



Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas

Volcanes de México

UNA EXPERIENCIA AL AIRE LIBRE

Tesis que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta:
Jorge Obregón Ramos

Director de tesis:
Lic. Aureliano Sánchez Tejeda

Ciudad de México
1996



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F

Volcanes de México 3

18
2Ej

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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).

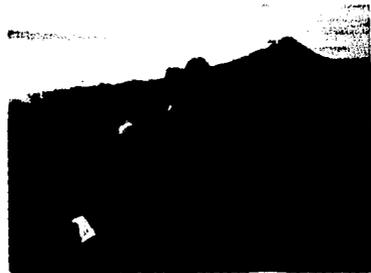
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA



Malinche 27 Ene. 96

Malinche, Apunte, Tinta/papel, 1996.



**A mi papá y a mi mamá les dedico este trabajo,
como agradecimiento a todo lo que han hecho por mí.**

Con cariño,

Jorge Obregón Ramos



"Amacuilecatl", 40 X 73 cm, óleo/lino/madera, 1996.

ÍNDICE

9	INTRODUCCIÓN
13	I ESPACIO Y MONUMENTALIDAD Orígenes del paisaje
25	II INTEGRACIÓN ESPIRITUAL Y LA REALIDAD PICTÓRICA Visión oriental y occidental
49	III CONCEPCIÓN DEL PAISAJE EN MÉXICO Segunda mitad del siglo XIX y siglo XX
67	IV UNA EXPERIENCIA AL AIRE LIBRE
79	V CONCLUSIONES
85	BIBLIOGRAFÍA



Pico de Orizaba. Apunte. Tinta/papel, 1996

INTRODUCCIÓN

El entendimiento de la naturaleza, a partir específicamente de la geografía de una zona determinada, es el principal motivo de trabajo para el desarrollo de la tesina.

No sólo son los volcanes los elementos de análisis, éstos sólo son parte de un espacio a analizar. La principal inquietud por desarrollar una tesina de este género, es mi forma de percibir y relacionar el espacio en el paisaje.

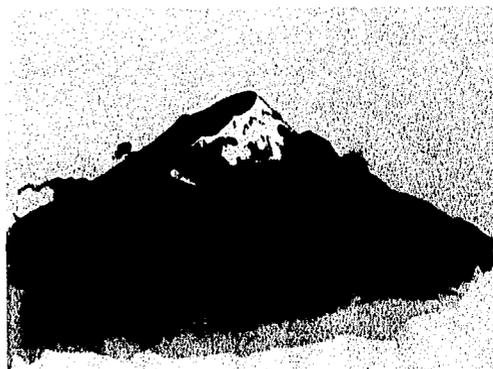
Con una experiencia al aire libre, a partir del estudio y la reflexión, propongo analizar mi punto de vista ante el paisaje, y ver de que modo el paisaje en oriente se ve y se reflexiona para ser percibido en un espacio determinado.

El conocimiento de sí mismo y de la naturaleza, como origen de todo "Tao" es una ideología de un tiempo y espacio. Ahora mi inquietud es el conocer y percibir un algo aun desconocido para mí, por ello el de analizar una experiencia al aire libre. Partiendo de un punto de vista oriental como idea de creación plástica, y de la integración de un conocimiento geográfico, se realizarán el análisis plástico y la observación, como el camino para el proceso de desarrollo de la parte práctica de la tesina.

El paisaje como motivo de desarrollo y análisis, es un espacio que se encuentra en constante cambio, el cual es percibido y entendido a partir de distintas maneras, ya sea la luz, el color, o la forma, es un entorno donde uno está inmerso, tratando de entender a la naturaleza, y la relación de sus elementos en conjunto, para el desarrollo de una percepción plástica.

Para mí es una motivación de estudio el trabajo hecho por el Dr. Atl, en específico, su trabajo de estudio plástico-vulcanológico. El legado de trabajo y estudio del Dr. Atl., me interesa desde un aspecto de conocimiento sobre mis motivos. Volcanes de México no es sólo el título de la tesina, sino también un ensayo inconcluso que dejó el Dr. Atl. Este ensayo quedó con el primer volumen inconcluso, con el título "La Actividad del Popocatépetl"; monografía que se termina de escribir en 1938, en la cual se describe la reactivación del volcán en Febrero de 1918, causada con la explosión de dinamita en el interior del cráter.

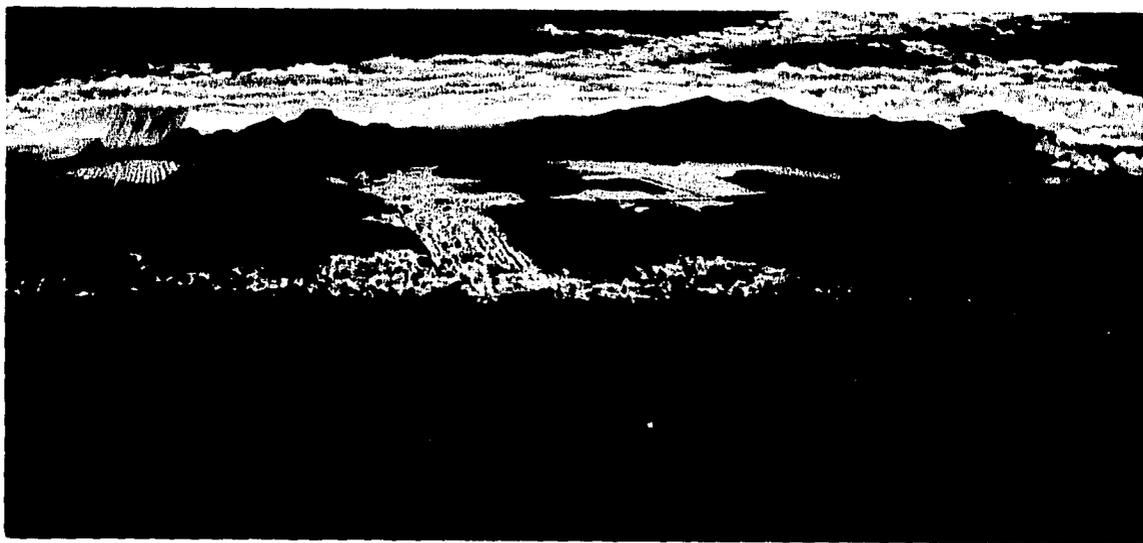
Un conocimiento antecedente sobre la geografía del lugar, ayudará a la observación para comprender el espacio a analizar. El entendimiento del paisaje me llevó a reflexionar sobre el espacio, aunque es difícil llegarlo a comprender en su totalidad, lo analizo desde sus orígenes, sobre todo su concepción espacial y como evoluciona dependiendo la cultura y su momento histórico.



Popocatépetl. Aguascalientes. Tizta/papaci

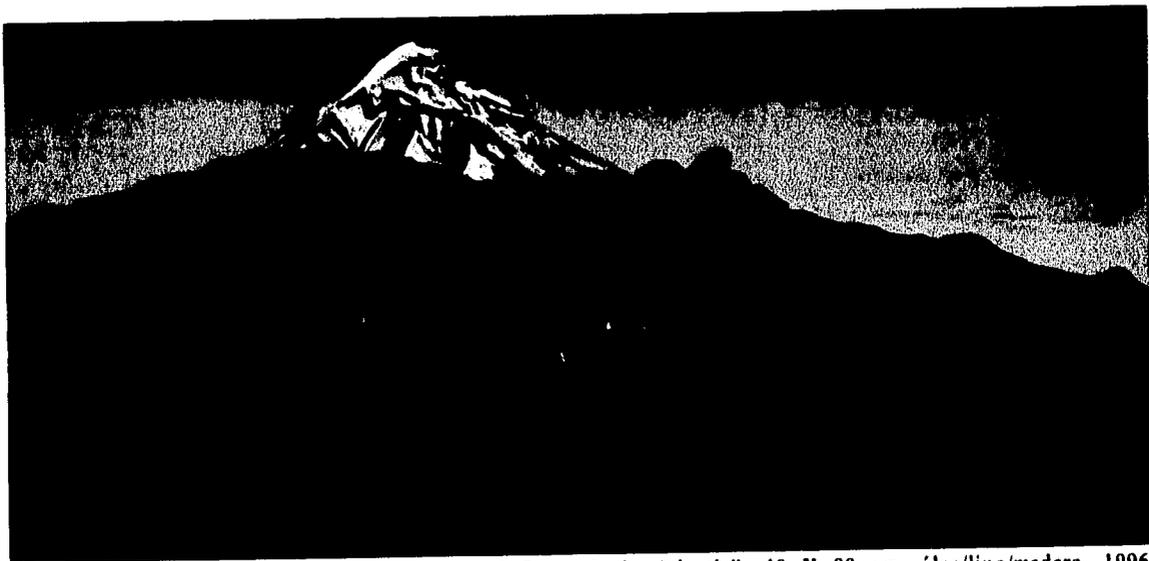


"Volcán Ocoxusco y el Popocatépetl", 64 X 122 cm, temple y óleo/lino/madera, 1996.



"Entre milpas y chinampas", 70 X 160 cm, óleo/lino/madera, 1995.
página siguiente "La Flecha del Aire", 75 X 115 cm, carbón/papel, 1994.





"El Popo desde Atlautla", 40 X 90 cm, óleo/lino/madera, 1996.

CAPÍTULO I

“ ESPACIO Y MONUMENTALIDAD ” Orígenes del paisaje

Mientras que en occidente el hombre representaba a los animales y a sí mismo, de una forma mas rudimentaria desde el Paleolítico hasta Grecia, los artistas Paleolíticos captan y comprenden la forma de un ser viviente; pero la interpretación plástica de la naturaleza, “El Paisaje” por el contrario, se presenta en una forma de evolución lenta. Ausente en lo que se conoce como tribus primitivas, rudimentario en Egipto, Asiria y Persia, mientras que en China obtiene desde el año 1000 a.C. un carácter de abstracción de una realidad, que se resume en los rasgos más esenciales para llegar a una realidad subjetiva.

El arte , al igual que la religión , trata de la realidad interna. El artista pone de manifiesto el lado interno de la vida y no el externo. En China, la vida no se contemplaba fundamentalmente a través del prisma de la religión, la filosofía o la ciencia, sino del arte. Dos principales corrientes de pensamiento en China se mostraron especialmente favorables para el arte. Así como el cristianismo y la tradición helénica moldearon el arte europeo, las dos doctrinas sobre la vida nacidas en China, taoísmo y confucianismo, determinaron la atmósfera cultural en la que habría de florecer la pintura china.



Iztaccihuatl. Apunte. Lápiz/papel

Cada doctrina tiene su punto de vista sobre la vida, pero las dos coinciden en la unión del espíritu y la materia; buscan la realidad interna en la fusión de opuestos. Esto es, como ejemplo: El artista no debe ser ni figurativo, ni abstracto, sino lo uno y lo otro. Su estilo no debe ser ni tradicional, ni original, sino ambas cosas a la vez.

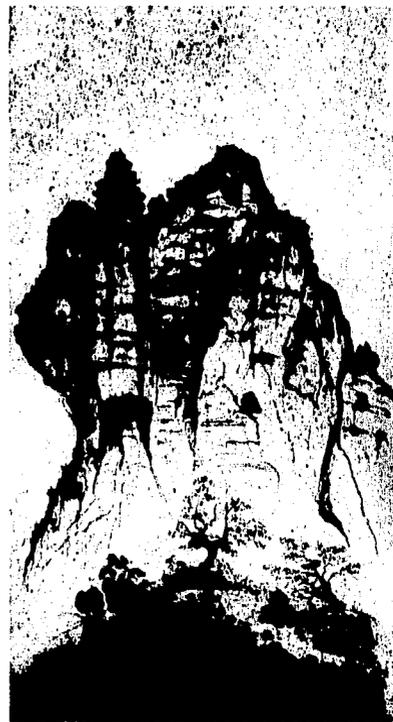
Los chinos al no ahondar en la naturaleza del espíritu hasta la culminación en un Dios personal, nunca llegaron a elaborar una auténtica religión en el sentido que nosotros damos a la palabra. En su lugar, ellos crearon una concepción única del reino del espíritu común a la del reino de la materia; por ello su pintura nunca llegó a los niveles religiosos, imitativos o personales expresivos de la nuestra.

Toda su concepción del espíritu y la materia cobró forma en la noción del Tao. Tao significa "camino", era un modo de vivir, de ver el universo y una necesidad de una armonía del hombre con el orden universal. Teniendo como origen al parecer en meditaciones sobre el cosmos, fue reelaborado

por los pintores Song hasta hacer de él la "realidad viva" que se esforzaban en pintar.

Así el Tao era el origen, la madre de todo. Con la dinastía T'ang en el año 618 d.C. se tienen vestigios de grandes maestros como Wang Wei y Li Suxum; el paisaje T'ang tenía un carácter esencialmente poético, era una especie de concepción de jardín a pequeña escala. En el período Song, los pintores especulaban sobre la relación entre Tao y arte, y la pintura paisajista comenzó a implicar un dominio más global de una naturaleza exhaustiva, sin límites.

De las obras de la dinastía T'ang, casi ningún cuadro de los atribuidos a los maestros es auténtico, ya que fueron destruidos en guerras internas. Otro gran maestro de este primer periodo es Wu Taotzu, sin embargo su obra ha sido también juzgada por copias tardías. Para todos estos maestros del primer y segundo período, o sea las dinastías T'ang y Song; el único camino hacia la verdad estaba en la contemplación de la naturaleza; durante esta contemplación, podían experimentar una visión que



Teopoztlán, Grabado al Aguafuerte

rasgara el velo de la apariencia para manifestarnos, la realidad esencial. La pintura era uno de los medios de transmitir tal sugestión, los cuadros de "naturaleza", esto es, de perspectiva natural y de paisaje, eran ampliamente usados por los adeptos y artistas Ch'an en China y Zen en Japón, para expresar lo inexpresable. Gran parte de la pintura china puede ser llamada pintura de sueños, ya que es un arte sumamente subjetivo que toma del mundo de la apariencia solamente lo necesario para transmitir la visión interior del artista. "Se pretendía incluso, que los artistas Ch'an debían pintar en sus momentos de éxtasis, y ser lo suficientemente rápidos para reproducir sus sueños antes de que se esfumaran"¹.

