

00261

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

División de Estudios de Posgrado

**ESTUDIO DEL PROCESO CREATIVO DE JOSÉ CASTRO LEÑERO EN LA
SERIE PICTÓRICA *CIUDAD EN MOVIMIENTO***

**Tesis que para obtener el grado de Maestra en Artes Visuales
con orientación en Pintura**

Presenta

BERTHA ALICIA ARIZPE PITA

Directora de Tesis

Dra. Elizabeth Fuentes Rojas

México, D. F. 2004



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.

ÍNDICE

Introducción.....	3
-------------------	---

I. EL PAISAJE

1.1 Definición del término <i>paisaje</i>	7
1.2 Paisaje y cultura urbana.....	13
1.3 El paisaje como problema pictórico.....	19
1.4 El uso de medios tecnológicos en la pintura contemporánea.....	23

II. ASPECTOS CONTEXTUALES DE LA OBRA

PAISAJÍSTICA DE JOSÉ CASTRO LEÑERO

2.1 La tradición de la pintura de paisaje en México.....	28
2.2 El paisaje en la pintura contemporánea.....	37

III. REVELACIÓN DEL PROCESO CREATIVO

3.1 Introducción al tema del proceso creativo.....	49
3.2 Proceso creativo de José Castro Leñero. Imágenes de la serie <i>Cuidad en movimiento</i>	56
3.3 Aspectos generales de las obras	88

Conclusiones.....	99
-------------------	----

Bibliografía.....	104
-------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Sobre la obra de José Castro Leñero se han publicado solamente ensayos en catálogos y algunos textos críticos de carácter periodístico. Sin embargo, su producción es lo suficientemente abundante e importante como para que se le dedique la atención de un estudio más extenso. Ya que tiene una larga trayectoria en el contexto de la pintura mexicana y su trabajo ha sido objeto de varios reconocimientos desde su juventud hasta la fecha. Este pintor ha trabajado la pintura de caballete e incursionado en la gráfica desde la década de los setenta.

Si bien, a lo largo de su trayectoria plástica ha abordado diversas temáticas, haciendo un recorrido panorámico a través de su obra, es evidente la frecuencia con que recurre a la representación de elementos del paisaje urbano. De ahí que para realizar un acercamiento a su proceso creativo se haya elegido la serie pictórica denominada *Ciudad en movimiento*, la cual está integrada por diez piezas.

La importancia de esta investigación radica en diversos aspectos, como son, el estudio del proceso creativo del pintor, que implica el conocimiento de la manera en que son usados los recursos tecnológicos contemporáneos al servicio de la pintura y también da la posibilidad de estudiar la vertiente del paisaje referente al contexto urbano, pues para comprender mejor la panorámica pictórica mexicana en esta temática se ha elegido el caso de este artista. Por otro lado, considero de suma utilidad la revisión de los textos en los que se abordan los procesos creativos de los artistas, ya que despiertan un gran interés porque permiten comprender la gestación de las obras y las motivaciones del pintor, además de que sirven como material de consulta para los artistas jóvenes quienes pueden retomar las experiencias de sus predecesores.

El desarrollo del esquema de esta investigación se ha planteado de lo general a lo particular, en el primer capítulo se abordará lo relacionado con la definición del paisaje, el surgimiento del término en la historia del arte occidental¹ y el enriquecimiento y transformación de su significado a la luz del desarrollo de las grandes metrópolis. También se reflexionará sobre los problemas pictóricos que han enfrentado diversos paisajistas a través del tiempo, como son los aspectos formales relativos a la perspectiva, es decir, el ilusionismo, y su posterior abstracción de formas y colores, además de lo relativo a la complejidad del paisaje urbano y los procedimientos y herramientas de trabajo que se han transformado debido al desarrollo tecnológico, como la fotografía, los medios digitales, y la influencia de los medios de comunicación de masas en la experiencia contemporánea del individuo frente al paisaje.

En el segundo capítulo, se ubicará contextualmente la obra de José Castro Leñero, primero se tratará el caso concreto de la pintura de paisaje que se realizó en México con anterioridad a la segunda mitad del siglo XX, y después se vinculará su obra con la de tres artistas contemporáneos de diferentes países, que presentan nexos temáticos y formales con él a fin de conocer la manera en que el tema del paisaje urbano se ha abordado desde otras perspectivas y poder reconocer afinidades y diferencias que nos permitan comprender y ubicar mejor su obra y su proceso creativo. Para ello se introducen también varias citas de entrevistas realizadas al pintor durante el mes de marzo del año 2004, en las cuales conversamos acerca de cómo fue el ambiente artístico que vivió a finales de la década de los setenta, cuando comenzó a pintar profesionalmente.

¹ Es preciso señalar que nos referimos exclusivamente al desarrollo del género paisajístico en la pintura de occidente y que solo cuando sea oportuno se abordarán aspectos de la relación de las culturas prehispánicas con la naturaleza, sin embargo, lo relativo a la pintura de paisaje oriental, queda fuera de los límites de esta investigación por tener un desarrollo distinto y de una complejidad que debe ser estudiada aparte.

En el tercer capítulo se hará el análisis de su proceso creativo, en el caso de la serie de cuadros que conformaron la exposición titulada *Ciudad en movimiento*, de 1999, la cual se presentó en la galería Emma Molina en Monterrey, y se compone de diez pinturas realizadas en técnicas mixtas. El análisis de las obras que componen la serie mencionada, está basado en el método propuesto por Edmund Burke, en su libro *Varieties of visual experience*,² que implica en primer lugar, hacer una descripción a manera de inventario de los elementos que se observan en el cuadro, posteriormente un análisis formal acerca de las relaciones que se establecen entre ellos, y por último se busca llegar a una interpretación por medio de la cual se exprese el significado del trabajo que se ha analizado. Cabe aclarar, que el eje metodológico de la investigación es deductivo, sin embargo, será únicamente en el estudio particular de las imágenes de la serie *Ciudad en movimiento*, que se seguirá el proceso inductivo propuesto por Edmund Burke. Esta parte de la investigación se nutre con los comentarios hechos por el artista acerca de cada una de las obras, en los cuales explica los procedimientos y herramientas que utiliza y los motivos que determinan la toma de decisiones durante el proceso de ejecución pictórica.

Cabe añadir que la realización de este trabajo no hubiese sido posible sin la cooperación del maestro José Castro Leñero, quien amablemente accedió a contestar las preguntas que se le hicieron en las tres entrevistas efectuadas, y considero que resulta muy valioso el hecho de que este trabajo posea información de primera mano, en vista de que aporta material importante para estudiar su proceso creativo. Por lo tanto, es preciso expresarle al maestro Castro Leñero mi sincera gratitud y admiración. También fueron de suma importancia las facilidades que se me brindaron en la biblioteca del Museo de Arte Moderno, en la cual cuentan con archivos hemerográficos clasificados por artista que resultaron de suma utilidad para el presente trabajo. Quiero extender mi agradecimiento a mi directora de tesis, la Doctotra Elizabeth Fuentes por haberme guiado en la investigación y por todo su apoyo, también a mis sinodales, el Mtro. Juan Antonio Madrid Vargas, el Dr. Julio

² Edmund Burke Feldman, *Varieties of visual experience*. New York, Prentice Hall, 1967. pp. 466-479.

Chávez Guerrero, el Mtro. Aureliano Sánchez Tejada y el Mtro. Eugenio Garbuno, ya que todos ellos me hicieron importantes recomendaciones que enriquecieron la tesis, por último, a todas la personas que de algún modo me brindaron su ayuda a lo largo del proceso de obtención del grado.

CAPITULO I

PAISAJE

1.1 DEFINICIÓN DEL TÉRMINO “PAISAJE”

En este capítulo se hará una investigación en torno a las diversas implicaciones del término *paisaje* en el ámbito pictórico, se abordará la relación que hay entre los conceptos *paisaje, naturaleza, ciudad y urbanización*.

Se verá que el paisaje se convirtió en motivo pictórico y se desarrolló hasta convertirse en género dentro de la pintura, y que posteriormente el significado inicial del paisaje fue enriqueciéndose con las imágenes de la ciudad. Para ello, se ha recurrido a autores que estudiaron el paisaje desde diferentes perspectivas disciplinarias, como son la historia, la crítica de arte, la antropología, la sociología, etc.

Resultará interesante conocer un poco más a fondo el concepto de *paisaje*, y para ello se ha hecho una búsqueda de definiciones que permitirán formarse una idea más clara de las implicaciones actuales del término en relación a la pintura contemporánea. A continuación se verán tres definiciones de diferentes autores, la primera de Régis

Debray, relativa al significado de la palabra desde sus orígenes, la segunda es antropológica y se refiere a la manera en que las culturas prehispánicas concebían el paisaje; la última es geográfica y se concreta a las relaciones materiales y visuales de los elementos que conforman un paisaje³.

Un paisaje, sencillamente *es un cuadro del campo*, el latín *pagnsis* deriva en el español *aldeano*, y el latín *pais* es en español *campo*. Según Régis Debray, hay culturas en las que no existe el término para expresar el concepto de paisaje, en las culturas occidentales el origen de la palabra es el siguiente:

... hasta el siglo XVI, Europa ignoraba incluso la palabra, aunque la belleza del mundo no la haya esperado. Entre nosotros se señala su primera aparición en 1549 bajo la pluma erudita del humanista Robert Estienne. La palabra no designa el campo sino una especie de cuadros. Dos siglos más tarde, en la Enciclopedia, el artículo paisaje designa todavía, de manera exclusiva, “ese género de pintura que representa los campos y los objetos que se encuentran en ellos.”⁴

Debray apunta que, si bien, aquello que se designa como paisaje existió desde mucho antes de su conceptualización, fue a partir de la pintura de paisaje que los campos se vieron como paisaje y no al contrario. De esa manera el arte enseñó a ver el mundo, y dice: “La reproducción ha precedido al original, el *in visu* ha hecho el *in situ* (...)”⁵

Existen implicaciones históricas en el surgimiento del género, pues podríamos preguntarnos: ¿Qué hizo que el pintor tomara el paisaje como motivo, librándolo de ser escenario, o complemento de una escena heroica, mitológica o religiosa? Tuvo que haber un cambio en la manera en que el hombre observaba el entorno. Por

³ La primer definición se ubica dentro de la historia de los *objetos artísticos*, la segunda se refiere al *sujeto* como creador, la tercera se refiere al *motivo* de las pinturas paisajísticas.

⁴ Régis, Debray. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Paidós, 1994, p. 162.

⁵ *Idem*.

ejemplo, mientras en las representaciones de la Edad Media predominan los celajes, es decir, las vistas en las que el cielo ocupa una amplia zona dentro del cuadro, en el Renacimiento muchas composiciones se ubican sobre la tierra, ahí comienza a tomar fuerza el paisaje, apoyándose en el surgimiento de las ciudades, en la nostalgia por el campo, en que la naturaleza, en determinado momento, se convirtió en espectáculo de contemplación. Ernest Gombrich ha señalado que las teorías del arte renacentistas están relacionadas con el nacimiento del paisajismo, pues la postura estética de apreciar las obras de arte por su valor artístico más que por su función y asunto, es sin duda producto del Renacimiento italiano. Según su estudio, es en Venecia, en el siglo XVI, donde se aplica por primera vez el término “un paisaje” a un cuadro. El autor citado explica que los fondos naturalistas de la pintura del siglo XV, fueron llevados al primer plano del lienzo, por especialistas como Joachim Patinir, quien redujo los temas religiosos a mero “pretexto”, y que fue en Italia donde se dió una importante demanda de pinturas del norte.⁶

José Luis Albelda ha escrito al respecto, que los géneros se instauraron en las artes plásticas durante los siglos XVI y XVII, con base en la tradición temática, que fue creando constantes referenciales que llevaron a las personas a crear hábitos clasificatorios y perceptivos de modo que también se fueron estableciendo convenciones que permitían determinar si una pintura pertenecía a tal o cual género.⁷

La representación del paisaje en la pintura está indisolublemente ligada a aspectos culturales, es vehículo de ideas políticas, morales, filosóficas y estéticas. Además, lleva una expresa intención de reflejar, comunicar e interpretar aspectos de orden geográfico, topográfico, histórico y biológico.

⁶ Ernest Gombrich, “La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo”, en: *Norma y Forma*. Madrid, Alianza Editorial, 1984. pp.227-248.

⁷ José Luis Albelda. *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia. 1992. p. 72-73.

En Occidente hubo escuelas que concentraron su atención específicamente en el paisaje, se apoyaban en gran parte en un espíritu naturalista. Podemos hablar de la escuela holandesa, alrededor del siglo XVII, que se caracterizó por representar escenas de la vida cotidiana que se desarrollaban en ambientes bucólicos. Entre sus representantes están Joachim Patinir, Adrián van Ostade y Jacob van Ruisdael, entre otros (fig. 1).

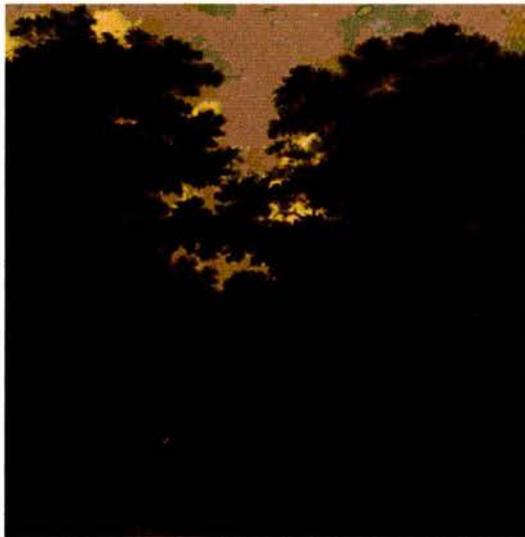


Fig. 1, Jacob van Ruisdael
Paisaje de bosque
1657
óleo sobre tabla
55 x 61 cms.

Otra escuela fue la veneciana, de finales del siglo XVII y principios del XVIII, ésta escuela mediterránea representaba la urbe, la actividad comercial y el bullicio de Venecia, entre los pintores más representativos están Antonio Canal, *El Canaletto*; Francesco Guardi y Bernardo Bellotto. La influencia italiana llegó a los británicos y a Norteamérica (fig. 2). No es nuestra intención elaborar una historia del paisaje occidental, lo cual excedería los límites de este trabajo, tan sólo nos interesa destacar la diferenciación que se dio entre las representaciones del campo y las de la ciudad.



Fig. 2, El Canaletto
Plaza de San Marcos
1750
óleo sobre lienzo
68 x 112 cms.

Aquí es importante hacer un paréntesis para abordar la forma de acercamiento al paisaje que se dio en las culturas prehispánicas, esto, aunque parece un poco abrupto, será de suma utilidad para comprender que el concepto *paisaje* es una construcción cultural basada en una manera peculiar de comprender el mundo circundante. En su libro *Simbología prehispánica del paisaje*, Carlos Brignardello hace la siguiente definición:

Entendemos por paisaje la naturaleza culturizada –la cual para el hombre antiguo fue sinónimo de sacralizada-, cuyos componentes –animales, plantas, fenómenos atmosféricos y celestes, formaciones geográficas, etc.- no eran concebidos en dispersión, aislados o conceptualmente abstraídos, sino estrechamente vinculados con los demás y dispuestos en un espacio dotado de sentido y significación.⁸

Según esta definición, para que la naturaleza sea vista como paisaje, el hombre debe haber integrado sus elementos a un mundo de conceptos. En el caso de las culturas

⁸ Carlos Brignardello. *Simbología prehispánica del paisaje*. Lima, Carlos Brignardello, 1999. p. 16.

americanas anteriores a la colonización española, en el año 1521, esto involucra la concepción del cosmos como una totalidad de la cual el hombre forma parte, descubriéndola, analizándola, dotándola de significación y dando a cada elemento de la naturaleza un lugar en su universo de sentido. La “naturaleza culturizada”, implica un proceso de integración entre ésta y el hombre, la palabra “cultura” de acuerdo a su origen significa *labranza o cultivo*, esto, llevado al terreno de los conceptos, sugiere escuetamente, elaboración mental a partir de la percepción de la realidad.⁹

En la definición de Brignardello, la idea del paisaje proviene sólo de la naturaleza, no incluye las aportaciones que el hombre hace al paisaje cuando lo transforma, si consideramos lo anterior, podemos hacer la distinción entre el paisaje del campo y el paisaje urbano.

Dicha distinción, se debe a que el concepto de paisaje se amplió al aumentar las posibilidades visuales del hombre en cuanto a su entorno, mientras que el paisaje del campo implica una relación directa con una naturaleza de formas imprevistas, el paisaje urbano se refiere a las vistas de ciudades, con todo lo que estas involucran, lo hecho y lo desechado por el hombre, la polución, la explosión demográfica, la arquitectura, etc.

Ahora veamos la definición geográfica del paisaje que hace Delfino Madrigal Uribe en su *Atlas del Estado de México*:

El concepto de paisaje surge inicialmente como el conjunto de atributos naturales o transformados por el hombre, que caracterizaban el punto de vista o la perspectiva de un observador ubicado en un lugar específico. Derivado inicialmente de conceptos filosóficos y estéticos, el término de paisaje evoluciona paulatinamente dentro de la ciencia geográfica hasta convertirse en

⁹ *Idem.*

sinónimo de investigación e interrelación de los fenómenos observados en una porción de la superficie terrestre.¹⁰

Lo anterior se sintetiza en formas visibles, cuyos relieves y contornos provocan relaciones de armonía y de tensión, de tamaños y proporciones, que se forman a partir de la geología, clima, vegetación, etc. En el caso del paisaje urbano, habrá que referirse a la infraestructura visible, añadida por el hombre a sus espacios.

Una definición actual del paisaje deberá considerar que nos hemos alejado bastante del inicial *cuadro del campo*. En primer lugar, la imagen visible del paisaje en las metrópolis, generalmente contiene una enorme y constante modificación de los espacios y gran variedad de objetos y construcciones de pequeño y gran tamaño que conforman lo que hoy conocemos como paisaje urbano.

1.2 PAISAJE Y CULTURA URBANA

Como se ha visto, al estudiar el paisaje es necesario remitirnos a los conceptos *naturaleza y ciudad*, ahora profundizaremos en el significado de estos conceptos, con el propósito de establecer más claramente las diferencias que surgen entre el paisaje del campo y el paisaje urbano.

En el Diccionario de la Lengua Española, se puede observar la variedad de significados en torno al término *naturaleza*, y que esta polisemia, deriva generalmente del contexto en que es usado. El término *naturaleza*, puede referirse a la propiedad que caracteriza a cada ser, a sus virtudes y cualidades. También se refiere al orden de todo cuanto existe en el universo, a su disposición y a las leyes que lo rigen.

¹⁰ Hectór Serrano. "Generalidades sobre la perspectiva, el paisaje y el espacio tridimensional. Trazo, técnica y concepción." en: *Antología del paisaje mexicano*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995, p. 84.

En el uso común del término no están claramente definidas estas variantes y se usan ligadas, José Saborit en *La construcción de la naturaleza*, hace una sistematización de tres posibles significados que se le otorgan a la palabra: a) La naturaleza entendida como fuerza productora, origen o esencia; b) el mundo natural excluyendo generalmente tanto al ser humano como a lo tocado por él; c) El término naturaleza en el que se hace una suerte de confusión o enlace metonímico de los incisos anteriores.¹¹

La búsqueda de la naturaleza como origen o esencia, se dio en el Romanticismo y en el Neoplasticismo, y también hay representaciones paisajísticas en la que se presinde de representar la huella del hombre sobre la tierra, sin embargo, en la actualidad el hombre de la ciudad se ha alejado bastante de esa naturaleza primigenia, de hecho, no podemos continuar refiriéndonos al paisaje sin tocar el tema de las ciudades, que ha sido analizado desde distintos puntos de vista¹²; según Kingsley Davis, las sociedades de características predominantemente urbanas datan de finales del siglo XIX, pero en la actualidad, el creciente proceso de urbanización se ha extendido a todo el planeta. La urbanización para dicho autor, no se refiere al crecimiento de las ciudades, como podría pensarse, sino a “...la proporción de la población total que vive concentrada en áreas urbanas.”¹³

Sin embargo, históricamente la urbanización y el crecimiento de las ciudades han sido paralelos, aunque la urbanización ocurre cuando se pasa de una población desperdigada, a su concentración en centros urbanos.

¹¹ José Saborit y José Albelda . *La construcción de la naturaleza*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 25.

¹² Me parece interesante mencionar aquí, aunque sea brevemente, los tipos de ciudad que han sido definidos por Corrado Maltese para el estudio de ciudades antiguas. La ciudad de “autor”, como en el caso de Rómulo para Roma, la ciudad “espontánea” que da la apariencia de haber nacido sin ningún proyecto y la ciudad “divina” atribuida a la obra de un Dios. Corrado Maltese. “La ciudad: ¿Es factible un modelo crítico?”, en: *La ciudad. Concepto y obra*. México, UNAM, IIE, 1987. pp.145-148.

¹³ Kingsley Davis. “La urbanización de la población humana” en: *La Ciudad*. Madrid. Alianza editorial, 1982, p. 13.

Naturalmente, estas concentraciones de población urbana traerán consigo crecimiento económico y una competencia entre ciudades que llevará a sus respectivos desarrollos tecnológicos dentro de los ideales de modernización. Pero, ¿qué es entonces una ciudad?, para Gideon Sjoberg es “...una comunidad de considerable magnitud, de elevada densidad de población, que alberga en su seno una gran variedad de trabajadores especializados, no agrícolas, amén de una élite cultural, intelectual.”¹⁴

El mismo concepto de ciudad ya resulta insuficiente para definir el avasallante crecimiento de las grandes urbes, de ahí que ha sido necesario pasar del concepto de ciudad al de metrópoli; esto porque, como ha señalado Hans Blumenfeld, la metrópoli es una forma diferente de asentamiento humano. Metrópoli proviene de la voces griegas “madre” y “ciudad”, Blumenfeld define la metrópoli como “una concentración de por lo menos 50,000 habitantes viviendo en un espacio que para ser atravesado desde sus contornos al centro, no lleva más de unos cuarenta minutos de viaje.”¹⁵

Evidentemente, la ciudad de México hace mucho tiempo que rebasó esas cifras, y sin embargo, algunos todavía utilizamos los términos ciudad y campo cuando éstos han perdido su significación ante el nuevo fenómeno que es la metrópoli, que se ha conformado como tal gracias al desarrollo tecnológico de los medios y vías de comunicación, el teléfono, el automóvil, etc.

La metrópoli contemporánea tiene una zona central diez veces mayor que las ciudades preindustriales, lo mismo que su perímetro que es hasta cien veces mayor que el de la más populosa ciudad en tiempos pasados. La metrópoli es un complejo

¹⁴ Gideon Sjoberg. “Origen y evolución de las ciudades” en: *La Ciudad*. Madrid. Alianza editorial, 1982, pp.37-54, p. 39.

