



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“INSTANTÁNEAS PERCEPTUALES”

Tesina

Que para obtener el título de: Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Maví López Baltazar

Director de tesina: Licenciado José Luis Alderete Retana

México 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Prólogo.....	1
Introducción.....	3
Capítulo I El paisaje de las ciudades.....	6
1.1 Paisaje urbano como motivo pictórico: La Vedutta.....	6
1.2 Romanticismo, la definición del paisaje como género.....	8
1.3 Paisaje y modernidad: Impresionismo.....	9
Capítulo II Continuidad en la pintura de paisaje.....	11
2.1 Influencias y repercusiones: El tema urbano en la obra de Edward Hopper y Antonio López.....	11
Capítulo III Instantáneas perceptuales.....	20
3.1 Proceso.....	22
3.2 Acerca de la obra, consideraciones finales.....	27
3.3 Breve análisis iconográfico.....	29
3.4 Ver otoño.....	30
3.5 Desde la ventana.....	33
3.6 Verano y eje central.....	36
3.7 Cerca de casa.....	40
Conclusiones.....	42

Bibliografía.....	46
--------------------------	-----------

PRÓLOGO

Los viajes por la urbe están entre las situaciones que expresan con más elocuencia la desarticulación en las megaciudades, pero brindan también la oportunidad de concebir la ciudad de otra forma, no solo como lugar de residencia y de trabajo, sino hecha para viajar: a ella y a través de ella. Según García Canclini (1939), la ciudad "se concibe tanto como un lugar para vivir, como un espacio imaginado"¹ Las representaciones simbólicas permiten entender cómo se percibe y usa la ciudad, cómo se elaboran ciertas maneras de entender la ciudad subjetiva, la ciudad imaginada, que termina guiando con más fuerza los usos y los afectos que la ciudad "real".²

El viaje propicia ir más allá de la ciudad física, del espacio construido y visible a lo que suponemos atrás de la materia y los signos. Creo que es viajando cuando surgen las preguntas de por qué la ciudad es así y como cambia, de qué manera coexistimos con los otros y de qué manera concebimos los espacios que nos contienen. Aunque al viajar dentro de la urbe no siempre estamos dispuestos a realizar ejercicios de asombro, ni a preguntarnos sobre los espacios que habitamos y transitamos; hay una actitud no sólo de falta de atención sino de negación del entorno, creo que estos recorridos desatentos por las calles son una situación emblemática de la metrópoli. De lo antes expuesto me interesa entender el transitar por la ciudad como experiencias vividas. ¿Qué se puede percibir y qué se puede imaginar mientras viajamos? ¿Qué sentido va adquiriendo la vida en las ciudades modernas?

1. GARCÍA, Canclini, Néstor, Castellanos Alejandro y Mantecón, Ana Rosas. *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. Colección Antropología México: UAM / Grijalbo, 1996

2. GARCÍA, Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999

Apropiarse de la ciudad es ocupar el espacio material, recorrerlo y utilizarlo, pero es también un conjunto de acciones cognitivas, que suceden en el espacio mental. Viajamos mucho más a través de los actos imaginarios al recorrer la ciudad.

INTRODUCCIÓN

Todo problema se presenta como un dilema psíquico, de la misma manera que toda solución se presenta (al artista) como resultado de una decisión personal.

Hauser, Teorías del arte.

Es el propósito de este trabajo hacer un análisis de la serie pictórica que actualmente desarrollo, así como explicar los motivos que le dieron origen. El proyecto lleva por título *Instantáneas perceptuales*, consta de 5 cuadros, cuyo tamaño oscila entre 180 y 120 cm. Las técnicas utilizadas fueron: óleo, acrílicos, barniceta de cera y técnica mixta.

Instantáneas perceptuales aborda como temática la ciudad de México vista a través de la memoria del viaje que se produce por ella, partiendo de la percepción de la experiencia cotidiana como primera etapa generadora de la vivencia estética en la ciudad. El proyecto comenzó a finales del año 2007 y actualmente continúa desarrollándose.

La calidad estética de la ciudad es algo que solía ignorar, la realidad de lo conocido es generalmente percibida de manera doméstica e inexpressiva y se torna invisible. Cambiar nuestros hábitos perceptivos requiere en primera instancia aceptar, dejar de evadir la realidad concreta de la cual está formada la ciudad, su naturaleza, reconocer y asumir el ámbito urbano (con sus connotaciones negativas y positivas) como ambiente inherente a los habitantes de la ciudad. El acto de tomar consciencia de esta noción del lugar real, comienza a llenar el ahuecamiento sensorial o, más exactamente, a hacerlo presente; es como mirar de nuevo descubriendo otro territorio que, sin embargo no es nuevo. Este lugar y la forma en que me encontré con él, son el punto de partida de este trabajo. De alguna manera lo que se propone es descubrir la ciudad a través de los sentidos y la experiencia estética, como una forma de apropiación de los

espacios públicos en un ejercicio de atención a los lugares que habitamos. Lo anterior implica asumir que, en buena medida, las respuestas están en nosotros mismos, en nuestra historia. Esta experiencia personal acerca del espacio en la ciudad es universal en cierto modo porque nos remite a la captación empírica que de ella tenemos.

La reflexión gira en torno a la idea de tomar consciencia de los espacios que transitamos y habitamos. Lo que en la disciplina yóguica es la primera enseñanza: simplemente “estar atento.”

El hablar de la ciudad parte de mi cotidianidad, en la que la pérdida de significación de los lugares y espacios que transito fueron los detonadores de una serie de reflexiones que me llevan a concluir en un proyecto de producción pictórica.

La interpretación es resultado entre un diálogo teórico y la realidad observada. De esta forma pretendo entender un poco más la ciudad que habito desde mi posición como actor. Partir desde la propia experiencia me permite ir formando espacios de reconocimiento e identidad. La propuesta contempla la posibilidad de comprenderse con respecto a la forma que cada quien tiene de entender el paisaje urbano; ser un punto de partida que lleve a una reflexión de los valores acerca de los espacios que habitamos.

Sitúo la producción en un sitio geográfico y un tiempo concreto (la ciudad de México actualmente) para contextualizar el lugar en el que nace la obra, sin embargo, el planteamiento va más allá de un espacio específico, en realidad en los cuadros no existen referencias visuales que determinen de qué ciudad se está hablando, lo que se plantea es el tema de lo urbano con un enfoque hacia el individuo, los espacios que habita, sus imaginarios; podría tratarse de esta ciudad o cualquier ciudad de Latinoamérica.

La presente tesina es parte del resultado de una búsqueda constante que pretende vincular la percepción de la realidad social con mi quehacer

como pintora, la relación de mis vivencias cotidianas con mi entorno y los elementos visuales de la ciudad que se van rescatando con base en esas experiencias.

La realidad vivencial de la cual parte la teoría y la estrategia en la cual la obra se convierte en catalizador fueron los puntos de partida de este proyecto. Así, el estudio parte de estos dos puntos: por un lado la ciudad, como motivo visual, desde la vivencia empírica personal y por otro el conocimiento que da la investigación en la recopilación y análisis teórico del tema en cuestión. A lo largo de dos capítulos teóricos descriptivos que tienen como objetivo contextualizar la obra, se definen mis influencias, referencias y modelos en lo que atañe a lo pictórico.

