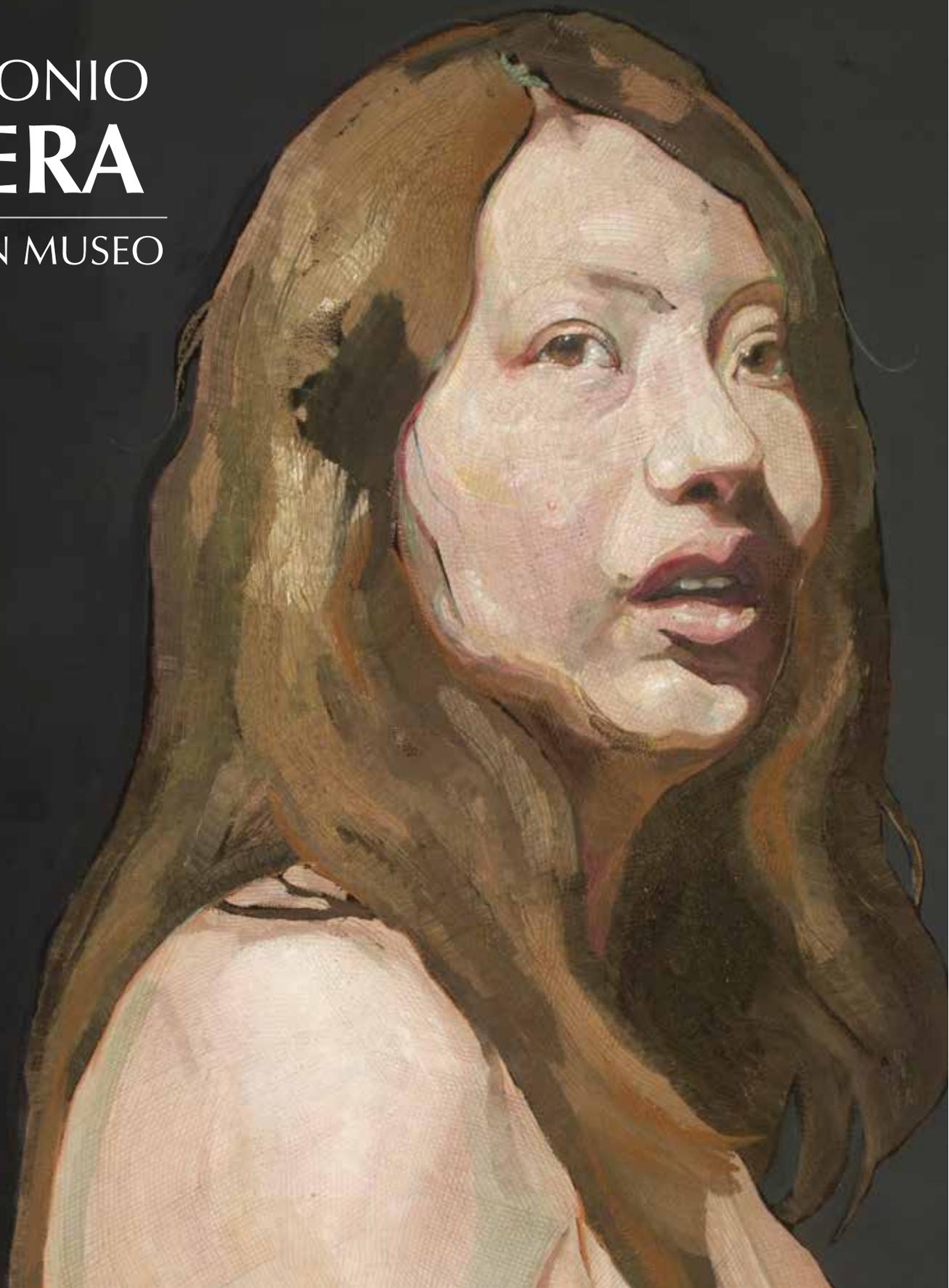
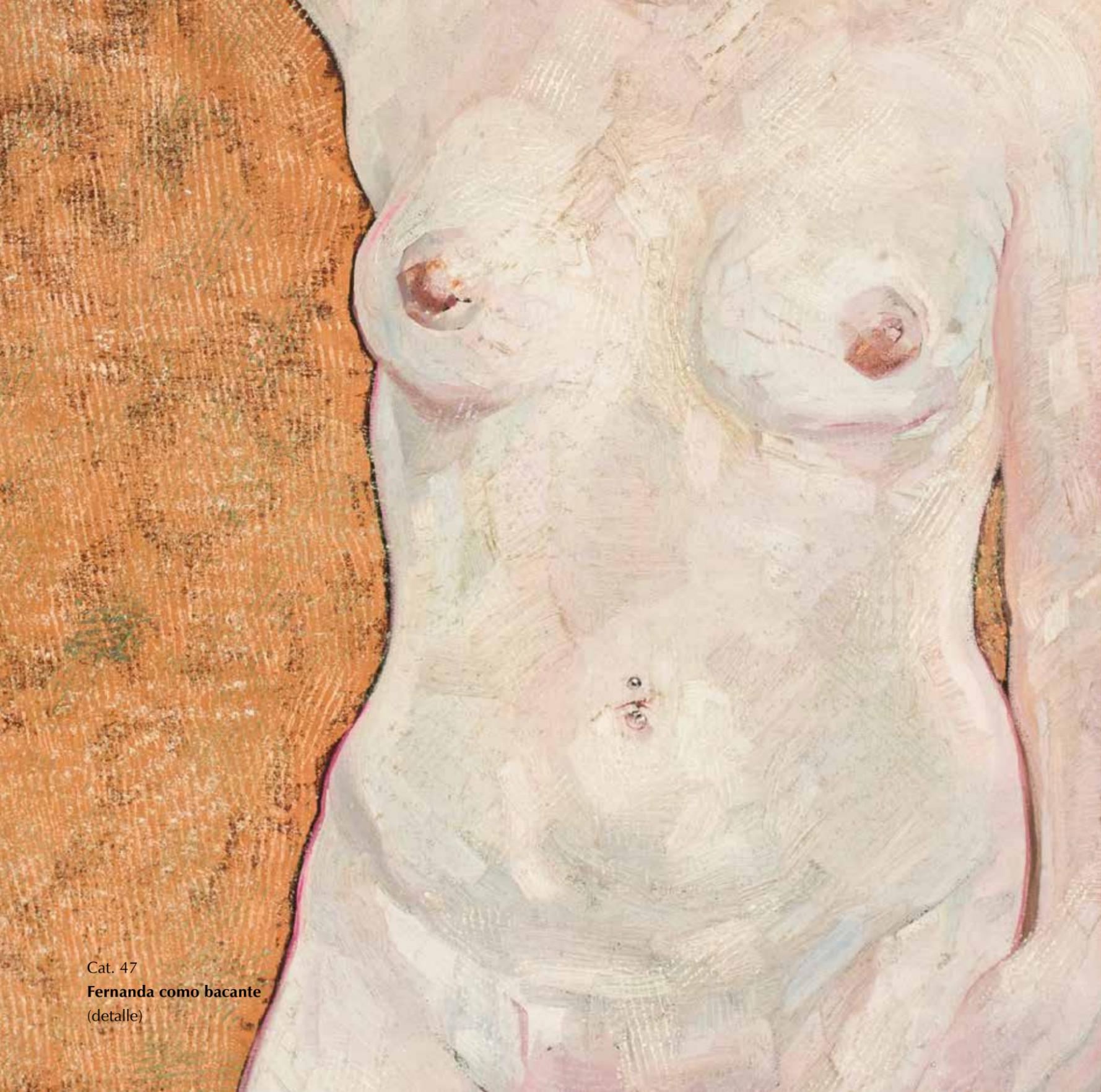


JOSÉ ANTONIO
FARRERA

PIEZAS PARA UN MUSEO





Cat. 47
Fernanda como bacante
(detalle)

JOSÉ ANTONIO
FARRERA

PIEZAS PARA UN MUSEO



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

SISTEMA DE APOYOS
A LA CREACIÓN Y
PROYECTOS CULTURALES



MUSEO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

José María Pino Suárez 30
Ciudad de México, CDMX

Diciembre de 2022 a febrero de 2023





Small white label with illegible text.



Small white label with illegible text.

CUARTEL DEL ARTE

Miguel Hidalgo 901

Pachuca de Soto, Hidalgo

Junio a septiembre de 2021

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE QUERÉTARO

Manuel Acuña esquina Avenida Reforma Oriente s/n

Santiago de Querétaro, Querétaro

Septiembre a noviembre de 2020





MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO NO. 8

José María Morelos y Pavón s/n
Aguascalientes, Aguascalientes

Abril a julio de 2020





Cat. 1
Fruta
(detalle)

Rostro y cuerpo: las manecillas del reloj en la pintura de José Antonio Farrera

José María Espinasa

En la pintura figurativa el retrato es una piedra de toque de las intenciones del artista, pues, como el desnudo, ambos son una aproximación al ser de la persona. A su vez, el artista que se autorretrata es una especie de Narciso a la inversa: no se enamora de sí mismo sino que se desconoce, se aproxima al *yo es otro* de Rimbaud hace siglo y medio. He reflexionado mucho sobre el papel que tiene el rostro en las artes plásticas y me queda claro que los retratos y autorretratos son piedras de fundación de una manera de mirar: *como ves, como me ves, como me veo*.

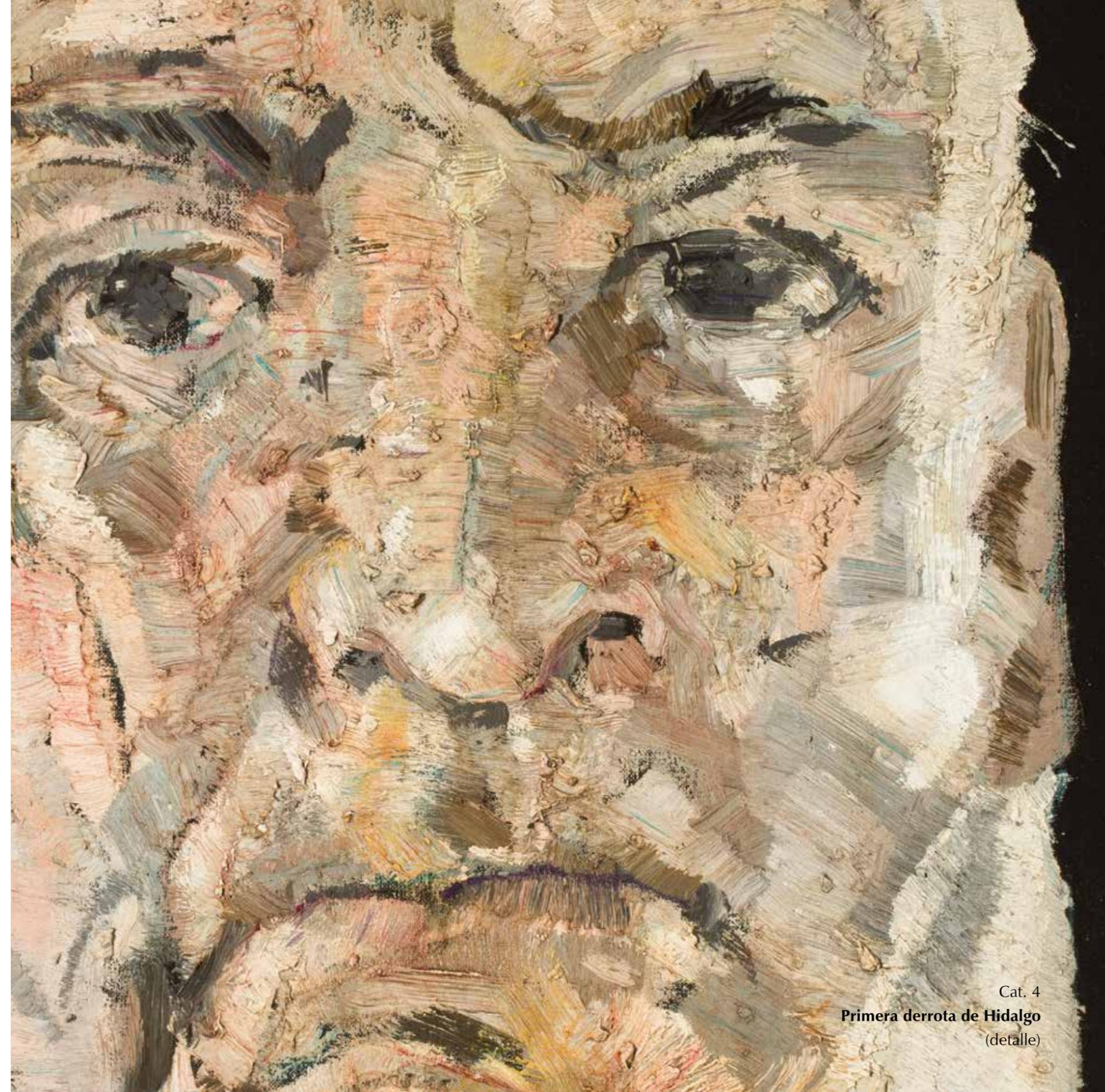
La tradición retratista en México es particularmente notable. Pienso en ese verdadero milagro expresivo que es la pintura de Hermenegildo Bustos. Y cuando al rostro se suma el cuerpo, como es el caso de José Antonio Farrera, la mirada se extrema, se extravía, se extraña en reconocimiento distinto: soy porque no soy tú, tú es otro. En el caso de Farrera la fisicidad del rostro se transmite al cuerpo; la volumetría se vuelve textura, casi escritura, que nos cuenta una historia detenida en el tiempo y en la mirada de quien observa. Miramos, cómo podría ser de otra manera, con los ojos abiertos, pero hay pinturas que hacen que los cerremos, y otras, como las de Farrera, que nos hacen abrirlos más, ansiosos de comprender la condición carnal del cuerpo en toda plenitud.

Las huellas en el cuerpo ¿son memoria o profecía? En todo caso, cicatrices de lo ocurrido o de lo que ocurrirá, como bien sabía Oscar Wilde, caricias que la mano transforma en heridas o incisiones que deja el tiempo y que refieren —pintan o escriben— la vida misma. Así, los rostros de Farrera, los cuerpos, nos llevan a pensar que son “vidas desnudas”, es decir que suponemos que hay otras vidas enmascaradas o maquilladas, pero que a nuestro pintor no le interesan; las quiere —las mira— tal cual son en su evidencia, en su desnudez de cuerpos y de rostros, eso que llamamos evidencia y que entendemos como sinceridad. ¿Qué quiere decir que una pintura es sincera? La respuesta es

compleja. Los retratos de Rembrandt o de Velázquez siempre son autorretratos aunque retraten a otros y nunca son más otros que cuando son ellos el modelo. Estoy tentado a decir lo mismo de Francis Bacon y de Lucian Freud, paradigmas contemporáneos de eso que llamamos realismo y que es una manera de cancelar la frontera entre ciencia y apariencia.

La maestría técnica de Farrera, evidente en el manejo del color y sus tonalidades, le da un curioso tono de claroscuro muy moderno, incluso más: contemporáneo. En sus lienzos las rugosidades de la piel son pues una escritura, o una *incisión* que comparte la acepción con el bisturí y la gubia, el pintor es cirujano. Por eso, esos cuerpos, esos rostros, son placas en el sentido del grabado y placas en el sentido de la radiografía cuyo soporte fuera no el metal o la madera, sino la piel. Y aclaro, para evitar confusiones, que no se trata, aunque pueda estar cerca, de la incisión del tatuaje. Un poeta mexicano dijo al ver una fotografía de Ezra Pound viejo: “se labraba las arrugas con la mano”, y eso subraya que en la pintura de Farrera es carne viva el cuerpo, el rostro. Para no alargarme mucho les comento que en un catálogo anterior de la pintura de Farrera encuentro un autorretrato calificado de “garbancero”. Y entiendo el calificativo como se le aplicaba en una época a Benito Pérez Galdós: es un novelista garbancero. Es autorretrato se suma a otros dos tremendamente contrastantes, *Autorretrato confinado* y *Autorretrato en el 2084*; la pregunta sería cuál es de verdad una *Vanidad* y cuál una condición de eternidad. Ensayar una aproximación nos llevaría mucho tiempo y cada quien ensayará la suya.

No obstante, me interesa puntualizar un uso curioso de la técnica pictórica. Los artistas que hacen retrato o desnudo suelen tener una dificultad adicional en el tratamiento de la corporalidad, de la carnalidad. Y se provoca una constante oscilación entre lo biológico y lo mineral, la danza y la escultura. Farrera parece tener una primera mirada más mineral, pero si nos aproximamos al cuadro hay algo en sus texturas que hace nacer —mejor, renacer— la carnalidad, el uso de la espátula o la brocha —alguna vez oí decir a un crítico con ironía que Rubens era un pintor de “brocha gorda”—, el pincel o hasta la mano misma, como si dejara su huella en el trazo. Sus cuerpos respiran. La palabra clave es *huella*. Porque una huella en la piel es en cierta manera una cicatriz, como si Farrera quisiera leer el rostro o el cuerpo como una gitana lee la mano: un trazo de nuestras vidas, una biografía hacia el pasado, pero también hacia el futuro, es decir, una biografía posible que asuma el envejecimiento como se intuye en Dorian Grey a través de la pluma de Wilde.



Cat. 4
Primera derrota de Hidalgo
(detalle)

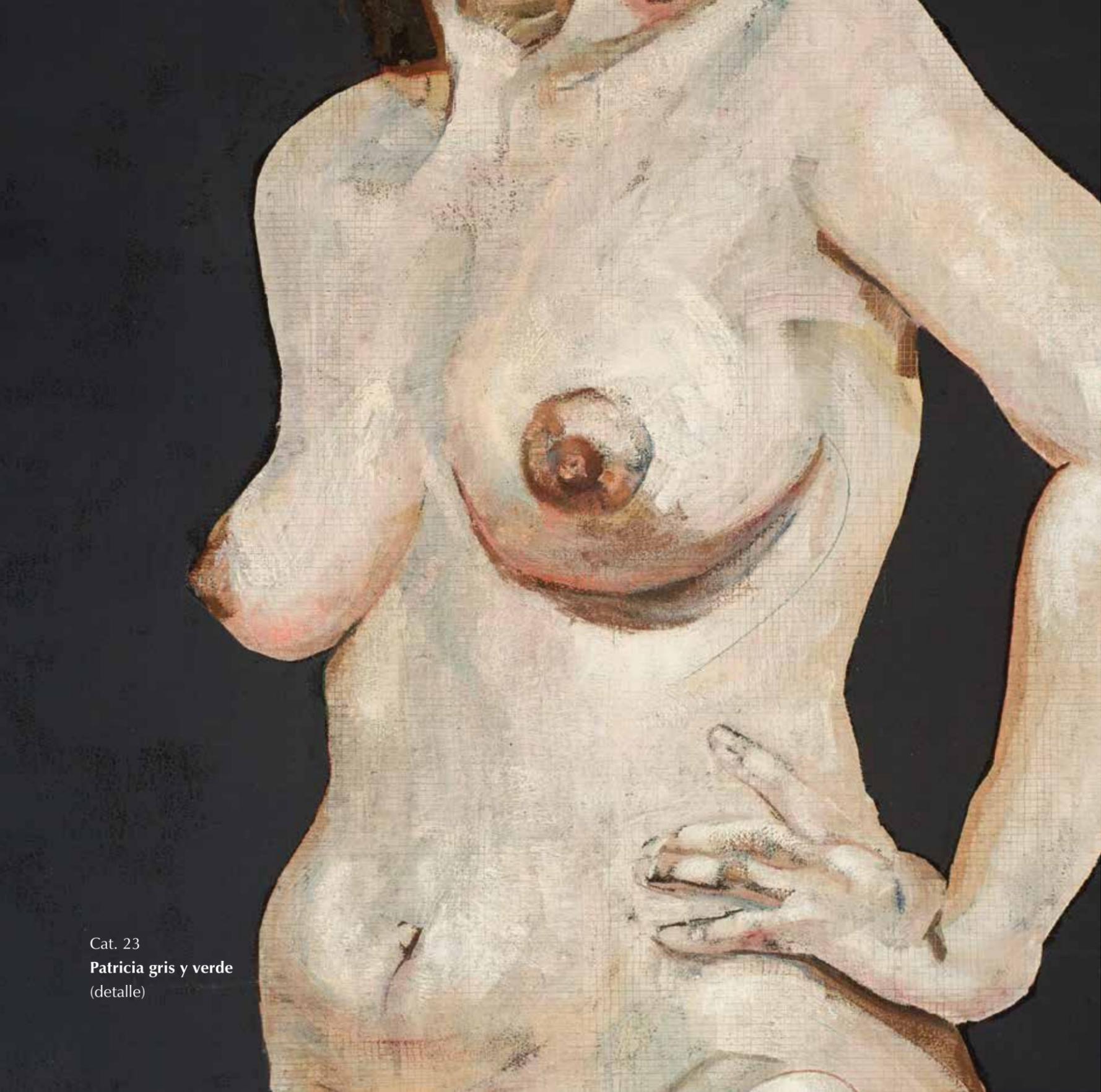


Cat. 9
Retrato oficial
(detalle)

Lo que el autor inglés nos dice, y con él Ferrera en estas pinturas, es que el retrato pictórico adquiere una condición de envejecimiento en su misma calidad visual y que la pintura deja de ser tiempo detenido para ser tiempo vivido y —sobre todo— viviente. El retrato sólo lo termina la muerte (y tal vez ni ella). Lo concluye la biología misma en su sentido más visceral y putrefacto. Es decir: el retrato tiene siempre en el horizonte a la muerte. Y cuanto más presente está, como en Ferrera, más vivo es el retrato. Lo que digo es muy claro en Rembrandt, pero también en nuestro autor. Cuando el cuerpo no tiene rostro, cuando es un torso, no es en cierta manera retrato, pero cuando un retrato tiene cuerpo es más retrato aun. Porque un rostro o un cuerpo es ante todo trazo y volumen. Y sólo después interviene la paleta de colores, tan peculiar en Ferrera, que parece estar más concentrada en la medida en que el cuadro gana tamaño.

Si un pintor se complace en el autorretrato es porque en cierta manera no se reconoce... y necesita hacerlo, y cuando retrata a otros es porque los reconoce y en parte necesita olvidarlos. Es una paradoja constante y en estas pinturas muy obsesiva. En otros lugares he señalado una curiosa cuestión: tenemos todo tipo de fotografías y retratos de Federico García Lorca; en cambio, hasta ahora no se conoce una grabación de su voz. Y para el poeta la voz es central. Imaginemos entonces que de Ferrera conocemos su voz y no su rostro, y que a partir de ella, la voz, imaginamos un retrato. Creo que el resultado sería sorprendente. Importa también mostrar cómo retrata a los hombres y cómo lo hace con las mujeres. Es ya un lugar común señalar que en las mujeres el cuerpo es un todo mientras que en el hombre, no. Pero eso tiene que ver con reflexiones sobre las pulsiones eróticas y no se ha entendido a cabalidad porque no se le ha prestado suficiente atención al asunto en relación con el retrato que casi calificaríamos de clínico en Ferrera, sin que éste pierda vivacidad: ni la *Vanidad* es quirúrgica, hasta ella es carnal.

Abordemos el asunto de otra manera: la edad. Según Wilde, a quien en este texto hemos recurrido mucho, el retrato no tiene edad y el pecado es que el que hacen de Dorian Grey es puro tiempo, acumula años, es paradójicamente edad en estado puro. La eterna juventud y la resurrección son pecados mayores para el hombre —por eso Jesús es siempre joven y su padre, Dios, siempre viejo al menos en el cristianismo—, o dicho de otra manera: un retrato siempre está enfermo de tiempo. Su condición ajena a la duración vuelve al tiempo una enfermedad, la enfermedad de la muerte como dijeron en su momento Maurice Blanchot y Marguerite Duras. Por eso la pintura de Ferrera nos sobrecoge: la muerte en ella está a punto —en el umbral— de olvidarse del tiempo.



Cat. 23
Patricia gris y verde
(detalle)

Piezas para un museo. Pinturas de José Antonio Farrera

Erik Castillo

Los conceptos que más me interesan son la religión y el erotismo, ¿qué otra cosa podría ser el crisol de mis óleos, sino el cuerpo humano?

José Antonio Farrera

*Der Zeit ihre Kunst.
Der Kunst ihre Freiheit.
(A cada época su arte.
A cada arte su libertad.)*

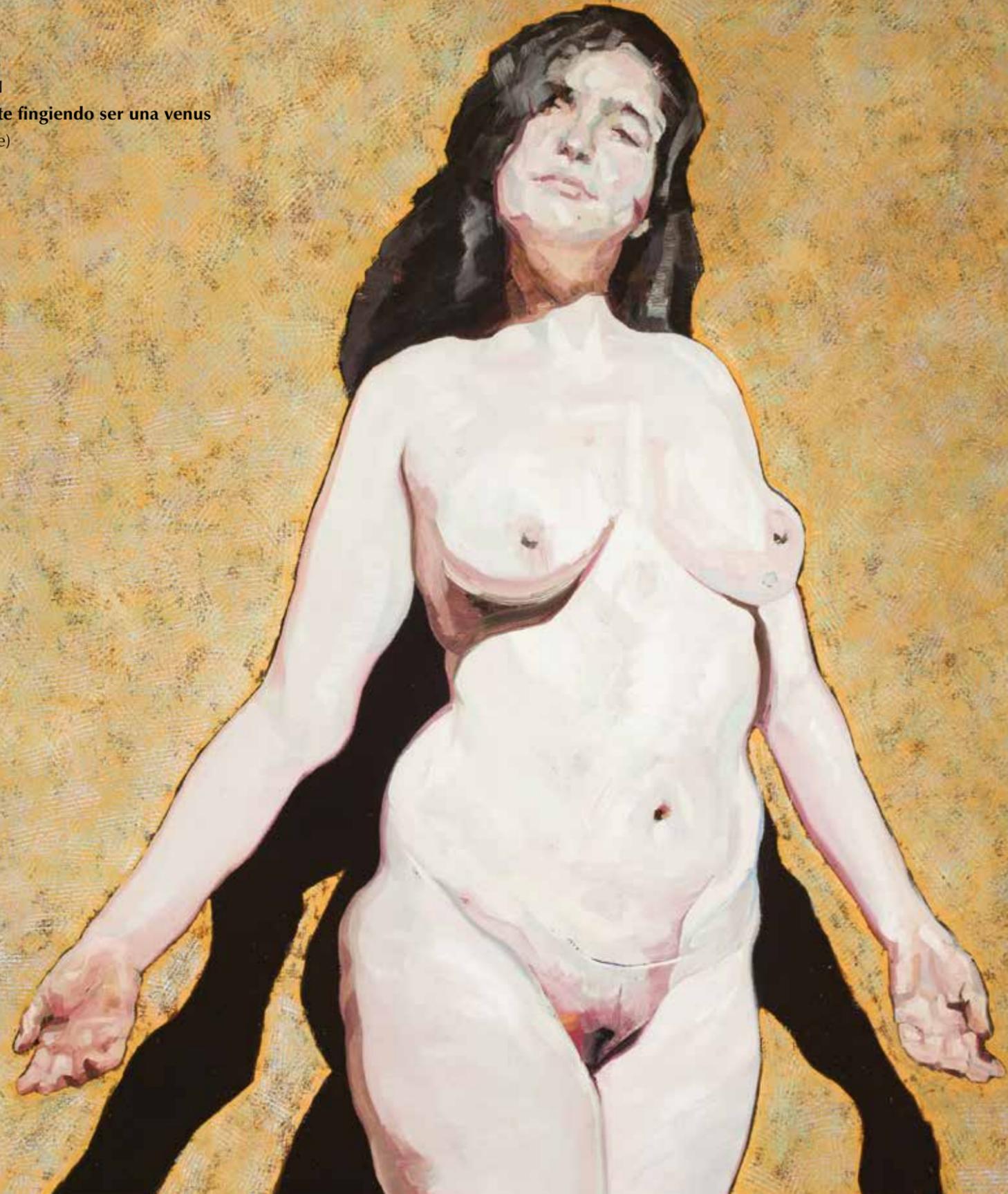
Ludwig Hevesi

I

La figura despliega un manto de magnetismo, su rostro tiene una expresión plácida pero contenida, los ojos entornados y un gesto apacible; es un ser —evidentemente distante— que parece consciente del escrutinio de los que no podemos dejar de contemplar su presencia. En pleno trance de autoexhibición, la modelo, que en el origen del proceso creativo fue captada del natural a modo de *Academia*, desnuda, nos devuelve la mirada creando la ilusión de ese circuito de complicidad que nos hemos inventado frente a tantas imágenes del ser humano, cuadros cuyas personificaciones nos han hechizado y que son inolvidables en la esfera de nuestras pinacotecas interiores. Se trata aquí de una figura femenina de cuerpo casi completo, inscrita en un encuadre de la cabeza a las rodillas equivalente al del plano cinematográfico americano.

Cat. 41

Bacante fingiendo ser una venus
(detalle)



Sólo están la figura y su sombra contra el fondo del cuadro, justo detrás del personaje se ve la superficie del fondo, que es la representación de un muro dorado (¿un plano eidético?). El cuerpo de la chica es poderoso y estimula una visión en la mente del observador, en la que se funden la belleza protectora de una advocación seudomariana, la corporeidad turgente de la oficiante de un oscuro rito de fertilidad y la calidez voluptuosa de una Afrodita rediviva. Ahí mismo, la silueta de la sombra de la figura, que también es la imagen de una mujer del “mundo real”, sugiere algo ligeramente ominoso. Esto y la evidencia del entorno dorado retrotraen, asimismo, la efigie de una Eva/Lilith pintada en la era del *Jugendstil* de la Viena de 1900. *Bacante fingiendo ser una venus*, título de este óleo pintado en el año 2018 por José Antonio Farrera, en un lienzo de 200 × 150 centímetros, puede ser invocada en calidad de obra representativa y sintomática de la carrera completa del artista, al menos considerando lo que ha hecho hasta ahora.

