

Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas



La luz dramática en el choque de Autos.  
Obra Gráfica.

Tesis  
Que para obtener el título de:  
Licenciado en Artes Visuales.

Presenta  
José Ramón Blanco Duran

Director de tesis  
Maestro Aureliano Eduardo Ortíz Vera

México, D.F., 2011



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.



Es para satisfacer a los adultos que les he contado todos los detalles sobre el asteroide B-612, así como su número ya que los adultos tienen gran afición y respeto por los números. Cuando se les habla de un nuevo amigo jamás preguntan lo esencial; jamás inquieren: < ¿Cómo es el timbre de su voz? ¿Cuáles son sus juegos preferidos? ¿Colecciona mariposas?>, sino que preguntan: < ¿Qué edad tiene? ¿Cuántos hermanos tiene? ¿Cuánto pesa? ¿Cuánto gana su padre?> Y cuando obtienen las respuestas a estas preguntas, creen que ya conocen a las personas. Si decimos a los adultos: <He visto una bella casa de ladrillos rosas, con geranios en las ventanas y palomas en el techo...>, ellos no logran imaginarse dicha casa. Hay que decirles: <He visto una casa de cien mil francos>, y sólo así exclaman: <¡Qué hermosa!>

Antoine de Saint-Exupéry



## *Agradecimientos*

A la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme ser parte de su comunidad estudiantil y por haberme permitido tener acceso a una educación pública de calidad. A la Escuela Nacional de Artes Plásticas por abrirme sus puertas durante 4 años de carrera y a los maestros que intervinieron en mi formación académica durante mi estancia en dicho plantel.

A mis padres y hermanos que siempre tuvieron paciencia para conmigo; a mi madre por su interminable confianza, apoyo y comprensión, a mi padre por apoyarme sin cuestionarme, a mis hermanos, ídolos y ejemplos a seguir, Juan Francisco que sin duda siempre ha sido mi mejor crítico y a Benjamín que siempre ha sabido incitarme a dar más y a no “caerme” en los momentos difíciles. De antemano Gracias.

A Eduardo Ortiz Vera por su atenta lectura, por todos los consejos que me brindó, por su amistad, por su paciencia y principalmente por haber aceptado la dirección del presente proyecto de tesis. A Raúl Méndez Cerqueda, Alejandro Pérez Cruz, Luis René Alva Rosas y José Miguel Gonzalez Casanova por sus

valiosos comentarios, por su tiempo, por su amistad y por aceptar ser parte de esta travesía.

A Laura Rocío Ramos Osorno por su apoyo y comprensión durante todo este tiempo, por siempre tener una palabra para mí en los momentos difíciles, por el diseño de esta tesis y por seguir compartiendo alegrías, emociones y sentimientos conmigo.

A mi amigo y maestro Marco García “Charcos” por haber ampliado mi visión de la gráfica con sus valiosos consejos sobre huecograbado, por su apoyo en la impresión de la obra y junto a este agradecimiento se suma uno más para los actuales integrantes del Taller de Producción e Investigación Gráfica “Carlos Olachea”, a Vicente Jurado López por las facilidades otorgadas para la reproducción de la obra a Juanito y “Fanubis” por hacer ameno el trabajo.

A todos mis amigos que siempre estuvieron al tanto de este trabajo, Geraldine, Trini, Karlita, Erick, Miguel, Jess, Cecilia, Ñañel, Ernesto Egaña y varios más, en especial a Verónica Suarez “verorxxx” que tomó el camión antes que nosotros pero aunque lejos sigue estando al pendiente.

A todos gracias.



La luz dramática  
en el choque de Autos





# Contenido

INTRODUCCIÓN .....	13
CAPÍTULO 1. BREVE ANÁLISIS DEL PAPEL DEL AUTOMÓVIL A TRAVÉS DE LA HISTORIA DEL ARTE. ....	17
1.1. La máquina y su relación con el automóvil .....	17
1.2. El automóvil en la historia del arte. ....	22
1.3. El automóvil en la gráfica .....	37
CAPÍTULO 2. EL AUTOMÓVIL EN EL ARTE MEXICANO (REFERENCIAS) .....	43
2.1. Pedro Cervantes .....	43
2.2. Enrique Metinides .....	46
2.3. Alejandro Pérez Cruz .....	52
CAPÍTULO 3. PROPUESTA PLÁSTICA .....	65
3.1. Introducción .....	65
3.2. Proceso y propuesta .....	73
3.3. Conclusiones .....	82
ANEXO FOTOGRÁFICO .....	85
ÍNDICE DE IMÁGENES. ....	107
BIBLIOGRAFÍA .....	109



## Introducción



El presente trabajo de tesis pretende retomar el fenómeno del choque automovilístico comenzando por una revisión del marco teórico la cual consiste en un breve análisis de la utilización del automóvil a través de la historia del arte principalmente del siglo XX la cual permitirá tener conciencia de los distintos discursos que han sido aplicados a la forma de los coches y así poder plantear una propuesta plástica propia.

En cuanto al arte mexicano las diversas representaciones del automóvil fueron de mucha ayuda, en especial al poder entrevistar y conocer personalmente

a uno de los artistas que sirvieron como referencias en la revisión del segundo capítulo y también porque fueron manifestaciones que utilizaron el coche en diferentes disciplinas y por ende la variedad de resultados se vuelve una cuestión bastante enriquecedora. Estos antecedentes permitieron que la propuesta plástica se volviera más sólida permitiéndome aterrizar ideas y conceptos que estaban en el aire. La serie de grabados me permitió, a su vez, aplicar los conocimientos adquiridos que se describirán de mejor manera en las conclusiones.

### ¿DÓNDE COMENZÓ TODO ESTE ENREDO?

Las vivencias forman parte de la personalidad de una persona, desde pequeño he tenido la oportunidad de observar las formas de los automóviles chocados, las vacaciones transcurrían ayudando a mis hermanos en el taller de hojalatería y pintura, oficio que practica la mayoría de la familia de parte de mi madre que son con los que más contacto tengo, en ocasiones ayudaba a desatornillar algunas piezas que no necesitaban mayor fuerza que la de un niño, algunas veces me tocaba ayudar a subir las piezas dobladas a la azotea del taller —verdadero minideshuesadero en el que siempre había algo divertido que hacer— a veces me dejaban jugar con mis primos en algunos coches accidentados, en algunas otras, ya un poco más grandes, nos tocaba “manejar” mientras mis hermanos y tíos empujaban el coche etc. Todas esas vivencias sembraron el gusto en mí por los autos, además gran parte de mi trabajo es un homenaje a todo ese linaje de hojalateros al que por fortuna o desgracia no pude pertenecer de manera plena.

Ahora bien, el gusto por este tipo de estética, las vivencias y la oportunidad que el destino me dio para estudiar la carrera de Artes Visuales en la ENAP han formado el cimiento de mi propuesta plástica, misma que he seguido trabajando con el paso de mi forma-

ción en la escuela así como con el paso de la investigación. Los elementos principales en mi propuesta plástica son el automóvil accidentado y la luz dramática que restituirá parte del dramatismo perdido al suprimir los cuerpos mutilados ya que la prioridad de la interpretación de las formas del auto es conservar la esencia del accidente. El contexto es muy importante en este caso para que no se cruce la línea entre accidente y chatarra, como contexto utilizaré los ejes viales y los anuncios espectaculares pero; eso es parte de otra sección.



CAPÍTULO



# Breve análisis del papel del automóvil a través de la historia del arte

## I. I. LA MÁQUINA Y SU RELACIÓN CON EL AUTOMÓVIL

El papel de la maquina ha marcado de manera significativa la historia de la humanidad en los distintos ámbitos en los que se pueden implementar, que en la actualidad van desde las más grandes fabricas trasnacionales hasta los hogares más humildes del planeta entero, —cabe considerar que una simple licuadora se puede considerar como máquina— sin importar las condiciones de cada familia o persona que las posea, exceptuando algunas naciones en extrema pobreza en donde la población no cuenta con la oportunidad de tener una maquina simple.

En la presente investigación me ocuparé del papel del automóvil y sus posibilidades plásticas en cuanto a luz concierne, pero no se puede comenzar esta investigación sin tener en cuenta el origen de este. Para comenzar tenemos que regresar en el tiempo para ubicarnos en el seno de la revolución industrial de la Inglaterra del siglo XVIII donde la creciente industrialización originada por la demanda de productos aumentó la necesidad de innovaciones tecnológicas. Una de ellas que marcó sin duda el rumbo de la civilización occidental fue la máquina de vapor. En el siglo XVIII James Watt (1736-1819) creó una máquina impulsada por la energía producida por el vapor, la

cual significó un parteaguas en la industrialización de Inglaterra, la aplicación del vapor ayudó a un aumento en la producción de mercancías y una explotación mayor de los materiales que, anteriores a ella, eran más difíciles de obtener. Un buen ejemplo fue la producción de hilo con telares impulsados por vapor, permitiendo aumentar la producción de telas suprimiendo la mano de obra humana por la mecánica, reduciendo salarios y aumentando el número de productos y ganancias. Las aplicaciones del vapor fueron aprovechadas en numerosos ámbitos, “En cuanto a la industria del hierro, la máquina de vapor se usó para elevar el agua, la cual movía las grandes ruedas que accionaban los fuelles, martillos de agua y rodillos laminadores y, aún en este estado de su desarrollo, tuvo importantes efectos sobre la producción.”<sup>1</sup>

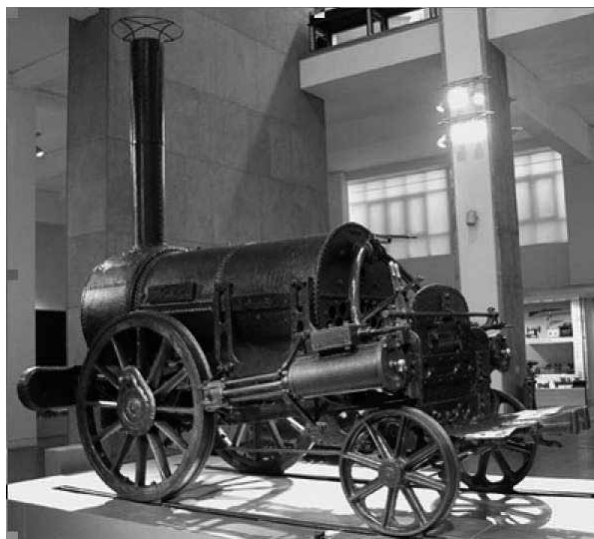
El desarrollo de la industria del hierro fue el comienzo de algo que nadie podría detener, gracias a esta y a la máquina de vapor fue posible el nacimiento de la locomotora, uno de los primeros transportes que utilizaban este tipo de energía para desplazarse. Es imposible determinar un lugar específico de origen de la locomotora ya que su evolución fue paralela en distintos puntos de Inglaterra, anteriormente se habían presentado algunos intentos de realzar transportes impulsados por este tipo de energía, “En 1784 tanto William Symington como William

---

<sup>1</sup> T.S. Ashton. La revolución industrial, p. 105, 1948 Oxford University. Ed en español 1950, 13ª. Reimpresión F.C.E. 1996.



Murdoch hicieron locomotoras modelo, pero Watt, árbitro supremo en todo lo referente al vapor, las vio con poco favor y debido especialmente a su actitud obstruccionista, la idea de una máquina de vapor fue archivada.”<sup>2</sup> La actitud de obstruccionista de Watt frenó por algún tiempo la evolución de la locomotora, a pesar de esto la búsqueda continuó, “Cuando la patente de Watt feneció, el ingeniero Richard Trevithick (1771-1883), originario de Cornwall inventó una máquina de alta presión, y en 1803 un carruaje movido por vapor, de su invención, e hizo varios viajes por Londres.”<sup>3</sup> El término de los derechos de la patente de Watt permitió la evolución de la locomotora hasta llegar a ser un medio de transporte cada vez más eficiente. Dentro de las modificaciones en pro de un perfeccionamiento de la locomotora el ingeniero George Stephenson creó una máquina de vapor incrementando cámaras de aire en la caja de fuegos logrando una mejor combustión y por lo tanto un mayor aprovechamiento de la energía “Mas no fue sino hasta 1829 cuando las verdaderas posibilidades del vapor como medio de transporte se reconocieron al ganar la máquina de Stephenson, bautizada con el nombre de *Rocket*, la competencia que tuvo lugar en Rainhill, sobre el ferrocarril recién construido de Manchester y Liverpool.”<sup>4</sup> *Fig. 1*



*Fig. 1.* Locomotora “Rocket” (replica)

Por lo tanto podemos considerar a la locomotora como el ancestro inmediato del automóvil, aunque la evolución de ambos fue a la par la locomotora logró antes que el automóvil el propósito de transportar gente con mayor eficiencia en lo referente a viajes largos, primero en el territorio inglés, después por toda Europa.

Las representaciones de la locomotora por parte de los algunos artistas comenzaron a llamar la atención aunque las imágenes que se produjeron fueron escasas en relación a otros hechos contemporáneos. El romanticismo, que predominaba como corriente

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 120.

artística rehusaba plasmar en sus trabajos “una aberración” como esa, la idea de lo sublime se encontraba en la naturaleza y no en una máquina que deformaba el paisaje. De esta época se conservan algunos grabados realizados por ilustradores “Parece que no hubo ilustraciones contemporáneas de las locomotoras Rainhill, a excepción de algunos grabados técnicos en el *Mechanic's Magazine* y una excelente litografía de un tren arrastrado por *Novelty*, según un dibujo de Charles Vignoles.”<sup>5</sup> Uno de los primeros encargos hechos a un artista con el tema del ferrocarril fue otorgado a Thomas Talbot Bury, este encargo consistía en una serie de grabados coloreados con acuarela titulada *Vistas coloreadas del ferrocarril de Liverpool y Manchester*, que en realidad eran siete estampas ya que se incluyó una dedicada a los vagones etc. *Fig.2*

Las publicaciones de estampas tomaron cada vez más fuerza hasta el grado de lograr cierta aceptación entre un grupo reducido de artistas denominados “pintorescos” por plasmar escenas industriales y por su tratamiento “tosco” de las formas. El número de artistas que optaron por representar los ambientes producidos por la industria fue en aumento y cada vez fue más común encontrar obras con este tipo de temas.

Uno de los artistas más representativos de este periodo es J.M.W Turner, artista que realizó una de sus grandes obras utilizando el ferrocarril como elemento



*Fig.2.* Thomas Talbot Bury. Acuarela 1842

compositivo. Las atmósferas plasmadas producto de sus observaciones de la naturaleza en ocasiones fueron cuestionadas al ser consideradas como irreales, en este caso la atmósfera que nos presenta en *Lluvia*, vapor y velocidad fue criticada por algunos espectadores pero existe una anécdota en la que se describe el proceso de estas observaciones:

Y la pintura de Turner nos parecerá una fantasía poética, sin relación con la experiencia. Pero refuta esta posibilidad el testimonio Mrs. Simon. Esta señora se había sorprendido al ver a un anciano de cara afable, sentado

---

<sup>5</sup> Francis D. Klingender. *Arte y revolución Industrial*, p. 223, First Published in England. Copyright Moonraker Press Ediciones Cátedra, S.A. 1983.

frente a ella en el tren, asomarse a la ventana durante un aguacero torrencial y seguir así unos nueve minutos. Luego el anciano había entrado, la cabeza chorreando de agua, y había mantenido los ojos cerrados durante un cuarto de hora. Entretanto la joven señora, llena de curiosidad, se asomó a la ventana y quedó empapada, pero vivió una experiencia inolvidable. Imagine el lector su deleite cuando en la exposición de la Academia del año siguiente se encontró ante *Rain, Steam, Speed*, y al oír a alguien que decía en tono de burla: <Tenía que ser Turner. ¿Quién ha visto jamás semejante revoltijo?>, pudo contestar: <Yo.> De hecho, cuantos tuvieron la mala suerte de que les pillara la misma tormenta que a Turner, confirmaron que su observación era extraordinariamente exacta.<sup>6</sup>

Los elementos que la componen, la lluvia, en este caso abarca la mayor cantidad de la superficie del lienzo con el característico estilo romántico de Turner; el vapor, representado por el ferrocarril.

En la parte inferior derecha del lienzo los colores se hacen progresivamente más densos y forman una diagonal marrón-negra de contornos cada vez más marcados que representa el puente de Maidenhead, sobre el que un tren parece dirigirse a toda velocidad hacia el observador. Sobre el negro de la locomotora, unos

puntos de pintura roja aplicados en el cuchillo de la paleta representan las chispas de energía que desprende y sugiere su gran poder...<sup>7</sup>

Y por último la velocidad, representada por una pequeña liebre casi imperceptible al frente del ferrocarril tratando de salvar su vida. *Fig.3*



*Fig.3.* J.M.W. Turner Lluvia, vapor y velocidad

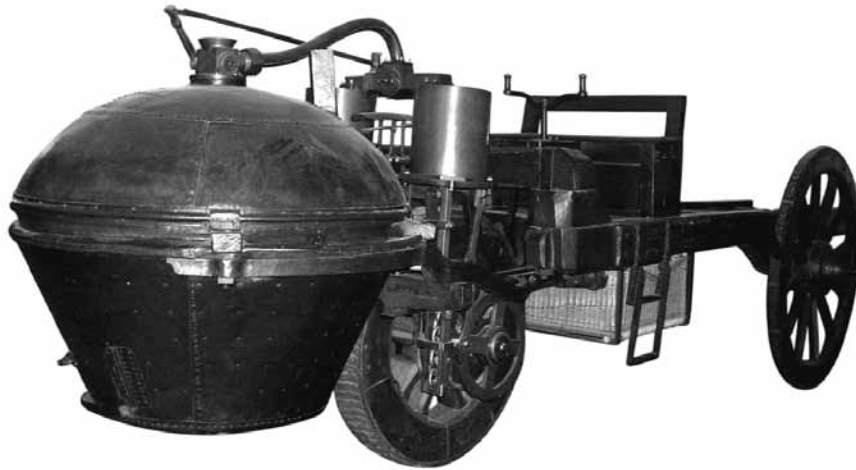
El vapor también fue utilizado en la concepción de los primeros automóviles, Richard Trevithick en 1803 logró mover un carruaje y hacer varios viajes pequeños en Londres, pero el honor de ser considerado como el inventor del automóvil es para el francés Joseph Cugnot que con un coche de tres ruedas logró

<sup>6</sup> Kenneth Clark. El arte del paisaje, pp. 145-146, Editorial Cátedra, S.A. 1983.

<sup>7</sup> Norbert wolf. La pintura del romanticismo, p. 88. Editorial Taschen, 1999, Benedik Taschen Verlag.

recorrer la distancia de 4 Km sin detenerse, escribiendo así su nombre en la historia como el padre del automóvil, “El sistema de Cugnot consistía en una caldera de vapor que accionaba un émbolo, cuyo desplazamiento vertical movía las ruedas delanteras por medio de un sistema de dentados y etiquetas.”<sup>8</sup> Este vehículo era poco funcional, interesante pero poco útil, como preámbulo a lo que vendría fue una innovación notable. *Fig.4*

A la energía del vapor siguió la utilización del motor de combustión interna, más eficiente en cuanto a rendimiento del combustible y aprovechamiento de energía. “La primera noticia de un coche accionado por un motor de explosión interna procede del año 1858. Se trata del vehículo construido por Jean-Joseph Lenoir, al que aplicó los descubrimientos del inventor del gas del alumbrado, Phillippe Lebon aunque, a ciencia cierta, se ignora cuál de los dos diseñó



*Fig.4.* Modelo del auto de Joseph Cugnot (1771)

---

<sup>8</sup> Biblioteca Salvat de grandes temas. El automóvil, p. 21, Texto de Carlos Domínguez SALVAT EDITORES S.A. Barcelona 1973. SALVAT EDITORES DE MEXICO S.A.

el motor.”<sup>9</sup>. Esta serie de innovaciones en búsqueda de una combinación entre rendimiento y potencia siguieron muchas más, aunque el camino para llegar a un motor de cuatro tiempos fue largo, “El honor de ser los primeros en hacer funcionar un coche con motor de cuatro tiempos con válvulas, bujías, carburador etc., les cabe a los galos Delamarre-Debouteville, en 1883. Seis años después, Daimler, por un lado, y Bolleé, por otro, mejoraron el sistema, logrando Daimler la primera gran patente del automóvil de explosión, que vendió a buen número de países.”<sup>10</sup>

Los antecedentes tanto de la locomotora como del automóvil producto de las innovaciones técnicas en las máquinas son un tanto inciertos, no podemos precisar una fecha para la invención de cada uno, lo que sí sabemos es que sin estas invenciones la vida no podría ser como la conocemos hoy, con miles de automóviles por las calles, de hecho ni las calles tendrían el diseño que tienen ya que este fue realizado para facilitar el tránsito de los autos, podemos identificar que la variedad de éstos es bastante amplia, desde autos particulares, de transporte escolar, autos utilizados para repartir mercancías, viejos, de los denominados “del año” etc.

Además del papel de medio de transporte que el auto ha tenido a través del tiempo en las distintas sociedades encontramos que el auto ha sido utilizado ya

sea como medio, pretexto, soporte, etc. de expresión por los artistas de distintas épocas de la historia del arte en sus diferentes manifestaciones. Es importante recapitular “grosso modo” estas diferentes manifestaciones que han encontrado en los coches un medio de trabajo, dando distintas interpretaciones de acuerdo a las épocas en las que fueron formuladas y de acuerdo al contexto en el que se vieron insertadas.