¹⁵ Hans Blumenfeld. “La metrópoli moderna” en: *La Ciudad*. Madrid. Alianza editorial, 1982, pp.55-76, p. 62.

que conjuga distritos urbanos y espacios libres, donde las zonas industriales y las residenciales están separadas.¹⁶

El desarrollo de las metrópolis se ha supeditado al ideal de modernización basado en el desarrollo tecnológico, aunque no necesariamente con la eficacia deseable en Latinoamérica, donde se da lo que Néstor García Canclini ha llamado *culturas híbridas*, en las que conviven tradición y modernidad y se da la problemática posmoderna o como la llama el autor sobremoderna.¹⁷

Hay algunos factores dignos de considerar derivados de la urbanización, por ejemplo: el hecho de que la sociedad urbana no se opone totalmente al mundo rural, las nuevas formas de comunicación y de información atienden la imposibilidad de abarcar las metrópolis por parte de sus habitantes quienes se refugian en la intimidad doméstica y acceden a la información y al entretenimiento a domicilio, conformando su identidad ciudadina por medio de la información dada por los medios masivos, que por sus características formales, nos acostumbran a la discontinuidad en nuestros hábitos perceptivos.

Hay que mencionar además la hibridación arquitectónica de las ciudades, al convivir arquitecturas de distintas épocas y estilos en las mismas avenidas, a esto hay que agregar la manera en que los habitantes resignifican edificios y monumentos insertándolos en la vida contemporánea.

Para explicar esta nueva relación de los habitantes de las ciudades con los territorios que las delimitan, surgen los conceptos de desterritorialización y reterritorialización que definen dos procesos; Néstor García Canclini los explica como sigue: “... la

¹⁶ Es necesario distinguir entre metrópolis y áreas conurbadas, las metrópolis constan de una única zona central, mientras que la conurbación implica una región metropolitana formada por el crecimiento conjunto y gradual de ciudades vecinas. *Ibidem*, p. 71.

¹⁷ Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 2003. p. 288

pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales y al mismo tiempo ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales de las viejas y nuevas producciones simbólicas”¹⁸

La desterritorialización está dada por la imposibilidad de los habitantes de las urbes de abarcarlas, pero además la falta de anclaje en un lugar determinado que obliga a los habitantes a emigrar para buscar mejores condiciones de vida, así, los latinoamericanos llegan a nuevos territorios donde surge ese proceso de reterritorialización, cuando los habitantes de las ciudades cosmopolitas y que en ocasiones son consideradas como de tránsito, quieren fijar signos de identificación que los distingan de los individuos que están de paso.

De la industrialización y la urbanización deriva un concepto importante, el concepto de *masa*. El término con las connotaciones que adquiere en la actualidad, surgió después de la revolución industrial, a partir del crecimiento de las ciudades, medios de comunicación y procesos de industrialización; si bien, la representación de paisajes en los que se observan conglomerados de gente fueron abordados como tema pictórico desde antes de la modernidad por pintores como Pieter Bruegel, fue después de la revolución industrial que su representación adquirió connotaciones sociológicas.

Las masas están conformadas por personas indiferenciadas, agrupadas en gran número en torno a un lugar o acontecimiento, tal como se observan en las obras de José Castro Leñero, que se verán con detenimiento más adelante; pero hay que hacer algunas otras especificaciones en cuanto a la representación de conglomerados humanos, si bien, en la obra que analizaremos no es el factor decisivo y claramente diferenciado, conocer un poco más sobre este concepto permitirá abordar con mayor profundidad el aspecto temático de las obras.

¹⁸ *Idem.*

La urbanización que trajo consigo la sociedad de masas ha sido criticada desde diversos puntos de vista, para Jean Baudrillard dicha sociedad está formada por personas anónimas e incultas, que forman parte de conglomerados manipulables y pasivos donde los hombres pierden capacidad de autodeterminación¹⁹.

Hay que añadir también lo relativo a los procesos de industrialización que caracterizan a la sociedad de masas, el individuo inserto en esta sociedad, consume productos diseñados para un conglomerado de gente visto a través de parámetros de uniformidad, de ahí surge el término acuñado por Adorno y Horkheimer de “industria de la cultura”, la de los medios masivos de comunicación, que elaboran productos para el “relajamiento” de las masas en su tiempo libre, estos productos son de baja calidad y tienen una amplia difusión.²⁰

Existen determinadas reglas de convivencia no escritas entre los individuos, en cuanto a la proximidad corporal que está permitida en diferentes sociedades, pero cuando el hombre se encuentra entre la muchedumbre, y pertenece a ella; según Elias Canetti, en su libro *Masa y poder*, pierde el temor a ser tocado, según este autor, cuando la gente se encuentra reunida en masa, siente felicidad, los hombres pierden su posición social y se disuelven las jerarquías, esto da lugar a un sentimiento de *igualdad*. Hay masas en crecimiento que se expanden descontroladamente y masas en estancamiento, que perduran durante determinado periodo de tiempo, pero ambas se caracterizan por su *densidad*, en ocasiones las masas poseen una *dirección*, y se encaminan a un objetivo.²¹

Se ha visto en los párrafos anteriores cuál es la forma de ser de las ciudades a las que se enfrenta el pintor contemporáneo. Vimos que entre los artistas interesados en

¹⁹ Jean Baudrillard, “A la sombra de las mayorías silenciosas” en: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairos, 1998, pp. 109-111.

²⁰ Para una lectura panorámica del concepto de masa a través de diferentes autores, ver la tesis de Rui Fernando Martins Algarvio, “*Las multitudes y las masas humanas como motivo pictórico. Una experiencia creativa 2000-2001*”. Tesis de maestría en Artes Visuales. México, UNAM/ENAP, 2002.

²¹ Elias Canetti. *Masa y poder*. Madrid, Alianza Editorial, 1997. pp. 23-24.

representar el aspecto virgen de la naturaleza, se encuentran los pintores holandeses, pero también hubo paisajistas que se sintieron atraídos por plasmar el bullicio de las florecientes ciudades como es el caso del *Canaletto* en Venecia, así, el paisaje se compuso de las dos vertientes, la de los parajes naturales originarios y otra de la representación de ciudades, y glorias arquitectónicas de una época determinada.

Entre los antiguos pintores hay algunos que prefirieron, antes que huir al campo, abordar las imágenes de las metrópolis, esa situación se ha acentuado en la actualidad; y es necesario precisar que el desarrollo del género determinó la manera en que los pintores de hoy abordan el paisaje, José Luis Albelda ha escrito que si bien, la clasificación de los géneros era normativa, ya que se imponían líneas estrictas en cuanto a la manera en que se debía representar, componer y jerarquizar un cuadro perteneciente a un género determinado; en la actualidad los géneros han sido objeto de una importante reelaboración que pone en evidencia la elasticidad que el artista contemporáneo asume con respecto de las clasificaciones tradicionales.²² Uno de los pintores contemporáneos que se nutre de las imágenes del paisaje de la ciudad, es José Castro Leñero, quien es partícipe del modo en que actualmente los artistas transgreden lúdicamente los patrones preestablecidos de los géneros que se han fijado en la memoria colectiva.

No interesa aquí, decidir si la ciudad de México tiene o no un buen diseño, ni entrar en discusiones propias de arquitectos urbanistas, en pintura, el artista elige el encuadre que desea. Mientras la ciudad escapa al diseño, el pintor que la toma como referente visual manipula, altera y conserva según su arbitrio.

1.3 EL PAISAJE COMO PROBLEMA PICTÓRICO

Si la representación actual de un paisaje en pintura, puede clasificarse dentro de la antigua separación de temas pictóricos por géneros, eso está por verse, el género se

²² José Luis Albelda, *op. cit.*, p. 75.

dió bajo ciertas condiciones históricas que se han modificado y como hemos visto en el arte contemporáneo se han retomado los géneros reelaborándolos. Para el hombre de la ciudad, la naturaleza es un espectáculo aún, pero es cada vez más inaccesible, y más allá de ser un espectáculo, es un entretenimiento; la conciencia de la naturaleza no es la misma que hizo florecer el paisaje en los siglos XVII y XVIII.

En su *Tratado del paisaje*, de 1946, André Lhote, estudioso de obras paisajísticas anteriores al siglo XX, y admirador de pintores esa tradición tales como Patinir, Claudio de Lorena, y Bruegel, refiere los puntos importantes que se debían tener cuenta a la hora de plantearse el problema de ejecutar un paisaje. En primer lugar, el pintor debía decidir si trabajaría el cuadro como colorista o en claroscuro, después dividía su composición por “compartimientos”; además, debía tener en cuenta el contraste entre las superficies claras y las oscuras por medio de las cuales lograría la impresión de profundidad y movimiento; era importante también, dejar “pasajes” en cuanto a los contornos de los objetos, es decir, que cada objeto se dividía en dos partes, una en que se sacrificaba el contorno a la envoltura atmosférica y otra en donde estaba perfectamente delineado.²³

Vemos pues que pintar un paisaje, representaba para el pintor resolver una serie de incógnitas abiertas antes de iniciar su obra, debía definir cuál sería el encuadre, pues no olvidemos que el paisaje fue, al menos en un principio, un recorte del campo, el pintor elegía el encuadre y también la escala. El paisaje enmarcado funcionaba como una caja o una ventana donde se guardaba un pedazo del mundo. Pero es interesante notar que la manera en que los pintores contemporáneos abordan el problema de la representación del paisaje está francamente desligada de la tradición que refiere André Lhote.

A eso hay que añadir la complejidad de la cultura visual contemporánea, y señalar la importancia de la distinción entre lo que se denomina *vista* y lo que es *paisaje*.

²³ André Lhote, *Tratado del paisaje*. Barcelona, Posidón, 1985. pp.17-54.

Cuando hablamos de una vista, hacemos principal hincapié en el punto de vista del que observa, lo que le da a ese término algunas asociaciones que no tiene el término paisaje en sí mismo. Por ejemplo, se habla de una vista aérea, cenital, frontal, diagonal, al ras del suelo, las cuales no se establecieron firmemente como convenciones dentro de la pintura de paisaje sino hasta entrado el siglo XX, como se puede observar en la impresión que producen algunos cuadros abstractos de Kandinsky, en los que parece que hay una vista desde el cielo. Sin que por ello dejemos de admitir que existieron inquietudes por pintar desde el cielo desde antes, de ello son ejemplo las litografías del grabador mexicano de mediados del siglo XIX, Casimiro Castro, que son vistas aéreas de la Alameda tomadas desde un globo aerostático. Pero en la actualidad, la fotografía aérea y satelital, añaden nuevas posibilidades a nuestra experiencia visual del paisaje.

Cuando decimos “*vista de*” ya no nos referimos al punto de vista sino al lugar específico que tenemos frente a nosotros. En este caso, se trata de cuadros de paisajes que tienen un referente identificable, que sirve como testimonio histórico y que está firmemente enraizado en un lugar, a diferencia de los paisajes en que no sabemos si el sitio realmente existió o fue una imagen surgida de la mente del pintor. Esto va ligado también al concepto de *territorialidad*, al sentimiento de pertenencia a un lugar, a un establecimiento de límites y colindancias, y por lo tanto puede estar vinculado con aspectos políticos y económicos.

El concepto de territorialidad ha sido muy importante en el paisaje, teniendo relación con la vida de la tierra de un lugar determinado, haciendo referencia también a la emoción propiciada por una determinada estación del año y hora del día. De hecho, entre los temas tradicionales del paisaje están *Las labores de los meses* y *Las cuatro estaciones*. En este sentido, la pintura de paisaje es un arte local, ya que expresa, en la mayoría de los casos, el genio de un lugar cristalizado en una luz determinada, en colores, en tonalidades, en valores táctiles.” Sin embargo, también se puede hablar de la universalidad del paisaje, en tanto que a partir de una representación paisajística

particular, se pueden suscitar reflexiones en torno a aspectos universales de la condición humana. Sin embargo, en la actualidad no enfrentamos al surgimiento de propuestas estéticas desterritorializadas como las provenientes de los medios masivos de comunicación, por ejemplo, los escenarios de los videos musicales y la discontinuidad de las imágenes que resultan de sus ediciones.

Después, el artista debía definir su forma de representación o estilo, el cual podía corresponder a una escuela precedente o innovar en determinados aspectos, etc. En pintura, hay que definir dos cuestiones básicas: la forma y el color. Durante mucho tiempo, la perspectiva piramidal fue la solución más recurrida para este tipo de representaciones, hasta que a finales del siglo XIX y principios del XX, se propusieron otras formas basadas en progresivas abstracciones que llevaron a la imposibilidad de identificar las formas representadas con su referente real, y después a la desaparición de ese referente con la pintura concreta. Esto permitió que se le diera mayor énfasis al color y a la denominada perspectiva atmosférica.

El cielo y la tierra siempre aparecen en el paisaje, su protagonismo varía en el cuadro de acuerdo a la ubicación de la línea de horizonte, ya sea más arriba o abajo, o cuando el cielo no se convierte más que en una serie de capas, como velos transparentes, principalmente en la fotografía aérea, este cielo ayuda al hombre a ubicarse en el espacio. Por otro lado, la tierra fue por mucho tiempo el sostén de los paisajes, ésta estaba forrada por una alfombra de plantas de diversas especies, por montañas y los riscos, todo lo que de ella surge, al igual que el cielo, si no es visible al menos está sugerida, eso sucede con frecuencia en el cine y en la fotografía donde se hacen tomas en las que no se observa el suelo y el observador supone que los objetos tienen sustento.

Durante mucho tiempo, la ejecución realista de un paisaje dependió de la perspectiva piramidal, y se establecía la diferencia entre la perspectiva geométrica utilizada para la representación de entornos urbanos y la atmosférica, por medio de la cual se

representaba la degradación de las formas en el espacio en los cuadros de escenas campestres.

La diversidad de enfoques y tipos de perspectiva se multiplica por la variedad de sistemas perspectivos. La perspectiva geométrica se perfeccionó durante el Renacimiento, desde entonces, hasta finales principios del siglo XX con el advenimiento de las vanguardias, la concepción tridimensional del espacio se basó en la teoría de la perspectiva. Naturalmente hubo variación en los estilos pero los avances fueron más relacionados con aspectos como la luz o el color, que en la construcción del espacio.

El lienzo tiende a dividirse en primer plano, plano intermedio y trasfondo. Por lo general y dentro de formatos horizontales, los planos primero e intermedio ocupan entre la tercera y cuarta parte de la altura del lienzo, de abajo hacia arriba, y los celajes las dos terceras partes del resto. La línea de horizonte casi nunca está a mitad del cuadro sino abajo.

Durante las primeras décadas del siglo XX, los pintores propusieron formas de “ver”, y de representar lo que se observaba, que se alejaban del ilusionismo perspectivo y monocular. En ese momento, y partiendo de ideas que se gestaron desde el siglo XIX, se sentaron las bases de las representaciones no miméticas, que durante la segunda mitad del siglo pasado serían exploradas de múltiples maneras como se verá a continuación.

1.4 EL USO DE MEDIOS TECNOLÓGICOS EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

Dentro de la multiplicidad de formas y medios que los pintores exploraron durante el siglo XX nos interesa detenernos en el caso de la década de los años sesenta, ubicándonos en ese periodo, podemos mencionar la alternativa que buscó apropiarse de las imágenes producto de la cultura de masas, como sucedió en el caso del Pop art,

el cual ejerció gran influencia sobre la manera en que actualmente entendemos la pintura y el arte, haciendo énfasis en el uso de medios tecnológicos y de reproducción masiva en los procedimientos de ejecución artística.

Es importante abordar este tema, porque José Castro Leñero utiliza la fotografía e imágenes que extrae de medios impresos en su trabajo creativo, así como las imágenes digitales, de ahí que resulte de utilidad ver cómo se fue dando la intervención de estos medios en la vida cotidiana y a su vez en las obras de arte.

A partir de la invención de la fotografía en 1839, que en un principio tenía propósitos artísticos y que aún se practica en ese ámbito, pero que posteriormente fue popularizándose y siendo accesible a toda la población, se dio un cambio en nuestra manera de ver el mundo y las imágenes.

Esto, debido a los usos aplicados a las imágenes fotográficas en los últimos 150 años, y a la enorme cantidad de reproducciones fotográficas que se realizan diariamente en el mundo, las que aparecen en periódicos y revistas, en carteles, envases, películas, televisión, videos, espectaculares, y en general en el mundo de la publicidad. Una de las condiciones que permitió la popularización de la fotografía fueron sus precios accesibles, esto llevó a documentar la vida de las personas, sus momentos memorables y los cotidianos.

Además, comenzaron a circular las imágenes coleccionables, y la población tuvo acceso al conocimiento de lugares lejanos, y de eventos en los que no participó. El mundo científico tuvo la oportunidad de transmitir experiencias por medio de la explicación de lo que sucedía en fotografías. La fotografía formó parte de la noticia y se convirtió paulatinamente en objeto de consumo que era comprado, visto y arrojado a la basura.

En 1895 los hermanos Lumiere hicieron la presentación del primer proyector de imágenes en movimiento en París, el número de imágenes fotográficas se multiplicó, así como también las salas cinematográficas, que con el tiempo incorporaron el sonido y el color.

En el terreno publicitario, las encuestas norteamericanas revelaban que los lectores de periódicos eran más atraídos por las páginas con fotos que las que tenía ilustraciones, además de otros aspectos revelados por la encuesta, que ahora son del conocimiento de todos, que los anuncios surtían más efectos cuando sus motivos eran el sexo, la vanidad, y la calidad, más que la eficiencia y los beneficios económicos relativos a los productos anunciados.²⁴

Para la década de los cuarenta, se contaba con televisión en los hogares, y en 1947 ya había fotografía instantánea, la televisión obtuvo su cobertura económica de la venta de publicidad, y la difusión de los acontecimientos ocurridos en el mundo cobró fuerza; con esto surgió una nueva visión de la “imagen del mundo”. Las imágenes comenzaron a pasar de un medio a otro, de la fotografías a los anuncios, carteles y publicidad en televisión; las películas de cine pasaron a la televisión, etc. El fenómeno anterior también tocó el mundo del arte, el cual participó de la difusión masiva de las fotografías de pinturas, esculturas, obras arquitectónicas, etc.

Todo lo relativo a las imágenes mediáticas mencionado en los párrafos anteriores, influyó en el arte de la segunda mitad del siglo XX; evidentemente, el público tenía mayor relación con estas imágenes que con las obras de arte. Los pintores por su parte, a partir de los múltiples usos de la fotografía, tuvieron que adoptar nuevas posturas, algunos hicieron hincapié en la abstracción y en la exaltación del gesto personal, otros en cambio hicieron uso de esas imágenes, ya fuera para exaltarlas, o para hacer una crítica de sus efectos incorporándolas a sus obras directamente o

²⁴ Marvin Heiferman, “En todas partes y en todo momento, para todo el mundo”, en: *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Akal, 2000. pp. 163-176.

utilizándolas en sus procesos creativos. Esto en realidad se venía haciendo desde los collages cubistas como lo explica Marvin Heiferman:

La incorporación del imaginario mediático en las obras de arte no era nada nuevo. Los primeros collages cubistas de Picasso, los carteles de la Bauhaus, las piezas propagandistas del constructivismo ruso, los collages surrealistas, determinadas obras de Marcel Duchamp, los montajes políticamente comprometidos de John Heartfield y Hannah Höch, así como las cajas de Joseph Cornell: todos habían aceptado y empleado las imágenes fotográficas de los medios de comunicación.²⁵

Pero no olvidemos la reflexión del arte pop norteamericano en torno a estos temas, el famoso collage de Richard Hamilton *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, y las serigrafías de Andy Warhol; las obras de artistas como Rauschenberg o los fotorrealistas norteamericanos. De modo que, ya sea para celebrar, con afán de crítica o con entusiasmo de las imágenes mediática, ha habido usos y reacciones diversas en torno a ellas por parte de los artistas. Veamos adelante, algunos casos concretos, no sin antes comentar reflexiones en torno a la relación entre pintura y fotografía (fig. 3).



Fig. 3
Robert Rauschenberg
Paris review
litografía
184 x 122 cms.
1965

²⁵ *Ibidem*, p. 174.

Durante los siglos anteriores a la invención de la fotografía, la pintura tenía un lugar preponderante; a partir del siglo XX, la fotografía, por su difusión, y serialización, pasó a ocupar el primer lugar de popularidad. Era importante que los artistas hicieran uso de los nuevos medios tecnológicos que estaban a su alcance, la pintura en cambio era algo más físico; sin embargo, la fotografía también se ha relacionado con lo no-natural, como la expresión de una sociedad tecnológica y capitalista, representando así el dominio de la autoridad social a través de una suerte de espionaje de las vidas de los individuos. Sumando a esto el carácter de manipulación y simulacro característico del medio fotográfico.²⁶ Evidentemente, las posturas que buscaron legitimar el regreso a la pintura en la década de los ochenta, abogaron por la capacidad expresiva de ésta, mientras que hubo quienes consideraron que la imagen fotográfica era el medio adecuado de expresión para el ritmo de la vida contemporánea.

Lo anterior ha sido de utilidad para introducirnos de manera general al paisaje urbano y a la obra de José Castro Leñero, en tanto que para comprenderla mejor es esencial haber notado todas las variantes que se plantearon en este capítulo, tanto las que se refieren a aspectos de conformación del paisaje, como las posibilidades temáticas y de motivos que ha posibilitado el crecimiento de las ciudades y la agrupación de una mayor cantidad de personas en espacios reducidos, lo que resulta de los aspectos sociológicos y de convivencia entre las personas, así como el factor ideológico que se encuentra presente en la pintura paisajística.

²⁶ Donald B. Kuspit, "Fuego antiaéreo de los "radicales": el proceso norteamericano contra la pintura alemana actual", en: *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Akal, 2000. pp. 20-34.

CAPITULO II

ASPECTOS CONTEXTUALES DE LA OBRA PAISAJÍSTICA DE JOSÉ CASTRO LEÑERO

2.1 LA TRADICIÓN DE LA PINTURA DE PAISAJE EN MÉXICO

En este apartado se hará un recorrido a través de la obra de personajes protagónicos en el desarrollo del paisaje, haciendo énfasis en el arte mexicano a partir de los pintores de siglo XVII, que han sido llamados *viajeros*, hasta la década de los años sesenta. Esto es necesario si consideramos que Castro Leñero, como pintor mexicano pudo haber tomado elementos de la tradición paisajística mexicana que lo antecedió; además de que nos permitirá conocer la manera en que pintores anteriores resolvieron la representación del paisaje mexicano bajo diferentes condiciones históricas, lo cual será de utilidad en el tercer capítulo para establecer diferencias o afinidades entre la obra de José Castro Leñero y la pintura de paisaje mexicana anterior.