Con ello vemos como existió la necesidad de una técnica rápida y eficaz como lo es la tinta sobre seda y la monocromía, así con esto se reproducía lo más esencial, se dice que con el tiempo se fue

¹ Op. Cit. *La pintura China*, Houghton Brodrick A., F.C.E. México 1988 p.34

abandonando el color, hasta llegar a los soberbios monocromos del Song del sur o la escuela del sur.

En la pintura China de paisaje, no sólo se dan las manifestaciones de los sueños de los adeptos Ch'an, sino también existe una idealización de escenas. Al término de la dinastía T'ang su cultura nunca llegó a recuperarse de los trastornos y desórdenes causados por la revolución; esto en el año 755 d.C.

Ya para el siglo X con la dinastía Song, el arte y la pintura en China alcanzan un grado de perfección técnica y un grado de expresión del sentimiento humano muy alto, si no es que el más alto.

Lo sublime en la pintura de paisaje tendía a personalizar sus escenas. Los arroyos eran las venas de las colinas, los árboles los rizados de las montañas, y las rocas el esqueleto óseo de la tierra; con todo esto vemos que cada elemento se le atribuía un significado muy especial, cada cosa tenía su valor propio; su razón de existir y estar ahí.

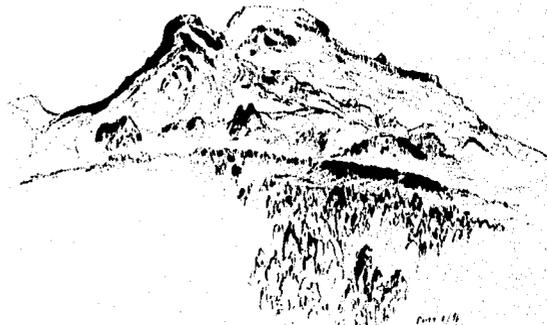
Con la cultura Song del sur; en contraste con

las numerosas montañas y elementos utilizados en los paisajes de épocas precedentes, la panorámica se redujo a unos cuantos elementos. Mientras el espíritu insondable de la naturaleza se reflejaba en los paisajes Song del norte mediante multiplicidad de las formas, en las pinturas Song del sur se sugería sutilmente el misterio de ese espíritu a través del difuminamiento de la forma; pero en ambos casos, el espacio no era una cantidad mensurable, sino un vehículo para sugerir la inconmensurable inmensidad; de ahí que el paisaje, acabara convirtiéndose en símbolo visible de un universo que lo abarcaba todo.

La utilización de lo inexistente en pintura, es decir, de los vacíos, comenzó históricamente por los fondos neutros característicos de todo arte primitivo. Los chinos utilizaron los vacíos neutros de la pintura primitiva, en los vacíos espirituales del período Song, ya para el siglo XIII, los pintores eran tan conscientes del significado de lo inexistente que los espacios vacíos decían más que los llenos o saturados.

En la pintura occidental, estos vacíos neutros fueron sustituidos por el descubrimiento del espacio y su representación en distintas formas, como de cielo azul, nubes y atmósfera.

En China la relación entre el hombre y la naturaleza, se caracterizaba por la armonía y la comunicación existente entre ambos, a diferencia de occidente donde siempre ha existido una inclinación hacia uno de los dos extremos. Cuando el hombre



Itzacchamal, Apatzaco, Lápiz/papel

europeo intentó salvar el abismo que los separaba, no le quedó otro remedio que volverse romántico. La pintura china sin embargo no era romántica; esta distinción radica en la realidad que se le atribuye a la naturaleza.

Cuando los pintores chinos escribieron con su profusión sobre los principios de la pintura, su fundamento venía dado por las leyes de la naturaleza. Los autores Song iniciaban sus escritos con observaciones acerca del terreno. En los escritos Song se puntualizan características que diferencian las zonas meridionales que son bajas con abundancia de agua, a las septentrionales con enormes montañas y abundancia de árboles y bosques, de igual manera el pintor Han Zhuo, observó la forma como crecen los árboles según los diversos tipos de montaña y los comportamientos de las nubes, niebla, bruma, y buen tiempo.

El paisaje para los chinos, tiene una vida propia, así como cada elemento representado; que sólo puede llegar a captarse si se entienden los principios por los que se rigen. El paisaje no puede

desmandarse; obedece las leyes climatológicas, geográficas y de sucesión de las estaciones, determinando las leyes del crecimiento, la estructura y la relación entre sus partes.

En la cultura china, a partir del siglo XV y XVI, el aislamiento impuesto por los Ming termina para dar comienzo a un contacto directo con una cultura completamente diferente a la suya, cuyos portadores estaban convencidos de su propia superioridad. Con la dinastía Ming se trata de borrar todas las huellas de la dominación mongólica (1260-1368) y volver a las viejas tradiciones; se volvió a imitar los estilos T'ang y Song el cual fue el esplendor en la pintura china. A fines del siglo XIV China se sometió a un enclaustramiento. El contacto con occidente quedó interrumpido hasta que a principios del siglo XVI los portugueses aparecieron en la China del sur.

Casi toda la obra que se conoce de la pintura china son interpretaciones y copias del período Ming. Con el período Ming nos encontramos ya en un contacto con el occidente y por lo tanto, con un

mayor comercio. Muchas de las obras producidas en este período perdieron en gran parte su espiritualidad que las enriquecía y pasaron a ser sólo una pieza decorativa de valor comercial, ya en esta época la Inglaterra victoriana, gustaba de los cuadros "decorativos" y de aquéllos que "relatan una historia".

Ya para el siglo XVIII se mostraba una gran influencia occidental en la perspectiva, composición, e ilusión de relieve, producida por el uso de tonos y sombras. Esta influencia europea dio su fruto durante parte del período Ch'ing, al efectuarse una alianza entre dos estilos incompatibles, cuyo resultado fue la decadencia irreparable de la pintura china. Se llegó a pensar, o a desear, que los secretos del arte creador, los secretos del alma y la visión del artista podían ser reducidos a una "ciencia", lo cual fue falso.

Casi todos los artistas de la dinastía Ch'ing, o Manchu trabajaron "a la manera" de algún viejo maestro. El constante empeño por lograr la perfección técnica en el "parecido", privó a la pintura china



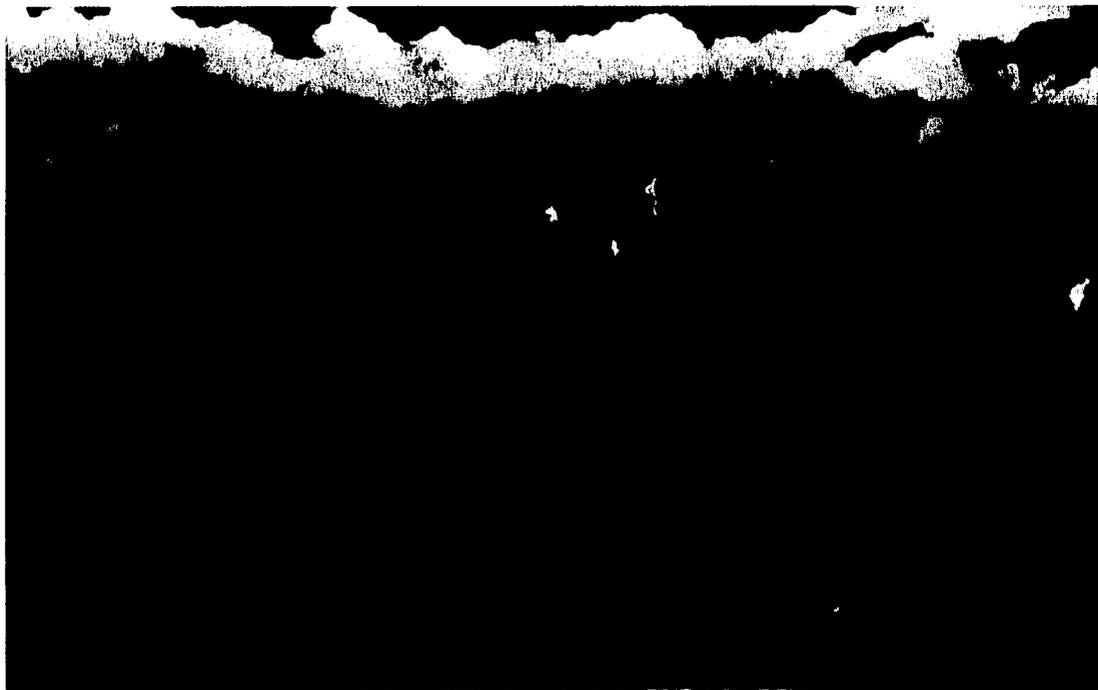
Escorzo Volcánico, Grabado al Aguafuerte

del contenido espiritual que era su razón de ser.

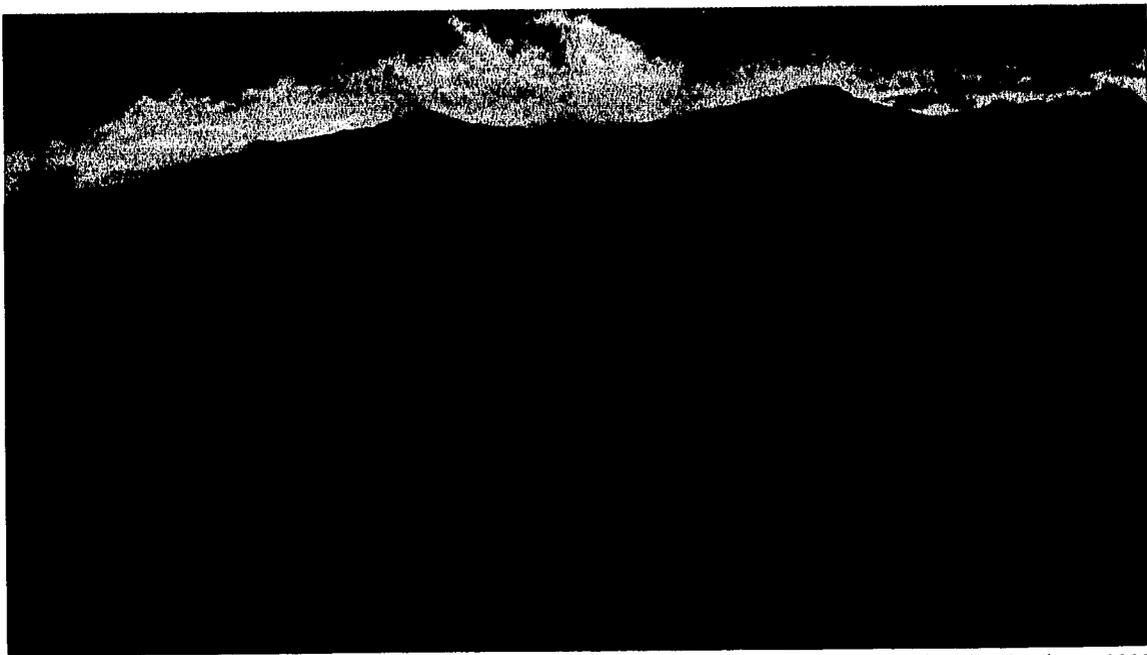
En la pintura china, el espacio, la perspectiva y el uso de los vacíos, se convirtieron en preocupaciones centrales de los artistas. Una vez teniendo el formato rectangular establecido, a comienzos de período T'ang, los pintores exploraron las posibilidades que proporcionaba la manipulación del nivel de la mirada. Con las "vistas fijas" narrativas dispuestas verticalmente de siglos anteriores, fue evolucionando una técnica que pretendía elevar el nivel de la mirada en una composición continua dispuesta de arriba a abajo, estableciéndose así varios niveles de mirada. De igual manera se manejaron, los espacios dispuestos horizontalmente, a manera de rollos, en los cuales el nivel móvil de la mirada se combinaba con la composición, compensando las tensiones generadas en el espacio creado; el resultado era que la composición podía ser leída desde muchos puntos de vista, pues no existía un único punto focal de perspectiva en la composición, del mismo modo que no existió un único punto de vista o un nivel de la mirada.



Sto. Domingo Ocotitlán, Grabado al Azúcar



"El interior del Parícutín", 70 X 125 cm, óleo/lino/madera, 1996.



"Cráter del Teuhtli", 60 X 120 cm, óleo/lino/madera, 1995.
página siguiente "Laderas volcánicas", 75 X 115 cm, carbón/papel, 1994.





"El Paso de Cortés", 60 X 100 cm, carbón/papel, 1994.

CAPÍTULO II

“INTEGRACIÓN ESPIRITUAL Y LA REALIDAD PICTÓRICA” Visión oriental y occidental en el paisaje

Ya desde el siglo XV percibimos la influencia occidental en China. Con la llegada de misioneros jesuitas, portugueses, españoles, e italianos, se introdujeron infinidad de influencias. Partiendo de la ideología religiosa, no debemos olvidar que una cultura, que se sustenta en la fe de un Dios personal no puede buscar la realidad en la naturaleza, y los chinos sin tener una fe semejante, podían encontrar una realidad en la naturaleza más allá de los límites de nuestra mente. En occidente la manera de pensar se inclinaba hacia uno de los dos extremos; Dios o el hombre.

La edad media, pintaba la naturaleza como producto salido de las manos de Dios; el renacimiento y los períodos de la modernidad recurrieron a atribuir enfáticamente emociones humanas a los fenómenos naturales. En todos estos intentos por hacer que la naturaleza pareciera menos ajena al hombre, el acento se ponía sobre la percepción humana de la naturaleza y no sobre la naturaleza misma. Los chinos tienen el mérito de creer que la naturaleza debe entenderse por sí misma.