En el primer capítulo se establece la relación de la ciudad con el concepto de espacio abierto al abordarla en términos de paisaje, relacionándolo directamente con la disciplina pictórica, lo que a nivel técnico se desarrolla en ciertos elementos estructurales que han sido de interés constante en mi obra composición, color, uso de atmósferas, perspectiva. Posteriormente se aborda la manera en que se vincula el discurso teórico con éstos, delimito y analizo los elementos formales señalando mis referencias e influencias en las que se redefine el por qué de la relevancia de ciertos elementos sobre otros y su relación a nivel simbólico y conceptual con el tema tratado.

Posteriormente se desarrollan estos conceptos a través de la interpretación y representación pictórica a la vez que hago un breve análisis de la obra tomando como base las categorías icnográficas establecidas por Gubern (1934).

El proceso pictórico de *Instantáneas perceptuales* y las reflexiones que se produjeron en ideas finales a partir de este son presentados como resultado.

1. EL PAISAJE DE LAS CIUDADES

En este apartado analizo tres momentos que considero fundamentales en el desarrollo de la pintura de paisaje urbano: La vedutta como periodo formativo, donde por primera vez se aborda el tema del paisaje urbano como motivo; el Romanticismo, que con sus aportaciones técnicas y conceptuales redefine el género y lo dota de importancia dentro de la pintura; y el Impresionismo que introduce nuevos temas e innovaciones técnicas, al abordar la ciudad moderna y sus consecuencias sociales en el individuo.

1.1 PAISAJE URBANO COMO MOTIVO PICTÓRICO: LA VEDUTTA



Canaletto, *Capriccio con palazzo*,
ponte e obelisco. Óleo sobre tela

Fueron los vedutistas en el siglo XVIII que con sus representaciones y evocaciones de ciudades inauguraron la larga serie de interpretaciones pictóricas que del paisaje urbano se han hecho. Pintores como Tiépolo(1696-1770), Sebastiano Ricci(1659-1734), Canaletto(1697-1768) y Francesco Guardi (1720-1793) tomaron como antecedentes los paisajes

heroicos de Poussin, unidos a la tradición paisajista holandesa y definieron así el género de la Vedutta, en el que las vistas de ciudades, antiguas o modernas, fueron temas recurrentes, tomando sobre todo a Venecia como tema. ³

Esta primera aproximación al paisaje urbano como tema tenía el objetivo de exaltar el prestigio de las ciudades mediante la imagen, buscando una representación realista y veraz. En este periodo se piensa el espacio urbano como lo puramente descriptivo por lo que es difícil pensar en otro horizonte más allá de la presencia material.

La ciudad se convierte en imagen de sí misma, brillante y pintoresca, entendida como objeto de consumo para los viajeros. Las aparatosas y escenográficas perspectivas del barroco se sustituyen por una elaboración óptica, una distorsión que presenta la realidad de una manera nítida y cercana, casi como en una manipulación fotográfica actual.

Las *vedutte* clásicas adoptan un punto de vista elevado para mostrar las calles y los edificios más representativos monumentales, sus áreas nobles o históricas; la búsqueda de lo fotogénico, es característica de esta visión turística. Que permea la obra de pintores como Canaletto y Guardi.

³ Checa Cremades, Fernando, María de los Santos García Felguera, José Miguel Morán Turina. *Guía para el estudio de la historia del arte*. Guida Editori.

1.2 ROMANTICISMO

Es durante el Romanticismo cuando el paisaje toma importancia protagónica como género dentro de la pintura; este movimiento se gesta como respuesta al entorno sociocultural en el que se está desarrollando la revolución industrial. Las transformaciones sufridas se verían reflejadas en las temáticas. Los fenómenos sociales fueron recurrentes en la pintura romántica francesa, propiciando una de las aportaciones fundamentales dentro del género de paisaje: El uso de la visión panorámica. Al buscar representar los grandes acontecimientos históricos cubriéndolos en su totalidad, surge la necesidad técnica de abarcar el mayor espacio posible con la mirada, lo que lleva a buscar un punto de visión elevado sobre el horizonte, que permita contemplar inmensas distancias dentro de una panorámica. ⁴



Eugene Delacroix, *Entry of Crusaders into Constantinople*
Oleo sobre tela. 1843

⁴ Tllinchi, Esteban. *Romanticismo y modernidad: ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Editorial UPR, Puerto Rico, 1989.

1.2 PAISAJE Y MODERNIDAD: IMPRESIONISMO

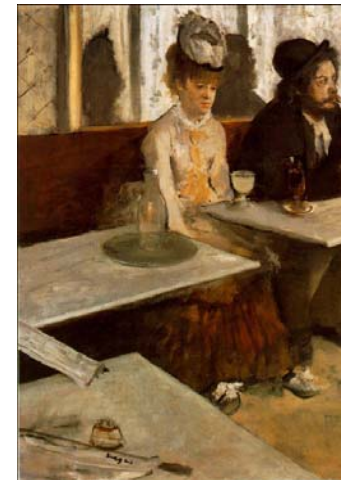
Fue Monet, a mediados del siglo XIX, uno de los primeros en tratar el tema de lo urbano. El pintor alude explícitamente a la vida moderna en las ciudades con la transformación y rápida asimilación a ésta de la población. La aparición de la máquina, la nueva cultura del ocio con su creciente industrialización, produce la reflexión de los artistas. Es a partir de estos fenómenos cuando la representación del paisaje urbano se instaure como motivo pictórico, llegando a establecerse, a partir de esto, como un género independiente.



Monet, *Boulevard des Capucines*, 1873

Los impresionistas abordaron la ciudad y la modernidad, temas que hasta entonces no habían sido tratados en pintura. La atmósfera, la luz, la movilidad y el instante, fueron preocupaciones de los impresionistas, que establecieron así una ruptura con el tipo de representación pictórica hasta entonces establecida.

Uno de los temas medulares en mi trabajo, que algunos exponentes del impresionismo fueron pioneros en afrontar, es el fenómeno de aislamiento del individuo en las grandes ciudades. Degas (1834-1917) y Manet (1832-1883) muestran sus personajes solitarios en restaurantes y espacios públicos, esta paradoja de la vida moderna, proporcionando modelos que posteriormente retomarían pintores como Edward Hopper, transportándolos al ambiente norteamericano y que abordaré en el siguiente capítulo.



Edgar Degas *Ajenjo* 1876
Óleo sobre tela 73.6x50.2 cm



Edouard Manet *El licor de las ciruelas* 1877
Óleo sobre tela 92 x 68 cm.

2. CONTINUIDAD EN LA PINTURA DE PAISAJE

No puede discutirse... que el moderno subjetivismo es un producto de las situaciones culturales: la avalancha de estímulos venidos de afuera y la sobrecarga de emociones son superados por la interiorización y por la reducción a un estado psíquico, provocado desde afuera, sin saberlo .