## 1.2 EL AUTOMÓVIL EN LA HISTORIA DEL ARTE

Una vez que el automóvil logró posicionarse como un medio de transporte eficiente sentó las bases para la creación de distintos eventos que a futuro formarían parte de toda una tradición debido a la aceptación que tuvieron, caso concreto son las carreras de autos que hasta nuestros días se realizan año con año y en algunos casos cada fin de semana. El primer evento de esta naturaleza se llevó a cabo en el año de 1906 hace ya más de cien años en Francia, en un circuito triangular que unía las ciudades de Le Mans, Saint Calais y la Ferté Bernard, organizado por Georges Durand y el Automóvil Club de Francia (A.C.F). Desde la planeación se había considerado dar amplia publicidad a este circuito “Para perpetuar esta prestigiosa prueba el A.C.F organiza una encuesta pública, en las columnas del periódico deportivo ‘El Auto’. El 10 de

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 23.

enero de 1906, Georges Durand defiende el dossier que propone una trayectoria de 103 Km. al este de Le Mans. El 14 de enero la comisión deportiva del ACF visita el circuito y el 16 elige oficialmente La Sarthe como el lugar en donde se correrá el Gran Premio.<sup>11</sup> Parte de los constructores que participaron son ahora marcas conocidas a nivel mundial, entre ellas Renault, Fiat, Daimler (Mercedez Benz) etc. La euforia provocada por la reciente carrera causó la invasión de imágenes de autos de carreras, según las crónicas, todos en Francia comentaban el gran evento a realizarse, antes y después de la carrera las postales, carteles y fotografías se vendieron rápidamente como souvenir. *Fig.5*

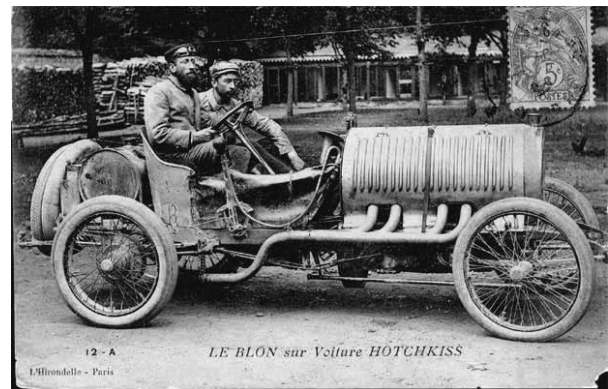
En estas imágenes se reconoce la intención de representar la velocidad con la que se desplazaban los



*Fig.5.* Postal de las primeras carreras de autos

autos, a menudo se utilizaba el desenfoco de algunas partes de la imagen para dar esa impresión, cabe señalar que la litografía fue más utilizada en los carteles y en las postales la herramienta predilecta fue la fotografía. Los encuadres utilizados destacaban los perfiles de los automóviles, ya fuera de los costados o el equivalente a un retrato “tres cuartos”, donde los grandes motores y los escapes ondulados eran los principales elementos a retratar. *Fig.6*

La carrera de Le Mans finalizó con solo 10 automóviles de los 20 registrados teniendo como ganador un automóvil Renault equipado con llantas Michelin. Esta carrera trajo consigo la fundación de innumerables clubes de autos y por supuesto la continuación y nacimiento de diversas carreras automovilísticas primero en Europa, después por todo el



*Fig.6.* Postal de las primeras carreras de autos

<sup>11</sup> <<http://www.mediathèque.ville-lemans.fr>>, fecha de consulta: 12/03/2010.

mundo, muchas de ellas aún se llevan a cabo y son toda una tradición por ejemplo las 24 horas de Le Mans, la F1 con circuitos en varios continentes, las 500 millas de Daytona etc.

La documentación de estos eventos está conformada por miles de fotos que nos muestran como un relato lo que sucedió durante los mismos; la salida, el trayecto con los autos a toda velocidad, la llegada a la meta y los festejos de los ganadores etc. Como la fotografía, el cartel también sirvió como documentación, de forma similar a los toros, se anunciaba la carrera con anticipación mediante un cartel en donde se encontraban todos los datos, regularmente acompañados por la estampa de un auto representado en un movimiento veloz para despertar el interés de las personas. En esta imagen de 1930 en la que se anuncia una carrera de la F1, vemos como el automóvil y el alce, al ser los elementos principales y estar en el primer plano son más nítidos, a diferencia de resto de la imagen que está conformada por un espectador sobre un montículo de tierra en el centro de la composición, algunas insinuaciones de montaña y el barandal que delimita el área del carril por el que tienen que transitar los automóviles, la indefinición de ciertas zonas y la posición del alce arrollado por el automóvil acentúan la sensación de velocidad. Esta representación del movimiento en los autos ya había

sido estudiada por algunos artistas, inclusive llegando a adoptarlo como propuesta artística. *Fig.7*



*Fig.7.* Cartel de una carrera de autos de 1930

Una de las denominadas vanguardias artísticas del siglo XX, el Futurismo italiano, utilizó la figura del automóvil aunada al concepto de velocidad como parte esencial de su propuesta. Filippo Tommaso Marinetti publicó el primer manifiesto futurista donde podemos encontrar las referencias al automóvil, movimiento y velocidad, necesarias para poder entender claramente la obra posterior de autores como Giacomo

mo Balla, Luigi Russolo y compañía. Marinetti comienza el manifiesto planteando una ambientación ficticia como introducción al contenido del mismo, aquí un fragmento “Después, se hizo un profundo silencio. Pero mientras escuchábamos el murmullo de la plegaria del viejo canal, y el crujido de los huesos de los moribundos palacios sobre sus mohosos y húmedos cimientos, oímos, de improviso, a los automóviles que rugían vorazmente bajo nuestras ventanas.”<sup>12</sup> El autor nos hace partícipes de esta situación ficticia en la que se encuentran inmersos los integrantes; continúa...” Nos dirigimos hacia las tres resoplantes bestias para acariciar sus tórridos pechos. Me introduje en mi máquina como un cadáver en el ataúd, mas reviví de inmediato ante el volante, una hoja de guillotina que amenazaba mi estomago.”<sup>13</sup>, la exaltación que aquí se describe al abordar los automóviles nos indica que la velocidad es parte medular en la creación del posterior lenguaje que distinguiese a este grupo de artistas, por si no fueran suficientes estos indicios prosigue con la famosa frase: “Declaramos que el esplendor del mundo ha sido enriquecido con una nueva forma de belleza, la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras decorado con grandes tubos como serpientes, con su respiración explosiva... un automóvil que parece correr como la pólvora, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*”.<sup>14</sup>

La obra producida en torno a la velocidad por parte de los futuristas fue amplia, las soluciones a esta problemática fueron distintas en cada uno de los artistas que trabajó con dicho tema. Giacomo Balla recurre a una representación integrada por una “secuencia” esquemática en la que se puede apreciar el movimiento, “A diferencia de Boccioni, que representa de forma muy reconocible una figura humana, en *automóvil corriendo*, BALLA elimina casi totalmente la <figura del automóvil>. Ello es comprensible: mientras que el cuerpo humano se adapta a la velocidad, el automóvil está hecho para la velocidad, y sus formas son ya dinámicas y se vinculan a la dinámica del espacio, como la forma del pez lo hace a las corrientes del agua.”<sup>15</sup> La secuencia se realiza por medio de repeticiones, en efecto, la figura del automóvil no es reconocible pero si la de una rueda que gira. Las formas circulares nos dan la clave para entender que la rueda está representada y al ser la rueda parte esencial del auto nos permite identificar que es sólo un fragmento del automóvil lo que está representado. El hecho de utilizar solo dos colores nos habla de este afán de representar el dinamismo, no nos brinda un tratamiento exhaustivo del color, son las formas las que hablan por sí mismas, círculos que asemejan ruedas, curvas que son rines, rectas que son carrocerías etc. *Fig. 8*

<sup>12</sup> Herschel B. Chipp. Teorías de Arte Contemporáneo. Fuentes Artísticas y opiniones críticas. p. 308, Ediciones Akal, S.A., 1995.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>15</sup> *Giulio Carlo Argan. El arte moderno.*, p. 177, Traducción de Gloria Cue. <ediciones AKAL 1998.





Fig. 8. Automóvil corriendo Giacomo Balla

Otras corrientes fijaron su mirada en las formas del automóvil, no podemos dejar a un lado el diseño, en este caso el industrial que vio la luz en la Bauhaus de Weimar en una época que algunos autores identifican como la del *funcionalismo* y en la que figuras como *Le Corbusier* y *W. Gropius* reconocidos arquitectos, uno francés, el otro alemán, dedicaron su obra arquitectónica al principio de funcionalidad,—paralelo a este trabajo se origina el grupo *de stijl* del cual surgirá la figura de *Piet Mondrian*— dentro de los proyectos de estos dos arquitectos juega un papel importante el urbanismo, disciplina que entre otras cosas se encarga de la correcta transición de los elementos en un espacio, en este caso los elementos son tanto las personas

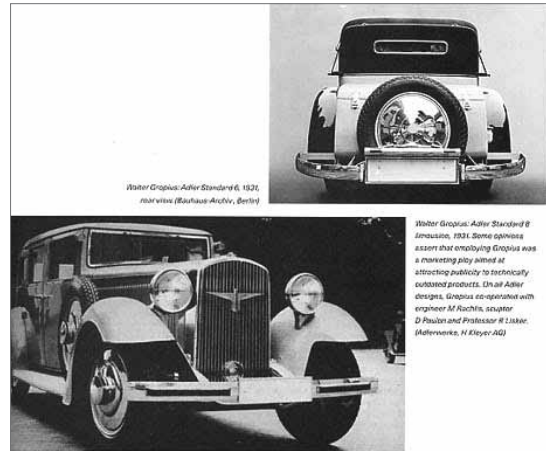


Fig. 9. Automóvil diseñado por W. Gropius (Hacia 1930)

como los autos. En particular *W. Gropius* combinó su habilidad como arquitecto con el diseño de carrocerías, “Así, toda la obra de *Gropius* se resuelve en la definición de una metodología de la proyección: a escala urbana (barrios de *Karlshöhe* y de *Berlín*), a escala de construcción (escuelas, edificios de apartamentos y unifamiliares, pequeñas villas), de dibujo industrial (carrocerías de los automóviles *Adler*).”<sup>16</sup> Estos autos fueron producidos en Alemania durante buena parte del siglo XX siendo *W. Gropius* diseñador de algunos de ellos. Actualmente existe una rama del diseño que se dedica exclusivamente a proyectar carrocerías de autos, a esta le debemos la constante actualización de los modelos automotrices. *Fig. 9*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 284.

En las corrientes artísticas de la primera mitad del siglo XX encontramos obras que hacen referencia al automóvil, algunas de ellas de manera directa y otras de manera indirecta, entre ellas podemos mencionar el caso del Dadaísmo, movimiento por algunos llamado anti-arte, que en la figura de Marcel Duchamp, nos dejó una aportación muy grande “La negación de las técnicas en cuanto operaciones programadas para conseguir un fin tiene su punto culminante en el *ready made* de Duchamp: un objeto cualquiera (un sacacorchos, un orinal, una rueda de bicicleta), presentado como si fuera una obra de arte.”<sup>17</sup> La intención del ready made dista bastante al propósito de concebir una pieza artística “El *ready-made* no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es una crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos. La acción crítica se despliega en dos momentos. El primero es de orden higiénico, un aseo intelectual, el *ready-made* es una crítica del gusto; el segundo es un ataque a la noción de obra de arte.”<sup>18</sup>

Alguno de estos objetos puede ser sin duda de algún coche, ya sea motor, carrocería el mismo coche entero etc. “por tanto, lo que determina el valor estético ya no es un procedimiento técnico, un trabajo, sino un puro acto mental, una actitud *distinta* respecto de la realidad.”<sup>19</sup> De esta manera podemos

imaginar las posibilidades que da un auto en cuanto a objetos de ready-made.

Encontramos bastantes obras a partir de la segunda mitad del siglo XX en relación a los coches, tanto en el fotorealismo, en el arte Pop, en la pintura contemporánea estadounidense, en la escultura etc. En el caso del fotorrealismo el auto ha sido representado con veracidad, esta corriente parte de la fotografía reproduciendo sus características por medio de la pintura ya sea óleo, acrílico etc. Don Eddy, pintor fotorrealista realizó una serie de cuadros en los que el automóvil es el tema de trabajo, en estos cuadros se estructura a partir de la fotografía en blanco y negro, el color viene después creando así una obra que difiere con la foto en la solución de la imagen, es decir en el resultado final. Eddy representa el auto como un objeto de banalidad, son autos perfectos con el brillo característico de los autos recién fabricados, no hay imperfecciones, son representados como objetos de culto de la sociedad estadounidense. *Fig.10*

Los reflejos nos hacen pensar que el material del que están hechos los biseles está en perfecto estado, aunque nos presenta solo un fragmento, no nos impide formar una imagen completa del automóvil. En otras obras de este autor vemos al auto completo, dos o más autos en un solo cuadro etc. Otros pintores fotorrealistas representan el auto en sus pinturas con

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>18</sup> Octavio Paz. *Apariencia desnuda La obra de Marcel Duchamp* ;978 Ediciones ERA 5ª. Reimpresión: 1998.

La postura crítica de que Duchamp sostiene hacia la industria es descrita por Octavio Paz como “Las máquinas son agentes de destrucción y de ahí que los únicos mecanismos que apasionen a Duchamp sean los que funcionan de un modo imprevisible--- los antimecanismos. Esos aparatos son los duplicados del juego de palabras: su funcionamiento insólito los nulifica como máquinas. Su relación con la utilidad es la misma que la de retardo y movimiento, sin sentido y significación: son máquinas que destilan la crítica de sí mismas.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 327.

un sentido complementario, los vemos en escenas de la vida cotidiana, en escenas donde no son la figura principal, etc.



Fig.10. Don Eddy Bumper Section 1970

De Richard Hamilton, se dice que es el autor de la primera obra pop titulada *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan llamativos?*, en sus discusiones realizadas en el instituto de Arte Contemporáneo de Londres (ICA) con Eduardo Paolozzi y los críticos Lawrence Alloway y Reiner Banham se empezó a gestar el movimiento pop. Este movimiento ha sido muy importante en el arte de mitad hasta finales del siglo anterior, diseñadores y artistas siguen siendo influenciados por este movimiento, podemos ver hoy en día innumerables obras con esta tenden-

cia; logotipos de muchas empresas, establecimientos, ropa, etc. El hecho de retomar de forma directa su contexto le dio su nombre (pop viene de la palabra popular), éste trabajó con las imágenes que lo circundaban, muchas de ellas producto de la publicidad, fotos de íconos de la cultura de su época como Marilyn Monroe, Elvis Presley, los comic etc., tratando así dejar a un lado la unicidad de la obra de arte para convertir la pieza en un objeto multirreproducido de consumo para la sociedad. Acerca de esta gestación del POP Hamilton comentó en entrevista para Richard Cock:

No había indicios (acerca del pop). Estábamos completamente aislados de los trabajos que se realizaban en Nueva York, como del expresionismo abstracto, supongo como en la mitad de los 50's una abstracción de corte tajante. Eran uno a uno unos tajantes o eran "goteros" y eso fue todo.<sup>20</sup>

Hamilton acepta que no había un plan para el nacimiento del pop ya que surge como parte de la cultura popular y como fruto del trabajo de jóvenes artistas tanto en Inglaterra como en Estados Unidos. Dentro de este movimiento encontramos a artistas ingleses como el propio Richard Hamilton, David Hockney y Allen Jones entre otros mientras que en Estados Uni-

<sup>20</sup> Andreas C. Papadakis The pop art show at the royal academy, p. 28, Copyright 1992 The Academy Group. All rights reserved.

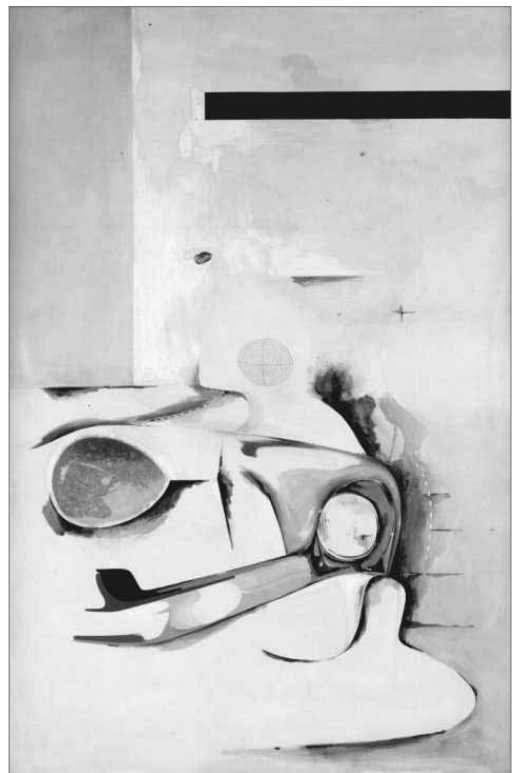
dos encontramos como precursores a Jasper Johns y Robert Rauschenberg seguidos por un grupo formado por Andy Warhol y Roy Liechtenstein entre otros.

En las obras de Richard Hamilton en específico encontramos obra vinculada a la utilización del automóvil, el mismo comenta:

En 1951 presente una exposición llamada “crecimiento y forma” la cual trataba acerca del mundo natural, entonces en 1951 tuve otra exposición, “hombre, máquina y movimiento” la cual era sobre los seres humanos y lo que los mueve en su ambiente, como agregan cosas a sí mismos, vehículos de todos tipos, un par de simples pedacitos en los pies y ya están esquiando sobre el agua. He probado hacer cosas acerca del espacio, sobre el camino donde la gente se mueve en el espacio.<sup>21</sup>

En efecto, muchas personas de la sociedad contemporánea acumulan infinidad de cosas que no les son necesarias para vivir pero que, sin embargo, satisfacen sus necesidades sin importar si son reales o no. En esta serie titulada “hombre, máquina y movimiento” encontramos una obra donde Hamilton utiliza la figura del auto, al igual que Eddy, retoma sólo un fragmento del automóvil. En las obras de esta serie recurre a la utilización del papel como un medio tono, aunado a los colores rojo, negro y blanco

para resolver la imagen en cuestión, en una de ellas titulada: *Hommage à Chrysler Corp.* 1957, aparece la figura del auto en la parte inferior del plano equilibrando con un rectángulo negro horizontal de color negro en la parte superior logrando así una composición que se adapta al formato vertical que el mismo adopta. *Fig.11.* Esta vez solo vemos un detalle del



*Fig.11.* Richard Hamilton: *Hommage à Chrysler Corp.* 1957

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 28.

coche aunque en otros trabajos de collage apreciamos la forma completa del auto, estos son por lo regular modelos con los que se identificaba la juventud de aquellos tiempos y que adoptaron como parte de su identidad, es por estas épocas que los autos deportivos tienen su mayor fuerza en las sociedades occidentales, modelos creados por las distintas *firmas automotrices* que ya estaban establecidas en el mercado mundial tales como Ford, Chevrolet y Chrysler en Estados Unidos y las Europeas Renault, Fiat, Ferrari, Porsche etc.

Prácticamente todos los miembros de la corriente pop trabajaron con la figura del automóvil ya sea directa o indirectamente, muchos de los trabajos están hechos en collages, carteles, fotos, serigrafías etc., por la multireproducción que otorgan estas técnicas y, en el caso de la serigrafía, por la flexibilidad de la misma en cuestión de la combinación de colores.

Mención aparte merece el tema del automóvil en la escultura que desde principios de siglo al igual que la pintura pasó por una serie de transformaciones en las que se dejó atrás la manera clásica de la escultura, desde los ready-made de Duchamp encontramos este cuestionamiento a la escultura clásica de manera que el orinal, la rueda de bicicleta etc., son considerados como esculturas modernas. No solo existen esos ejemplos ya que la escultura futurista, piezas de

la Bauhaus etc., ya habían adoptado esta postura. A partir de 1945 se acentúa esta revolución escultórica:

El nuevo interés que se despertó por el assemblage, a la zaga del expresionismo abstracto, fue lo que dio lugar a los primeros vagidos de la nueva escultura. Un ejemplo sumamente personal de este fue el que dio Jean Dubuffet. Su obra tridimensional contiene figuras hechas con escoria, esponja, carbón de leña y sarmientos. El impredecible Yves Klein hizo esculturas tridimensionales con esponjas teñidas de azul hincadas en largos palos. Lo que parecía indicar este tipo de obras era el deseo de cuestionar el papel del escultor más tradicional, imaginando formas e imponiéndolas al universo circundante.<sup>22</sup>

Los escultores que trabajaron a partir de la segunda mitad del siglo XX dejaron atrás la madera como materia principal de sus trabajos sustituyéndola por el metal que debido a la industrialización y constante recambio de las piezas metálicas abundaba como hasta ahora. Una razón de esta utilización del metal fue la llamada "*ética de la basura*" que guardaba relación con la popularidad de la técnica del assemblage que rescataba objetos en ocasiones inservibles y los combinaba como parte de la manufactura de piezas escultóricas.

---

<sup>22</sup> Edward Lucie-Smith. Movimientos en el arte desde 1945, p. 217, EMECÉ editores Buenos Aires.

El trabajo de Chamberlain y David Smith se desempeñó en Estados Unidos utilizando el metal como material de trabajo “Los artistas que acabo de mencionar son estadounidenses pero también había europeos que trabajaban en el mismo sentido, sobre todo César, creador de *compresiones dirigidas*, objetos hechos con gigantescas máquinas usadas para comprimir automóviles viejos y otras estructuras metálicas reduciéndolas a formas y tamaños más manejables.”<sup>23</sup> Estas compresiones poseían la estructura de figuras geométricas como el cuadro y el rectángulo, figuras básicas simples. *Fig.12*



*Fig.12. César Compresion*

En estos trabajos se realiza una crítica al consumo siguiendo la estructura metal-objeto-metal que es el proceso por el cual pasa el material antes de ser un objeto, primero, en su estado natural el metal es explotado, después tratado para la realización del objeto que en este caso sería el auto y una vez que este termina su vida útil vuelve a su condición de metal que servirá para realizar la pieza escultórica. César no fue el único artista que trabajó con piezas de recambio y chatarra, también el estadounidense David Smith, considerado el Pollock de la escultura norteamericana, trabajó con este tipo de materiales, Smith en su juventud trabajó en un taller mecánico, situación que marcó de manera significativa su desarrollo artístico, al contrario de César, Smith forma estructuras con las piezas metálicas optando por no reducirlas al material de origen ya que forma nuevas estructuras y en otras piezas manipula estas estructuras para lograr una forma totalmente nueva que cumpla con los parámetros que el mismo escultor requiere. Smith introduce un “nuevo” material para la manufactura de sus obras, este material son las piezas prefabricadas que produce la industria del metal, piezas como paneles rectangulares y cuadradas, utilizadas en ocasiones como base en otras como pilares, como elementos compositivos etc.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 222-223.