La riqueza de contenido de la pintura occidental ha descansado de forma muy ostensible en la representación del amor, la alegría, el dolor, la ira y el valor; lo cual hace que la pintura china nos parezca un arte carente de emociones. En China la manera de pensar era otra, al margen de la intensidad que pudieran alcanzar los sentimientos, sólo podía mostrarse al mundo exterior la cara del decoro. Con un estado espiritual puro y noble, los chinos trataban de alcanzar otros niveles espirituales a diferencia del terrenal. Los griegos desconfiaban de las emociones, de ahí que se volvieran hacia la razón para el logro de una vida superior. En el cristianismo occidental hay que poner el dominio de las emociones con fines espirituales. Con todo esto vemos que en occidente las emociones se manejan de un extremo a otro, mientras que en China buscaban el punto medio, el equilibrio.

En occidente en toda la edad media se mantuvo ausente el paisaje y a fines del 1300 en Italia comienza a ser motivo de análisis. Es necesario estudiar la influencia que San Francisco de Asís

ejerció en el arte, para encontrar un profundo sentido de la naturaleza. "Artistas contemporáneos del hermano de Asís sintieron su influjo, y desde los miniaturistas de los misales y de las vidas de los santos hasta Giotto, un hábito de vida vivificó la forma"². En este mismo ensayo, el Dr. Atl, nos da su punto de vista sobre el paisaje y su origen "Los paisajes chinos, los más primitivos no son, ingenuos ni aproximativos -son expresiones perfectas de una profunda sensación física-"³.

China, bajo la influencia europea, cae en una necesidad de representación "objetiva" y "realista" que con el tiempo se ve cada vez más marcado. Con ello se tendía a representar las cosas "por sí mismas", y no por lo que pudiesen simbolizar y menos aun, por las emociones que pudieran despertar. Así, se desarrolló una pintura decorativa y cayó en decadencia. Anterior a la influencia occidental y a

² Op. Cit. *El paisaje* (un ensayo), Dr. Atl, México 1933 p.7

³ Ídem

su perspectiva, el espacio en la pintura china era percibido de forma distinta. El hombre era un elemento diminuto sumergido en él, era un simple accidente.

A diferencia de la perspectiva occidental y del asentamiento en una horizontal, el espacio se planteó de manera vertical, esto es el formato que era distinto al planteamiento occidental, era un rectángulo vertical que se nos asienta en la parte inferior con los elementos más próximos, y los más lejanos estarían progresivamente alejándose hacia la parte superior del formato. Esto generaba un espacio enorme, monumental, entre el arriba y el abajo, o lo lejano y lo próximo. El cielo en muchas pinturas no sólo sería la parte superior de la composición, sino que formaría parte de toda la obra, penetrando como neblina por debajo y entre los elementos, haciéndolos sólidos y fuertes en estructura pero a la vez ligeros; lo cual generaba una atmósfera en la obra.

La manera de pensar occidental muchas veces ha confundido al taoísmo con el romanticismo.

Ambas doctrinas estiman en mayor grado la intuición y la imaginación que la razón, ambas anhelaban los placeres de la soledad y la meditación y ambas buscaban la presencia de un misterio más allá de la existencia rutinaria. Pero el taoísmo y el romanticismo se oponían abiertamente en todos sus principios básicos, esto es, en su concepción del yo con una vivencia de la naturaleza, en sus actividades emotivas y en sus fines últimos.

La pintura china fue un arte de tiempo y espacio, esto se hallaba implícito en la disposición del grupo por desplazamiento de un motivo a otro a través de intervalos. Históricamente, todas las pinturas primitivas, ya fuesen egipcias, griegas, arcaicas o chinas pre-T'ang, carecían de unidad espacial, por lo que se les percibían como una sucesión de motivos pictóricos. La unidad e integración de todos estos motivos se alcanzó con el rollo chino, o rollo de paisaje.

Un rollo de pintura debe percibirse en el tiempo, como si de música o de literatura se tratase. Nuestra atención se ve transportada en sentido late-

ral de derecha a izquierda pasando por distintos pasajes donde la mirada se llega a detener.

En la tradición europea, el interés por el espacio mensurable acabó con el método continuo de la sucesión temporal utilizado en la edad media, contribuyendo a la invención en el siglo XV del espacio fijo de la perspectiva científica. Cuando los chinos abordaron el problema de la profundidad en el período T'ang, procedieron a reelaborar los

principios primitivos sobre el tiempo, proponiendo un espacio por el que se podía discurrir y un espacio que implicaba un ámbito más allá del marco físico de la pintura. En occidente se redujo el espacio a una sola panorámica como si se la divisase a través de una puerta abierta; los chinos en cambio, sugerían el espacio ilimitado de la naturaleza. Así vemos como los chinos practicaban el principio del foco móvil, a diferencia de la manera occidental de ver con los ojos científicos la naturaleza, y quererla hacer mensurable, limitando así su representación a un solo foco o punto de vista, donde de cualquier manera existiría la distorsión de la forma.

El qifu o profundidad es el primer fundamento de la pintura de paisaje china. El enfoque chino de la naturaleza captaba más íntegramente la percepción del espacio en el tiempo de lo que hacía la perspectiva científica, esto era a costa de sacrificar la tangibilidad visible del espacio. El espacio tangible requiere la atenta observación de la atmósfera, la luz, las sombras arrojadas y las texturas que desafían la memoria visual. El foco móvil



Ajisco, Apamate, Timazapapa

sólo se logra en temas mnemotécnicos que puedan guardar una estrecha relación con la más absoluta libertad, frecuentemente contraria a las exigencias que plantea el espacio real. Así los chinos al tener una pérdida en el espacio tangible, compensan el espacio mediante la abstracción de lo esencial. A diferencia de lograr profundidad con esta abstracción, en occidente, la perspectiva científica dependía , primero, de un conjunto plano de tierra en retroceso que hacía que todas las verticales se mantuviesen juntas, y segundo, de una disminución del tamaño de las verticales dependiendo de un punto de fuga o varios. En su lugar los chinos perfeccionaron un principio a base de tres profundidades, según el cual la profundidad espacial venía dada por un primer plano, una distancia media y una lejanía, cada uno, a su vez, era paralelo al plano del cuadrado, así el ojo saltaba de una distancia a la siguiente a través de un vacío en el espacio. Diferentes formas de ordenar y percibir un espacio es lo que comparo.

Toda esta percepción tenía como causa o motivo toda una manera de pensar y percibir un mundo ya fuera a partir de la religión, la ciencia o la naturaleza misma. Continuando con este análisis de percepción espacial entre dos mundos diferentes, vemos que los chinos llevaban una gran ventaja, en cuanto a representación espacial se refiere, con los europeos.



Barranca de Neajaymá, Grabado al Aguafuerte

“El paisaje llano de la pintura occidental, en el que la distancia viene dada por las sombras de las nubes o la perspectiva aérea, no existe en el repertorio pictórico chino, en el que son las montañas las que determinan la distancia. La pintura china es un arte de verticales más que de horizontales aun cuando la distancia sea el efecto deseado”⁴.

En un principio a fines de la edad media y comienzos del renacimiento esta concepción espacial era todavía muy pobre; el espacio era planteado con una perspectiva científica, la cual parece haber sido de un modo puramente empírico, al haber sido usada por Giotto y los hermanos Van Eyck. Con Giotto y Duccio se funda una concepción del espacio moderno perspectivo; en su obra aparece por vez primera, las proyecciones pictóricas de aquello que llamaron “caja espacial”. En Holanda en los 1300 Van Eyck, siguiendo a los miniaturistas reprodujo las cosas del campo con una gran precisión; con esto vemos como ya para el 1300 el hombre en occidente, ha vuelto a la naturaleza y los temas religiosos van perdiendo terreno. Con Giotto comienza la superación de los

principios medievales de representación, el espacio comienza a sistematizarse hasta el grado de utilizar un sistema de coordenadas y el principio de un punto de fuga.

En el Norte de Europa se conoce ya antes de la mitad del siglo XIV, el procedimiento del eje de fuga y el punto de fuga, pero el paisaje todavía no ha tomado para este momento un valor representacional más importante que el del fondo de una escena o suceso. En cuanto a perspectiva y exactitud de construcción, “no existía un solo cuadro construido correctamente en todo el siglo XV”⁵.

Alberto Durer, utiliza la teoría italiana fundamentada en la exactitud matemática, así el Norte, siguiendo los métodos del “trecento italiano”, logra una construcción matemáticamente “correcta”. Los hermanos Lorenzetti nunca lograron esta

⁴ Op. Cit. *Principles of Chinese painting*, Rowley, George. Princeton University Press, 1981 p.98

⁵ Op. Cit. *La perspectiva como forma simbólica*, Panofsky, E. p.45

exactitud, pero en sus obras se ve ya una inquietud por el paisaje, como escribió el Dr. Atl sobre el paisaje hecho por Lorenzetti: "En la academia de Siena hay un pequeño schizzo de un carácter muy infantil pero que revela la tendencia a pintar el paisaje por el paisaje..., tienen ya el sabor de la naturaleza grandiosa"⁶.

Ya con Brunelleschi, Piero della Francesca y Masaccio se puede notar la construcción exacta y unitaria de este espacio, con el cual se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un espacio matemático, o sea la objetivación del subjetivismo.

Durero trató de circunscribir el concepto de perspectiva como una moderna definición y construcción del cuadro en cuanto intersección de la pirámide visual. Esta concepción del renacimiento se representó por muchos años como una "ventana", a través de la cual se percibe la obra. La percepción desconoce así el concepto de lo infinito; se encuentra

⁶ Op. Cit. *El paisaje* (un ensayo), Dr. Atl, México 1933 p.8

unida, ya desde un principio, a determinados límites de la facultad perceptiva, a la vez que a un campo limitado y definido del espacio. El espacio ilimitado y el homogéneo no existe como en el paisaje chino. El espacio homogéneo nunca es el espacio dado sino el construido, de modo que el concepto geométrico de homogeneidad será en cierta forma limitado y medido. Este espacio sistemático, también es motivo de estudio para Leon Battista Alberti, el cual habla sobre un método de perspectiva en "Los Tres Libros de la Pintura" (1435). En ellos describe la utilización de una disminución mecánicamente de cada franja horizontal y paralela al suelo en un tercio respecto a la precedente, y la definía como "El cuadro es una intersección plana de la pirámide visual". Alberti explica por primera vez en 1435, en su tratado, un procedimiento de construcción perspectiva científicamente fundamentado, el cual simplifica el anterior método de Brunelleschi. Así Alberti fundamenta su manera de percibir el espacio sistemáticamente a través de una ventana con una pirámide visual. De esta forma evoluciona la

concepción espacial en occidente, con un mayor uso de la razón y la ciencia sobre el hombre y las artes.

Para Vasari, como para Alberti, el fundamento de cualquier teoría de la pintura radicaba en su carácter de imitación de la naturaleza. La idea de que el arte puede sobrepasar en excelencia a la naturaleza constituye una de las creencias más firmes de Vasari, por lo que no comparte, la opinión de Leonardo de que la única esperanza del artista residía en la mayor fidelidad posible a la naturaleza. Para fines del siglo XV, cuando la pintura china estaba en decadencia, Leonardo escribe un tratado sistemático sobre pintura y distintas ciencias. Este tratado fue escrito con una profunda fe en el valor de la experiencia y de la observación directa. Para Leonardo, como para Alberti, la pintura fue una ciencia porque tenía su fundamento en la perspectiva matemática y en el estudio de la naturaleza. Así la pintura era la imitación científica de la naturaleza.

Con las observaciones realizadas por Leonardo da Vinci, comenzó un estudio más profundo por los fenómenos que ocurren en el paisaje y en la pintura.

Para Leonardo, el espacio era de igual forma mensurable, la pintura nombrada ciencia era madre de la perspectiva, la cual es dividida en tres: La perspectiva lineal, que comprendía la construcción lineal de los cuerpos; la perspectiva de color, que era la difuminación de los colores en relación a las diversas distancias (también la perspectiva aérea entraba en la de color, pero esta dependía de la profundidad generada por el aire entre los cuerpos, haciendo a los más lejanos de tonos azulados); y la tercer perspectiva era la menguante, que determinaba los cuerpos en relación a las diversas distancias. Leonardo también revela un estudio de luz y sombra, analiza el relieve de un cuadro y en lo que a naturaleza respecta, observa que las sombras proyectadas por el sol sobre una superficie blanca son azules. Esta idea es reconsiderada hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando pasó a convertirse en uno de los descubrimientos del impresionismo.

En relación al paisaje Leonardo aporta observaciones importantes, como la perspectiva

aérea al señalar, por ejemplo, que las aristas de los objetos se hacen más cortantes y sus detalles cada vez menos nítidos a medida que se alejan. Pintores anteriores a Leonardo utilizaron de una manera más vaga principios de esta perspectiva aérea, pero Leonardo es el primero en hacer un estudio sistemático del tema.

Posterior al quinientos en Italia, el principio del siglo XVII marca un punto crítico de la parábola ascendente con los grandes paisajistas holandeses, franceses, italianos y españoles. Al término del renacimiento con el manierismo, el barroco penetra más en la observación del paisaje que anteriormente se había hecho, aunque ya no con unos ojos científicos, pero con un sentido de la luz más dramático y recargado de elementos. Todavía para estos momentos la pintura de paisaje no se separaba totalmente de la presencia humana y animal. La presencia arquitectónica es importante y se utiliza ya una perspectiva de foco visual más abierto, utilizando en varios casos más de un punto de fuga.

Artistas como Lorrain y Vermeer pintan ya una luz muy dramática y estudian el espacio en base a esta atmósfera. Otro gran maestro de esta época fue Nicolas Poussin el cual desarrolló el paisaje en un ambiente poético, poniendo a la figura humana aún como protagonista, pero en una menor escala, dándole mayor majestuosidad al paisaje.