Thomas Krusche

2.1 INFLUENCIAS Y REPERCUSIONES: EL TEMA URBANO EN LA OBRA DE EDWARD HOPPER Y ANTONIO LOPEZ

En este apartado, hago la revisión de dos pintores que tratan el tema urbano, cuyas propuestas individuales muestran diferentes objetivos, no hay una línea o tendencia estilística en la que coincidan, su origen geográfico es muy distinto además de que entre un exponente y otro hay 50 años de diferencia. El punto común que tiene su origen en un fenómeno general: la ciudad y la vida moderna en las urbes. Resulta pues interesante conocer las diversas respuestas emocionales y conceptuales generadas en cada autor, con la gama de posibilidades motivadas por la percepción de cada paisaje y recreadas en sus pinturas. Analizo la obra de estos pintores que si bien no tienen una presencia evidente en mi trabajo, han influido en su desarrollo: Edward Hopper trata un aspecto de la modernidad en el individuo que concierne al proyecto, de Antonio López me interesan sobre todo los procesos pictóricos.

La ciudad como condensadora de soledad que marca el apego por el lugar común es una imagen recurrente en mi trabajo, que encuentra un importante referente en la obra del pintor norteamericano Edward Hopper. Sé que actualmente resulta convencional referirse a Hopper para hablar del desencanto que sufren los habitantes de las ciudades, aún así considero sus aportaciones son fundamentales en el desarrollo de mi

propuesta; de su obra me interesa principalmente el planteamiento que da a la soledad y el vacío de los individuos en las ciudades modernas el sentirse ajeno y anónimo en el espacio en que se habita. Hopper muestra otra cara de la modernidad en uno de sus componentes esenciales, dentro de las sensaciones técnicas reales de la época, hace aflorar otras, frecuentemente inadvertidas. La obra de Hopper no trata sencillamente la vida diaria, sino determinados aspectos de ella, los momentos de aislamiento, el vacío sensorial o de soledad, situando su obra en una herencia europea procedente de los impresionistas. Hopper plantea otra forma de ver lo cotidiano poniendo atención a lo supuestamente insignificante.

Del pintor español Antonio López hay varios aspectos que me interesan, particularmente el hecho de que trabaja impulsado por sensaciones, lo que supone que su pintura sea autobiográfica, tanto en la iconografía como en su ritmo; para el pintor, el proceso pictórico es tan importante como la obra terminada, hay cuadros en los que se ha demorado 20 años. Las obras para él comienzan a estar terminadas cuando transmiten algo "mis obras...son obras nacidas del mundo real, cuando se acaba algo que tiene relación con el mundo real, con esa inmensidad que es el mundo real".⁵ El lenguaje de Antonio López exige análisis, rigor, esto explica el tiempo de realización de cada pieza. Personalmente pienso que es un artista imprescindible en el panorama de la pintura contemporánea.

5. Antonio López, *Grandes Maestros del arte Español – siglo XX*, Cirio ediciones, Barcelona, 2006.

2.1.1 HABITACIÓN EN NUEVA YORK



Edward Hopper, *Habitación en Nueva York*, 1932

Room in New York

Óleo sobre lienzo, 73.7 x 91.4 cm

En sus obras Hopper siempre deja ver la convicción de que la ciudad no es un lugar propicio para la reflexión ni para las relaciones humanas. *Habitación en Nueva York* (1932) es uno de los cuadros en los que mejor se representa esta apatía: no es sólo (como ocurre en otros) la carencia de relación entre ambos protagonistas, en una formulación general. Hopper relaciona el abatimiento, el desasosiego de la pareja con el escenario en el que se desarrolla esta cotidiana tragedia: la ciudad. Hopper no encuentra diferencia alguna entre las actividades obligadas y "elegidas" por el individuo moderno, el ocio resulta tan desolador como el trabajo.

Los personajes de sus cuadros son prisioneros eternos de un absurdo quehacer, lo que Horkheimer y Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración* (1940) han definido como "los practicantes de la cultura del ocio".

Cuanto más tardíos son los cuadros de Hopper, la condición de abatimiento y desasosiego en sus personajes se hace más patente.

Habitación en la ciudad nos presenta la visión de alguien que mira por la ventana; es como si al voltear simplemente nos encontráramos con la imagen, la relación parece casual. En el cuarto se encuentra un hombre leyendo el periódico, sentado en un sillón. A la derecha, una mujer pulsa una tecla de un piano con el brazo izquierdo apoyado en el extremo del teclado y la mirada perdida. La atmósfera que reina es aburrida. "Estamos aburridos cuando no sabemos a que esperamos, el hecho de que lo sepamos o creamos saberlo, no es otra cosa que expresión de nuestra vanidad o incoherencia" ⁶

Si Hopper siempre pinta rostros arbitrarios, impersonales, en este caso la fisonomía está borrosa. La individualidad está aún menos perceptible que en otros cuadros. Nos presenta la paradoja del hombre se encuentra en "su mejor edad", "mas vital, socializado...⁷ La absorción por las exigencias de las superaciones en la vida cotidiana está en su cénit. Cuando el rendimiento está al máximo, lo fundamental anda por los suelos, apareciendo si acaso como aura adquirida en un momento cualquiera de la fase de iniciación.

Quien se ufana en esa edad...tiene que atribuirse una buena dosis de tontería o desconocerse totalmente. Los años medios en la ciudad son la época de la absoluta indiferencia de carácter"⁸

⁶ Gert Matenklot, citado por Kranzfelder en *Hopper*, Colonia, 1994, pp.132

⁷ ibid.

⁸ ibid.

Estas expresiones de estados anímicos en el cuadro, no vienen dadas por una fisonomía determinada, sino por el ambiente o la postura del cuerpo; la luz juega también un papel fundamental en Hopper, se trata en realidad de una iluminación manipulada para resaltar ciertos aspectos. Las figuras están congeladas, abstraídas en su ensimismamiento, falta la acción, de hecho, la escena parece una toma detenida; solamente hay una situación, una instantánea. Aquí, aparece otro rasgo característico de la obra del artista: el tiempo detenido, el instante, que por lo demás es un instante intrascendente. Es en esta monotonía de las grandes ciudades en donde Hopper encuentra inspiración. Un último punto relevante de la obra de Hopper en la línea que sigue mi trabajo es ese intento de devolver la percepción a un estado primitivo, su ideal era dar a los cuadros "sinceridad e independencia de la técnica artística". Para él su pintura no debía contener momento de reflexión alguno: pero, para acercarse al menos a ese estado de "inocencia" que propone, es necesario contar con una profunda reflexión.