El trabajo de John Chamberlain estuvo encaminado sobre la misma línea de trabajo sólo que el utilizó piezas de autos chocados para lograr sus composiciones escultóricas en las que las piezas de los autos unidas conforman la escultura, en algunas de ellas la pieza es utilizada tal y como se encontró, en otras, la pieza pasa por un tratamiento sin que las huellas del choque sean borradas, de esta manera encontramos nuevamente este discurso en el cual una pieza aparentemente inservible vuelve a ser útil para los fines artísticos.

En nuestra época podemos ver como aún se siguen utilizando este tipo de materiales en las escuelas de arte, inclusive en nuestra escuela encontramos un taller de escultura en metal en el que muchos alumnos encuentran su medio de expresión utilizando las distintas técnicas de las que se pueden echar mano para lograr los resultados que cada uno de ellos busca, estructurando un lenguaje propio.

También encontramos referencias al automóvil en el arte conceptual, me enfocaré a un artista mexicano que realizó una obra muy importante en su producción artística, este artista es Gabriel Orozco y la obra mencionada se titula *La DS*, el trabajo de Gabriel Orozco está basado en los conceptos de escala y de los objetos como contenedores, dichos conceptos es importante tenerlos en cuenta, en palabras del propio

Orozco en una entrevista con motivo de su exposición en el museo Reina Sofía nos comenta lo siguiente acerca del concepto de escala en su trabajo:

O: Para mí es importante la escala del cuerpo: el cuerpo haciendo cosas, la medida del cuerpo con relación a los objetos, a los materiales, a la ciudad. La bola de plastilina tiene mi peso, La DS es un vehículo hecho para el cuerpo.<sup>24</sup>

Esta frase nos permite tener una idea sobre la importancia que tiene el concepto de escala en la obra de Gabriel Orozco, anterior a este trabajo encontramos una obra que se titula *Naturaleza Recuperada* precedente a *La DS* que consiste en una cámara de llanta cortada, abierta, tapada, inflada y convertida en otra cosa, esta pieza sigue usando el material para los fines a los cuales debe servir como fue planeado originalmente (como contenedor de algo, en este caso contenedor de aire), esta obra marcará la pauta para la creación de *La DS*. Acerca de este precedente continúa:

Este fue un gesto de algún modo precedente al gesto escultórico en *La DS*. Creo que la monumentalidad de este trabajo es cultural. Es un Símbolo cultural importante (objeto legendario) a pesar de que, como pieza, mide como tres o cuatro metros, como cualquier coche.

---

<sup>24</sup> Texto de Guillermo Santamarina. Gabriel Orozco. Museo Nacional de Arte Reina Sofía 2005. Impreso en Bélgica. CONACULTA.

Por otra parte se ve que hay un esfuerzo de manufactura para reconstruir el coche aunque mantiene su apariencia industrial.<sup>25</sup>

La DS es un objeto escultórico producido para ser un contenedor del cuerpo humano y al mismo tiempo un objeto que está hecho a la escala del ser humano como ente individual,— aquí la importancia del concepto de contenedor y escala— esto se reafirma cuando vemos que la obra consiste en un coche recortado por la mitad que conserva el volante dando a entender que podría ser utilizado por una sola persona, como menciona Orozco el auto conserva su longitud a lo largo pero a lo ancho está totalmente pensado como contenedor de un solo cuerpo. *Fig.13*



*Fig.13. Gabriel Orozco La DS*

En cuanto al material del que esta hecha podemos ver que el concepto “objeto” se hace presente para la ejecución de esta pieza, ya que el autor comenta en esta misma entrevista que el auto estaba en un basurero y le llevó alrededor de un año arreglarlo. Vemos de nuevo este recurso de la “ética de la basura” que manejaban César y Chamberlain algunos años atrás, sólo que en este trabajo la pieza es modificada y restaurada. Así podemos constatar que estos ejemplos en el campo de la escultura son diferentes en cada etapa, pero, al mismo tiempo los une la tendencia a recuperar objetos aparentemente inútiles y resignificarlos aplicando el discurso correspondiente a cada artista. La mayoría de estos ejemplos guardan afinidad con el ready made de Duchamp.

El *séptimo arte* ya sea de culto, comercial, de arte, popular etc., desde su invención ha utilizado el automóvil como pretexto para realizar filmes de varios tipos. Una cinta que se ha vuelto todo un referente en el cine es *Rebel Without a Cause*<sup>26</sup> que tiene como protagonista a James Dean, actor estadounidense considerado el rebelde de la década de los 50s, amante de las carreras de autos y que perdiera la vida en un choque al poco tiempo de comenzar su carrera actuarial. En esta película James Dean en su personaje de Jimmy Stark participa en “la carrera de la muerte”, carrera en la que él y su competidor se dirigen a un

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>26</sup> Dirigida por Nicholas Ray 1955. Adaptación del libro de Robert M. Linder *Rebel Without a Cause: The hypnoanalysis of a criminal 1944*.



precipicio teniendo como desafío salir del auto antes de que éste caiga, resultando Jimmy Stark vencedor al lograr salir mientras que su contrincante cae al precipicio muriendo en la explosión de su coche. Esta escena ha sido reinterpretada en películas como *Grease*, *Rápido y furioso* etc. *Rebel without cause* sigue siendo considerada como un ícono en la historia del cine y una de las primeras en tratar el tema de las carreras de autos producto de la rebeldía de la juventud.

*CRASH extraños placeres* es otra película en la que el automóvil es parte fundamental de la trama, en ella juega el papel de fetiche de un grupo de personas que a lo largo de la misma incluyen al automóvil como objeto de placer, en una de ellas el personaje de Elias koteas llamado Vaughan y el de Holly Hunter, la Dra. Helen Remington, cruzan por una avenida donde acaba de ocurrir un accidente automovilístico, al bajar del coche se dirigen al lugar del accidente, Vaughan toma fotos del hecho apenas ocurrido, una vez ahí, al mirar la escena en la que está involucrado un coche chocado ambos son asaltados por la excitación. En otra escena Vaughan tiene relaciones sexuales con una miembro del grupo mientras circulan en un auto descapotable, en esta escena maneja James Ballard (James Spader) que también participa como protagonista de la película, encontramos que el propósito del grupo de personas que protagonizan esta cinta es, por medio

del auto como fetiche experimentar placer. Durante la película hay choques de autos, entre ellos la recreación del choque que le costó la vida a James Dean etc., hasta que la historia concluye con un nuevo accidente entre los coches de James Ballard y su esposa (Deborah Kara Unger) llamada Catherine.<sup>27</sup>

Encontramos escenas de distintas películas donde los autos suelen estar conjuntados con la velocidad, viajes, persecuciones etc. Suele utilizarse el término *Road Movies* para designar a un grupo de películas caracterizadas por la frecuente utilización de la carretera y el auto como elemento esencial del desenvolvimiento de la trama, en ella se realizan distintas acciones de acuerdo a la intención de la película y algunas de ellas se considera al auto y la carretera como personajes secundarios. Mad Max forma parte de este grupo de películas, en ella se presenta un escenario caótico en el que un conjunto de policías llamados MFP (Main Force Patrol) se ocupa de mantener orden vial, Max Rockatansky (Mel Gibson) forma parte de este grupo, todo comienza con la persecución del *nightrider*, criminal que había asesinado a un oficial de policía robando su patrulla para escapar y que posteriormente muere en un accidente junto con su pareja cuando era perseguido por Max. Al enterarse de lo ocurrido *toecutter*, pandillero motociclista amigo del *nightrider*, busca vengar su muerte, después de

---

<sup>27</sup> Crash extraños placeres. Escrita, dirigida y producida por David Cronenberg, Autor de la obra original; James Graham Ballard, escrita en 1973.



Fig.14. Pursuit special (Ford XB Falcon hardtop 1973)

una serie de acontecimientos, entre ellos la muerte del mejor amigo de Max, decide renunciar a su trabajo pensando en su esposa e hijo ya que al ver que la situación está cada vez peor reconoce que no quiere terminar como cualquiera de esos pandilleros además de admitir que tiene miedo. Una vez que decide renunciar inicia un viaje con su familia sin saber que son perseguidos en secreto por *toecutter* y su pandilla que más tarde se encargarán de matar al hijo y a la esposa del protagonista, al ocurrir esto Max pierde la cordura y lleno de ira inicia una persecución en un auto modificado color negro llamado *pursuit special* Fig.14, dando muerte primero a *toecutter* y a un compañero de este apodado *bubba* para después consumir su venganza al dar muerte al asesino de su amigo, personaje llamado Johnny el niño, convirtiéndose así en lo que alguna vez temió; un criminal.<sup>28</sup>

Entre las road movies más destacadas se pueden mencionar *Easy Rider*, *Two for the road*, *Taxi driver* y *Thelma and Louise*, película en la que dos mujeres buscan separarse de su mundo cotidiano iniciando un viaje sin rumbo fijo que finaliza con una escena en la que ambas mujeres se lanzan a un precipicio con la intención de retomar el camino y escapar de un grupo numeroso de patrullas que las persiguen, misión complicada pero al fin lograda. Esta escena ha sido “homenajeada” en series de televisión y dibujos animados al igual que la carrera de la muerte, mostrando así la relevancia que han adquirido.

En el cine mexicano encontramos ejemplos diferentes ya que estas películas a menudo están relacionadas a la situación del narcotráfico y el humor, en la primera situación se realizaron películas como la *banda del carro rojo* y la *suburban dorada* inspiradas

---

<sup>28</sup> Mad Max Salvajes de la autopista. Escrita por George Miller y Byron Kennedy, dirigida por George Miller Australia 1979.

en los llamados narcocorridos, también podemos mencionar la película *amores perros* en la que tres historias paralelas encuentran su desenlace en un choque de autos. En cuanto al humor encontramos algunos ejemplos en el cine de ficheras, uno de ellos es la película titulada *La banda de la carcacha*, en esta película una banda de delincuentes utiliza un auto muy viejo para escapar inmediatamente después de haber cometido sus fechorías, el problema es que la mayoría de las veces no funciona correctamente y tiene que ser empujado por parte de los integrantes de la banda para poder abandonar el lugar.

En la actualidad películas como *Rápido y Furioso* en sus cuatro capítulos influyen en un grupo de personas que gustan de modificar sus autos en lo que se define como *tunning*, aunque este fenómeno ha existido desde décadas anteriores. Artistas como Warhol, Stella, Liechtenstein etc., participaron utilizando un auto como lienzo para plasmar sus ideas, estos autos son modelos BMW trabajados por estos artistas los cuales se expusieron durante el último tercio del año 2009 en la ciudad de México celebrando 15 años de la marca en el mercado mexicano. Anteriormente se habían decorado autos por artistas, resultando esta muestra sobresaliente por las personalidades reunidas.

El cómic y las caricaturas han encontrado en el auto un medio de expresión, el cómic estadounidense

y su contraparte japonesa llamada manga aportan algunos ejemplos del uso de la forma del auto, en el manga encontramos a “meteoro”, serie en la que un niño (Emile Hirsch) con un auto de estilo futurista para su época eran los protagonistas (la parte animada que se transmitió por televisión es llamada Anime). En el cómic estadounidense, publicaciones como “The transformers” en donde Optimus Prime lidera a un grupo de autos que cuentan con la capacidad de convertirse en robot llamados “Autobots”, para proteger a la humanidad de sus enemigos llamados “Decepticons”, también robots, liderados por Megatrón.

Los superhéroes han realizado su aportación mediante el uso del auto, ejemplo de ellos es el Batimóvil *Fig.15*, que a través de los años ha cambiado su imagen pasando desde un Lincoln Futura hasta la versión



*Fig.15.* Batimóvil (Lincoln Futura 1955)

más moderna de la última película de Batman en la que sigue siendo una herramienta para combatir al crimen. Estos ejemplos de comic y series de televisión cuentan con un gran mercado ya que ponen a la venta desde historietas, películas, juguetes estampas, posters, etc.

### I.3. EL AUTOMÓVIL EN LA GRÁFICA

Se ha revisado como el automóvil ha sido utilizado por algunas corrientes artísticas, ahora toca el turno a los ejemplos que encontramos en la gráfica, de manera más específica en la gráfica Pop sin que esto signifique que los demás ejemplos existentes en el campo carezcan de relevancia o que no sean útiles, la razón por la que el estudio se enfocara en el Pop es porque en él no encontramos una crítica a la industrialización o a la reproducción mecánica de las fabricas, por el contrario encontramos que se reconoce en el automóvil un elemento representativo de la sociedad inglesa y aún mas de la americana. El Pop le otorga la categoría de ícono de la sociedad, es importante señalar que no solo le brinda este status a los autos, se ha escrito sobre el pop que “Se trata, en todo caso, del imperio de *la calle* que impone leyes anónimas en nombre del cumplimiento de tediosas convenciones: tareas, gestos, trato y comportamiento exterior, lenguaje imper-

sonal por doquier. Cosas, signos, objetos, imágenes para atraer y poseer; aquí y allá el glamour del automóvil, la envoltura luminosa, la oferta para potenciar, el confort, el kitsch hollywoodense.”<sup>29</sup> En efecto, se les concede un lugar en el arte a distintos objetos que forman parte de la cotidianidad de la sociedad en la que se encuentran insertados, establece sus propuestas en el ámbito simbólico que surge de la producción de mercancías atractivas y que todo mundo “necesita tener”, recordando que la publicidad se encarga de crear “necesidades artificiales” (que subsisten hasta nuestros días) creando así un mundo de supuesta perfección, una frase que ejemplifica lo anterior es la que reza “Paradise now”, haciendo referencia a el contenido de las imágenes de las que se puede disponer, la sopa más rica que puedes encontrar, llantas para coches que nunca se acabarán, bebidas que consumen tanto pobres como ricos etc. Son las que el pop reconoce como agentes distintivos de una sociedad que no hacen referencia específica a un sector o clase, simplemente representan a una sociedad.

Artistas tanto ingleses como norteamericanos trabajan con estas imágenes; collages, carteles, esculturas, serigrafías etc., dominan la plástica pop, utilizando colores llamativos para la realización de las piezas. La serigrafía fue una herramienta utilizada con bastante frecuencia ya que permite reproducir imáge-

---

<sup>29</sup> Juanes Jorge. Pop art y Sociedad del espectáculo, p. 21, Universidad Nacional Autónoma de México.

nes con precisión y el número que de ellas se obtiene es muy alto, además de permitir la combinación de colores con más facilidad que en otras técnicas gráficas. Gracias a esta flexibilidad que brinda la serigrafía los artistas pop hicieron de ella un arma eficiente de acuerdo a sus intereses. Predominan obras con la figura del automóvil en conjunto con otros elementos representativos de esta época (los sesenta para ser más precisos), Peter Phillips en una obra que conforma la serie llamada Custom Prints, combina el auto con la imagen de la mujer “La figura, bobina, y carro fueron imágenes impresas fotográficamente contra un fondo color bronce y líneas dinámicas. Combinados con la sugestiva pose de la chica en bikini y la inducción de nostalgia de la parrilla del carro, el papel metálico y los efectos técnicos convincentes evocan el lado más oscuro y espeluznante de la cultura Pop de 1960.”<sup>30</sup> Este juego de elementos formales es resultado de la variedad de elementos que se encuentran a la mano. uno de estos son las llantas, estas han tenido un papel importante a lo largo de la historia del automóvil, tanto por su diseño como por su rendimiento, Artistas como Derek Boshier las utilizaron como elemento compositivo en su trabajo, en este caso se vale de la repetición, en una obra suya que carece de título repite la forma de las llantas Michelin por medio de la serigrafía, la imagen encontrada en un periódico esta-

ba planeada originalmente para usarse en una pintura “Los colores Day-glo, formas inminentes, y las repeticiones decorativas de el glamour de las llantas, son producto de modo plebeyo, de un estilo similar a la publicidad siendo elementos formales típicos del Pop art.”<sup>31</sup> Dentro de estas obras realizadas por medio de la serigrafía también encontramos piezas de Paolozzi, Colin Self, etc.

El máximo representante de la corriente Pop y sin duda el más reconocido es Andy Warhol, el trabajo que realizó es bastante y se vale de todos los medios posibles presentes en su entorno “El arsenal que nutre sus propuestas se encuentra, por lo demás, en la variada oferta de los *media*: desde fotografías de periódicos y revistas hasta el cómic; anuncios publicitarios y etiquetas mercantiles; cajas de empaque, manuales para aprender a bailar y a pintar, almanaques, catálogos de flora y fauna, imágenes sobre la muerte norteamericana, etc., sin ocultar nunca el plagio re-creado.”<sup>32</sup> La propuesta pop asegura que es posible realizar una obra original partiendo de referentes ajenos y continúa con la intención de quitar al arte ese aire aurático y la condición de unicidad que había predominado recurriendo a la multireproducción de imágenes tratocándolas obteniendo así una pieza original. *Fig. 16.* Warhol trabaja con los denominadores comunes de la sociedad, esos íconos que logran poner a las distintas

---

<sup>30</sup> Weitman Wendy. Pop impresions Europe/USA Prints and multiples from the Museum of Modern Art, p. 101, copyright 1999 The Museum of Modern Art New York.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>32</sup> Juanes Jorge. *Op.Cit.*, p. 31.



Fig.16. Andy Warhol Serigrafía

clases sociales al mismo nivel y encuentra en la Coca-Cola, la sopa Campbell's, los autos, etc., esos factores comunes.

Dentro de la extensa obra de este artista no solo recupero “lo bueno”, también dedica espacio a la crítica del entorno del que obtiene las imágenes, prueba de ello es la serie titulada; *muertes y desastres* donde recurre a fotografías de periódicos y archivos policíacos que registran accidentes cotidianos, percibe que la mayoría de la gente pone poca atención a estos hechos y en innumerables ocasiones los ignoran. En este trabajo intenta sacar del anonimato estas imágenes por medio de la multireproducción para que mediante su observación reiterada dé lugar a una toma de conciencia. Las obras que integran esta serie han sido realizadas en blanco y negro, “como ejemplo de lo señalado, podemos remitirnos a la fotogra-



Fig.17. Automóvil blanco ardiendo III (fragmento)

fía serigrafiada *Automóvil blanco ardiendo III* (1963) Fig.17, puntual testimonio de un auto en llamas en un barrio residencial, en donde el conductor aparece colgado de un poste de teléfonos. Lo relevante es un transeúnte que pasa en el fondo de la escena como si nada sucediera; vamos ni siquiera se inmuta.”<sup>33</sup> Esta

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 40.

indiferencia ante un hecho trágico como un auto en llamas es lo que se pretende denunciar y a su vez rescatar del anonimato.

La “evolución” de este movimiento se denomina Neo Pop, consiste principalmente en una forma revisada del antiguo pop mediante un renacimiento de objetos reconocibles y celebridades de la cultura popular con íconos y símbolos de los tiempos actuales, algunas de la principales características que se pueden mencionar consisten en que:

Este tipo de arte pop a menudo depende en gran medida de la ampliación de la idea de ready-made y el uso de elementos pre-existentes para crear un producto final, primero desarrollado por dadaísta Marcel Duchamp, y también tomando prestados muchos de los iconos culturales (como Michael Jackson, Madonna, Britney Spears, Paris Hilton, Etc.) El arte Neo-Pop se basa en gran medida en los medios de comunicación, no solo por influencia e inspiración, sino también para promover su trabajo (Daniel Edwards por ejemplo, recibe una gran atención de los medios de comunicación por sus esculturas de desnudos de celebridades).<sup>34</sup>

En este movimiento renovado el auto sigue siendo motivo de trabajo ya sea como elemento formal, medio creativo y en algunos artistas, entre ellos el bra-

sileño Romero Britto, es utilizado como lienzo en el cual plasma sus ideas. Los trabajos realizados sobre autos han sido reconocidos como obras de arte siendo uno de los más destacados el realizado sobre un Bentley Fig. 18, auto deportivo y de alto costo que fue confiado a Britto para su decoración, la cual se realizó mediante formas coloridas aprovechando los costados y el cofre del auto para las formas más grandes y el resto del auto fue trabajado con motivos pequeños que invaden la totalidad del espacio de trabajo.



Fig. 18. Romero Britto Bentley Continental

Las posibilidades que el auto brinda siguen siendo aprovechadas y se seguirán aprovechando mientras se encuentre en ellas un pretexto adecuado para llevar a cabo una propuesta plástica.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 43.



CAPÍTULO





# El automóvil en el arte mexicano

(referencias)

## I. I PEDRO CERVANTES

Los accidentes automovilísticos han sido producto paradójicamente de la propia evolución de éste, las mejoras en cuanto a su desempeño llámese velocidad, dinámica etc., han fungido como verdugos en innumerables sucesos desafortunados. Entre estos lamentables hechos hay algunos que dejan una huella profunda que sobrevive a través del tiempo en la memoria colectiva de las personas, en el caso de las carreras de autos, desde el comienzo de éstas el índice de mortandad fue muy elevado, distintos factores influyeron decisivamente en ello, pistas que no contaban con la seguridad adecuada, circuitos improvisados, etc., “En 1899 se organizó el primer *tour* de Francia, al mismo tiempo que proliferaban innumerables competiciones locales, hasta que, en 1903, la París-Madrid-París puso fin a ese tipo de competiciones en carretera abierta, por el gran número de accidentes mortales que se produjeron, entre los que causó gran consternación el de Marcel Renault, uno de los hermanos que fundaron la famosa marca francesa de automóviles.”<sup>35</sup> El caso de Renault no es el único, entre estos accidentes mortales también se recuerda el que cobró la vida a Ayrton Senna, piloto brasileño que perdiera la vida a gran velocidad en el circuito de Imola Italia en el año de 1994, causando

conmoción en la comunidad automovilística y en la sociedad brasileña.