En la segunda parte de este capítulo se verá cómo otros pintores contemporáneos de Castro Leñero abordan el tema del paisaje urbano, es necesario aclarar que este estudio no pretende ser exhaustivo, sino tan sólo establecer una base a partir de la

cual se cuente con mejores herramientas para acceder a la obra del artista que nos interesa.

En México, durante el siglo XVII se pintaron muchos paisajes sobre biombos cuya temática era urbana, también hubo imágenes de tipo religioso, en las que se representaban elementos o parajes naturales de fondo. En 1779, Humboldt viajó de Europa a México con el apoyo de la corona española, él cartografió, midió y registró la naturaleza en su *Voyage de Humboldt et de Bonpland*, que es una obra de treinta volúmenes dedicados a la botánica, anatomía, astronomía y ensayos políticos. Dentro de los cuales había un *Atlas pittoresque: Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Dicho atlas incluía vistas de volcanes y las denominadas “Vistas pintorescas de los lugares más notables del Nuevo Continente”.

Otros artistas realizaron trabajos similares, influenciados por el mismo espíritu, retrataban aspectos costumbristas y paisajísticos fundamentalmente en la técnica litográfica, entre ellos se encuentra Caudio Linati, quien introdujo la litografía en México, y realizó en esta técnica, hacia la segunda década del siglo XIX, un libro titulado: *Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique*. Moritz Rugendas, hizo sus *Paisajes y tipos de México* en 1858; de Carlos Nebel podemos citar su *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, también vinieron franceses como Edouard Pingret. No podemos dejar de mencionar a Thomas Egerton, quien pintó haciendas y plazas y fue tal vez el primero en realizar una vista monumental del valle de México, una de sus obras más importantes fue la que retrata la vida de las ciudades de México, Guadalajara, Veracruz, Puebla y Zacatecas, ejecutada en 1840. Todos estos artistas registraron aspectos geográficos, ecológicos, urbanos y antropológicos de México y contribuyeron a dar a conocer nuestro país en el extranjero²⁷ (fig. 4).

²⁷ Justino Fernandez proporciona una descripción más amplia del trabajo hecho por cada uno de los artistas viajeros en su libro: *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, México, UNAM, IIE, 2001, vol. I, p. 23-39.



Fig. 4, Juan Mauricio Rugendas
La plaza de Córdoba
óleo sobre cartón
ca. 1830
24.5 x36 cms.

Además de estos pintores y litógrafos que han sido denominados *viajeros*, podemos mencionar la enseñanza académica del paisaje en México, la cual se inició en 1855 con la llegada del italiano Eugenio Landesio, quien había estudiado con el paisajista húngaro Carlos Markó. Landesio enseñó en la Academia de San Carlos de México durante diecinueve años y fue maestro de importantes paisajistas mexicanos tales como Luis Coto, José María Velasco, Salvador Murillo y Gregorio Dumaine, entre otros.

Landesio les enseñó a pintar el paisaje abierto y el que contenía elementos arquitectónicos, insertándose dentro de la tradición, académica y conservadora. Les transmitió su métodos de perspectiva y escribió dos libros sobre el tema, uno titulado *Cimientos del artista, dibujante y pintor. Compendio de perspectiva lineal, aérea, sombras, espejos y refracciones con las nociones necesarias de geometría*. Y el otro denominado *La pintura general o de paisaje y la perspectiva en la Academia de San Carlos*.

En cuanto al proceso creativo de los paisajes académicos, podemos decir que una de las condiciones más importantes era realizar una serie de apuntes *in situ*, directamente del natural; primero se hacían dibujos, después, una serie de estudios cromáticos y lumínicos, pues Landesio enseñaba a trabajar ocho grados de agrisamiento tonal para dar la sensación de profundidad. Una vez realizada la serie de bocetos se elegía el mejor para trabajarlo en el taller de la Academia. Se realizaba una integración de bocetos pues a los paisajes se superponían figuras estudiadas en otros apuntes, al respecto escribió María Elena Altamirano:

Por regla general, con los trabajos cromáticos pintados del natural se avanzaba con cierta rapidez, y, ya entrados en los estudios, se comenzaba a pintar paisajes que tuvieran como tema la historia de México. La consulta de libros que describieran pasajes heroicos era de capital importancia, tanto como los relatos del ámbito geográfico donde se desarrolló el acontecimiento, así como aquellas partes narradas que orientaran los estudios compositivos plasmados en bocetos sobre hojas de papel entintado en azul o sepia. El mejor logrado era sujeto a un atento análisis para distribuir mejor a los personajes históricos, las fuentes de luz y la posición de las plantas, árboles y arquitectura. Una vez que se tenía el boceto definitivo, éste era reticulado con lápiz para cambiarlo de escala a un delgado papel que permitiera calcarlo sobre la tela preparada del lienzo.²⁸

Todo el proceso anterior estaba sujeto a una selección previa del tipo de paisaje que se debía pintar, ya que el maestro italiano había hecho una clasificación de los diversos motivos que comprendían la pintura de paisaje, la cual es muy detallada e interesante, veámosla a continuación (tabla I)²⁹ :

²⁸ María Elena Altamirano. "La enseñanza del dibujo y la pintura de paisaje en la Academia de San Carlos, 1855-1889" en: *Arte de las Academias. Francia y México/ Siglos XVII-XIX*. México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999. p. 85.

²⁹ *Idem*.

CLASIFICACIÓN DE LA PINTURA GENERAL O DE PAISAJE

PINTURA GENERAL O DE PAISAJE			PINTURA PARTICULAR O DE FIGURA			
RAMO	SECCIÓN	GÉNERO	RAMO	SECCIÓN	GÉNERO	
LOCALIDADES	EDIFICIOS	INTERIORES EXTERIORES RUINAS	ANIMALES	RETRATOS	IMÁGENES	
	FOLLAJE	BOSQUES PARQUES CALZADAS JARDINES POMARES		CABALLOS	SELVÁTICOS ANIMALES DOMÉSTICOS	
	TERRENOS	ALPESTRE LLANURAS CAVERNAS		EPISODIOS	ESCENAS FAMILIARES	FAMILIAR ELEVADO FAMILIAR HUMILDE PASTORIL CAMPESTRE
	CELAJES	TEMPESTUOSO TRANQUILO EFECTOS DE LUNA		ESCENAS POPULARES	ESCENAS MILITARES	POPULAR RELIGIOSO POPULAR PROFANO
	AGUAS	MARINAS TRANQUILAS TEMPESTUOSAS		HISTÓRICO BÍBLICO	HISTORIA	VIVAQUES BATALLAS HISTÓRICO PROFANO HISTÓRICO MITOLÓGICO

Tabla I

Como es sabido, Landesio fue sucedido por Salvador Murillo predecesor de José María Velasco, quien se ocupó de la clase de perspectiva en 1868 y de la de paisaje desde 1875 hasta 1902; Velasco hizo algunas alteraciones a este método, optando por un mayor realismo y fidelidad a los motivos. Desde las alturas de montañas o cerros copiaba el panorama a lápiz, dividiéndolo por secciones para después integrarlas en un lienzo de gran formato, logrando así, abarcar vistas de casi 180 grados.

Maria Elena Altamirano ha afirmado que José María Velasco se sirvió de binoculares para pintar, así pudo plasmar con gran detalle, además suprimió los asentamientos humanos irregulares periféricos de la ciudad de México. También conocía y practicaba la fotografía y se piensa que se servía de ella para la realización de sus pinturas:

La crítica de arte de la primera mitad de este siglo, que se encargó de la valoración *a posteriori* de la pintura de Velasco, borró deliberadamente este episodio: con base en la idea moderna de “genio artístico” parecía imprudente, en efecto, avanzar que nuestro máximo paisajista “inventor” de una manera de ver la naturaleza mexicana, había sido un simple “copista”, este detalle revela el poco aprecio en que se tiene a la fotografía, amén de tergiversar un segmento de la historia del arte mexicano.³⁰

Velasco integraba varias vistas para conformar el horizonte, alrededor de cuatro o cinco captadas en secuencia a fin de lograr panorámicas, mientras que del primer plano capturó una con un ángulo visual de aproximadamente treinta grados.³¹ (fig. 5).

La importancia de lo que se plantea en los párrafos anteriores, está en la posibilidad de valorar la obra de un pintor a través de la verdad histórica y reconocer que el uso de la fotografía se había extendido por el todo el mundo durante la segunda mitad del siglo XIX, y que era de uso corriente entre los pintores.



Fig. 5, José María Velasco
El Valle de México
óleo sobre lienzo
1894
182 x 124 cms.

³⁰ Oliver Debroise. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México, CONACULTA, 1994, pp. 33.

³¹ *Ibidem*, p. 52.

En 1902, asumió la cátedra el acuarelista Gonzalo Argüelles Bringas quien posteriormente se encargaría de la Escuela de Pintura al Aire Libre de San Ángel. Podemos mencionar a algunos otros pintores egresados de la Academia, a principios del siglo XX, que se dedicaron al paisaje, aunque su obra se encuentra dispersa y ha sido menos estudiada, se trata de Félix Parra, Mateo Herrera, Leandro Izaguirre, Germán Gedovius, Cleofas Almanza, José Jara, Francisco Romano Guillemín y Armando García Núñez.

Dentro de la vertiente impresionista debemos citar a Joaquín Clausell, amigo de Gerardo Murillo, éste último, como dice Luisa Barrios, “ elevó el paisaje a un rango de expresión único y recreó en él las perspectivas más audaces en la óptica angular. Tenía estudios de geografía y filosofía y estuvo muy interesado en la vulcanología. Francisco Goitia también tiene una importante obra paisajística, generalmente relacionada con temas de la Revolución Mexicana. Se ha dicho que Felipe S. Gutiérrez es el precursor del subgénero del paisaje urbano en México, así como también fue el que pintó el primer desnudo mexicano titulado *La amazona de los Andes*.

A partir de 1913, el pintor Alfredo Ramos Martínez organizó las Escuelas de Pintura al Aire Libre, primero una ubicada en Santa Anita, y posteriormente las demás escuelas dedicadas a la enseñanza artística dirigida especialmente a niños, en las cuales el paisaje se volvió el tema fundamental. Entre los maestros de estas escuelas podemos mencionar a Argüelles Bringas, Germán Gedovius, Fermín Revueltas, (adherido al estridentismo), e Ignacio Asúnsolo.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares de Pintura influyeron aproximadamente hasta 1930. Estas escuelas favorecieron el autodidactismo y el relajamiento técnico, abriendo canales de expresión popular, al propiciar que la espontaneidad del pintor se expresara con libertad, rompiendo con la tradición de la enseñanza académica de la pintura de paisaje.

Durante el periodo muralista el tema del paisaje evidentemente quedó relegado, aunque no fue abandonado por completo, Siqueiros y Rivera realizaron algunas obras con este tema. En los años revolucionarios (1913) se dió el descubrimiento de un sitio denominado el "Tahití mexicano": Juchitán³². En la década de los cuarenta, un grupo de jóvenes fue representante de una corriente sintética que recuperaba el espíritu de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, entre quienes figuraban Feliciano Peña, Amador Lugo, Manuel Echauri, Luis Nishizawa, Nicolás Moreno, Antonio Ramírez, Manuel Herrera Cartalla y Fernando Castro Pacheco³³.

Es necesario hacer referencia al estridentismo, que tiene como fecha de nacimiento el año de 1921, la importancia de este movimiento radica en haber valorado, algunas de las propuestas hechas por los futuristas italianos, sobre la necesidad de abordar el vértice ciudadano como tema pictórico, volviendo la mirada hacia el presente. Entre los protagonistas del estridentismo se encuentran el poeta Manuel Maples Arce, quien firmó *La hoja Actual número 1* que tenía el carácter de manifiesto, y los artistas plásticos Germán Cueto, Leopoldo Méndez, Diego Rivera, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Jean Charlot. Aunque la duración del movimiento fue de cinco años, es importante referir, las inquietudes que surgían en torno a la representación de aspectos urbanos.

Los muralistas, dentro de su faceta de pintura de caballete, incursionaron también en el paisaje, recordemos los paisajes cubistas que realizó Diego Rivera, y la manera en que Juan O'Gorman representa la imagen de la ciudad de México en crecimiento y expansión económica realizados a fines de los años cuarenta. Sus paisajes están ordenados simbólicamente y en ocasiones resultan fantásticos, como su *Monumento fúnebre al capitalismo industrial* de 1943.

³² José De Santiago Silva, "*Jesús Gallardo y la tradición paisajística de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*". Tesis de Maestría en Artes Visuales, México, UNAM, ENAP, 1995. p. 28.

³³ *Idem*.

Quiero hacer énfasis en la importancia de David Alfaro Siqueiros, en cuanto a la relación que veo entre su trabajo y la obra de Castro Leñero, ya que el pintor muralista virtió todas sus inquietudes de experimentación técnica y formal en sus paisajes de caballete, en los cuales utilizó la fotografía aérea e integró el uso del accidente en su proceso creativo. Con él, la búsqueda de técnicas y materiales adecuados al momento histórico del pintor cobran importancia, él comienza a utilizar la cámara fotográfica, el proyector y el aerógrafo en sus murales.

Cuando estuvo en Nueva York fundó un taller experimental para investigar nuevas técnicas, ahí comenzó a utilizar la piroxilina y a aprovechar el accidente. Sus principios eran: superficie activa, composición espacial o intermural, materiales modernos –piroxilina, vinelita y silicón- herramientas modernas –cámara fotográfica, proyector eléctrico, y aerógrafos.³⁴ Así, Siqueiros se convierte en el padre de todas las iniciativas posteriores que buscaban utilizar medios y materiales acordes con su época y experimentar con ellos para lograr efectos innovadores y coherentes con su momento histórico, y en esta línea se inserta José Castro Leñero.

Teresa del Conde ha situado los inicios del cambio denominado de la *Ruptura* en México, hacia 1957 o 1958, entre los artistas que se encontraban activos en ese movimiento podemos mencionar a Lilia Carrillo, Francisco Corzas, Jose Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguérez, Fernando García Ponce, Vincente Rojo, entre otros. Como es sabido, cada uno de ellos hacía pintura según su manera de entenderla, plásticamente no había coincidencias, aunque estaba claro que había un grupo que seguía adherido a la representación, mientras que otros exploraban el camino de la pintura abstracta, tratando de vincularse a las tendencias internacionales en voga. Precisamente, para ese momento la representación del paisaje y en general de los géneros pictóricos que aún se dieron durante las priméras décadas del siglo

³⁴ Justino Fernández, *op. cit.*, vol. II, p. 76.

XX, habían dejado de interesar a los pintores jóvenes que vivieron durante los sesentas. Pero hubo un repunte del arte figurativo como se verá adelante.

2.2 EL PAISAJE EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

Lo escrito en el apartado anterior, acerca de la manera en que se gestaron las representaciones del paisaje urbano en México, nos permite avanzar cronológicamente al momento en que José Castro Leñero se encontraba estudiando pintura en México, la década de los años setenta, no sin antes mencionar algunos antecedentes biográficos. Nació en 1953, en la ciudad de México, estudió Comunicación Gráfica durante dos años y posteriormente la licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, que en esa fecha todavía se encontraba en la Academia de San Carlos, y terminó sus estudios en 1979. Para conocer las inquietudes que había en ese momento en el ámbito pictórico, veremos algunos de los comentarios de José Castro Leñero acerca del contexto en el que se dió su acercamiento a la pintura. En un principio estudió comunicación gráfica, pero al poco tiempo decidió entrar a la carrera de Artes Visuales, al respecto señala: *De hecho la intención era entrar a estudiar artes visuales, pero a veces por presiones internas o presiones propias, uno se mete a una carrera que tiene cierta seguridad, pero ya estando ahí se da cuenta de que en realidad lo que quiere es otra cosa. Estuve dos años en la carrera de comunicación gráfica y luego revalidé algunas materias y me pasé a Artes Visuales en San Carlos, estuve cuatro años. Yo creo que las motivaciones que tuve para tomar esta carrera, tienen mucho que ver con la influencia o la repercusión que tienen en mi las obras, yo estudié pintura porque me gusta mucho la pintura, me gusta ver pintura, entonces quiero hacer pintura para repetir esa experiencia, la experiencia que yo tengo cuando me enfrento a un*

*cuadro, a una gráfica o a alguna obra de arte, entonces, en primera instancia, busco repetir esa experiencia para poder estar un poco más cerca del fenómeno.*³⁵

Acerca de las diferencias que percibía en ese momento entre la comunicación gráfica y las artes visuales señaló: *Entré a la escuela en 1973, yo siento que la comunicación gráfica estaba un poco rezagada, yo estudié en una escuela que estaba en Tacuba y siento que el nivel no era tan atractivo como podría ser ahora que hay más recursos. Por otro lado, en San Carlos, Artes Visuales también estaba muy revuelto, fue un momento un poco anárquico, había movimientos y nunca podían fluir bien las clases y más bien uno se agarraba de lo que le gustara más, un poco para sobrevivir. La escuela es algo muy importante en ese momento porque te conecta con el medio, te conecta con la información, pero no es que sea algo determinante; hay un momento en que dices me separo, y comienzo a trabajar por mi lado, aunque sigas asistiendo a la escuela, pero creo que esa parte es mejor, comenzar a abrir la posibilidad de trabajar por tu cuenta.*

A finales de los años setenta, Castro Leñero comenzó a obtener reconocimientos por su labor pictórica, en 1976 obtuvo el primer premio de grabado en el XI Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, organizado por la Casa de la Cultura de Aguascalientes; en 1984 el premio de pintura del IV Encuentro Nacional de Arte Joven; ocho años después, el primer lugar en la VI Bienal Rufino Tamayo; y nuevamente en el año 1996, fue premiado en la VII Bienal Rufino Tamayo. En 1999 obtuvo mención honorífica en el Salón de Octubre del Gran Premio Omnilife.

Cabe hacer notar que Castro Leñero es un heredero de la generación de la *Ruptura*, dicha generación buscaba nutrirse de la pintura internacional y colocarse en el mundo del arte por medio de galerías, al parecer su obra paisajística no se nutrió del paisaje mexicano anterior, de ahí que al observar el estudio histórico se presenta una

³⁵ Es preciso aclarar que todos los comentarios de José Castro Leñero que se han agregado al texto se destacan en cursivas y provienen de las tres entrevistas citadas a continuación. Arizpe Pita, Bertha Alicia. "Entrevistas a José Castro Leñero", México, Taller del artista, 4, 18, y 31 de marzo de 2004.

especie de corte a la hora de abordar sus paisajes, pues definitivamente su mayor influencia la obtuvo de la pintura norteamericana de la segunda mitad del siglo XX, especialmente de los artistas del Pop art.

Al observar las obras de Castro Leñero, vienen a la mente una serie de referencias de la historia del arte, aunque hemos querido concentrarnos en una visión sincrónica relativa al arte mexicano para conocer más su obra, no podemos dejar de mencionar algunos otros aspectos de la realidad de la pintura contemporánea que creemos han influido en la obra de este pintor o que de alguna manera tienen un conexión conceptual, pues como se ha dicho, las posibilidades de acceso a la información sobre lo que ocurría en el terreno de la pintura han sido cada vez mayores.

Los temas de Castro Leñero tienen mucho que ver con los temas de la *American Scene* de los años treinta y cuarenta en Estados Unidos, en su intento por retomar imágenes de la vida urbana en lo que se denominó *realismo urbano*, entre cuyos exponentes podemos mencionar a Kenneth Hayes Miller, Edward Hopper, Reginal Marsh e Isabel Bishop, entre otros. Estos artistas estaban interesados en hacer una crónica de la vida urbana, de la vitalidad de las multitudes o de la experiencia de la soledad de los habitantes de la ciudad (fig. 6).



Fig. 6, Edward Hooper
*Aproximación a una
ciudad*
1946
óleo sobre tela
66. x 102 cms.

Reginal Marsh fue uno de los que más fervientemente se encargaron de registrar el vórtice citadino, dibujando y fotografiando las calles, observándolas por medio de binoculares desde su departamento en Nueva York.³⁶ Naturalmente, todo esto estaba ligado al progresivo y rápido aumento de la población en las ciudades que se transformaron en los primeros veinticinco años del siglo XX en políglotas y cosmopolitas, además de que comenzaron a desarrollarse redes carreteras y de comunicación, tema que ha sido abordado en el capítulo uno.

Lo anterior traía consigo transformaciones en diferentes esferas, una de ellas es precisamente la que se refiere a la imagen que el habitante de la ciudad tiene de ésta, y la que la ciudad adquiere gracias a la proliferación de imágenes dentro de la misma. Sin embargo, la influencia más importante que se observa en la obra de Castro Leñero desde los setentas hasta la fecha, la constityó el arte pop, tanto el proveniente de norteamérica como el inglés, así lo refirió en una entrevista al comentar las propuestas pictóricas que estaban en voga en ese momento: *Se vivió un momento en que hubo un cambio en el plan de estudios, para mí fue muy caótico porque entró el geometrismo, y había una tendencia a eso, pero no había un total concenso, entonces había mucho desorden. Había dos que tres pintores que estaban metidos en la cuestión teórica, pero yo me lo fui llevando de una manera muy individual, no siento que haya formado parte de un grupo; porque revalidé materias y tomaba clases en diferentes grupos, entonces nunca llegué a sentirme parte de un grupo de estudiantes. En esa época comencé a organizarme con mis hermanos y otros amigos para rentar una casa y trabajar por nuestra cuenta, aunque seguíamos asistiendo a la escuela.*

Entre los artistas que formaban parte de la vida escolar de la Escuela Nacional de Artes Plásticas estaba el escultor Sebastián y en pintura Castro Leñero recuerda: ... *había un grupo, estaba Ricardo Rocha, este pintor que tenía un grupo de pintores*

³⁶ Nannette V. Maciejunes y James Keny. "Visiones de Estados Unidos", en *Visiones de Estados Unidos: Realismo Urbano. 1900-1945*. México, INBA, 1996. pp57-88.

que eran los de avanzada, eran de los últimos años, los más informados, los más aventados, había buenos pintores, individualidades interesantes. El pintor Ricardo Rocha, que participó en la formación del grupo Suma, comenzó a pintar siendo abstracto y posteriormente abordó la figuración con el tema del paisaje y continúa pintando dichos motivos hasta la fecha.

En esos años había una tendencia fuerte hacia la nueva figuración, se reconocía la importancia de pintores como Francis Bacon, y las propuestas del Pop art: En ese momento veía mucho al exterior, todo lo que se estaba haciendo en los sesentas, fue un movimiento muy fuerte, principalmente en Estados Unidos. Me gustaba mucho el arte figurativo, lo que se estaba haciendo en Inglaterra y Estados Unidos. Por ejemplo, en Estados Unidos, estaban Rauschenberg, Jons, Warhol, Hamilton, Kitaj, era una cierta selección de artistas de todos lados con los que sentía afinidad. Yo estaba trabajando, pero había ciertas referencias que sí eran importantes. Yo creo que la pintura viene de la pintura, siempre hay una influencia, y hay un momento en que sientes una afinidad con lo que tu estás haciendo y lo que se está haciendo por otro lado, entonces te ayuda un poco a aclarar tu idea y a ver recursos y sobre todo en cuanto a la invención. esta capacidad de inventar la pintura que es lo que se me hace muy interesante.