2. 1.2 GRAN VÍA



Antonio López García, *Gran vía* 1974-1981
Óleo sobre tabla, 90.5 x 93.5 cm

Gran vía es una de las pinturas más representativas de Antonio López y es también una de las más peculiares. El pintor había abordado anteriormente el tema urbano en cuadros de grandes formatos con vistas panorámicas (*Madrid sur* 1965-1985, *Madrid desde torres blancas* 1976-1982) en este cuadro el formato y la elección del soporte no es casual, en sus

cuadros nada es casual. La intención es pintar el paisaje desde el punto de vista del transeúnte, en una visión humana, lo que explica su escala. El formato casi cuadrado se compensa con la complicada composición, dando equilibrio a la imagen, lo que facilita la lectura. La calle es una referencia visual que se corresponde con la luz de los edificios del fondo guiando la lectura del cuadro, es este el único punto en el que el sol es protagonista, pues en general la iluminación es uniforme, característica del amanecer, sin grandes contrastes ni contornos duros, esto define el tratamiento dado al cuadro: la pincelada es corta y precisa, hay un meditado equilibrio entre la representación de la atmósfera y la precisión de los detalles. Para unificar el tratamiento de las fachadas evita el detalle de los primeros edificios, usando el sencillo recurso de alejarse del modelo, en este caso es la precisa gradación de la luz lo que crea la sensación de espacio y distancia. La incidencia de la luz en los edificios da una pista acerca de la hora en la que se pinta, Antonio López trabajó de madrugada cada día durante 20 minutos, el tiempo en que la luz permanece estable, el cuadro es la suma de muchos periodos de 20 minutos.⁹

El pintor, en su convicción de pintar siempre lo que se ve, trabaja solo cuando la luz es propicia y siempre dentro del modelo, la ciudad no es sólo una sucesión de edificios, es también una atmósfera y esto se puede pintar porque existe una presencia física, para reflejar mejor esta presencia de la ciudad elige la primera hora de la mañana. Es un tópico la lentitud con la que trabaja; al respecto, José Antonio Fernández comenta: "Antonio

⁹Antonio López Grande *genios del arte contemporáneo español – El siglo XX*, Ciro Ediciones, Barcelona, 2006.

no pinta despacio, al contrario yo creo que pinta rápido, lo que pasa es que corrige mucho...Es muy exigente con lo que hace y por eso parece que va despacio, siempre mejora cuando corrige..Pero en algún momento hay que acabar la obra y ahí es donde no sabe como dejarla."¹⁰ La obra y la realidad que refleja son las que imponen su ritmo. Y el artista se une a él, lo sigue en su desarrollo; este es su arte. Todas sus obras están inscritas en el realismo, el pintor se adapta a la realidad y la pinta como la percibe, sin embargo la realidad es susceptible a los cambios, lo cual torna el proceso de plasmarla lento y a veces imprevisible, por este motivo muchas de sus obras están inacabadas o tardan años en terminarse. "Una obra nunca se acaba, sino que se llega al límite de las propias posibilidades, por ejemplo cuando se está pintando una calle, lo que estás viendo es tan extraordinariamente impresionante que a mí, desde luego, me cuesta muchísimo trasladar una parte de aquello. Eso es lo que me hace tardar tanto. Yo no puedo resolver todo ese espectáculo con rapidez".¹¹

Lo principal y particular de la poesía Antonio López reside en la destrucción del instante y en el introducirse poco a poco dentro de los motivos que pinta, no hablo solamente de los procedimientos técnicos sino de la identificación que siente con los modelos.

Es este un punto de reflexión cuando en la pintura que hago lo concreto era apresar la sensación del instante no como un testimonio de una realidad concreta sino dejar intervenir a la memoria, dejarla participar del proceso, dotando a los objetos de cierta autonomía de la forma.

Puedo citar muchos puntos de encuentro y contrastes que me relacionen con el pintor en mi aprendizaje; independientemente de los procesos técnicos y de contenido que suscitaron un primer acercamiento a la obra

¹⁰ José Antonio Fernández Ordoñez, en *Antonio López García*. Europalia 85, 1985.

¹¹ Antonio López, *Grandes Maestros del arte Español – siglo XX*, Ciro ediciones, Barcelona, 2006.

de Antonio López queda como enseñanza final las posibilidades que sigue viendo en la pintura, su vigencia en una época en la que se cuestiona incansablemente al valor del objeto artístico. Dentro del arte contemporáneo actual en que se cuestiona que es o no arte, flota insistentemente en el aire, el amor y la identificación por la pintura con los que trabaja Antonio López.

3. INSTANTÁNEAS PERCEPTUALES

...hay una cierta enseñanza que tácitamente captamos a través de las experiencias estéticas. Éstas nos empujan a percepciones que van más allá del horizonte mecánico empírico en el que habitualmente encerramos a la realidad. Son naturalmente experiencias fragmentarias subterráneas, incomunicables en términos de "civilización", pero cuyo poder puede ser mayor en ciertos momentos que cualquier otro emanado de la razón instrumental...El rechazo de la dirección única y el surgimiento alternativo de una geografía mental con múltiples caminos ya constituiría un notable paso hacia delante.

Rafael Argullol. El cansancio de occidente

Los paisajes que conforman las ciudades, con su carga de significados fueron objeto de los primeros intentos por establecer una línea temática en mi producción. En principio esto era algo más o menos inconsciente, algo así como una intuición que se fue convirtiendo en una certeza, un interés con objetivos concretos. De tal forma, que cuando me propuse escribir esta tesina, la elección del tema se dio de manera natural. *Instantáneas perceptuales* es una serie que he trabajado intermitentemente a lo largo de un año. En su inicio buscaba resolver inquietudes de carácter propiamente pictóricas que posteriormente fueron encontrando relación directa con inquietudes personales. El título del proyecto que presento alude al hecho de que los cuadros pintados son basados en la memoria de sitios específicos, en impresiones momentáneas y a que los formatos utilizados son escalas de tamaños usados normalmente en fotografía.

El pintar dentro del modelo genera relaciones de espacio y percepción inmediatos, tratándose siempre de una reinterpretación, pero con una referencia que está frente a los ojos. En nuestra sociedad, al tratar de

comprender a partir de lo observado, tomamos como elementos válidos aquellos que nos garantizan una explicación racional del mundo (relegando los aspectos sensitivos) habiendo una represión de la sensación en pro de la razón, por consecuencia no tenemos confianza en nuestras propias percepciones. La idea de registrar a partir de la memoria de formas al pintar responde a que, esto lleva a juicios que pueden ser modificados, sin establecer valores absolutos. Es decir, se crea una referencia "flexible" a partir de lo observado, pero también de lo percibido con el resto de los sentidos, puesto que al recordar interfieren en la memoria elementos que no tienen que ver propiamente con la vista. Es así como partiendo de la relación personal con los espacios que transito, interpreto el espacio, transfiriéndolos a los medios que me conciernen.

Instantáneas preceptuales se trata de un trabajo de reinterpretación de la realidad en la que esta se representa mediante elementos formales que generan una apariencia; la percepción del paisaje es un proceso que registra lo exterior para hacerlo interior y, posteriormente, ser mostrado nuevamente como una imagen abierta al espectador.

3.1 PROCESO

Como ya se ha mencionado, una determinada interpretación nacida de la experiencia específica al recorrer el espacio urbano es lo que suscitó este trabajo; despejado este primer paso lo que procedía era objetivar estas experiencias al tiempo que generaran plásticamente una reflexión sobre el espacio urbano contemporáneo.