Sierra de Sta. Catarina, Aguascalientes, Tintal/papel

Todos los gradientes poseen la virtud de crear profundidad, y los de luminosidad se cuentan entre los más eficaces para ello, así sea para conjuntos espaciales, como interiores y paisajes, que en los objetos aislados. La distribución de luz sirvió y sirve para dar unidad y orden, no sólo a la forma de los objetos aislados, sino a la de una composición entera. Con la luz y las sombras se crea un espacio y atmósfera y este recurso ayudó a recrear otro espacio en el paisaje de occidente.

El simbolismo de la luz, se encuentra en la obra de Rembrandt, de una manera de gran expresión pictórica, la cual en la edad media fue sólo un simbolismo religioso de luz divina, y no se aparecían a la vista como efectos de iluminación. Por otro lado, los efectos de luz correctamente observados de los siglos XV y XVI eran un producto de la curiosidad, la investigación y el refinamiento sensorial. Rembrandt personifica la confluencia final de las dos corrientes: la luz divina ya no es un ornamento, sino la experiencia realista como se ve en sus obras en general, y en sus paisajes

desarrollados con línea y en claroscuro principalmente. Rembrandt realza la luminosidad dando poco detalle a las zonas más luminosas y así el relieve, el modelado de las formas y el fondo crearán una unidad y espacio, generando toda una atmósfera. Vemos que en Rembrandt, los objetos pictóricos desaparecen en la obscuridad a cierto grado, y si lo relacionamos con la pintura oriental, vemos que ahí pasa lo contrario, los objetos tienden a desaparecer en la blancura, un ejemplo son las montañas que emergen de una niebla o un vacío del arte chino. Esto genera un espacio y valor a cada forma, dentro de su entorno.

La forma de ver el espacio con los artistas del siglo XVII, es ya una perspectiva natural, obtenida por experiencia; el paisaje y su espacio no es ya visto, desde un punto de vista científico, ni mensurado como en el Renacimiento. Con esto se ve como cada época construye y plantea el espacio en que cree que se desenvuelve, así el hombre va cambiando la manera de representar o percibir el espacio.

En el siglo XVIII, el paisaje adquiere ya un valor propio de representación. A partir del pensamiento romántico y neoclásico se da un desarrollo en la pintura de paisaje, separándose de la figura humana como principal personaje en la obra y abordando temas de la naturaleza; con ello comienza un análisis más a fondo de la luz, el color, las formas y su relación entre ellas.

John Constable junto con William Turner analizan el paisaje y su espacio desde enfoques distintos. De una manera más dramática Turner analiza y acentúa la luz, generando espacios con calidades atmosféricas distintas entre sí, pero que daban una unidad y entonación al espacio realizado. Constable trabajó el espacio en el paisaje de manera distinta, analizó más los fenómenos tectónicos y escenas cotidianas de la vida inglesa del siglo XIX, la luz también fue motivo de análisis, pero la trabajó de una manera menos dramática que Turner. Siendo la naturaleza el principal motivo de análisis, se encuentran con elementos cambiantes en un entorno, como lo son la luz y el color.

Para Constable todo trabajo debía sustentarse por medio de la comparación con la realidad. El artista debía, por medio de sus materiales, captar el contenido de la naturaleza.

"La Pintura es una ciencia, y debe ser llevada como una investigación ante las leyes de la naturaleza... June 16, 1836. John Constable"⁷.

El francés Jean-Baptiste Camille Corot, escribe en sus notas que: Las primeras dos cosas que hay que estudiar son la forma y los valores; el color y el acabado ponen el encanto en el trabajo de uno.

Para Corot, uno no debe perder el sentido de la primera impresión, por la cual uno fue conmovido. Hay que relacionar las formas con los valores compositivamente. "Estas son las bases, después el color, y finalmente el acabado final... Es lógico comenzar por el cielo. Francia, 1850 Camille Corot"⁸.

⁷ Op. Cit. *Artist on Art*, Goldwater, Roger et al, Royal Institute. notes of landscape of John Constable, p.273

⁸ Ibidem, Goldwater, Roger et al, p.240

Corot habla de la realidad como una parte del arte y sentirlo lo completa... Nos recalca que siempre hay que retornar y recordar la primera Impresión que nos llevó a una Imitación consciente de la naturaleza. Con esta manera de ver la naturaleza y el mundo, artistas ingleses y franceses básicamente perciben el paisaje a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. El romanticismo y su manera dramática y melancólica de ver la naturaleza, pierde fuerza ya a principios del siglo pasado. Los sentimientos humanos como guía para la creación plástica pierden terreno, para que una observación y análisis sobre fenómenos lumínicos comiencen a despertar interés en la percepción espacial del paisaje; con un realismo en el siglo XIX, el paisaje cobra un sentido de análisis y reflexión que nunca se le había dado.

En la Exhibición Universal de 1855, en París, el paisaje cobra gran importancia y comprendía distintas categorías. Se encontraban los seguidores de Poussin, en donde Corot se aproximaba más cerca; los artistas Barbizon, especialmente Rousseau y Díaz; los Independientes como Troyon y Huet; los Realistas

Coubert y Millet, y los Naturalistas Daubigny y Jongkind. Aun con la gran controversia que ocasionó el paisaje en los salones, el Instituto de Francia los rechaza.

Gustave Courbet, pintor realista, analizó la naturaleza de una forma concreta para lograr un sintetismo realista. Escribió que "La imaginación en el arte consiste en encontrar la más completa expresión para una cosa existente, pero nunca imaginar o crear este objeto por sí mismo"⁹.

El paisaje muchas veces suele inventarse; pero inventar un paisaje realmente convincente es tan difícil como inventar un ser humano o un animal sin saber su anatomía. La anatomía del paisaje depende de complejos procesos de formación rocosa, erosión, distribución vegetal y la relación con la altura.

Con un realismo y naturalismo llevado a niveles muy elevados por Corot, Courbet y Millet, el paisaje

⁹ Ibídem, Goldwater, Roger et al, p.296

se vuelve un motivo de análisis minucioso en el cual para comprenderlo más racionalmente, se dan cuenta los artistas que hay que comenzar a vivirlo y a sentirlo. Ante un espacio real, al cual se enfrentan, existen un sin fin de cambios de distinto orden, los cuales desafían las reglas académicas de composición y color. Ante un espacio real, que demanda una observación directa de la forma y de la perspectiva, así como de la luz y del color, se tiene como resultado un espacio representado, que es producto de esta observación y de estar presente en el lugar del motivo. El salir al campo a hacer de éste un motivo de análisis y estudio, trae consigo toda otra manera de ver el mundo y la naturaleza en el arte de occidente.

Con la sociedad anónima de artistas, pintores, escultores, grabadores..., título de la exhibición de 1874 en París, se da oficialmente la primera exposición impresionista.

Los impresionistas fueron descendientes de los naturalistas, teniendo como principales antecesores a Corot y Courbet. Los motivos eran un factor que

los ligaban estrechamente; y el afán de su estudio y análisis los llevaron hasta ese período de fines del siglo XIX.

En la búsqueda de la realidad visual, y una actitud antiacadémica y anti-idealista, se enfrentaron los artistas ante el movimiento y la variabilidad constante de la naturaleza. La realidad es concebida como impresiones luminosas sobre los objetos, lo que se presenta a los ojos es luz. Esta es la realidad última y verdadera, teniendo como ambición captarla.

El espacio generado en las obras es una atmósfera lumínica a base de contrastes de colores y tonos. Pintan la impresión, que por la luz, recibe el ojo de la naturaleza. Para captar este espacio, se lanzaron fuera de los talleres para pintar al aire libre, y captar esta sensación visual. Para el pintor impresionista cada instante transcurrido delante de él era un paisaje diferente. El análisis lumínico es llevado por distintos puntos de vista, pero siempre con el mismo objetivo; Alfred Sisley, Claude Monet y Camille Pissarro son algunos partidarios de este análisis, el cual continuó su desarrollo posterior-

mente con otros enfoques y encuentros, con Paul Cézanne y Vincent Van Gogh.

Lo que ocurre en el Impresionismo es la negación de la concepción espacial del Renacimiento. La solución a la representación en un plano bidimensional, de un motivo o espacio real tridimen-



Ventomillo, Apunte, Tinta y papel

sional fue una perspectiva binocular. Con esto se desafió la regla de la pirámide visual renacentista. Para los artistas impresionistas, el pintar de la naturaleza no significaba sólo pintar el motivo, sino sentir y realizar todas las sensaciones, que el pintar esta naturaleza al aire libre implicaba. Esta experiencia de realidad que no sólo fue lo que el ojo vió, sino la manera de observar de éste.

Este nuevo espacio pictórico representa un nuevo sistema visual que lo explica. En este nuevo espacio la forma se integró con los demás elementos, la luz daba una unidad con calidades atmosféricas, que determinaban un momento específico en el tiempo. Cézanne, por ejemplo, pulverizaba el clásico contorno de las formas, buscaba puntos entre distintos elementos donde se fundieran. Así rompía contrastes de pantallas, dando una integridad espacial al paisaje.

A diferencia de la pintura romántica, los pintores impresionistas no recalaban sus motivos con una exuberante imaginación, como lo es la obra de Turner, al cual toman como ejemplo junto con

Constable. Sus estudios eran en cambio más realistas y analíticos. La distorsión visual, la asimetría, y el rompimiento con el esquema visual clásico son algunas propuestas de fines del siglo XIX a la pintura de paisaje.

Con la apertura de Japón al mundo occidental en 1854, los Impresionistas encuentran grandes afinidades con las estampas policromadas japonesas. Preocupaciones similares presentan Utamaro, Hokusai e Hiroshige. El estudio de estampas y dibujos japoneses, les permitió ver la simplicidad de las formas. Pissarro en 1893 comenta que el pintor y grabador Hiroshige es un maravilloso impresionista. Se admiró mucho el arte oriental, como el uso de una perspectiva de ojo de pájaro, la cual incrementaba el piso y restringía el horizonte, las composiciones permanecían con espacios o superficies homogéneas al centro de la composición. El uso de composiciones asimétricas y el captar formas en movimiento con una esencia y simplificación de la forma, fue lo que conmovió a los pintores de esta época, en relación con las obras japonesas.

La relación existente entre un espacio saturado y uno vacío, comprendido en composiciones de obras clásicas, es cuestionado por el Impresionismo, el cual rechaza el aceptar a la naturaleza como una composición equilibrada, o como una escena simétrica planteada al ojo humano. El mundo es un caos, la materia se impone brutalmente sin considerar nuestros hábitos visuales o nuestra escala corporal.

En los paisajes realizados por Monet en 1882 en los acantilados de Normandía, puede analizarse un espacio con diferentes fugas, y un planteamiento espacial similar al oriental. La espacialidad monumental en sus obras, se acentúa más con las atmósferas tonales- cromáticas que genera al igual con la difuminación de las formas entre sí y con ello el suavizamiento de los contornos. Monet explica, que cualquier cosa pintada directamente y en el lugar tiene siempre una fuerza, un poder y un toque de vida lineal, el cual nunca se podrá encontrar de nuevo en el estudio. A lo largo de sus expediciones, Monet buscaba la luz precisa y realizaba varias obras

sobre el mismo motivo en variantes lumínicas. El análisis y estudio de los reflejos en el agua, crearon unidad y atmósfera espacial en sus obras. Los nenúfares, obras monumentales, al grado que podrían llamarse murales de paisaje, son espacios que abarcan fragmentos de reflejos en estanques que al unirse un panel con otro nos generan un espacio a recorrer en el tiempo y espacio.

La luz marca el acento cromático en cada obra, así se puede apreciar la luz de la mañana, del medio día, nublada y al atardecer. Al igual es un análisis y reflexión sobre el espacio como de luz. El elevar el horizonte es ahora absoluto en los nenúfares de Monet, el cielo o la distancia aparece sólo como una inversión de reflejo y la superficie del agua se levanta sobre la vertical que nos rodea, esto crea la ilusión de volar o bucear. Son una perfecta abstracción de una realidad vivida. Estos murales tan largos nos recuerdan alrededor de los muros de un cuarto, al ritmo de los rollos japoneses y chinos, y el uso del espacio tiempo.

Al igual que Corot, Alfred Sisley opina, que el artista debe transmitirnos esa sensación que lo llevó como primera impresión al desarrollar cierto motivo. En cuanto al espacio y la generación de profundidad, se refiere en su texto " El significado va a ser el cielo (el cielo nunca va a ser la parte de atrás), no solamente da al cuadro profundidad a través de sucesivos planos (para el cielo, como para la tierra, este tiene sus planos), pero a través de sus formas y a través de sus relaciones con el cuadro entero o con la composición de éste, éste dará el movimiento..."¹⁰

La solidez y unificación del volumen, llevó a Paul Cézanne al análisis de la naturaleza a partir de tres formas geométricas, el cilindro, la esfera y el cono.

"Pintar al aire abierto, con luz y color, en vez de uno de esos trabajos de taller imaginándose uno, donde todo tiene una coloración café de debilidad de luz del día sin reflejos del cielo y el sol"¹¹. El si-

¹⁰ *Ibídem*, Goldwater, Roger et al, pp. 309, 310

¹¹ *Ibídem*, Goldwater, Roger et al, p. 363

guió siendo partidario de esta idea de salir al campo a la luz del día, cambiante y llena de motivos, para realizar su obra directamente en el lugar.

La naturaleza le interesó tratarla por medio del cilindro, la esfera y el cono todo con su propia perspectiva, así cada lado de un objeto será dirigido hacia un punto central.

“Líneas paralelas al horizonte dan amplitud, esto es... Líneas perpendiculares al horizonte dan profundidad. Pero la naturaleza para el hombre es más profundidad que, superficie, cuando se necesita la introducción en nuestra vibración lumínica, representada por los rojos y amarillos, una suficiente cantidad de azul dará la impresión de aire”¹² Aix-en-Provence. Abril 15, 1904.

El tiempo y la reflexión, poco a poco modificarán nuestra visión, y al final comprenderemos mejor, la observación modificará nuestra visión.