El choque de autos sirvió y sirve como punto de partida para la realización de distintas propuestas plásticas, se revisó anteriormente el trabajo de Chamberlain, Cesár y David Smith en la escultura, estos artistas ya habían utilizado partes de coches chocados para la manufactura de sus piezas y como parte de su lenguaje.

El automóvil como motivo para Pedro Cervantes en el caso concreto del arte en México que se pretende analizar rápidamente en este capítulo, el primer artista en recuperar partes de coches chocados, fue el escultor Pedro Cervantes, perteneciente a la etapa definida como la nueva figuración, a grandes rasgos “La nueva figuración, en la que Pedro Cervantes ocupa lugar destacadísimo, trata de abarcar un campo extrapersonal desde posiciones marcadamente individualistas. Los artistas de la nueva figuración se abren, salen hacia afuera, pero pertrechados, saturados de subjetividad. De ahí el parentesco de la nueva figuración mexicana con el expresionismo figurativo o abstracto.”<sup>36</sup> Esta expresión de la propia subjetividad permitió a los artistas transitar por caminos diferentes a los que se habían venido recorriendo, las normas académicas no fueron más las que dictaban sentencias e imponían sus preceptos, ésta nueva figuración

---

<sup>35</sup> Op. Cit. Carlos Domínguez. Salvat Editores de México S.A., p. 42.

<sup>36</sup> Raquel Tibol. Pedro Cervantes, p. 13, Primera edición: 1974, SEP/SETENTAS. Secretaría de Educación Pública.

prefirió ser tajante, no estilizó las anteriores formas de expresión, las hizo a un lado.

Las piezas de los autos no fueron utilizadas por el artista desde el inicio de su proceso creativo, arribaron a él como resultado de la búsqueda de materiales distintos, de alternativas diferentes a las que se utilizaban bajo las normas de la academia, de nuevo se puede apreciar como la llamada “ética de la basura” incitaba a los artistas a buscar recursos no convencionales, en este caso el metal que de igual manera que en Europa y E.U. era visto como un material “inferior” debido a su uso industrial y a la producción en serie de objetos con esta composición, “Las partes automotrices se entrometieron en su evolución escultórica hacia 1968. El cambio cualitativo fue tan profundo que puede afirmarse que en los cementerios de automóviles, y a los 34 años de edad, nació otro Pedro Cervantes.”<sup>37</sup>

De entre la baraja de posibilidades que se le presenta opta en un principio por utilizar las defensas de los coches, que en ese momento eran de metal, para trabajar con ellas, el contexto al igual que el material es distinto, la soldadura eléctrica que después se combinaría con la autógena son partes fundamentales en la ejecución de la pieza, “Después de soldar y pulir las piezas automotrices, les restituye lo más característico de ellas: el cromado. Resulta, entonces, que las partes

de las esculturas han sido compuestas de tal manera, y calculadas en contrapesos tan significantes que este brillo metálico y espejado, lugar común y reiterativo en el paisaje urbano, no sólo les resta sensibilidad, sino que la acentúa, no sólo las aleja del espectador sino que las acerca.”<sup>38</sup> Estos efectos de luz sobre la superficie cromada distinguirá la obra de Cervantes durante la segunda etapa de su proceso creativo, a final de cuentas todos los habitantes de esta ciudad de desplazan cotidianamente entre efectos de luz, reflejos y contraluces.

Como parte de la utilización del cromo y el metal surge una serie de esculturas abstractas y otras que hacen referencia a la mujer, algunas con el tema de Venus en las que se recupera el tema clásico de la diosa romana (Afrodita en Grecia), dándole una nueva interpretación mediante las formas cóncavas y convexas producto del martilleo y la unión por medio de soldadura de las defensas de coches extraídas de los depósitos de coches inservibles. *Fig. 19* Muchas de estas piezas aún guardaban el registro de las consecuencias desastrosas de la velocidad mal controlada.

No solo el cromo de las superficies metálicas fue utilizada por Pedro Cervantes, en su escultura titulada “Icaro” encontramos el mismo tratamiento del material esta vez dejándolo sin el revestimiento reflejante, “A diferencia de las posteriores, esa pieza de tres

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.24.



Fig.19 Introyección binomio. Pedro Cervantes

metros de ancho no está cromada. Esto y su compleja estructura hacen irreconocible la función original de las planchas de acero de un octavo de grueso.”<sup>39</sup> El manejo de los tubos para lograr el efecto de alas resalta a primera vista, el resto de la escultura al que están unidas asemeja un torso, este trabajo fue adquirido por el museo de arte moderno y hasta nuestros días se le puede apreciar en cada visita que a él se haga.

La atención que adquirió el trabajo de Pedro Cervantes permitió a este artista realizar algunas acciones en el mismo museo en el que fue depositada “Ícaro”,

desde trabajos escultóricos “in situ” en los que se podía apreciar al artista cortando láminas, utilizando distintas herramientas, soldando piezas metálicas etc., hasta una intervención sonora en conjunto con la voz de una cantante, siendo la escultura el instrumento que producía las notas musicales.

Los choques de autos son el fin de una pieza y al mismo tiempo la semilla para el nacimiento de otra, no solo en el ámbito material sino también en el de las emociones. Es interesante observar como cada individuo interpreta la imagen del choque de un auto, dentro de las sensaciones que generalmente se presentan se encuentran el asombro y el temor, tanto el resultado físico como el moral están íntimamente ligados a estos sentimientos, es casi imposible no sentir alguno de ellos. Por supuesto no son los únicos sentimientos que se producen como resultado del choque, hay personas que gustan de observar este tipo de imágenes a tal grado que existen publicaciones, sitios de internet, videos, documentales etc., de amplia popularidad con este contenido.

Aunque no es una revista que habla específicamente del choque de autos “La alarma;” ha mostrado entre sus páginas una cantidad innumerable de fotos en las que se puede apreciar este tipo de eventos, siendo estrictos, esta revista más que documental o noticiosa se dedica a satisfacer el morbo de las personas mediante

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>40</sup> De la serie de programas Cazadores de imagen, Programa: 7 El niño Metinides, Productor: Emilio Castillo, Duración: 28 min, 44 seg. Fecha de TX: 24/09/10 Cenart Canal 23.

imágenes impactantes, en ocasiones al grado de macabras ya que entre estas imágenes se encuentran cuerpos destazados, putrefactos y muchos de esos cuerpos maltrechos están dentro del choque de autos.

### 2.1 ENRIQUE METINIDES

De la plantilla de fotografías de la revista uno de los que más tiempo han trabajado sobre estas imágenes es Enrique Metinides, sus inicios fueron un tanto azarosos ya que desde pequeño tuvo la oportunidad de confrontarse con el material, en propias palabras del fotógrafo:

Quando ya estaba un poquito más grande mi papá tenía un negocio donde vendía cámaras, vendía rollos en la avenida Juárez junto al cine Regis, el que se cayó con el terremoto y me regaló una cámara y me regaló una bolsa llena de rollos...<sup>40</sup>

El primer acercamiento con el accidente automovilístico sucedió en esos primeros años de trabajo:

Me iba a Nonoalco, retrataba yo a los ferrocarriles, el tránsito, los carros, a todo todo le tomaba yo fotos, a los carros que estaban accidentados en diferentes puntos de la ciudad y los paraban frente a la delegación, enton-

ces iba haciendo mi colección y me los llevaba yo a la primaria ahí en la colonia Guerrero.<sup>41</sup>

Después de estos primeros acercamientos con la fotografía llega la oportunidad de trabajar siendo él aún muy pequeño, curiosamente el automóvil se ve involucrado:

—Y en un accidente que ocurrió casualmente ahí en San Cosme, llegó ahí un fotógrafo llamado Antonio Velazquez Arias Celín y me vio tomando fotografías de un carro que había chocado ahí en San Cosme y Altamirano, cuando yo le empiezo a tomar fotografías el llega en un taxi y me pregunta que si me gustaba la fotografía y le dije si, si me gusta la fotografía, me dijo: veme a ver, yo soy del periódico LA PRENSA, a ver que hacemos.

Al otro día llegue ahí al periódico con mi camarita que me había regalado mi papá y me invitó a ir con él como ayudante sin sueldo y cargarle un reflector que era el que daba luz y el cargaba su cámara y yo me llevaba mi cámara.<sup>42</sup>

Quando se presenta la oportunidad de trabajar “de planta” en la revista es cuando se lleva a cabo una amplia producción la cual se verá envuelta entre accidentes, asesinatos, choques de autos etc., siendo éstos

<sup>40</sup> De la serie de programas Cazadores de imagen, Programa: 7 El niño Metinides, Productor: Emilio Castillo, Duración: 28 min, 44 seg. Fecha de TX: 24/09/10 Cenart Canal 23.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

últimos frecuentes protagonistas debido a la reiteración tan común en la ciudad.

Los fotógrafos de nota periodística tenían que sortear bastantes dificultades como el hecho de tener que trabajar de madrugada que era la etapa del día en la que más accidentes se producían, algunas veces tenían que permanecer cerca de las estaciones de policía para saber el momento en que había ocurrido una desgracia para después, junto con el redactor realizar la nota, es importante señalar que este trabajo tenía que realizarse de la manera más rápida posible ya que el periódico contaba con cierto número de notas disponibles y el hecho de no lograr incluir una nota en la publicación significaba un día sin buena paga. Sobre esta situación con motivo de una exposición sobre Metinides en E.U. el diario *The New York Times* publicó lo siguiente “Era como si hubiera cogido una fiebre, porque después de que esto ya no podía parar. Durante años mientras dormía mantuvo su radio en la Ciudad de México en sintonía con las estaciones de emergencia para que pudiera ser despertado por las últimas noticias del desastre.”<sup>43</sup>

La nota roja que en principio le ayudó a sobrevivir ahora le da su merecido reconocimiento, quizá el trabajo de éste fotógrafo no sea apto para un público amplio pero las cuestiones formales como las de contenido sustentan la obra, el mismo diario continúa:

“En estos días, cuando el mundo del arte y mercantilización todo lo adopta, el Sr. Metinides se ha convertido en una persona querida, como sus fotografías que han hecho recorridos por los museos y galerías en Europa y en los Estados Unidos. No es que él diga ser un artista. Pero hay arte en sus cuadros, en bruto y claro como el día.”<sup>44</sup> El contenido de las fotografías de Metinides es fuerte y muestra sin tapujos aquella ciudad de la que pocas veces somos conscientes, estamos rodeados de accidentes a cada momento, algunos los podemos ver, algunos otros sólo nos llegan como rumor y otros son los que vemos día a día en la sección policiaca del periódico local.

Nunca hay una razón humana para lo que ha sucedido, sólo una lógica visual. El cuerpo de Jesús Bazaldúa Barber, un trabajador electrocutado por 60.000 voltios al momento de instalar una línea telefónica en la parte superior de un poste de teléfono, cuelga hacia atrás, como Jesús en una deposición. Un niño pequeño, boca abajo sobre una camilla en la sala de emergencias de la Cruz Roja después de haber sido atropellado, reza con el brazo en alto, de modo que recuerda a aquel niño que lanza una pelota en el aire, la cara hacia el cielo como en éxtasis, en el clásico de Cartier -Bresson fotografía de España.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> *The New York Times*, artículo publicado el 21 de Diciembre de 2006, con motivo de la exposición del autor en E.U.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibidem.*

La variedad de imágenes y el impacto que producen en el espectador es considerable, como bien describe la nota encontramos en la obra cuerpos mutilados, cuerpos de personas ahogadas, electrocutados, atropellados, etc. *Fig. 20*. En el terreno que concierne a esta investigación, el de los choques de autos, las imágenes son igual de fuertes que las anteriores, difícilmente pasan desapercibidas ante nuestros ojos.



*Fig. 20.* Plata sobre gelatina. Fotografía de Enrique Metinides

Las imágenes de Metinides en las que aparecen coches chocados tienen un alto contenido dramático, las personas muertas, los impactos y el contexto en el que se produjeron son los elementos compositivos frecuentes. La variedad de composiciones es muy rica, no sólo se limita a la acción en sí sino que nos presenta distintos ángulos del suceso, en algunas

de ellas nos presenta la panorámica desde el interior del suceso, de manera indirecta podemos recrear la visión después del accidente que han tenido las personas que formaron parte de la acción y de las personas que actúan como testigos de la misma, el metal retorcido se convierte en el contenedor de estos cuerpos, algunos habrán tenido la suerte de haber sobrevivido, otros no.

El fotografiar este tipo de sucesos lleva consigo grandes riesgos, en ocasiones accidentes, Metinides relata:

—Tengo fotografías de grandes accidentes en muchos lados de aquí del Distrito Federal, me tocó estar aquí en camino real a Toluca, venía una pipa de esas como trailers con dos pipas grandotas, al dar la vuelta choca con un poste y se empieza a salir el gas, entonces yo llego y están los bomberos tratando de tapar un agujero que se hizo en uno de los contenedores de gas y cuando lo estaban tratando de tapar yo me subí a un edificio y empiezo a retratar y cuando yo agarro mi cámara para bajar a tomar más fotografías porque ví que se empezó a caer la gente desmayada de tanto gas, pero estaba llenísimo de gente viendo el accidente con los bomberos y los socorristas y cuando bajo explota, porque el gas se metió a las casas, se metió y ahí murieron en la explosión 75 personas y 1500 quemados hubo y a mí no me

pasó nada, porque me cubrió el mismo edificio cuando yo iba bajando a tomar fotografías.<sup>46</sup>

Otros de sus trabajos sobre el choque de autos demuestran la variedad compositiva y como intenta el autor aprovechar al máximo las condiciones que se presentan en el accidente, continúa:

—Los acercamientos, por ejemplo yo llegaba a accidentes de autobuses que estaba lleno de heridos el piso y adentro cadáveres y me metía adentro del camión y retrataba los heridos adentro de los camiones, o sea en un choque de un carro me metía y me sentaba junto a los heridos y ahí los retrataba y ayudaba a rescatarlos, tomaba fotos, o sea lo más que podía acercarme y lo más íntimo.<sup>47</sup> *Fig.21*

La toma aérea es una posibilidad explotada por Enrique Metinides:

—Todas las fotografías que tomaba de choques, no había un accidente automovilístico que no tomara foto aérea, buscaba el edificio más cerca del accidente, el más alto, para tomarlo desde muy arriba y me quedaban unas fotos fuera de serie, tengo fotografías muy especiales porque lograba unas fotografías de todo el crucero, toda la multitud, toda la gente que estaba

viendo el accidente y el accidente y si hay camiones y ambulancias salen todos en la foto.<sup>48</sup>

El contexto es un factor que interviene directamente en la solución de la imagen, el interés y el morbo que los choques despiertan en las personas forma parte de las fotografías de Metinides, en algunas de



*Fig.21. Trolebús accidentado, 1947*  
Plata sobre gelatina, 5.5 x 6.9 (13.9 x 17.5 cm)

<sup>46</sup> Op.Cit. Serie de programas cazadores de la imagen.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> *Ibid.*





Fig.22. Fotografía par la revista ¡Alarma!

ellas el choque está acompañado de la aglomeración de personas que ávidas de satisfacer su curiosidad se reúnen alrededor del accidente quedando plasmadas en la toma:

—Vi como el director de una película, hace que graven a los que están viendo el incendio, sabe que es el blanco y negro y se iluminan, la cara y la ropa de blanco y negro, entonces a mí se me metió que eran muy importantes los mirones, entonces en todas las fotografías que tomaba, tomaba los mirones y lograba fotografías que no se acostumbraban los periódicos tomar, entonces la gente me ayudaba a que la fotografía se viera más popular.<sup>49</sup> Fig.22

Aunque los resultados de los choques la mayoría de las veces son escalofriantes no evita que la gente acuda a verlos, es curioso observar que en algunas fotos las reacciones de la gente son de lo más variado, sorpresa, compasión etc., cuestión que no es impedimento para la contemplación.

Como ejemplo de lo antes dicho la imagen anterior nos muestra en primer plano el cadáver de una mujer arrollada con el pecho prensado entre dos postes que está a punto de ser tapada por un paramédico que llegó al lugar, en segundo plano se observa uno de los autos que chocó y al fondo la multitud que desea enterarse. En este caso el auto chocado no tiene el rol de protagonista, por el contrario, es un elemento

<sup>49</sup> Seriede programas: Cazadores de la imagen. Programa: 8 El fotógrafo y su relación, Productor: Emilio Castillo, Duración 29 Min. Fecha de TX: 08/09/10, Cenart Canal 23.

secundario que participa en el desarrollo del producto final. Lo interesante en esta foto aunado al aspecto formal es como recibe el espectador esta imagen, unos observan el cuerpo sin vida con asombro, otros prefieren voltear a ver el coche chocado y otros, los que están al fondo, intentan observar lo que más les sea posible.

Las carreteras son los espacios abiertos en los que no es común una aglomeración de gente, en ellas la velocidad es tal que muchas personas reducen su interés en su alrededor debido al poco tiempo que tienen para poner atención en otra cosa que no sea el camino, las distracciones a este grado de velocidad son la mayoría de las veces mortales, este tipo de situaciones también están presentes en la obra de Enrique Metinides. Como consecuencia de la velocidad de las autopistas encontramos imágenes en las que el auto está bastante maltrecho, casi destrozado y, como producto del azar, en algunos de ellos varios muertos, en otros heridos y en algunas más una combinación entre ambos. *Fig.23*

Los trabajos de Metinides en relación a los accidentes automovilísticos son muchos y en cada uno de ellos se aprecia una evolución, no sólo es documentar o ilustrar una nota, la subjetividad del artista está presente y con ella la intención de acentuar ciertas emociones, cada quien tendrá su opinión sobre la



*Fig.23.* Fotografía revista ¡La Alarma!

obra pero lo que sí es afín a la mayoría es el temor y la compasión al contemplar un suceso de esta naturaleza. A propósito de lo anterior el señor Metinides comenta:

—Yo si retraté miles y miles de cadáveres pero yo trataba de que no perjudicara mucho a la familia y que no se viera tan morboso, la gente que estaba en la esquina viendo esperando el camión y pasa y ve una foto de un muerto ensangrentado, no me gustaría que fuera la familia ¿no?, entonces yo pensaba mucho en la familia mía y por eso trataba de tomar la fotografía más ética e inclusive, aunque fuera nota roja y se oye mal pero se puede hacer una foto artística.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

Actualmente Enrique Metinides ha dejado de trabajar para la revista y el periódico, se encuentra en busca de publicar un libro, cuenta con obra en galerías del extranjero y hasta este punto de la investigación expone en Londres Inglaterra. Aún así, al final de la entrevista de los programas de la serie de cazadores de la imagen transmitidos por TV UNAM expresa:

—Pienso que hice bien mi trabajo y estuve a punto de morir muchas veces pero mis fotografías se hicieron mundiales, pero si ahorita se reencarnara como dice la gente yo no sería fotógrafo, primero porque me salvé de milagro y tuve muchos accidentes y no tengo ningún recuerdo así de ello, más que cuando yo inclusive a escondidas entraba a concursos y tuve la satisfacción de ganarme 7 primeros lugares en concursos escondido o sea le entraba yo a los concursos sin que nadie supiera.<sup>51</sup>

### 2.3 ALEJANDRO PÉREZ CRUZ

Así como Pedro Cervantes y Enrique Metinides, Alejandro Pérez Cruz realizó una serie de grabados con el tema del choque de autos como principal elemento compositivo, actualmente se desempeña como docente de la Maestría en Artes Visuales de la UNAM en el plantel Academia de San Carlos. Para poder hacer

una pequeña recapitulación de su trabajo en relación al tema del automóvil, he tenido la oportunidad de entrevistarle y así escuchar de viva voz las cuestiones que lo motivaron. Para entender de manera más clara la obra siempre es bueno saber el ¿Porqué? es decir, los motivos que impulsaron al artista a trabajar en ese tema:

A.P.C: Mira, era algo muy sencillo hablamos de una serie que realicé y que titulé “el instante como orden: desastre”. Culminó en una exposición en el año 1991, venía trabajando prácticamente desde 1985 con este tema del desastre urbano o de la ruina de alguna manera en la ciudad de México, entonces casualmente con este pensamiento de esperanza y desesperanza me encontré en el año 1985, inmerso con el caso del tema del terremoto que me impactó visualmente, sus escenas y todo lo que sucedió en esos días, dedicándome a hacer registro del caos y desastre, retome un poco el concepto del caos-desastre y el abandono, de cómo pasaban los años y la ciudad no logra recuperarse, deseando hablar de como nos vamos construyendo y reconstruimos sobre las ruinas, es decir del ser inacabado que esta en constante construcción, la ruina del ser y su destrucción y construcción, en estos pensamientos dibujados me la pasaba todo el tiempo...<sup>52</sup>

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Entrevista a Alejandro Pérez Cruz en el Plantel Academia de San Carlos.

El entorno del centro de la ciudad no fue la única referencia para este artista, las zonas que en aquel momento formaban parte de la periferia de la ciudad jugaron un papel importante:

A.P.C: Durante muchos años, yo repartía periódico en la ciudad de México, recorría de un lado a otro en bicicleta buscando sitios que llamaran la atención, entre esos sitios, estaba la periferia de la ciudad, no era solamente estar concentrado en el caos del centro sino que de repente decidía cambiar mi rumbo encontrando referencias excelentes para lo que yo pretendía en ese momento, uno era la zona de Santa Cruz Meyehualco, así llegaba a ver ese paisaje de construcciones con autos que contaban historias, de dónde venían esos autos o porque estaban ahí o porque se vendían en una especie de tianguis-hogar, autopartes o pedazos de coche y cuyo origen eran los accidentes y era toda una cuestión de reciclaje y justo estaba buscando esta parte de las ciudades, la arquitectura actual o las civilizaciones actuales que se construyen sobre otras ciudades, entonces esas ciudades son parte de un reciclaje, los cimientos son otra ciudad y luego entonces todo lo que construimos también es una cuestión de reciclaje, termina en un desuso en el abandono, sin embargo después comienza a tener sentido para otros y se vuelve a utilizar, bueno esa fue la primera impresión, la visión del desastre en

los autos y después enfatizar en el sentimiento de quien había sido accidentado en cada uno de estos autos y como habría sufrido y esto tenía que ver visualmente con esta sensibilidad del hacedor el creador...<sup>53</sup>

Este panorama reaviva y se conjuga con las propias vivencias del artista y como producto de estas poco a poco comenzaron a combinarse los conceptos hasta el punto de definir uno con el que posteriormente trabajaría.