II

El estudio-taller del pintor José Antonio Farrera se encuentra en un departamento en los altos de un edificio construido en el siglo XIX, ubicado en la hermosa calle de República de Chile, dentro del corazón del viejo Centro Histórico de la Ciudad de México. Es curioso y misteriosamente simbólico que esa calle es en la que están los comercios que venden, desde hace muchas décadas, la oferta de vestidos de novia. La vista de los aparadores, con los maniqués y figurines prototípicos que exhiben los diseños de los ajueres nupciales, deja la impresión en el peatón de recorrer las parafernalias de una liturgia imaginaria, de un culto centrado en la consagración mítica del cuerpo de una deidad femenina.

Después de subir una interminable —y no menos simbólica— secuencia de escaleras, adentro del espacio de trabajo del artista y una vez rodeados por sus cuadros, todo cobra sentido y es imposible no asociar el trayecto recorrido al pensamiento visionario de Marcel Duchamp, un fanático de los aparadores comerciales: imaginamos a *La novia desnudada* (en lo alto del cuadro-aparador que es *El gran vidrio*) por sus solteros (representados en

la parte baja del plano transparente); volvemos al *Desnudo bajando la escalera* (en este caso, yo, un hombre vestido, menos en el rol de Alceste y más en el de Admeto, subiendo los peldaños desde el inframundo urbano)... Todo eso y otras imágenes derivadas se fijan de manera vertiginosa y simultánea en la mente. Por ello, y también por su disposición y generosa amabilidad, José Antonio Farrera resulta un anfitrión único, una especie de propiciador psíquico, un “maestro de ceremonias de su propio espectáculo”, como bien percibió Rafael Muñoz Saldaña al referirse en un texto suyo a una obra de Farrera (*Autorretrato garbancero*, 2012). Los espacios principales del departamento donde habita y trabaja el pintor están atiborrados de cuadros que se advierten espléndidos desde el primer golpe de vista. Casi todos contienen imágenes contundentes de rostros y desnudos rotundos de figuras de mujeres. El círculo simbólico que comienza en la calle de los vestidos de novia se completa, al instante, en estas habitaciones saturadas con imágenes de mujeres magnéticas.

La parte del estudio destinada al trabajo de pintura es una nueva revelación para cualquier visitante. La escena da cuenta del fragor, pulsión, fatigas y generación vital que tienen lugar ahí. Abundan, alternativamente dispuestos en su lugar o esparcidos por todos lados, los materiales y las herramientas en estado de lucha en medio del caos inexorable (entropía) y de un extraño régimen de orden (negantropía): paletas, tubos de óleo, pinceles, brochas y espátulas; pero también se descubren utensilios implementados por el artista como instrumental de pintor, distintos cepillos de cerdas rudas montados en mangos que los vuelven rodillos giratorios, rastrillos, navajas, cortadores, peines, puntas esgrafiadoras y lijas. Las paletas con residuos de fluido de óleo son particularmente interesantes, el artista las tiene colgadas o puestas a la mano para mantener control y variación de los arreglos cromáticos de sesiones anteriores, a la hora de producir las piezas del momento.



Cat. 22
Marcela interior (a Balthus)
(detalle)



Cat. 30
Mi retrato en 2084 (a J. Ensor)
2017
(detalle)

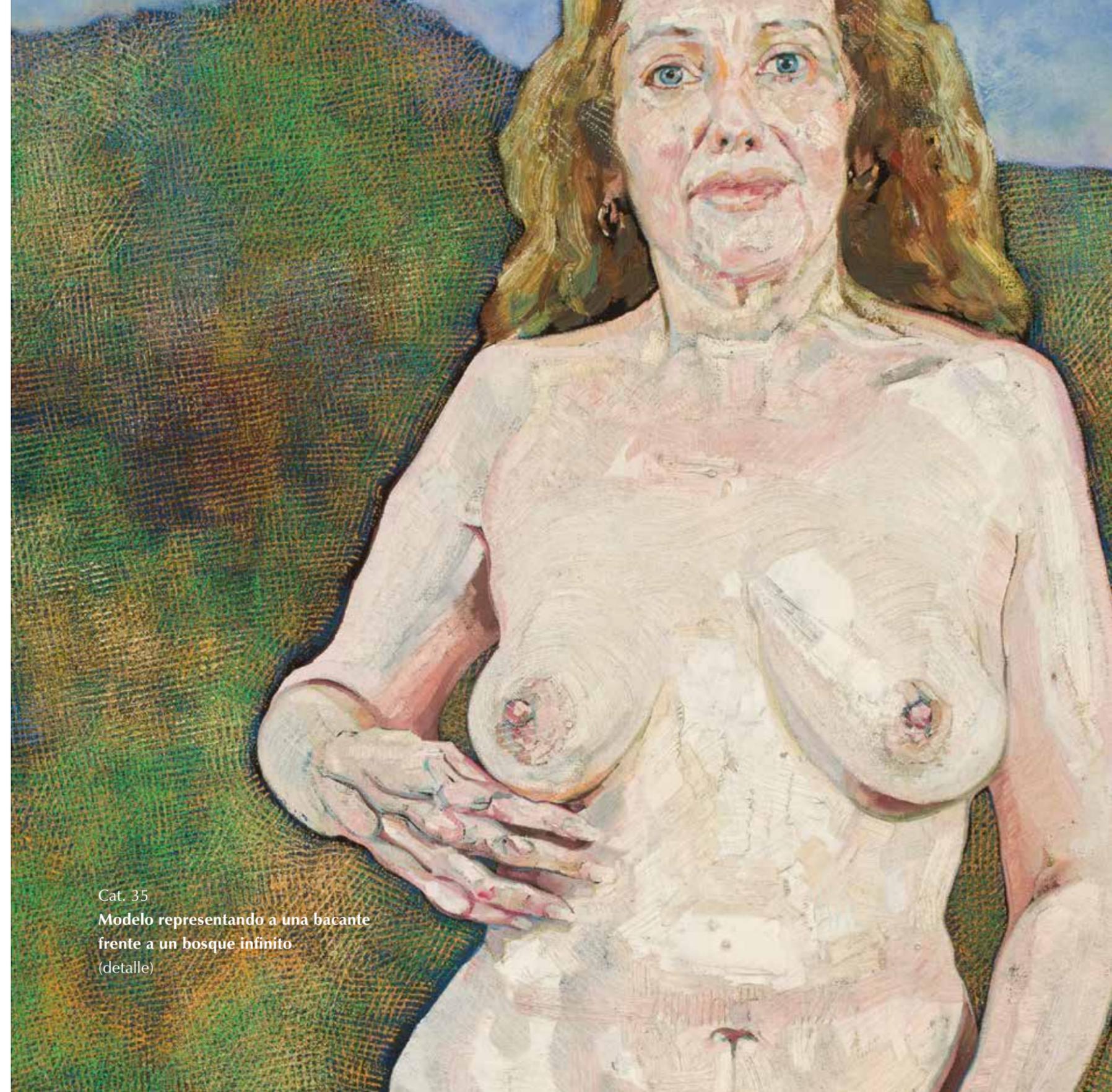
III

Piezas para un museo. Pinturas de José Antonio Farrera comprende setenta cuadros producidos en el periodo 2009-2020. La muestra propone una selección de obra que funciona como un balance curatorial de una década de trabajo plástico y discursivo. El conjunto de cuadros que reúne este proyecto es la mejor forma de constatar que la trayectoria artística de José Antonio Farrera está consolidada y que promete todavía más logros. Rigurosa, depurada e inteligente, la concepción plástico-discursiva que fundamenta la labor pictórica de Farrera pone a su autor en un sitio singular de la escena de la pintura actual en México. El carácter de la producción del artista flota en un punto, digamos *estilístico* para entendernos, que guarda distintas relaciones de acercamiento o distancia respecto al realismo naturalista, al fotorrealismo pop, al simbolismo no narrativo, al formalismo matérico, al abstraccionismo de reducción no total y a la neofiguración expresionista. Esta interesante genealogía artística, que se compensa discursivamente a sí misma, permite comprender por qué las proposiciones visuales de José Antonio Farrera están movilizadas —de acuerdo con sus propias palabras— por una “poética del silencio”.

Un sector de la teoría de la segunda mitad del siglo xx que analiza la producción de pintura vanguardista y postvanguardista de esa misma centuria, pienso ahora en William Rubin o en Werner Hofmann, ha explicado el paso de *lo narrativo* a *lo icónico* en la visión de pintores como Pablo Picasso o Francis Bacon. Ambos artistas (y podríamos agregar, en el contexto mexicano del mismo periodo, al último José Clemente Orozco, a Rufino Tamayo y a Gilberto Aceves Navarro) ejemplifican la renuncia a la pintura que contiene anécdota o cadena iconográfica, y anuncian la afiliación a la pintura que articula signos donde convergen, al mismo nivel, la energía plástico-perceptual y el elemento icónico aislado, autónomo, susceptible de interpretarse de forma polisémica. El tipo de recepción que detonan las obras de esta naturaleza en un espectador atento también es una evidencia de esa “poética del silencio”. La experiencia en la que el testigo de las *poéticas del silencio* se apropia, en el mismo instante, de la percepción de valores plásticos y de la conceptualización de pensamiento es poderosísima, tanto en imágenes con claves históricas, políticas y sociales, como en las que involucran cuestiones cotidianas o contingentes. Farrera es fiel a su divisa en este sentido: “la pintura no remite a algo, existe”.

En la conversación que sostuvieron el galerista José Ignacio Aldama y José Antonio Farrera para la publicación del libro *José Antonio Farrera. Óleos*, en el año 2013, el artista enlista a los pintores que le han interesado más en el curso de su producción reciente: Lucian Freud, Ángel Zárraga, Germán Gedovius, Balthus, Frank Auerbach, Velázquez, Odd Nerdrum, Hermenegildo Bustos, Julio Ruelas, Saturnino Herrán... Farrera asume con aplomo las influencias y las genealogías que él mismo ha elegido en el devenir de su obra. Para él, no obstante, la tarea que todo artista debe llevar a cabo en este asunto no es otra que la de “dar golpes de timón a las exploraciones históricas de los otros pintores”, y proseguir hacia lo desconocido en una línea sostenida a título personal. Desde mi punto de vista, además de la lista anterior de referentes y de las menciones a pintores que hice en el párrafo precedente, un paralelismo lúcido que se puede poner sobre la mesa del análisis de la pintura de José Antonio Farrera (lo insinué al final del primer apartado del texto), aunque no sea un referente citado directamente por el propio artista, es la obra de Gustav Klimt (1862-1918).

A partir de 1890 se perfila la etapa trascendental en la realización plástica de Klimt y sus imágenes comienzan a adquirir las características por las que el artista vienés ha pasado a la historia. Como ha demostrado uno de los expertos en su obra, el historiador del arte y curador Gilles Néret, Klimt llevó a cabo una revisión productiva del trabajo de los artistas que le parecieron influyentes en distintos momentos (Hans Makart, Édouard Manet, James McNeill Whistler, Velázquez, Fernand Khnopff, Jan van Eyck, Toulouse-Lautrec, entre otros), y logró una concepción personal de las formas, altamente sintética, en la que se manifiesta la integración de la pintura con la gráfica —aderezada con la inclusión de pasajes ornamentales y relieves en la superficie del cuadro— y una simbiosis tensa, en el nivel temático, del “principio de la realidad”, o deber ser, con el “principio del deseo”. En la superficie de los cuadros de José Antonio Farrera hay efectos gráficos (equivalentes a las incisiones en una matriz de grabado) que potencian el orden pictórico: marcas y tramas lineales, achurados y patrones reticulares que el artista va dejando en el campo empastado. Por lo demás, también hay elementos ornamentales básicos y una gran capacidad de síntesis formal.



Cat. 35
Modelo representando a una bacante
frente a un bosque infinito
(detalle)

Cat. 51

Bacante sosegada

(detalle)



Los mundos de Klimt y Ferrera son paralelos en esencia, están habitados, casi en su totalidad, por la multiplicidad de los avatares de las mujeres, son *gineceos* visuales. Aquí hay diferencias de peso y consideración en el paralelismo. Por lo que toca a Klimt, cuando no son los retratos políticamente correctos —y salvíficos para las finanzas y la autonomía del pintor— de las respetables damas de la burguesía judía, que tanto apoyó al programa cultural de la Sezession del cambio de siglo, las mujeres representadas en sus obras son *Vamps avant la lettre*, mujeres “castradoras” (Néret) o magníficas reinenciones de Judit, Salomé, Atenea, Artemisa; encarnaciones lésbicas tremendas de Venus y, otras veces, mujeres fatales o personificaciones de la civilización, las artes y los elementos de la naturaleza. Como veremos más adelante, desde otra interpretación, en el discurso icónico de José Antonio Ferrera se manifiestan otros desdoblamiento del arquetipo de la mujer. Por lo pronto, es posible afirmar que a nuestro pintor le interesa una constelación femenina, en la que lo erótico y lo tanático presentan otras tensiones.

Klimt, y lo mismo puede comprobarse en las pinturas de Ferrera, prefiere otorgar primacía a lo plástico-formal, a lo táctil, de tal manera que lo que llamábamos el significado intangible del cuadro estará oculto o velado por la dimensión concreta de la composición. En la estilística de los dos artistas queda claro un juego con la estética neobizantina y un gusto desmedido por la combinación del esquematismo estructuralista con el mimetismo de alta fidelidad visual. Klimt programó sus diagramas compositivos a partir de patrones estructurales y cromáticos eurítmicos, es decir, finamente proporcionados a través de la repetición, la progresión o los gradientes de módulos o motivos visuales; de ahí la portentosa impresión de belleza que hay en sus piezas, no sólo de figura humana, sino en los distintos paisajes o en los mosaicos enigmáticos del salón del magnífico Palacio Stoclet.

Un siglo después de Klimt, José Antonio Farrera dota a sus obras de dos niveles complejos de composición, si bien el resultado final tiene la gran cualidad de parecer sencillo o elemental. El primer nivel compositivo corresponde a la diagramación convencional de las figuras y de los posibles elementos accesorios, en relación con los fondos: encuadre y escala, punto de vista, arreglo de color, etcétera. El segundo nivel, más imperceptible pero no menos crucial, es el de la composición del campo háptico o del texturizado literal. El interior de todas las figuras y fondos en las piezas de Farrera tiene secuencias de surcos, foliaciones, meandros, reticulados. La materialidad del empaste de óleo está estriada *de facto* y, a causa de ese tratamiento o intervención planificados, las imágenes generan un leve y fino muaré óptico a la distancia. Aquí hay una veta para un análisis alterno sobre el eco, en lo de Farrera, de la configuración pictórica del fluido de óleo en las obras de Vincent van Gogh.

Gustav Klimt hacía fotografías de sus modelos para componer algunos de sus retratos. José Antonio Farrera ejecuta registro fotográfico de base en la fase preliminar o preparatoria de sus cuadros. Las modelos que colaboran con él casi nunca son profesionales, son básicamente personas cercanas al pintor o conocidas y colegas. Una vez realizada la toma fotográfica, el artista procesa las imágenes con software en un entorno digital y esa segunda imagen es llevada al dominio pictórico en la etapa definitiva de la producción. El objetivo de Farrera es conseguir una escena con la identidad morfológica y sintáctica de la pintura, tal como se definió esta disciplina hasta la época tardomoderna, y nunca pergeñar una imitación del registro fotográfico ni una derivación mimética del documento digital, estos últimos elementos son solamente matrices para la fase pictórica.



Cat. 55
Retrato de Angélica
(detalle)



Cat. 54
La tacita de café
(detalle)

IV

En el libro de Jean Clair *Lección de abismo. Nueve aproximaciones a Picasso*, publicado en francés en el año 2005, el autor dedica un ensayo impecable a la importancia de lo sucedido en 1907 en la esfera del sistema del arte visual europeo. Sus dos piedras de toque para el análisis son el *Retrato de Adele Bloch Bauer* (también conocido como *La dama dorada*), pintado ese año por Gustav Klimt en un lienzo cuadrado de 138 × 138 centímetros, resguardado en la Neue Galerie, en Nueva York; y *Las señoritas de Avignon*, declarado “definitivamente inconcluso” (Clair escribe esta frase pensando en el dicho de Duchamp respecto a *El gran vidrio*) también en 1907, y pintado en un formato casi cuadrado de 243.9 × 233.7 centímetros, resguardado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Los dos cuadros son, según Clair, disimétricos y antinómicos en el mismo escenario temporal. En el de Klimt —una escena del reino de una mujer afortunada socialmente— imperan el orden, la calma y el deleite, y ciertamente es una de las imágenes más hermosas de la historia de la pintura occidental. En el de Picasso —una escena de burdel— hay desorden (un nuevo orden), horror y pulsión, y ciertamente es una de las imágenes más prodigiosas de la historia de la pintura occidental. Las dos obras representan un capítulo culminante en la “vida de las formas” (Clair usa el concepto de Henri Focillon) y dos momentos de sublimación de crisis en las vidas de sus autores, artistas ambos obsesionados con el acto de mirar y de ser mirado.

Por otra parte, sabemos que estos cuadros de Klimt y de Picasso contienen un gran cúmulo de energía estética. En las dos pinturas hay genealogías culturales inéditas hasta entonces: en la primera, Egipto, Mesopotamia, Japón ancestral, Grecia antigua, el estilo imperial decimonónico, más el *dictum* del Modernismo; en el segundo, la tradición ibérica, la negritud africana, Ingres, Cézanne, la confrontación con los hallazgos fauvistas de Matisse en *Le bonheur de vivre* (1905-1906), más el preámbulo a las ideas del cubismo. Examinando lo anterior con cuidado, podemos vislumbrar los grandes alcances del *Zeitgeist* (Espíritu de la época) de la era vanguardista. En esos años, ser artista contemporáneo implicaba estar al día con lo más nuevo y, con la misma urgencia, estar al día respecto a lo más antiguo o a lo más remoto.

Siguiendo abiertamente la argumentación de Jean Clair, está claro que en el periodo 1905-1918 tuvieron lugar, al principio, una crisis del espíritu que dio paso a las primeras Vanguardias Históricas (Cubismo, Futurismo, Expresionismo, Dadaísmo) y, al final del lapso, el célebre *retorno al orden*, como definió el artista y crítico francés André Lhote al regreso a un orden de representación visual moderno, más conservador, que sostuvo de manera moderada algunos efectos del vanguardismo. El Picasso del periodo neoclásico de los años veinte es el ejemplo definitivo de esa vuelta, pero también artistas como el propio Lhote o Tamara de Lempicka, ella misma una extraordinaria pintora de mujeres poderosas. La cuestión de fondo es que en el interludio 1905-1918 se completó un proceso inédito que hemos heredado como uno de los paradigmas más avanzados y todavía vigentes del sistema del arte, germen del lado afirmativo del pluralismo de nuestros días: le llamamos “arte” (en el sentido que el término adquirió desde el siglo XVIII) a lo producido hasta el último tercio del siglo XIX bajo el rubro de Bellas Artes Modernas, a lo producido en las Artes Visuales durante el periodo Tardomoderno (1870-1945), a lo producido en la Postvanguardia, la Postmodernidad y la Era Contemporánea (1950-actualidad), a lo producido por las Artes Aplicadas de la Época Industrial Avanzada y, retroactivamente, a lo producido en la Antigüedad (artes vulgares), en la Edad Media (artes mecánicas) y por las culturas que estudian la etnología y la arqueología. En los dos cuadros comentados de Klimt y Picasso están representados todos los productos de la genealogía anterior.

De regreso a la revisión del trabajo de José Antonio Farrera, es fundamental señalar que él también es un intelectual comprometido con un concepto operativo de lo contemporáneo, un autor que defiende la pluralidad horizontalizada de las disciplinas y prácticas artísticas. Como hemos visto, en su obra también hay referencias y puentes discursivos y formales hacia contextos creativos de diversas temporalidades y perfiles. La pintura de Farrera es producto de un giro cultural complejo y ecléctico, desarrollado con plena conciencia por el pintor. De un modo análogo —y disímulo, al mismo tiempo— a lo que se advierte en las obras de 1907 de Klimt y Picasso, en los cuadros de Farrera no hay mujeres-deidad socialmente privilegiadas ni mujeres-fetiché. Klimt pintó aquel retrato como un *statement* de poder, para resurgir del señalamiento de sus contemporáneos hacia una etapa de autoafirmación social y artística. Todavía en la estela del infortunado suicidio de su amigo Casagemas y de sus propias experiencias sentimentales, Picasso concibió su pintura a modo de talismán, para exorcizar el embrujo que producían en su interioridad el cuerpo femenino, el sexo, la libido y el instinto. ¿Qué representación ponen en juego, de este lado del tiempo, las figuraciones femeninas de José Antonio Farrera?



Cat. 60
Roxana de hinojos
(detalle)



Cat. 10
Horizonte
(detalle)

V

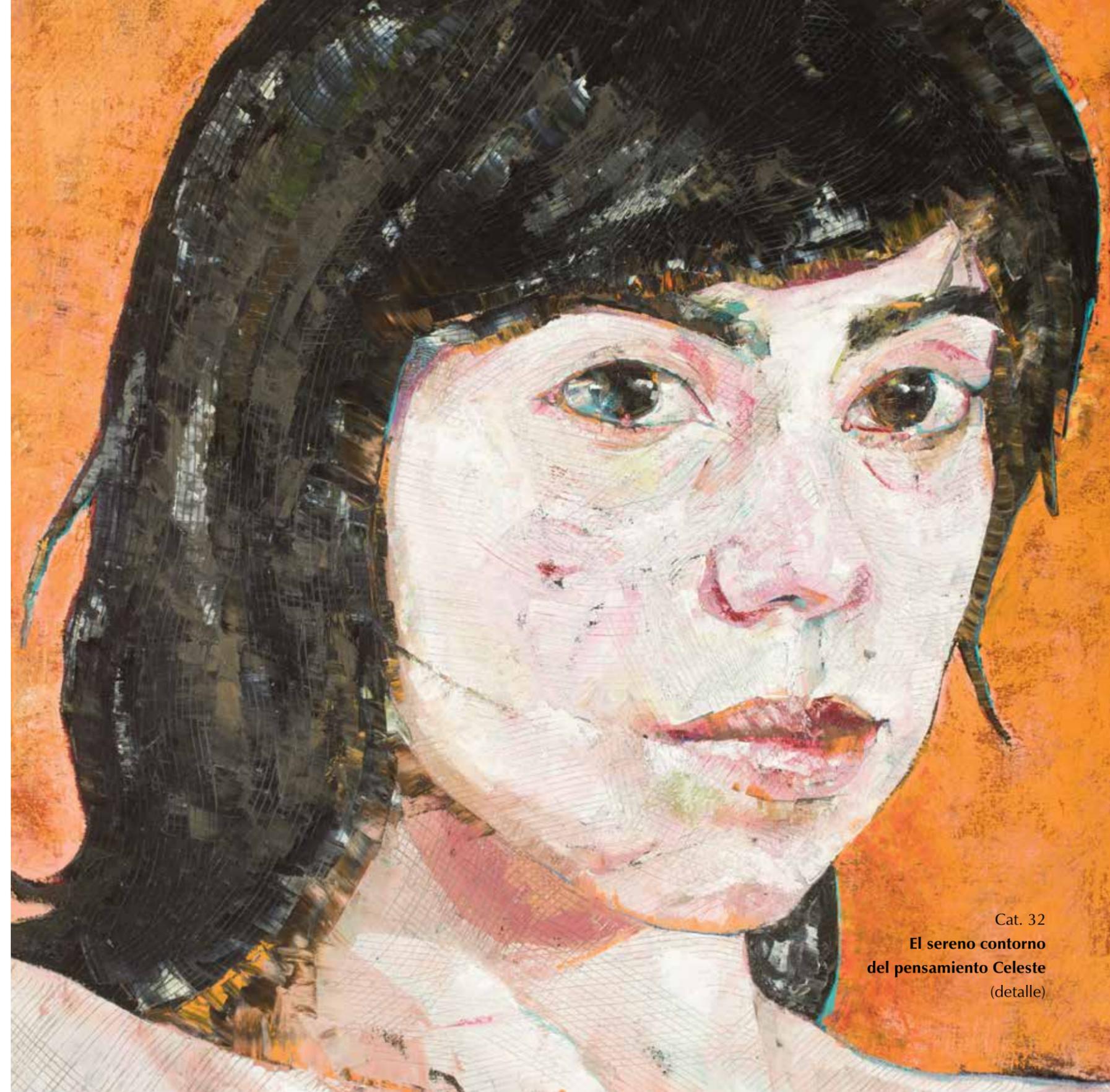
Extrapolando el título de la exposición: *Piezas para un museo*, es posible imaginar que lo que se ve en las escenas de los cuadros más sugerentes compone un imaginario de *Mujeres para un museo*, de *Diosas para un museo*. Y el museo al que me estoy refiriendo sería un recinto en la subjetividad de José Antonio Farrera y de los espectadores intensivos de su propuesta, una coordenada en donde se depositan y brillan contenidos afectivos, estéticos, artísticos, filosóficos, ancestrales y contemporáneos por igual. Hay que recordar, sin embargo, que en la selección de obra hay algunas piezas con figuras masculinas: un héroe depuesto, un hombre viejo y adicto, otras figuras entre comunes y míticas, y algunas obras de la serie *Pinturas sobre pinturas* que representan personajes recuperados de lienzos del periodo barroco (Velázquez, tal vez Hals). Además de los desnudos y los retratos de mujeres y hombres, hay piezas de naturaleza muerta, floreros y frutas.

En la referida conversación entre José Ignacio Aldama y Farrera, este último habla sobre el recurso del gigantismo y de lo monumental en la concepción de los desnudos femeninos y lo relaciona con “la perspectiva infantil” ante el cuerpo de la madre (yo añadiría a la cuestión de la perspectiva ontogénica del niño, la perspectiva filogenética de los antepasados de la especie ante la madre cósmica). Incluso sugiere un atisbo confesional —la búsqueda del retorno original a la calidez materna y la aproximación a un universo femenino personal— que nos ilumina a propósito de su fijación en esta suerte de *diosas del ciclo vital* que pinta con tanta entrega.

La investigadora mexicana Blanca Solares, doctora en Sociología y Filosofía, ha escrito una considerable colección de ensayos en el campo de la Hermenéutica Simbólica, un desarrollo de gran propuesta analítica heredero del legado filosófico del pensamiento de Postguerra (sobre todo, del *Círculo de Eranos*), situado “relacionalmente entre la Razón-Verdad absolutas y el sinsentido nihilista”. En su trascendental estudio *Madre terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo* (2007), rastrea las variaciones que tuvo la concepción de la Diosa-Matriz cósmica en el paso del Paleolítico al Neolítico y, posteriormente, en el curso específico de la civilización mesoamericana.

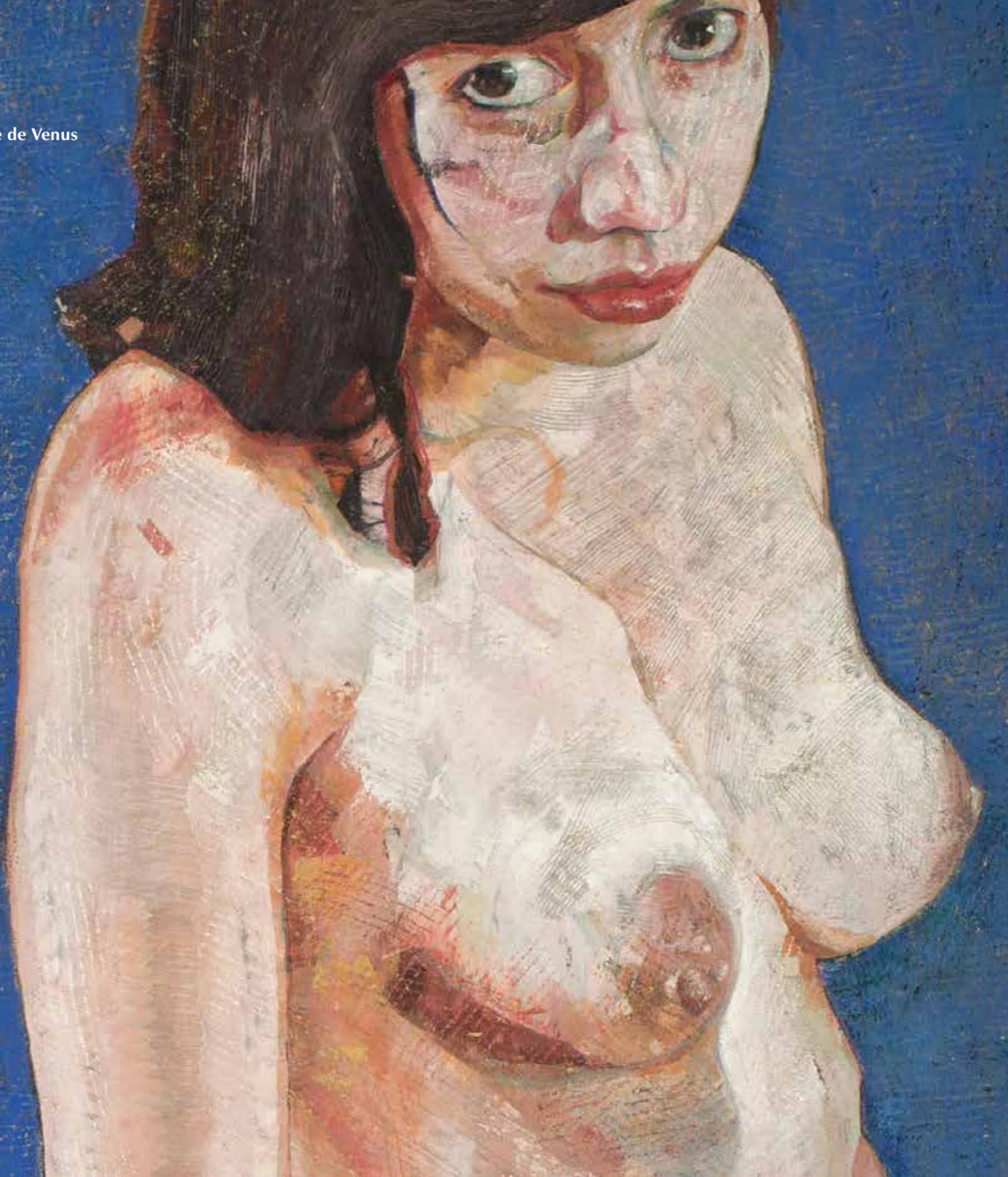
En una estrategia para encontrar claves epistemológicas adecuadas al contexto contemporáneo, en el estudio del pasado inmemorial (ya hablamos, por ejemplo, sobre el vínculo del arte de vanguardia con la arqueología), la investigación sobre la Diosa llevó a Blanca Solares a elaborar preguntas y cuestionamientos críticos contra la violencia de género en la época actual (el ensayo se escribió en el periodo terrible de los feminicidios en Ciudad Juárez). El libro reflexiona sobre la nefasta transformación en la identidad de la Diosa que se verificó, en el devenir, desde una deidad luminosa que representa lo real bajo la forma *biofílica* del fenómeno rítmico/cíclico de la vida y la muerte, hasta “la compulsión sacrificial sangrienta” de la Coatlicue-Huitzilopochtli (la asociación irónica es mía) de los mexicas. El resto es historia.

