ampliando y saliéndose "de cuadro" sólo para volver a ser cuadro. Es decir, esto de que mientras menos pintura es la pintura, más pintura se vuelve, desafía cierta lógica".

Por eso, cuando descubrió los razonamientos de Russell, de inmediato se redescubrió a sí mismo, y quiso ir más allá. Se imaginó la práctica artística y a los creadores como conjuntos y tomó la decisión de no estar dentro de ellos. Para rematar esta analogía matemática, tomó la paradoja de Russell como si fuera una fórmula.

Así, en este "cuadro" nos ha dejado tres cosas en claro: no lo pintó (de hecho, lo compró) lo borró; y, mediante un texto ejemplo de la paradoja y que no se refiere a la pintura, dejó al descubierto una parte del fondo. Además, ha declarado que su labor en este proceso no fue distinta al de un pintor de brocha gorda. De manera que se ha asumido como un creador de actos paradójicos.

Con esta pieza mediante esta estrategia, y quizá sin quererlo, nos abre el camino a una paradoja también inquietante en todo proceso artístico: ¿puede pertenecer el creador a la cosa que él crea, es decir, a los conjuntos que ha conformado? Biográfica e históricamente al artista se le ha reconocido por la suma de sus obras; pero ahora, con esta evidencia ¿a qué conjunto habrá de referirse para ser y pertenecer?