Sin embargo, a la fecha el panorama del mundo del arte ha crecido y se ha diversificado y se puede tener acceso a gran cantidad de información a través de internet y de revistas, de modo que la percepción de lo que sucede en el mundo del arte actual es considerablemente distinta a la de aquellos años, sobre su visión al respecto señala: Se ha modificado, porque siento que el mundo se ha expandido de una manera impresionante, entonces ahorita ya no hay cinco artistas, sino 500, hay cosas muy interesantes y hay una manera muy a la mano de informarse. Es como un bombardeo, hay propuestas en muchos lados, muy interesantes, pero igualmente uno sigue haciendo su selección de lo que le interesa. Ahora hay un movimiento mucho más plural y es mucho más difícil por eso, pues crea en el artista cierta ansiedad, de

no saber qué escoger, ya que hoy en día las posibilidades de hacer ya son en muchos sentidos, hay muchos recursos; por ejemplo, el video, ya cualquiera puede hacer video, está muy a la mano, entonces muchos artistas caen en la tentación de estos medios, la situación es más difícil por eso, hay más propuestas y hay que escoger más, siento que hay un panorama mucho más vasto.

José Castro Leñero se vió involucrado en la reflexión sobre las imágenes mediáticas que pusieron sobre la mesa los artistas pop, especialmente en lo referente al uso con fines pictóricos de imágenes provenientes de estos medios. Podemos mencionar a una cantidad considerable de artistas que han utilizado la fotografía al servicio de la pintura, entre ellos están: Edouard Manet, Gustave Courbet, Edgar Degas, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Chuck Close, etc. En México Arturo Rivera, Carla Rippey y Rafael Cauduro, entre otros.

También podemos citar a Cham Hendon, quien retoma anuncios de televisión y calendarios, y trabaja a base de vertir pequeños segmentos de pintura arremolinados en toques de colores jaspeados, pequeños e intrincados, de modo que sus cuadros vistos desde lejos parecen un lienzo de cifras.

En la década de los sesenta, Gerhard Richter comenzó a usar la fotografía de prensa, de publicidad y la de aficionado como eje importante de su pintura. Utiliza fotografías tomadas por otros, reproduce las imágenes en sus cuadros, las proyecta, etc. Gerhard Merz, por su parte tiene obras en las que usa la fotografía, formalmente afines a la estética de Warhol, por el uso de la serigrafía y las amplias superficies planas y monocromáticas, sin embargo sus fotografías evocan composiciones clásicas de la pintura (fig. 7).



Fig. 7, Gerhard Richter
Townscape Madrid
1968
óleo sobre lienzo
277 x 292 cms.

A José Castro Leñero se le ha relacionado con los fotorrealistas, por sus procedimientos de proyección de fotografías sobre el lienzo y el tratamiento frío e impersonal que, en ocasiones, otorga a sus superficies pictóricas. Los fotorrealistas utilizaron la fotografía sistemáticamente y trasladaron con frialdad y fidelidad lo que había en la fotografía al lienzo, para ello utilizaron la proyección de transparencias sobre los cuadros, o transfiriendo la imagen por medio de cuadrículas, pintando con aerógrafo, buscando con esta carencia de emotividad descargar los temas de contenidos anecdóticos o narrativos, sus motivos fueron principalmente el paisaje urbano norteamericano, los autos, almacenes, hoteles, anuncios y retratos. Entre los fotorrealistas norteamericanos, de finales de la década de los sesentas, podemos citar a John Baeder, Robert Bechtle, John Clem Clarke, Chuck Close, Robert Cottingham, Don Eddy, Richard Estes, Audrey Flack, Ralph Goings, Howard Kanovitz, Richard Mc Lean, Lowell Nesbitt y John Salt (fig. 8).

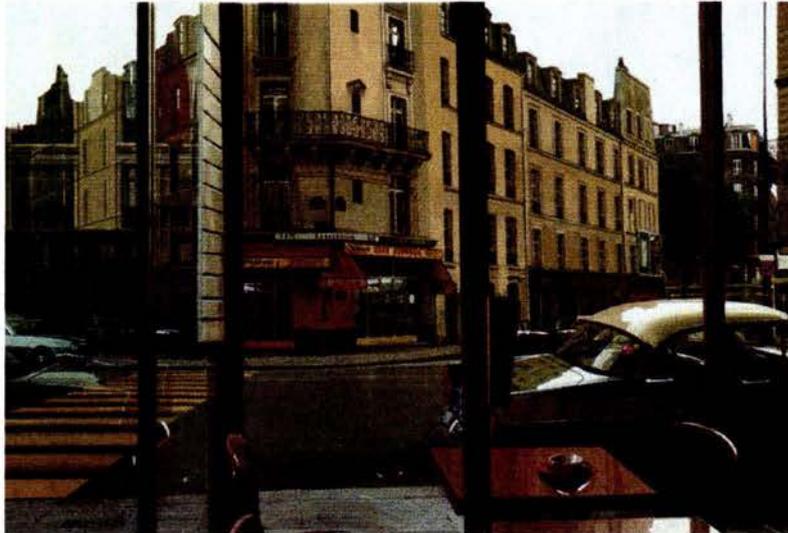


Fig. 8, Estes, Richard
Central Savings
1975
óleo sobre lienzo
122 x 158 cms.

En el fotorrealismo, Richard Estes es el principal pintor de la ciudad, especialmente de Nueva York; muy cercano a las imágenes a las que nos tenía acostumbrados el pop, Estes acentúa algunos aspectos de los objetos representados como son los reflejos de luz sobre los materiales de que están hechos los objetos.

A continuación se hará un análisis sobre cuatro obras de pintores contemporáneos que representan aspectos del paisaje urbano, con la finalidad de conocer la manera en que el género ha sido abordado por estos artistas que están muy cercanos a las propuestas que dirigen el trabajo del pintor que aquí se estudia. Las obras se presentan en orden cronológico.

Comenzaremos con la pieza titulada *Estate* de Robert Rauschenberg (fig. 9), que es de gran tamaño, en ella se encuentran representados distintos elementos que habitualmente encontramos en el paisaje urbano. El autor utilizó imágenes fotográficas para realizar este collage que involucra características pictóricas que revelan gesto, velocidad y movimiento, mezclados con impresiones serigráficas de gran precisión. Entre los elementos urbanos se observan edificios, señales de tránsito,

y el monumento conocido como *La Libertad*, símbolo de la cultura norteamericana y del poderío económico que ejerce sobre el mundo desde la ciudad de Nueva York.



Fig. 9, Robert Rauschenberg
Estate
1963
óleo y serigrafía sobre lienzo
243 x 177 cm.

Esta visión de lo urbano representa el ambiente caótico que se vive en las grandes ciudades, donde cohabitan lo mecanizado y el factor humano. Las manchas coloridas, por su carácter gestual, aluden a lo primigenio y salvaje, mientras que las impresiones serigráficas constituyen un recuento panorámico de la cultura de masas y el caos que se genera en los grandes centros económicos.

Cabe destacar que esta pieza se refiere a un sitio específico, la ciudad de Nueva York, esto quiere decir, que pasa a formar parte de las producciones simbólicas que destacan elementos relativos a un lugar -en este caso la imagen del monumento a la Libertad-, y que integran a sus habitantes en un sentimiento de pertenencia y arraigo.

Avanzando en nuestro estudio pasamos a una obra del pintor alemán Gerhard Richter, que está fuertemente anclada en la experiencia del hombre contemporáneo frente al mundo de las imágenes, de ahí que su trabajo, al apropiarse de esta serie de recursos ilimitados ofrece al espectador el imaginario colectivo cotidiano. Esto da la posibilidad de una gran variación temática y de tratamiento pictórico, pues justamente

el tema es la variedad de técnicas y posibilidades de representación, especialmente atentos a los medios de comunicación de masas (fig. 10).



Fig. 10, Richter, Gerhard
Administrative Building
1964
óleo sobre lienzo
97.2 x 149.9 cms.

En esta imagen de un paisaje urbano, Richter eligió la fachada de un edificio de oficinas administrativas como representación de un paisaje urbano contemporáneo. Observar esta parte de la fachada nos permite imaginarnos las características de la metrópolis en que el edificio está inserto, pero además, la pesada construcción, se constituye en un símbolo de poderío económico.

Si bien, la imagen asemeja la reproducción precisa de una fotografía y esto es acentuado por la eliminación del color, va más allá de la descripción fotográfica cuando el pintor decide representarla desenfocada, recreando la experiencia que se tiene al captar las imágenes en movimiento desde un automóvil y la manera en que dentro del vórtice urbano han desaparecido las figuras humanas, ya que el paisaje está desolado y los peatones han desaparecido. Las multitudes son sugeridas a través

de otros aspectos de la imagen, por ejemplo, la gran cantidad de ventanas y el tamaño monumental del edificio. Es decir, refiere la arquitectura dedicada a las masas.

Otra manera de presentar el contexto urbano, está dada por la obra del hiperrealista nortamericano Richard Estes, aquí se presenta el ejemplo de la obra titulada *Café express*; es notoria la intención del pintor de ir más allá del realismo que podría captarse fácilmente por una cámara, al representar con extrema fidelidad los reflejos del exterior sobre el cristal, en el gran vidrio se refleja la ciudad, sus imponentes edificios, las amplias avenidas, los anuncios de marcas y los nombres de locales comerciales. Incluso se alcanzan a ver siluetas y sombras de la gente que camina por las banquetas (fig. 11).

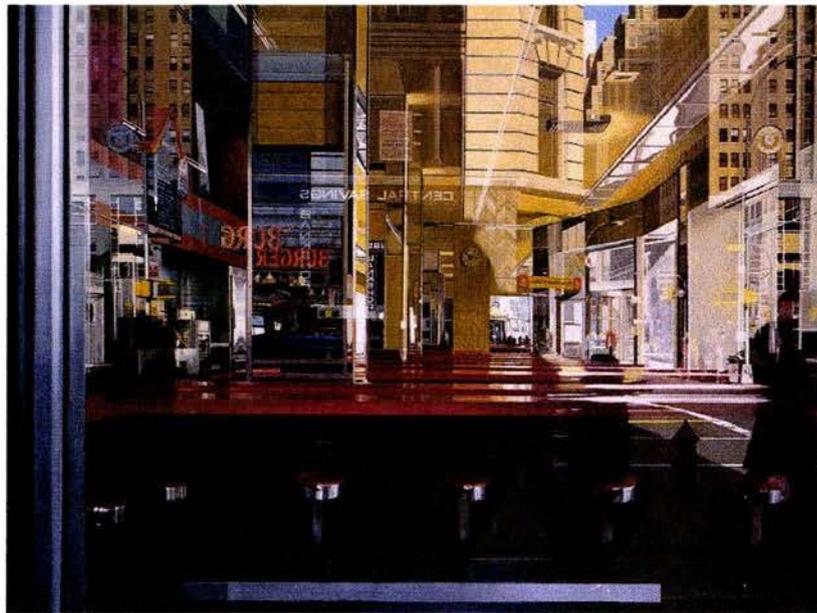


Fig. 11, Estes, Richard
Café Express
1975
óleo sobre lienzo
122 x 154 cms.

La minuciosidad y el virtuosismo de la ejecución, abren paso a un nivel interpretativo que va más allá de las características descriptivas implícitas en la imagen. El enorme cristal se transforma en un velo imaginario que da continuidad al espacio, pero al mismo tiempo permite ver el exterior. Es un vehículo de entrada y salida, entre el

espacio abierto y el cerrado. El gran cristal refleja contradicciones entre el brillo que da lustre a la ciudad y la fragilidad que constituye el reflejo de la cultura norteamericana. Esta obra es una muestra de la manera en que al acentuar a tal grado el realismo de la imagen, llegan a percibirse aspectos cotidianos que generalmente pasan inadvertidos, pues el espectador ha de hacer un paréntesis para reflexionar en las imágenes de todos los días al enfrentarlas a través de la pintura.

Todos los datos que nos ha aportado este capítulo, serán de utilidad en el análisis de lo que viene, ya que veremos si la obra de Castro Leñero, tiene o no algún vínculo con el paisajismo mexicano anterior, y que se relaciona con la de otros artistas contemporáneos que también usan medios fotográficos en su pintura de tema urbano como Gerard Richter.

CAPITULO III

REVELACIÓN DEL PROCESO CREATIVO

3.1 INTRODUCCIÓN AL TEMA DEL PROCESO CREATIVO

En este capítulo, se establece la manera en la que se aborda el proceso creativo de José Castro Leñero; en primer lugar se proporciona un conocimiento general sobre la creatividad y sus procesos, y más adelante, se hace un estudio de las diez obras que componen la serie *Ciudad en Movimiento*, el cual se enriquecerá con las entrevistas realizadas al pintor. Es preciso aclarar que frente a la enorme complejidad que presenta el tema de la creatividad, el estudio solamente se basará en textos de los siguientes autores: Herbert Read, Collingwood, Saturnino de la Torre, Arturo Schoening y Juan Acha.

En el terreno de las artes visuales, el término creatividad es de uso frecuente, en especial por aquellos que hablan o escriben acerca de obras y artistas. De la obra de arte, se esperan características tales como la originalidad y la novedad, aspectos que son asociados a la idea de crear, sin embargo, esos términos, al usarse de manera corriente, se aplican indiscriminadamente a una variedad de obras y personas de forma tal que no sabemos, si al hacerlo, les adjudicamos el mismo significado.

Para entrar al análisis del asunto, nos remitimos al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, según el cual, crear implica: “Producir algo de la nada. Engendrar. Hacer Dios del mundo. Inventar.” Vemos pues que el término crear se asocia en ocasiones a una actividad divina, la creación del mundo por Dios, sin embargo ¿Puede ser adjudicado un acto creativo a un ser humano? Collingwood, señala que *Dios creó al mundo de la nada*, sin que hubiese ningún antecedente de materia alguna a la cual impusiera una nueva forma³⁷. En este sentido, toda creación es creación de la nada, pues no existen requisitos previos a la creación. En cuanto a la obra de arte, dicha falta de requisitos es inaplicable, una de las condiciones previas para que surja una obra de arte es que en el artista existan ciertas necesidades expresivas y que posea los medios por los cuales ha de expresarlas. Pero no hemos de conformarnos con la definición del diccionario, con la cual, nuestra visión sería muy limitada, por ello profundizaremos en el tema apoyados en los textos de los autores antes mencionados.

La creatividad está relacionada con la concepción y nacimiento, con el acto de engendrar. En este sentido, el artista que crea una obra de arte, engendra y vive la experiencia de presenciar y dar lugar al nacimiento de formas originales, sean éstas musicales, plásticas, literarias, etc. Tal como lo dice Herbert Read en el párrafo siguiente.

Podrá cuestionarse el uso del término originalidad, pues ¿de dónde han de surgir esas formas originales? la originalidad de la obra de arte no implica que haya surgido de la nada, que el objeto o las formas sean enteramente nuevas, sino que, concordando con Herbert Read, consiste en “... la facultad de inventar variaciones formales en la técnica de comunicación...”³⁸. En esta afirmación Read remite el problema de la originalidad al ámbito pragmático de la deriva de los signos, pero además agrega que en dichas variaciones formales, no se involucran las creencias, filosofía, valores o medio social

³⁷ R. Collingwood. *Los principios del arte*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 124-126.

³⁸ Herbert Read. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires, Proyección, 1967. p 29.

del artista, sino que corresponden a alguna cualidad de la *estructura* de la obra de arte y se da por la manipulación de los materiales y medios de su arte³⁹. De esta definición resulta interesante destacar que la originalidad que se concreta en los objetos artísticos se hace evidente en su estructura, es decir en el aspecto sintáctico de las obras, pero también en el ámbito pragmático en el cual un espectador determinado entra en contacto con la obra de arte. De ahí que también sea importante que el artista lleve a cabo una experimentación,⁴⁰ de las diferentes combinaciones de sus materiales y medios.

Saturnino de la Torre en su libro *Creatividad y formación* hace una clasificación en la que distingue entre cuatro tipos de creatividad: *La creatividad filogenética*: característica propia de los seres humanos; *la creatividad potencial*: ésta es la creatividad que todo ser humano posee y que es susceptible de ser desarrollada, además de que presenta diferentes características de acuerdo a las etapas de crecimiento de un individuo, a grandes rasgos podemos distinguir entre la infancia, la juventud y la madurez; *la creatividad cinética*: implica que el potencial creativo del ser humano se convierta en un acto, en un *estar creando*; y *la creatividad fáctica o creación*: que es el resultado o producto al que se llegó por medio de un acto creativo⁴¹.

Estas cuatro categorías de creatividad pueden ser observadas separadamente, haciendo para su estudio una distinción que, aunque no deja de ser artificial, facilita profundizar en aspectos particulares del fenómeno; así, la creatividad según Saturnino de la Torre, se puede estudiar desde cuatro enfoques: la *persona* creativa, el

³⁹ Al decir *medios de su arte* según mi interpretación, Read hace referencia a los medios de expresión que utiliza el artista, por ejemplo, en el caso de la pintura nuestros medios son: el color, la textura, la línea, el plano, el claroscuro etc. Y una característica fundamental de este medio de expresión es que se maneja un espacio bidimensional.

⁴⁰ Me parece que el término *experimentación* es más apropiado; ya que la manipulación no implica, necesariamente, un manejo de los medios y materiales con que se trabaja, con un propósito determinado y de lo cual se esperan resultados en un plazo específico.

⁴¹ Saturnino de la Torre. *Creatividad y formación*. México, Trillas, 1997, pp. 80-81.

proceso creativo, los *medios* de expresión que utiliza la persona que crea y el *producto* resultante de dicho acto⁴².

Un proceso implica atravesar por diversas etapas que llevan a un fin, en este caso, la creación de una obra de arte. Este proceso se puede dividir a grandes rasgos en tres etapas: “En el proceso de creación de cualquier ámbito profesional se constatan al menos tres momentos: *anterior a la ideación, concomitante y posterior*, subyaciendo en todos ellos factores cognoscitivos, emocionales, afectivos y tensionales.”⁴³ Para que surja la iniciativa de plantear una idea nueva, hemos de encontrar primero un factor motor, dicho motor surgirá, como he mencionado anteriormente, de las necesidades expresivas del autor, y puede presentarse como un problema a resolver, que puede ser motivado por su tiempo histórico, la crítica a los sistemas sociales, y de la propia tradición pictórica, entre otros; con ello, el proceso tendrá dirección y finalidad.

En el momento anterior a la ideación surgen iniciativas que tienen siempre un vínculo con la experiencia. La mente acumula a lo largo de la vida una serie de experiencias sensitivas así como recuerdos de datos y situaciones concretas, que en muchas ocasiones se conforman en imágenes mentales, todo lo anterior sirve de base para las transformaciones que serán sugeridas por las ideas, en base a la combinación de experiencias.

Naturalmente, cuando el pintor se encuentra en la búsqueda de la solución a un problema, ha de poseer la información suficiente que le permita combinar ideas y tener más opciones. Dicha información, en el ámbito pictórico, puede estar vinculada con factores como el color, y en general los elementos visuales y plásticos, la historia del arte y en particular de la pintura, así como con la experiencia sensible que desea comunicar.

⁴² *Ibidem*, pp. 130-133.

⁴³ *Ibidem*, p. 57.

Arturo Schoening⁴⁴ dice que la mente tiene la facultad de crear imágenes mentales de dos tipos: *recuerdos* o *pensamientos* que son obtenidos del pasado, y que son la base de nuestras combinaciones para futuras transformaciones; y las *ideas* a las cuales define como imágenes mentales formadas por las combinaciones del pensamiento que tienen la característica de proponer cambios a la realidad.

Para tratar lo relativo al proceso creativo también es útil hacer referencia a Juan Acha y su libro titulado *Introducción a la Creatividad Artística*⁴⁵, en el que aborda ampliamente el tema, por lo que ha sido de gran utilidad para el diseño de las entrevistas que le fueron hechas a José Castro Leñero.

Juan Acha, explica que para acercarse al proceso creativo de un artista es necesario tener en consideración aspectos relativos a su vocación y estudios profesionales, puesto que en el estudio de la primera, podemos conocer las motivaciones (por qué) del artista, desde los inicios de su elección profesional, sus finalidades (para qué) y móviles (cómo), durante los estudios profesionales, el artista elige su territorio de acción y comienza a reconocer sus disconformidades respecto del mismo y sus aspiraciones innovadoras.

Posteriormente, vendrá su adaptación a la realidad profesional y su integración paulatina al proceso de producción, distribución y consumo en el mercado del arte. Durante este periodo de adaptación profesional, muchos artistas cambiarán de camino, mientras que otros lograrán consolidarse en el ámbito de su profesión y continuarán ejerciendo su práctica artística, precisamente esa continuidad es la que se requiere para abrir paso a lo que el autor define como proceso creativo: “La creación exige un proceso largo, complicado y frágil que cubre los 15 o más años de adaptación profesional. A este proceso lo denominaremos creativo, porque

⁴⁴ Arturo Schoening. *La fábrica de ideas. Como desarrollar el potencial creativo*. México, Trillas, 1997. p 25-29.

⁴⁵ Juan Acha, *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas, 1992.

comprende fases previas a la creación (concepción, trabajo simple de cada obra y maduración), más la creación misma (solución).”⁴⁶ En efecto, Juan Acha considera que el proceso creativo no se limita a la planeación y ejecución de una sola obra, sino que implica una producción continua que pasará por diferentes etapas.

Lo anterior se comprende al analizar la manera en que define la creatividad como “...la concepción de innovaciones valiosas y la ejecución de éstas en las obras, junto con las redundancias necesarias.”⁴⁷ Esto quiere decir que al artista le es preciso conservar constantes formales en sus obras para que sean accesibles a la comunicación y que además permitan identificar las innovaciones. En esta relación, entre continuidad y cambio, en la obra artística interviene la *memoria*, que permite repetir constantes, la *experimentación*, que descubre las variantes, y la *reflexión* que decanta las ideas y define cuáles quedarán plasmadas en la obra.

El proceso creativo ha sido dividido para su estudio en etapas: a) formulación, b) maduración, c) solución, y d) comprobación o realización⁴⁸. Corresponde a la formulación el estadio de concepción-ejecución de cada obra; en este punto, el artista razona sus propuestas y su relación con el estado actual de su ámbito de acción, en este caso, la pintura, intelectualiza sus divergencias y aspiraciones con lo que se está pintando alrededor, aunque a veces estas no son plenamente conscientes nos mueven a la actividad por medio de un impulso que es precedido por el deseo que surge al tomar conciencia de los objetivos y finalmente una volición que implica conocimiento de sus fines y el dominio de los medios para lograrlos.