A.P.C: Esto me recordó entonces mi crianza en ciudad Nezahualcóyotl que era una especie de ciudad perdida, aunque no tanto, pero sí tenía este perfil de ciudad de la periferia que se estaba construyendo, crecí muy cerca de una terminal de camiones urbanos conocidos como “chimecos”, una civilización incrustada de una población que venía de la provincia, abriendo camino cuestionante, esa memoria la sume como vivencias desde Neza a la visión de San Cruz Meyahualco, abriendo visualmente a otras cuestiones y crear la idea de un paisaje a partir de la imagen del desastre.<sup>54</sup>

El concepto de desastre es muy amplio, sin embargo, se trataba de recuperar los aspectos que convenían al artista en función del interés que en ese momento se busca satisfacer, la visión de Alejandro Pérez Cruz

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

no estaba enfocada a las imágenes de los cuerpos mutilados, si no el acto caótico y accidentado como parte de la composición:

A.P.C: No me interesaba ni mostrar al accidentado o a un usuario de estos medios de transporte, sino simplemente la imagen del impacto con esta idea de instante y que el instante mostrara ese desastre y como en medio de todo eso ordenar todas las ideas, si yo mostrara o tratara de mostrar esta imagen del impacto ese impacto debería estar como contenido hacia el espectador, de ahí que utilizaba este tipo de marcos muy barrocos o muy simples, como un arco o como un simple rectángulo con un gran espacio para que se sintiera que la imagen se estaba saliendo de, hacia el mismo espectador, esto viene un poco pensando cuando vivía junto a esta terminal de los camiones porque justo vivía en una esquina y en esa esquina me tocaba ver cuando chocaba alguien o cuando ocurría un accidente porque era una especie de glorieta y siempre era provocador para los chimecos, entonces pensaba que había como distintos espectadores, uno yo, que estaba viendo una escena de un desastre de un accidente el que iba dentro del chimeco o del otro auto y el que estaba del otro extremo eran como diferentes tipos de puntos de vista en mi opinión. *Fig.24*

De la simplificación de los distintos instantes y puntos de vista que se ven implicados en el accidente Alejandro Pérez Cruz concluye que existe un instante que da origen a los demás; el impacto:

A.P.C: Esa cantidad de puntos de vista, me permitía construir mi paisaje, es como cuando te acercas al accidente y entonces te preguntan ¿tu viste? Y dices si yo vi pero vi esto y le preguntas al otro y dice si yo también pero yo vi esta otra cosa, entonces vas sumando los comentarios al grado que se vuelve todo un documento, un discurso y en realidad son instantes en frases cortas que se reduce a nada, se reduce al impacto, entonces todo el dialogo que pueda venir después de eso, se pueden escribir hojas de periódicos lo que quieras y la verdad es que es solo un instante, de ahí entonces te digo fui construyendo con este concepto de instante y orden, en el caos del desastre provocado.<sup>55</sup>

EL maestro Pérez Cruz explora distintas opciones en cuanto a la gráfica concierne, en la misma entrevista comenta que hace unos años se veía el grabado de manera diferente, se concebía que la totalidad de placa tenía que estar invadida, al contrario, Pérez Cruz trabaja algunas zonas sin invadir totalmente la superficie, además de jugar con el formato, a veces horizontal, a veces vertical etc., esta parte es funda-

---

<sup>55</sup> *Ibid.*



Fig.24. Xilografía, Alejandro Pérez Cruz

mental para mí propuesta plástica, parafraseando al maestro, no pretendo invadir la totalidad de la placa, esta cuestión se desarrollará con más extensión en el capítulo 3, regresando a la entrevista con el maestro:

A.P.C: A mí me parecía que el grabado podía estar a sangre como se le llama también, que debería de abarcar todo el espacio pero no necesariamente ese espacio debería de estar cubierto con toda la placa, que fuera más de sensaciones, estas sensaciones que tenían que ver con el espectador, el espectador tiene que participar en este tipo de obra y te digo si dejo que el espectador se acerque a la imagen entonces el espectador lee dos cosas; uno el título que le hace referencia a un

evento del cual hasta probablemente le llegó a suceder en un accidente como, es el caso de la obra: “cuando el destino te alcance” se cuestiona al espectador sobre las cosas que suceden en la ciudad, cualquier cosa, otra obra decía “esquina bajan” y veías el auto destruido , el autobús-urbano totalmente destruido que choco contra un semáforo además es como la ironía jugar un poco con este asunto del accidente y así fui asociando esos puntos de vista como usuario de la ciudad.<sup>56</sup>

Todos los puntos descritos anteriormente por el maestro, se conjugan en la plancha: sacar de esa cotidianidad un accidente para darle un giro radical transformándolo en una obra plástica:

---

<sup>56</sup> *Ibid.*

A.P.C: Si sí, creo que sacarlo del contexto del accidente sin mostrar el accidente propiamente, entonces si era la escena desastrosa y veías, como la madera que no parecía madera sino como fierros retorcidos en el estampado, para sacar de su realidad al espectador de lo que veía cotidianamente, no con el sentido de seguir insistiendo en el accidente sino como una reflexión, una reflexión en la que te digo hay esperanza o desesperanza, como sensibilizar.<sup>57</sup>

La xilografía, técnica en la que esta trabajada la serie de accidentes es una técnica completamente distinta a la que yo ocuparé que es el huecograbado, a diferencia del trabajo en madera el huecograbado es un técnica menos directa, las diferencias y resultados hacen que cada una de ellas tenga su sello característico, a propósito de lo anterior el maestro comenta:

A.P.C: Bueno digamos que existían varias técnicas, ésta en particular, la xilografía, es como yo pienso que es como la madre de todas las técnicas en la grafica como gesto y si algo me impresionaba mucho de esa técnica es que puedes hacer un corte directo, la diferencia del grabado en hueco cuando tienes que hacer el trazo y después esperar si es que lo vas a hacer en huecograbado entonces que el mordiente te permita ver esa línea o incidir sobre el metal de manera más fuerte como una

punta seca o como la litografía dibujando prácticamente, pero a mí me gustaba esta parte de la madera porque te permite manejar dos contrastes, por eso digo que es la madre de la técnica en el grabado, al mismo tiempo puedes trabajar el positivo y el negativo, eso te da eso que tal vez en contraste sea la sombra, la parte que no vemos, tal vez en la imagen impresa o en un catalogo no se ve pero en una impresión de grabado se nota el relieve y el relieve es eso, un contraste de positivo y negativo que dependiendo de la luz te hace riquísima la imagen.<sup>58</sup>

La recepción de la obra de arte, en este caso el choque de autos, puede ser de lo más variado, habrá quien guste de este tipo de estética desde el punto de vista del espectador, en el caso de la obra del maestro Pérez Cruz se vuelve significativo este punto ya que con esta serie “se presenta” en el medio cultural:

A.P.C: Bueno de entrada que te diría que culminar con ese proyecto fue mi primera exposición individual. si se puede llamar. así como mi presentación oficial culturalmente, si, la expectativa es amplísima, muy grande para mí en el sentido de que si les va a gustar o no les va a gustar, si estaba yo pensando en eso, sinceramente creo que les impactó, más que gustarles las imágenes les impactó, había muy pocos grabadores que trabajarán así con esa intensidad ¿no? Y digo, estoy hablando

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

como en tercera persona pero es como una cuestión de que la imagen se veía impactante, había piezas que podían ser como muy monumentales como esta (muestra imagen) que medían 10x20cm mientras que había una pieza que medía 2m x1.20 o mas de 2 metros por uno veinte, ese contraste de lo monumental en de pequeño, la cuestión visual que les impactaba.<sup>59</sup> Fig.25



Fig.25. Grabado sobre madera. Alejandro Pérez Cruz

La imagen de la cual habla el maestro Pérez Cruz es con la que se presenta el catálogo de su primera exposición, como menciona no se refiere a una monumentalidad física sino a una monumentalidad visual, en esta imagen se refleja claramente lo antes expuesto, en ella podemos ver como el límite de la imagen esta al ras del papel, la zona blanca que está en la parte de arriba equivale aproximadamente a dos tercios del espacio de trabajo, aunque es madera representando fierros torcidos conserva esa expresividad característica del grabado en madera.

Después de la primera exposición la obra que la conformaba recibió diferentes críticas en el ámbito cultural, los comentarios llegaron de distintas personas entre ellas los críticos de obra que estaba de moda en aquel entonces:

A.P.C: Pero los comentarios fueron a más, digamos que al siguiente año de esa exposición, no, miento, al siguiente año en el 91 me dan un premio, el primer premio de arte joven en grafica, nunca antes le habían dado a grafica un premio en arte joven en Aguascalientes y eso aparte de que me lo dieran a mi era como una cuestión que quedó histórica de alguna manera porque se rompía o se rompe con toda una cuestión de gustos y disciplinas cuestionadas, se premiaba pintura, escultura, foto incluso, dibujo, pero grabado no, el jurado estaba compuesto

<sup>59</sup> *Ibid.*



por personajes como, Gabriel Macotela, Manrique que era director del museo de arte moderno en esa época y que Manrique incluso escribió en la jornada, dedicando un par de columnas a hablar sobre mi grabado, como un año antes había escrito Teresa del Conde negativamente en relación a una pieza mía pero, como dicen bueno si el río suena algo lleva, algo esta jalando entonces eso me daba una valoración en el medio cultural no digo que eso significara como un triunfo una fama o lo que tu quisieras, fue una cuestión como muy oportuna que gente como ellos escribiera sobre ese trabajo y eran los críticos y además eran los críticos del momento y que además fuera de tus cuates de tus amigos que hablaran bien de tu trabajo pues si había como un gusto al grado tal que es como la primera vez que empiezo a vender obra y que a alguien le interesa, también por cuestiones incluso sobre la ironía de esa época.<sup>60</sup>

En la amplia carrera del maestro Pérez Cruz ha recibido distintos reconocimientos, en el concurso “Arte joven” en el estado de Aguascalientes del año 1991 recibió un premio de gran significación, el primer lugar en la disciplina de gráfica, hasta este año es cuando se premia a esta rama de las artes visuales:

A.P.C: Esta pieza en particular que premian en arte joven me permite descubrir, mis constantes negaciones,

todo el tiempo me estoy negando, en el buen sentido al ir construyendo cada grabado, el hacer no hacer como rebeldía de la creación, si lo hago de esta manera quien me va a decir que no se puede hacer así, entonces empiezo a reciclar mis propios grabados y lo fragmento y voy creando otro tipo de imágenes que por cierto le empieza a gustar al público y al grado de nuevamente ser premiado, ésta en particular es por la que escribió Manrique, decía en ese escrito en la jornada: un arte nuevo, una nueva visión para el arte, llamándole arte ecológico, curioso, ya le daba un titulo y ya empezaba a teorizar o a crear un discurso alrededor de mi trabajo hablando de que se había descubierto algo en la grafica contemporánea, un dibujo en un artista en particular que empezaba a hablar sobre cuestiones ecológicas, en sentido de conservación o de esperanza, claro estamos hablando de 1991 y de ese entonces a ahora, pues ya casi 20 años, la ciudad se ha modificado de tal manera que seguimos hablando de lo mismo pero con más caos.<sup>61</sup>

Además del concepto de reciclaje la idea de evolución y de cambio está implícita en la obra, estos conceptos que se desarrollan mediante el manejo de las formas da como producto, nuevamente la idea de desesperanza y esperanza que se hace presente, vemos que un elemento está en ruinas mientras que los que

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

lo rodean se encuentran en buenas condiciones, llámese auto Volkswagen, acerca de esta idea el propio autor comenta:

A.P.C: Si, entonces te digo esa pieza en particular que retomé de algunos modelos de coche, como el Volkswagen que era el auto ideal, para la ciudad que no te dejaba, que igual hasta con alcohol o cualquier cosa encendía, el compacto de América, y luego pues la otra parte que era el cambio radical de tema, la propuesta implicaba incluso venderle la idea a la concesionaria Volkswagen ya que pretendo hablar de ustedes, algo que nunca sucedió, me acuerdo que dije voy a llevar los grabados y les voy a decir que quiero un auto a cambio de estas imágenes, por otra parte esta serie hablaba del abandono la melancolía, la imagen desgastada, la llanta quemada, los destrozos. Evolucionar en ese sentido y cambiar hacia algo que era totalmente distinto, era te digo como una propuesta no tan ecológica pero si con este sentido de que la ciudad debería de ser o debería de usar o andar más en autos compactos ya que no caminábamos en aquella época y pues ahora más no.<sup>62</sup> Fig.26

El paisaje de la ciudad de México fue y sigue siendo uno de los principales ejes en los cuales se mueve el trabajo del maestro Pérez Cruz. La zona de Santa Cruz Meyehualco con su paisaje que aún en nues-

tros días sigue teniendo a los automóviles, autopartes, chatarra etc., en su composición es en muchos aspectos un motivo de reflexión, fuente visual y motivo de añoranza para el maestro:

A.P.C: A lo largo de 25 años, he conocido muchos sitios entre ellos, Santa Cruz Meyehualco a través de los años

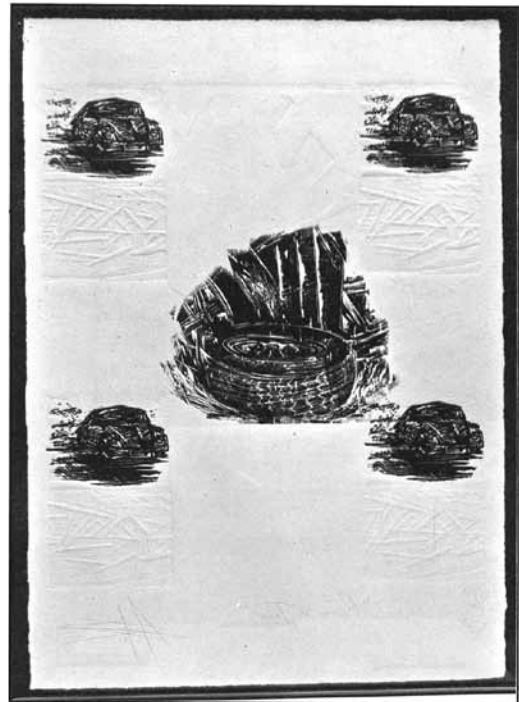


Fig.26. Grabado sobre madera,  
premio de gráfica en arte joven 1991.  
Alejandro Pérez Cruz

---

<sup>62</sup> *Ibid.*

los sitios y las cosas cambian, con Santa Cruz tuve una regresión a mi infancia y empiezo a asociar todas las posibilidades creativas que podrían darse ahí, hacer paisaje en pintura y que de repente ese paisaje era totalmente una simulación porque no estaba hablando de algo que estaba observando ahí, la ciudad seguía creciendo con sus castillos o sea con terminaciones que daban pie a seguir construyendo y se veía pues una ciudad totalmente plana, Digamos ciudad Nezahualcoyotl en tabique no pintado, sino gris, esa era la realidad del paisaje en esa época, es entonces cuando yo encuentro este otro paisaje de historias inconclusas, de ciudades periurbanas, mi generación en particular es melancólica y sufrida, que se está litigando por lo que tolera por lo que ve y no sé que tanto pero independientemente de eso a mí lo que me gustaba era llegar a representar lo que veía, no había otra cosa más que representarlo, como interpretarlo y entrar en una reflexión, una reflexión que llevaba al espectador a pensar mejor las cosas sobre su entorno, entonces si les parecía algo fastidioso estarles mostrando que la gente vivía en casas hechas con coches estéticamente eran otra cosa a fin de cuentas estaban sirviendo como vivienda de una familia y se estaba construyendo así y en mi tiempo te diría que hay estudios sociológicos y artísticos que hablan sobre al arte en relación a eso, entonces hay una razón para hablar de eso y que bueno que existieron, que bueno que en lugar de com-

parte la lamina o un tabique pudiste construir tu casa de esa manera. Que se pudiera ver y que se pudiera notar, ese es el punto, hay una critica muy fuerte en ese sentido por ejemplo santa fe y su zona periférica, donde se construyen edificios que son extremadamente carísimos y luego toda la zona humilde por llamarle así, pues si es un contraste porque realmente las ciudades son eso como dicen; si no hay alguien que agrade pues no hay alguien que te conteste, como le entramos a los guamazos si no... siempre es bueno tener ese contraste, digo es triste porque debe de ser de otra manera pero a pesar de que mejore el entorno, los contrastes siempre van a existir.<sup>63</sup>

A grandes rasgos, en palabras del maestro Alejandro Pérez Cruz, la serie “El instante como orden Destastre” fue un parteaguas en su carrera, los conceptos de instante, esperanza y desesperanza se conjugan con la figura del automóvil chocado para dar como producto una obra plástica, la cual hizo eco en diferentes personalidades y concursos del país, actualmente sigue trabajando esos conceptos con otros elementos de la urbe:

A.P.C: No tiene mucho que hice una valoración de lo que de 25 años de trabajo creativo, y descubrí, que es como el albañil apenas llevo los cimientos de la construcción

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

y que en lo que voy es iniciar a montar los castillos, es una base, sigo pensando igual aunque de repente ya no se si se para donde va esta propuesta, sigo reflexionando el tema y su incidencia al espectador. Ahora hablo de la construcción del humano como una obra negra, como un edificio que esta inacabado, entonces digo que el ser humano es una persona sin acabado, es una obra negra siempre y qué bueno que nunca llegue a terminarse de alguna manera, esa es la intención el reflejo hacia la ciudad al entorno, a en esa construcción inacabada que le sumamos la sensibilidad y esperanza mismos temas, mismos instantes hasta el día de hoy.<sup>64</sup>

Los accidentes son hechos cotidianos, son parte de la ciudad, se podría decir que no existe ciudad en el mundo en la que no ocurran este tipo de sucesos, las vivencias ayudan a forjar la propuesta, incluso una vez ya establecida siguen alimentando el discurso que se está desarrollando. Al cuestionar al maestro sobre algún choque del que haya sido parte mencionó una anécdota que muchas personas, en especial del oriente de la ciudad, han pasado:

A.P.C: Si, diario pienso que en cualquier momento se puede sufrir un accidente, si voy en el transporte, donde vaya si te subes a un avión o a una bicicleta lo que sea siempre estoy pensando que hay que andar

con cuidado porque puede pasar algo pero a pesar de andar con ese cuidado pues te pasa y así como algo muy chusco muy chistoso que me pasó, justo iba en una camioneta no sé, un descuido cruzo una avenida y pues me da un coche y yo digo: ¿caso no tenía yo la preferencia?, entonces de alguna manera yo fui el culpable, fue un instante, un tramito y entonces me dio, solo que era un coche 1974 Renault de esos que se llamaban “zapatitos” difícil de conseguir las piezas, ya no existían, había tronado la Renault en México entonces volviendo al asunto de Santa Cruz, pues fui a dar ahí para tratar de conseguir un radiador y bueno no es que así sea sino que a veces así sucede que llegue a un sitio y le dije a un tipo oye ando consiguiendo un radiador de Renault 74 y me dice, muy difícil ¡eh!, no yo creo bueno pus déjame ver, se va y habla por teléfono luego regresa y me dice en una hora te lo tengo, dije fabuloso de todos modos yo traía el radiador dañado, entonces como sabes ahí en Santa Cruz ahí vive un dios del fuego, pues le lleve el radiador mientras esperaba el otro, le pregunte si podía arreglar el radiador ya que estaba muy dañado –claro que te lo arreglo, bueno pues el tipo lo reconstruyó, para estonces regresé a la hora con el otro y me dice pues toma la herramienta y lo que quieras del Renault, mi sorpresa fue ver un Renault 74 intacto, “calientito”, con ese término, “calientito” y pensé no pues este se lo acaba de robar a alguien y ahora yo me

---

<sup>64</sup> *Ibid.*

voy a aventarme la bronca pues no, le comente, sabes voy por mis cuates y ahorita regreso y ya no regresé, fui por el otro que ya lo habían reconstruido, y a saldar la deuda.<sup>65</sup>

Para terminar la entrevista al maestro lo cuestioné sobre el interés que despierta su obra en las nuevas generaciones, ya que desde la muestra de la serie “El instante como orden, desastre” se han interesado personas de generaciones posteriores entre ellos artistas como Darío Ramírez, a lo que el maestro respondió:

A.P.C: Bueno si hay, no digo que hay una influencia en otras generaciones, algunos de los que hacen referencia a este trabajo dicen haber visto algo de mi trabajo y entonces haberse sentido atraídos a eso sin ir a más, ni nunca les di clases ni nunca fueron mis discípulos por llamarlos así pero les llama la atención y supongo que la ciudad da para este o distintos temas, así como diariamente nos enfrentamos a imágenes violentas, festivas y de accidentes en la urbe y si eres creativo y te gustan esos temas pues los asumes y generas una reflexiva y metafórica realidad de ese entorno.<sup>66</sup>

Los trabajos de estos tres artistas me han servido como referencia para desarrollar un concepto propio y tener cierto bagaje histórico de lo que se ha venido

haciendo en relación al automóvil, ya sea fotografía escultura o gráfica. Con el anterior recuento no se intenta de alguna manera copiar el trabajo de estos artistas, simplemente tener conocimiento sobre las posibilidades existentes en cuanto al mismo tema y recuperar y comparar aquellos aspectos que puedan ser afines a los que pretendo desarrollar.