¹² Idem

Al final Cézanne logra su meta, cuya experiencia genial inicia el mundo de las investigaciones actuales, cuando se asignó como meta suprema “hacer como Poussin, del natural”. Cézanne afirmaba que para pintar un paisaje bien, debía primeramente descubrir su fundación y formación geológica, habría que entender primero su esqueleto, su origen. Su manera de entender el espacio en el paisaje lo lleva a la destrucción de la perspectiva ayudándose de la yuxtaposición de la pincelada para destruir e integrar la forma, y así generar una unidad atmosférica y luminosa. Ritmos de pincelada y color es lo que también veo en los paisajes de Van Gogh, con formas cargadas de un significado y simbolismo que nos transmiten esa gran vitalidad y energía que le produjo las vivencias con la naturaleza.

“En vez de tratar de reproducir exactamente lo que tengo ante mis ojos, yo uso el color más arbitrariamente para expresarme eficazmente”¹³ Arles, 1888.

¹³ Ibidem, Goldwater, Roger et al, pp. 383

El color va a ir cargado de un significado, pierde la lógica impuesta por el paisaje y retiene meramente lo que corresponde a su obsesión. Observando los más ordinarios aspectos de la naturaleza, con el mismo cuidado y estudio de un botánico, Van Gogh penetra en el secreto vital de la naturaleza para darle su significado y visión.

Ya desde el Greco se viene dando una yuxtaposición imaginaria y real del espacio, pero pintores como Cézanne y Van Gogh marcan nuevamente esta manera de plantear el espacio con dos lógicas diferentes y con una descomposición del volumen en la forma, como lo hizo Cézanne.

Van Gogh admiró mucho el arte oriental, y al respecto opinó: "Los japoneses dibujan muy rápido, como un relámpago, esto se debe a que sus nervios son más finos, y sus sentimientos más sencillos" Junio 1888.

Van Gogh nos ejemplifica, como si uno, estudia el arte japonés, verá que el hombre filósofo e inteligente pasa estudiando por mucho tiempo una hoja de pasto, la cual le va a permitir dibujar cada planta, y posteriormente cada estación, el aspecto

del paisaje abierto, después los animales y la figura humana. Así pasa su vida, y la vida se vuelve muy corta para hacer todo... Arles 1888. El paisaje de Van Gogh, es el más personal dentro de los paisajistas de fines del siglo XIX; él a diferencia de los demás, utilizó el contorno de las formas, remarcándolas y haciéndolas notar más que las soluciones lumínicas y atmosféricas que daban Monet, Pissarro y Sisley entre otros.

La construcción y desarrollo de su espacio se vuelve más característico con el tratamiento de una pincelada a base de ritmos y yuxtaposición de textura y color.

Diecisiete años después de la muerte de Monet, se escribe el primer tratado del paisaje, en el cual se analizan las distintas corrientes de éste y su análisis compositivo y estructural. André Lhote nos lleva por el estudio del claroscuro, el color, el contraste de pantallas y pasajes, la luz, la luz-color y el dibujo, esto en cuanto a un análisis estructural se refiere; y técnicamente habla sobre los colores y soportes.

El tratado del paisaje de André Lhote, en su teoría de composición y de elementos para su estructuración es una buena base para el entendimiento y mejor comprensión de las soluciones para los fenómenos y acontecimientos existentes en la naturaleza.

En este tratado se recalcan algunas verdades inmortales del Tratado de la Pintura de Leonardo da Vinci; como el que no es necesario marcar el perfil de un cuerpo al que otro sirve de campo; debe, al contrario, destacarse por sí solo, y un objeto parecerá alejado y destacado de otro, según tenga un campo más alejado de su color.

En el paisaje, en cuanto un terreno claro tropieza con otro más oscuro, se establece un contraste que, de golpe, se lleva a su grado máximo de intensidad. Esto generará ya sea en grandes planos o en un elemento, un contraste de traslapo o pantalla. Con ello se generara una profundidad, marcando un elemento o plano delante de otro. Recursos como las pantallas y los pasajes son analizados compositivamente en este tratado, el espacio, no se

menciona ni se analiza directamente, sino es producto del resultado de los pasajes y pantallas. Los nenúfares de Monet son contrastes de pasajes en su mayoría, los cuales generan un espacio atmosférico entre el agua y el cielo sin un horizonte, pero con su integración a través del reflejo, y de su composición cromática.



Parícutin, Aguascalientes, Tamaulipas

“El pasaje consiste, pues, en extender, en cierto modo al lado del objeto un valor que se saca de éste, claro u oscuro”¹⁴; este recurso se siguió utilizando en el cubismo, para compensar la geometrización del contorno en los objetos, pero esta manera de utilizarlo era sobre un análisis racional de la forma y del espacio.

“Una vez más, se comprueba, que en arte no hay progreso sino deslumbrado descubrimiento de procedimientos tan viejos como el mundo”¹⁵.

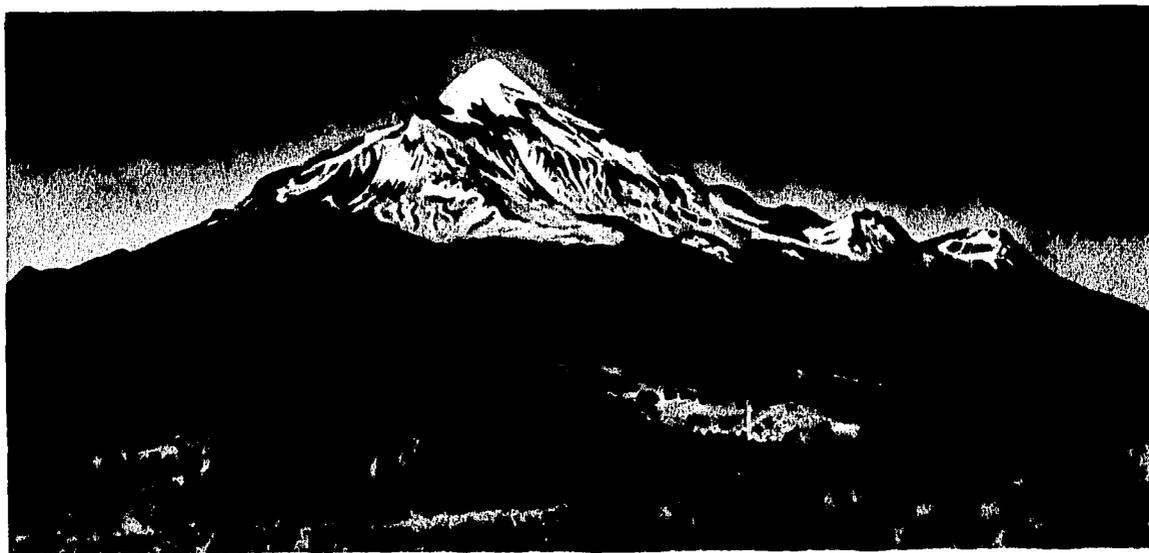
Cada época construye y plantea el espacio que cree que se desenvuelve, con ello el arte no evoluciona, sino que el hombre cambia la forma de representar o percibir un espacio para modificar el arte.



Sin título, Dibujo al Carbón

¹⁴ Op. Cit. *Tratado del paisaje*, Lhote, André, p. 38

¹⁵ *Ibidem*, Lhote, André, p. 37

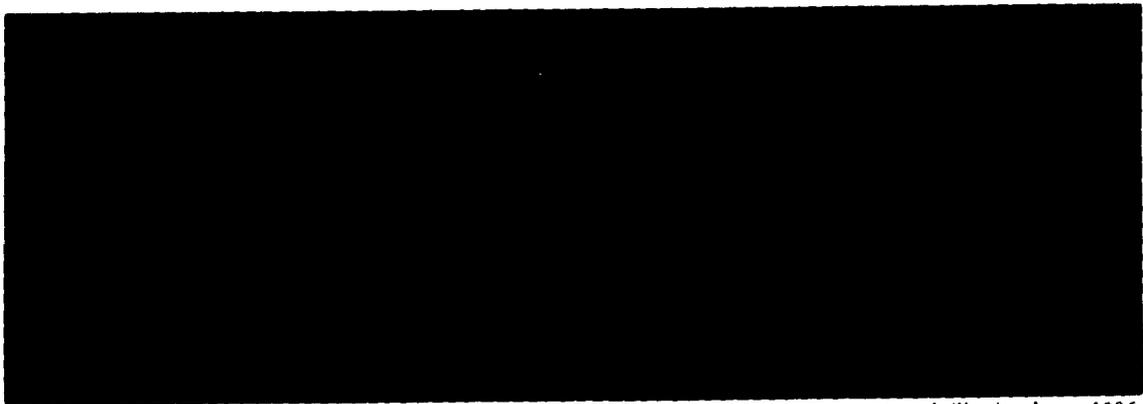


"Citlaltépetl", 70 X 160 cm, temple y óleo/lino/madera, 1996.



"El Teuhtli y el valle", 52 X 180 cm, temple/lino/madera, 1996.
página siguiente **"Barranca de Alcalican", 84 X 120 cm, temple/lino/madera, 1995.**





"Los volcanes desde el Chichihuale", 50 X 160 cm, temple/lino/madera, 1996.

CAPÍTULO III

“ LA CONCEPCIÓN DEL PAISAJE EN MÉXICO” Segunda mitad del siglo XIX y siglo XX

A partir de 1846, siendo contratado el pintor catalán Pelegrin Clave, como nuevo director de La Academia y profesor de pintura; contemplaba incluir dentro del programa académico, la cátedra de “Paisaje, perspectiva y ornato” en 1855. Con la llegada del pintor y tratadista italiano Eugenio Landesio, quien definió y estableció una enseñanza sistematizada del género, de acuerdo con las normas del estilo romántico.

Landesio enseñó a sus discípulos a contemplar la naturaleza de tal forma que encontraran su esencia; con la vista debían sentir su textura, percibir su aroma y captar sus formas; de este modo las obras desarrolladas se apegarían a la realidad. El paisajista -afirmaba Landesio- no debía conformarse con realizar una representación fiel, sino que su obra tendría que perfeccionar poéticamente la belleza ya implícita en la naturaleza.

Rompiendo con la monotonía visual, desde el punto de vista compositivo, Landesio proyectó la amplia perspectiva combinando las líneas diagonales con las curvas extensas, lo que generaba un movimiento dentro del espacio representado. Cromáticamente utilizó una suave entonación de luz dorada que actuó como elemento unificador y atmosférico. La captación de los personajes sorprendidos en sus labores habituales ofrece un toque anecdótico con el cual el pintor da a su obra un valor documental y localista.

Anterior a Eugenio Landesio existieron varios artistas que se dedicaron a viajar por nuestro país, estos artistas viajeros también fueron receptores de la luz y espacio del paisaje mexicano; Johann Moritz Rugendas, Jean Baptiste Louis Gros, Daniel Thomas Egerton, Edouard Pingret, Conrad Wise Chapman, Paul Fischer, entre otros, todos ellos europeos y norte americanos que junto con el mexicano Casimiro Castro, el cual continuó con la tradición de los artistas viajeros, son los antecesores de la escuela mexicana de paisaje del siglo XIX. Con el espíritu curioso,

aventurero y romántico, los artistas viajeros motivados por explorar México y sus aspectos que conformaban el paisaje humano, natural, y las costumbres; tratan de representarlo y dar testimonio de su aspecto.

La mayoría de los artistas se circunscribieron a un itinerario que iba desde el puerto de Veracruz a la Ciudad de México y algunos lograron llegar a zonas más recónditas como la Península de Yucatán y el Norte del país. Interpretaron las notas más características de las regiones que atravesaban, describiendo el paisaje desde diferentes puntos de vista como el científico, geográfico, ecológico, el urbano, el social y el arqueológico. El paisaje, como género independiente, fue logro de las obras realizadas por los artistas viajeros, quienes iniciaron la práctica de esa pintura a campo abierto. Su mérito consistió en descubrir a los artistas nacionales, aquella riqueza paisajista de su entorno natural, que al vivir como algo obvio y directo había pasado inadvertido como rico material de inspiración plástica.

Con la Escuela Mexicana de Paisaje del siglo pasado, el maestro Landesio comienza con discípulos como José Jiménez, Luis Coto, Salvador Murillo, Javier Álvarez, Gregorio Dumaine y José María Velasco, siendo éste el alumno más destacado, y considerado por Diego Rivera, como el "pintor mexicano por excelencia".

El estilo artístico creado por Velasco, parte de los fundamentos teórico-prácticos del paisaje clásico y romántico legado por Landesio y, por otro, del camino iniciado por los "artistas viajeros" que sujetos a lo real, describieron la naturaleza con hondo sentido estético. Siendo José María Velasco, un pintor académico, a diferencia de su maestro, no pretendió idealizar los elementos naturales que intervinieron en sus paisajes, sino que al plasmarlos, buscó la objetividad como respuesta lógica de su formación científica.

Compositivamente, Velasco, elimina los marcos naturales de árboles y colinas; elevando la línea de horizonte, desplazó el punto focal por debajo de ella, generando un espacio el cual hace resaltar

las figuras y elementos del primer plano, aproximándolas al espectador en lugar de alejarlas hacia la profundidad del punto focal.

La luz dorada y cálida, característica del estilo de Landesio, es transformada por Velasco en una iluminación naturalista, diáfana y transparente; esto producto de la observación y análisis de la luz en México, como una nota característica del paisaje mexicano. Velasco partiendo de una realidad visual, con su temperamento científico y plástico, estudia y analiza la naturaleza desde diferentes puntos de vista.

En 1868 Velasco es nombrado profesor de perspectiva en la Academia de San Carlos y, años más tarde, tomaría bajo su responsabilidad ya en forma definitiva la enseñanza de este género; siendo encargado de formar una segunda generación de paisajistas mexicanos.

Velasco fue contemporáneo de Claude Monet, de Camille Pissarro, Paul Cézanne y de Sisley, entre otros, pero viviendo el surgimiento de un género, ya desarrollado en Europa; ahora en México.