Durante la concepción-ejecución entra en juego todo el pasado del artista, su formación y su adaptación a su medio profesional; debido a esto, se puede decir que por espontáneos que parezcan sus planteamientos frente al lienzo, llevan la carga de

⁴⁶ *Ibidem*, p. 145.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 147.

⁴⁸ Estas etapas corresponden a las que Saturnino de la Torre denomina: momento anterior a la ideación, concomitante y posterior.

conocimientos e intenciones que lo llevan a elegir una determinada forma, color, configuración, etc.

Pero es necesario recalcar que la concepción-ejecución que lleva a la creación artística, no se da en una sola obra, sino en una sucesión de éstas que al ser concatenadas integran el proceso creativo. Juan Acha apunta: “... estamos formulando aquí el proceso creativo como una larga sucesión de obras y años, esfuerzos y también innovaciones menores, innovaciones que tienen por culminación una de mayores dimensiones, capaz de ser considerada creación valiosa.”⁴⁹

La producción constante permite conocer los efectos de cada material, herramienta y procedimiento, pero también es importante saber cuáles son los efectos que busca el artista al elegir los propios de su expresión, pues estos delatan la elección de modalidades dominantes, emergentes o residuales de la expresión artística.

El artista ha de practicar la autocrítica comparando: a) la obra ejecutada con las similares, anteriores y presentes, suyas y de otros artistas, lo cual le permitirá situar su obra en la historia del arte, y acrecentar su cultura visual para identificar sus puntos de ruptura si los hubiera; b) las respuestas de la crítica, prensa y público con sus aspiraciones como autor; así podrá estimar la capacidad de comunicación de su obra; c) la realidad de la obra con sus intenciones creativas, para evaluar el progreso de la obra terminada respecto de sus intereses.

Así podrá acceder a la etapa de maduración en la que aclara y proyecta la finalidad que persigue, los medios necesarios para lograrla y los efectos de innovación que le permitan seleccionar los más valiosos, gracias a la acumulación de experiencias y a la elección entre disyuntivas a cada paso. Así, se espera que ha de darse una sucesión coherente de intentos creativos y no recomienzos permanentes hacia distintos

⁴⁹ *Ibidem*, p. 172.

caminos que no permiten llegar a una fase de maduración en la que se reflexionen las enmiendas y afinamientos necesarios para la próxima obra.

Acha explica el proceso creativo sosteniendo que la *solución creativa mayor* se da una vez en la vida del artista, posteriormente, cuando el artista reconoce su innovación entra en un lento perfeccionamiento a lo largo del resto de su vida. De ahí, que el autor distinga entre tres tipos de ejecuciones que nos aclararán más esta postura:

Las ejecuciones que denominaremos creadoras, porque materializan y consolidan la solución mayor encontrada por el artista como fin de su proceso creativo; las ejecuciones precreadoras que se van sucediendo a lo largo del proceso creativo; por último, las ejecuciones poscreadoras, que persiguen el perfeccionamiento evolutivo de la creación ya consolidada. Los tres tipos están vinculados a la creación.⁵⁰

Evidentemente, para el estudio de la obra de José Castro Leñero será necesario analizar todo lo anterior y es dable esperar que a lo largo de su trayectoria plástica desarrolle más de una innovación. Tomando en consideración que aún tiene muchos años de producción por delante.

3.2 PROCESO CREATIVO DE JOSE CASTRO LEÑERO. IMÁGENES DE LA SERIE “CIUDAD EN MOVIMIENTO”

Ahora entraremos de lleno al proceso de ejecución particular de la serie *Ciudad en movimiento*, y se conocerán aspectos constantes a lo largo de su obra ya que se hablará brevemente acerca de lo que el pintor venía realizando con anterioridad a la serie; para ello nos referiremos a lo que ha reseñado Alberto Blanco sobre la exposición titulada *La Imagen Encontrada* realizada por el artista en 1992, en el

⁵⁰ *Ibidem*, p. 212.

Museo de Arte Moderno, de la Ciudad de México, la cual estaba conformada por polípticos de temas urbanos hechos sobre papel (Fig. 12):

Las imágenes fotográficas sencillas de las cuales parte la pintura de José Castro Leñero se enriquecen por sucesivas acumulaciones y superposiciones de planos –mundos planos: muchos planos temporales y espaciales; por otra parte, el proceso mismo de la obra opera en el sentido contrario: sus pinturas cristalizan a base de una progresiva disminución, según el mismo artista, trabaja en base a la sustracción.⁵¹

Es importante tomar en cuenta el manejo del pincel de aire y el del pincel tradicional; el color en estas obras es aplicado con aerógrafo y no directamente con el pincel, de ahí la sensación de frialdad que tienen, ya que no se observan en ellas los rasgos expresivos dados por la gestualidad de los trazos del artista. Entre la variedad de materiales y herramientas que utilizó podemos mencionar tinta, lápiz, carbón, acuarela, acrílico, aerógrafo y plantillas. Además el trazo era más o menos libre, resultando que en ocasiones el acabado de las pinturas fuera plano, mientras que en otras se destacaban sus cualidades pictóricas.

El políptico titulado *Atmósferas*, se integra de treinta imágenes colocadas a de manera que dan forma a un gran rectángulo. Se representan básicamente dos asuntos, por un lado, fragmentos de vistas urbanas, en las que hay edificios, postes de luz y cableados, y por otra parte hay acercamientos a rostros y cuerpos humanos. Todas las imágenes fueron realizadas con fidelidad a la realidad aunque es notorio que hay, en cada una, síntesis colorística al llevar a los objetos y seres representados a un dramático contraste. Esa síntesis de la que hablamos se da de manera individual, pues visto el políptico en su totalidad, refleja un abundante colorido que tiende hacia los

⁵¹ Alberto Blanco. *Políptico del instante o La imagen encontrada, obra reciente de José Castro Leñero*. México, Museo de Arte Moderno, 1992. pp. 42, 43.

colores cálidos. Formalmente el políptico nos remite a la fragmentación, pero también al vórtice y a la velocidad, pues cada imagen atiende a diferentes puntos de vista, lo cual provoca impacto en el observador frente a la complejidad de las vistas. El tema de la obra puede al contrastar las vistas exteriores con los acercamientos a las figuras humanas, nos remite al contraste entre lo público y lo privado, entre el exterior y el interior, pero también a la complejidad de las grandes urbes en las que estamos inmersos.



José Castro Leñero
Atmósferas, de la
 serie *La imagen
 encontrada*
 Políptico
 acrílico sobre papel
 1992
 200 x 240 cms.

Respecto al trabajo que antecedió a la serie que nos ocupa el pintor explicó: *Corresponde a la exposición titulada "Fragmentos", anteriormente a esa, en 1992 tuve una exposición en el Museo de Arte Moderno ("La imagen encontrada") que fue obra en papel. Era un trabajo fotorrealista de imágenes urbanas y rostros, todo en polípticos. Entonces eran muchos fragmentos de escenas que estaban puestos en conjunto para dar una atmósfera, y después de eso siguió la intención de trabajar ya de una manera más formal la pintura, la técnica de la pintura, entonces empecé a*

trabajar en óleo y seguí trabajando un poco con la idea de los polípticos, acumulando una serie de imágenes en la tela. Después empecé manejar formatos grandes que estaban divididos otra vez en fragmentos, entonces eran cuadritos de lo mismo, más sintetizado, pero eran cuadritos que formaban un solo cuadro. A lo que me llevó eso fue a regresar al cuadro, con un tema único y entonces siguió esta serie (“Ciudad en Movimiento”) y manejé muchas veces el paisaje fragmentado, el paisaje seccionado, pero ya con la idea de que fuera un conjunto, de que fuera un solo tema, a veces con acentos de diferentes elementos pero manejando ya la idea de unidad. (figs. 13 y 14). Lo dicho por el artista lo podemos confirmar observando estos dos cuadros, donde efectivamente hizo seccionamientos a manera de recuadros, pero al mismo tiempo logró dar unidad visual a la superficie pictórica.



Fig. 13, José Castro Leñero
Estudio de la serie Fragmentos
 Acrílico sobre papel
 1996
 60 x 95 cms.



Fig. 14, José Castro Leñero
Vecinos de la serie Fragmentos
 Acrílico sobre papel
 1996
 60 x 82 cms.

Entre cada una de estas tres series, primero *La Imagen Encontrada*, después *Fragmentos* y posteriormente *Ciudad en Movimiento*, hubo una reflexión que condujo al pintor a retomar el cuadro único; él denomina a este proceso como dialéctico, en tanto que el trabajo lo fué llevando a reafirmar ciertas intenciones y a dejar de lado otros aspectos que ya no eran necesarios para el efecto que buscaba; en este caso, fue pasando de una multiplicidad de cuadros pequeños que eran montados en forma de polípticos, a agrupar esa variedad de imágenes en un solo cuadro, y

posteriormente, para reforzar la idea de unidad disminuyó significativamente la cantidad de imágenes diversas que intervenían en cada obra, además fue necesario alejarse del realismo anterior para dotar a la imagen de nuevas calidades pictóricas.

Castro Leñero toma muchas fotografías y las manipula en su computadora con el programa *Photoshop*, este programa es muy útil para hacer múltiples variaciones a las imágenes, por ejemplo, fotomontajes, recortes, cambios en el color y en las texturas visuales. Una vez que las imágenes están listas, las imprime en acetatos que después proyecta en el lienzo. También toma fotografías de sus cuadros conforme los va elaborando y las visualiza en la computadora modificándolas para ver diversas alternativas de solución pictórica.

En una investigación de David Hockney, publicada en el año 2001, se habla de que las proyecciones de imágenes sobre el lienzo eran usadas desde 1430, cuando los pintores se valían de la óptica y usaban lentes y espejos para proyectar sus composiciones por secciones en el cuadro. Estos se articulaban a manera de lo que hoy conocemos como collages y cada proyección constituía lo que Hockney ha designado “ventanas” que son los recuadros correspondientes a cada proyección, ya que éstas sólo podían abarcar una zona pequeña y por lo tanto no se podía proyectar la escena completa en una emisión. No había bocetos previos, sino que se trabajaba a base de pinceladas rápidas sobre el lienzo y para cada parte nueva había que cambiar el lienzo de posición.⁵²

Cabe aclarar que el sentido que se le dio a las proyecciones durante el Renacimiento no es el mismo que pueden tener actualmente, estos procedimientos dejaron de usarse hacia 1870, a partir de planteamientos como los de Cézanne que insistió en representar la naturaleza reduciendo su estructura al cono, la esfera y el cilindro, desde entonces, a decir de Hockney, dejaron de usarse las proyecciones con la

⁵² David Hockney. *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona, Destino, 2001.

intención de producir una ilusión de realidad, lo cual no quiere decir que se erradicaran, y un ejemplo de la manera en que se utilizan actualmente lo constituye la obra de Castro Leñero, donde se aprovecha recurso para abarcar la multiplicidad de imágenes que caracterizan nuestra época y yuxtaponerlas con una mirada contemporánea.

Al respecto el pintor nos comenta cómo surgió su interés por la fotografía: *La fotografía es una experiencia cotidiana, un recurso que está muy a la mano, que todo el mundo utiliza y ves que puede tener muchas vertientes y manejos. Es un recurso con el que te vas familiarizando y lo vas incorporando a tu proceso creativo porque ya es muy familiar, tiene que ver con una afinidad o sensibilidad para incorporar en la obra muchos elementos extrapictóricos para poder resolverla. Yo pienso en función de herramientas que me permitan solucionar un problema concreto, o la manera en que puedo subvertir la función de un recurso como la fotografía que puede estar en el cuadro, pero de una manera muy diferente.*

Castro Leñero tiene un extenso archivo de fotografías, negativos y fotos digitales, algunas de las cuales no llegan a ser utilizadas en trabajos pictóricos, en ocasiones sale a fotografiar motivado por la luz, buscando hacer el registro de cómo se observa en ese momento la ciudad sin buscar objetos o personajes precisos, otras veces escoge sus motivos. Pero a pesar de la variedad de obras fotográficas que posee, no se considera fotógrafo y nunca ha expuesto su trabajo fotográfico.

Además, considera que al tomar fotografías se pueden asumir dos actitudes distintas: *A veces salgo a tomar fotos con la intención de recuperar material para hacer un trabajo pictórico o hacer un dibujo, eso es diferente a cuando quieres hacer una fotografía por la foto, es otra intención. Yo tengo mas fotos casuales, por ejemplo, tomo fotos de gente que está caminando, ya que las tomo para procesarlas después. Así, se establece la distinción entre la intención del pintor, que busca obtener*

imágenes como registro, y la predisposición con que un fotógrafo profesional se preocupa por conseguir una imagen definitiva que será en sí la obra.

En el proceso de ejecución de los grupos de obras se establece un ritmo de trabajo que se reitera, establecer una disciplina es necesario, ya que la mayoría de los pintores que llegan a producir un trabajo importante están dedicados afanosamente, y por lo general a diario, a trabajar en su taller: *Yo veo mucho los cuadros y los guardo mucho, por ejemplo, ahorita estoy trabajando una serie, esa serie comenzó muy rápido, pero cada vez que uno va avanzando lo va haciendo más despacio, porque se va complicando o enfrentando con más problemas. Entonces los cuadros se quedan guardados, no digo que estén terminados, pero en la medida que voy solucionando el problema en otro cuadro, voy teniendo la capacidad de ver qué es lo que le falta al anterior, entonces es un trabajo que siempre va hilado, uno tiene que ver con el otro. Yo trabajo muy rápido, pero es de esa manera. Siempre es una solución que se me ocurrió en un momento dado y la experimento para ver si funciona, de ahí el cuadro puede apuntar en otra dirección, tomando en cuenta, todos los recursos que voy descubriendo a la hora de hacer una serie, y por eso se convierte en un trabajo de conjunto. Aparentemente los cuadros están terminados, pero no, después de cinco cuadros me doy cuenta de qué era lo que les faltaba, entonces es un trabajo continuo.*

Es interesante el concepto de serie pictórica que plantea el pintor, puesto que los cuadros además de tener una unidad temática, son parte de un descubrimiento que se da en el trabajo de conjunto, en ocasiones, las respuestas que surgen de un cuadro, son aplicables para solucionar otro. Ahí se hace notar uno de los aspectos importantes que conlleva el hecho de trabajar en series de cuadros, y es que el pintor logra múltiples variaciones para un tema.

Además, Castro Leñero lleva un archivo de sus obras y lo revisa ocasionalmente observando los cambios y constantes de su trayectoria plástica. Una de las reflexiones surgidas de la revisión de su archivo, es que su trabajo es cíclico en cuanto a la

elección de temas, ya que después de haber trabajado un tema determinado, años más tarde lo repite, pero abordándolo de manera distinta.

Sin embargo, hasta el momento no hay cambios drásticos en su producción, ya que a partir de que encontró la manera en que quería pintar se ha mantenido en la misma línea; si bien, reconoce que en los inicios de su proceso tuvo una etapa experimental, posteriormente definió sus intereses y los ha mantenido, por lo que considera que en su proceso creativo no hay rupturas o cambios esenciales, siendo los aspectos temáticos donde se dan las variantes principales.

Para Castro Leñero es muy importante la invención, de ahí su gusto por la ciencia ficción, *“me gusta la idea de un texto donde se está hablando de algo que no existe, lo que se me hace interesante de algunos escritores es que tienen que inventar todo.”* Sin embargo el pintor no se ha visto influido por algún texto en particular al planear sus obras, *siento que los textos son muy aleatorios, tienen que ver más bien con un momento. Por ejemplo cuando expuse en el Museo de Arte Moderno, Alberto Blanco me escribió el texto y me preguntó qué estaba leyendo en ese momento y había estado leyendo un poema de Pasolini que me gustaba mucho, entonces hizo el texto, lo dividió en capítulos y a los capítulos les puso epígrafes del texto de Pasolini, pero era algo de ese momento.*

En cambio, sí se ha inspirado en obras de la tradición pictórica para hacer citas o recreaciones de cuadros de autores que han sido importantes en su obra, tales como Velázquez, Caravaggio y el Greco; estos son algunos otros temas que ha abordado en pintura, pero a nosotros nos interesa abordar el tema urbano.

¿Cómo nació el interés por el tema de la ciudad? *Yo siento que la ciudad se te impone, así como la necesidad de nombrar lo que está afuera, lo que te sucede, lo que pasa, lo que ves, la mayoría de mis temas son cosas muy cotidianas muy inmediatas, la ciudad es un personaje muy fuerte para los que vivimos aquí y ha sido*

una cuestión de contacto. La ciudad aporta muchos elementos que pueden ser utilizables plásticamente hablando y a nivel de la relación emocional con la ciudad. Y es que precisamente, su obra tiene la impronta de lo cotidiano, las imágenes de sus cuadros son las mismas a las que nos enfrentamos al caminar por las avenidas de la ciudad, de ahí que nos identifiquemos con ellas, que dentro de sus cuadros haya un lugar para el espectador.

¿Cuando planea sus cuadros, tiene bien claro lo que quiere hacer? Al principio lo tengo muy claro, pero esa motivación inicial no es suficiente. Yo trabajo con una idea más o menos precisa y a partir de eso comienzo a construir la pintura, después viene un trabajo de observación, para ver qué falta para resolver el cuadro, o qué elemento ayudaría a que el cuadro funcionara mejor; entonces, comienzo a echar mano de otros recursos que estoy trabajando en ese momento, aunque no tengan que ver con ese tema, ya que si se pueden incorporar, los incorporo en el cuadro para estar satisfecho con la pieza. Y es que en ocasiones, José Castro Leñero yuxtapone figuras que provienen de diferentes imágenes o mezcla en los cuadros imágenes de otros temas que está trabajando de manera alterna a una serie determinada; por ejemplo, ha incorporado sus estudios de figura humana a fondos paisajísticos.

Respecto a los cuadros que componen *Ciudad en movimiento* nos refiere el contexto en el que fueron exhibidos: *fue una exposición individual que hice en la galería Oscar Román y después me la pidieron para una galería en Monterrey, entonces fue parte de esa obra y obra nueva, pero era el mismo tema, entonces fueron dos exposiciones con cuadros similares en ciudades diferentes.*

El grupo de pinturas al que nos referimos en esta investigación, es el que fue expuesto en la Galería Emma Molina, en Monterrey, pues es de la que tenemos registro por el catálogo. Como se verá en la siguiente descripción de las obras, no hay una total unidad formal en la serie, de hecho hay algunas variantes, esto nos permite agrupar el trabajo en por lo menos tres subseries: los cuadros que presentan imágenes

donde hay mayor expresividad gestual, los que tienen por lo menos dos imágenes empalmadas, y otros que tienen varias imágenes fragmentadas o recortadas y en ocasiones empalmadas. Al respecto el pintor señala: *Generamente estoy trabajando en un serie y luego salen subseries dentro de esta serie, sobre todo cuando la trabajo algún tiempo, la idea principal de la serie era hacer un paisaje de la ciudad, pero a partir de la gente, porque había estado haciendo paisajes, pero desde el aspecto arquitectónico, y en esta ocasión quise que el tema fuera la gente, por eso se llama "Ciudad en movimiento", y de ahí salió esto del paisaje fragmentado, me puse a trabajar secciones del cuadro con el mismo tema y de ahí salió la subserie y hubo otras a las que les puse "Paisaje Poblado". Sin embargo, aún cuando hay notorias variantes entre los cuadros, es posible hablar de ciertas características que agrupan al conjunto como se verá más adelante.*

A continuación se estudiarán las imágenes de manera individual, introduciendo algunos comentarios del pintor en los que relata aspectos importantes para comprender el desarrollo de su ejecución. El análisis está basado en el método propuesto por Edmund Burke, en *Varieties of viusal experience*,⁵³ y consiste en una descripción de los elementos visibles, el correspondiente análisis formal, es decir, de las relaciones entre los componentes del cuadro, y posteriormente se hace una interpretación para cada una de las piezas. El orden en que se presentan es cronológico y temático.

⁵³ Edmund Burke, *op. cit.* pp. 466-479.



Fig. 15, José Castro Leñero
Paisaje en rojo
1998
temple y óleo sobre tela
110 x 165 cms.

En *Paisaje en rojo*, de 1998 (fig. 15), se han representado varias figuras humanas caminando en diferentes direcciones en un espacio abierto. El escenario que alude a un paisaje está apenas esbozado, las figuras y el movimiento compositivo que implican se han relegado a la zona inferior del cuadro. El paisaje está conformado por las figuras cuyas cabezas siguen un movimiento ondulado. Evidentemente, aquí se está trabajando con una referencia fotográfica, tratada en forma neoexpresionista y sacrificando los rasgos particulares de los personajes a favor de lo esencial, del gesto y del movimiento de las figuras. El tratamiento produce la impresión de velocidad, las huellas de las pinceladas así lo advierten, los cuerpos se reducen a manchas, a accidentes, están sintetizados por planos de colores sucesivos. La paleta de color ha sido limitada al negro, blanco y rojo en diferentes niveles de saturación, los tonos claros se ubican al fondo y los oscuros al frente para provocar la sensación de profundidad.

En esta imagen es destacable lo gestual del trabajo pictórico -hay empastados y veladuras de pincelada evidente- y la limitación de la paleta con lo que se logra una gran riqueza de tonos a partir de pocos colores. Hay una predominancia eufórica por la vertiginosidad del gesto que se recrea en las pinceladas. A diferencia de otros cuadros de la serie aquí se observa unidad en el tratamiento.

Aunque aparentemente, el cuadro está basado en una sola imagen fotográfica, el autor aclara: *En este cuadro el tema me bastó, de hecho este cuadro tiene otro cuadro con otra imagen de fondo. Hay veces que los cuadros están contruidos de varios cuadros, por ejemplo, aquí hay una cara que no corresponde a esta escena, sino a otra que estaba abajo. Hice un cuadro anterior y sobre ese hice otro, con la idea de crear unos elementos azarosos que no están planeados y que sería muy difícil planear, pero que en el momento de percibirlos crean una poética o un resultado muy atractivo, que para mí funciona, entonces yo creo que aquí el tratamiento del cuadro fue suficiente para decir, "ahí está". Pero de hecho todos los cuadros tienden a hacer una confrontación de varios elementos, a veces antagónicos, pero me interesa llegar a una síntesis.*

De este comentario, es importante destacar la valoración que Castro Leñero hace del azar como elemento que brinda la posibilidad de enfrentarse a problemas imprevistos al momento de hacer la obra. Otro aspecto interesante, es que la poética de las obras se genera muchas veces, por medio de la yuxtaposición de imágenes que le dan a la obra mayor polisemia o "apertura" interpretativa. *¿Cómo decide la paleta de color? Me motiva un poco la foto y también no se si exista una memoria pictórica, pero siento que va uno relacionando de acuerdo a su memoria, soluciones que ya están introyectadas, pero es intuición la manera en que vas planteando la pintura.*

Pero en su obra se nota una marcada tendencia al color negro, al uso de grises y al recurso de aplicar pequeñas zonas de acentos de color puro. *¿No es intencional esta tendencia? Yo siento que hay una gran inclinación al resultado gráfico en la obra,*

mucho de la obra es monocromática, es una cuestión de sensibilidad, hay una afinidad hacia la gráfica, por eso gradualmente ha habido un reduccionismo en el color.