Mi propuesta plástica constará de una interacción del auto chocado trabajado con un tipo de luz con su contexto que estará formado por los ejes viales y los anuncios espectaculares, cada uno de ellos con sus determinadas características, las cuales serán tratadas a fondo en el capítulo destinado a la propuesta que es el que a continuación se presenta.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*

# 3

CAPÍTULO



# Propuesta Plástica

## 3.1 INTRODUCCIÓN

La propuesta plástica constará de 10 imágenes realizadas en lámina negra utilizando las técnicas del grabado en metal, principalmente el aguafuerte y la aguainta, las dimensiones de los soportes serán variables y estarán impresos sobre papel de algodón.

Una vez revisados ciertos antecedentes en cuanto al tema del automóvil en el arte tanto en el marco internacional como en el nacional tratare de llevar a cabo una explicación de mi propuesta plástica que retomará el fenómeno físico de la luz en su utilización para lograr efectos dramáticos aunada al automóvil chocado como elementos esenciales, también es importante señalar que como “elementos secundarios”, los anuncios espectaculares y los ejes viales carreteras etc., formarán parte importante de la obra, todos ellos paradójicamente ordenados mediante el caos.

Como introducción describiré de manera breve en que consiste cada elemento. El primero, la luz dramática, ha sido utilizada en anteriores etapas de la historia del arte siendo el barroco una de las más importantes manifestaciones de este tipo, antes de entrar en materia es importante recordar como la luz permite que el ojo pueda percibir lo que existe a nuestro alrededor para después analizarla en su categoría dramática. Los principales protagonistas de

la percepción de este elemento son los denominados receptores fotosensibles; “Las entidades fotosensibles del ojo —los resonadores de Young—son de dos clases, identificables bajo el microscopio debido a sus diferentes formas, Se localizan en la retina en el extremo de millones de filamentos del nervio óptico, y tienen forma o bien de bastoncillos o bien de cono. Hay 120 millones de bastoncillos y 5 millones de conos en cada retina humana.”<sup>67</sup> Estas células son las encargadas de develarnos el mundo que está a nuestro alrededor, juntas nos permiten captar la luz e identificar el entorno. Cada una de ellas cumple una función específica en nuestro organismo:

Los bastoncillos y los conos estimulan señales nerviosas al contacto con la luz. Los bastoncillos absorben la luz en todo el espectro visible, pero lo hacen con mayor fuerza (o sea, la probabilidad de que la luz sea absorbida es mayor) con la luz verde azul. Cada vez que un bastoncillo absorbe la luz, la respuesta nerviosa es idéntica, independientemente de la longitud de onda. De modo que los bastoncillos no pueden reconocer los colores, sino sólo la luz y la oscuridad.<sup>68</sup>

Las gradaciones que de ella se presentan en el entorno, son las que nos permiten distinguir una cosa de otra. “Con nuestros ojos abiertos, tratemos de

---

<sup>67</sup> Ball Phillip. La invención del color Fondo de Cultura Económica 2008.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.66.



imaginar que vemos en blanco y negro, sin distinguir los colores. El mundo se nos presenta entonces como un juego de tonalidades, como un cuadro en que se alternan luces y sombras dando tonos diferentes de gris. Al mirar con más detalle, nos damos cuenta de que en realidad lo que nuestra vista detecta es meramente el cambio de tonalidades.”<sup>69</sup>

Es importante saber también a que se le denomina dramático. Es común escuchar en repetidas ocasiones que tal o cual película fue dramática, que un accidente fue dramático, un juego dramático etc. Pero ¿a que se le denomina dramático? Las definiciones que encontramos sobre el drama son similares en los distintos diccionarios de los que se puede echar mano hoy en día; encontramos por drama: “**Drama:** Pieza de teatro cuyo tema puede ser a la vez cómico y trágico+ Gén. Literario que comprende las obras escritas para ser representadas+ Fig. Suceso en la vida real en que ocurren desgracias.”<sup>70</sup> Esta definición data del año de 1996. En su versión electrónica la Real Academia de la Lengua nos comenta lo siguiente acerca de la palabra drama: “**drama.**(Del lat. *drama*, y este del gr. δρᾶμα). **1.** m. Obra perteneciente a la poesía dramática. **2.** m. Obra de teatro o de cine en que prevalecen acciones y situaciones tensas y pasiones conflictivas. **3.** m. Suceso de la vida real, capaz de interesar y conmover vivamente. **4.** m. dramática (|| género literario).”

Dentro de estas definiciones de drama encontramos la palabra trágico o tragedia, también es necesario revisar este concepto para tener más claro que significa cada uno de ellos, por tragedia encontramos en la definición de 1996: “Tragedia: F. Canción de los gentiles en loor de Baco+ Obra dramática, en prosa o verso, cuyo tema esta extraído gralte. De la leyenda o la historia, en la que personajes nobles se enfrentan a conflictos provocados por pasiones humanas que desembocan en un enlace fatal. Fig. Suceso que produce terror y lástima+ Fig. Cualquier suceso fatal o desgraciado.”<sup>71</sup> Este concepto de tragedia forma parte del concepto de drama, su utilización es muy frecuente en nuestros días que hasta se podría decir que se suele identificar al drama y a la tragedia como una unidad o como sinónimos. Es conveniente para terminar de disipar dudas consultar que nos dice la Real Academia de la Lengua acerca de la tragedia “**tragedia.**(Del lat. *tragoedia*, y este del gr. τραγῳδία). **1.** f. Obra dramática cuya acción presenta conflictos de apariencia fatal que mueven a compasión y espanto, con el fin de purificar estas pasiones en el espectador y llevarle a considerar el enigma del destino humano, y en la cual la pugna entre libertad y necesidad termina generalmente en un desenlace funesto. **2.** f. Obra dramática en la que predominan algunos de los caracteres de la **tragedia.** **3.** f. Obra de cualquier género literario o

<sup>69</sup> Ana María cetto. La luz En la naturaleza y en el laboratorio 3ª edición México: FCE,SEP,CONACyT,2003

<sup>70</sup> Diccionario enciclopédico océano, p. 540.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 1605.

artístico en la que predominan rasgos propios de la tragedia. **4.f. Género trágico. 5.f. Suceso de la vida real capaz de suscitar emociones trágicas.**”

De esta manera podemos considerar dentro del drama a la tragedia, quizá no como uno mismo pero sí como un género y especie, esto nos permitirá establecer ciertos parámetros. A grandes rasgos podemos definir la luz dramática como: un tratamiento del fenómeno físico de la luz en el que los elementos que intervienen de ella cuentan con la capacidad de provocar emociones entre las que encontramos la compasión y el temor.

El barroco es el ejemplo por excelencia del tratamiento dramático de la luz. Éste se desarrolla en Europa a principios del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII, diversos autores identifican algunos de sus rasgos en el manierismo, sin embargo, fue durante el siglo XVII que se asienta como corriente artística. Es en este siglo cuando explota la Reforma protestante dirigida por el monje agustiniano Martín Lutero.

En los primeros momentos parecía que se trataba de una simple protesta contra la humanidad y cierta pagанизación humanística de la iglesia; pero no tardó mucho tiempo en verse que iba bastante más lejos, que tenía aquel movimiento mayor trascendencia que la primera sospechada, pues aparecieron puntos de vista

teológicos y de disciplina, disidentes de la dogmática admitida, tales como la negación del culto a la virgen y a los santos, la cuestión batallona de la salvación del alma por la gracia o por las obras, etcétera...<sup>72</sup>

Este movimiento mermaría en demasía la fuerza de la iglesia católica romana, al grado de tener que planear una reacción rápida ante la pérdida de adeptos, a esta reacción se le llamó Contrareforma, este suceso es importante ya que se sirve en buena parte del barroco como instrumento de propaganda del nuevo cristianismo reformado.

En cuanto a sus características como estilo artístico el barroco; “Va a ser un estilo exacerbado capaz de llevarlo todo a las máximas consecuencias, extremista, siempre en el límite de lo real y lo ficticio, la confusión y la claridad, el desequilibrio y la armonía. Muchos fueron los elementos a los que recurrió para permanecer en ese límite, pero quizá la luz, que entra a formar parte como agente activo en la pintura, será el más importante.”<sup>73</sup>, durante el renacimiento y el manierismo predominó la representación de la luz natural, en el barroco se introduce otro tipo de luz, la artificial, “Por el contrario la luz artificial; puesto que puede aparecer sin impedimentos delante de la escena, realiza su función iluminante/mostrante sin inconvenientes, ello unido a su efectismo y fácil selectividad

<sup>72</sup> De la Encina Juan, El estilo barroco, p. 48, Universidad Nacional Autónoma de México. México 1980.

<sup>73</sup> Medina Raquel. La luz en el barroco, p. 79.

de lo que se pretende iluminar (y enfatizar con esa iluminación) hace que sea muy utilizada, incluso con un sentido mágico-religioso, tan evidentes en los cuadros de George de la Tour.<sup>74</sup>

La luz ahora es partícipe de la composición, ya no está encerrada en la forma, ahora es un elemento plástico más y un factor determinante en la composición, al tratamiento de ella se debe la indefinición de la forma, la producción de sombras se vuelve cada vez más marcada.

Es pues en el barroco cuando la luz pasa de ser un elemento objetivo con un papel restringido a la iluminación, a participar junto a los demás factores plásticos en la definición, dinamismo, mutabilidad, y demás caracteres barrocos. Es en el barroco cuando la luz se somete únicamente a los dictados subjetivos de cada pintor pasando así de ser un elemento supeditado y anodino a ser un elemento creativo y expresivo con un poder tal que llega a arbitrar toda la composición y a condicionar totalmente la forma e incluso a veces el contenido.<sup>75</sup>

El contraste de luz utilizado en el barroco es el que otorga esa calidad dramática a la escena aunado a la teatralidad con que se manejan las formas, éstas se acomodan de una manera tal que dan la impresión al

espectador que sólo está viendo un fragmento de una escena que se puede prolongar libremente.

Las posibilidades lumínicas exploradas en el barroco permitieron estructurar el espacio de diferente manera en cada uno de los artistas que siguieron este estilo y se pueden enumerar de la siguiente manera:

- Iluminación de los primeros planos con la máxima intensidad que es disminuida gradualmente hacia el fondo (éste sistema se utiliza desde el renacimiento).
- Las figuras, fuertemente iluminadas, se recortan sobre un fondo muy oscuro, lo que produce la sensación de un espacio inaprensible pero existente. (ej. <tenebrismo>). *Fig.27*
- Estratificación de planos de luz y sombra y profundidad, sistema basado en que los saltos de luminosidad crean saltos de distancia (ej. Velázquez)
- Oscuridad en los primeros planos— con o sin <repositoires>— y aumento progresivo o estratificado de la luz hasta el fondo que es el punto de mayor luminosidad (ej. Vermeer).<sup>76</sup>

La manera tenebrista es la que a juicio personal logra el mayor dramatismo en la imagen, y para efecto de la presente investigación retomaré el altocontraste y el fondo oscuro sin el afán de emular tal estilo o

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>76</sup> *Ibid.*



Fig.27. David y Goliath Caravaggio

de pretender considerarme tenebrista, simplemente es una herramienta útil a mis intereses, la utilización de la luz en esta forma va en función del dramatismo que pretendo obtener en la producción de mi obra plástica.

El segundo elemento es el automóvil chocado de un alto costo, éstos son consecuencia de los distintos factores a los que se encuentran expuestos los

vehículos en las urbes tales como el exceso de velocidad, la distracción al manejar etc., “Únicamente podemos decir una verdad, si se observaran y respetaran las normas de tráfico y las indicaciones de la ruta se experimentarían un espectacular decrecimiento en los accidentes en todo el mundo.”<sup>77</sup>

Los choques, que se presentan como producto del tráfico forman parte de las ciudades y parece ser que conforme aumenta la dimensión de una ciudad aumenta el número de unidades y por ende el número de impactos entre autos. Es una cuestión cotidiana ver en los encabezados de distintas publicaciones y noticieros fotos y notas de accidentes de autos, la aglomeración que de ellos se presenta provoca el uso indebido de la velocidad y a su vez la violación de las normas de tránsito. Sería bastante rigorista atribuir al tráfico toda la responsabilidad de los accidentes viales, también otro tipo de factores intervienen, por ejemplo, el abuso del alcohol combinado con el manejo inconsciente, la intolerancia etc.<sup>78</sup>

La abundancia de estos hechos en una ciudad como el Distrito Federal es significativa, en la propuesta plástica solo retomaré los choques de autos en los que se ven involucrados los modelos costosos. Es una crítica a la polarización de la sociedad, en este caso de la ciudad de México ya que mientras la mayoría de la población utiliza el transporte colectivo

<sup>77</sup> Op. Cit. Carlos Domínguez. Salvat Editores de México S.A., p.66.

<sup>78</sup> Hasta el día 3 de julio ese era el número presentado por la pagina worldometers.com. Día y hora de consulta: 3 de julio de 2010 a las 19:49 y el INEGI reportaba que en 2008 ocurrieron 466,435 choques y 10,083 volcaduras a lo largo del territorio nacional.

existen un mínimo de habitantes que son los que cuentan con la mayoría del capital y por ende son los que cuentan con modelos de alto costo, cabe señalar que el precio de uno de estos autos la mayoría de los obreros de la ciudad no lo alcanzan a cubrir con el sueldo de toda una vida de trabajo. Es criticar a estos sectores que tienen la posibilidad de destruir un auto y sin dificultad alguna volver a comprar otro. Ahora bien, ¿Qué productoras ponen a la venta los autos más costosos?, sin duda alguna los autos deportivos figuran entre los autos con un precio elevado, constructoras europeas como: Ferrari, Porsche, Lamborghini, Bentley, etc. Cuentan con los autos deportivos más cotizados en el mercado, su precio se cotiza en miles de dólares, también marcas estadounidenses y japoneses lanzan a la venta año con año modelos deportivos que compiten con los europeos. Aunque estamos considerados como un país de tercer mundo si existen personas que tienen acceso a estas firmas automotrices, nuevamente los contrastes de la ciudad son muy marcados revelando que estamos bastante lejos de una sociedad más equitativa y homogénea en cuanto a posibilidades y calidad de vida se refiere.

Los autos de lujo son otro “género” en el que los costos son bastante elevados, marcas como Lincoln, Bugatti, Rolls Royce etc. Cuentan con este tipo de vehículos, incluso algunos de ellos producidos en series

limitadas, ejemplo de esto es el Rolls Royce Phantom IV *Fig.28* del cual sólo se produjeron 18 unidades, una de ellas producida especialmente para la corona británica como regalo de bodas para la princesa Isabel de Inglaterra y su esposo. Es fácil identificar que sólo muy pocas personas pueden adquirir mercancías de este costo, al final el consumo de estos productos se reduce, esta vez, a un círculo pequeño en comparación a la población total mundial.



*Fig.28.* Rolls Royce Phantom IV 1950

Siendo el choque de autos y la luz dramática los elementos principales de mi propuesta procedo a revisar los elementos secundarios que intervendrán en la solución de la imagen; los anuncios espectaculares y los ejes viales.

Los medios masivos de comunicación han tenido una evolución paralela a la de las innovaciones tecnológicas, actualmente las discusiones sobre su utilidad en el entorno crecen. Los anuncios espectaculares son un elemento que se encuentra al por mayor en las carreteras de la ciudad, éstos son producto de los mass media, se ubican en puntos estratégicos en los que se facilita su observación, las agencias publicitarias que producen este tipo de anuncios se basan en principios bien definidos usados para lograr que el mensaje que se pretende comunicar sea lo más claro posible.

Las campañas publicitarias están encargadas de llevar a cabo esta tarea mediante la aplicación de distintos conceptos:

La campaña acusa, en grados diferentes, las siguientes características: tiene objetivos específicos y está planeada para alcanzarlos; tiene una definida extensión en el tiempo, generalmente breve; es intensiva y apunta a una vasta extensión; su efectividad, en principio, debe ser verificable; suele tener patrocinio autorizado; no es necesariamente popular para el auditorio y tiene que serle <vendida>, se basa generalmente en un tinglado de valores compartidos. La campaña suele hacerse para alcanzar unas metas que, en sí, no son objeto de controversia: votar, hacer caridad, comprar productos, educación, salud, seguridad, etc.<sup>79</sup>

En el cumplimiento de la mayoría de los preceptos radica la eficacia de la campaña. Las estrategias a utilizar y lo que se muestra para vender es de vital importancia, en el plan de acción de una campaña “x” se ha escrito:

Actualmente se presta poca atención, por ello, si queremos que la gente preste atención a nuestra campaña, ¡seamos provocativos! Provocar significa desafiar, incitar, estimular. Pero, vayamos con cuidado, ser visto no es lo mismo que ser mirado. La provocación nos hace cruzar una frontera, pero requiere habilidad y sólo nos conducirá a nuestro objetivo si pensamos en lo que estamos haciendo: por ejemplo, prestar atención a temas sociales o avisar a la gente de peligros.<sup>80</sup>

La naturaleza de la afirmación expuesta puede ser cuestionable ya que los medios para lograr el fin no siempre respetan dichos preceptos.

La comunicación gráfica forma parte de la amplia gama de posibilidades con las que cuenta la publicidad, los carteles en principio son el tipo de comunicación gráfica por excelencia y así lo ha sido desde hace mucho tiempo, el anuncio espectacular supera ampliamente en dimensión al cartel, la ubicación de este tipo de anuncios pretende llegar al máximo de espectadores posible, los encontramos con frecuencia

---

<sup>79</sup> Sociedad y comunicación de masas, p. 76, Editorial Planeta 1997.

<sup>80</sup> Pricken Mario. Publicidad creativa. Ideas y técnicas de las mejores campañas internacionales, Ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004.

en las carreteras de la ciudad y en las autopistas que llevan personas de una ciudad a otra, en el caso de las autopistas el anuncio se presenta ante los ojos de los conductores desde una distancia muy lejana aumentando el tiempo de apreciación; en la ciudad se pretende lo mismo aunque el bombardeo de imágenes al que está expuesto el conductor resulta en ocasiones contraproducente ya que debido a la saturación resulta más difícil contemplar y recordar. Así, la comunicación gráfica en el ramo de los anuncios espectaculares representa una inversión muy baja de capital en comparación con otros medios obteniendo una mayor apreciación por parte del receptor.

El segundo elemento secundario, los ejes viales, se retomarán porque pretendo conservar el auto en el contexto en el que se desarrolla el choque, si en algún momento se prescindiera de este elemento sería completamente distinto el concepto que se maneja, como no es mi intención transgredir la barrera del choque conservaré este tipo de contextos.

Los ejes viales son fundamentales para la circulación de los autos, su capacidad está actualmente al máximo y es cada vez más complicado afirmar que cumplen con solvencia el propósito de trasladar autos rápidamente de un punto a otro, durante las llamadas “horas pico” es cotidiano ver éstas arterias a tope y en ellas autos circulando “a vuelta de rueda”.

Por el contrario, cuando la mayoría de los habitantes de la ciudad duermen hay unos cuantos dispuestos a utilizar estos espacios como lugares de competencia, los arrancones son frecuentes durante la madrugada, cabe señalar que la mayoría de los choques se producen durante estas horas, en conclusión el auto chocado y el eje vial son ambos parte de una acción que ocurre en el tiempo-espacio, debido a lo anterior conservaré algunas formas de los ejes viales aunados a los elementos que participan de ellos; puentes, escaleras, banquetas etc.

En cuanto al caos en el cual estarán “ordenados” (cuestión paradójica que trataré mas adelante) encontramos explicaciones de todo tipo, uno de los personajes que trató el tema fue el poeta griego Hesiodo, comenta que antes que cualquier cosa existía el caos, al cual los dioses dieron forma creando así las 5 edades del hombre, “Sin embargo, esta noción del caos implica ya la idea de que la posibilidad precede a la realidad, de que lo informe da lugar a la forma, de que lo indefinido está antes de lo definido.”<sup>81</sup> Esta concepción griega del caos informe que a pesar de su naturaleza tiene la capacidad de engendrar formas permitirá a lo largo de la filosofía presocrática el planteamiento de diversos cuestionamientos entre ellos el origen de todas las cosas y posteriormente el origen del ser.

---

<sup>81</sup> Xirau Ramón. Introducción a la historia de la filosofía, p. 22, Universidad Nacional autónoma de México, quinta reimpresión de la decimotercera edición 2003.

El término se encuentra en disciplinas de todo tipo, la teoría del Big-Bang plantea una gran explosión que dio origen al universo y por ende a todo lo que en él se encuentra, de este caos primigenio surgieron galaxias, planetas, estrellas etc., y con ellos la vida en nuestro planeta. De esta manera; de algo indefinido surge algo definido, de algo posible surge algo real, de algo informe surge la forma.

Ahora bien, si nos remitimos a definiciones más contemporáneas encontramos que el caos puede considerarse como la antítesis del orden clásico, Omar Calabrese considera tres posiciones clásicas como punto de partida para definir el caos:

- La primera se refiere al origen o al fin de los fenómenos.
- “La segunda posición es, en cambio, más determinista. Consiste en pensar en que cualquier fenómeno se rige por un orden necesario. Sólo la falta de informaciones suficientes nos impide, en ciertos casos, vislumbrar aquel orden: y por eso lo definimos por comodidad <irregular>”.<sup>82</sup> Esta irregularidad es identificada como una de las características del caos.
- “La tercera posición es más relativista y difuminada, así como más contemporánea. Consiste en pensar en que los principios de irregularidad, ca-

sualidad, caos, indefinido, dependen del hecho de que la descripción de un fenómeno (y, por tanto, también su eventual interpretación y explicación) dependen del sistema de referencia en que lo insertamos. Un aspecto de un suceso que no sea perceptible bajo cierta descripción, es decir según ciertas reglas de pertinencia, se definirá como casual, variable, irregular, etc., cambiando las reglas de pertinencia, también la casualidad puede desaparecer.”<sup>83</sup>

Así el caos dependerá de lo que es conveniente u oportuno, por esta razón el autor nos aclara la mutabilidad del término de acuerdo al punto de vista sobre el cual es analizado.