Siendo testigo y cómplice de los comienzos del desarrollo del paisaje en México, Velasco, con un amplio interés, por el conocimiento y análisis científico sobre la naturaleza, comienza a estudiar a la naturaleza y a sus fenómenos que implican la pintura de paisaje en relación a ésta. La luz y la atmósfera del valle de México es una de sus más claras observaciones que realizó desde diferentes puntos del valle. Principalmente estudió el valle desde los cerros de Atzacualco o Los Gachupines, y de El Zacatenco o Santa Isabel, ubicados al norte del valle de México en la sierra de Guadalupe. Desde el cerro de Zacatenco o Santa Isabel realizó uno de sus más famosas tomas del valle de México; en el año de 1873, Velasco, comienza sus estudios y observaciones del valle de México desde el cerro de Atzacualco, realizando varios paisajes, y en 1877 desarrolla una de sus mejores vistas del valle desde el cerro de Santa Isabel, cerro más elevado que el primero. En este paisaje Velasco, ya conociendo la estructura geográfica del un valle tan diverso, lo pinta con su luz y carácter, dándole una gran representación

espacial. Este paisaje con una entrada diagonal descendente nos hace penetrar por un pasaje entre dos cerros, que por medio, de varias direcciones en el valle nos conduce no sólo a los volcanes de la sierra Nevada, sino a todo el macizo de la sierra del Chichinautzin y de Las Cruces, que junto con el Ajusco forman el muro Sur del valle. Este macizo, que junto a otros conos volcánicos de menor tamaño, y más próximos a la sierra de Guadalupe, forman una horizontal que asienta el movimiento tanto del cielo, como de los primeros términos de la obra.

El reconocimiento del espacio pasa por cada uno de los elementos constitutivos del paisaje, esto es, que Velasco tenía amplios conocimientos geográficos, geológicos y botánicos de la naturaleza de la zona. Su observación lo llevó a suprimir los efectos de luces románticas, la alegoría e invención del paisaje. El espacio y la atmósfera al ser todo analizado, son el resultado, de un paisaje abierto donde la mirada no tiene que detenerse. Junto con estudios de minerología, y de meteorología el estudio de la naturaleza en el paisaje se vuelve más objetivo,

tomando partido a una búsqueda "realista", semejante a la que perseguía Gustave Courbet.

Los tratados de pintura en vigor, el método de perspectiva de Landesio, no son suficientes: permiten entramar el cuadro, otorgarle la indispensable armonía, pero el análisis y observación de la naturaleza no tiene ni regla ni tratado, es la experiencia y el documentarse realmente. Velasco abordó fenomenológicamente los elementos copiados de la naturaleza y los describió plástica y literalmente en sus obras. Sus obras más que tener una función poética, parecen tener una función pedagógica, como varias de sus ilustraciones de flora y fauna. Velasco al realizar sus expediciones hacia las zonas tropicales de Veracruz cambia sus motivos temáticos, realizando un estudio del trópico mexicano.

El legado de Velasco, con todo su estudio y análisis de valles, volcanes, montañas, ríos, cielos y zonas tropicales es un gran peso para el desarrollo posterior del paisaje en México. Alumnos directos o indirectos continuaron plasmando el paisaje a la manera del maestro, sin apartarse en lo más mínimo



Isaac Orosco, Aguascalientes, Tinta/papel

de su estilo, como lo demuestran las obras de Cleofas Almanza, Adolfo Tenorio, Dolores Soto M. de Barona, Mateo Saldaña, José Jara, Otilia Rodríguez, Guadalupe Velasco, Mercedes Zamora, Tiburcio Sánchez, Félix Parra, Juan de Mata Pacheco, por mencionar a los principales.

El paisaje para principios del siglo XX, aun contiene acentos costumbristas y realistas; pintores como Germán Gedovius, Gerardo Murillo, Alfredo Ramos Martínez, Mateo Herrera, y Armando García Núñez entre otros, marcaron otra generación de pintores, que ven a la naturaleza y la analizan ya no como los discípulos de Velasco, sino con un enfoque diferente.

La propia visión y temperamento del artista, adaptándolo a la realidad nacional le dio otro giro al paisaje; con ello se abandonó la forma de expresión objetiva, para dar inicio a un proceso de simplificación de sus elementos, a una representación más libre y a una concepción subjetiva.

El tema sólo era un pretexto para experimentar las diferentes posibilidades plásticas de los estilos adoptados. Germán Gedovius a principios de siglo es nombrado profesor de claroscuro en la Academia de San Carlos, substituyendo a Fabrés en la cátedra de composición y colorido. Ya para entonces el Impresionismo había cobrado más importancia entre los artistas de principio de siglo en México. Mateo Herrera junto con Alfredo Ramos Martínez, Juan de Mata Pacheco, y Armando García Núñez, le dan a la pintura de paisaje, este enfoque de análisis lumínico.

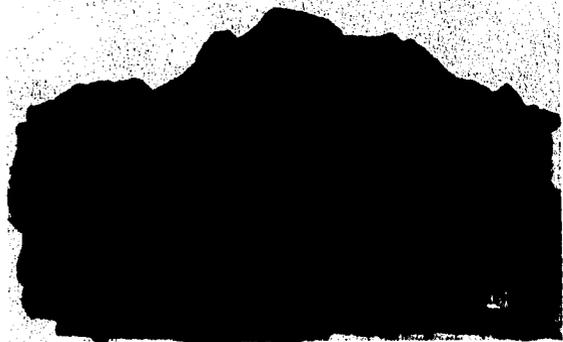
Contemporáneos a los anteriores autores, cabe mencionar a Francisco Romano Guillemín, autor de algunos paisajes realizados con la técnica de los puntillistas, Guillermo Gómez Mallorga con la realización de marinas, y con un enfoque impresionista las llega a desarrollar Joaquín Clausell, compañero del pintor Gerardo Murillo, el "Dr Atl". gran caminante y conocedor de nuestros volcanes.

Situación similar en el enfoque del arte del paisaje europeo, sucede en México, el realismo y

naturalismo pierden terreno, para que un arte más libre y personal cobre terreno. El Impresionismo y el Simbolismo cobran importancia ya a principios del siglo XX.

Otro legado importante de Velasco, fue crear una escuela al aire libre, o al menos una experiencia y formación directa con la naturaleza; ésta sirvió para continuar el estudio y análisis del paisaje, aunque ya no con las mismas inquietudes, este legado se vuelve inmortal; y el cual hasta nuestros días es vigente.

La escuela al aire libre que impulsa Germán Gedovius tiene a sus seguidores, entre los más notables ya mencionados anteriormente, tienen la inquietud principalmente impresionista, por captar una luz y momento atmosférico especial. Joaquín Clausell gran Incurcionista del impresionismo en México, estudia el paisaje y la naturaleza a partir de sus vibraciones lumínicas, yuxtaponiendo la pincelada y el color; contemporáneos a él, se encontraban trabajando de igual manera Gonzalo Argüelles Bringas, Adolfo Best Maugard, Fernando



Erasmuñal, Aguascalientes, Tantalapapi

Best Pontones, Gilberto Chávez, Armando García Nuñez, G. Gedovius, Francisco Goltia, Mateo Herrera, José María Jara, Juan de Mata Pacheco, El Dr. Atl, Félix Parra, A. Ramos Martínez, y Diego Rivera con algunos atardeceres desde Acapulco y apuntes al natural realizados en Europa; por mencionar algunos pintores que pintaban con la misma inquietud y objetivo. Plasmaron a la naturaleza de otra manera, con una influencia Impresionista y con un simbolismo perteneciente al modernismo del nuevo siglo.

Clausell, en su desarrollo de marinas generó una profundidad y espacio, similar a las marinas sacadas por Monet desde Normandía. Este alejamiento del horizonte hacia la parte superior del formato, genera el espacio monumental que representa al mar. Con una pincelada vigorosa y una manera de ver la naturaleza a través del temperamento, como lo es la obra del Dr. Atl, el cual por medio de una realidad visual, nos muestra su realidad anímica.

Las localidades favorecidas por Clausell, por Ramos Martínez y por todos sus seguidores, fueron los pequeños poblados de aquel entonces, diseminados en los alrededores de la Capital, vale decir Coyoacán, Tlalpan, Santa Anita, Iztacalco y Xochimilco. "Es bien sabido que Ramos Martínez, al instalar la después célebre Escuela al Aire Libre en Santa Anita (Santa Ana Zacatlamanco), como extensión más que como alternativa antagónica de la Escuela de Bellas Artes, que él mismo dirigía en 1913, pretendía que los alumnos estuviesen en un contacto mayor con la naturaleza y facilitar con ello la cristalización del sentimiento estético nacionalista"¹⁶.

Ya en 1930 es nombrado Clausell, director de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Iztacalco región donde existían canales y chinampas. Los volcanes no eran ya para esta escuela motivo de inspiración, existían un sin fin de alrededores donde podían encontrar un aspecto estético y característico para su representación. Poblados al Sureste del valle, fueron fuente de inspiración para varios pintores.

En el poblado de San Juan Ixtayopan, en el que se encuentran ya muy deteriorados, existe una zona plantada de olivos de la época de la conquista. Este Parque de los Olivos de Tulyehualco, fue un lugar donde Francisco Goitia produjo algunas de sus obras de paisaje realista ante los enormes y viejos olivos. El valle siguió siendo lugar de trabajo para muchos. Sus áridos conos que se elevan al Sureste sobre el valle, en especial la sierra de Santa Catarina, que junto con la sierra Nevada, fue lugar de albergue y trabajo para Gerardo Murillo.

El Dr. Atl., "caminante antes que todo... recorrió gran parte del paisaje, lo conoció, y lo vivió"¹⁷. Esta relación anímica entre hombre y naturaleza, no sólo romántica, sino también en el campo del conocimiento, cobró gran importancia en

el desarrollo de su obra. Con un gran temperamento y vigor realizó sus obras, y opinaba que el artista pinta la naturaleza como la ve, pero no la ve como la pinta. Para él, el paisaje "Es el ritmo de ondas que la naturaleza extiende, tal vez generosamente, donde saturamos el espíritu de excelsas sensaciones de belleza y energía"¹⁸.

"La pintura de paisaje produce en el ánimo una serie de sensaciones más intensas que cualquier otro género del arte de pintar, y el que pinta se convierte en un receptor de ondas de belleza, cambiantes e infinitas."¹⁹

El Dr. Atl, afirma que para entender el paisaje, hay que conocer la naturaleza, se necesita una comprensión profunda de ella; por lo tanto, con ello, se llegará a la simplificación de la forma, estilización, y a la unidad. Gerardo Murillo siendo gran conocedor de la naturaleza de la cuenca del valle de México, geólogo, y vulcanólogo, refleja en su obra todo este conjunto y unidad, que aunado al temperamento anímico que le agrega a sus obras, obtiene como resultado una simplificación lógica de

¹⁶ Op. Cit. Catálogo de la exposición homenaje al movimiento de las escuelas de pintura al aire libre, Tibol, Raquel

¹⁷ Op. Cit. Dr. Atl, Luna Arrollo, Antonio, p. 133

¹⁸ *Ibidem*, Luna Arrollo, Antonio, p. 135

¹⁹ *Ibidem*, Luna Arrollo, Antonio, p. 136



V. Parícután, Apanzac, Lápaz/papel

la naturaleza marcando con énfasis lo más representativo, y a su vez le dio vida y movimiento a la pintura de paisaje.

José María Velasco retrató el valle de México, el Dr. Atl lo recorrió en un sentido más amplio de conocimiento y logró una abstracción y simplificación que caracteriza al valle de Anáhuac. Él lo renovó, de una realidad visual mostró una realidad anímica. La geografía del valle fue gran motivo de su obra; el enfrentarse resueltamente con la naturaleza, y vivir en magnífica y constante comunión con los campos, bosques, y volcanes, lo llevó a entender y analizar el espacio. El espacio lo percibió y plasmó de una manera dinámica, a partir de la perspectiva curvilínea, la cual según Luis G. Serrano, representa de una manera más completa el espacio percibido por el ojo humano. Esta perspectiva curvilínea, permite representar la naturaleza, sin la presencia de la anamorfosis, propia de la perspectiva rectilínea clásica. Pero en el sentido estricto de la palabra, el Dr. Atl no utiliza ortodoxamente esta perspectiva curvilínea, la curvatura del horizonte y

la utilización de varios puntos de fuga le dan a la obra un dinamismo , el cual es conjuntado con una perspectiva de una manera más arbitraria. Así por medio de la realidad visual, va a mostrar su realidad anímica y no siempre, o más bien nunca una realidad matemáticamente medida y plasmada. Su interés por esta perspectiva, era el curvar el horizonte para crear mayor dinamismo y movimiento en la obra, al igual que para abarcar un mayor espacio, más abierto. Para el Dr. Atl, este tipo de perspectiva se apega más a la amplitud de la visión humana, e interpreta mejor el campo visual de nuestra retina. Plásticamente él no intentó superar a la cámara, sino a la naturaleza, la observó y luchó con ella para transformarla , y triunfa sobre ella entendiéndola poética y pictóricamente. Su obra es la concepción cósmica y monumental de la naturaleza, su visión desde las alturas que realizó en sus últimas obras denominado "aeropaisaje" no es la de los hombres, sino la de las aves.



Flamenco, Aguascalientes, Acapulco, Papal

En 1943 dedicó la mayor parte del tiempo, a la observación y estudio del nacimiento de otro volcán más en el paralelo 19. El Parícutin en el Estado de Michoacán, fue inspiración, para una serie de dibujos, apuntes y cuadros. Realizó una monografía de éste, titulada "Como nace y crece un volcán" (Stylo, 1950). interesado en la vulcanología, fue testigo de este acontecimiento. Al igual como vivió el paisaje con el Parícutin, lo fue con el Iztaccíhuatl y el Popocatepetl, y también en la Sierra de Santa Catarina. Esto, considero, es un gran legado, el vivir y compartir no sólo un instante, sino varias jornadas inmerso en el motivo, lo cual pienso que es una gran experiencia y conocimiento de la naturaleza.