El cuadro se puede interpretar como una referencia a las concentraciones humanas en lugares que son de paso, en los cuales no se busca establecer relaciones sociales, donde la única coincidencia entre las personas es que transitan por el mismo sitio. Pero ese espacio, adquiere una connotación onírica porque el paisaje se ha reducido a lo esencial, lo que tiene como consecuencia generar en el espectador incertidumbre respecto al motivo de la concentración humana, ya que el fondo funciona de manera escenográfica más que referencial. También, es importante hacer notar para la interpretación que puede parecer que las figuras insertadas en dicho ambiente sean tan sólo un soporte que le ha permitido al pintor realizar una acción pictórica, resultando de ello que el color dominante, el rojo, adquiera más importancia pues es el motivo del título de la obra, este color, acentúa el aspecto desértico y cálido del paisaje.



Fig. 16, José Castro Leñero
Paisaje fragmentado I
1998
temple y óleo sobre tela
110 x 165 cms.

La pintura *Paisaje fragmentado 1* de 1998, está dividida en tres franjas horizontales, la paleta de color es distinta para cada una de las franjas, en la superior, predominan los colores cálidos que tienden hacia el rojo y el ocre en contraste con el blanco y el negro, en la parte del centro se reduce a la alternancia de verde, rojo, blanco y negro, por último, la zona de abajo se caracteriza por el uso de blanco y negro predominantemente y algunos acentos de color rojo, verde y ocre.

La composición es aparentemente estática por la horizontalidad, sin embargo, las tres franjas tienen distintas proporciones y en cada una se representan figuras humanas tomadas desde diferentes puntos de vista y acercamiento, lo que le otorga un movimiento interno a la composición total. Es de llamar la atención el nivel de abstracción de cada sección, mientras en las de los bordes se encuentra un realismo cercano al fotorrealismo, en la zona del centro las figuras han sido sintetizadas hasta percibirse tan sólo como manchas de color con referencias a cabezas y torsos humanos. De modo que el tratamiento pictórico también está diferenciado entre las zonas mencionadas, mientras en los bordes es frío y nítido, falto de expresión personal, en el centro se ha dado prioridad al aspecto gestual; es evidente la pincelada y su dirección donde a la manera de los futuristas se arrastra la pincelada para provocar la impresión de movimiento.

Es notoria la necesidad de reacomodar el ojo para cada escena representada, Alberto Blanco escribió al respecto:

(las imágenes) ... presentan a la retina lo que asemeja una rica textura; sin embargo, si observamos estas obras atentamente, pronto nos percatamos de que este efecto ha sido logrado casi sin materia. Son imágenes planas, estrictamente bidimensionales, donde la textura está dada más bien por la superposición de varias

imágenes y por las ricas y múltiples posibilidades de lectura que éstas encierran, que por la materia propiamente dicha.⁵⁴

En efecto, las capas de color son muy delgadas, y el artista explota el recurso de la transparencia con lo que logra una gran textura visual. Por otra parte, el recorte alusivo a la fotografía da la idea de continuidad o de que la imagen es un fragmento de algo más grande, y el tratamiento tiende hacia lo plástico, lo plano y lo esquematizado.

En relación a esta obra el autor explicó *Este es un "Paisaje Fragmentado"*, *aquí no están entramadas las imágenes, pero hay fragmentos de tres escenas similares que son el conjunto de gente, el tratamiento en éstas es diferente, este cuadro estaba planteado con la idea de fragmentar el espacio y trabajar diferentes imágenes, al final, las dos de los extremos fueron solucionadas como una imagen y así me gustó.* ¿Tiene alguna influencia de la imagen cinematográfica? *Sí, toda la obra tiene influencia de los medios, televisión, cine, gráfica e impresos, en general hay una preocupación por esos elementos.* Le preguntamos al pintor sobre la influencia de las imágenes cinematográficas en su obra, por que al recorrerla, uno tiene la impresión de recordar tres escenas proyectadas en distintos momentos.

Aunque el afán realista es más evidente en las imágenes de los extremos, hay una síntesis de color, ya que a Castro Leñero le interesa la referencia fotográfica pero retoma solamente los elementos indispensables. La actitud que toma al realizar sus fotografías se ve reflejada en las posturas y gestos de los personajes: *La idea de tomar las fotos es captar algo muy cotidiano, muy casual, y un poco la motivación es tratar de representar esa cotidianidad, que se vuelva el tema algo que generalmente no lo es, o que sería lo último en serlo.*

⁵⁴ Alberto Blanco, "José Castro Leñero: La imagen encontrada" *La Jornada, Cultura*, México, D.F., 17 de enero de 1993, p. 8.

Esta exaltación de lo cotidiano tiene que ver con la sucesión de imágenes, y la velocidad con que tenemos que aprehenderlas, pero también es la representación de las masas como paisaje, masas no identificadas cuyos cuerpos se confunden convirtiéndose en sombras que aparecen y desaparecen. El paisaje humano se encuentra en movimiento, en cuestión de segundos cambia, mientras en un momento todo es frontal, de pronto se mueve y los personajes dan la espalda.

La imagen compuesta de fragmentos puede referir el proceso cinematográfico. El pintor establece una crítica respecto a la vida del hombre en la ciudad, pero también hay un juego con el espectador de acercamiento y evasión, ya que los personajes representados están absortos, no se relacionan con el observador. Son las masas que Jean Baudrillard denominó “mayorías silenciosas” y las describió como una nebulosa opaca y pasiva.⁵⁵



Fig. 17, José Castro Leñero
Paisaje fragmentado 2
1998
óleo y encáustica sobre tela
110 x 165 cms.

⁵⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 109-111.

En este *Paisaje Fragmentado 2* (fig. 17), hay una variedad de pequeños recuadros, y en cada uno se plasmaron diversas escenas de paisajes urbanos sobre los cuales se insertaron siluetas humanas. La composición es bastante estable y al parecer no hay una intención narrativa u orden de lectura de los recuadros. El fondo es cálido con tendencia hacia el anaranjado y el verde, mientras que las formas superficiales fueron trabajadas en colores oscuros.

Los recuadros funcionan a manera de ventanas y nos recuerdan la serie de pinturas titulada *Fragmentos* que mencionamos con anterioridad, dichas ventanas que nos permiten ver diversas secciones de paisajes, en los cuales hay una yuxtaposición entre formas realistas y esquematizadas. En general la obra provoca una fuerte sensación de movimiento y saturación debido a la multiplicidad de elementos representados que la conforman, José Castro comenta: *Este paisaje fragmentado lo solucioné recortando y haciendo plantillas, hay figuras aisladas que están recortadas de revistas, aunque tienen incorporadas también imágenes de gente. Está muy trabajado.*

El observador puede tener la experiencia de ver estas escenas desarrolladas en exteriores a través de un gran ventanal, como quien tiene el privilegio de observar sin ser visto, de ahí que la obra se interprete como un espectáculo que ha sido congelado para deleite de quien contempla el bullicio de las calles.



Fig. 18, José Castro
Leñero
Paisaje fragmentado
3
1999
temple y óleo sobre
tela
110 x 165 cms.

En *Paisaje fragmentado 3* (fig. 18), de 1999, el lienzo fué dividido en 16 secciones rectangulares en cada una de las cuales hay una escena distinta o superficies de color sin imágenes de referente real. Podemos distinguir al menos tres planos de profundidad; uno es el de la representación de una ciudad que ha sido cubierta superficialmente con trazos horizontales de variados colores y que apenas logra distinguirse, el segundo plano está conformado por una representación mucho más nítida de figuras humanas y edificios, el tercer plano está dado por los recuadros en los que predomina el color azul y un busto recostado. En el aspecto colorístico hay variedad, como se dijo, hay una dominante del azul por la extensión de las zonas en que está ubicado, se logra un contraste cálido-frío a partir de las pinceladas de variantes de rojos en algunas secciones del cuadro, todos los colores a su vez han sido exaltados por el contraste con el blanco y el negro y por su alto grado de saturación.

También hay tres franjas horizontales que dividen el cuadro en tres zonas de arriba hacia abajo, sobre dichas franjas hay líneas caligráficas ilegibles. El tratamiento de la pintura es desigual, vemos una variedad de acabados en los rectángulos a veces cubiertos por líneas horizontales de colores o en otras ocasiones hay un acabado de color plano. Además, en algunas partes, las figuras humanas parecen integrarse al movimiento del fondo, mientras que en otras tienen contornos más definidos.

El observador es dirigido en un movimiento de saltos visuales para detectar puntos de interés y de descanso visual, pero aparentemente estos saltos no siguen un patrón predecible. Los elementos más importantes dentro de la estructura compositiva son el ritmo, el contraste de tamaños, el contraste en el tratamiento y en la extensión de color, así como en su saturación.

Las formas adoptan tres niveles de nitidez, la organización visual de los rectángulos no permite observar el discurso de una forma lineal y provoca la disyuntiva del orden del recorrido visual. ¿Hacia dónde ha de dirigirse la mirada? La lectura de la imagen

resulta compleja por la multitud de recuadros que contienen escenas de diferentes tamaños. Sobre ese aspecto el pintor explica: *Aquí es más evidente lo que decías de los medios, la composición remite a los medios, una hoja de contactos o fotograma de una película, o el cómic, esa manera de estructurar un discurso narrativo está introyectada en mi trabajo, que pone mucha atención o está influenciado por esa manera de construir las imágenes.* En esta imagen es novedoso respecto de las anteriores la incorporación del texto, pero Castro Leñero comentó: *No tengo interés de que el texto se lea, lo utilizo como un elemento formal.* Sabemos que hay pintores que han utilizado textos con la intención de lograr importantes efectos en el espectador, como René Magrite en su cuadro titulado *Esto no es una pipa*, pero hemos corroborado que no es así, en el caso de la introducción de elementos caligráficos en la obra de Castro Leñero.

Pudiera parecer que hay una intención narrativa dada por el tema y fortalecida por la peculiaridad compositiva, las figuras humanas se confunden con los edificios y se transmite la idea de caos y movimiento, y también adoptan la despersonalización que se observa en cuadros de la serie, por lo que es posible interpretar que la obra se refiera al movimiento de una cámara y al intervalo necesario entre cada nuevo encuadre, aludiendo así a las tomas fragmentadas que vemos con frecuencia en medios como la televisión y el cine.



Fig. 19, José Castro Leñero
Paisaje poblado II
1999
óleo sobre tela
100 x 150 cms.

En *Paisaje poblado* (fig. 19), se observa a una multitud de personas concentradas en un sitio urbano, la composición se caracteriza por su homogeneidad, está saturada de manchas y tiene un ritmo ondulado de izquierda a derecha. En la parte superior domina una estructura basada en manchas rectas horizontales y verticales, mientras que en la parte inferior los planos de color adoptan formas irregulares. Es notorio que se ha utilizado la imagen fotográfica de un paisaje urbano abstrayendo sus elementos. El tratamiento pictórico es homogéneo, así como la extensión de los colores es equilibrada, hay una valoración del gesto y posturas de las figuras humanas. La paleta de color se limita a los grises y nuevamente a los acentos de color en rojo y verde.

Se ha logrado una imagen armónica donde destaca la acción pictórica, el gesto, la pincelada y la aplicación del color. Las formas se encuentran todas en el mismo nivel de representación, no hay empalme de imágenes y el tratamiento es homogéneo, casi todas las manchas se ubican en la superficie se elimina la impresión de profundidad.

La interpretación nos lleva nuevamente a pensar en las personas concentradas en espacios públicos, cuando pierden los atributos que las individualizan, ya que como señaló Baudrillard, el concepto de masa no tiene que ver con ninguna población real, se trata más bien de una red infinita e indefinida, formada por seres de quienes tenemos conocimiento a través de estadísticas y a quienes se dirigen test y sondeos.⁵⁶ Otra vertiente de interpretación es relativa a la importancia que otorga el pintor a la experiencia pictórica en sí, de manera que la escena, si bien, puede ser objeto de disertaciones acerca de su contenido, es usada por el pintor como pretexto para la expresión gestual.



Fig. 20, José Castro Leñero
Paisaje con cabina
1999
óleo sobre tela
30 x 50.5 cms.

Paisaje con cabina de 1999 (fig. 20), es una pintura elaborada en óleo sobre tela, sus medidas son 30 X 50.5 cms. lo que la convierte en la más pequeña de la serie, representa a algunas personas con los rostros desdibujados caminando a través de un espacio urbano.

⁵⁶ Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 109-128.

La superficie ha sido tratada en dos niveles de profundidad en cuanto al grosor de la pintura, en la parte del fondo, que es donde se han ejecutado las figuras hay capas delgadas pintura, mientras que en la superficie, se han aplicado trazos empastados, lo cual hace que el cuadro tenga una gran profundidad por su tratamiento. La composición es equilibrada, el poste ubicado en un punto áureo da orden a todas las figuras, funciona como punto de referencia en cuanto a la espacialidad del cuadro. Al centro se forma un rectángulo con pinceladas gruesas que enmarca a la figura central, la mirada del espectador se dirige en un movimiento espiral de afuera hacia adentro, es la manera en que el pintor nos introduce al cuadro, a través de la figura femenina ubicada a la derecha. La composición es abierta debido al recorte fotográfico, pero todas las figuras están involucradas en la espiral que va hacia el centro.

El color está dado por una dominancia de blancos, negros y grises y el uso aquí y allá de algunos acentos de color verde, rojo o amarillo lo que la convierte colorísticamente hablando, en una composición equilibrada y tranquila, los acentos de color sobre el fondo predominantemente gris producen vibraciones debido a la pureza de los matices.

El pintor dirige la mirada del espectador con la estructura compositiva interna de la pintura y hay un juego entre la frialdad del recurso fotográfico y el impulso de los trazos que se ubican en la superficie, es un choque entre ímpetu y detenimiento. También hay un vaivén entre representación y abstracción, entre la existencia de figuras extraídas de la realidad cotidiana y la fuerza de la materia pictórica. Hay formas muy claras y manchas de color que evaden formas concretas. La imagen se convierte en la representación de la velocidad, en el vistazo rápido, en la experiencia cotidiana del espectador que percibe lo esencial velozmente. Castro Leñero comenta: *Este cuadro es de pequeño formato, aquí la idea era trabajar con una gran libertad, sin detenerse mucho, poner énfasis en la parte espontánea, gestual, y al final, de acuerdo a eso, cerré poniendo o embarrando color aleatoriamente encima del*

cuadro, porque sentía que era otro elemento de contraposición que le iba a dar un resultado mucho más intenso, más pictórico, es una manera mucho más gestual de terminar el cuadro. Aquí el problema es que puedo hacer eso y que no funcione, y entonces echar a perder el cuadro, porque es un trabajo muy al margen de lo que he estado haciendo. Pero lo que es sorprendente es que le da al cuadro otra dimensión. Le pongo esos elementos y para mí, adquiere otra presencia. De repente estoy tan involucrado con el cuadro, que siento que lo domino, y eso me da la libertad para hacerlo, pero porque ya llevo un rato trabajándolo, entonces, esa interacción me hace tener la confianza para hacerlo.

Era oportuno preguntarle al pintor acerca de la importancia que tiene para él involucrar en un cuadro aspectos de referencia figurativa y elementos abstractos, a lo cual respondió: *Ahorita estoy en ese proceso, me estoy acercando a eso, en la exposición de "Obra Negra"⁵⁷, las figuras están más sintetizadas, entonces, cuenta la materia pictórica, la solución del cuadro, el color, la composición, pero siento que si vas reduciendo un poco las formas llegas a elementos abstractos en una síntesis. Puedes trabajar la figuración de una manera en que sintetizando puedas llegar a formas que te remitan a algo, aunque no necesariamente sea una figura, ya que en ese momento, no es tan importante que sea una representación concreta; es una forma que está funcionando en un contexto, en un espacio, en una composición, son colores. Mi interés es la experiencia pictórica, no es narrar, no es un mensaje, es un interés por la pintura, que puede ser figurativa o abstracta pero parte del mismo interés porque es el medio en realidad lo que me está funcionando.*

Esta afirmación es muy importante para acercarnos a su obra, considerando que sea probable que precisamente por eso, el pintor elige representar aspectos tan cotidianos y sin anécdotas en sus pinturas, sin embargo, aunque su intención no es narrativa, los motivos que elige representar son constantes, lo cual nos lleva a pensar que, si bien,

⁵⁷ La exposición titulada *Obra Negra* fue montada en noviembre de 2003 en la Galería Manuel Felguérez, de la Universidad Autónoma Metropolitana, en México, D. F.

el artista trabaja con una intención determinada sus obras, al final del proceso, éstas se encuentran en una *deriva* de interpretación, donde el espectador puede adjudicar algún sentido narrativo a la obra de acuerdo a su horizonte interpretativo.

Continuando con el análisis, la cuestión temática resulta sencilla de explicar si pensamos en las obras a las que nos remite esta pintura, en primer lugar tiene reminiscencias de Degas, y de Hooper. El pintor francés Degas trasladaba sus impresiones de la ciudad representando aspectos de la vida alegre o carnavalesca de su época, a diferencia de Castro Leñero que plasma figuras que se encuentran relativamente aisladas y despersonalizadas cuyos rostros expresan gestos de cansancio. Estas características nos recuerdan a Hooper por sus pinturas de personajes insertados en un medio urbano agobiante. Así, la pintura de Castro Leñero es una representación del silencio que reina entre las multitudes de individuos que por lo general, son incapaces de establecer diálogos o relaciones sociales duraderas cuando deambulan por las calles.



Fig. 21 José Castro Leñero
Paisaje con figura roja
1999
temple y óleo sobre tela
100 x 150 cms.

El cuadro titulado *Paisaje con figura roja* (fig. 21), representa una vista panorámica de la ciudad compuesta por varios edificios y árboles sobre los que se trazó una retícula dentro de la que se insertaron siluetas esquematizadas de forma humana.

Para la elaboración del paisaje se utilizó la imagen fotográfica de un paisaje urbano, la cual fué copiada detalladamente y posteriormente se le empalmó una retícula de rectángulos dentro de la cual se trazaron las figuras monocromas, lo que se traduce en un juego entre lo superficial y lo profundo. La composición es abierta debido al recorte fotográfico, y las figuras se dirigen de izquierda a derecha. El color en general ha sido combinado con blanco y negro perdiendo saturación, lo que contrasta con las figuras del frente en blanco, negro y rojo. El autor dirige la mirada del espectador con los acentos de color.

Mientras que el tratamiento del fondo retiene mucho del ilusionismo fotográfico, la parte de la superficie presenta chorreados de pintura y un acabado aparentemente descuidado, lo que le infunde un carácter más expresivo. La mirada del observador se mueve con un ritmo ondulado por la superficie siguiendo las figuras monocromas que forman acentos y determinan puntos de descanso visual, además, la ortogonalidad de la red de rectángulos infunde estabilidad a la composición.

Aquí también se da la simultaneidad de la recreación de una fotografía y lo dibujístico. Las formas claras del fondo han sido intencionalmente transgredidas y tapadas, provocando desconcierto debido a las dos vistas encimadas, la aérea y la de las figuras de perfil, aunado a esto, está la incertidumbre dada por la dificultad que representa el enfoque visual.

El proceso de elaboración fue el siguiente: *El tema inicial es un paisaje, pero creo que el paisaje por sí solo no era suficiente. En esos días yo estaba asistiendo a un taller de dibujo de figura y tenía muchos bocetos de desnudos, de esos bocetos y fotos que tomé en el taller mencionado, hice una síntesis en la computadora, a partir*

de ahí hice unas plantillas, las imprimí, las recorté y las pinté encima del cuadro y les hice un marco. No era estrictamente el tema, pero era algo que también estaba haciendo en ese momento y pensé en incorporarlo, y funcionó.

Esta integración de elementos contrapuestos dispara las posibilidades de interpretación de la obra, el cuadro refiere una gran ciudad en la que deambulan personajes aislados. De este modo ha sido representado nuevamente el anonimato y homogeneidad que caracterizan a los individuos dentro de las grandes urbes, pero también se presta para otra lectura, considerando que el paisaje es el lugar que habitan personas identificadas tan sólo como elementos humanos, de los cuales no alcanzamos a obtener un imagen clara, ya que al pasar frente a nosotros se reducen a siluetas, de las cuales, también formamos parte, a veces sin darnos cuenta.



Fig. 22, José Castro Leñero
Paisaje y deseo
1999
temple y óleo sobre tela
100 x 150 cms.

Esta pieza denominada *Paisaje y deseo* (fig. 22), representa, al igual que la anterior, una serie de figuras humanas en diferentes posiciones sobre una vista urbana tomada

desde un sitio alto. La composición resulta bastante inesperada, en el fondo ha sido pintada la imagen panorámica de un paisaje que remite a un proceso fotográfico, domina una diagonal ascendente que va de izquierda a derecha sugiriendo una perspectiva, esta diagonal ha sido reforzada por la ubicación de cuatro figuras humanas superpuestas en la misma dirección. Así, la imagen fotográfica sirve como diagrama estructural de referencia para colocar las figuras que van al frente, provocando un contraste de tamaños entre las imágenes empalmadas, las cuales se integran al fondo por poseer el mismo tratamiento pictórico, aunque no todas las figuras tienen el mismo tratamiento de color ya que mientras unas son insinuadas con algún color plano, otras están más detalladas. En cuanto al color, hay una dominante cálida que va del rojo hacia el anaranjado y algunos acentos de azul y verde que provocan un contraste cálido-frío. El gris claro se ha distribuido en todo el lienzo formando una especie de bruma en toda la atmósfera del cuadro.

En cuanto al tratamiento, dominan los trazos horizontales que dan la impresión de movimiento del viento, las pinceladas poseen diferentes colores como si el cuadro hubiese sido trabajado por capas. El cuadro tiene una apariencia pictórica, aunque es evidente que no hay empaste, se ha dejado la huella de la pincelada en cada una de las veladuras. Hay un juego interesante de formas definidas y deformadas, apoyado por el empalme de imágenes y el contraste de tamaños. El recorrido visual está determinado por la dirección que tiene cada una de las figuras, y las diferentes posiciones, lo que provoca que el espectador recorra el espacio en diagonales. Se ha logrado contrarrestar la idea de profundidad que da la perspectiva, gracias al tratamiento e integración de las imágenes empalmadas.