En las imágenes producidas por José Antonio Farrera las mujeres desnudas están en cuadros de “pieza de museo”, como si las observáramos al interior de un diorama con un fondo museográfico. El fondo dorado o de colores neutros que acusa las texturas de los achurados y esgrafiados es, junto con la superficie multiconfigurada de la carne de las modelos, la “urdimbre material”, la “sustancia elemental”, por medio de las cuales Blanca Solares caracteriza los atributos de las distintas diosas-matriz de las culturas antiguas de Mesoamérica: *Cipactli* (nahuas), *Imix* (mayas), *Cuerauáperi* (purépechas), *Nakawé* (wixaritari) o *Xonaxi* (zapotecas). Ellas son la *trama*, el *tantra* (tejido, en sánscrito) que da a luz al mundo, que preside el retorno del orden y de lo vivo a la inorganización material y al caos primordial. Ellas son la luna cíclica que con sus apariciones, crecimiento y decrecimiento signa la regeneración constante del reino orgánico, de la Civilización, de la Cultura y de la Historia.



Cat. 32
El sereno contorno
del pensamiento Celeste
(detalle)

Cat. 29
La naissance de Venus
(detalle)



Véase *La venus del vientre* (2012) de Farrera, por cierto una pieza cuadrada de 140 × 140 centímetros que, aunque no forma parte de la presente curaduría, es interesante de recordar porque provee una imagen muy *ad hoc* para lo que estamos considerando en este apartado del texto. Al final, en los cuadros que sí se encuentran en *Piezas para un museo*, José Antonio Farrera representó —de manera afirmativa— arquetipos femeninos diferenciados: advocaciones patológicas, afectivas y pulsionales: *Melancolía*, *Desintegración*, *Metástasis*, *Aflicción*, *Lobreguez*, *Sonrisa*. Aludió a la memoria, al concepto escatológico del *vanitas*, y estableció la reconexión con los arquetipos colectivos: Venus, Bacantes, Psique. Parafraseando unas palabras muy significativas del propio José Antonio Farrera sobre los motores existenciales de su visión artística, terminamos estas consideraciones reiterando que él simplemente pintó mujeres cercanas que viven entre nosotros, y que aparecen en *selfies* o en fotografías tomadas por él mismo; a hombres visibles en pinturas e imágenes documentales; y objetos, flores y frutos, cosas todas que están en el mundo y a las que nosotros, que nada más tenemos como definitiva la verdad de la desaparición, les damos sentido para *resarcir* y sublimar *nuestra soledad más desconcertante*.

Erik Castillo (Ciudad de México, 1974) es crítico, curador, profesor e investigador, en los campos del arte moderno y contemporáneo. Cuenta con veintidós años como docente y conferencista. Ha realizado curaduría desde el año 2001 en espacios públicos y privados, en México y en el extranjero. Es autor, entre otras publicaciones, de los libros: *15 minutos de flama* (Mantarraya Ediciones, Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, 2008) y *El juguete en México* (Vaso Roto Ediciones, 2015).



En el
ESTUDIO



En el estudio de José Antonio Farrera

Fernando V. Bellizzia

Cuando el joven artista se enfrenta con su vocación y se aferra a ella con toda la fuerza de su espíritu, comprende que el camino es largo y no tiene otro final que no sea el de la propia vida. No basta con el estudio sistemático de la historia y de los maestros que nos precedieron, ni con las técnicas y conocimiento de los materiales que se aprenden en las academias de Bellas Artes.

En la ruta hacia la madurez, a la consecución del estilo, es imperativo servirse de todas las herramientas al alcance: comprender la proporción áurea y los secretos de la perspectiva, enfrentar la tela mediante trazos precisos que permitan visualizar el espacio sobre un plano de dos dimensiones. El proceso es tortuoso y los hallazgos surgen de una labor que se realiza en la más absoluta soledad, lo mismo en el paisaje que en el desnudo, el bodegón y el retrato, los temas recurrentes en la pintura de José Antonio Farrera.

Visitar su estudio en el cuarto piso de un edificio centenario en el corazón del Centro Histórico de México es adentrarse en un mundo concebido expresamente para la creación pictórica. No existen distractores.

“Saqué de aquí mi colección personal de pintura, dibujo, escultura y grabado, además doné toda mi biblioteca porque no me dejaban concentrar.”

En el lado norte, las obras terminadas, cargadas de materia en los distintos formatos, apiladas una a una sobre tarimas. En el lado sur, las herramientas de trabajo. En una mesa esquinera se amontonan centenares de tubos de óleo de todos los colores existentes en el mercado, exprimidos hasta la penúltima gota. A un lado hay diez o más paletas que son tiras idénticas de acrílico transparente aglutinadas con masas de pintura de diferentes tonos y listas para ser reutilizadas mediante la adición del solvente. Estas paletas son como una memoria suspendida que explica la evolución de sus colores cuadro tras cuadro. A lo largo de la pared del fondo, formados en un orden sucesivo, hay colgados numerosos instrumentos: espátulas, cepillos, puntas y peines que él mismo fabrica con clavos y alambres. Con ellos rasga, esgrafia y corta violentamente las capas de pintura y, así, libera los colores que habían quedado atrás ocultos. Lápices, pinceles, escuadras, estiques y gubias complementan la parafernalia del artista cuyo matérico trabajo se acerca a la escultura.

“Construyo la pintura con las herramientas del dibujo.”

Asimismo en este lado sur del estudio se encuentran dos o tres obras en proceso y, también, las amenazantes telas en blanco.

Farrera en sus etapas primeras, utilizando los secretos aprendidos en La Esmeralda y en San Carlos, comenzó a ganar los premios que otorgan las diferentes instancias culturales, pero su ambición va más lejos.





“En cada cuadro intento incorporar toda la historia del arte y si no: ¿cuál sería el chiste de pintar?”

Ha desarrollado un sistema que lo conduce a una excelencia que se acerca a la perfección matemática tonal, de equilibrio, ritmo y armonía. El trazo previo permite la colocación exacta de los elementos del cuadro. Posteriormente empieza la experiencia pictórica; a los colores les asigna un valor numérico de tal manera que, para llegar a un nivel de intensidad, digamos el número 13, deberá contrastar un azul valor 6, con un rojo valor 3, contra un verde valor 4. De esta forma va construyendo la obra para después violar sus propias reglas y así conseguir los inquietantes resultados en sus paisajes y naturalezas muertas. Lo mismo sucede con los trazos previos y la cuadrícula.

“Mando fabricar los bastidores con las medidas precisas, llegan con la imprimatura perfecta para óleo y lo primero que hago es pintarlos de negro. El blanco absorbe mucha luz, en cambio sobre negro los matices relucen por sí mismos. Así fondeaban los venecianos para después aplicar sus veladuras y por eso los cuadros resultaban oscuros.”

Es de hacerse notar que el primer cuadro de esta exposición, que revisa los últimos diez años de su producción, es una paráfrasis de un retrato de Velázquez.

El desnudo femenino es el tema más apasionante en la obra de Farrera por la energía desbordada que se evidencia en su factura. El proceso comienza con una sesión de fotografía digital en la que basa sus trazos sobre el negro bastidor. La figura humana resulta colosal contrastada con un fondo de apariencia monocroma. En el transcurso de la exposición se percibe cómo va iluminándose paulatinamente el fondo. Resultan estos desnudos, cuando se observan juntos, como una sinfonía de tonos que van recorriendo una gama sutil de los azules a los lavanda. En el último desnudo se acerca al aquamarina.

Encuentro proximidad en la obra de Farrera con maestros del pasado, como Bacon en la simplicidad de sus espacios tridimensionales, Pedro Coronel en sus emplastes de materia, Armando Morales en las sutilezas de la luz a través del follaje, Boucher y Watteau en sus grisallas, Balthus y Corzas por la inquietante y provocativa sensualidad de sus modelos y también con la quintaesencia del desnudo femenino: Amadeo Modigliani.

“Ahora, después de mil cuadros, ya no trazo en el lienzo ni valoro los algoritmos de la teoría del color de Johannes Itten; simplemente los intuyo, ya no soy el pintor que fui hace diez años.”

Suena el timbre, llega la modelo, parece como si despertase de un sueño. Me despido del maestro José Antonio Farrera con un fuerte apretón de manos.

17 de febrero de 2020



SOBRE EL
ARTISTA



JOSÉ ANTONIO FARRERA

(Ciudad de México, 1964)

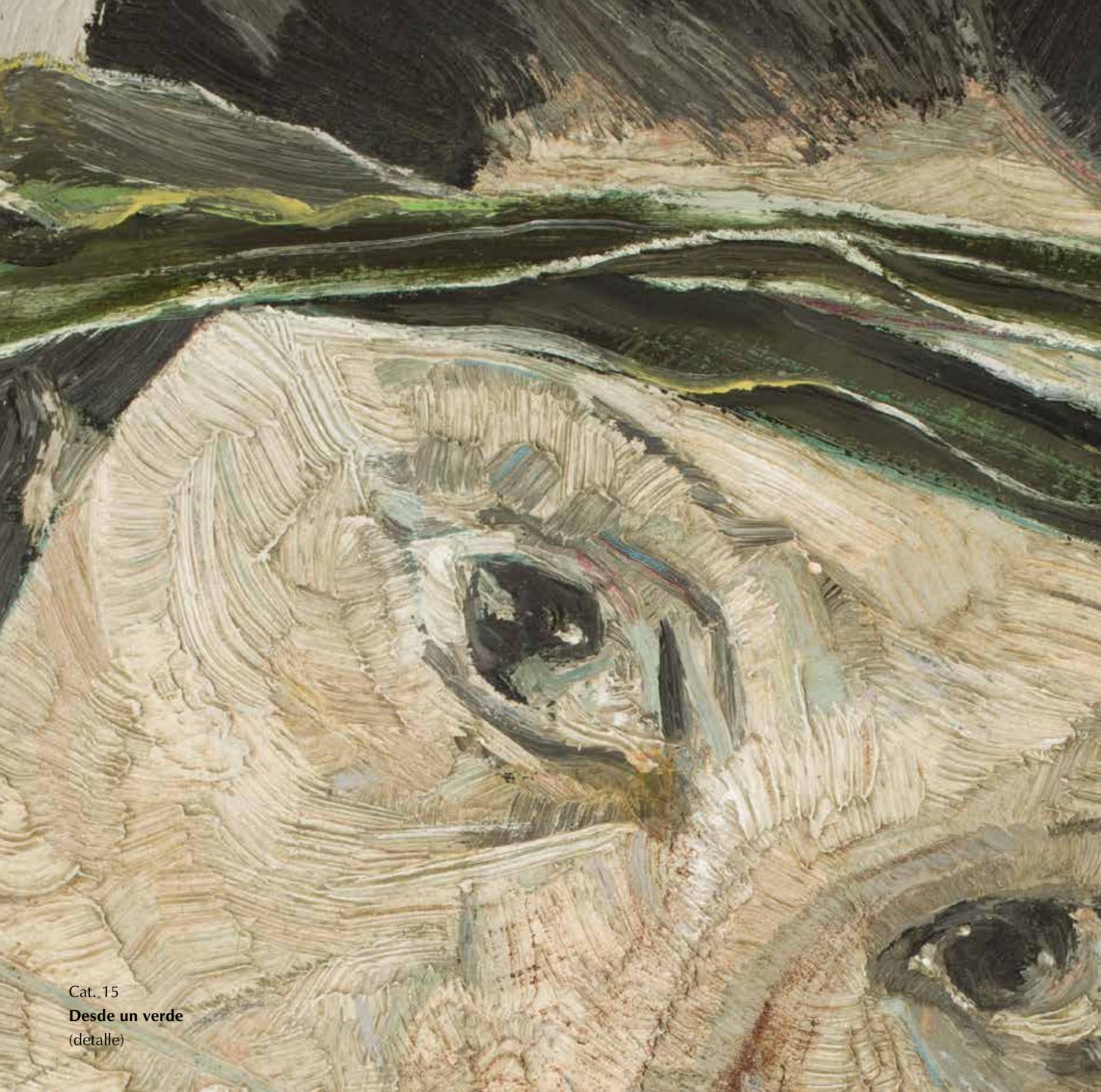
Cursó la Licenciatura en Pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, del Instituto Nacional de Bellas Artes, y la maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Su participación en exposiciones colectivas rebasa los tres centenares de exhibiciones, entre las que sobresalen *Apuntes para una colección del siglo XXI* (Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 2000); *Arte contemporáneo de México* (Museo Ludwig, Budapest, Hungría, 2000); *Conjeturas del vecindario* (Museo de América, Madrid, España, 2005); *Descripción de un viaje* (C. N. Gorman Museum, Sacramento, California, Estados Unidos, 2009); *Hacia una nueva figuración en la pintura mexicana contemporánea* (Aldama Fine Art, Ciudad de México, 2010); *El hombre al desnudo. Dimensiones de la masculinidad a partir de 1800* (Museo Nacional de Arte, Ciudad de México, 2014) y *El placer de lo cotidiano* (Museo Diego Rivera, Guanajuato, México, 2019). De manera individual, destacan sus muestras *Desde 1964* (1994), presentada en la Galería José María Velasco del Instituto Nacional de Bellas Artes; *Dibujos* (1996), en la Galería José Martí de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, y *La fragmentada esencia de la naturaleza*, en la Galería Oscar Román (2019). Su laureada trayectoria incluye numerosos premios y distinciones desde 1992, cuando obtuvo la mención honorífica en el Primer Concurso de Pintura Ramón Alva de la Canal. En esa misma década recibió el Premio de Producción en el Salón Nacional de Artes Visuales, en el Centro Nacional de las Artes (1998), y la mención honorífica en la Segunda Bienal

Nacional Alfredo Zalce (1999). En el nuevo milenio obtuvo el Premio de Adquisición en la Primera Bienal de Pintura Pedro Coronel (2008), la doble mención honorífica en la Primera Bienal de Pintura Gómez Palacio (2008), la mención honorífica en la Bienal de Pintura Julio Castillo (2008) y el Premio de Adquisición en el Concurso Nacional de Pintura José Atanasio Monroy (2010). Ha sido becario en varias ocasiones, así como jurado en diversos certámenes de pintura y estampa. En 2010 ingresó al Sistema Nacional de Creadores de Arte, una de las más notables distinciones otorgadas por la Secretaría de Cultura a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Su obra puede encontrarse en importantes colecciones institucionales y privadas, como las de la Secretaría de Relaciones Exteriores, la Secretaría de Cultura, el Museo Pedro Coronel, el Museo de Arte Moderno, el Museo de la Ciudad de Querétaro, la Universidad de Guadalajara, el Instituto Cultural Domecq, Nestlé, el Gobierno de la Ciudad de México y la Colección Kaluz. En 2013 Aldama Fine Art presentó su muestra titulada *Óleos*, con la edición de un libro del mismo título. En 2015 se presentó en ese mismo foro la exposición *La flor de loto y el cardo*, con una selección de su trabajo, en la que las flores fueron el elemento central en su pintura. Su más reciente exposición, propósito de esta publicación, es una muestra itinerante bajo el título de *Piezas para un museo*. Se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo No. 8 (MAC 8), en Aguascalientes (2020); en el Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro (MACQ), en Querétaro (2020); en el Museo Cuartel del Arte, en Pachuca, Hidalgo (2021) y en el Museo de la Ciudad de México (2022-2023). La exposición se formó con su producción pictórica de los últimos diez años.



Cat. 11
Extranjera
(detalle)

Catálogo de
OBRA



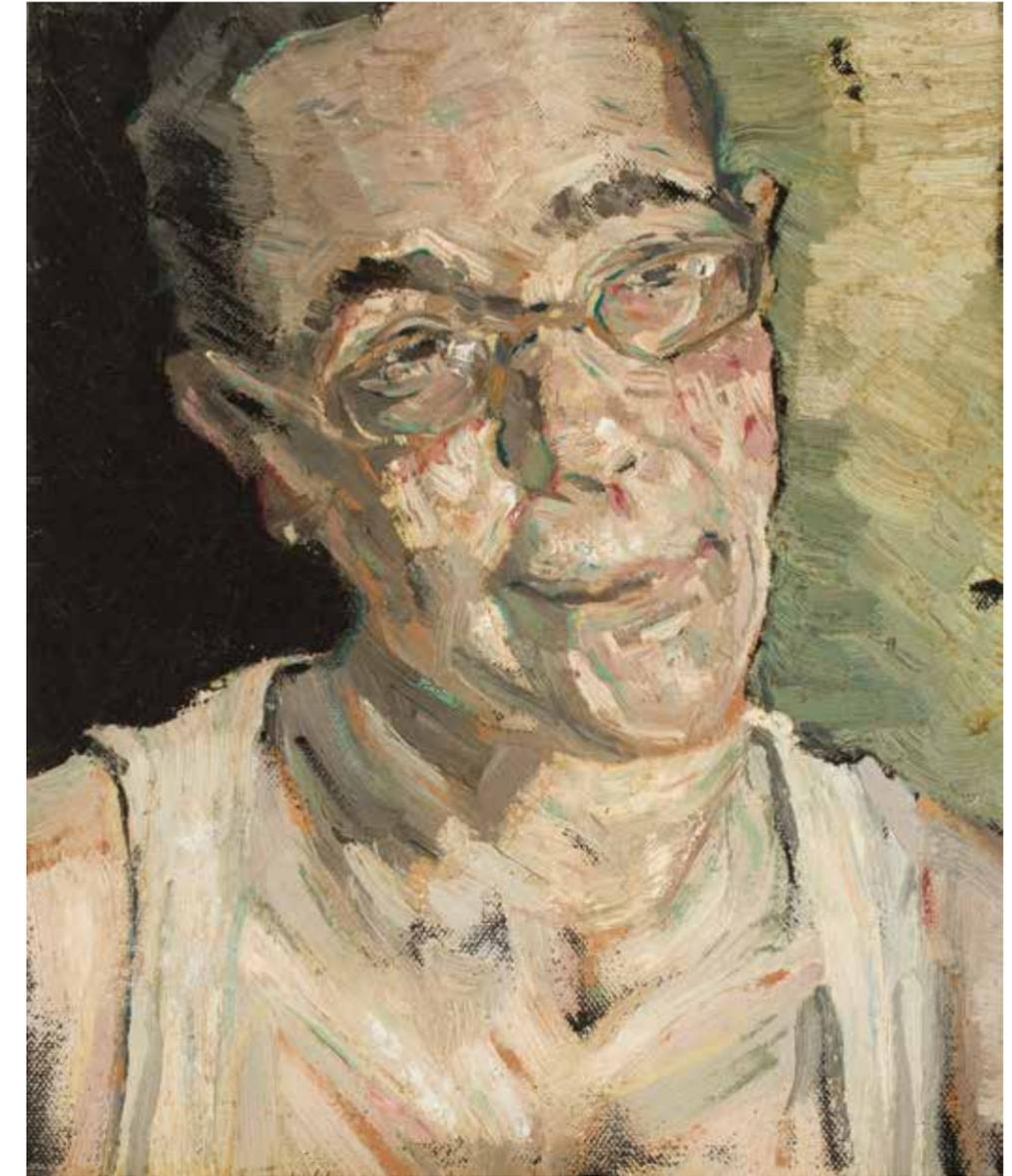
Cat. 15
Desde un verde
(detalle)

“Una parte de la realidad individual y universal de la condición humana es, tal vez, uno de los elementos que con más potencia e intensidad aflora en los cuadros de José Antonio Farrera.”

—Juan Carlos Pereda



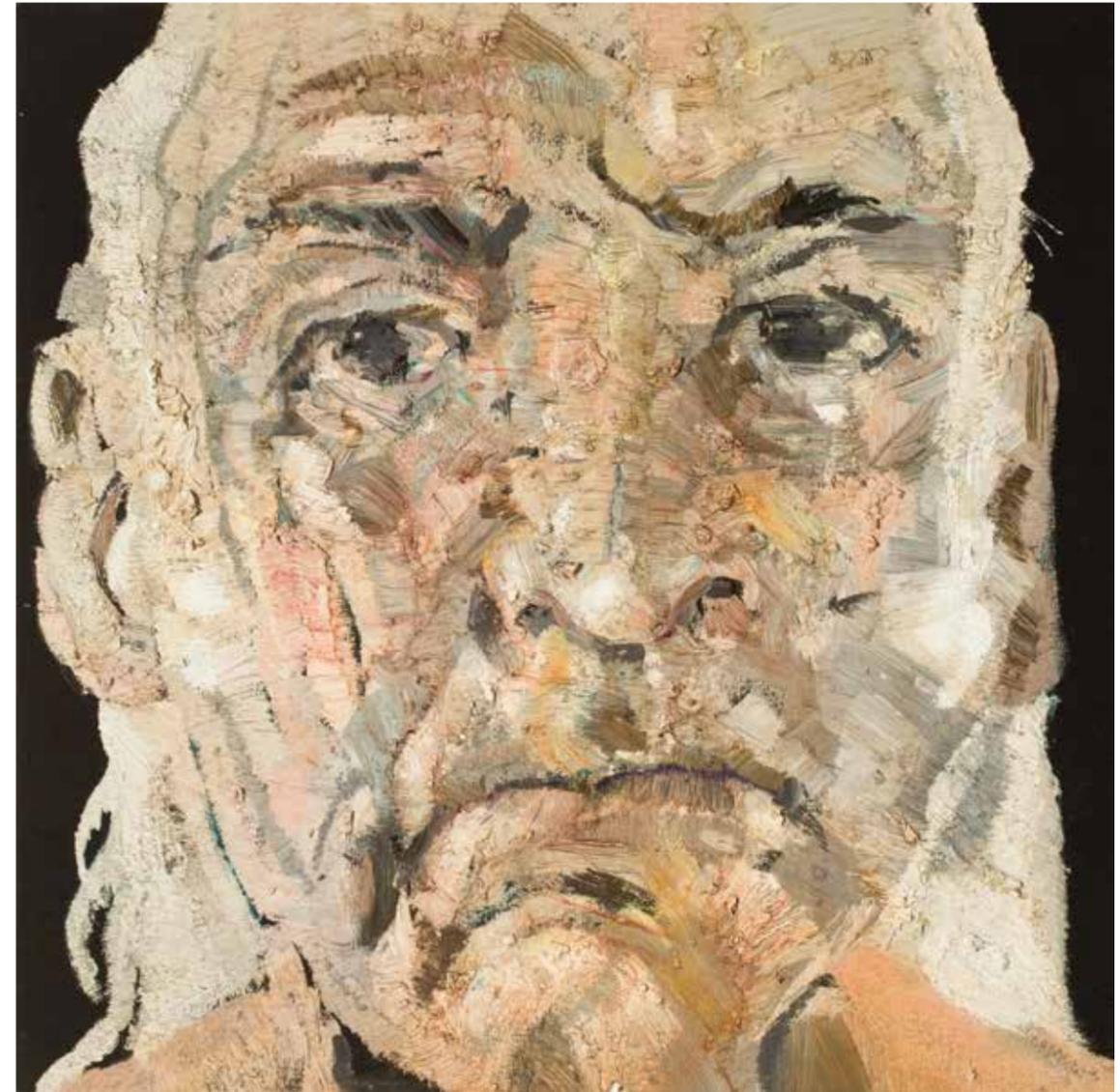
Cat. 1
Fruta
2009
Óleo sobre tela
30 x 30 cm



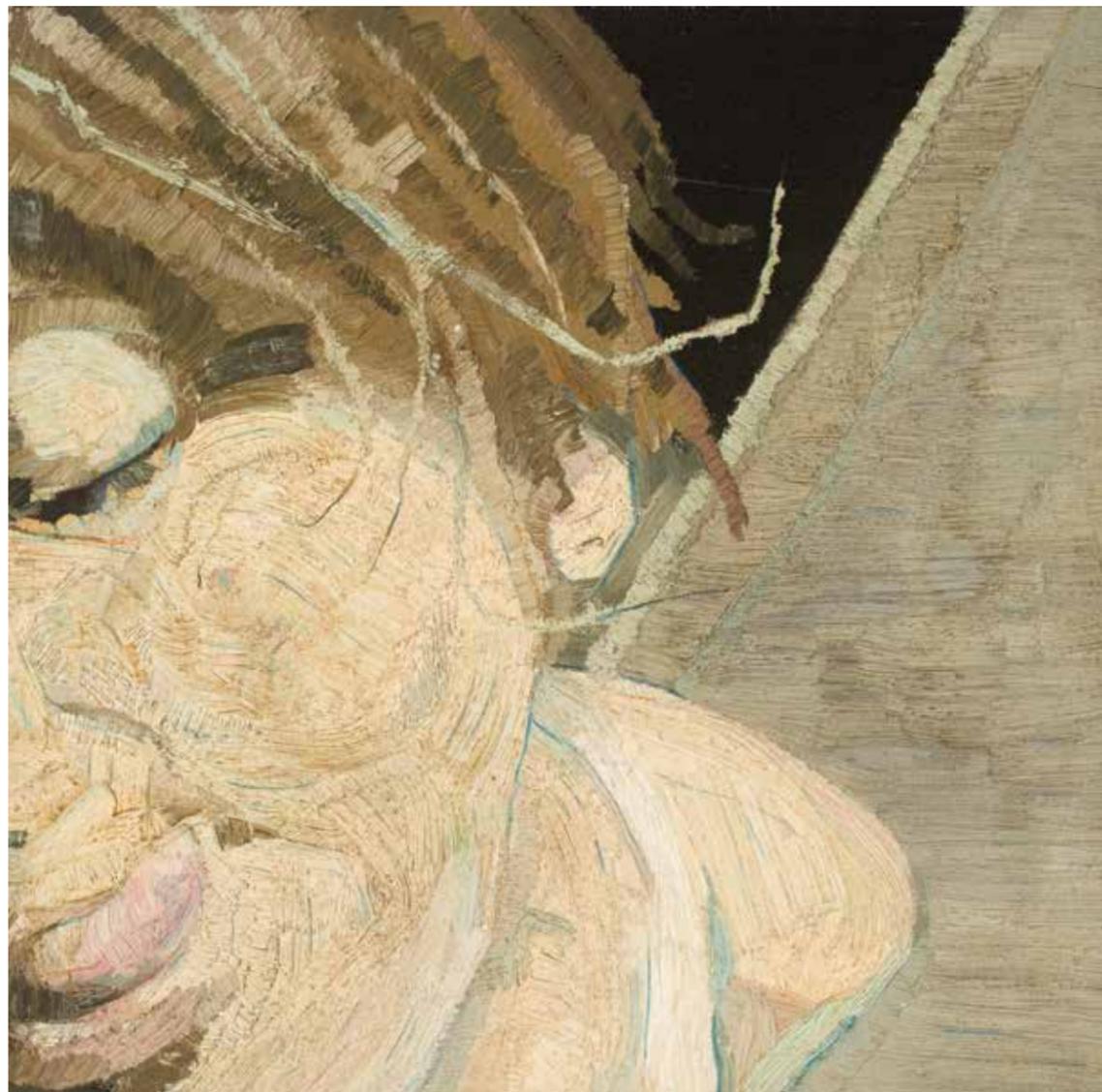
Cat. 2
Disparate
2010
Óleo sobre tela
30 x 25 cm