El método de trabajo que seguí para la construcción de mis imágenes se basó en el bocetaje directo *in situ*, auxiliado por la recopilación de material fotográfico, que fui relacionando con las impresiones personales que me producían los lugares. Con el propósito específico de ver y sentir la ciudad de otra forma, realicé largos recorridos por ella, bocetando algunas veces, otras fotografiando. Los cuadros en su totalidad fueron producidos dentro del taller en el que actualmente trabajo, permitiendo así que la memoria participara en la creación de la imagen.

3.1.1 APUNTES



Carboncillo sobre papel
40 x 60 cm

Este primer acercamiento buscó un reconocimiento estructural de las formas del paisaje sin profundizar en aspectos tonales o cromáticos, lo que me llevó a relacionarme con el espacio en términos compositivos al presentarse la problemática de como organizar los elementos en un formato determinado. Los apuntes se realizaron en su mayoría con lápices de grafito, carboncillo y tinta.



3.1.2 ACUARELAS



Acrílico y acuarela sobre papel algodón
40 x 64 cm

Partiendo del bocetaje con acuarela, realicé una serie de pequeños formatos con pintura acrílica, los cuales se suspendieron antes de llegar a formar parte de la serie. Al revisar los resultados, las imágenes tienen un marcado carácter ilustrativo, consideré que su marcado esquematismo se aleja de los resultados que pretendía; al recapitular y reflexionar en el proceso me doy cuenta de que en un intento por aplicar meticulosamente mis conocimientos sobre perspectiva, composición y color, me enfoqué solamente en resolver estos aspectos, la consecuencia fue lograr estos bocetos para cuadros que no se concluyeron, sin embargo, este ejercicio fue provechoso como experiencia previa y el conocimiento que generó en la práctica, me permitió abordar posteriormente con mas libertad estos elementos formales en la realización de los cuadros. De lo anterior hubo otra derivación: De forma no planeada la hora del día en la que podía trabajar oscilaba entre las 3 y las 6 de la tarde, de manera que en esta parte del proceso el

descubrimiento fue la iluminación, la incidencia directa de la luz del sol en la arquitectura, la definición de las formas y perfiles a partir de ésta, la aparición de fuertes contrastes; las características lumínicas enfatizan los objetos, dándole otro carácter a la arquitectura. Pienso entonces en la luz con la que trabajaba Hopper, la iluminación directa que hace parecer la ciudad más solitaria.



Acrílico y pasteles sobre masonite 60x60



Acrílico sobre masonite 80 x 60 cm

3.1.3 FOTOGRAFÍAS

Reconstruir las dimensiones en el espacio urbano mediante la ayuda de la fotografía, relacionándolas en distintas imágenes, me hace pensar en las recurrencias que hay dentro de ellas; más allá de un solo espacio, me pregunto, qué es lo común en cuanto a la dimensión sensible que atraviesa los distintos espacios. De alguna manera el tener el modelo fuera de contexto, me lleva a analizar más detenidamente las dimensiones del espacio urbano estudiado, me permite ubicar lo que hay en común dentro de las imágenes, ayudándome a construir una idea más completa de la ciudad.

Evidentemente, en las fotografías, el resultado es diferente al percibido mediante la observación directa, pero el tener un acervo de imágenes del tema y estudiarlas en conjunto, evidencia las similitudes tanto del espacio en sí, como en mi forma de abordar dicho espacio, me doy cuenta así de como se va conformando una base para abordar el tema.

Por otra parte, la imagen congelada se abstrae del ajetreo habitual en las ciudades, el recurso de la fotografía fue de gran ayuda sobre todo en los lugares con gran aglomeración de personas y automóviles, por ejemplo, en el centro histórico, el apoyo de las fotografías me permitió desechar este aspecto de la ciudad que no me interesa, entre otras razones que explico adelante, porque creo que la pintura no es un medio idóneo para representar movimiento.

El siguiente paso después de organizar y revisar todo el acervo de imágenes fue pasar de la mirada a la práctica, comenzar a construir el cuadro.

3.2 ACERCA DE LA OBRA, CONSIDERACIONES FINALES.

Poco antes de realizar esta serie, me planteé hacer una reducción de paleta como parte de mi proceso de aprendizaje sobre color, realicé un par de cuadros en los que, a manera de ejercicio, trabajé con una paleta básica de ocres y tierras mas la mezcla de blanco y negro, retomé esta primera experiencia posteriormente con objetivos más definidos para la realización de este proyecto.



Sin título 2006 Óleo sobre Loneta 180 x 140 cm



Óleo sobre Loneta 140 x 120 cm

Me fijé como objetivo dar un tratamiento técnico distinto a cada cuadro buscando la experimentación y generación de un conocimiento respecto a la labor que realizo, trabajando con materiales conocidos, conociendo y experimentando otros. Lo anterior surge como una necesidad en la etapa actual de mi aprendizaje pictórico.

El interés por el comportamiento del color, el intento de conocer las proporciones y los grados de saturación que conforman los colores, en algún momento me llevó a trabajar solamente con primarios creando yo misma el resto de los colores a partir de la mezcla de éstos. Al comenzar éste proyecto me propuse trabajar una paleta lo mas reducida posible teniendo como finalidad establecer una amplia gama cromática a partir de grises, óxidos, tierras y ocres.

El criterio para la elección de paleta se definió en parte por el tema, donde el empleo de las tonalidades y combinaciones cromáticas son utilizadas como soluciones técnicas para establecer "metáforas de efectos" o mociones de simbolización. No obstante el plantearme un método de trabajo con objetivos concretos, hubo siempre un margen para permitir el diálogo abierto con el cuadro; en la práctica van surgiendo nuevas necesidades e interrogantes, es así como la obra me fue llevando, por ejemplo, a interesarme en ciertas cualidades del color, a utilizar contrastes, saliéndome de mi paleta inicial; esto es evidente en *Cerca de casa*, donde además de que la paleta está constituida básicamente por la mezcla de blanco y negro+azul, el tratamiento general difiere mucho del dado al resto de la serie, donde, si bien no hay un único tratamiento, existen ciertas constantes.

3.3 BREVE ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El tratamiento técnico de mi serie, obedece por una parte, a la inquietud formal de la experimentación con diferentes posibilidades y por otra a la de buscar equivalencias formales/plásticas que funcionen como símbolos reconocibles que se asocien con la idea y tema que originan la imagen. Según Gubern (1934), existe en la representación simbólica dos polos casi opuestos: la simplificación funcional con procesos esquemáticos conscientes y la criptocomunicación, generada por figuraciones subconscientes. El símbolo de producción inconsciente se define como una representación figurativa altamente individual y de gran impregnación emocional.¹² En las imágenes presentadas podemos encontrar ambas, en el único punto en que pueden converger: se significa algo que no se muestra o se muestra muy imperfectamente, tiene en común también el fuerte componente ideográfico. Tenemos pues, que existen en la obra símbolos reconocibles socialmente y otros creados indiscriminadamente. Se enumeran entre los primeros los edificios, muestra de arquitectura urbana, el cielo y las señalizaciones de tránsito, que dentro del contexto social en el que se desarrolla la obra aparecen como símbolos reconocibles para cualquier persona. En segundo término tenemos los elementos simbólicos personales e inconscientes: los grafismos e ideogramas que marcan ciertas parte de la tela, las figuras que aparecen insinuadas en el cielo, los planos de formas que se superponen sin lógica aparente. Entonces, el simbolismo de la imagen se basa en la relación entre lo perceptual (el modelo, el parecido icónico) y lo cognitivo (el significado), sabemos que como toda representación icónica se trata de un disímil entre el referente y lo presentado-representado.