El autor trabajó este paisaje de apariencia diluída con la intención de integrar mejor las figuras al paisaje. Al igual que en el cuadro anterior, le interesó contrapuntar el tema del paisaje y el de las figuras humanas, lo cual ya había realizado años atrás en polípticos, sin embargo, la novedad que representa la manera en que aquí lo resuelve es el hecho de integrarlos en un solo cuadro.

¿Cómo fue trabajando esta obra? Primero hay un fondo abstracto y gestual con colores para enriquecer el cuadro, yo trabajo con temple, pero aplicado de una manera muy informal, entonces siento que ahí hay un elemento para empezar, y después comienzo a trabajar los detalles de lo que sería el paisaje a partir de fotos que tengo. Puede ser proyectado o puede ser copiado, y después de que está esa mancha, comienzo a delinear lo que sería el paisaje arquitectónico con óleo, y voy aprovechando los accidentes del fondo en base al elemento figurativo que estoy trabajando, después, para crear una poética en la imagen viene la inserción de las figuras.

La parte donde inserta las figuras ¿es muy importante? *Sí, porque de otra manera se vería algo muy narrativo, muy descriptivo, y quiero que el cuadro vaya más allá de eso, entonces me interesa crear ese ambiente poético. Aquí hay otra cuestión a considerar, recordemos que a Castro Leñero no le interesa narrar, al hacer la contraposición de poner las figuras flotando en el cielo logra un mayor impacto poético, sin necesidad de contar una historia.*

Este cuadro se abre a una multitud de interpretaciones, por ejemplo, podría decirse que se trata de la ciudad y las actividades que se realizan en cada una de las ventanas, de los edificios, la variedad de puertas y avenidas nos dan cuenta de la cantidad de gente que aunque no vemos, existe, en ese sentido es una radiografía de un fragmento de la ciudad, hace visible lo invisible abriendo paso a la imaginación, pues al contemplar la ciudad desde las alturas, podemos presentir a la muchedumbre que circula por sus avenidas.



Fig. 23, José Castro Leñero
La espera
1999
óleo y encáustica sobre tela
120 x 160 cms.

La espera (fig. 23), representa dos densas filas de personas, una en la parte superior y otra en la inferior, debajo de una red de colores cálidos. La composición es bastante uniforme, no posee acentos o contrastes, si acaso, las figuras humanas son más nítidas en la parte central. En el fondo podemos reconocer una variedad de figuras humanas formando dos apretadas filas. Los personajes no están individualizados y se hacen menos claros por las sucesivas capas de colores que se traslucen encima de las figuras. El tratamiento del color se basa en tonos cálidos, ocre, rojos y marrones, aplicados en forma de retícula repitiéndose a intervalos la aplicación de zonas de cada color. En la parte del fondo la obra da la impresión de un tratamiento empastado, mientras que en la superficie los colores se encuentran difuminados.

Un rasgo importante de la estructuración de este cuadro es la “simultaneidad”; como se dijo, aparecen dos filas de personas, de manera que se trata de dos recortes que provocan que el espacio no se lea linealmente, ni que el cuadro se perciba como una sola escena narrativa, sino que se juega con el tiempo de las dos escenas.

Hay un claro sentido de orden, dado por una retícula sobre la que están puestos los colores rojo y gris de la superficie, pero también un intenso dinamismo, ya que, a pesar de que los personajes han sido congelados en una acción, las intermitentes líneas diagonales oscuras que están en el cuadro, a manera de trama, imponen ritmos. En este sentido hay un contraste entre el estatismo de las figuras y el dinamismo de las formas compositivas y de las áreas de color. La repetición de las figuras y los colores alternados produce un juego de ritmos visuales que obliga al ojo a acercarse y alejarse, enfocando cada punto según su profundidad y nitidez.

El aspecto de la forma es uno de los más interesantes, pues nos encontramos en un juego entre las formas definidas y las que se confunden y la vista no logra completar, de esta manera el pintor evade la posibilidad de que su obra tenga un carácter narrativo, pues la manera en que resuelve el planteamiento formal van más allá de la intención de describir situaciones o acciones y resalta los elementos estructurales de la obra a través de la cual trasmite su significación. Además, hay patrones que se repiten y todas las figuras se orientan en la misma dirección, de izquierda a derecha, en ese sentido la composición no contraviene el orden habitual de lectura, sin embargo la multiplicidad de centros de atención en forma de retícula la vuelve compleja por los variados nudos de interés delimitados por los colores superficiales blanco y rojo, como si fueran recuadros.

La composición es abierta, ya que las figuras completas de los personajes representados no se limitan al cuadro, sino que hay un recorte de tipo fotográfico que provoca la sensación de continuidad hacia el exterior. El tratamiento es de apariencia pictórica, pero sólo es una impresión visual, como se ha dicho, una de las características de la obra de Leñero es que el tratamiento parece empastado, pero al acercarnos nos encontramos con superficies predominantemente lisas. El pintor ha trascendido la profundidad captada por la cámara fotográfica, para dotar al cuadro de una atmósfera pictórica llena de capas de aire. Veamos el comentario del pintor al

respecto: *Este cuadro también tiene una estructura previa, en color, después inserté las imágenes y las trabajé encima en base a una estructura que forma un tejido. Utilicé la escena de la gente como si fuera una textura, ya que me interesaba ordenar el espacio con esa intención.* Al reducir a los personajes a una mera textura, el pintor confirma que estas obras pueden leerse, en ese sentido, como abstracciones de paisajes urbanos, pues de hecho, aquí desapareció toda referencia visual a un paisaje, al espectador solo le es dado presentirlo en el fondo que forma la red estructural.

Toda la textura visual es lograda con herramientas tradicionales, el pintor ha abandonado el uso del aerógrafo: *Toda la serie está trabajada con pincel y espátula. En 1992 trabajaba con aerógrafo, pero es diferente manipular el óleo en aerógrafo, es muy difícil porque es muy tóxico. Cuando trabajé en papel usaba una tinta acrílica. Actualmente casi no lo uso, ahorita cambié al acrílico y estoy trabajando con un bloqueador líquido que seca muy rápido, se convierte en plástico y se quita. El acrílico me ha permitido trabajar con ese recurso. Eso es lo que estoy trabajando ahorita, es el cambio.*

El contenido temático de la obra gravita en torno al hacinamiento, es decir, trata los aspectos ineludibles de la convivencia en las ciudades. Parece que no hay intención narrativa más allá de lo que el espectador puede interpretar en el vistazo inmediato de la pintura. El pintor es testigo de una realidad que traslada al lienzo, dotándola de significación pictórica. Los personajes pierden su identidad y pasan a formar parte de lo que somos todos cuando nos perdemos en la bruma del anonimato. Aunque nos atreveríamos a decir que el tema principal del cuadro es la experimentación gracias a la cual el pintor logró convertir el contexto que sustenta a los personajes en una red a la que éstos se intergraron.



Fig. 24, José Castro Leñero
Temblores I
1999
óleo y encáustica sobre tela
120 x 160 cm.

En *Temblores I* (fig. 24), se representan dos planos empalmados, uno es la vista aérea de una masa humana en movimiento, y el otro un patrón de imágenes que recuerdan edificios. La estructuración es bastante homogénea, no hay acentos, podría remitirnos a las imágenes de Jackson Pollock que funcionan a manera de entramados. La paleta de color se caracteriza por una predominancia de ocre y acentos de colores primarios combinados con zonas blancas pintadas superficialmente. En cuanto al tratamiento, hay que destacar el uso de transparencias que permiten un juego de superficies en el cuadro, aunque no hay empastes, la intención del autor al utilizar la plantilla blanca fue: “... interrumpir la escena con estos fragmentos, para crear una textura, es una escena donde hay mucha gente y después están estas formas blancas que aluden a edificios.”

Las estructuras que semejan un edificio están impresas como serigrafías, pero utilizando como tinta encáustica y tienen como finalidad transmitir la idea de la ciudad y el caos; así podemos interpretar que el temblor al que se refiere el título es

el remolino compositivo del cuadro. Hay una predominancia eufórica, debido a la fuerte sensación de movimiento que provoca el remolino circular que forman los edificios y a que las capas de colores son opacas y transparentes, desvaneciéndose y reapareciendo, logrando con esto que haya una multiplicidad de direcciones y personajes que funcionan como elementos que guían la vista.

3.3 ASPECTOS GENERALES DE LAS OBRAS

A continuación se hará una revisión del conjunto pictórico, diferenciando los aspectos que le dan unidad y reconociendo las novedades en cada obra respecto de las demás, con el propósito de evidenciar el proceso creativo.

En cuanto a los rasgos que comparten las obras, en primer lugar, salta a la vista el uso de las imágenes fotográficas y su traslado al ámbito pictórico, esta yuxtaposición trae como resultado composiciones en las que predomina el recorte fotográfico, lo que provoca que las imágenes se presenten como fragmentos de un horizonte más amplio.

También hay una yuxtaposición de formas, mientras unas tienden a la representación realista, que conserva el registro hecho por la cámara fotográfica, en otras zonas de los cuadros hay un predominio de manchas con carácter gestual que les infunde un fuerte potencial expresivo.

Otra cuestión importante es la utilización de varias imágenes fotográficas mezcladas con otras de procedencia dibujística, que se funden de diversas maneras, recortándolas, utilizando fragmentos y plantillas, empalmándolas, colocándolas dentro de recuadros, o con intersecciones donde las figuras pierden sus contornos definidos. El uso de imágenes de diversas vistas y tamaños trae consigo contrastes, variaciones de escalas y la convivencia de distintos puntos de vista para los objetos y le da a las obras una mayor complejidad visual. Además, el choque visual entre la recreación de la fotografía y trazo de dibujo produce un contraste entre la imagen que

se apega al realismo y los trazos sintéticos de su dibujo, esto podría designarse como una forma de trabajo abigarrada, compleja y múltiple. Todo lo relativo al uso de la fotografía podemos vincularlo con lo que vimos en el primer capítulo, en cuanto a la proliferación de este medio durante el siglo pasado y, como vimos en el segundo capítulo, su utilización exacerbada en pintura a partir del Pop art.

En la mayoría de los cuadros, hay riqueza de profundidades por el empleo del recurso del empalme, o por la fragmentación de imágenes fotográficas, además, a esto hay que agregar el tratamiento pictórico de los cuadros y la manera en que éste afecta nuestra percepción visual, pues hay una ambigüedad interesante entre las características planas de la superficie y la apariencia empastada que los cuadros producen al verlos a cierta distancia. Hay que hacer notar que aunque Castro Leñero tiene influencia de Pop art, en cuanto a los recursos que utiliza, la manera en que lo hace no deja de ser innovadora, ya que sus obras no tienen la limpieza y nitidez en la ejecución de aquellas, sino que denotan un énfasis en aspectos gestuales que no había en el arte pop.

En general los cuadros de Castro Leñero varían notablemente si se les observa de cerca o de lejos, a poca distancia las figuras pierden nitidez, se convierten en manchas coloridas, en cambio, a una distancia de dos metros, adquieren protagonismo al hacerse reconocibles. Otro fenómeno visual importante, es la variación del enfoque de las imágenes, el ojo necesita reacomodarse constantemente para recorrer los cuadros por la variación de los tamaños de las figuras en un mismo cuadro y la ambigüedad entre lo superficial y lo profundo. Todo esto aunado a su estructura, otorga a las pinturas una gran sensación de movimiento, a pesar de la utilización de escenas congeladas por el lente fotográfico. Esto se puede relacionar con la cultura visual contemporánea determinada en gran parte por los medios masivos de comunicación, como la televisión y el cine, de lo cual se trató en el primer capítulo.

Castro Leñero tiene una preferencia por los tonos grises, recurre con frecuencia al blanco y negro y sus mezclas, poniendo aquí y allá acentos de color puro, precisamente por la tendencia al resultado gráfico que el mismo autor ha mencionado. Esto es una novedad en la representación del paisaje, ya que no encontramos antecedente de ese acabado gráfico en la pintura de paisaje anterior, lo cual se debe, seguramente, a las técnicas de ilustración que usa el artista.

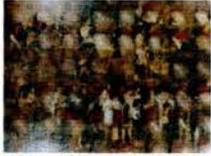
En toda la serie, como lo ha dicho el pintor, el tema es la ciudad vista a partir de la gente, el interés temático son las masas que conviven en los espacios públicos, cuestión influida por la residencia del pintor en la Ciudad de México, donde la concentración de personas en las calles y plazas es una de sus características principales. La gente se ha convertido en parte del paisaje urbano y se refleja su ensimismamiento y la despersonalización o pérdida de individualidad dentro de la masa, este es uno de los vínculos que podemos establecer entre la obra del pintor y el arte pop nortamericano, influenciado en sus temas y procedimientos de ejecución artística, en la sociedad de masas, aunque en los temas del Pop art, no se aborda la representación de las masas, sino aspectos relativos al consumo que se da en estas sociedades. En el contexto de la pintura mexicana, es a mi parecer, la primera vez que un pintor elige la representación de la sociedad de masas, lo cual debe estar influido por las características de la apabullante urbanización de la Ciudad de México, que, como se dijo en el primer capítulo, hace tiempo que rebasó las cifras mínimas de lo que constituye una metrópoli.

Para el estudio del conjunto pictórico se han colocado las obras que componen *Ciudad en movimiento* en columnas de acuerdo a su orden cronológico y también con base en sus diferencias formales se clasificaron en tres grupos. Cada una de las columnas indica un cambio, básicamente en referencia con el progresivo alejamiento del realismo hacia la experimentación y mezcla de imágenes de distinta procedencia (tabla II).

En la primer columna, vemos cuatro cuadros (figs. 15-18) en los que progresivamente se fueron abstrayendo los personajes y se fue dando relevancia al orden compositivo, que pasó de la imagen única (fig.15) a los posteriores seccionamientos del espacio visual que hizo el autor en los denominados *Paisajes Fragmentados*, primero en franjas y después en recuadros, disminuyendo cada vez más el tamaño de la figuras humanas, lo que paulatinamente acentuó la idea de representación de las masas gracias a la experimentación compositiva que hizo.

En la segunda columna, las dos primeras obras tienen la vena neoexpresionista de Castro Leñero, los personajes se tornan manchas coloridas y el pintor hace una mezcla de su referente fotográfico con pinceladas y empastes ejecutados en forma aleatoria, lo que le da a los cuadros una fuerte impresión de movimiento, pero al mismo tiempo presentan menos novedad en la composición que los *Paisajes Fragmentados* de la columna anterior. En cambio, en las dos piezas siguientes (figs 21 y 22) se hizo una acertada conjunción entre la huella de la fuerza expresiva que deja la ejecución pictórica y la experimentación formal que dio interesantes variedades compositivas, gracias al empalme de figuras humanas sobre paisajes urbanos que adquieren mayor relevancia.

Las imágenes de la tercer columna (figs. 23 y 24), reflejan una mayor experimentación en cuanto a la mezcla de imágenes, los elementos figurativos se trasladaron al lienzo a una escala aún más pequeña, lo que los convierte en masas humanas más despersonalizadas, los cuadros se componen de estructuras que funcionan a manera de entramados de imágenes y de elementos como manchas gruesas y veladas gracias a lo cual hay una mayor variedad de calidades pictóricas.

<p>FIG. 15</p>  <p><i>Paisaje en rojo</i> 1998 temple y óleo sobre tela 110 x 165 cms.</p>	<p>FIG. 19</p>  <p><i>Paisaje poblado 11</i> 1999 óleo sobre tela 100 x 150 cms.</p>	<p>FIG. 23</p>  <p><i>La espera</i> 1999 encáustica y óleo sobre tela 120 x 160 cms.</p>
<p>FIG. 16</p>  <p><i>Paisaje fragmentado 1</i> 1998 temple y óleo sobre tela 110 x 165 cms.</p>	<p>FIG. 20</p>  <p><i>Paisaje con cabina</i> 1999 óleo sobre tela 30 x 50.5 cms.</p>	<p>FIG. 24</p>  <p><i>Temblores 1</i> 1999 encáustica y óleo sobre tela 120 x 160 cms.</p>
<p>FIG. 17</p>  <p><i>Paisaje fragmentado 2</i> 1998 encáustica y óleo sobre tela 110 x 165 cms.</p>	<p>FIG. 21</p>  <p><i>Paisaje con figura roja</i> 1999 temple y óleo sobre tela 100 x 150 cms.</p>	
<p>FIG. 18</p>  <p><i>Paisaje fragmentado 3</i> 1999 temple y óleo sobre tela 110 x 165 cms.</p>	<p>FIG. 22</p>  <p><i>Paisaje con figuras</i> 1999 temple y óleo sobre tela 100 x 150 cms.</p>	<p>Tabla II</p>

Se advierte que el proceso creativo de la serie implicó diversos cambios, en las primeras obras (Fig. 15, 19 y 20) los personajes se distinguen con mayor nitidez y el

resultado es una sola imagen, aunque en ocasiones, como señaló el pintor, pinta sobre cuadros que ya tienen otras escenas, el resultado es que se percibe la imagen como una unidad. En estos tres cuadros destaca la intención expresiva apoyada por la gestualidad de la ejecución.

Las figuras 16, 17 y 18, constituyen una subserie de *Paisajes Fragmentados*, aquí el pintor comenzó a integrar al cuadro diferentes tipos de seccionamientos, primero en tres franjas, (fig. 16) y después en recuadros (fig. 17 y 18). En *Paisaje Fragmentado 1*, es más clara la lectura en cuanto a la representación de las masas y su movimiento, mientras que en las otras dos pinturas el seccionamiento trajo consigo que las figuras humanas resultaran más aisladas, aunque aún así se percibe el interés por el tema de las masas apoyado por la acumulación formal.

Es en *Paisaje Fragmentado 2*, donde el autor introdujo, dentro de esta serie, el uso de plantillas para la representación de los personajes, este nuevo elemento tuvo continuidad en los dos cuadros de *Paisajes con figura roja* y *Paisaje y deseo* (Fig. 21 y 22), en los cuales hay una mezcla interesante entre los elementos de los que hemos venido hablando, especialmente en *Paisaje con figura roja*, donde Castro Leñero integró el inicial trabajo expresivo y gestual con el seccionamiento del espacio y además usó las plantillas para imprimir figuras humanas aún más carentes de identidad, de ahí que me parece que este cuadro es uno de los que adquieren gran contundencia, y donde se hacen muy claros los resultados del proceso creativo.

En las últimas obras de la tabla tituladas *La espera* (fig. 23) y *Temblores I* (fig. 24) se consolidó la síntesis del empalme y otros elementos antes mencionados; el autor logró utilizar varias imágenes de proveniencia fotográfica, integrándolas por medio de un tratamiento por capas, si bien, es menos evidente la gestualidad de los trazos que se han sacrificado para dar mayor precisión a la estructura formal de las obras, se ha ganado en cuanto al planteamiento de la integración, ya que se logró encajar las imágenes dentro de una red estructural que transmite esa idea, sin que fuera necesario

trazar un seccionamiento de manera evidente como en los primeros *Paisajes Fragmentados*.

Además, se logró que las obras transmitieran la idea de conglomerados humanos en zonas urbanas utilizando menos variedad de imágenes y tamaños para cada cuadro, tal como expresó el autor que era su intención, lo cual es evidente si comparamos estos lienzos con la pieza *Paisaje Fragmentado 3*, donde la estructura compositiva es más narrativa y estática. Entonces, en los últimos cuadros de la serie (figs. 23 y 24), el autor realmente alcanzó la síntesis que buscaba, si recordamos que partió desde sus trabajos iniciales en polípticos, que estaban hechos con aerógrafo y que eran fieles a la representación fotográfica en la que se inspiraba (fig.12), y que posteriormente se propuso utilizar un solo cuadro introduciendo en este una gran variedad de imágenes. Al empezar a trabajar así, en la serie que tituló *Fragmentos*, hizo recortes de las imágenes de muy variadas maneras, (figs. 13 y 14), lo que retomó después en estas obras de *Ciudad en movimiento*, y lo llevó a su máxima síntesis hasta ese momento en las últimas pinturas de la serie. Agregando el recurso de las plantillas que le dio a las obras mayor riqueza visual y logrando la contundencia y unidad que buscaba.

Cabe señalar que en relación al uso de materiales también se pueden distinguir tres etapas, la primera está basada en el uso del aerógrafo y las mascarillas, en la segunda que corresponde a *Ciudad en movimiento*, Castro Leñero retomó las herramientas tradicionales de la pintura, pincel y espátula y técnicas como temple, óleo y encausto, y en la tercera que se extiende hasta la actualidad, sobresale el uso de pintura acrílica y un bloqueador que le permiten trabajar más rápido y obtener otros resultados con base en la recuperación de colores y formas del fondo de los cuadros que surgen al levantar las zonas en las que puso bloqueador.



Fig. 25, José Castro Leñero
La orilla de la serie *Obra Negra*
2002
óleo y encáustica sobre madera
70 x 100 cms.

Considero que esta serie es una fase importante en su trayectoria plástica, pues en ella se distinguen las tres fases de cambio que se señalaron y que influirían en el planteamiento de sus obras posteriores. Un ejemplo de ello lo podemos ver en la pintura titulada *La orilla* (fig. 25) del año 2002 y que se expuso con la serie llamada *Obra Negra*, a la cual nos hemos referido con anterioridad.

En esta obra es evidente que el autor ha recurrido al mismo efecto sintético para el trazo de las figuras humanas y además ha disminuido aún más la gama cromática; pero ha podido obtener mayores posibilidades pictóricas para una sola imagen, gracias a que fue reduciendo progresivamente los elementos que intervenían en el cuadro tratando de sacar mayor provecho de los pocos con los que decidió contar, así, logró enriquecer las superficies pictóricas y explotar más los factores referenciales que voluntariamente ha llevado a un reduccionismo, con la intención de obtener mayores resultados con menos elementos, en un proceso de reducción, concreción y

simplificación, de modo que los rastros de sus referencias figurativas son cada vez menos perceptibles en los cuadros.

En suma, vemos una variedad de soluciones plásticas aplicadas a un tema, en múltiples formas de experimentación formal. La visión de lo urbano, como la abordó José Castro Leñero, es novedosa como tema de la pintura mexicana. La gente que transita en la ciudad, a veces, vista como muchedumbre o masa y otras retratándola en su deambular cotidiano, no necesariamente agrupada. Pero también es innovadora en sus procedimientos de ejecución, con el uso de proyecciones y medios digitales, y en sus planteamientos formales preocupado por la cultura visual contemporánea. Su obra debe ser valorada a la luz de estos aspectos, en toda su amplitud, ya que su producción es extensa, hay algunas otras series de características similares a esta, como es el caso de una de las más recientes titulada *Obra Negra*, donde cobra mayor contundencia la representación de las masas.