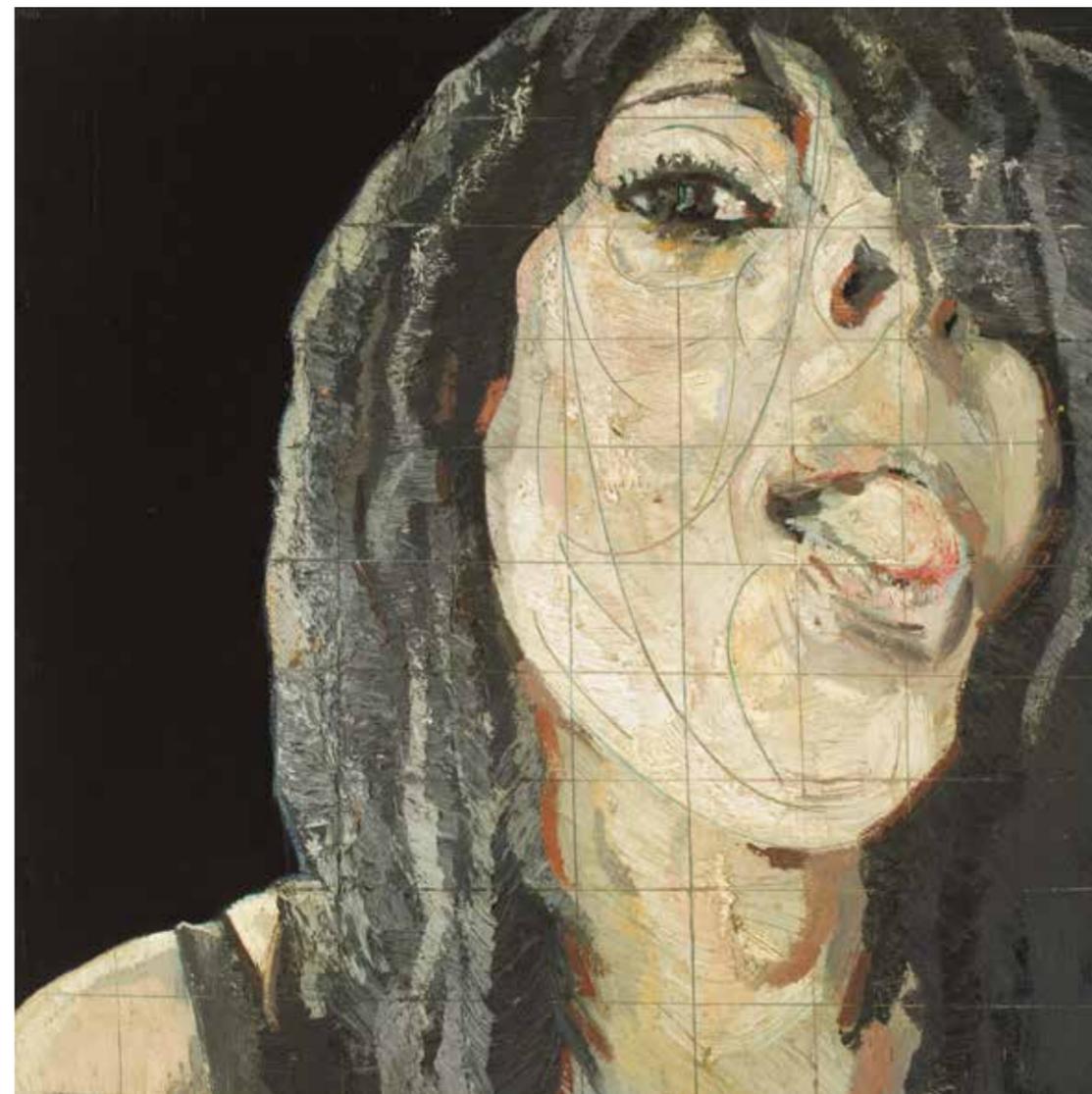
Cat. 3
Desintegración
2010
Óleo sobre tela
30 × 30 cm



Cat. 4
Primera derrota de Hidalgo
2010
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



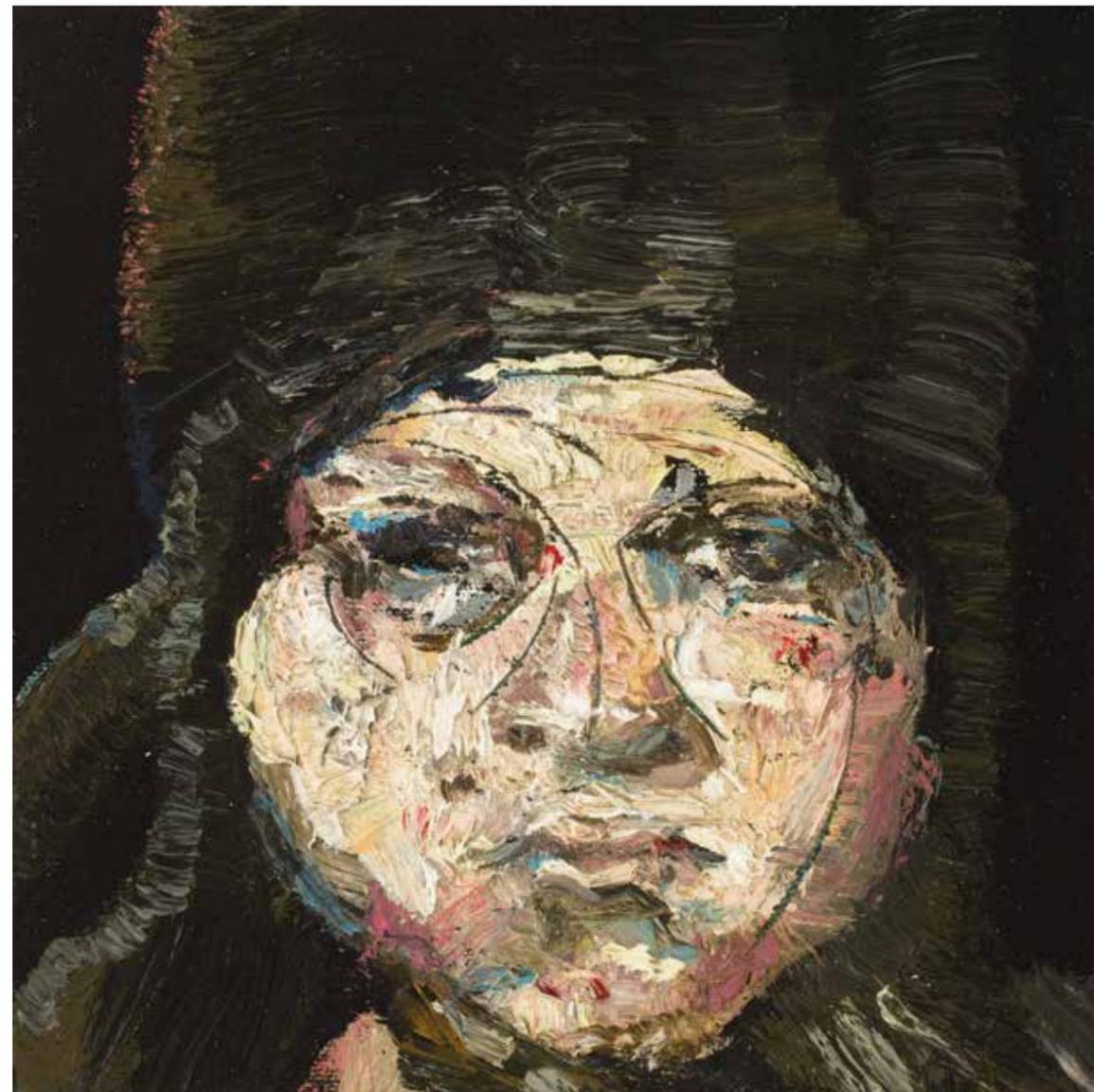
Cat. 5
Dacrifilia
2010
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



Cat. 6
Algoritmo MIR
2010
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



Cat. 7
Doble homenaje V1.1
2010
Óleo sobre tela
100 × 80 cm



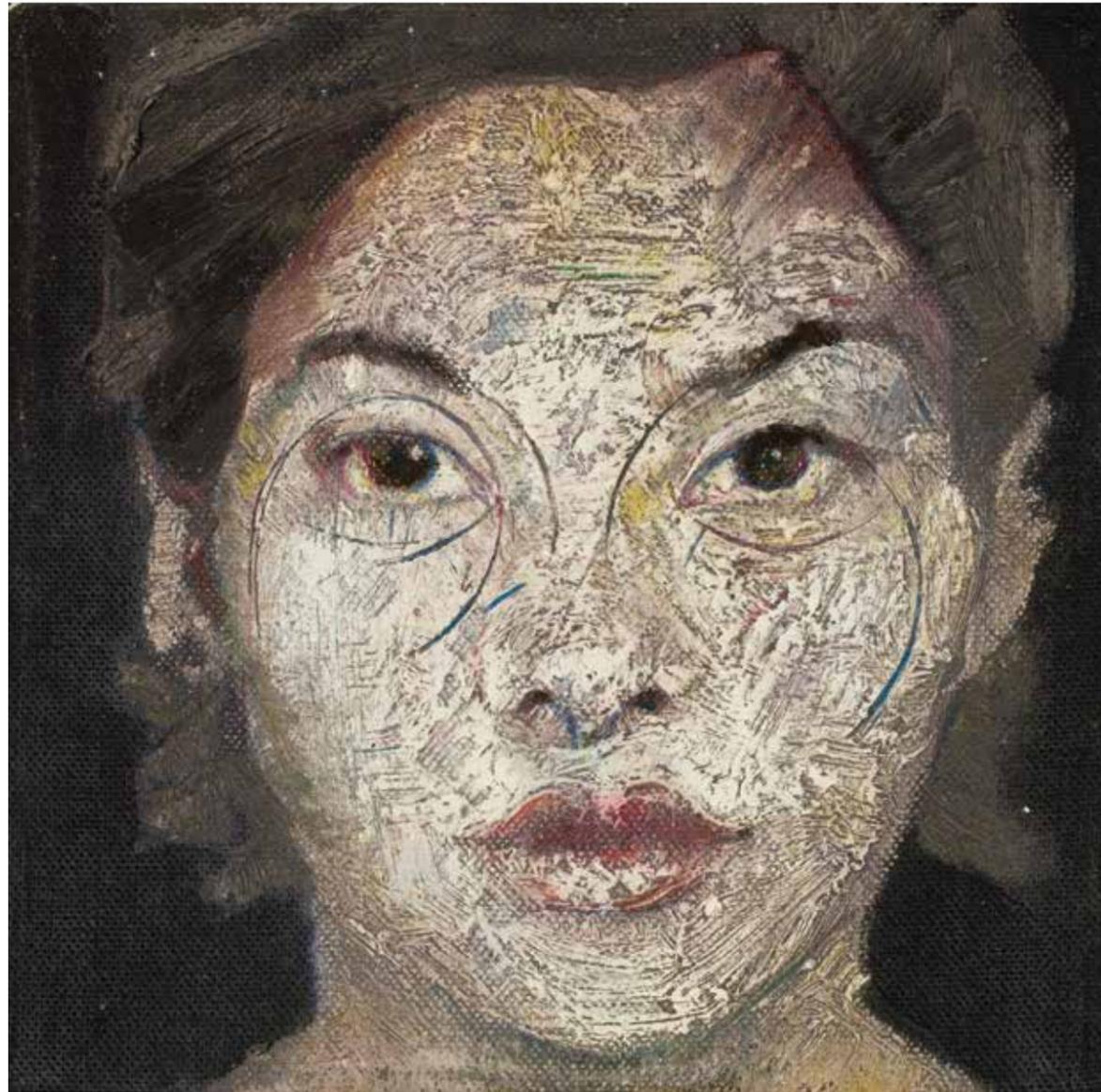
Cat. 8
Homenaje segundo de la serie *Nuestra vida interior*
2011
Óleo sobre tela
20 × 20 cm

Cat. 44
Expectación de una bacante
(detalle)

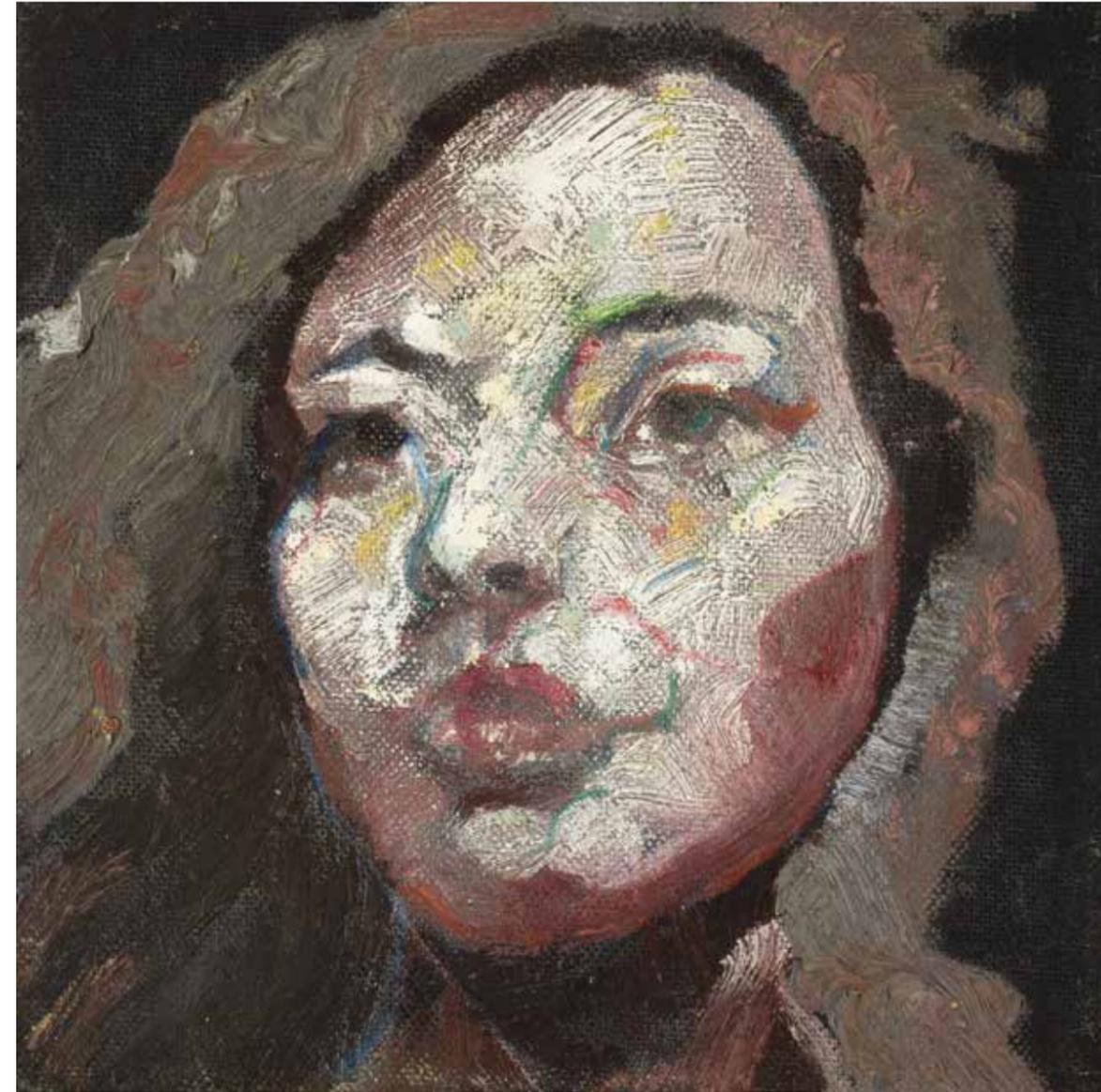


“Los demoledores cuerpos de estas Evas adquieren un protagonismo carnal, sin poner ningún obstáculo a la mirada. Estas Afroditas urbanas, desacralizadas, liberadas de la belleza ideal, se plantan ante las telas de José Antonio como objetos para su observación, como sujetos activos de un juego que, una vez propuesto, hay que jugar, como iconos para su veneración, como reflexión estética y vital de lo auténtico. Son desnudos crudos, sin tamices que les permitan semiocultarse tras filtros alegóricos, buscan y quieren irrumpir plétóricos de una sexualidad sinuosa y terrestre, inmediata y común, pero potente, que se develan ante la mirada de sus espectadores. Esta nueva belleza es ahora directa y sana, objetiva e inmediata y tal vez ésta sea la enseñanza más valiosa que Farrera ha tomado de Lucian Freud. Estas mujeres tienen nombre y están expuestas como modelos, pero también como seres humanos, libres y convencidas de su valía como sujetos del arte.”

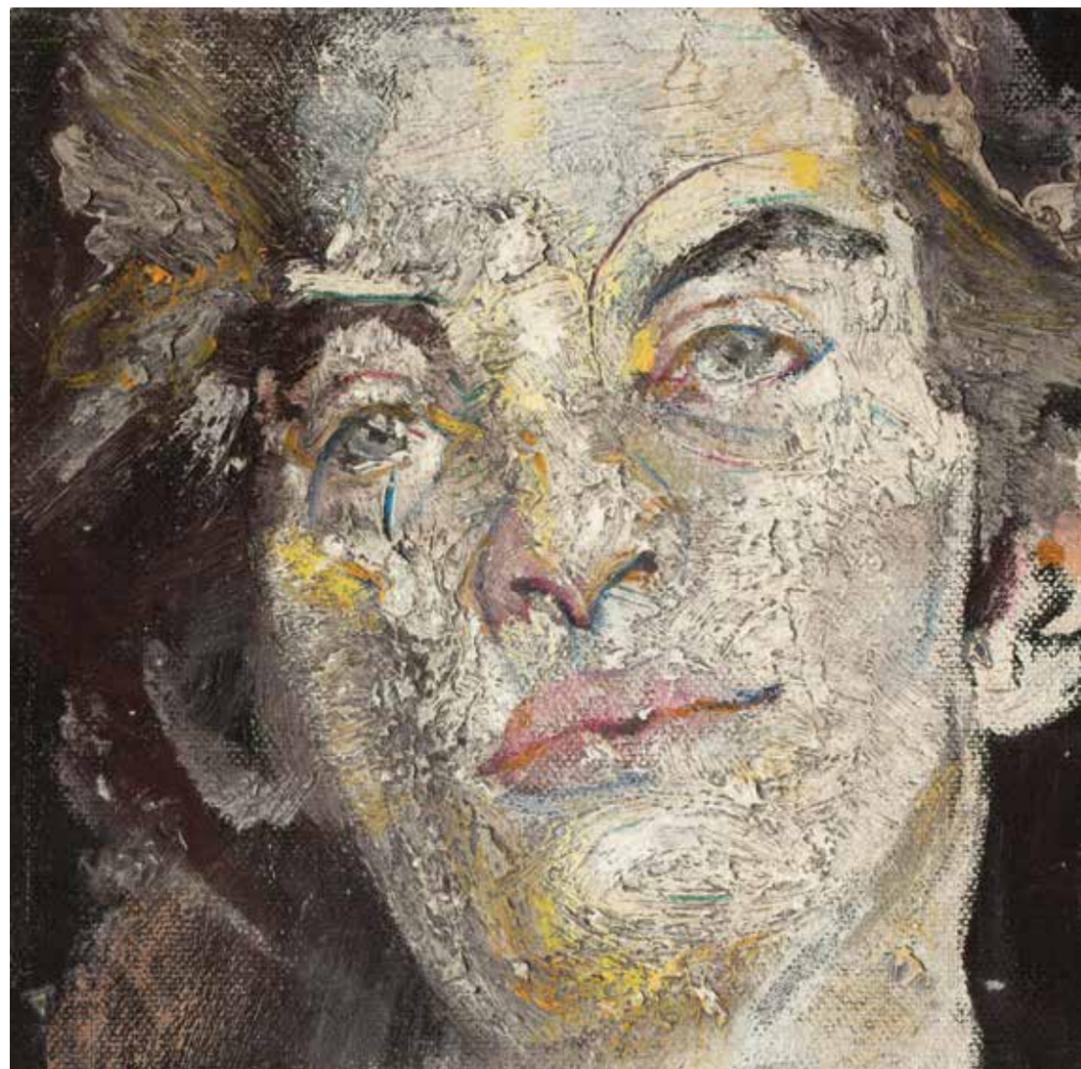
—Juan Carlos Pereda



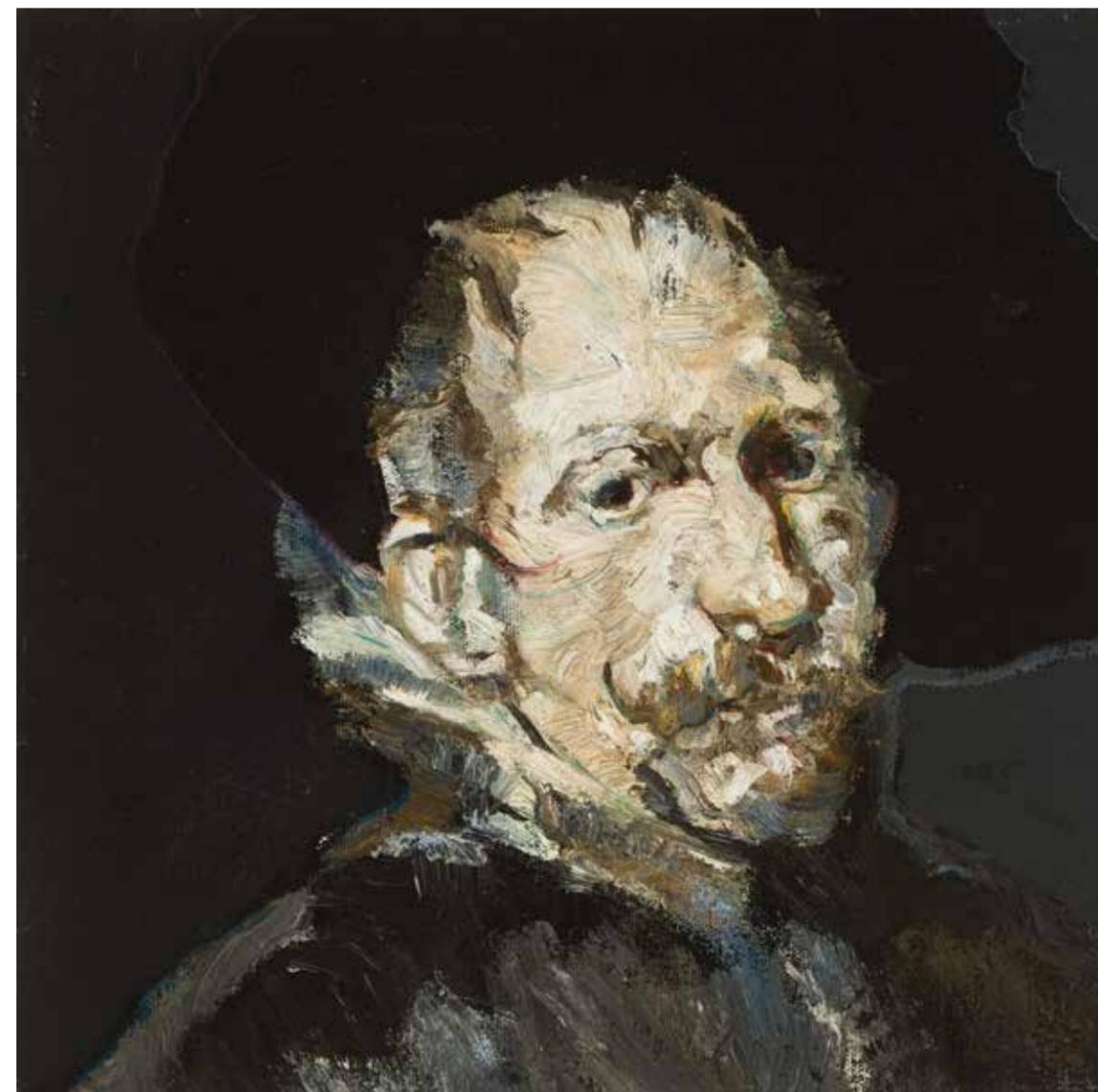
Cat. 9
Retrato oficial
2011
Óleo sobre tela
20 x 20 cm



Cat. 10
Horizonte
2011
Óleo sobre tela
20 x 20 cm



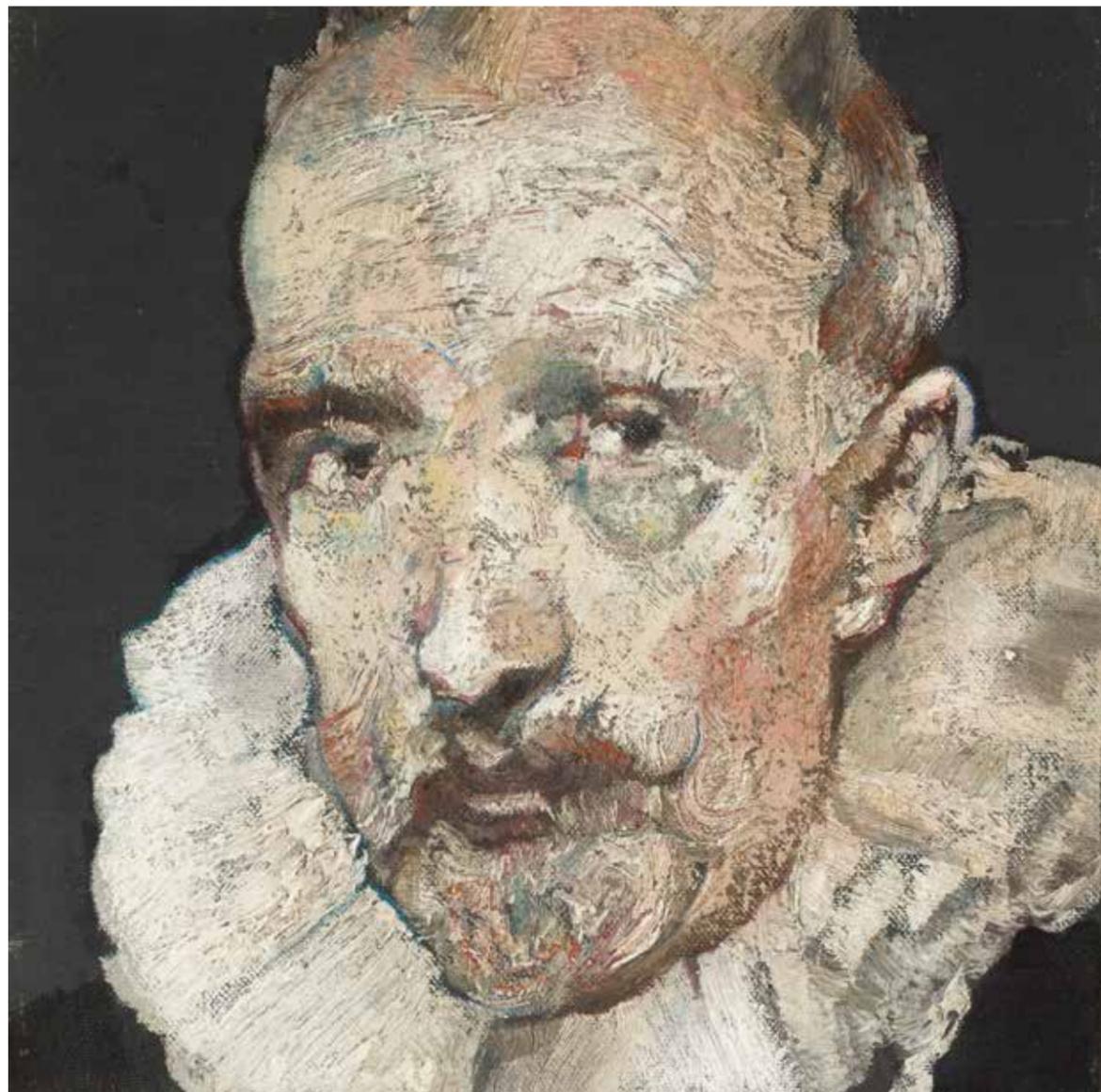
Cat. 11
Extranjera
2011
Óleo sobre tela
20 × 20 cm



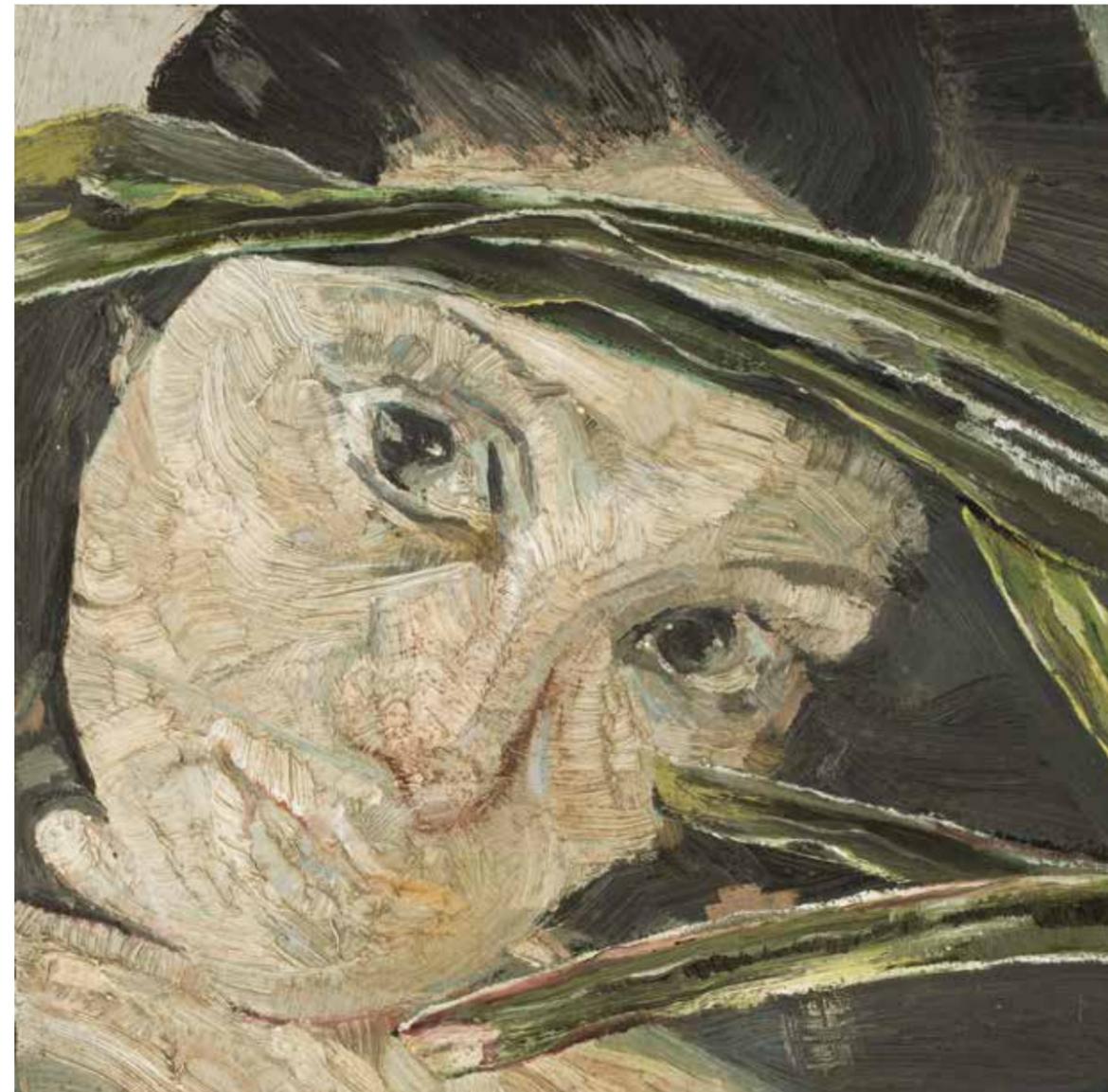
Cat. 12
Pintura de pintura I
2011
Óleo sobre tela
30 × 30 cm