### 3.2 PROCESO Y PROPUESTA

Una vez revisados los anteriores conceptos describiré como serán utilizados de acuerdo a la estructura antes mencionada, la luz como primer elemento compositivo será utilizado con la intención de acentuar el dramatismo ya implícito en el choque de autos, pero, ¿Cómo pretendo lograr eso? Las principales variables de las que utilizaré serán el contraste lumínico que da ese sentido dramático a la obra y la indefinición de la forma producto del contraste de luz,

---

<sup>82</sup> Calabrese Omar. La era neobarroca, p. 133, Ed. CATEDRA signo e imagen, 1987, Gius, Laterza & figli Spa. Roma-Bari. Traducción Ana Giordano.

<sup>83</sup> *Ibid.*



pero; ¿A que llamamos contraste?, sabemos que la luz cambia cuando apreciamos que el sol es tapado por una nube y en consecuencia se produce un ambiente al cual llamamos nublado, pero; ¿en realidad que es lo que sucede? Lo que sucede es una variación de la luz que nos hace percibirla de manera distinta a la que percibíamos anteriormente, esta diferenciación entre tonalidades es lo que conocemos como contraste.

El volumen de los objetos que percibimos está subordinado al contraste de luz que nuestro ojo percibe, cuando la iluminación es escasa nos cuesta trabajo diferenciar los componentes o los detalles de un objeto, esto significa que la luz no es suficiente para lograr identificar la forma, por el contrario, cuando la cantidad de luz es alta también nos impide diferenciar los detalles de un objeto ya que los más pequeños corren el riesgo de desaparecer debido a que la cantidad de luz excede la necesaria. Otro ejemplo muy común se presenta cuando nos encontramos en un lugar oscuro y repentinamente salimos a uno con mayor iluminación, cuando esto sucede es difícil percibir de forma adecuada el nuevo entorno ya que la cantidad de luz recibida es mayor a la que el ojo se había adaptado, es esta capacidad de adaptación de nuestros órganos visuales la que nos permita balancear la luz para ver de la mejor manera posible. La observación y estudio de estos fenómenos lumínicos ha influido de manera

importante en el progreso de la humanidad, en un principio se utilizó la luz producida por las antorchas encendidas, ahora la luz eléctrica ilumina nuestros hogares, ciudades etc., y del estudio de la misma se derivan innumerables invenciones entre las que se pueden mencionar el telescopio, el microscopio, los lentes de corrección visual etc.

El altocontraste es producido por un exceso de luz en el entorno, en términos plásticos es el juego entre sombras y luces intensas sin que necesariamente se



*Fig.29.* Autorretrato. Óleo sobre tela, Rembrandt



*Fig.30.* Ejemplos de la luz en el comic

eliminen los tonos medios. El barroco, como se revisó anteriormente, ha sido uno de los periodos en los que ha sido utilizado con más frecuencia este recurso, pintores como Caravaggio, José de Ribera, Orazio Gentilleschi, Rembrandt, etc.*Fig.29*, lo utilizaron en su obra. Dentro de las principales características del altocontraste barroco encontramos que luces y sombras modelan el cuadro y como producto de este juego la relación fondo y figura es cada vez más fuerte, al grado que en ocasiones pareciera que la figura iluminada con luz intensa emerge de la penumbra.

No sólo el barroco utilizó el altocontraste, un ejemplo contemporáneo de su utilización y un tanto “ajeno” al arte es posible encontrarlo en los comic, los

dibujos que en algunos de ellos se encuentran están trabajados con este tipo de luz, de manera frecuente encontramos estas características en las publicaciones sobre las aventuras de algún superhéroe, a menudo, predomina la luz dramática en las escenas en las que se desarrollan enfrentamientos entre héroes y villanos, estas escenas están iluminadas de manera que el espectador capte la intensidad de la batalla, los poderes del superhéroe correspondiente provocan los focos de luz produciendo esa iluminación intensa que también influye en la organización de la imagen.

*Fig.30*

La forma trabajada con este tipo de luz aparece ante nosotros un tanto indefinida, es esta la segunda

variable que utilizaré en cuanto a la luz se refiere, Para empezar tengo que revisar brevemente que es la forma, a grandes rasgos decimos que tal objeto tiene tal forma, pero, ¿Cómo es posible que la reconozcamos? Cuando pasamos la mirada por un objeto lo primero que nuestro sentido de la vista capta son los rasgos esenciales:

Unos pocos rasgos salientes no sólo determinan la identidad de un objeto percibido, sino que además hacen que se nos aparezca como un esquema completo e integrado. Esto es cierto no sólo de nuestra imagen del objeto como totalidad, sino también de cualquier parte concreta en que se centre nuestra atención. Un rostro humano, lo mismo que el cuerpo entero, es aprehendido como esquema global de componentes esenciales —ojos, nariz, boca—, dentro del cual se pueden encajar más detalles. Y sí concentramos la atención sobre un ojo de alguien, también percibiremos ese ojo como un esquema total: el iris circular de su pupila central oscura, rodeado por el marco flagelado en forma de barco de los párpados.<sup>84</sup>

Este esquema total que percibimos con la primera mirada nos permitirá posteriormente al primer contacto visual definir que es la forma, ya sea en el terreno material o en el terreno perceptual; en el primer terre-

no podemos decir que la forma está determinada por sus propios límites, una mesa deja de ser mesa cuando sus propiedades físicas le impiden dejar de serlo, y su tamaño no cambia de acuerdo a su ubicación en el espacio, por el contrario la forma perceptual si cambia en relación al lugar que ocupa en el plano bidimensional. Una misma forma puede parecer más grande o más pequeña dependiendo de su ubicación “La forma perceptual es el resultado de un juego recíproco entre el objeto material, el medio luminoso que actúa como transmisor de la información y las condiciones reinantes en el sistema nervioso del observador. La luz no atraviesa los objetos, salvo aquellos que llamamos translúcidos o transparentes. Esto quiere decir que los ojos sólo reciben información de las formas externas, no de las internas.”<sup>85</sup> Sabiendo que características tiene una forma perceptual, que es la que conviene a los intereses de la presente investigación, ¿A que se le llama indefinición de la forma?, una vez más en el terreno perceptual solemos decir que una forma esta indefinida por varios factores, a grandes rasgos identificamos una forma que carece de definición cuando nos es posible reconocerla pero existe un factor o varios que complican su plena identificación, “Los niños dibujan el bebé dentro del vientre de su madre, los bosquimanos incluyen órganos internos e intestinos en su representación de un canguro, y

<sup>84</sup> Rudolph Arnheim. *Arte y percepción visual*, p. 59.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 62.

un escultor ciego puede vaciar las cavidades oculares en una cabeza de arcilla y luego poner en ellas globos oculares redondos. De lo dicho se sigue también que se pueden omitir los límites de un objeto y aún así dibujar una imagen reconocible del mismo.<sup>86</sup>, en ocasiones, mientras caminamos por la calle llegamos a ver un pequeño resplandor circular en el piso, conforme avanzamos hacia él las posibilidades de lo que este objeto puede ser se van reduciendo ya que vienen a nuestra memoria varias cosas que ese pequeño resplandor puede ser, hasta que logramos captar, aunque de manera turbia, que es una moneda. Aquí la forma nos llega indefinida y dudamos que pueda ser hasta que la estructura esencial de la moneda llega a nosotros, la recogemos no hasta que identificamos con plenitud su forma sino en el momento que la información recibida nos permite reconocerla. La indefinición de la forma en la propuesta será producto del manejo de la luz, al igual que en el barroco, el altocontraste eliminará algunas zonas de la misma fundiéndola con el fondo.

La forma que se trabajará bajo el uso de la luz dramática como ya he mencionado será el automóvil chocado de lujo. Las fuerzas que intervienen en el choque de dos autos son distintas en cada caso que se presenta, por consecuencia podemos apreciar que el daño producido en cada uno de ellos depende de la

velocidad del impacto y las cantidades de masa que intervienen en el impacto, por consecuencia la variedad de formas que se pueden apreciar es prácticamente infinita. No resulta extraño ver casos en los que el auto queda totalmente destrozado, otros en los que el automóvil solo resulta con algunos rasguños, algunos más en los que observamos un daño parcial, coches volcados, coches encimados etc.

Entonces; ¿Cuáles son las características que distinguen a un modelo de lujo o costoso de los demás autos?, ya he mencionado algunas de las casas productoras de automóviles que lanzan al mercado modelos con un costo muy elevado, ahora bien, para una mayor diferenciación es necesario revisar esas características que hacen a un coche costoso o de lujo, características que enunciaré a continuación:

1. Forma deportiva
2. Formas elegantes
3. Rines denominados deportivos
4. Motor de alto cilindraje
5. Tapicería refinada (los materiales influyen, en este caso la piel, madera, etc.)
6. Equipo de audio

De las características que la gente considera propias de un automóvil de lujo sólo utilizaré las que

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 63.

se pueden representar de manera más clara en una imagen bidimensional, en este caso serán las formas elegantes y aerodinámicas en conjunto con los rines deportivos. *Fig.31*



*Fig.31.* Ejemplos de rines

Estas características de los automóviles estarán presentes para que el espectador pueda identificar que son componentes de un auto costoso sin importar el daño representado en su estructura, en ocasiones utilizaré las formas dinámicas con los rines, en algunas otras sólo aparecerá una sola característica intentando que siempre haya una referencia a este tipo de vehículos.

Hasta este punto podría decir que la propuesta plástica intenta: “Realizar una interpretación del automóvil chocado de lujo acentuando el dramatismo del acto mediante el manejo de la luz”

Aunque ya he descrito a grandes rasgos los elementos secundarios que utilizaré aún queda pendiente la organización de ellos en las imágenes y el papel que jugarán, en primer plano se encuentran los ejes viales, es importante la presencia de estos en el espacio bidimensional ya que es prioridad demostrar que el suceso se está llevando a cabo en el contexto original.

Las construcciones que están destinadas al flujo del tráfico pocas veces son eficientes y la mayoría de las veces si no es que todas terminan siendo elementos de adorno en la ciudad de México, es aquí donde suceden cientos de accidentes viales; puentes, avenidas, distribuidores viales, semáforos, banquetas, postes de luz etc., son los testigos cotidianos. Muy diferente es el contexto de la chatarra, en los lugares destinados a ser contenedores de autos chatarra pocas veces encontramos esa interacción del accidente en el entorno en el que se produce, por el contrario, muchos de los depósitos de chatarra o “deshuesaderos” se encuentran ubicados a las afueras de la ciudad en la zona metropolitana, en zonas en las que grandes predios están disponibles para cumplir con esa función.

De esta manera los elementos característicos de la ciudad me permitirán dejar en claro, que el suceso está inmerso en el contexto propio y en el tiempo del acto, en otras palabras el acto representado es el “medio” de un acto completo.<sup>87</sup>

<sup>87</sup> Aristóteles comenta en la *Poética*: “Ya hemos señalado que la tragedia es imitación de una acción completa y entera y que posee cierta magnitud, pues algo puede ser entero y no poseer magnitud. Es entero lo que posee principio, medio y fin.” **Aristóteles, Poética.** Biblioteca nueva, Editorial Colofón México 2001.

Por otro lado los anuncios espectaculares cumplirán dos funciones en la imagen, en primer lugar la de emular de una manera un tanto abstracta el contexto en el que se desarrolla la acción, en segundo lugar la de factores de distracción en la imagen,

Al estar los anuncios inmersos por todos los rincones de la ciudad, llámese eje vial, puente vehicular, avenida etc., forman parte del contexto del choque de autos, en primer lugar éstos no aparecerán en concordancia con la representación del eje vial ya que no es el principal interés obtener una imagen fidedigna de la ciudad como complemento del elemento principal, aunque ambos se presentan juntos en una carretera, en la propuesta plástica no será así, precisamente de esta separación se deriva el segundo uso del anuncio en la propuesta plástica, el de factor de distracción, al igual que en una carretera la imagen del anuncio espectacular será utilizada para distraer al espectador de la imagen trabajada bajo la luz dramática, cabe señalar que esta distracción se pretende sea parcial ya que muchas veces los anuncios distraen al conductor sólo por momentos y no en su totalidad, ¿Cómo lograr eso?, la solución a esta incógnita es presentar sólo detalles del anuncio, el espectador sabrá que es una parte del anuncio ya que en ellos se mostrarán caracteres que permitirán identificar la forma aunque no esté representada en su totalidad, algunos de es-

tos caracteres son las lámparas que los iluminan en la noche, los postes, las escaleras y tubos que forman la estructura en la que se encuentran montados y desde luego algunas referencias del producto que se publicita. *Fig.32.* Tomando en cuenta este punto de vista la siguiente imagen representa lo anterior:



*Fig.32.* Anuncio y Detalle

En la primera imagen vemos la totalidad del anuncio espectacular, en ella se aprecia con claridad la estructura sobre la cual está montado el anuncio, el producto que se quiere vender, se observan las lámparas que iluminan el anuncio y parte de los cables de luz que están a la misma altura, en la segunda foto se pierde información en relación a la primera imagen pero aún es reconocible su forma. Este tipo de solución de la imagen del anuncio es la que utilizaré para que cumpla la función de factor de distracción, es decir, lo primero que el espectador captará será la imagen del coche chocado, después la del anuncio, muy probablemente se distraerá para identificar de que se tratan los fragmentos pero al final regresará a la contemplación de los elementos principales. De igual manera que en la carretera, el anuncio distraerá de forma parcial permitiendo regresar al objetivo primordial transformándose en una contemplación intermitente.

Hasta este punto podría decir que la propuesta plástica intenta: “Realizar una interpretación del automóvil chocado de lujo acentuando el dramatismo del acto mediante el manejo de la luz con la ayuda de los anuncios espectaculares y ejes viales para conservarlo en su contexto.”

Anteriormente hablé del caos indicando que bajo este concepto se organizaría la estructura de la imagen, generalmente lo que es indefinido, o que trans-

grede los parámetros del orden está considerado como parte del caos, así, en la propuesta plástica recurriré a la mezcla de fragmentos y detalles de los elementos descritos integrantes de la propuesta plástica, para esto es importante definir a grandes rasgos que es un fragmento y que es un detalle.

Cuando revisamos que es un detalle encontramos que; “La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción. Conste como prueba el que existen formas de *exceso de detalle* que transforman en sistema el detalle mismo: en este caso se han perdido las coordenadas del sistema de pertenencia al entero o incluso el entero ha desaparecido del todo.”<sup>88</sup> Esto es precisamente lo que haré con los anuncios, serán sólo detalles de éstos los que utilizaré para que intervengan en la composición, en ocasiones el grado de detalle hará de estos un sistema, en otras sólo será la de reconstituir el sistema al que pertenece, esto dependerá del grado de definición del fragmento el cual estará subordinado a las posibilidades que otorgue la técnica utilizada, por ejemplo, si utilizo el transfer el grado de detalle será más elevado que el de una aguatinta, así, dependiendo de este grado de detalle se intentará reconstruir un sistema o se realizará uno nuevo.

---

<sup>88</sup> Calabrese Omar. Op.Cit., p.85.

Los elementos restantes serán utilizados como fragmentos, la diferencia con el detalle en un principio es el confín o su propio límite:

El fragmento se ofrece así como es, a la vista del observador y no como fruto de una acción de un sujeto. Está determinado por el caso, si queremos decirlo de este modo, y no por una causa subjetiva. Naturalmente esto sucede en el momento en que el fragmento aparece en un discurso, no en aquél en que eventualmente se reconstruye la razón de su ser fragmento. Otra diferencia respecto al detalle es la de que los confines del fragmento no son <de-finidos>, sino <interrumpidos>. No posee una línea de confín, sino más bien lo accidentado de una costa. Al contrario, podría decirse que precisamente la oposición entre caso y causa que lo diferencia del detalle se traduce en una geométrica fractal, así como el segundo expresa, en cambio, una geometría plana tradicional y regular.<sup>89</sup>

De estas características la más importante que se verá presente en la propuesta plástica es la de la falta de un confín regular, -obviamente aquí si entra mi intención que está netamente ligada a la acción subjetiva-, la forma del automóvil estará fundida con el fondo oscuro, de esta manera el confín será interrumpido, de igual manera los ejes viales y elementos de

urbanidad estarán interrumpidos formando así una mezcla de fragmentos.

Así la relación entre detalles y fragmentos será la base de la composición, la forma en la que ésta se convertirá en caótica será por la incoherencia en cuanto a la perspectiva que gobernará cada elemento, el auto contará con una perspectiva distinta a la del eje vial y éste a su vez contara con una distinta a la de los fragmentos del anuncio. Todos los elementos a su vez formarán una composición en la que el caos contará “con cierto orden”, para expresar lo anterior sin que parezca paradójico podría decir que el caos en el que se encontraran todos los elementos será un caos parcial, ¿A que me refiero con caos parcial? Me refiero a que el acomodo de los elementos no estará gobernado por el azar, al ser yo la persona que realizará la distribución tomaré en cuenta parámetros como el equilibrio de la composición y la correcta apreciación de las partes que conformarán el todo manteniendo cierta incoherencia para conservar el ambiente caótico, me refiero a un caos en idea mas no en ejecución.

La composición será un ensamble de elementos, las principales diferencias características serán la organización del espacio de la cual he hablado anteriormente y la otra es el origen de los elementos, en mi caso los recursos a utilizar estarán sobre placas de

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p.89.



metal incididas, mismas que se imprimirán en diferentes pasos.

Con la revisión que se ha efectuado hasta el momento la propuesta plástica quedaría de la siguiente manera: “Realizar una interpretación del automóvil chocado de lujo acentuando el dramatismo del acto mediante el manejo de la luz, con la ayuda de los anuncios espectaculares y ejes viales para conservarlo en su contexto de manera que todos los elementos estén inmersos en una composición caótica.”

### 3.3 CONCLUSIONES

La comprensión de las formas de automóvil accidentado y el manejo de la luz dramática ha sido y sigue siendo un tema en el que, al igual que cualquier otra disciplina se requiere dedicación, en lo personal la contemplación y análisis de obra utilizando el tema del choque y trabajada con este tipo de luz cambia totalmente cuando se procede a la ejecución de una pieza, cuando comenzamos nuestra formación como artistas visuales revisamos la historia del arte y las características de las corrientes artísticas que se han producido a lo largo de la historia abriéndonos un panorama amplio en cuanto a las manifestaciones artísticas se refiere. Sin embargo cuando llega la hora de plantear una propuesta plástica propia el panora-

ma se reduce de manera considerable y el hecho de ordenar las ideas de forma coherente tanto en teoría como en la ejecución de una pieza se vuelve un fenómeno más complejo. Al avanzar se presentan varios problemas a resolver; el primero es la realización de una investigación sobre un tema en específico como la realizada en este trabajo. Cuando se revisa la historia del arte buscando una información en específico el trabajo se vuelve más extenso y por ende más rico, ese panorama que en un principio se había reducido vuelve a ampliarse conforme la investigación avanza, ayuda mucho tener conciencia del trabajo realizado en torno a un tema ya que tomándolo como punto de partida se va depurando o complementando una idea propia. La manera de llevar a cabo una investigación es un elemento importante ya que es más difícil hacerlo sin un plan previo, el simple hecho de tener que adaptarme a trabajar la mayor parte del tiempo solo fue una actividad contrastante ya que por un lado la asesoría por parte de mi director de tesis era de mucha ayuda pero por el otro era mi postura y mi opinión con respecto a un tema la que tenía que llevarse a cabo.

El hecho de escribir una propuesta es completamente distinto a ejecutarla, al intentar dar un tratamiento específico a una forma surgen nuevas problemáticas que se tienen que solucionar con el avance

del trabajo. Los automóviles accidentados tienen formas muy peculiares que al ser trabajadas por medio de la luz dramática producen efectos muy propios de este tipo de luz, los fierros retorcidos al ser invadidos por medio de una fuente de luz proyectan sombras sobre otras superficies del coche, dependiendo de la intensidad de la luz que se quiera interpretar algunas formas carecen de un límite, las formas cóncavas y convexas se presentan a menudo en una imagen de este tipo, todo esto aunado a un tratamiento general de la forma se convierte en un juego de luz y sombra muy rico en el que la indefinición también juega un papel muy importante, el hecho de que este fenómeno se presente permitirá al espectador formar parte de la contemplación de una manera más íntima, es decir, el público al que va dirigida la obra podrá interactuar con la misma convirtiéndose en un espectador activo ya que la forma al carecer parcialmente de un límite obligará al receptor a poner un poco más de atención. Debido a todas las características mencionadas anteriormente fue que elegí este tipo de luz y formas.

El dramatismo del accidente automovilístico sea en el contexto que sea siempre será impactante para el espectador, en mi caso quise suprimir los cuerpos accidentados y la sangre que en muchos choques se ve porque mi intención es netamente mostrar el accidente en el auto, al suprimir estos elementos sentía

que se perdía un poco de dramatismo, motivo por el cual decidí que la forma debería de tratarse bajo este tipo de luz, al finalizar el trabajo descubrí que sí es posible restituir dramatismo a la imagen por medio de este tratamiento sin la necesidad de mostrar miembros, sangre etc.

La utilización de los anuncios espectaculares y los ejes viales para conservar el accidente en su contexto y que este mismo no derivara en un concepto de chatarra también me sirvió para plantear una composición en la que los elementos pudieran conjugarse y a su vez cumplir la función descrita en la propuesta, la elección de un orden teniendo infinidad de posibilidades fue una tarea enriquecedora ya que me permitió cuestionarme acerca del espacio del que dispones, anteriormente mis composiciones se ubicaban con frecuencia en el centro del plano, con este proyecto exploré los diversos resultados formales que se pueden obtener al mover la composición del centro. Además surgieron nuevas inquietudes en cuanto a composición se refiere, la curiosidad por utilizar de manera más explícita el traslape y explorar distintos soportes de impresión es lo que vendrá a continuación.

Conforme el trabajo avanza se logran llenar algunos vacíos que existían al principio y surgen otros más, las posibilidades se amplían imagen tras imagen y las ideas van evolucionando hacia otro lugar,

con la realización de este trabajo que conjuga investigación y obra plástica se concluye un proyecto que amplía mi visión con respecto a la investigación, a la gráfica y al arte en general, me permite apreciar las diversas propuestas plásticas de manera distinta, sin prejuicios y sobre todo me permite ser consciente de que siempre debe haber un antes y un después en todo proceso artístico también me hace caer en cuenta, desde mi punto de vista, que al igual que en las demás disciplinas el mundo del arte sea el círculo vicioso más rico que existe, cuando buscas soluciones las encuentras pero con ellas vienen nuevas dudas y así sucesivamente.