Es importante señalar como conclusión en cuanto a la interpretación de la obras, que Castro Leñero se desliga casi por completo de la tradición paisajística anterior al siglo veinte, ni en sus obras, ni en su discurso, encontramos las preocupaciones que inquietaban a los pintores tradicionales y que referimos en el primer capítulo al comentar el *Tratado del paisaje* de André Lhote⁵⁸. Castro Leñero como pintor de paisajes contemporáneo, no se preocupa por las distinciones entre la solución colorista o en claroscuro, su elección en cuanto al color va ligada a su experiencia sensible; tampoco planea previamente sus composiciones, ni hace grandes cantidades de bocetos; ni le preocupa la manera en que los contornos de los objetos han de integrarse a la atmósfera del cuadro o el uso de la perspectiva, ni la experiencia de la pintura *in situ*.

Evidentemente, todo lo anterior tiene que ver con la herencia dejada por los movimientos pictóricos del siglo veinte. Además, es positivo si consideramos que sus

⁵⁸ André Lhote, op. cit.

procedimientos e inquietudes son coherentes con el momento actual, ya que, como vimos en la primera parte de esta investigación, los fenómenos del paisaje y sus interrelaciones se complejizaron enormemente a partir de la creciente urbanización de las ciudades durante el siglo XX.

El uso de la fotografía le permite a Castro Leñero aprehender la imagen de un instante en medio de un paisaje que está en continuo movimiento, un movimiento al que es necesario adaptarse y sobre el que también es importante reflexionar.

Me parece importante llamar la atención hacia otro aspecto, y es que las representaciones del paisaje en México hechas por pintores como los denominados *viajeros*, y por los académicos como Velasco y Coto estaban ancladas, por su temática, en un lugar y momento histórico bien determinado. Castro Leñero también rompe con eso, sus paisajes corresponden a las propuestas estéticas que Nestor García Canclini llama desterritorializadas, no tienen relación con la geografía, clima o atmósfera de un sitio determinado, en ese sentido, reproducen nuestra experiencia ante la incapacidad de abarcar e identificar los rincones de la ciudad en que vivimos.

Además, respecto de la pintura de paisaje en México, es difícil encontrarle un vínculo con algún pintor anterior, ya que como dijo el mismo artista, a finales de los años setenta, le tocó participar en el retorno a la figuración, que estaba en voga al lado del geometrismo, y él, estaba interesado en movimientos como el pop norteamericano e inglés. Sin embargo, no deja de ser interesante notar que pintores mexicanos como Velasco, ya utilizaban la fotografía y que Siqueiros tuvo una actitud innovadora en cuanto a los procedimientos pictóricos apoyados por la tecnología muy anterior al Pop art.

No obstante, en nuestro estudio de pintores contemporáneos que acuden al paisaje, era más oportuno referirnos a los que presentan más cercanía con la obra de Castro Leñero, eso nos permitió ver una variedad de posibilidades actuales de exploración

que aún tienen las imágenes paisajísticas y que el uso de la fotografía para su representación es un medio que los pintores actuales utilizan con frecuencia, seguramente por que el impacto e inmediatez que logran en la representación del paisaje está así asegurado, ya que de otra forma, esas obras no podrían producirse al ritmo que reclama la vida contemporánea.

En suma, estamos frente a un pintor de su tiempo, y habrá que ver los logros que obtiene a partir del uso que hoy en día hace de los medios digitales y la manera en que los aplica al terreno de la pintura.

Se puede decir que a través de esta investigación analizamos un segmento del proceso creativo de José Castro Leñero, sus motivaciones, búsquedas y la manera en que las ha resuelto; estudiamos su proceso, los medios que utiliza y los productos resultantes, de todo ello obtuvimos conocimiento, sin embargo, aún no es posible establecer un juicio respecto al desarrollo de innovaciones creativas futuras por su parte ya que tiene aún muchos años de producción profesional por delante.

CONCLUSIONES

A través de los tres capítulos que integran este trabajo de investigación se ha podido conocer a una faceta muy interesante sobre el proceso creativo de José Castro Leñero, en el estudio de la serie pictórica *Ciudad en movimiento*. Para abordarla fue necesario recurrir al concepto de *paisaje* con el propósito de acercarnos a la comprensión de la pluralidad de factores que intervienen en la configuración actual del término cuando es relativo al ámbito pictórico.

Se vió la manera en que, en su acepción inicial, la palabra *paisaje* designó exclusivamente a la pintura que representaba los campos y cómo posteriormente hubo escuelas dedicadas al paisaje, como la veneciana, que preferían representar el bullicio de la ciudad. El paisaje entonces ya no se conformó tan sólo por atributos naturales; sino también por los transformados por el hombre que dan forma a lo que un observador abarca con su visión desde un lugar específico y cambió paulatinamente desde el cuadro inicial que representaba escenas bucólicas hasta las imágenes de las metrópolis. Las metrópolis –como se dijo en el primer capítulo–, albergan grandes poblaciones concentradas en centros desde los cuales pueden tener acceso a las vías y medios de comunicación, así como a todas las ventajas de la vida urbana.

En gran parte, es a través de las imágenes mediáticas que el hombre contemporáneo crea su imagen de la ciudad, en un proceso de desterritorialización, según el cual hay una pérdida de la relación material y directa entre el hombre y los territorios geográficos, a partir de los cuales crea una cierta identidad ciudadana. Las grandes concentraciones humanas en centros urbanos, han traído consigo el estudio sociológico del comportamiento de las masas, las cuales han pasado a formar parte del paisaje cotidiano de las metrópolis.

En buena medida, estos componentes del paisaje urbano son los que interesan a José Castro Leñero, él hace tomas fotográficas de imágenes de la ciudad en su devenir cotidiano y las utiliza para reinterpretarlas en sus cuadros, lo anterior trae como consecuencia que en *Ciudad en movimiento* sea evidente la alusión al transitar de la gente por las calles de la ciudad.

Desde los inicios de la división de la pintura en géneros, el artífice que tomaba como motivo el paisaje enfrentaba una serie de problemas a resolver, las soluciones a esas incógnitas fueron cambiando a lo largo de la historia del arte, por eso resultó importante señalar que en un principio las representaciones paisajistas estuvieron diseñadas generalmente con base en la perspectiva piramidal y en la búsqueda por crear una atmósfera que diera la impresión de profundidad. Fue precisamente durante el desarrollo de la modernidad que hubo un cambio en la ejecución de paisajes cuando los pintores abandonaron las estructuras de representación tradicional al encontrar otras alejadas del ilusionismo, como ocurrió en el caso del cubismo y los otros movimientos de vanguardia.

Todo lo anterior abrió paso a las representaciones artísticas de la segunda mitad del siglo veinte, cuando el centro del mercado del arte se trasladó a Nueva York, y con el boom del Pop art en los años sesenta, que se hizo énfasis en la utilización de imágenes y medios de reproducción masiva en las obras de arte. Algunos aspectos del Pop art fueron retomados por Castro Leñero en sus procedimientos pictóricos, al partir de imágenes fotográficas que posteriormente proyecta sobre el lienzo.

Y es que, aunque la técnica de la proyección de imágenes se ha utilizado desde 1430, a decir de David Hockney, cuando los pintores se valieron de la óptica a través de lentes y espejos para proyectar imágenes, la intención y el resultado de las proyecciones provenían de búsquedas distintas y también implicaron propuestas diferentes a las que podemos observar en la obra de Castro Leñero.

Como es sabido, la proliferación de la fotografía durante la primera mitad del siglo veinte cambió de manera determinante la relación del hombre con el imaginario colectivo, esto fue objeto de reflexión por parte de los artistas, de ahí que la forma en que Castro Leñero utiliza la fotografía y la computadora en su proceso pictórico es una muestra de que los medios tecnológicos para realizar imágenes, lejos de sustituir a la más tradicional, sirven como herramientas que permiten encontrar nuevas soluciones creativas en el ámbito pictórico.

En la segunda parte de este estudio, se ha hecho referencia a las representaciones del paisaje en México. Empezando por las que han sido plasmadas en su carácter de registro histórico y geográfico, pasando por las sistematizaciones de la pintura académica, hasta llegar al paisaje del siglo veinte con artistas como Gerardo Murillo, Siqueiros y las Escuelas de Pintura al Aire Libre, estos últimos influenciados por el espíritu moderno. En la segunda mitad del siglo XX, con el cambio aportado por el movimiento denominado de la *Ruptura*, se hizo notoria una falta de protagonismo de las representaciones del paisaje, que serían retomadas por pintores como José Castro Leñero durante la década de los años ochenta y noventa, con una refrescante experimentación que hacía referencia a rasgos posmodernos como la apropiación, fragmentación, discontinuidad y recontextualización.

En las tres entrevistas realizadas a José Castro Leñero, en el periodo de marzo y abril del año 2004, tuvo a bien proporcionar información sobre su incursión en el mundo de la pintura durante los años setenta, señalando la fuerte influencia que tuvieron los artistas del Pop art y los representantes de la Nueva Figuración sobre los pintores mexicanos jóvenes en esos años.

De ahí que se eligieron obras de pintores vinculados de alguna manera a estas corrientes, como Gerhard Richter y Robert Rauschenberg, para estudiarlas haciendo evidente la forma en que la proliferación de imágenes en el mundo actual ha influido en la pintura que aborda el tema de las grandes urbes.

Al adentrarnos en el estudio del proceso creativo de Castro Leñero, se ha planteado que dicho proceso es entendido como la producción continua de un artista a lo largo de varios años, por eso se hace evidente a través de una sucesión de obras, años y esfuerzos. De ahí que fue necesario remitirnos a obras anteriores a la serie en la que nos enfocamos para observar la manera en que el pintor fue cambiando desde la pintura conformada por polípticos que representaba escenas urbanas diversas y figuras humanas, a la integración de dichos elementos en un solo cuadro.

En el estudio de las diez obras que integran la serie, surgieron muchos datos interesantes, en buena medida porque el mismo autor contribuyó a esclarecer aspectos del proceso, entre los cuales está su interés en hacer en los cuadros yuxtaposiciones de varios elementos que a primera vista pueden resultar incongruentes, pero que son los que disparan las posibilidades poéticas del cuadro, aunado a esto hay que destacar la importancia del azar en el proceso, el cual va determinando soluciones no planeadas y que el autor aprovecha durante la ejecución.

Vimos como su pintura en general se nutre de otros medios de producción de imágenes, incluyendo las impresas y las de los medios masivos de comunicación, y cómo debido a la influencia de las imágenes gráficas en su obra, hay una tendencia a las superficies planas y una paulatina reducción de su paleta pictórica que ha resultado actualmente en el uso predominante de blanco y negro.

Aprendimos que en su obra hay una exaltación de las imágenes cotidianas de la ciudad, que se convierten en el tema central, pero que a la vez éste sigue siendo un pretexto temático del pintor para acercarse a lo que le interesa más profundamente, que es la experiencia pictórica, el autor se acerca a la pintura para tener la vivencia de la experiencia creativa.

De sumo interés resultó analizar las concreciones formales que consiguió en el desarrollo del planteamiento de la serie y la manera en que logró llegar a la contundencia formal de sus planteamientos iniciales. La importancia de esta serie dentro de su proceso general radica en que el autor se planteó volver al cuadro único e integrar escenas trabajando los mismo conceptos de apropiación, fragmentación y discontinuidad, en un solo lienzo sintetizando y reduciendo cada vez más los elementos figurativos, lo cual ha determinado el rumbo de sus obras posteriores y las que realiza actualmente.

Esto quiere decir que progresivamente fue sintetizando los elementos que conforman sus obras para sacar mayor provecho a pequeños fragmentos de imágenes. Sin embargo, continúa empalmando imágenes de distinta procedencia, pero con la sola condición de que se integren a la unidad del cuadro. La lectura del tercer capítulo proporciona todo este material fresco que permite una mejor comprensión y valoración del proceso pictórico de este pintor. Además, ahí se vierten las conclusiones a que llegamos al retomar todos los temas de los capítulos anteriores para explicar el proceso creativo. Al cual pudimos acercarnos gracias a las deducciones que nos permitió el método utilizado. Así, se ha resuelto el problema inicial de desentrañar y contextualizar el proceso creativo de José Castro Leñero en la serie pictórica *Ciudad en Movimiento*.

Espero que este estudio sea útil a la comunidad académica de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en cuanto a la manera en que se ha abordado el estudio del proceso creativo, y por los datos que ofrece para acercarse a la obra de Castro Leñero, y que este trabajo sirva como recuento de lo que ocurrió en un momento determinado de su trayectoria plástica, al rescatarse con frescura los comentarios del pintor al respecto, así, se espera haber contribuido a conocer y preservar información que pueda ser de utilidad para posteriores investigaciones.

BIBLIOGRAFIA

- Acevedo, Esther**, "De lo nacional a lo arquetípico: la des-territorialización del paisaje. 1900-1950", en: *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate. 1920-1950*. México, CONACULTA, 2002, tomo III pp. 91-104.
- Acha, Juan**. *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas, 1992.
- Albelda, José Luis**. *El sentido dilatado. Reflexiones sobre arte contemporáneo*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1992.
- Albelda, José y José Saborit**. *La construcción de la naturaleza*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
- Altamirano Piolle, María**. *Homenaje nacional a José Maria Velasco*. México, Munal, 1993.
- ". "La enseñanza del dibujo y la pintura de paisaje en la Academia de San Carlos, 1855-1889" en: *Arte de las Academias. Francia y México/ Siglos XVII-XIX*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.
- Barrios Luisa., et. al.** *Antología del paisaje mexiquense*. México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995
- Baudrillard, Jean**. "A la sombra de las mayorías silenciosas", en: *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairos, 1998, pp. 109-111.
- Blumenfeld, Hans**. "La metrópli moderna" en: *La Ciudad*. Madrid. Alianza Editorial, 1982, pp.55-76.
- Brignardello, Carlos**. *Simbología prehispánica del paisaje*. Lima, Carlos Brignardello, 1999.
- Burke Feldman, Edmund**, *Varieties of visual experience*. New York, Prentice Hall, 1967.

- Canetti, Elias.** *Masa y poder.* Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- Collingwood, R. G.** *Los principios del arte.* México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- De Santiago Silva, José.** *Jesús Gallardo y la tradición paisajística de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.* México, Tesis de Maestría en Artes Visuales. UNAM, ENAP, 1995.
- Debray, Régis.** *Vida y muerte de la imagen.* Barcelona, Paidós, 1994.
- Del Conde, Teresa.** *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo en México,* México, Plaza Janés, 2003.
- . "La aparición de la Ruptura"., en: *Un siglo de arte mexicano: 1900-2000.* México, CONACULTA, 1999. pp. 189-212.
- . "Una exposición de pequeño formato"., en: *Paisaje, desnudo. Una nueva academia.* México, CONACULTA, INBA, MOMA, 2000. pp. 7-16.
- Fernandez, Justino.** *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX,* México, UNAM, IIE, 2001.
- . *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XX,* México, UNAM, IIE, 2001.
- García Canclini, Néstor.** *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México, Grijalbo, 2003.
- Gombrich, E. H.** "La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo", *Norma y forma, Estudios sobre el arte del Renacimiento.* Ed. Remigio Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Guasch, Ana María.** *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid, Alianza Forma, 2000.
- Guasch, Ana María (ed).** *Los manifiestos del arte posmoderno.* Madrid, Akal. 2000.

- Hockney, David.** *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros.* Barcelona, Destino, 2001.
- Jellicoe, Susan. Geoffrey Jellicoe.** *El paisaje del hombre. La conformación del entorno desde la prehistoria hasta nuestros días.* Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- Davis, Kingsley.** "La urbanización de la población humana" en: *La Ciudad.* Madrid. Alianza editorial, 1982, pp. 11-36.
- Lyll, Sutherland.** *Landscape. Diseño del espacio público. Paques, Plazas. Jardines.* Barcelona, Gustavo Gili, 1991.
- Lhote, André.** *Tratado del paisaje.* Barcelona, Poseidón, 1985.
- Maciejunes, Nannette V, James Keny.** "Visiones de Estados Unidos", en *Visiones de Estados Unidos: Realismo Urbano. 1900-1945.* México, INBA, 1996. pp57-88.
- Maltese, Corrado.** "La ciudad:¿Es factible un modelo crítico?", en: *La ciudad. Concepto y obra.* México, UNAM, IIE, 1987.
- Martins Algarvio, Rui Fernando.** *Las multitudes y las masas humanas como motivo pictórico. Una experiencia creativa 2000-2001.* Tesis de maestría en Artes Visuales. México, UNAM, 2002.
- Read, Herbert.** *Orígenes de la forma en el Arte.* Buenos Aires, Proyección, 1967.
- Rainbird, Sean, et. al.,** *Gerhard Richter.* London, Tate Gallery, 1991.
- Rainbird, Sean, et. al.,** *Sigmar Polke. Join the dots.* Liverpool, Tate Gallery Liverpool, 1995.
- Real Academia Española.** *Diccionario de la lengua española.* Madrid, Real Academia Española, 1984.
- Schoening, Arturo.** *La fábrica de ideas. Cómo desarrollar el potencial creativo.* México, Trillas, 1997.
- Sjoberg, Gideon.** "Origen y evolución de las ciudades" en: *La Ciudad.* Madrid. Alianza editorial, 1982, pp.37-54.

Torre, Saturnino de la. *Creatividad y formación. Identificación, diseño y evaluación.* México, Trillas, 1997.

ENTREVISTAS

Arizpe Pita, Bertha Alicia. "Entrevista a José Castro Leñero". México, Taller del artista, 4 de marzo de 2004.

Arizpe Pita, Bertha Alicia. "Entrevista a José Castro Leñero". México, Taller del artista, 18 de marzo de 2004.

Arizpe Pita, Bertha Alicia. "Entrevista a José Castro Leñero". México, Taller del artista, 31 de marzo de 2004.

VIDEO

Pior, Jorge. (Dirección). *José Castro Leñero. Imágenes Encontradas*, Programa *Galería Plástica*. Capítulo V, Producciones Volcán, S. A. de C. V.

HEMEROGRAFÍA Y ARTÍCULOS SOBRE JOSÉ CASTRO LEÑERO

Blanco Alberto, "Políptico del instante o la seducción de la imagen", en *La imagen encontrada*, (Catálogo), Museo de Arte Moderno, México, 1992.

----- "José Castro Leñero: la imagen encontrada", *La Jornada*, México, D. F., 17 de enero de 1993.

Castro, Lourdes, "Por un arte congruente, actual", *Revista Espacio*, sección BIT, México, D. F., s/f, pp. 61-62.

Del Conde, Teresa, "Vida de papel", *La Jornada*, México, 24 de marzo de 1981.

----- "En el MAM, la ilusión de lo real", *La Jornada*, México, D. F., 29 de mayo de 1988.

----- , "Paisajes de la memoria", *La Jornada*, México, 20 de mayo de 2003.

Elveridge-Thomas, Roxana, "José Castro Leñero" en *La ilusión de lo real*, (catálogo), Museo de Arte Moderno, México, 1988.

Emerich, Luis Carlos, "José Castro Leñero, el mundo y los medios", *Novedades*, México, D. F., 22 de enero de 1993.

Espinoza, Antonio. "Castro Leñero: La imagen trasmutada", *Suplemento Dominical, El Nacional*, México, D.F., mayo de 1992.

----- . "José Castro Leñero: La mirada del artista", *Suplemento Dominical, El Nacional*, México, D.F., 24 de noviembre de 1991.

Fernández, Jorge, "A pesar de todo, el paisaje...." Catálogo de la exposición *Obra negra*. México, UAM, 2003.

Fischer, Susana, "El figurativismo hiperrealista de José Castro Leñero", *Suplemento Dominical, El Nacional*, México, D. F., mayo de 1992.

García Ponce, Juan, "Trast tiempo" en *Trast tiempo*, (catálogo), Museo de Arte Moderno, México, 1983.

----- "Ciudad al Paso. Seis serigrafías de José Castro Leñero", *Semanario Cultural Novedades*, México, 1985.

----- "Imágenes y visiones", *Vuelta*, México, 1988.

Guzmán, Ernesto, "Vida de papel" en *Vida de papel*, (catálogo), Galería A Negra, México, 1990.

Iturbe, Josu, "El pop tecnológico de Castro Leñero", *Revista Jueves de Excelsior*, México, D. F., marzo de 1990.

Mac Masters, Merry. "La figuras múltiples de los horizontes. Entrevista con José Castro Leñero", *El Nacional*, México, D.F., 5 de noviembre de 1991.

Malvido, Adriana, "Frente a la tecnología, el artista conserva una gran ventaja: pone sus reglas del juego: José Castro Leñero", *Unomásuno*, México, D. F., 2 de febrero de 1983.

Manrique, Jorge Alberto, "Trast tiempo", en *Trast tiempo*, (catálogo), Museo de Arte Moderno, Méxcio, 1983.

----- "José Castro Leñero", *La Jornada*, México, D. F., diciembre de 1992.

----- "José Castro Leñero: fragmentos", *La Jornada*, México, D. F., 13 de marzo de 1997.

Mateos Cesarman, Esther, "La imagen encontrada: José Castro Leñero", *El Universal*, México, D. F., 2 de febrero de 1993.

Meza, Andrés, "José Castro Leñero: la obra gráfica y la cotidianeidad", *El Norte de Monterreyl*, Nuevo León, México, 1986.

Pacheco, Laura Emilia, "Bajo la sombra de Narciso", (texto presentación), *La sombra de Narciso*, (carpeta), México, octubre de 1993.

Ponce, Armando, "La intuición de la naturaleza frente a la provocación de la ciudad", *Proceso*, México, 1978.

Rodríguez Doring, Arturo, "Las imágenes encontradas de José Castro", *Suplemento Dominical*, *El Nacional*, México, D. F., febrero de 1993.

Rubio Rosell, Carlos, "José Castro Leñero, alejado de las modas", *La Jornada*, México, D. F., 15 de marzo de 1990.

Solana Olivares, Fernando, (texto presentación), *La mirada simultánea*, (catálogo), Galería A Negra, México, 1991.

Tercero, Magali, "De la urbe a la plástica. José castro Leñero", *Artes de México*, México, verano de 1991, no. 12.

Vázquez, Angeles, " José Castro Leñero expone en la galería A Negra",
Unomásuno, México, D. F., 13 de marzo de 1990.

PUBLICACIONES DE JOSE CASTRO LEÑERO

Castro Leñero, José, *Trayecto*, (Carpeta de catorce serigrafías), El Alacrán Editorial, México, 1983.

----- *Ciudad al paso*, (Carpeta de seis serigrafías), texto de Juan García Ponce, El Alacrán Editorial, México, 1985.

----- *La sombra de Narciso*, (carpeta de cinco xilografías), texto de Laura Emilia Pacheco, México, 1993.

----- *Fragmentos*, (Carpeta de cinco piezas de producción electrográfica), José Castro Leñero, México, 1995.