¹² Gubern Román, *La mirada opulenta, exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

3.4 VER OTOÑO



Óleo sobre masonite

160 x 140 cm

Con este cuadro inicio la serie, se basa en las experiencias visuales resultantes de recorridos hechos en el centro histórico de la ciudad desde la condición de quien la recorre en calidad de peatón. Como transeúnte resulta imposible obtener una visión del conjunto, el abigarramiento de imágenes al que se está expuesto aunado al constante tráfico de

personas y automóviles dificultan el situarse a observar en un punto, esta situación sólo permite una visión fragmentada. La visión que buscaba es exactamente el centro de una avenida, es por esto que basé la imagen en tomas fotográficas y en algunos estudios previos de perspectiva.

La primera aproximación a la imagen se vincula al color y a la corporalidad; en este cuadro la textura resulta desde el color, el tópico de la ciudad es el color gris, mi idea del color en la ciudad es el de ese gris horizonte de la vista en una toma panorámica; sin embargo, al buscar el gris urbano lo recuperado en el centro histórico fueron mayoritariamente tonos rojizos y tierras dados por la piedra y los reflejos de luz.

Tratándose de una representación de ciudad que busca establecer una conexión simbólica con los colores recuperados en ésta, la paleta es limitada, sin presentar colores puros estructurada por mezcla de análogos, la elección de la gama cromática se subordina al tema, relacionándose también con aspectos de soledad social, contaminación, melancolía, los tonos bajos con la elección de un único color primario degradado recuerdan la paleta de Albert Marquet (1875-1947) casi monocroma.



Albert Marquet , *Notre-Dame au soleil*
Óleo sobre tabla 73 cm x 60 cm. 1904

La composición es muy sencilla, se conforma por las dos diagonales producidas por la perspectiva de los edificios que confluyen en el centro del cuadro, el color no interfiere mucho en la composición, solamente en el cielo hay algunos toques de luz para equilibrar la franja luminosa que se encuentra en la parte baja del cuadro. Al comenzar a bocetar sobre el soporte me di cuenta de que el formato no iba a funcionar para una toma de paisaje, resolví este problema con las franjas de color que se encuentran en la parte superior e inferior del cuadro, convirtiendo el espacio del motivo en una toma apaisada. Las formas son suaves y angulosas y se encuentran definidas tanto por dibujo como por masas cromáticas, el contorno de éstas (edificios, calle, incluso el horizonte) se delimita por el uso de línea partiendo de trazos puros, aunque también se construyen en menor grado por contraste de color.

En una primera significación, la imagen presenta relación inmediata con los bienes urbanos, en donde hay una profundización en la carga simbólica, en el mensaje ideológico y en la expresión de un tiempo histórico concreto, del contexto social y cultural.

En el contenido de la obra cuyo motivo principal es la arquitectura urbana los edificios se presentan como forma única, estos elementos describen series de formas agrupadas, con grandes espacios abiertos. El cuadro a pesar de estar basado en una de las zonas más saturadas de la ciudad, no presenta figura humana, prescindo de ella buscando de alguna forma contrastar el caos de la ciudad con el aislamiento del individuo, con la sensación de formar parte de la muchedumbre y al mismo tiempo de sentirse anónimo, esta primera idea va encontrando más sentido a medida que se desarrolla el proyecto.

3. 5 DESDE LA VENTANA



Barniceta de cera sobre loneta.

180 x 160 cm

En un plano formal, la ventana es la representación misma de la pintura, en la medida en que señala, delimita y define un campo de visión.

Rafael Sierra

Esta panorámica recrea un atardecer desde la ventana de mi, habitación, involucra la mirada desde el espacio íntimo al espacio público y la inicio en respuesta al espectáculo que significa entrar en un cuarto en penumbra y asomarse a un exterior iluminado, la delimitación del campo

visual dado por la ventana es de por sí interesante; esto, aunado a las características atmosféricas que se producen y la distorsión del color y de las formas que se alejan en el espacio definieron el tema. Pictóricamente el paisaje proporciona elementos que me interesa problematizar, la organización del espacio, la perspectiva cromática, la percepción y la significación son problemas técnicos susceptibles a ser analizados dentro de la práctica. El estímulo que tomé como punto de partida fueron los efectos lumínicos cuando el sol comienza a ocultarse y empiezan a aparecer las primeras luces de la ciudad, estableciendo una gama muy variada de grises, el tratamiento elegido para representar estos efectos sutiles fue ir superponiendo veladuras, procurando que los contrastes que se producen naturalmente por el sol y el cielo al ir oscureciendo no fueran duros, sino que pasaran gradualmente de la franja de ocre luminosos al violeta, y finalmente el azul ultramar en que concluye el cielo; el cambio de tono se suavizó con la superposición de un gris muy claro, representado como nubes, las cuales enfatizan la composición al irse alargando horizontalmente en el cielo.

En la composición horizontal, el dinamismo se da por las verticales que atraviesan el cuadro, tres antenas de televisión dispuestas proporcionalmente en trazos gruesos, gestuales y orgánicos; de esta forma hice un rodeo a las soluciones que resultaron de los bocetos con acuarela para evitar endurecer el cuadro, la pared azul, la ventana y el espectacular son referencias de forma muy esquemáticas, lo que hacía falta era equilibrarlas con otros recursos

En primer plano hay esa otra ventana, lo que involucra, a la manera en que Hopper lo hacía, la posibilidad de que el observador a su vez sea observado en las mismas condiciones en que él lo hace, esto habla de los espacios en los que se desarrolla la vida en la ciudad, los espacios públicos-privados, las características de las viviendas, los multifamiliares, construcciones emblemáticas de la periferia urbana que obligan a

participar de la vida de otros de manera pasiva, como simple observador, en calidad de Voyeur, esto es ya en principio un juego interesante en el que reflexioné durante los tiempos que me llevó solucionar el cuadro frente a la ventana.

El formato del cuadro es exactamente el de la ventana, el punto elevado de la visión desde el que se observa crea la panorámica en esta vista aérea, el ambiente de soledad y abandono otra vez se hace patente en el simbolismo de los motivos: la puesta de sol, una atmósfera fría, evoca también la soledad de quien observa un mundo que lo ignora.

3.6 VERANO Y EJE CENTRAL



Acrílico sobre loneta

180 x 160 cm

Esta composición sigue el mismo principio que *Ver otoño*, el punto principal de visión se sigue situando en el centro del cuadro, ya no a la mitad de la avenida, se ocupa de un campo visual más reducido, involucra más elementos y busca otras soluciones.

Otra vez, las verticales aportan el dinamismo a la composición. Aquí el juego se da con la aparición de un segundo punto de fuga y la superposición de planos, la línea que aparece en el primer plano sigue hasta llegar al punto de fuga donde es prolongada por una vertical que guía el recorrido, hacia el cielo.