Anexo fotográfico



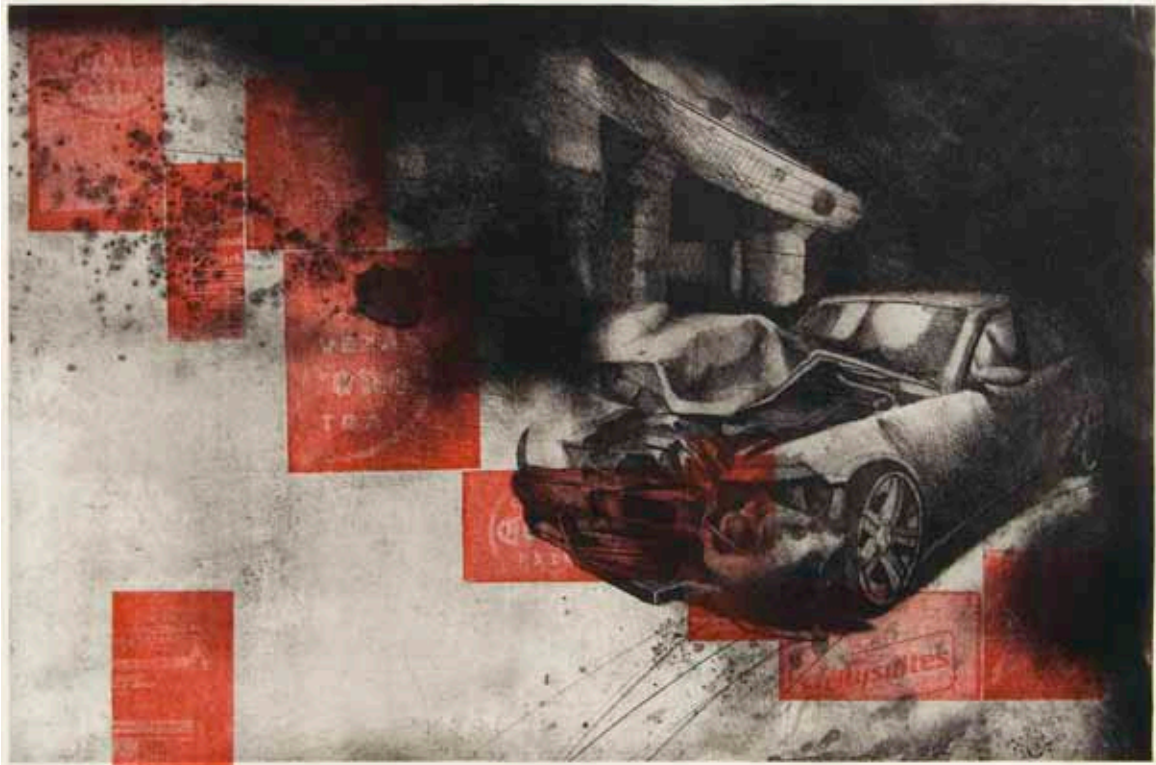
*Producto 1*

Impreso negro: Aguafuerte, aguatinta con aerosol sobre lámina negra

Impreso rojo: Transfer sobre lámina negra

Alto: 76cm, Ancho: 56cm





*Producto 2*

Impreso negro: Aguafuerte, aguatinta con aerosol y ácido directo  
sobre lámina negra

Impreso Rojo: Transfer sobre lámina negra

Alto: 56cm, Ancho: 76cm





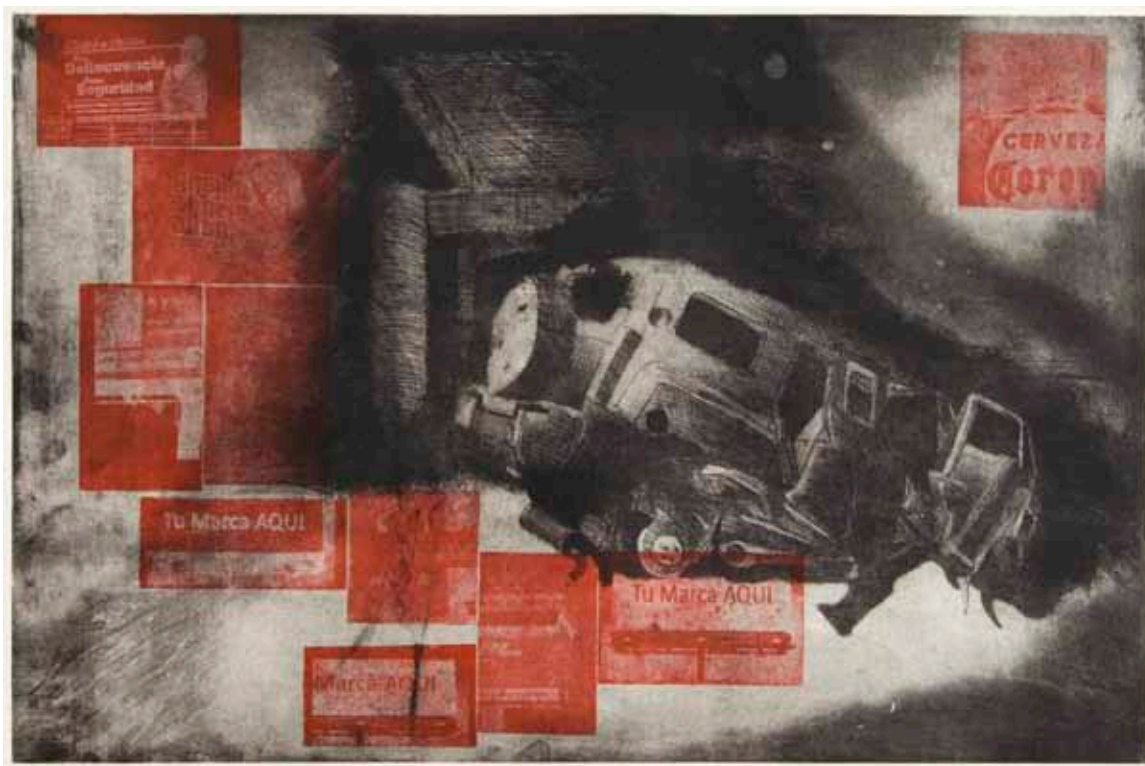
*Producto 3*

Impreso negro: Aguafuerte, aguainta con aerosol y ácido directo  
sobre lámina negra

Impreso Rojo: Transfer sobre lámina negra

Alto: 76cm, Ancho: 56cm





*Producto 4*

Impreso negro: Aguafuerte, aguatinta con aerosol y ácido directo  
sobre lámina negra

Impreso Rojo: Transfer sobre lámina negra

Alto: 56cm, Ancho: 76cm





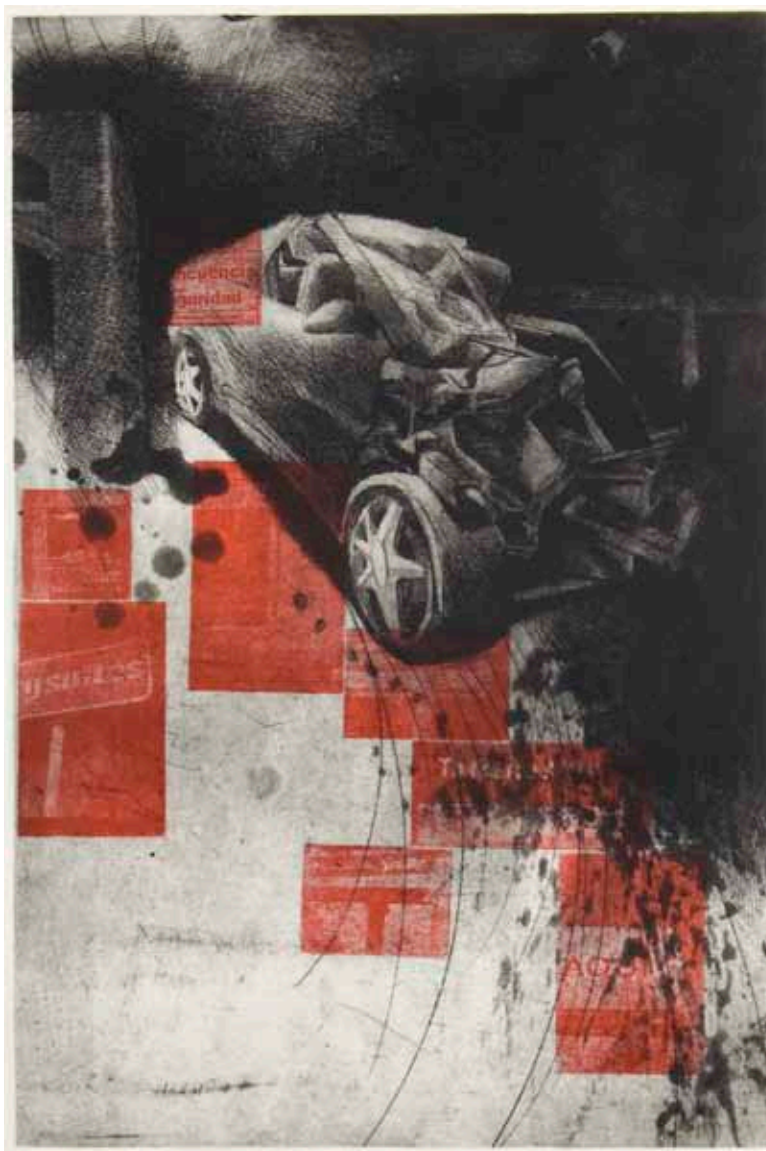
*Producto 5*

Impreso negro: Aguafuerte, aguainta con aerosol y transfer  
sobre lámina negra

Impreso Rojo: Transfer sobre lámina negra

Alto: 56cm, Ancho: 76cm





*Producto 6*

Impreso negro: Aguafuerte, aguatinta con aerosol y ácido directo  
sobre lámina negra

Impreso Rojo: Transfer sobre lámina negra

Alto: 76cm, Ancho: 56cm







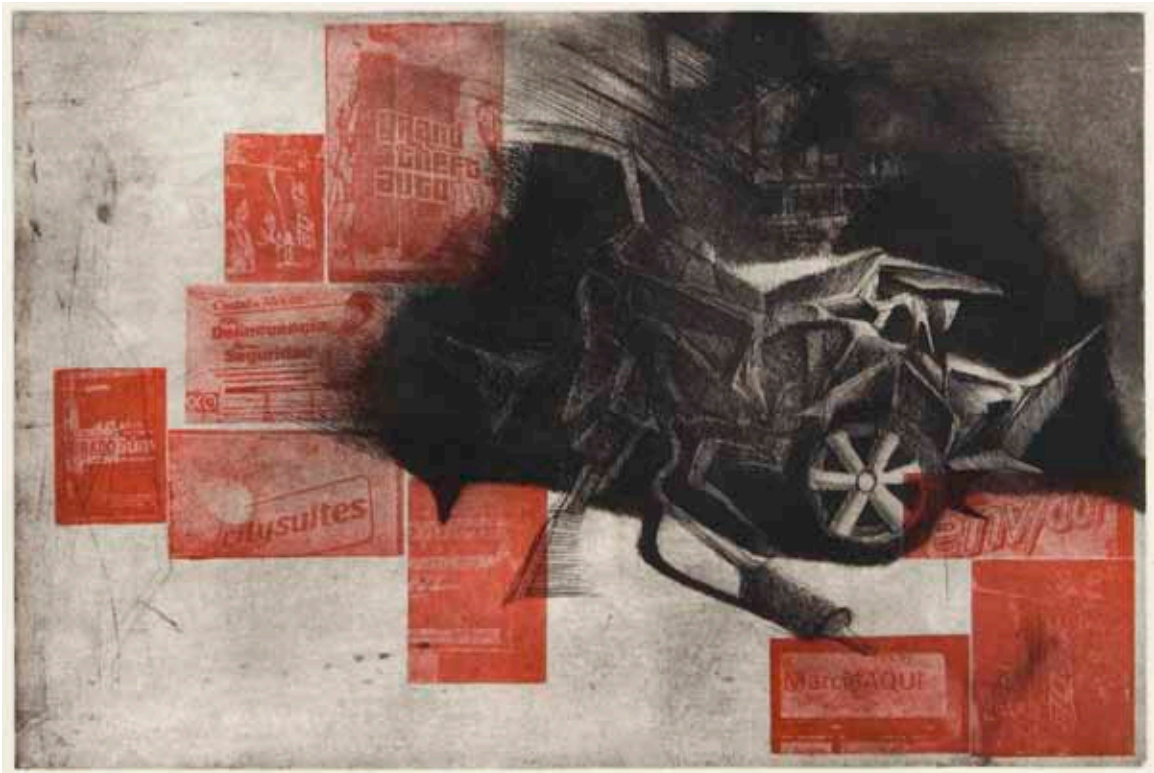
*Producto 7*

Impreso negro: Aguafuerte, aguatinta con aerosol y ácido directo  
sobre lámina negra

Impreso Rojo: Transfer sobre lámina negra

Alto: 76cm, Ancho: 56cm





*Producto 8*

Impreso negro: Aguafuerte y aguainta con aerosol sobre lámina negra

Impreso Rojo: Transfer sobre lámina negra

Alto: 56cm, Ancho: 76cm





*Producto 9*

Impreso negro: Aguafuerte y aguainta con aerosol sobre lámina negra

Impreso Rojo: Transfer sobre lámina negra

Alto: 76cm, Ancho: 56cm





*Producto 10*

Impreso negro: Aguafuerte, aguatinta con aerosol y ácido directo  
sobre lámina negra

Impreso Rojo: Transfer sobre lámina negra

Medidas variables





## Índice de imágenes

<p><i>FIG. 1.</i> Locomotora “Rocket”. (Replica) ..... 18</p> <p><i>FIG. 2.</i> Thomas Talbot Bury Acuarela 1842 ..... 19</p> <p><i>FIG. 3.</i> Lluvia, vapor y velocidad. J.M.W. Turner ..... 20</p> <p><i>FIG. 4.</i> Modelo del auto de Joseph Cugnot (1771) ..... 21</p> <p><i>FIG. 5.</i> Postal de las primeras carreras de autos ..... 23</p> <p><i>FIG. 6.</i> Postal de las primeras carreras de autos ..... 23</p> <p><i>FIG. 7.</i> Cartel de una carrera de autos de 1930 ..... 24</p> <p><i>FIG. 8.</i> Automóvil corriendo. Giacomo Balla ..... 26</p> <p><i>FIG. 9.</i> Automóvil diseñado por W. Gropius (Hacia 1930) ..... 26</p> <p><i>FIG. 10.</i> Bumper Section. Don Eddy 1970 .... 28</p> <p><i>FIG. 11.</i> Hommage à Chrysler Corp. Richard Hamilton 1957 ..... 29</p> <p><i>FIG. 12.</i> Compresion. César. .... 31</p> <p><i>FIG. 13.</i> La DS. Gabriel Orozco ..... 33</p> <p><i>FIG. 14.</i> Pursuit special. (Ford XB Falcon hardtop 1973) ..... 35</p> <p><i>FIG. 15.</i> Batimóvil. (Lincoln Futura 1955) .... 36</p> <p><i>FIG. 16.</i> Serigrafía. Serigrafía ..... 39</p>	<p><i>FIG. 17.</i> Automóvil blanco ardiendo III (fragmento). Andy Warhol ..... 39</p> <p><i>FIG. 18.</i> Bentley Continental. Romero Britto ..... 40</p> <p><i>FIG. 19.</i> Introyección binomio. Pedro Cervantes ..... 45</p> <p><i>FIG. 20.</i> Plata sobre gelatina. Fotografía de Enrique Metinides ..... 48</p> <p><i>FIG. 21.</i> Trolebús accidentado. 1947 Plata sobre gelatina, 5.5 x 6.9 (13.9 x 17.5 cm) ..... 49</p> <p><i>FIG. 22.</i> Fotografía par la revista ¡Alarma! ..... 50</p> <p><i>FIG. 23.</i> Fotografía revista ¡La Alarma! ..... 51</p> <p><i>FIG. 24.</i> Xilografía. Alejandro Pérez Cruz ..... 55</p> <p><i>FIG. 25.</i> Grabado sobre madera. Alejandro Pérez Cruz ..... 57</p> <p><i>FIG. 26.</i> Grabado sobre madera, premio de gráfica en arte joven 1991 Alejandro Pérez Cruz ..... 59</p> <p><i>FIG. 27.</i> David y Goliath. Caravaggio ..... 69</p> <p><i>FIG. 28.</i> Rolls Royce Phantom IV 1950 ..... 70</p> <p><i>FIG. 29.</i> Autorretrato. Óleo sobre tela Rembrandt ..... 74</p> <p><i>FIG. 30.</i> Ejemplos de la luz en el comic ..... 75</p> <p><i>FIG. 31.</i> Ejemplos de rines ..... 78</p> <p><i>FIG. 32.</i> Anuncio y Detalle ..... 79</p>
--	--



# Bibliografía

## LIBROS:

- ARGAN GIULIO CARLO. *El arte moderno*, p. 177, Traducción de Gloria Cue. <ediciones AKAL 1998.
- ARISTÓTELES, Poética. Biblioteca nueva, Editorial Colofón, México, 2001.
- ARNHEIM RUDOLPH. Arte y percepción visual.
- BALL PHILLIP. La invención del color, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES TEMAS. El automóvil, Texto de Carlos, Domínguez. Salvat Editores S.A., Barcelona, 1973, Salvat Editores de Mexico S.A.
- CALABRESE OMAR. La era neobarroca, Ed. catedra, signo e imagen, 1987, Gius, Laterza & figli Spa. Roma-Bari., Traducción Ana Giordano.
- CETTO ANA MARÍA. La luz En la naturaleza y en el laboratorio, 3ª edición México: FCE, SEP, CONACyT, 2003.
- DE LA ENCINA JUAN, El estilo barroco, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1980.
- Diccionario Enciclopédico Océano, Ed. 1996.
- HERSCHEL B. CHIPP. Teorías de Arte Contemporáneo, Fuentes Artísticas y opiniones críticas, Ediciones Akal, S.A., 1995.
- JUANES JORGE. Pop art y Sociedad del espectáculo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- KLINGENDER FRANCIS D. Arte y revolución Industrial, First Published in England, Copyright Moonraker Press, Ediciones Cátedra, S.A. 1983.
- LUCIE-SMITH EDWARD. Movimientos en el arte desde 1945, EMECÉ editores, Buenos Aires.
- MEDINA RAQUEL. La luz en el barroco.
- PAZ OCTAVIO. *Apariencia desnuda La obra de Marcel Duchamp*, 1978, Ediciones ERA, 5ª. Reimpresión: 1998.

## bibliografía

- PAPADAKIS ANDREAS C. The pop art show at the royal academy, Copyright 1992, The Academy Group, All rights reserved.
- PRICKEN MARIO. Publicidad creativa. Ideas y técnicas de las mejores campañas internacionales, Ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004.
- SOCIEDAD Y COMUNICACIÓN DE MASAS. Editorial Planeta, 1997
- TEXTO DE GUILLERMO SANTAMARINA. Gabriel Orozco, Museo Nacional de Arte Reina Sofía 2005, Impreso en Bélgica, CONACULTA.
- THE NEW YORK TIMES, artículo publicado el 21 de Diciembre de 2006 con motivo de la exposición del autor en E.U.
- TIBOL RAQUEL. PEDRO CERVANTES. Primera edición, 1974, SEP/SETENTAS, Secretaría de Educación Pública.
- T.S. ASHTON. La revolución industrial, Oxford University 1948, Ed. en español 1950, 13ª. Reimpresión, F.C.E., 1996.
- WEITMAN WENDY. Pop impresions Europe/USA Prints and multiples from the Museum of Modern Art, Copyright 1999, The Museum of Modern Art New York.
- WOLF NORBERT. La pintura del romanticismo, Editorial Taschen, 1999. Benedik Taschen Verlag.
- XIRAU RAMÓN. Introducción a la historia de la filosofía, p.22, Universidad Nacional autónoma de México, quinta reimpresión de la decimotercera edición 2003.

## ENTREVISTAS:

- ENTREVISTA A ALEJANDRO PÉREZ CRUZ Realizada en noviembre de 2010 en las instalaciones del Plantel Academia de San Carlos.

## PELÍCULAS:

CRASH EXTRAÑOS PLACERES. Escrita, dirigida y producida por David Cronenberg, Autor de la obra original; James Graham Ballard, escrita en 1973.

MAD MAX SALVAJES DE LA AUTOPISTA. *Escrita por George Miller y Byron Kennedy, dirigida por George Miller Australia 1979.*

REBEL WITHOUT A CASE. Dirigida por Nicholas Ray 1955, Adaptación del libro de Robert M. Linder *Rebel Without a Cause: The hypnoanalysis of a criminal 1944.*

## DOCUMENTALES:

SERIE DE PROGRAMAS CAZADORES DE IMAGEN, Programa: 7 El niño Metinides, Productor: Emilio Castillo, Duración: 28 min, 44 seg. -Fecha de TX: 24/09/10 Cenart Canal 23.

SERIE DE PROGRAMAS: CAZADORES DE LA IMAGEN. Programa: 8 El fotógrafo y su relación, Productor: Emilio Castillo, Duración 29 Min. Fecha de TX: 08/09/10 Cenart Canal 23.

## PORTALES DE INTERNET:

- <<http://www.inegi.gob.mx>>, Día y hora de consulta: 3 de julio a las 20:30 hrs.
- <<http://www.mediatheque.ville-lemans.fr>>, Fecha de consulta: 12/03/2011.
- <<http://www.worldometers.com>>, Día y hora de consulta: 3 de julio de 2010.
- Real Academia de la Lengua Española. Versión On-line