Cat. 13
Pintura de pintura II
2011
Óleo sobre tela
30 × 30 cm





Cat. 14
Pintura de pintura 17
2011
Óleo sobre tela
30 × 30 cm



Cat. 15
Desde un verde
2011
Óleo sobre tela
30 × 30 cm



Cat. 16
Adicto. Hombre viejo
2011
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



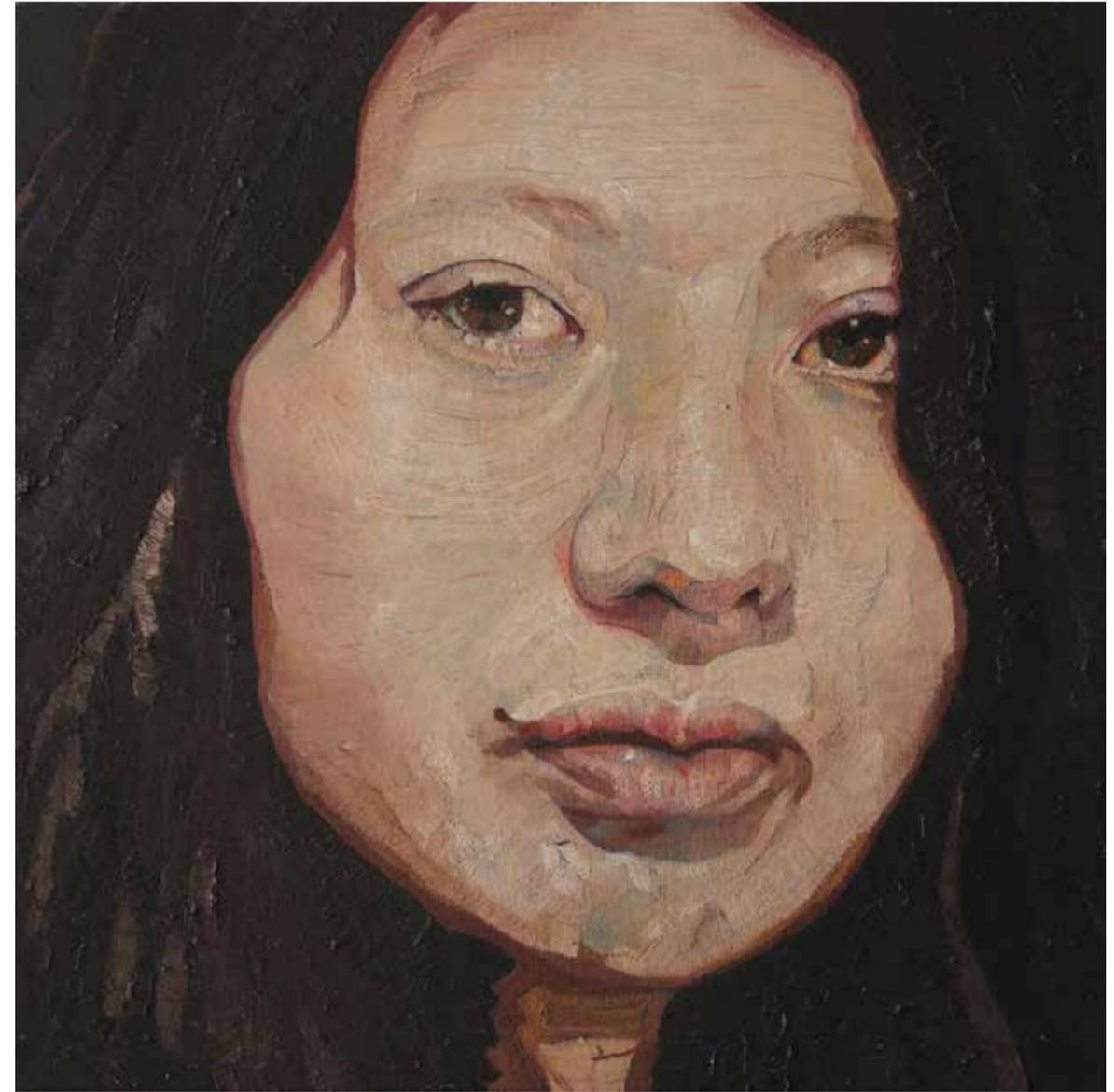
Cat. 21
Perfil de Patricia (a Vermeer)
(detalle)

“En las piezas de Ferrera la mujer no es el objeto de la explotación pornográfica ni la víctima mancillada por las miradas de sus espectadores. Es, ante todo, una fuerza vital que se proyecta desde una oscuridad indefinida y se yergue con el solo poder de una corporeidad plena, en la medida en que se aparta de los cánones de una belleza forzosa, tradicionalmente impuesta como obligación y razón de ser del género femenino. La sonrisa, el rostro pasivo, el gesto sutil de arreglarse el cabello o tocarse el surco naso-labial, la ocasional melancolía y la exhibición confiada de la carne flácida, cuando es el caso, forman parte de un proceso de reconocimiento y empoderamiento que halla una continuidad lógica en los retratos donde sus rostros se encuadran en *close-ups* y las modelos se entregan libres a sus estados de ánimo [...], se suman a la introspección o configuran sus rostros como enigmas que no están dispuestas a revelar y que Ferrera respeta como parte de su propio proceso de humanización. Sus cuerpos se despojan de las prendas que los ocultan y sus caras quedan desnudas de lo que otros han querido ver en ellas, hacer de ellas; dejan de ser valor de cambio, recuperan su dignidad como personas y acrecientan su poder de seducción.”

—Rafael Muñoz Saldaña



Cat. 17
Pequeño retrato de Victoria III
2011
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



Cat. 18
Metástasis. Retrato de Patricia
2012
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



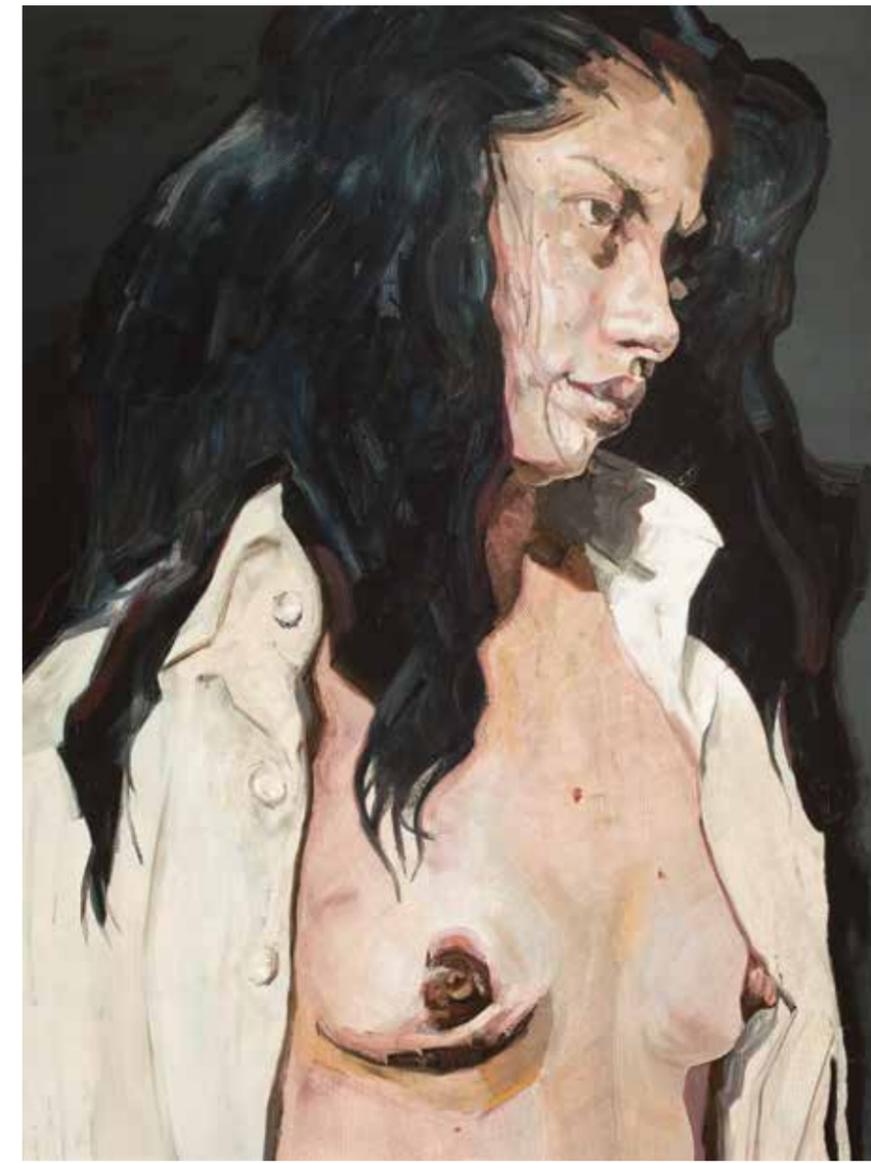
Cat. 19
Patricia
2012
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



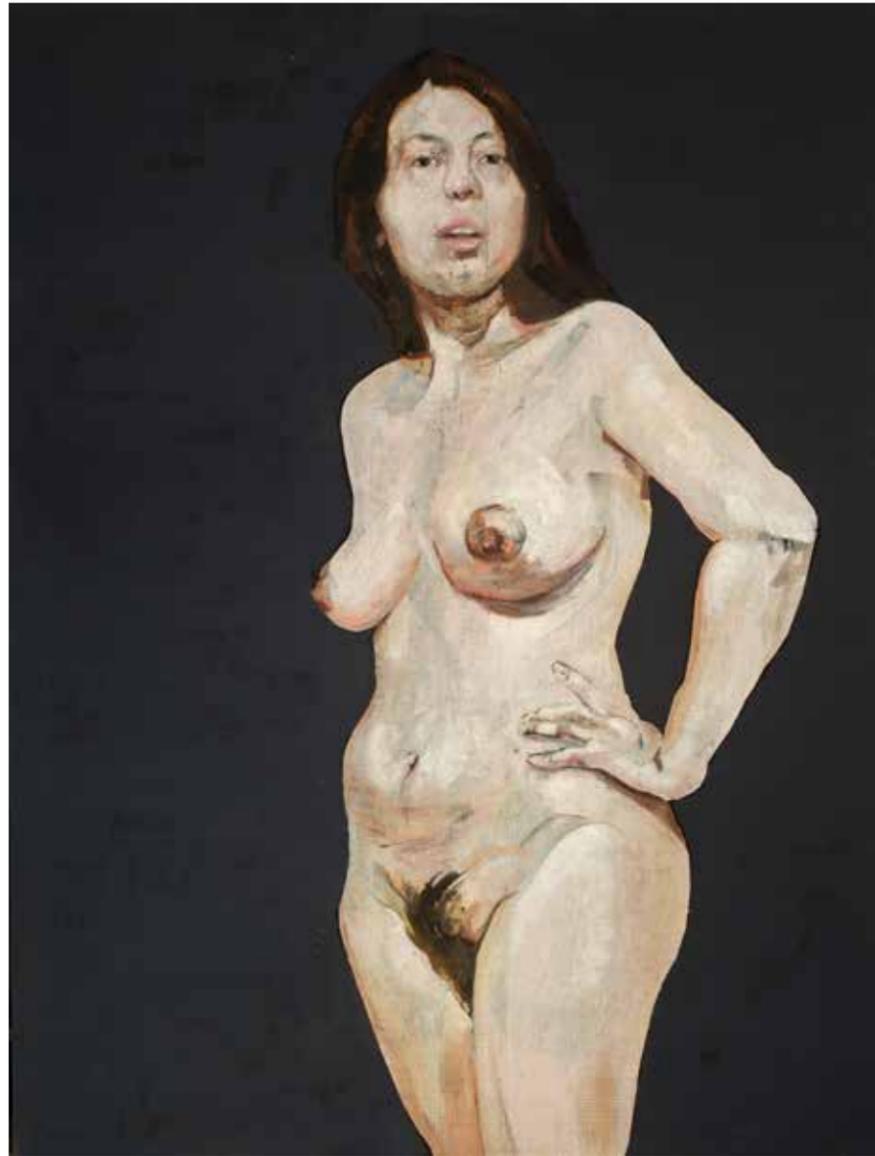
Cat. 20
Alfonso Reyes hoy. México estrategia
2013
Óleo sobre tela
60 × 50 cm



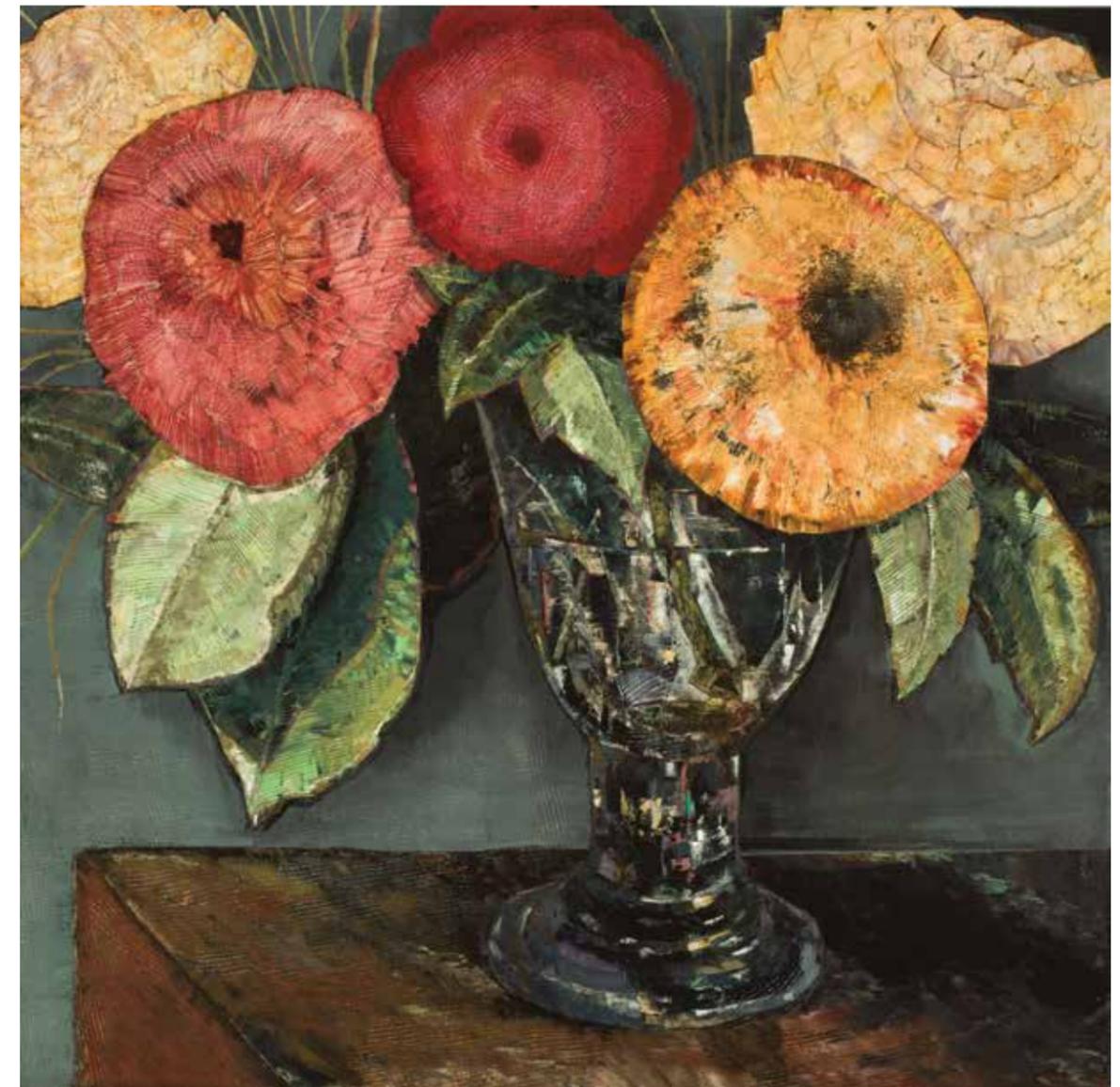
Cat. 21
Perfil de Patricia (a Vermeer)
2013
Óleo sobre tela
200 × 150 cm



Cat. 22
Marcela interior (a Balthus)
2013
Óleo sobre tela
200 × 150 cm



Cat. 23
Patricia gris y verde
2013
Óleo sobre tela
200 × 150 cm



Cat. 24
Viejo bouquet en florero de copa
2016
Óleo sobre tela
140 × 140 cm

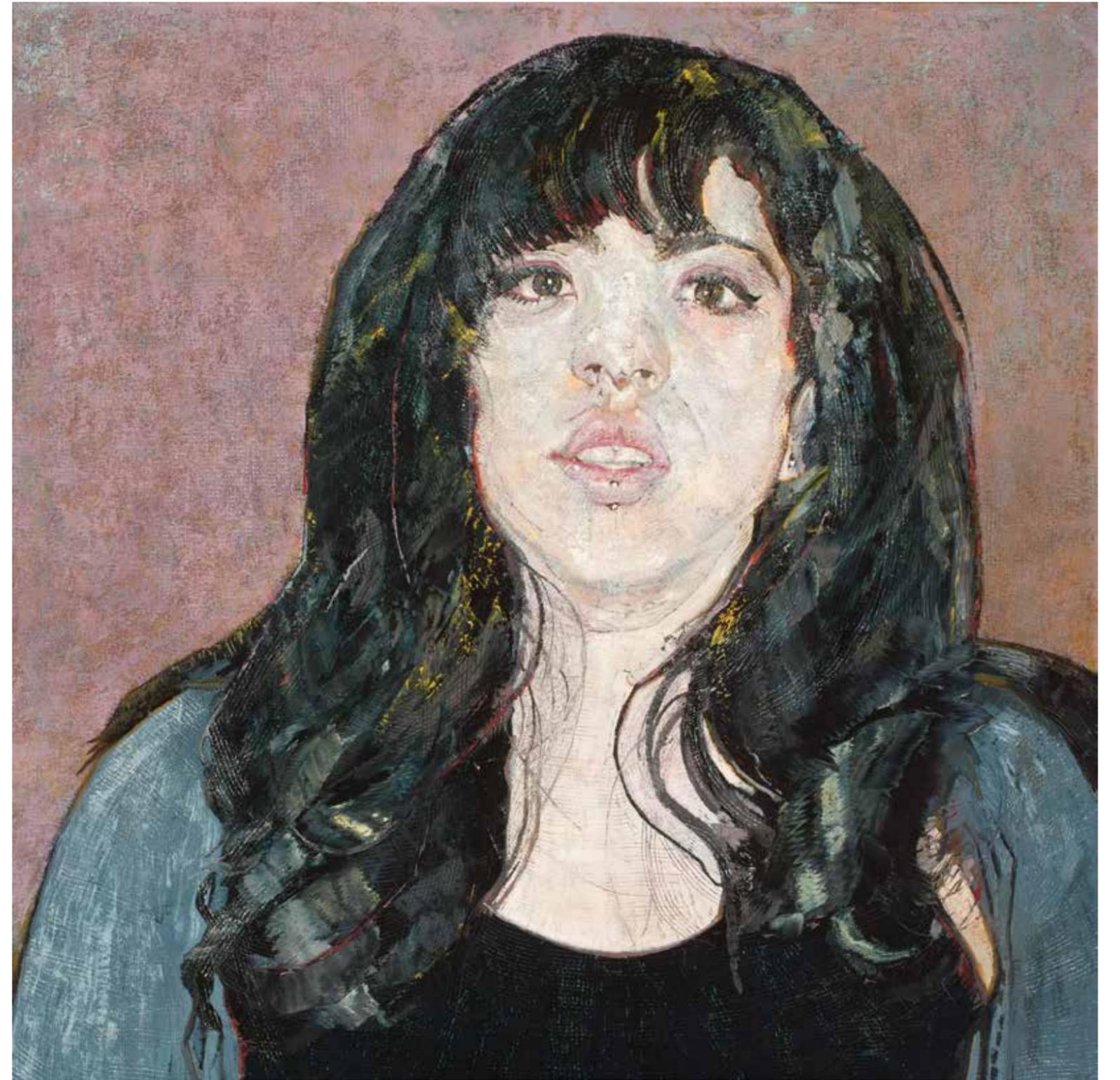
Cat. 12
Pintura de pintura I
(detalle)

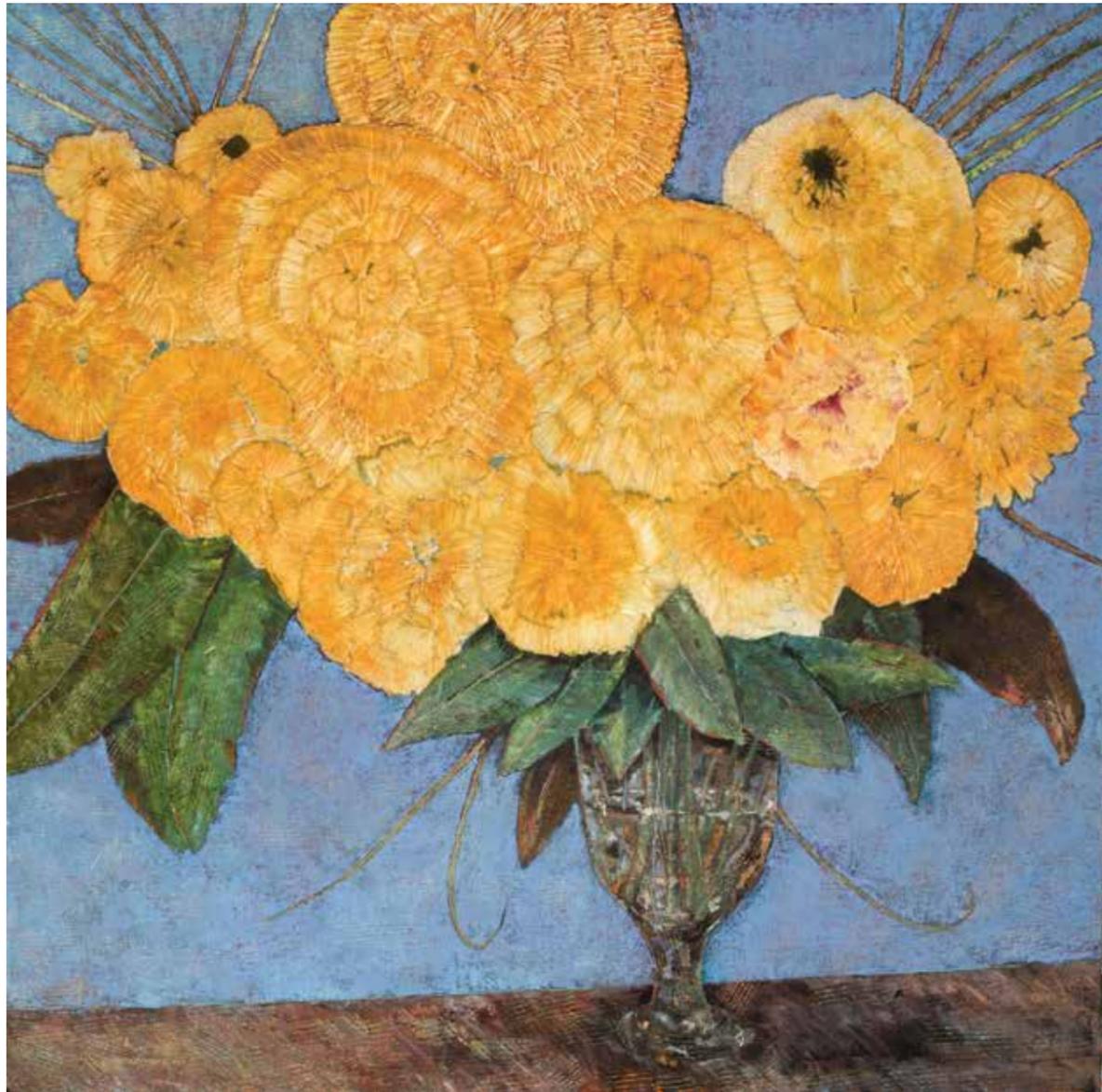


“José Antonio Farrera usa el virtuosismo técnico que le permite manejar luces, sombras, proporciones y texturas a su antojo para un interesante propósito que no consiste en expresar visualmente un discurso filosófico cuya estructura oculta debemos indagar, sino en crear una tensión constante dentro y fuera del cuadro, una peculiar relación de poder en la que por momentos no sabemos si nosotros miramos a las mujeres o son ellas quienes nos miran a nosotros desde un horizonte que jamás podremos hollar.”