El tratamiento técnico de los cielos, se da especialmente por veladuras y transparencias con muy pocas zonas donde el color se haya dado por saturación y los tonos son resultado de capas superpuestas de pintura muy diluida responde a la apariencia que se quiso dar en el conjunto del resultado final de la obra: una imagen compositivamente equilibrada, con grandes espacios de silencios visuales los cuales están asociados al concepto de soledad social. La ciudad posee múltiples tonalidades, sin embargo el color del cielo, lo que está encima de ella es lo que la dota de ese color gris tan característico, la textura de este cielo sería algo lechoso, polvoso, el resultado es esa atmósfera densa susceptible de ser pintada.

Los elementos básicos son los edificios, la calle y el cielo. Hay un predominio del color sobre el dibujo para delimitar las formas presentándose pocas líneas de trazo sin muchos detalles. Se dejan largas zonas aparentemente vacías que se van diluyendo hacia el centro de la tela o expandiendo sus remanentes. Los registros que naturalmente se dan en los muros, humedad, descascaramiento de la pintura de los edificios...se dan a partir de áreas impregnadas de color, si bien la saturación no es un elemento preponderante en la factura de la obra; las capas de color se superponen intentando dejar respirar la tela, adelgazando la pintura a modo que el efecto sea ligero, casi transparente, aunque predominantemente los tonos sean bajos hay una preocupación por mantener los colores "puros" gradando o degradándolos por veladuras. No hay un agregado de blanco a excepción de los tonos grises y las áreas de luz.

La gama cromática obtenida por mezcla de colores primarios (amarillo cadmio medio, azul cobalto, rojo cadmio medio, blanco y negro) ocre, tierras y grises distingue una cantidad limitada de tonos o matices resultado de la aplicación de veladuras y/o transparencias de colores superpuestos con una mínima presencia de tonos saturados que hayan sido mezclados previamente en la paleta.

Respecto al modo de aplicación de la pintura, se realizaron grafismos táctiles y algunos registros con espátulas principalmente para definir formas. El grosor de los trazos oscilan entre 1 y 3 cm. aproximadamente, utilizándose pinceles de diferentes grosores para ejecutar una misma figura. Hay presencia de trazo puro con calidad de línea para definir el contorno de las formas y puntuaciones y manchas para saturar áreas concretas y obtener texturas visuales. Se pueden identificar seis técnicas que parten del trazo simple y la digitación: trazo simple, tinta plana, puntuaciones, manchas, tinta plana con restos de un silueteado más denso y doble trazo.

En la imagen se distinguen como motivos, la calle, las líneas de los pasos peatonales que tienen una connotación de significado, remiten a una señalización concreta cuya intención formal por una parte es establecer un equilibrio visual y simbólicamente alude al uso de estos pasos peatonales evocando la presencia/impresencia de los viajeros ciudadanos que hacen uso de ellos. Se excluye la presencia humana ya con una intención concreta. La ciudad pintada presenta el espacio que queda cuando las muchedumbres se retiran de este, de manera similar, Giorgio De Chirico contrapone al dinamismo, el conglomerado bullicioso y brillante de las ciudades sus paisajes solitarios, con evocaciones del pasado y su nostalgia por el clasicismo. Se concreta el extrañamiento de lo urbano sin humanos, en un mundo autónomo de ellos, pero hecho con sus manos.

Mi pintura no puede abordar una metafísica como la planteada por De Chirico como utopía que apunta a una melancolía por el clasicismo o una ciudad ideal, pero que necesariamente se encuentra ligada a alguna clase de esperanza, la melancolía a la que me refiero es por el abandono del humano por el humano, sería más bien una distopía.

Existen otros factores que me hicieron prescindir de la presencia humana, pretendo mostrar las sensaciones y experiencias cotidianas no como

situaciones psicológicas específicas, la intención es crear una "atmósfera" que solamente le de tono a la imagen sin propiciar una emoción concreta, en este sentido creo que incluir alguna referencia figurativa dentro del paisaje le daría otra significación.

3.7 CERCA DE CASA



Tintas, acrílico y recortes fotográficos sobre loneta
160 x 140 cm

La realidad sirve para ofrecer diversos aspectos del paisaje que se analizan en el taller de pintura. En este cuadro es donde se hace más evidente el carácter experimental del proyecto; fue pintado con dos meses de diferencia con los anteriores.

Conforme fui avanzando en la serie, empecé a dar más importancia al gesto, el dibujo se hizo menos realista, en *Cerca de casa* las formas se encuentran definidas tanto por planos de color como por línea. Partiendo de una paleta básica de blanco y negro+azul cobalto me planteé construir

todo el cuadro. Dibuje previamente alguna idea vaga de lo que buscaba pero en general el proceso de composición fue intuitivo pintando directamente sobre la tela sin bocetaje previo.

Los títulos de dos de los cuadros anteriores se refieren a la estación en que fueron pintados, remiten a condiciones climáticas, a temporalidad, evocan y presentan aspectos lumínicos de una hora específica del día, cuando el sol comienza a meterse. Cerca de casa sugiere un lugar concreto, el título habla de un ambiente, un espacio geográfico específico. Ambas formas, una centrada en la definición de un espacio específico y la otra en la exactitud temporal se superponen, se implican mutuamente. El punto en común de estas representaciones es la idea de movimiento suspendido, una impresión momentánea o una "instantánea".

Los cuadros de Hopper convidan esa sensación, pinta como si intentara fijar el fotograma de una película, descomponiendo la percepción en sus distintas fases renunciando por otra parte a que la percepción sea un proceso continuado. Es principalmente en sus representaciones de paisajes de escenas ciudadanas cotidiana donde aparece esa otra dimensión perceptiva: el tiempo y la fijación del instante.

CONCLUSIONES

La importancia del autoanálisis al hablar de las particularidades de la obra como autor; escribir y por ende reflexionar sobre la forma estructural de mis pinturas, aclararon muchos rasgos. Estos argumentos me ayudan a ahondar sobre el quehacer pictórico y sobre todo a facilitar canales de comunicación con el espectador.

Al investigar la temática urbana y posteriormente teorizar sobre mi trabajo se me presentó la interrogante de cómo aludir en un texto a mi obra; a algo que pertenece primordialmente al terreno de las percepciones no verbalizables.

A través del discurso escrito hago las consideraciones que creo pertinentes para contextualizar la obra, justificar y dar sentido a la imagen presentada. Es por esto que me parece importante enfatizar que lo primordial es el contacto directo con la imagen, y dejar que ésta provoque reflexiones e interrogantes que posiblemente den lugar a nuevas interpretaciones. Como autora, e independientemente de mis resultados personales, esclarecedores o no, es innegable que la obra arma otro tipo de discurso que no pertenece al terreno de las letras, que no es traducible, mas sí interpretable.

La poetización de los espacios públicos, que es lo que dio origen a este proyecto, pretende señalar lugares comunes poniendo un acento plástico en ellos, crear puntos de encuentro y reconocimiento. Ésta pregunta inicial acerca de la posibilidad de habitar de otra forma los espacios cotidianos fue generando otras interrogantes a lo largo del trayecto y de la investigación. Finalmente, lo interesante del proceso fue reformular las cuestiones que se plantearon inicialmente e ir observando los cambios y evoluciones que surgieron a lo largo y a partir de éste.