A finales de los cuarentas, el Dr. Atl ya estando enterado del Manifiesto Futurista "Dell' Aeropintura" que entre otros había firmado Marinetti en el año de 1929. El Dr. Atl sobrevoló en varias ocasiones los volcanes, realizando apuntes y sacando fotografías. Estas máquinas lo liberaron de su pequeñez abriéndole el espacio; de esta manera como el dice: "Dejé de ver la naturaleza desde la altura de

un gusano". Con esta diferente forma de captar el paisaje, el espacio cambiaba por completo. Aire y atmósfera fueron la principal unidad, y los motivos, en este caso los volcanes, quedaron inmersos en esta atmósfera. El horizonte quedaba más elevado y el espectador pasaría a ser parte del cielo, estaría inmerso en éste y no reposado sobre la tierra. Un dinamismo y movimiento se creó con esta visión de pájaro, la cual es otro gran legado que deja el Dr. Atl para su continuo estudio. La tecnología aérea y fotográfica permiten hoy día, el uso de estas dos herramientas de trabajo, como un complemento de la experiencia al aire libre.

Otras aportaciones del Dr. Atl, fueron sus Atl-colors, pastas duras compuestas de cera, resina y petróleo, algo similar al encausto, pero se deja endurecer y se trabaja a modo de barras duras. Sus Acqua-resinas son trabajos que como base se trabajan sobre un fondo de caseína, manchando con un medio acuoso como acuarela o temple, para posteriormente terminar la obra con Atl-colors. Entre varios textos escritos y publicados, escribió un ensayo sobre el

paisaje en 1933. En este hace un análisis de la evolución del paisaje desde sus comienzos hasta el siglo XX y el estudio de China y Japón. Finaliza el ensayo escribiendo sobre la perspectiva curvilínea y la opinión de Luis G. Serrano. En resumen " Este ensayo es una tentativa para depurar los conocimientos adquiridos y fijar la trayectoria de un nuevo esfuerzo a través de un nuevo espacio"²⁰

"Volcanes de Méjico" fue una serie de monografías escritas por Atl, que quedaron inconclusas, publicándose sólo el primer volumen "La actividad del Popocatépetl", monografía de análisis científico, que destaca características geográficas y geológicas de los orígenes y actuales formaciones de éste.

Su objetivo de las monografías era exponer, aspectos geológicos, botánicos, climatológicos y pintorescos del Popocatépetl, Iztaccíhuatl, Ajusco, Pico de Orizaba, Volcán del Fuego de Colima, y el

Nevado de Toluca.

Aparte realizó varios textos con enfoques literarios, políticos, y de arte y ciencias. Atl fue un hombre revolucionario y renovador de distintas ideas y planteamientos tanto en sus paisajes como en política.

En México a partir de la segunda mitad del siglo XX, pocos y contados han sido los continuadores de toda esta generación. Pequeños grupos, pero de gran importancia han seguido esta tradición paisajista, como Manuel Echaurl, Feliciano Peña, Luis Acosta, Nicolás Moreno, Alejandro Moreno, y actualmente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas lo desarrollan los maestros Juan Manuel Salazar, Aureliano Sánchez, y Luis Nishizawa. Varios más podrían sumarse a la lista, pero el paisaje ha perdido importancia frente a otras corrientes. Como decía Cézanne, sobre la pintura de paisaje " Los motivos están en cualquier lado, son atemporales y su validez se la da el artista."

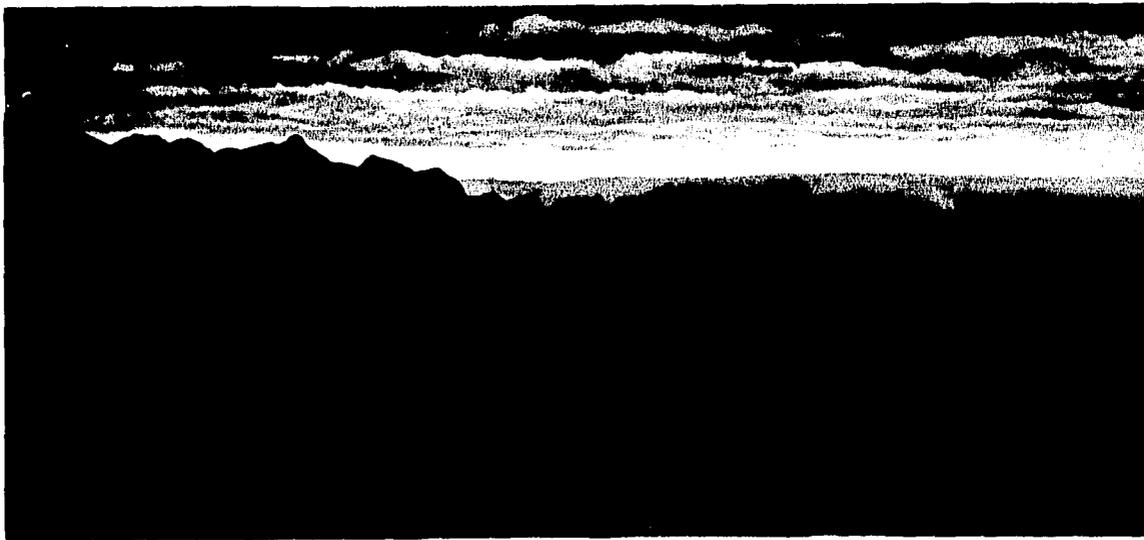
²⁰ Op. Cit. El paisaje (un ensayo), Dr. Atl, p.14



Erupción, Apamate, López/papel

página siguiente "Bajo la erupción del Popo", 50 X 82cm, óleo/lino/madera, 1996.





"Laderas del Chichinautzin", 40 X 90 cm, óleo/lino/madera, 1995.
página siguiente "Erupción Fumarólica", 50 X 90 cm, óleo/lino/madera, 1996.





"Desde el Iztaccíhuatl", 122 X 244 cm, acuarela/papel, 1996.

CAPÍTULO IV

“ UNA EXPERIENCIA AL AIRE LIBRE ”

La previa investigación sobre el paisaje y el análisis del espacio desde el punto de vista teórico, me condujeron al estudio de éste, llevando de forma paralela en la práctica un estudio, análisis y observación del paisaje. La integración de estas dos actividades, teoría y práctica, llevadas de manera paralela, se enriquecen mutuamente. La teoría y la práctica llevadas a un mismo objetivo: “El análisis y estudio del espacio en el paisaje”, fue una motivación que me llevó a ubicar este género de pintura en la Historia, y a conocer lo que se ha logrado estudiar y analizar pictóricamente a partir del paisaje. El paisaje para mí no es sólo un género pictórico que se diferencia de los demás sólo literalmente; es la abstracción de un espacio existente, el cual es sugerido de distintas formas a partir de una realidad en constante cambio, y en la cual uno está inmerso, uno la vive, y la trata de comprender.

A partir de una naturaleza que se encuentra dentro de cambios dinámicos, la estudié y observé para ver de qué modo percibo el espacio plástico en mi obra. El espacio como medio de representación, fue analizado como un fenómeno en la naturaleza. La motivación existente, es el querer comprender los diversos fenómenos de distinto orden, como la luz, la atmósfera, el color y la propia composición, los cuales se encuentran como factores determinantes en el espacio de la obra.



Popocatepec, Aquec. Tizta/pape!

Para el mejor entendimiento de todos estos factores, es necesario entablar una relación estrecha con los motivos a estudiar; el paisaje se vuelve no sólo el motivo de observación, sino el de una comprensión, que se logra de una mejor manera, viviéndolo y siendo testigo de los distintos acontecimientos de la naturaleza; vivir y recorrer el paisaje, nos da una información sensitiva y visual para su comprensión. Plásticamente el paisaje se puede analizar con la obra, pero para su análisis y comprensión no sólo se requiere de una actividad plástica, sino que distintas actividades se compartan en una experiencia al aire libre. El buscar un motivo deseado, el recorrerlo y analizar su topografía y geografía desde un punto de vista plástico, nos lleva al análisis y estudio del espacio, relacionando entre sí cada uno de sus elementos.

A raíz de estudiar la cuenca del valle de México, más precisamente durante las primeras salidas al campo, en lugares cercanos a la zona de Xochimilco a partir de 1991, comencé a conocer y a relacionar el paisaje, descrito por artistas como

Velasco y el Dr. Atl a través de las experiencias al aire libre. No sólo son los volcanes de la Sierra Nevada un elemento distintivo del valle, sino que existen un gran número de conos volcánicos que conforman este valle. Al sur se encuentra la Sierra del Chichinautzin, faldas que hacia el norte escurrieron con rumbo a Chalco, Xochimilco, Milpa Alta, y Tlalpan; y al sur, hacia Tepoztlan y Cuernavaca. La Sierra de las Cruces, la cual se une con la del Chichinautzin en el Ajusco y El Xitle, y continua hacia el poniente del valle. Al Sureste del valle se encuentra una sierra que está formada por una cordillera volcánica de 12 km. de largo, la cual emerge del valle y se le conoce como Sierra de Santa Catarina, con orientación Oriente Poniente, alberga siete conos volcánicos. Al igual, en el valle de Chalco y Tlahuac existen varios conos aislados, los que antiguamente formaban junto con la Sierra de Santa Catarina islotes en el México prehispánico. La observación y el estudio de estas zonas lávicas y edificios volcánicos fueron motivo de análisis en una zona en la que estamos inmersos. Esta zona se

encuentra en medio de un cinturón volcánico de gran actividad y formaciones caprichosas, las cuales representan una época en la Historia y son gran motivo de estudio y reflexión plástica.

El paralelo 19 de la República Mexicana, teniendo una diferencia étnica y climatológica, tiene el común denominador de encontrarse sobre un eje transversal volcánico. La aparición de distintos tipos



Popocatepetl, Ajusco, Tlaxcala

de conos y derrames lávicos, le dan a cada zona una característica específica. El paisaje y la naturaleza que se puede estudiar va desde muy distintas zonas, como las tropicales a una altura por debajo de los 2000m., hasta las glaciares a más de 5000m., existiendo un rango con una gran diversidad natural para el estudio y análisis plástico. Así, un volcán puede dar la posibilidad de que tengamos casi un punto de vista como el de un pájaro; el espacio en este caso será muy abierto y amplio. El espacio observado a gran altura, será para la vista un espacio transitable, el cual ofrece diferentes puntos de vista para su estudio.



Xicantécul, Apaxte, Tlaxcala

El paisaje, siendo una actividad plástica que se comienza a desarrollar al aire libre, va a ir ligado a una serie de actividades que en conjunto ayudarán y alimentarán el conocimiento para la comprensión de la naturaleza. Estas actividades como el recorrer cada lugar para conocerlo, y el informarse a través de mapas y libros, fueron un complemento de la experiencia obtenida en el lugar.

El interés por el estudio de los volcanes data de los tiempos prehispánicos, pues los indígenas de nuestro país se ocuparon en observar los volcanes, siendo México un suelo eminentemente montañoso y azotado por numerosos terremotos. Cuentan las crónicas de la conquista que los españoles llegaron a México por el paso de Tlamacas, situado entre el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl. Desde allí admiraron un hermoso valle y varios lagos; los habitantes de esa región, los mexicas, consideraban que los volcanes habían surgido después que los mares invadieran la tierra, esto es, en la edad del predominio del fuego, llamada Tletonatiuh en la mitología nahua, época en que brotaron las enormes

corrientes de lava y cráteres encendidos; y como sólo los pájaros podían escapar del incendio general, cuenta la tradición que todos los hombres se convirtieron en aves, a excepción de uno, que con su mujer, se salvó en el interior de una caverna.

Para los indígenas, el mes decimotercero del calendario azteca estaba dedicado a las fiestas en honor de los montes más eminentes "donde se juntan las nubes"; ellos al igual hacían imágenes con figuras humanas de cada uno de los montes, con la masa de la semilla del bledo (alegría), las que colocaban sobre unas roscas de heno atadas a sogas de zacate, durante el mes dedicado al culto de las montañas. Ceremonias de culto al Dios Tláloc, eran realizadas en las altas cumbres, ya que estas influían en la formación de las lluvias. El volcán Tláloc, ubicado al norte de la Sierra Nevada es un sitio en el que aun se conserva un templo ceremonial prehispánico, a más de 4000m. de altura, siendo éste junto con varios existentes en el Iztaccíhuatl, de los más altos en Mesoamerica. En México las más altas cumbres son volcanes, las cuales han cobrado importante

significado desde el México prehispánico. El paralelo 19 en la República Mexicana es la zona que alberga las mayores cumbres volcánicas y la mayor cantidad de conos y edificios lávicos. Esta franja es conocida como el Eje Volcánico o cordillera Neo-Volcánica Mexicana, y es sólo una de varias zonas volcánicas existentes en México. Aparte de este sistema volcánico transversal, existen otros como el la Sierra Madre Occidental, la región central de Chiapas, los volcanes de Baja California, de las Islas Marias, de la Sierra Madre del Sur, de Oaxaca y Guerrero, de la cuenca del Río Colorado y costas de Sonora, de las Islas del Golfo de California, de la depresión del Balsas, de las mesetas del Norte de México, de las mesetas Meridionales de la Altiplanicie, de la región de la Sierra Madre Occidental, de la llanura costera del Golfo, de Tuxtla Veracruz y zona Sureste, de las Islas Revillagigedo y de la región de la América Central al Sur de Chiapas; como se puede apreciar esto es un cuadro sintético de clasificación por zonas, de un país altamente concentrado de volcanes.