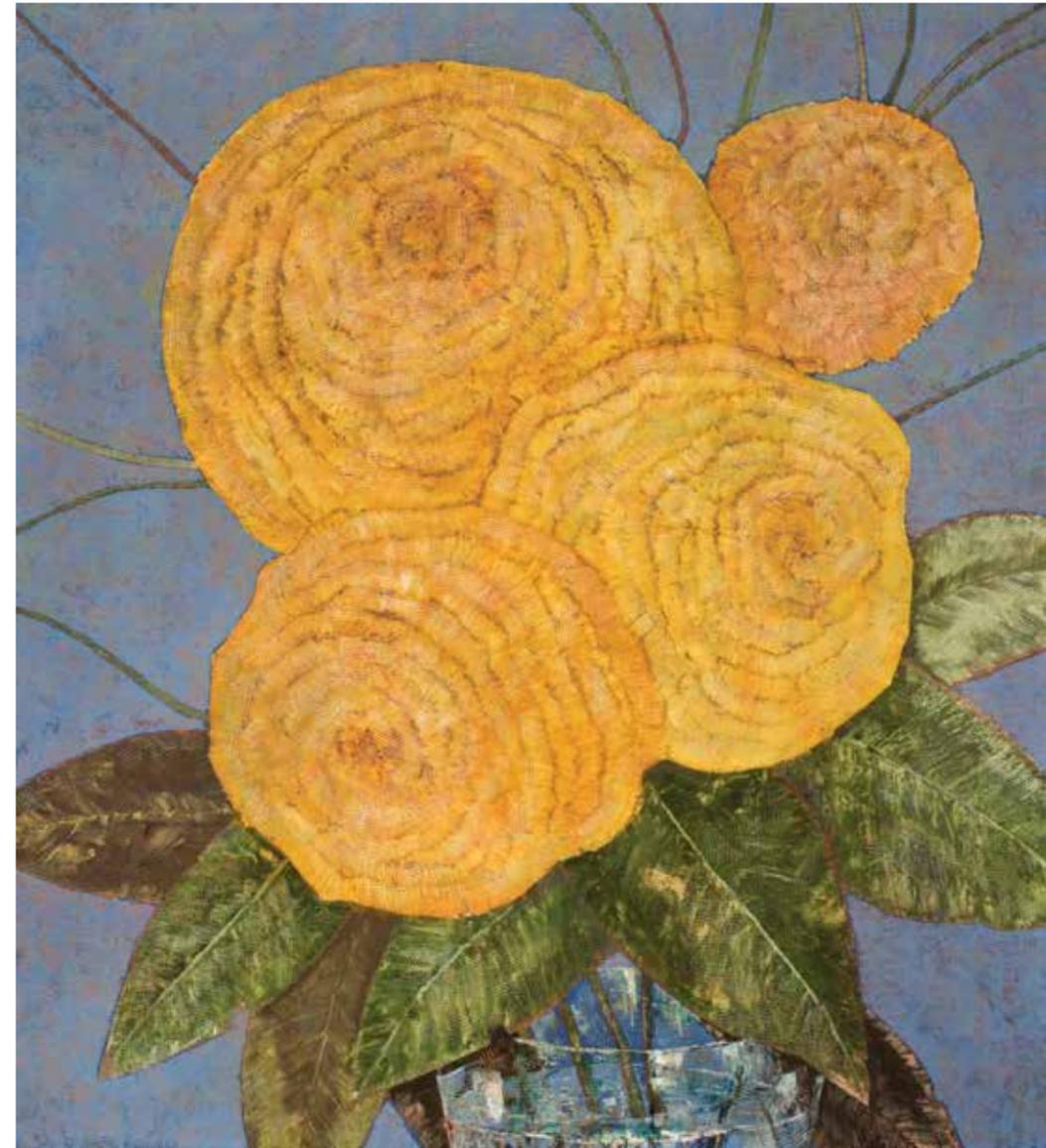
—Rafael Muñoz Saldaña

Cat. 25
Daniela grande I
2016
Óleo sobre tela
140 × 140 cm

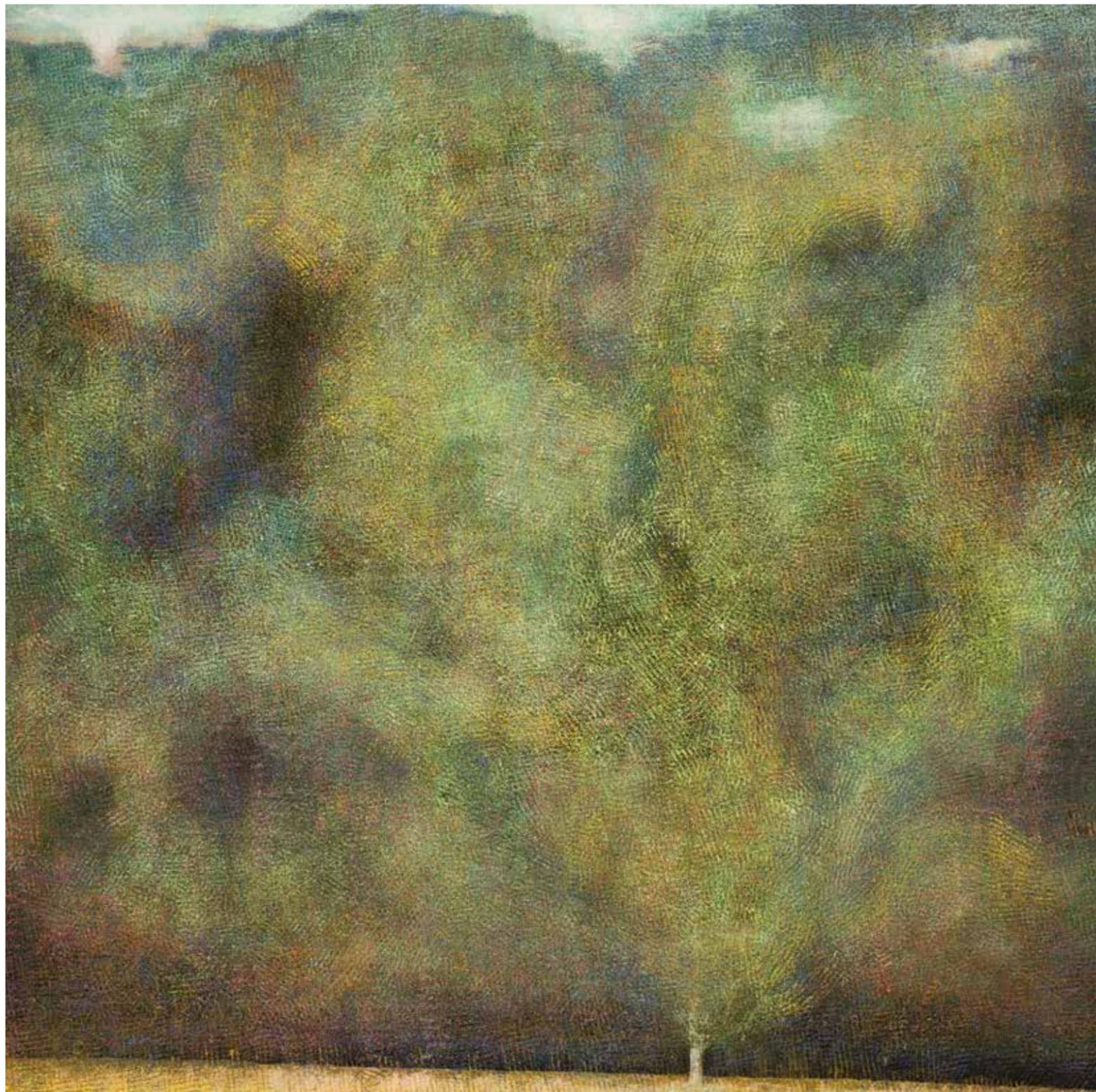




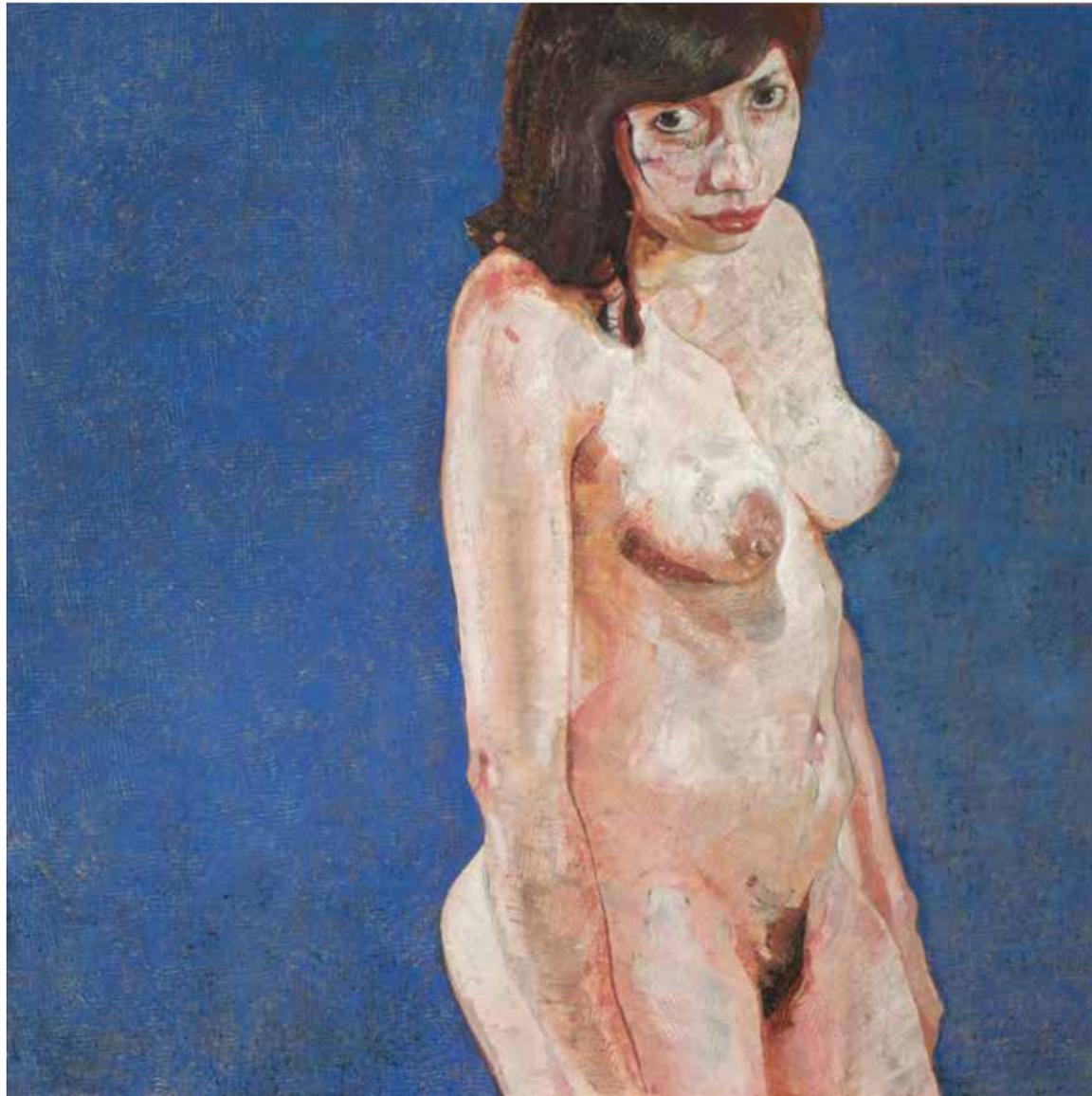
Cat. 26
Florero de copa con flores amarillas
2017
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



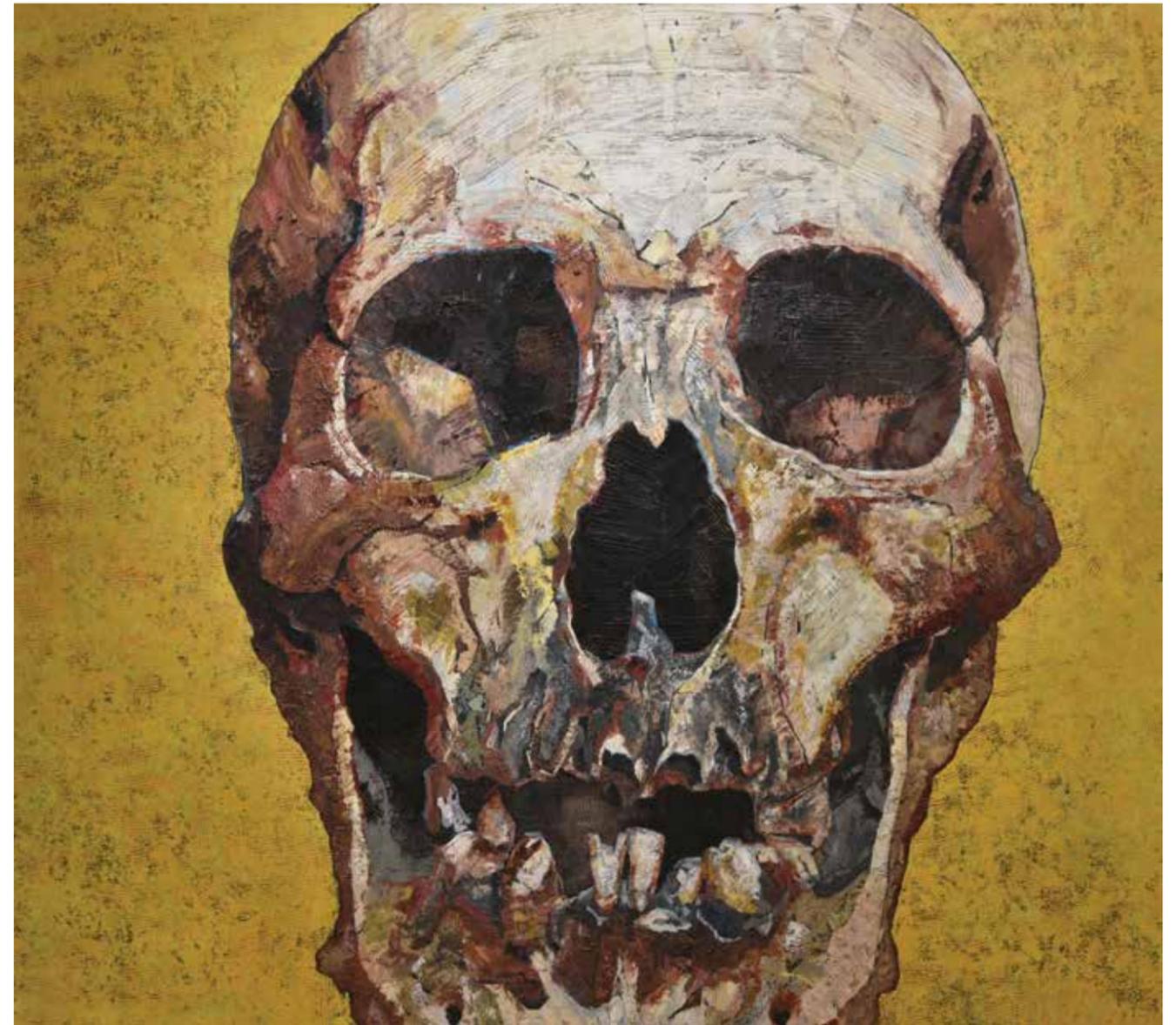
Cat. 27
Las flores amarillas
2017
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 28
Représentation intrinsèque d'une forêt mystérieuse née d'un seul arbre infini
2017
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



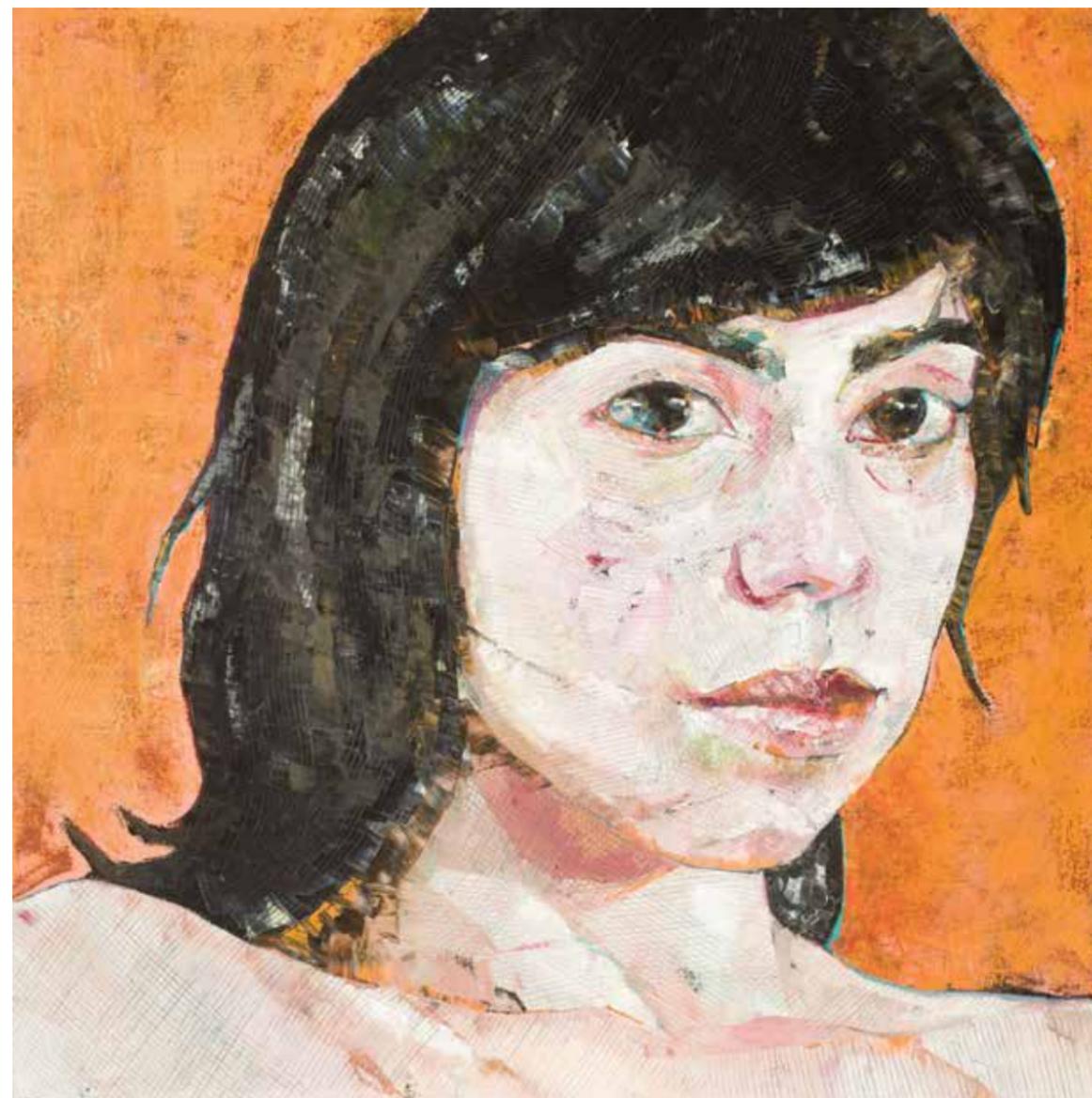
Cat. 29
La naissance de Venus
2017
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



Cat. 30
Mi retrato en 2084 (a J. Ensor)
2017
Óleo sobre tela
180 x 200 cm



Cat. 31
Melancolía. Celeste
2018
Óleo sobre tela
100 × 100 cm



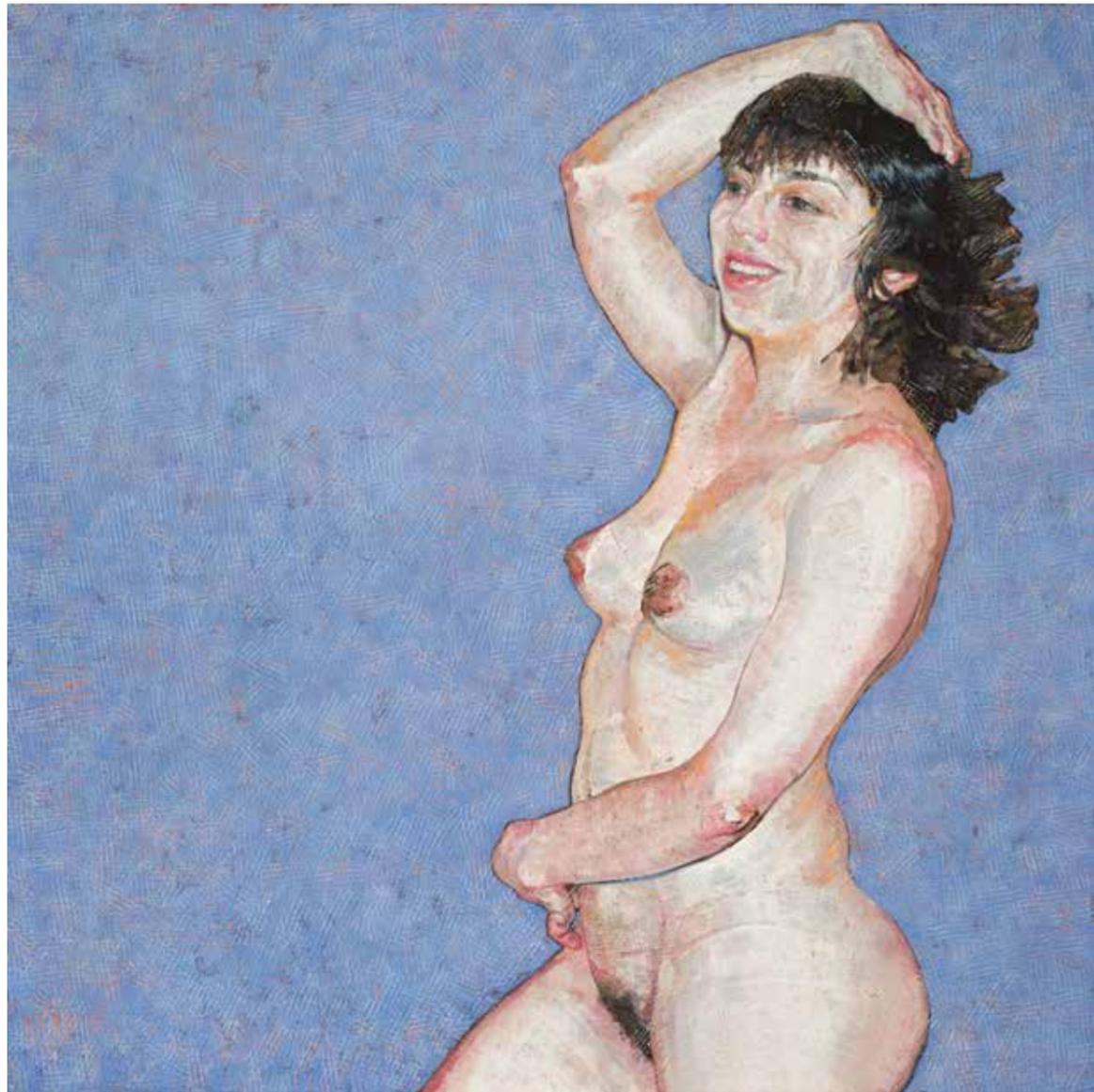
Cat. 32
El sereno contorno del pensamiento Celeste
2018
Óleo sobre tela
100 × 100 cm



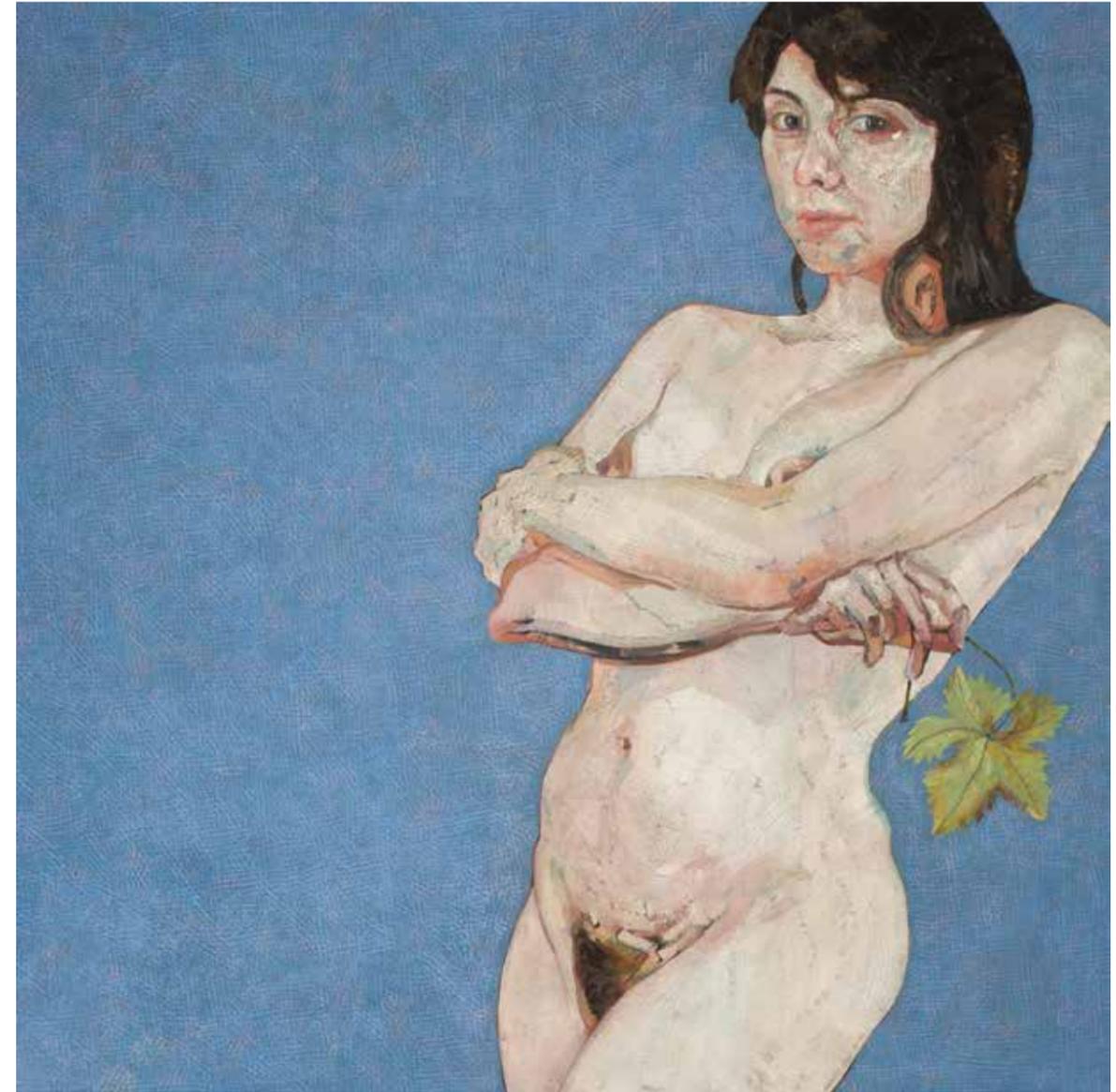
Cat. 56
Roxana yacente
(detalle)

“La representación femenina en mis óleos es en sentido íntimo una forma de hacerme de ellas, contemplar las mujeres de mi heredad, declarar mi gusto personal; supongo además que con este ejercicio catártico busco disminuir la sensación de abandono materno resultado del casi nulo contacto que tuve con mi madre durante la infancia, es ese infinito regreso al seno materno, al refugio, al abrazo tibio, resarcir con la seducción implícita la soledad más desconcertante. En mis óleos ‘el eterno femenino’ es un icono polisémico, las mujeres representadas a veces son Venus erotizantes, a veces son referencias a la historia del arte y a veces son vírgenes adolescentes; todas son representaciones contemporáneas construidas desde la más primitiva necesidad del matriarcado, ídolos, fetiches, amuletos cuya potestad es la vida y con ello la ontología cultural. Con cada una busco dar respuesta al sentido de mi vida.”

—José Antonio Farrera



Cat. 33
Psique o bacante celebratoria
2018
Óleo sobre tela
140 x 140 cm



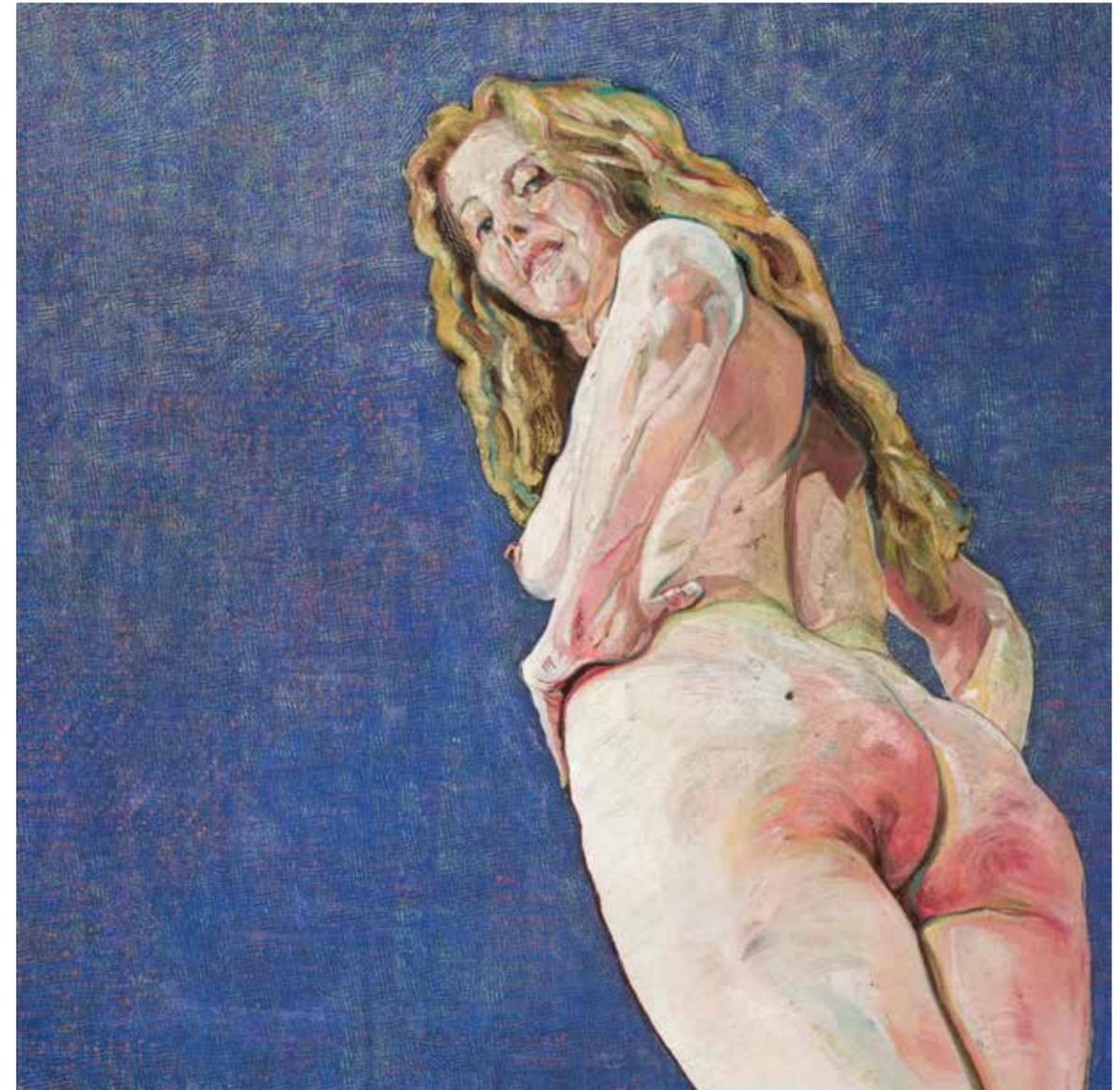
Cat. 34
Bacante en reposo. Celeste como bacante
2018
Óleo sobre tela
140 x 140 cm

Cat. 35
Modelo representando a una bacante frente a un bosque infinito
2018
Óleo sobre tela
140 × 140 cm