Se trata de un trabajo de interpretación de la realidad en que ésta se representa mediante elementos formales que generan una apariencia.

Como todo hecho simulado la representación que del paisaje hago, se presenta como un registro del exterior que pasa a través de un proceso de interiorización para posteriormente mostrarse como una imagen abierta. A pesar de mis pretensiones, una vez aprobado el resultado la obra quedará abierta a la mirada del otro, el espectador.

Lo expuesto en esta tesina se fundamenta en el trabajo plástico, no se trata de una interpretación teórica ni pretende tener una aportación en este sentido en particular; así, la investigación y análisis de la obra presentada tiene su contribución y conclusión en la misma.

La pintura se alimenta de pintura y tiene un lenguaje particular; como pintora es importante tener conocimiento de cómo otros pintores se han enfrentado y han resuelto su obra, para comprender y desarrollar un lenguaje plástico propio y mejorar la producción. Creo que todas estas referencias son importantes, pero en este proceso me he dado cuenta de que frente al cuadro uno tiene que resolverlo solo. Quizá se trate de una obviedad, pero fue algo que cobró sentido a lo largo del trabajo. Al final del trayecto empieza a tener coherencia dejar registro de cómo he resuelto yo misma la propia producción.

Mi pintura no trata de ilustrar un pensamiento concreto ni se refiere a algún estilo en particular, existe, sin embargo, un tema del que se parte. Existe como referencia, ha sido un proceso lento que refleja la voluntad de rescatar la práctica de una tendencia artística antiquísima y expresa también el interés por reacomodarla a las funcionalidades actuales de la creación. Surgen interrogantes acerca de, por ejemplo, la vigencia del tema. Personalmente creo que el paisaje ofrece muchas posibilidades aún dentro del discurso bidimensional; el tema en sí es ya interesante desde un punto de vista pictórico y el enfoque dado me hizo tomar conciencia de la interrelación entre sociedad, naturaleza y urbanidad. Llegué a conclusiones y resultados que sólo se pueden obtener en la práctica y que produjeron nuevas inquietudes a resolver dentro de la

pintura. El trabajo que realizo ahora no se remite a una noción del paisaje estático, por el contrario, pienso que la ciudad como tema exige un paisaje de percepción activa; partiendo de esta premisa la perspectiva se abrió de nuevo.

Este proceso empuja la reflexión finalmente hacia la percatación de dónde avanzo como individuo y como artista. Desde el ejercicio de la autocrítica o dentro de la práctica pictórica establecer un método de trabajo, requiere de una investigación constante y profunda: lo que importa es no parar.

Creo que una obra de arte se estructura a partir de una inquietud, de una necesidad de compartir. Cada hombre crea su concepción del mundo de acuerdo a su tiempo. El acto de pensar y reflexionar en la búsqueda de respuestas a las inquietudes y problemas inherentes al ser humano nace y se redefine en cada época.

A partir de la segunda mitad del siglo pasado se han venido vaticinando el fin de las ideologías, del arte, de la historia...

H.C. Danto, en su ensayo *Después del fin del arte* habla del final del arte como el término de un discurso que da paso a uno nuevo, entendido como una continuidad lógica, una nueva forma de ver y entender en este momento histórico. Pienso que es en este sentido como debemos tomarlo.

El arte como forma de expresión del hombre ha tenido un discurso muy nutrido y se ha replanteado constantemente su contenido, forma y estructura. Cada obra de arte de manera explícita o implícita deja entrever el momento en que ha sido creada y contiene inevitablemente la forma de ver, de expresar la condición de ser humano de quien la erige ante el mundo en el que vive. El discurso del arte debe cuestionarse constantemente. Como creadores es fundamental conocer y discutir los diferentes factores que lo integran, su relación con el mundo, su época y la sociedad que los ha generado. Creo que tener bases al analizar los

distintos quehaceres detrás de cada obra o corriente artística, conocer su trasfondo y evolución a través de la historia, resulta imprescindible para reconocer el contexto en que se está inserto y crear así un discurso propio.

BIBLIOGRAFIA

ARGULLOL, Rafael, Eugenio Trías. *El cansancio de occidente*. México, Ed. Destino 1993

ARHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona, Paidós ibérica, 1979, 359 pp.

ARRIARÁN Samuel, *filosofía de la posmodernidad*, México, Facultad de filosofía y letras UNAM, 2000.

CALVINO Italo, *Las ciudades invisibles*. Siruelas, S.A., Madrid, 1998.

CAPEL, Horacio. *La morfología de las ciudades I. Sociedad cultura y paisaje urbano*. Ed Serbal. Barcelona 2002.

CHECA Cremades, Fernando, María de los Santos García Felguera, José Miguel Morán Turina. *Guía para el estudio de la historia del arte*. Guida Editori, 1980.

DOEFFINGER, Derek. *El arte de ver*. Barcelona, Folio. 1988. 95 pp.

FERNÁNDEZ Ordoñez José Antonio, *Antonio López García*. Europalia 85, 1985.

FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar: el nacimiento de una prisión*. Siglo XXI, España, 1996.

GARCÍA, Canclini, Néstor. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999

GARCÍA Canclini, Néstor. "México 2000: ciudad sin mapa. Desurbanización patrimonio y cultura electrónica", ponencia presentada en el seminario "Las ciudades latinoamericanas del futuro".

GARCÍA Canclini, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, Buenos Aires, 1999.

GARCÍA, Canclini, Néstor, Castellanos Alejandro y Mantecón, Ana Rosas. *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. Colección Antropología México: UAM / Grijalbo, 1996

GARCÍA Canclini, Néstor, *Culturas híbridas estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México. 2000

GUBERN Román, *La mirada opulenta, exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

GUASCH Anna María, *El arte último del siglo XX*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2000.

KEPES Gyorgy. *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires, Infinito. 1976, 86 pp.

KRANZFELDER, *Hopper*, Colonia, 1994

MARICATO, Erminia: *Metrópole na periferia do capitalismo ilegalidade, desigualdade e violência*. Estudos Urbanos Série Arte e Vida Urbana. Editora Hucitec, São Paulo, 1996.

MERLEAU-PONTY. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 2000, 433 pp

MORSE, Richard. "Ciudades periféricas como arenas culturales". En *bifurcaciones* núm. 3, invierno 2005

RICHARD, Nelly, *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, 1989.

QUIRARTE, Vicente, *Enseres para sobrevivir en la ciudad*, Mexico, CONACULTA, 1994.

READ, Herbert. *Orígenes de la forma del arte*. Londres Proyección, 1965.

ROMERO, J.L. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México. 1976.

TOLLINCHI, Esteban. *Romanticismo y modernidad: ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Editorial UPR, Puerto Rico, 1989.

WORRINGER. *Abstracción y naturaleza*. Traducción de Mariana French. México, FCE. 1983.

VILLALOBOS, Álvaro, recopilador. *Arte contemporáneo latinoamericano*. México, Editado por la UAEM, 2006.