El recorrido de una zona con una alta concentración de volcanes, requirió para su análisis y estudio plástico de una selección por grupos o zonas, debido a que por ejemplo, sólo el Estado de Michoacán alberga a más de 3000 conos volcánicos. Esta selección de zonas se recorrió en poco más de un año. El trabajo realizado se dividió por zonas; la primera abarca el Estado de México, Distrito Federal, y Morelos, la segunda Michoacán y zona sur de Guanajuato, la tercer zona, la Oriental, abarcó los



Volcán. Apuntes. Tepic/Popocatepetl

estados de Puebla, Tlaxcala y Veracruz; y la última el Graben Tepic-Chapala y el Graben de Colima (siendo éste el extremo Occidental y última zona de estudio). Las salidas efectuadas a cada zona, sobre todo las extremas, la Oriental y Occidental tuvieron una duración de 3 a 4 días cada una, a la segunda zona se le dedicó poco más de una semana y la primer zona fue la más estudiada. Ésta tiene básicamente dos cuencas, la del Valle de México y la de Toluca, teniendo todo un macizo volcánico entre éstas, que colinda con el valle de Cuernavaca.

En todas las zonas se realizaron estudios, apuntes y trabajos directos, con la intención de terminarlos después. Los apuntes se hicieron como un estudio y apoyo para los trabajos que se terminarían en el estudio. Las salidas en general se desarrollaron constantemente, para mantener una memoria visual de cada lugar. En algunos casos se comenzó el análisis de un lugar, y posteriormente se regresó a trabajar de nuevo a éste. El tiempo de trabajo al natural variaba según lo que se quería realizar y dependiendo del lugar. Apuntes y estudios

se tomaron como una primera impresión del motivo que nos llevó a trabajar, en algunas ocasiones se comenzaba con la pintura directamente y en otras era sobre estudio y apuntes con una duración de una sesión de 4 a 5 horas a dos sesiones al natural, para después desarrollarse en el estudio. El tiempo de trabajo, sin embargo, no siempre era el mismo, debido a las limitantes del clima; un ejemplo es el trabajo desarrollado a más de 4500m donde la temperatura es bajo cero y el viento sopla fuerte, por lo tanto la limitante de la técnica a trabajar sólo el óleo y el lápiz. El trabajo desarrollado consta de más de 20 apuntes y obras, en los cuales se reflexionó y estudió el espacio. Cada lugar ofreció distintas soluciones dentro del mismo concepto estudiado del paisaje. El concepto de naturaleza en cada lugar fue entendido y asimilado hasta cierto grado y en otro grado fue creado en la imaginación para reflejar los estados de ánimo; el convivir con la naturaleza más de un día en el mismo lugar o zona, lo lleva a uno a reflexionar y a entender la armonía existente de cada lugar.

El espacio analizado y trabajado en cada lugar se diferenció de cada uno de los demás en la manera de abordarlo, ya fuera éste muy amplio y abierto, o cerrado y a una altitud baja. Así cada lugar daba distintas posibilidades para su solución. La orientación al comienzo o al término de un trabajo daba la posibilidad de vislumbrar distintos caminos a seguir para trabajos posteriores. El recorrer y andar por un lugar para su comprensión y para la búsqueda



Volcán, Apaxtuc, Tlaxcala



Volcán del Fuero, Apunac, Lapuz/papel

de lo que se quiere observar, fue convivir y estar inmerso en la naturaleza, esto fue a una de las conclusiones a las que llegué, al querer comprender lo que buscaba.

Paralelamente al trabajo plástico desarrollado al natural, se entablaron una serie de actividades que ayudaron al conocimiento para el entendimiento del campo de estudio. Actividades como el estudio topográfico, por medio de cartas y fotografías, y la consulta de información sobre publicaciones geológicas y geofísicas, fueron material de apoyo, que junto con la observación y el recorrido personal completaron la experiencia. El trabajo realizado en el campo fue la percepción directa del motivo, y esto fue la principal característica común entre todos los trabajos realizados. El resultado de subir a un volcán no sólo fue para obtener una visión más amplia, sino para conocerlo y ver que el perfil marcado y percibido desde otro lugar es totalmente distinto al conocimiento logrado en el lugar. El análisis del espacio en cada obra, dio como resultado la búsqueda

de una orientación lógica, para el entendimiento geográfico de cada lugar. El buscar una comprensión y entendimiento de la naturaleza, me llevó a reflexionar sobre la distribución y la percepción del espacio en el paisaje. Entendiendo la monumentalidad oriental del paisaje y el color como luz a través de una constante búsqueda de espacios a gran altura, lo cual me llevó a observar cómo la elevación del horizonte da una mayor monumentalidad y junto con el color, una atmósfera cromática y espacial.

La aportación del aeropaisaje del Dr. Atl, considero que nos abre una visión más, para el análisis del espacio en el paisaje. La fotografía ayuda a reconstruir la memoria visual del espacio vivido; y por lo tanto no la considero como un medio para la abstracción del espacio en el paisaje; sino sólo como una herramienta más.



Ventarrillo, Grabado al Aguafuerte



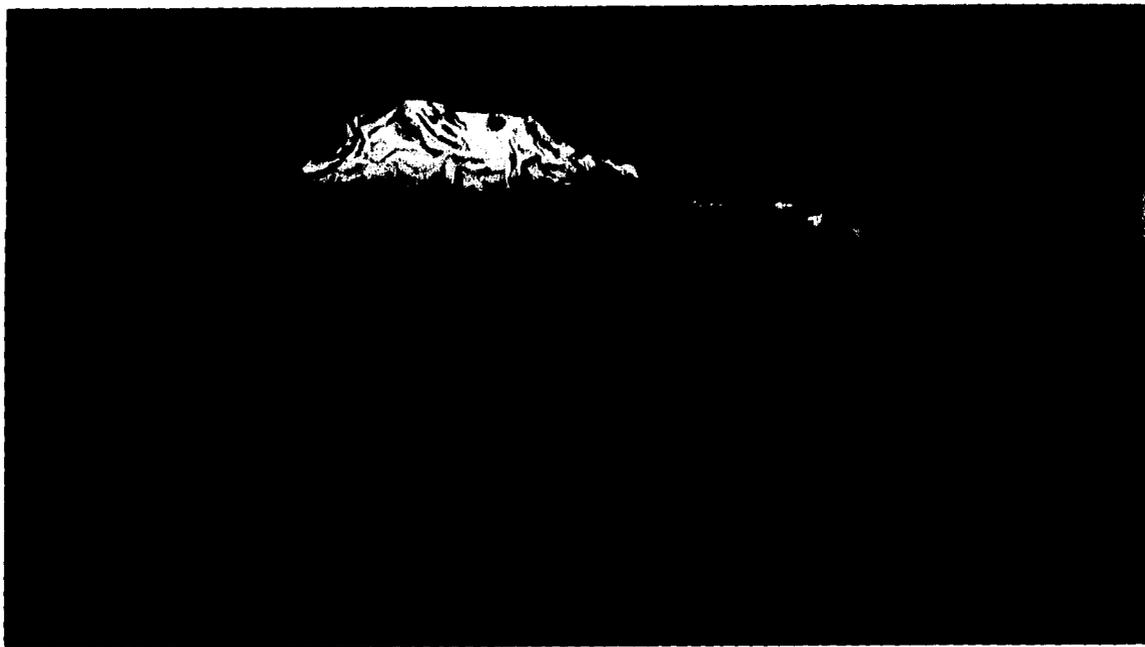
Sierra de Sta. Catarina, Apamac, Acuaruco/papel

página siguiente "Glaciar del Ayoloco", 35 X 55 cm, óleo/lino/madera, 1995.





"Desde el Pico del Fraile", 20 X 63 cm, temple/lino/madera, 1996.



"Iztaccihuatl", 64 X 122 cm, temple y óleo/lino/madera, 1996.



"El Iztaccíhuatl desde el Téyotl", 20 x 62 cm, temple/tela/madera, 1996.

CONCLUSIONES

El trabajo y estudio desarrollado, me llevó a entender el paisaje a partir del espacio. El entendimiento y análisis logrado, fue a partir del estudio del paisaje y su desarrollo en la Historia, básicamente de las dos visiones, la oriental y la occidental. A partir de este conocimiento fui comprendiendo cómo el paisaje se desarrolló a través de diferentes formas de pensar en cada época. El paisaje, como un género más en la historia del arte fue en determinadas épocas el tema central del análisis plástico; y a lo largo de su desarrollo se ha desenvuelto con un carácter particular en cada momento. La realización de un estudio del espacio en el paisaje, es una manera de continuar con el entendimiento y el desarrollo de este género.

La observación al natural de espacios abiertos y a gran altura fueron una de las principales inquietudes por desarrollar un análisis del paisaje desde el punto de vista del espacio. El trabajar al aire libre me llevó a observar y a querer comprender cómo la naturaleza, por medio de sus formaciones y accidentes, ha creado diversos espacios y áreas. El concepto de naturaleza manejado, es creado en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo; la aspiración a la imitación fiel de la naturaleza, ha de tomarse como un punto de partida para el entendimiento de ésta, pero no como único

recurso de solución plástica. Al entender y comprender bien la naturaleza de un área específica, se puede lograr una interpretación personal absorbiéndola, sin imitarla fielmente.

La experiencia de trabajar al aire libre da a su vez distintos resultados que nos conducen a otras experiencias y vivencias con la naturaleza. Estas vivencias y experiencias fueron la realización de actividades y observaciones en el campo, las cuales influyeron en la comprensión y solución de las obras. El análisis y estudio del espacio en las obras, se inició con el estudio histórico del paisaje en la pintura, que a su vez me condujo al análisis plástico de cada momento y época. En el trabajo de campo o al aire libre, el observar y entender las distintas formaciones naturales fueron una base para la estructuración y composición de los trabajos.

La búsqueda de espacios abiertos y a gran altura me llevaron a realizar un estudio más topográfico; la manera de observar ya no fue sólo la de ver perfiles, sino entender cómo se forman estos a partir de la visión y del punto de vista de uno; y

que en realidad estos sólo pertenecen a una pequeña parte de todo el conjunto o volumen que representan. Con esto no quiero decir que desde este punto de vista se dejen de ver perfiles, sino que éstos serán formas o contornos que se integran a una superficie plana o a una formación geológica, de una manera más sutil que desde un punto de vista menos elevado.



Pico de Orizaba, Apante, López/jepel



El Solitario, Apaxac, I. Aguz/papel



Desde el Xico, Apaxtic, Tlaxa/papel, 1996

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Esther y Schneider Enríquez, Mary.
México, una visión de su paisaje
Universe Publishing New York, 1994.

Altamirano Plolle, María Elena.
José María Velasco: paisajes de luz, horizontes de modernidad
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, 1993.

Arnheim, Rudolf.
Arte y percepción visual
Alianza Forma. España, 1993.

Brodrick, A. Houghton.
La pintura china
Fondo de Cultura Económica. México, 1993.

Cahill, James
The Compelling Image
Harvard University press. E.U.A., 1993 3a. edición.

Clark, Kenneth
El arte del paisaje
Seix Barral. Barcelona, 1971.

Clarke, Michael
Corot and the art of landscape
Crossriver press. New York, 1991.

Editors of Réalités
"Impressionism"
Chartwell book. New Jersey, 1973.

Espejo, Beatriz

Dr. Atl, El paisaje como pasión

Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. México, 1994.

Gamez Ludgar, Leticia y otros.

El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX

Fomento Cultural Banamex A.C. México, 1991.

Goldwater, Robert and Treves, Marco.

Artist on Art

Pantheon books. New York, 1972.

Gombrich, E.H.

La imagen y el ojo

Alianza Forma. España, 1993.

Gordon, Robert and Forge, Andrew

Monet

Abradale press. New York, 1989.

Lothe, André

Tratado del paisaje

Ed. Poseidón. Argentina, 1943.

Luna Arroyo, Antonio

Dr. Atl, sinópsis de su vida

Ed. Cultural TG. México, 1952.

Luna Arroyo, Antonio

Goitia

Hachette. México, 1992.

Manrique, Jorge Alberto, Ramírez, Fausto y otros.

Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
México, 1995.

Moyssén, Xavier.

Joaquín Clausell, una introducción al estudio de su obra

UNAM, México, 1992.

Moyssén, Xavier y Ramírez, Fausto y otros
José María Velasco, homenaje
UNAM. México, 1989.

Moyssén, Xavier
José María Velasco
Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. México, 1991.

Murillo, Gerardo
Tratado de paisaje, un ensayo
s.e. México, 1933.

Murillo, Gerardo
Volcanes de Méjico, volumen 1 La actividad del
Popocatepetl
Ed. Polts. México, 1939.

Panofsky, Erwin
La perspectiva como forma simbólica
Tusquets, Barcelona, 1980.

Pellicer, Carlos y Maples Arce, Manuel
El paisaje mexicano en la colección Licio Lagos
Fondo de Cultura Económica. México, 1971. 2a edición.

Pellicer, Carlos
Dr. Atl
Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. México, 1974.

Perez de Salazar y Solana, Javier
José María Velasco y sus contemporáneos
Perpal. México, 1982.

Pirenne, M.H.
Optica, perspectiva visión en la pintura, arquitectura
y fotografía
Ed. Victor Leru. Argentina, 1974.

Rowley, George
Principles of chinese painting
Princeton University press. England, 1947.

Ruskin, John
The elements of drawing
Dover publications. New York, 1971.

Stuchey F, Charles
Water Lilies
Park Lane. New York, 1988.

Tregary, Mary
El arte chino
Destino, Thames and Hudson. España, 1991.

Van Viter Evert, y Van Tilborgh Louis
Vincent Van Gogh, pinturas y dibujos
Jillio Ollero. España, 1990.

Walker, John
Constable
Thames and Hudson. London, 1991.

Wright, Lawrence
Tratado de perspectiva
Stylos. España, 1985

Yarza de De la Torre, Esperanza.
Volcanes de México
UNAM. México, 1992. 4a edición

Zavala, Manuel
Los volcanes, símbolo de México
MZ. Milenio. México, 1992.



Iztaccihuatl. Apusac. Tinta/papel, 1996



Volcanes de México. Una Experiencia al Aire Libre
se terminó de imprimir en Julio de 1996.
Fotografía de Manuel Zavala y Alonso.
Diseño de Gloria Elisa Zavala.
Cuidado de la edición Jorge Obregón.
Fue realizado en offset digital por:
Lasergraphix, S.A. de C.V.