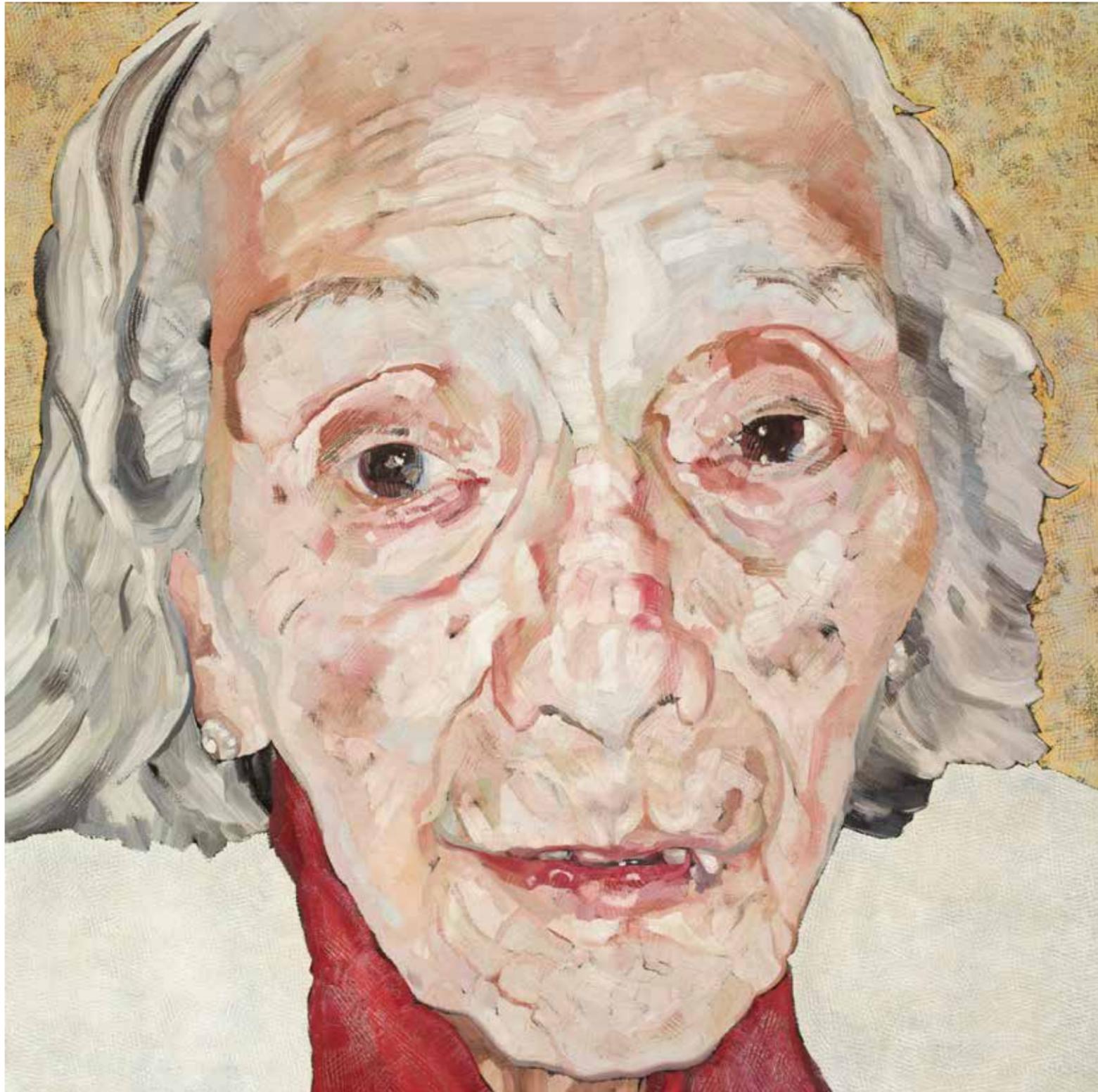




Cat. 36
Lobreguez
2018
Óleo sobre tela
160 × 160 cm



Cat. 37
Bacante en escorzo
2018
Óleo sobre tela
160 × 160 cm



Cat. 38
El referente de la memoria
2018
Óleo sobre tela
160 × 160 cm



Cat. 39
Fernanda
2018
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



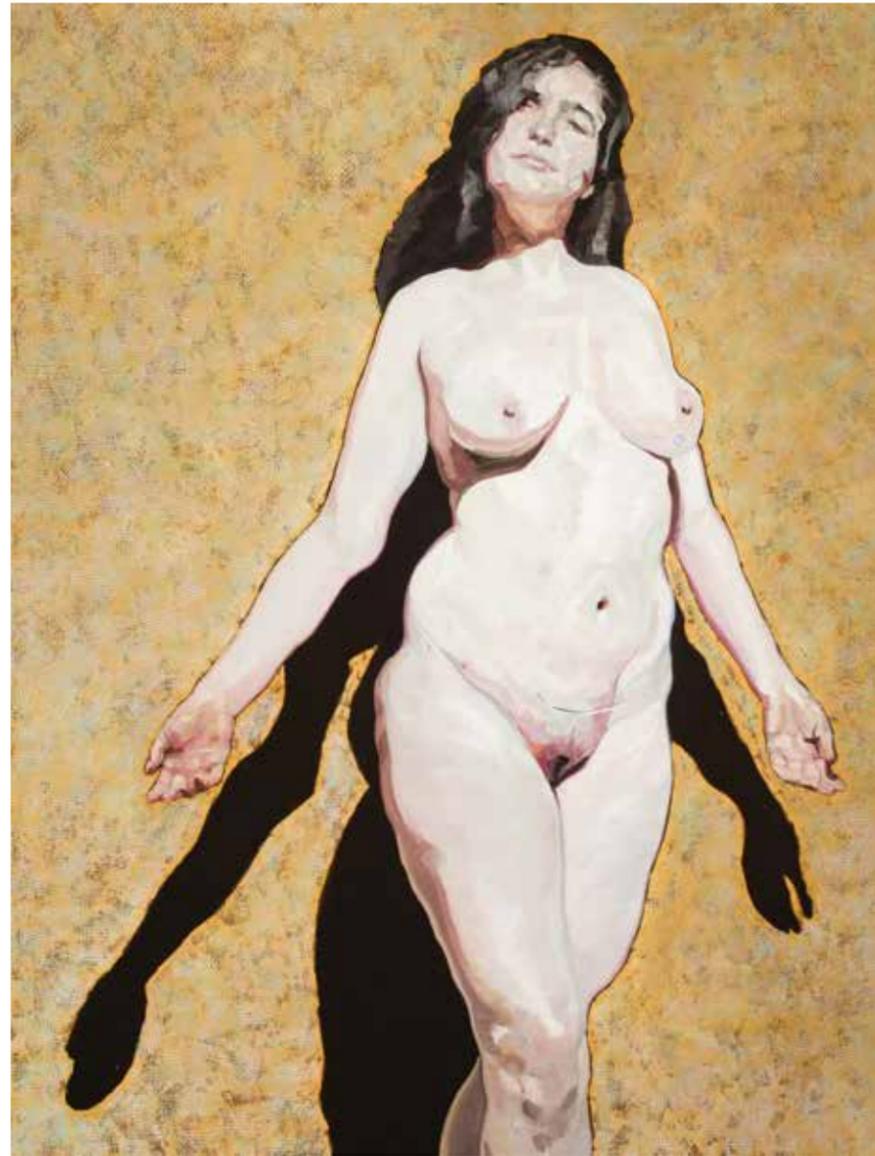
Cat. 40
El estupor de la sensación del frío
2018
Óleo sobre tela
200 × 150 cm



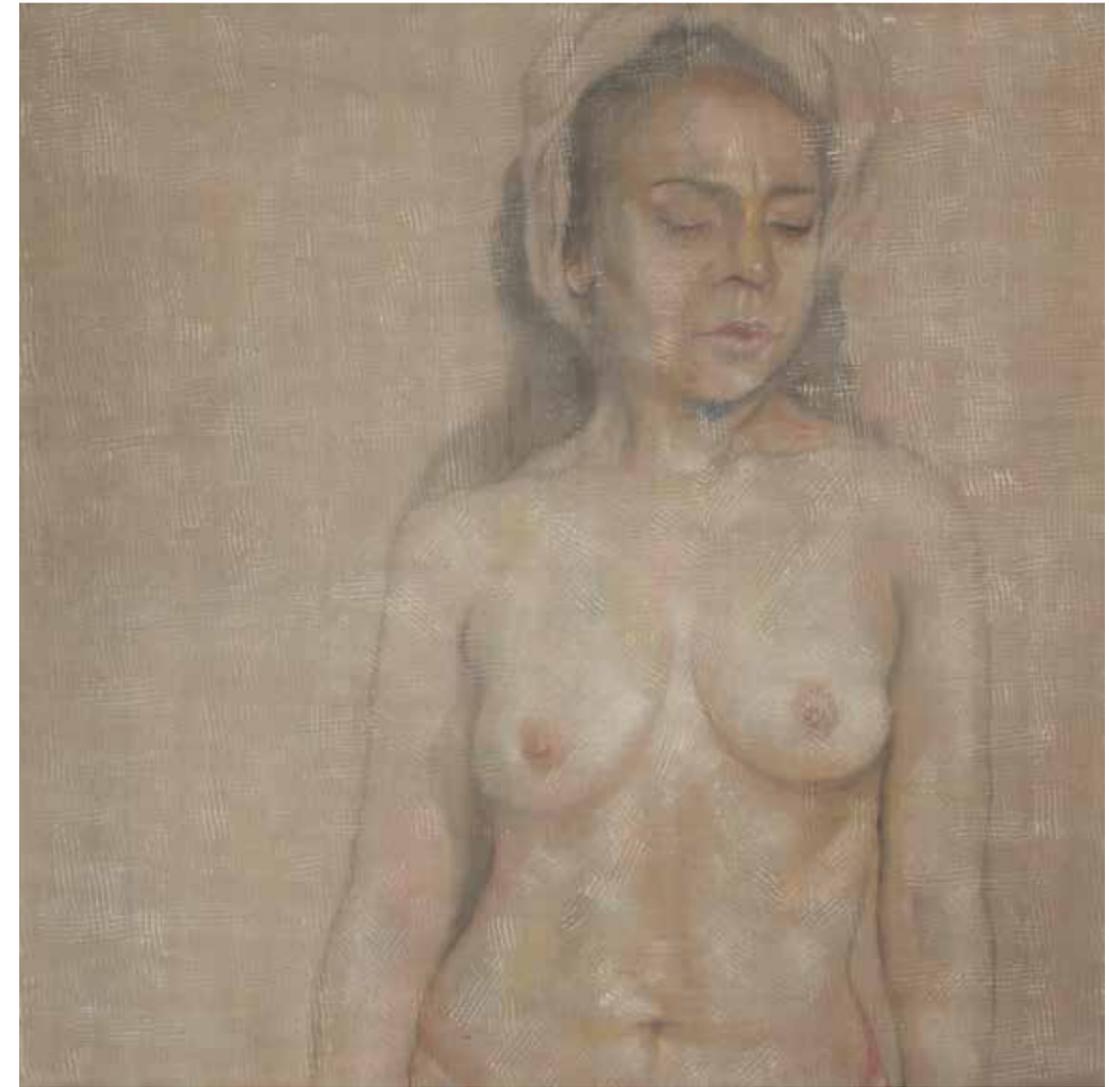
Cat. 14
Pintura de pintura 17
(detalle)

“Mis óleos no son discursivos ni narrativos, no hay historias ni representaciones lineales que cuenten algo, por lo tanto tienen que sostenerse en un fortísimo entarimado conceptual, todo este proceso previo es lo más complicado. Ante la tela intuyo muy bien el color y la forma, soy talentoso en el dibujo y puedo percatarme y ajustar lo que no me gusta o lo que llega a salir mal; puedo pintar el impasto muy rápido y una vez que ya secó lo esgrafío, lo corto y lo lijo para acentuar su textura matérica, aplico transparencias y varias capas de veladuras; estos últimos son procesos largos por los tiempos de secado del material pero no requieren de mucha mayor atención; trato de hacer el trabajo manual lo más rápido posible sin descuidar los detalles y la calidad porque no me gusta mucho esta parte, prefiero el trabajo intelectual.”

—José Antonio Farrera



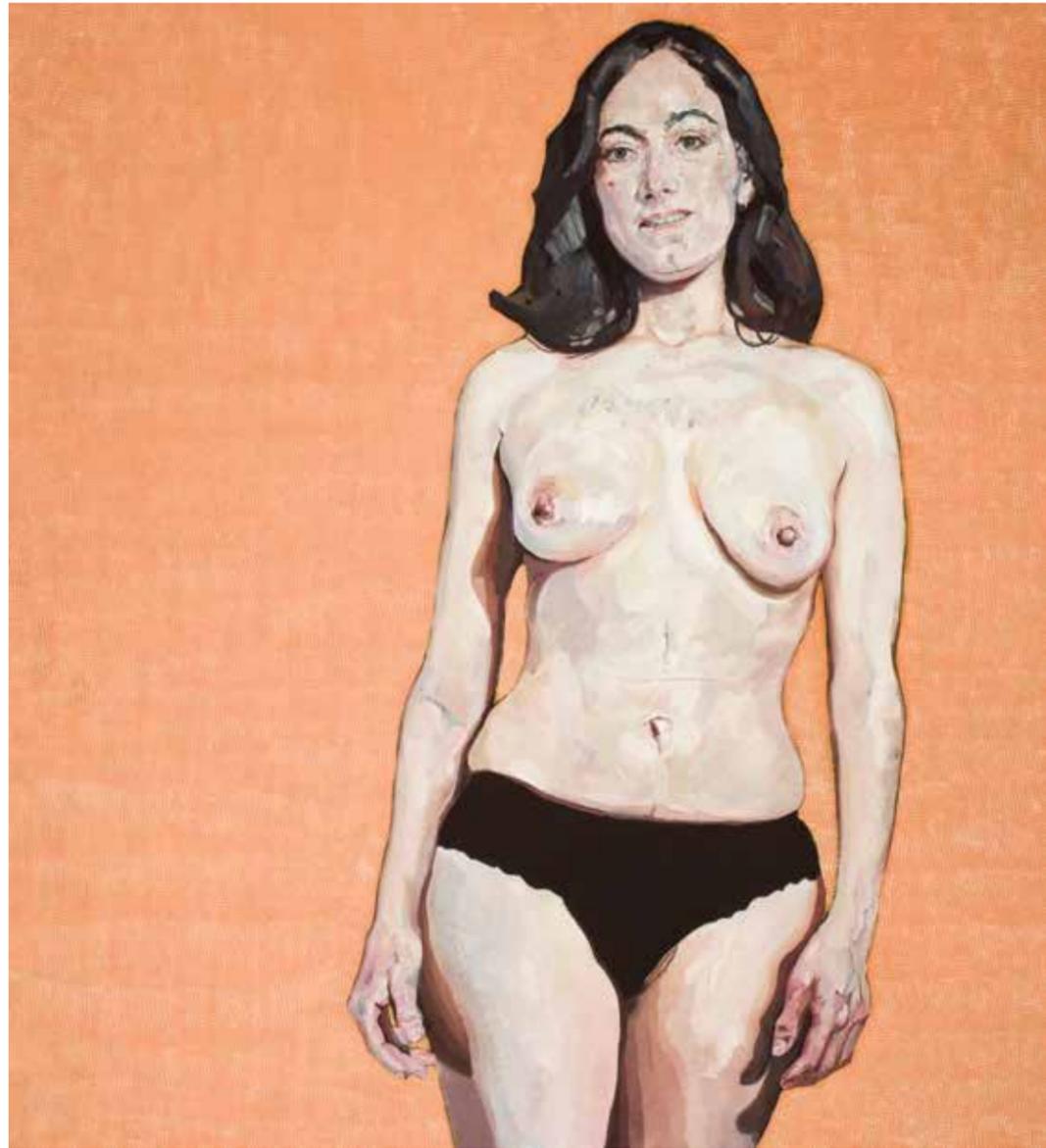
Cat. 41
Bacante fingiendo ser una venus
2018
Óleo sobre tela
200 × 150 cm



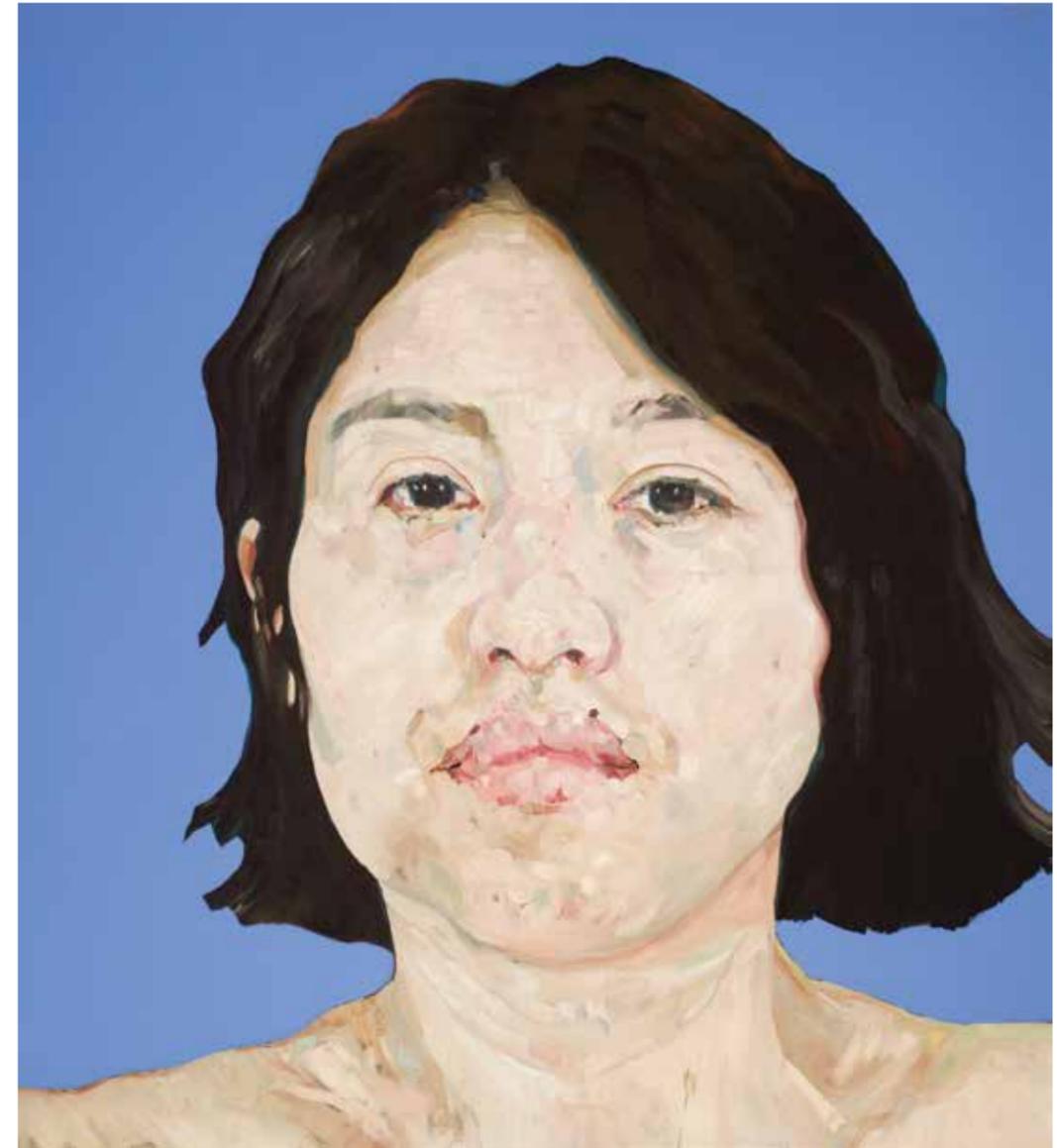
Cat. 42
Bacante en reposo
2018
Óleo sobre tela
120 × 120 cm

Cat. 43
Ramo grande en un vaso
2018
Óleo sobre tela
140 × 140 cm

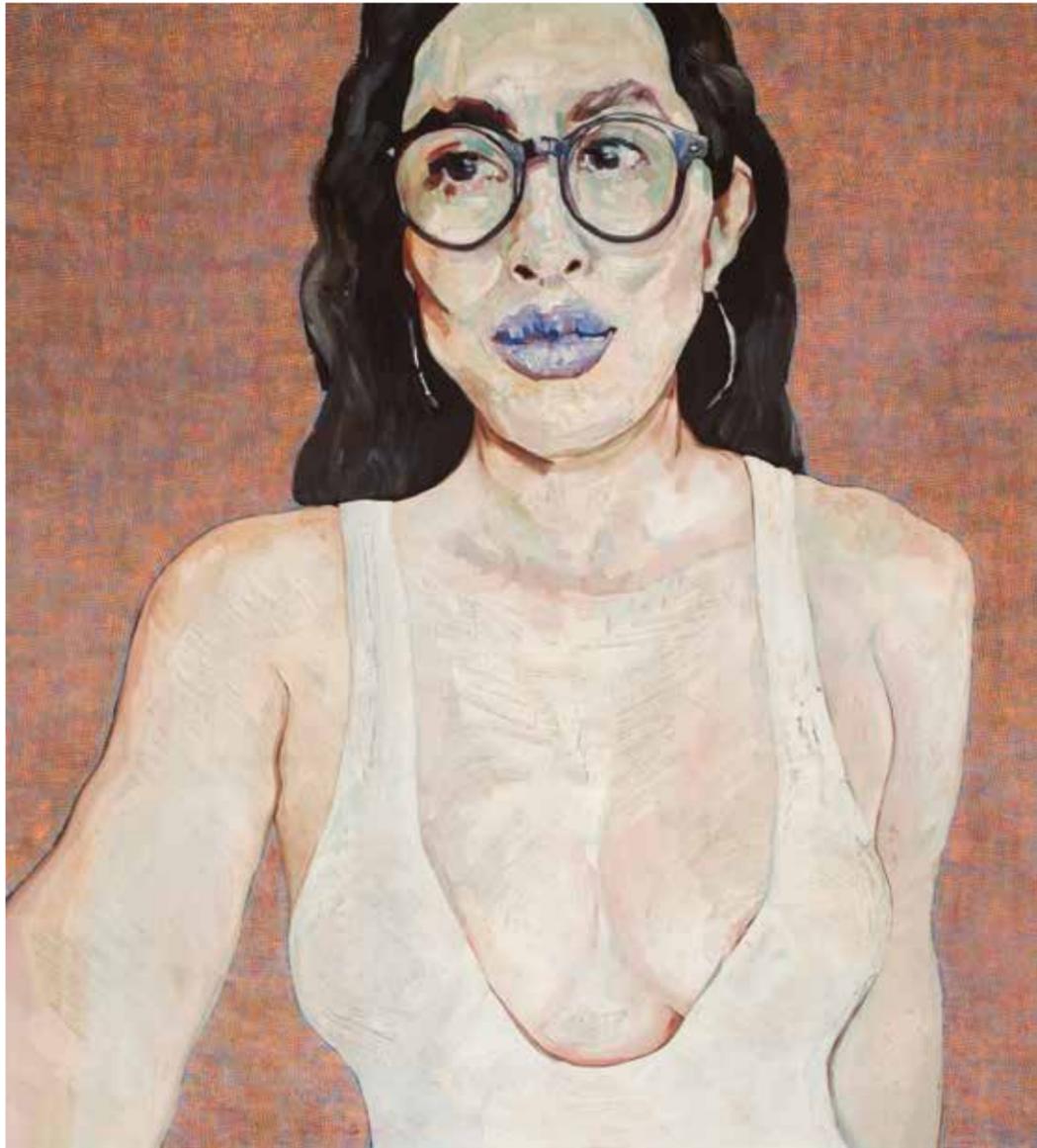




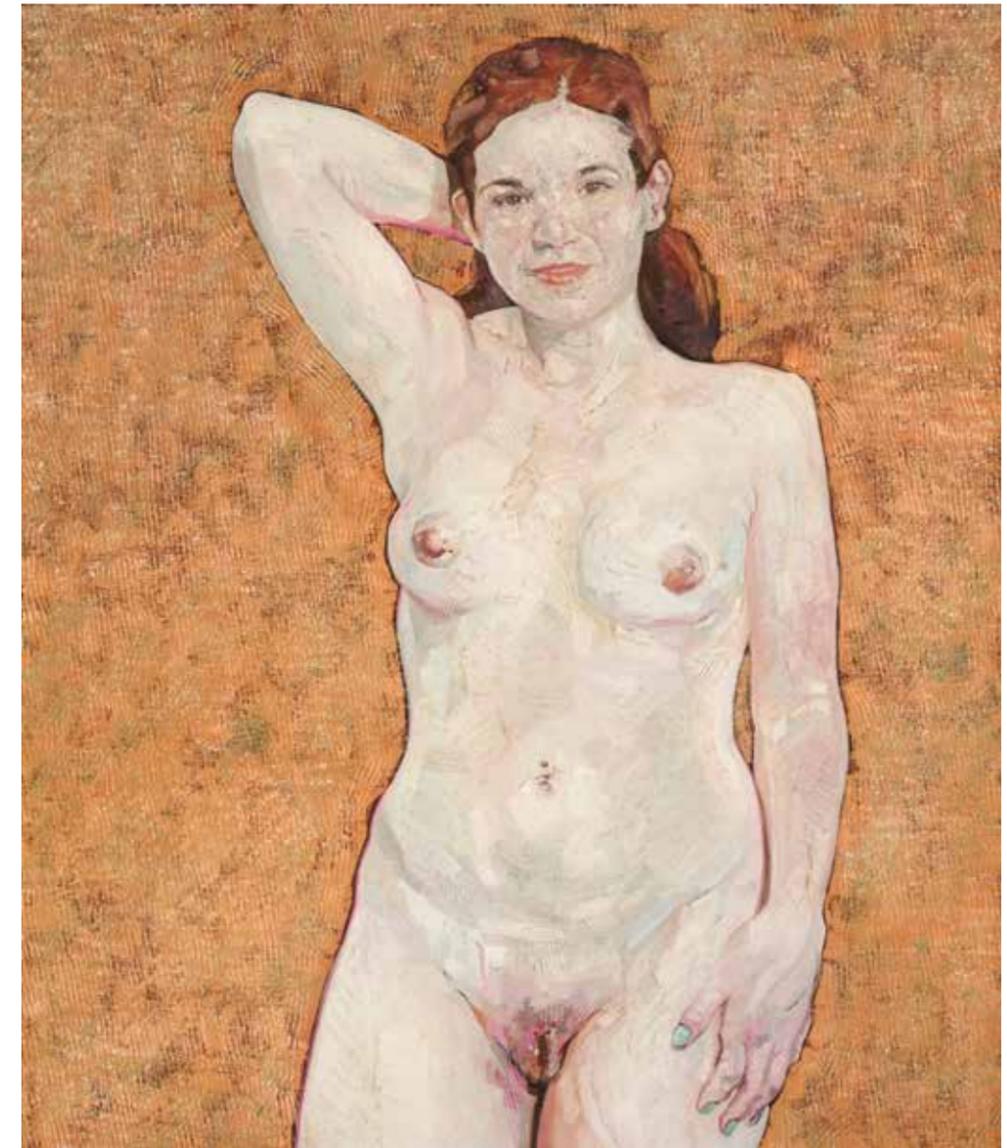
Cat. 44
Expectación de una bacante
2019
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



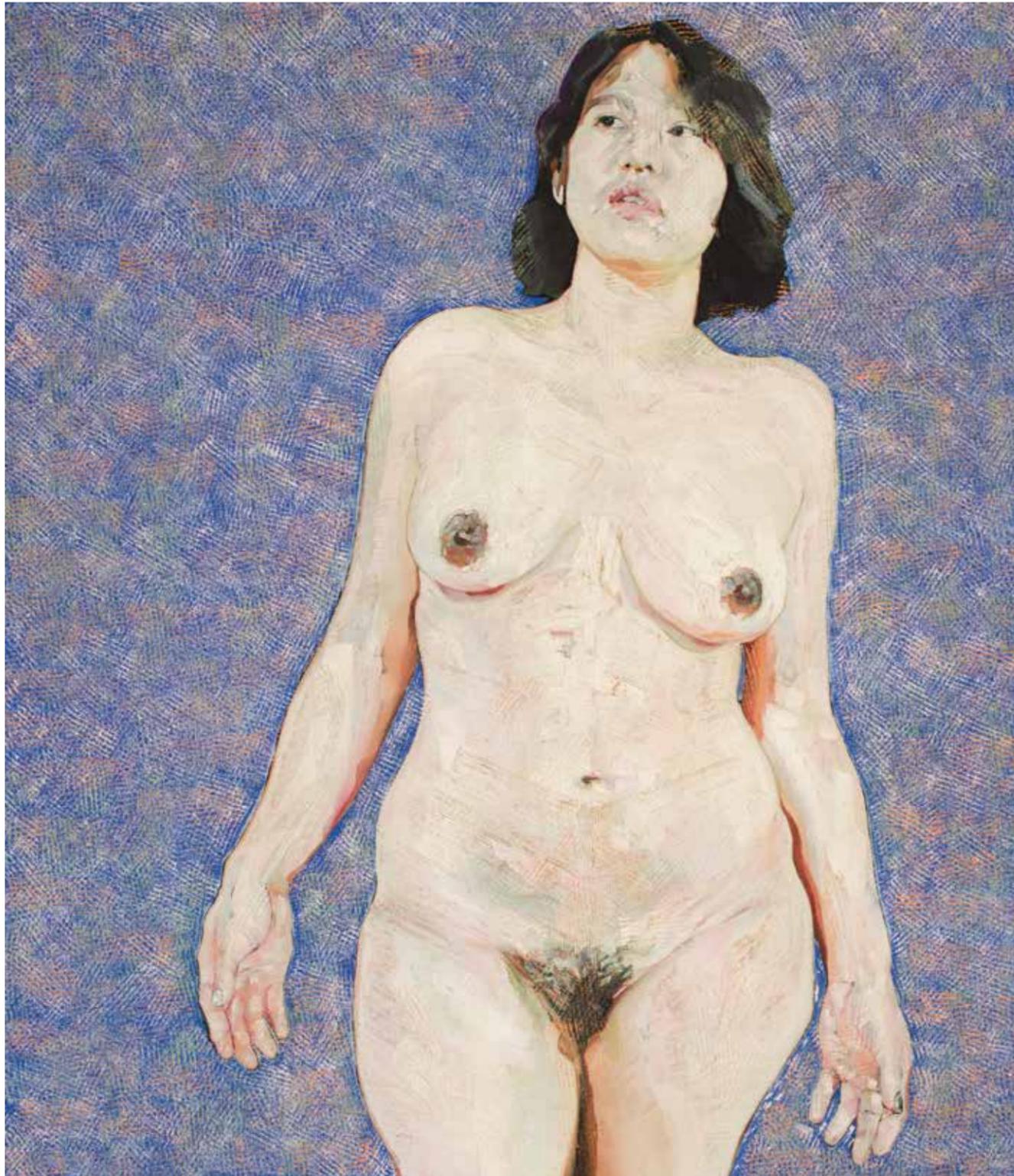
Cat. 45
Aflicción
2019
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 46
Retrato de un autorretrato
2019
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 47
Fernanda como bacante
2019
Óleo sobre tela
140 × 120 cm



Cat. 48
Angélica
2019
Óleo sobre tela
140 × 120 cm

Cat. 61
Escorzo y tres secciones
(detalle)



“Cada una de las mujeres delante de nosotros se encuentra por voluntad de Farrera alejada de cualquier pista que nos sirva para reconstruir su entorno. Delante de un fondo negro su presencia vigorosa se potencia al estar despojadas no sólo de su ropa, sino de atavismos que las aten a una pudibundez que en ellas sería intolerable.”

—Santiago Espinosa de los Monteros



Cat. 49
Sonrisa. Fondo rojo permanente obscuro
2019
Óleo sobre tela
220 × 130 cm



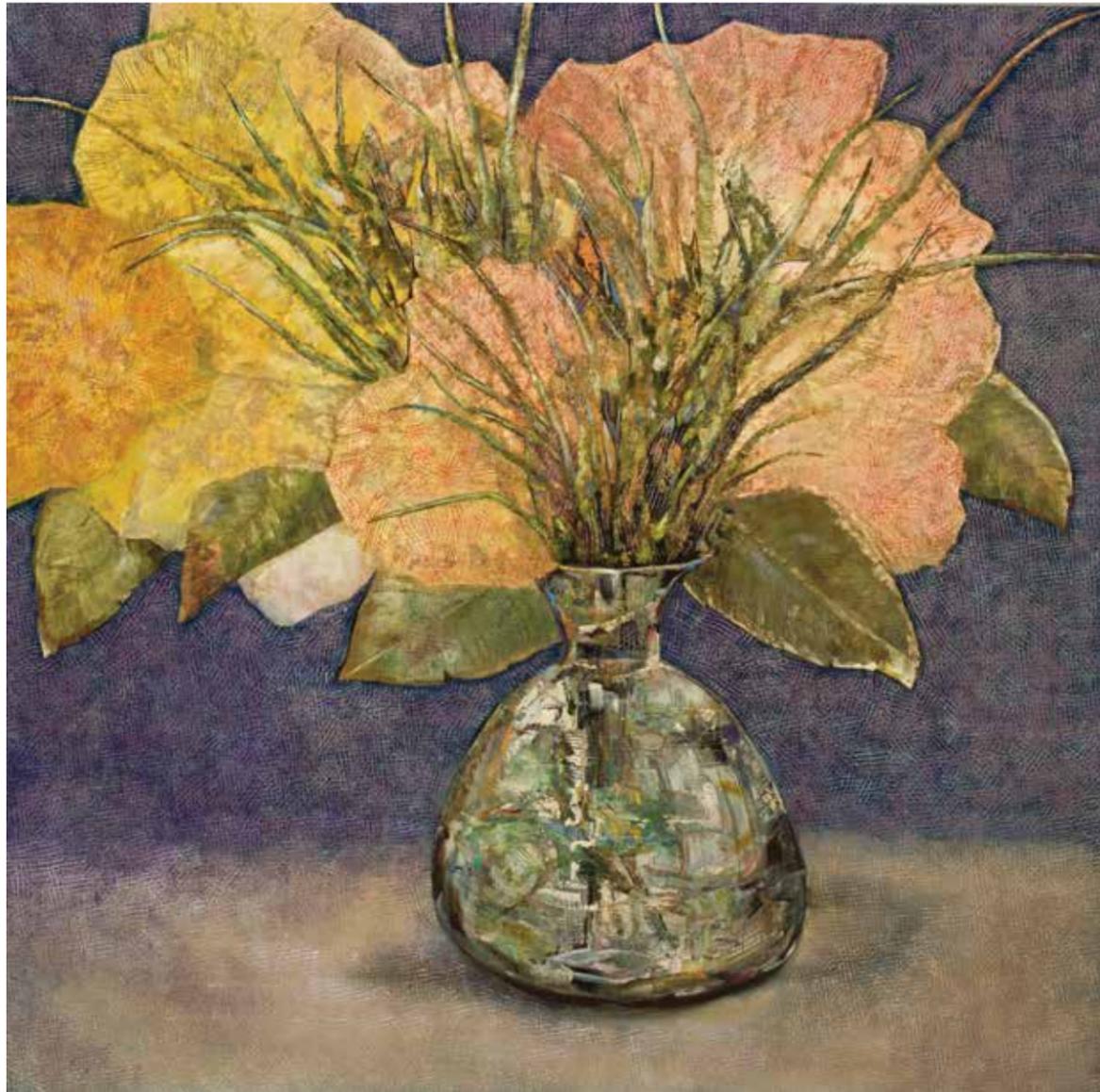
Cat. 50
Instante de una conversación
2019
Óleo sobre tela
220 × 130 cm



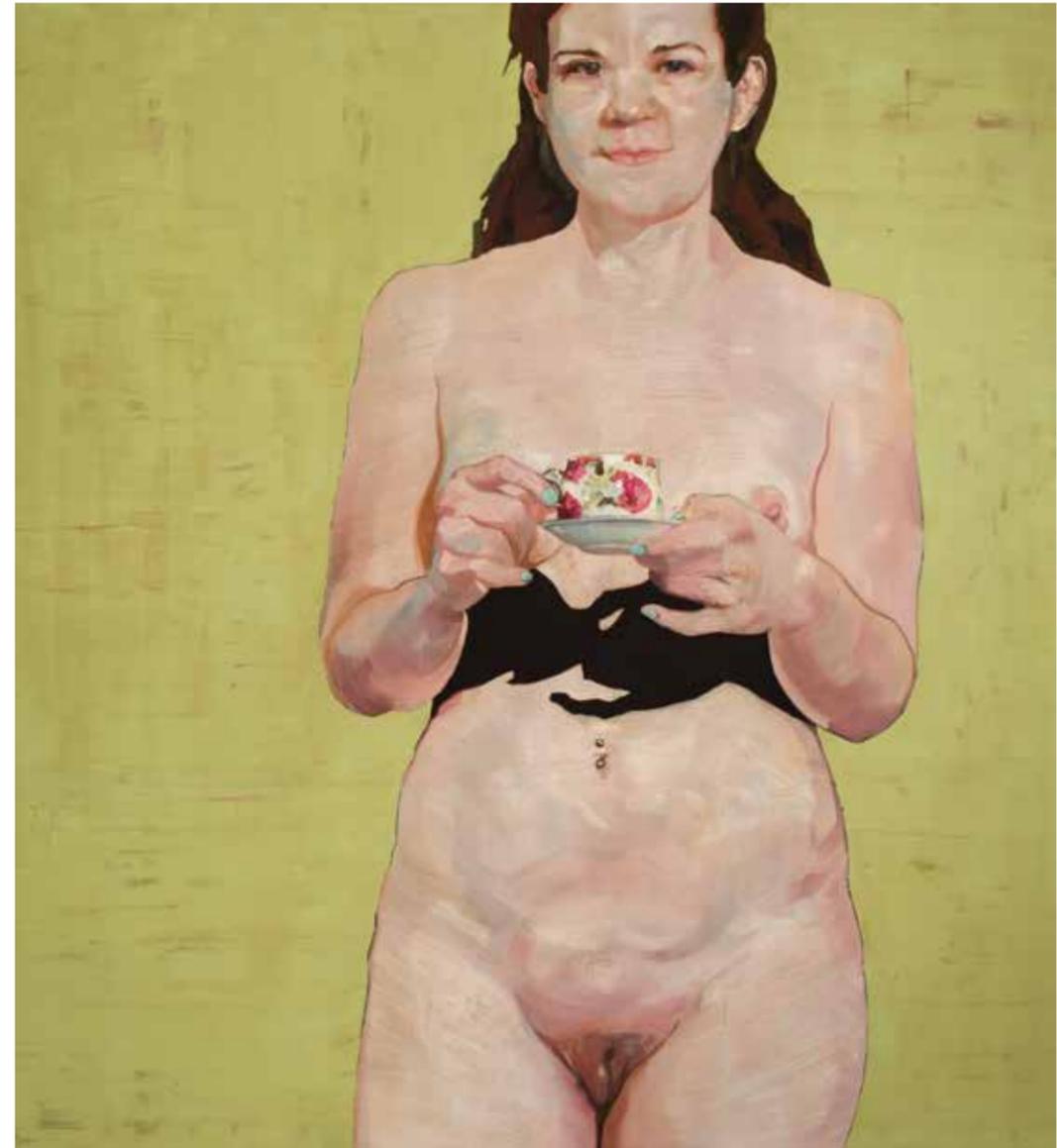
Cat. 51
Bacante sosegada
2019
Óleo sobre tela
140 × 120 cm



Cat. 52
Paisaje boscoso
2019
Óleo sobre tela
160 × 160 cm



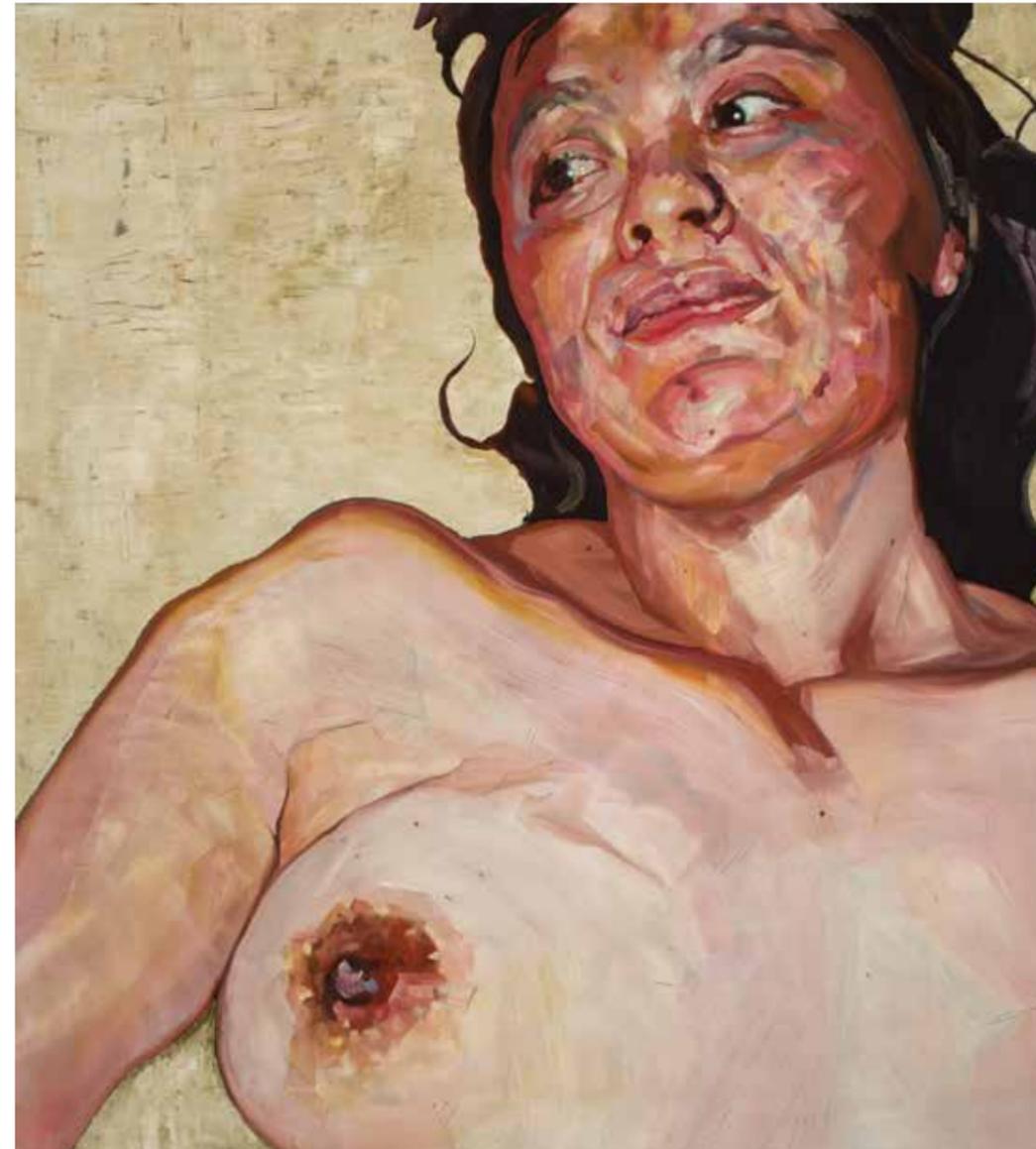
Cat. 53
Nature morte sur scène lugubre
2019
Óleo sobre tela
160 × 160 cm



Cat. 54
La tacita de café
2020
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 55
Retrato de Angélica
2020
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



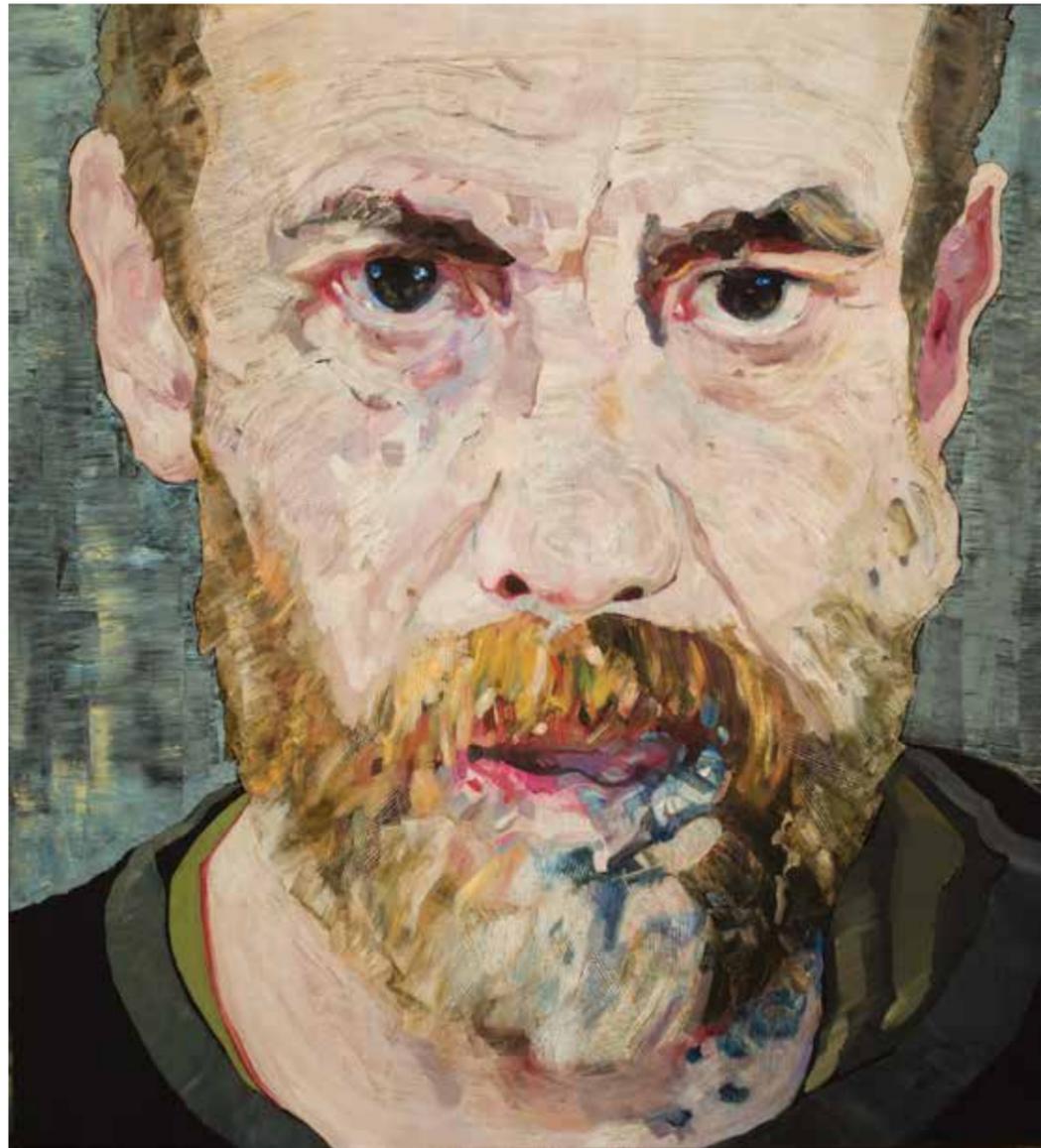
Cat. 56
Roxana yacente
2020
Óleo sobre tela
200 × 180 cm

Cat. 6
Algoritmo MIR
(detalle)



“La aparente rudeza en el trazo no hace sino evidenciar las partes más sensibles que denotan el carácter de cada una de sus modelos. El erotismo desbocado, como en las leyes de los opuestos, reside justamente en su intento por ocultarlo. Cuerpos que cuentan su historia sin querer contarla, rostros que andan a viento como identidad ineludible, miradas que escudriñan las nuestras cuando con historia y vestimentas nos detenemos frente a ellas, son apenas unos cuantos secretos que Farrera guarda celosamente para no interferir en esta nueva, extraña y fuerte relación apenas establecida.”

—Santiago Espinosa de los Monteros



Cat. 57
Autorretrato confinado
2020
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 58
Edén futuro
2020
Óleo sobre tela
200 × 200 cm



Cat. 59
Angélica grande
2020
Óleo sobre tela
200 × 200 cm



Cat. 60
Roxana de hinojos
2020
Óleo sobre tela
200 × 200 cm

Cat. 61
Escorzo y tres secciones
2020
Óleo sobre tela
200 × 200 cm





Cat. 62
El clavel amarillo
2020
Óleo sobre tela
80 × 80 cm



Cat. 63
Bouquet de claveles
2020
Óleo sobre tela
80 × 80 cm



Cat. 64
Peonías blancas
2020
Óleo sobre tela
80 × 80 cm



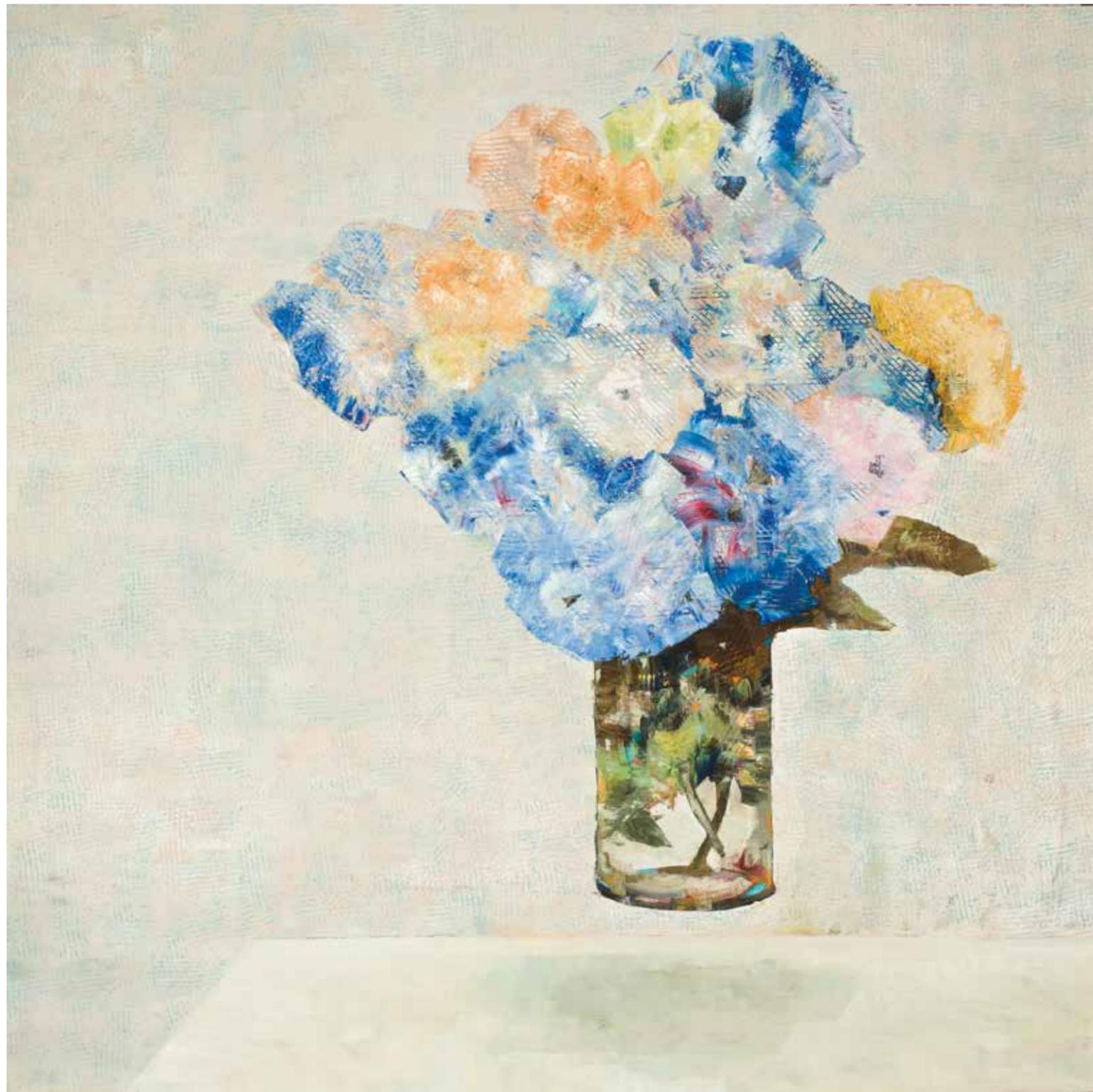
Cat. 65
Bouquet ante el vacío de un fondo azul
2020
Óleo sobre tela
80 × 80 cm



Cat. 66
Vase chez la vieille fille III
2020
Óleo sobre tela
100 × 100 cm



Cat. 67
Rosas holandesas II
2020
Óleo sobre tela
120 × 120 cm



Cat. 68
Bouquet qui lévite
2020
Óleo sobre tela
120 × 120 cm



Cat. 69
Forestal
2020
Óleo sobre tela
120 × 120 cm



Cat. 70
Peonías II
2020
Óleo sobre tela
50 × 50 cm

Índice de OBRA



Cat. 1
Fruta
2009
Óleo sobre tela
30 × 30 cm



Cat. 2
Disparate
2010
Óleo sobre tela
30 × 25 cm



Cat. 3
Desintegración
2010
Óleo sobre tela
30 × 30 cm



Cat. 4
Primera derrota de Hidalgo
2010
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



Cat. 5
Dacrifilia
2010
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



Cat. 6
Algoritmo MIR
2010
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



Cat. 7
Doble homenaje V1.1
2010
Óleo sobre tela
100 × 80 cm



Cat. 8
**Homenaje segundo de la serie
Nuestra vida interior**
2011
Óleo sobre tela
20 × 20 cm



Cat. 9
Retrato oficial
2011
Óleo sobre tela
20 × 20 cm



Cat. 10
Horizonte
2011
Óleo sobre tela
20 × 20 cm



Cat. 11
Extranjera
2011
Óleo sobre tela
20 × 20 cm



Cat. 12
Pintura de pintura I
2011
Óleo sobre tela
30 × 30 cm



Cat. 13
Pintura de pintura II
2011
Óleo sobre tela
30 × 30 cm



Cat. 14
Pintura de pintura 17
2011
Óleo sobre tela
30 × 30 cm



Cat. 15
Desde un verde
2011
Óleo sobre tela
30 × 30 cm



Cat. 16
Adicto. Hombre viejo
2011
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



Cat. 17
Pequeño retrato de Victoria III
2011
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



Cat. 18
Metástasis. Retrato de Patricia
2012
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



Cat. 19
Patricia
2012
Óleo sobre tela
50 × 50 cm



Cat. 20
Alfonso Reyes hoy. México estrategia
2013
Óleo sobre tela
60 × 50 cm



Cat. 21
Perfil de Patricia (a Vermeer)
2013
Óleo sobre tela
200 × 150 cm



Cat. 22
Marcela interior (a Balthus)
2013
Óleo sobre tela
200 × 150 cm



Cat. 23
Patricia gris y verde
2013
Óleo sobre tela
200 × 150 cm



Cat. 24
Viejo bouquet en florero de copa
2016
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



Cat. 25
Daniela grande I
2016
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



Cat. 26
Florero de copa con flores amarillas
2017
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



Cat. 27
Las flores amarillas
2017
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 28
Représentation intrinsèque d'une forêt mystérieuse née d'un seul arbre infini
2017
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



Cat. 29
La naissance de Venus
2017
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



Cat. 30
Mi retrato en 2084 (a J. Ensor)
2017
Óleo sobre tela
180 x 200 cm



Cat. 31
Melancolía. Celeste
2018
Óleo sobre tela
100 × 100 cm



Cat. 32
El sereno contorno del pensamiento Celeste
2018
Óleo sobre tela
100 × 100 cm



Cat. 33
Psique o bacante celebratoria
2018
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



Cat. 34
Bacante en reposo. Celeste como bacante
2018
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



Cat. 35
Modelo representando a una bacante frente a un bosque infinito
2018
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



Cat. 36
Lobreguez
2018
Óleo sobre tela
160 × 160 cm



Cat. 37
Bacante en escorzo
2018
Óleo sobre tela
160 × 160 cm



Cat. 38
El referente de la memoria
2018
Óleo sobre tela
160 × 160 cm



Cat. 39
Fernanda
2018
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 40
El estupor de la sensación del frío
2018
Óleo sobre tela
200 × 150 cm



Cat. 41
Bacante fingiendo ser una venus
2018
Óleo sobre tela
200 × 150 cm



Cat. 42
Bacante en reposo
2018
Óleo sobre tela
120 × 120 cm



Cat. 43
Ramo grande en un vaso
2018
Óleo sobre tela
140 × 140 cm



Cat. 44
Expectación de una bacante
2019
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 45
Aflicción
2019
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 46
Retrato de un autorretrato
2019
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 47
Fernanda como bacante
2019
Óleo sobre tela
140 × 120 cm



Cat. 48
Angélica
2019
Óleo sobre tela
140 × 120 cm



Cat. 49
Sonrisa. Fondo rojo permanente obscuro
2019
Óleo sobre tela
220 × 130 cm



Cat. 50
Instante de una conversación
2019
Óleo sobre tela
220 × 130 cm



Cat. 51
Bacante sosegada
2019
Óleo sobre tela
140 × 120 cm



Cat. 52
Paisaje boscoso
2019
Óleo sobre tela
160 × 160 cm



Cat. 53
Nature morte sur scène lugubre
2019
Óleo sobre tela
160 × 160 cm



Cat. 54
La tacita de café
2020
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 55
Retrato de Angélica
2020
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 56
Roxana yacente
2020
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 57
Autorretrato confinado
2020
Óleo sobre tela
200 × 180 cm



Cat. 58
Edén futuro
2020
Óleo sobre tela
200 × 200 cm



Cat. 59
Angélica grande
2020
Óleo sobre tela
200 × 200 cm



Cat. 60
Roxana de hinojos
2020
Óleo sobre tela
200 × 200 cm



Cat. 61
Escorzo y tres secciones
2020
Óleo sobre tela
200 × 200 cm



Cat. 62
El clavel amarillo
2020
Óleo sobre tela
80 × 80 cm



Cat. 63
Bouquet de claveles
2020
Óleo sobre tela
80 × 80 cm



Cat. 64
Peonías blancas
2020
Óleo sobre tela
80 × 80 cm



Cat. 65
Bouquet ante el vacío de un fondo azul
2020
Óleo sobre tela
80 × 80 cm



Cat. 66
Vase chez la vieille fille III
2020
Óleo sobre tela
100 × 100 cm



Cat. 67
Rosas holandesas II
2020
Óleo sobre tela
120 × 120 cm



Cat. 68
Bouquet qui lévite
2020
Óleo sobre tela
120 × 120 cm



Cat. 69
Forestal
2020
Óleo sobre tela
120 × 120 cm



Cat. 70
Peonías II
2020
Óleo sobre tela
50 × 50 cm

CRÉDITOS

José Ignacio Aldama
Coordinación editorial

Laura Rebeca Patiño
Diseño editorial

Adriana Cataño
Gustavo de la Peña
Cuidado de la edición

Jorge Vértiz Gargollo
Fotografía

© D. R. Aldama Fine Art
Palacio de Versalles 100 L-B
Ciudad de México, 11930
www.aldama.com
info@aldama.com

© D. R. JIA Arte Contemporáneo S.A. de C.V.

Este catálogo no puede ser fotocopiado ni reproducido total o parcialmente, por ningún medio o método, sin la autorización por escrito del editor.

This catalog may not be reproduced, in whole or in part, in any form, without written permission from the publishers.

Marzo de 2023



Este libro fue realizado con el apoyo del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC), a través del Sistema Nacional de Creadores de Arte 2018-2020.

ISBN: 978-607-99867-6-6



9 786079 986766



Cat. 43
Ramo grande en un vaso
(detalle)



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

SISTEMA DE APOYOS
A LA CREACIÓN Y
PROYECTOS CULTURALES



ALDAMA
FINE ART