



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“CUERPO HUMANO Y VEGETACIÓN, DIÁLOGO EN EL BOSQUE DE
NIEBLA DEL CENTRO DE VERACRUZ”

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES
PRESENTA
BEATRIZ SÁNCHEZ ZURITA

DIRECTOR DE TESIS
DR. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA
(E.N.A.P.)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DR. JOSÉ DANIEL MANZANO ÁGUILA
(E.N.A.P.)

MTRO. LUIS RENÉ ALVA ROSAS
(E.N.A.P.)

DR. EDUARDO AURELIANO ORTIZ VERA
(E.N.A.P.)

MTRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA
(E.N.A.P.)

MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS.
(E.N.A.P.)

MÉXICO D.F., 2013

UN/M
POSGRADO 
Artes y Diseño



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.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi *Alma máter*, porque a través de la estadía en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, encontré un espacio de reflexión y diversidad de pensamiento que representa la pluralidad de este país.

A mi director de tesis, el Doctor José Daniel Manzano Águila, por compartir sus conocimientos, así como su amistad y todo el apoyo que me brindó para que este proyecto se realizara.

A mis sinodales Luis René Alba, Eduardo Ortiz, Laura Corona y Pavel Ferrer por sus recomendaciones y aliento para que éste trabajo se enriqueciera.

A los maestros del Posgrado en Artes y Diseño, por hacer de la enseñanza una experiencia integral que complementó de manera significativa mi formación.

A Iris Caballero, Alejandra Valenzuela y Ana Mayoral.

A la Universidad Veracruzana y al Instituto de Artes Plásticas por el apoyo otorgado.

A mis amigos: Carolina, Sara, Lorenia, Maite, Tomás, Maribel, Gustavo, Ryuichi, Claudia, Roberto, Luis y Mónica, porque en cada plática hemos intercambiado un cúmulo de experiencias y conocimientos de gran valor en mi vida. Por los libros, la música, las obras, las reuniones y los proyectos compartidos. Gracias por su amistad.

A Ignacio y Ana Míriam por su amistad, confianza y generosidad

A Gilberto Aceves Navarro, por su sabiduría y todos estos años de compartir.

A mis padres; mis hermanas, mi cuñado y mis sobrinos, por su comprensión, amor y solidaridad

Al hombre que está a mi lado, Arturo amado. Por su apoyo incondicional; sus actos amorosos y sus locuras; por compartir “las buenas y las malas”; por todas las tazas de café que me sirvió, por todos los libros que compartimos. Por caminar juntos en el Bosque de niebla con el señor Orejas, Luca, la negrita Naomi y el niño Canelo.

Dedico este trabajo a la Congregación de Zoncuantla y a su gente, que aguarda una pequeña porción del Bosque de niebla, el cual se mostró ante mis ojos para conmoverme y entonces dialogar.

Con todo mi cariño a la memoria de Juan Manuel González de la Parra.

Índice

Introducción: El cuerpo habitado

Primer capítulo: El camino del hombre.

1.1 El cuerpo humano en el arte.

1.2 El cuerpo humano en mi obra, vivencia y referente.

1.2.1 El cuerpo como estudio y expresión de la forma.

1.2.2 Forma y asociación.

1.2.3 Percepción y pensamiento

1.2.4 descripción e intencionalidad

1.3 La naturaleza y su relación con el hombre en el arte

Segundo capítulo: El bosque de niebla

2.1 A las puertas del paraíso. Introducción al bosque de niebla.

2.2 El bosque habitado

2.3 El espacio

Tercer capítulo: Cuatro conceptos para desarrollar un diálogo

3.1 La sombra

3.2 La luz

3.3 La huella.

3.4 La humedad.

3.5 El proceso creativo.

3.6 Diálogo en el bosque de niebla. Obra.

Conclusiones

Bibliografía

Páginas electrónicas

INTRODUCCIÓN.

El cuerpo habitado

El tema de esta tesis de maestría “Cuerpo y vegetación” es la consecuencia de mi existencia, de una historia personal, como la de muchos colegas que no es ajena al hecho de dedicarse a las artes visuales. Las circunstancias de la vida han sido el alimento de mi profesión y las artes visuales han enriquecido de manera significativa mi vida. Una no podría existir sin la otra, son consecuentes.

En mi caso, tuve una infancia muy cercana a la naturaleza, Xalapa, ubicada en la zona central montañosa del estado Veracruz, era una ciudad pequeña que en el año 1970 contaba con apenas 122 mil habitantes¹, lo que significaba que a escasos 15 minutos fuera de la ciudad, ya se podía disfrutar de algún paisaje, tropical o de montaña. Para mi familia, salir de paseo el fin de semana era una tradición ineludible y primordial que en la etapa de mi niñez y adolescencia estuvo colmada de paseos a la playa, al bosque o, a zonas arqueológicas, entre otras. De manera conjunta, estas vivencias tuvieron un ingrediente que para mí fue verdaderamente significativo y trascendental, y que tenía relación directa con la curiosidad y la exploración: volar papalotes, montar en bicicleta, en burro o caballo, nadar, llenarse de lodo, rodar en las dunas, cortar naranjas y café, caminar viendo el cielo azul o las estrellas. En fin, la lista podría ser interminable si en ella, además se relataran cómo fueron estimulados todos mis sentidos. Sin embargo, este hábito de salir de paseo se vio modificado en el momento que decidí continuar mis estudios de artes visuales en la Ciudad de México. Los espacios abiertos que frecuentaba cedieron su lugar a otros no menos primordiales en mi vida. El Distrito Federal es una ciudad, que a pesar de lo caótica que pueda resultar, aguarda una generosidad infinita; su gente, sus espacios culturales y la diversidad de propuestas artísticas que se generan, habitan la mitad de mi corazón.

¹ www.uv.mx/gaceta/Gaceta100/100/ABCiencia/ABCiencia_08.htm Consulta: 6 de diciembre de 2011

Viví en la Ciudad de México veinticinco años -que también fueros importantes y significativos- pero en mi memoria persistían aquellas vivencias que de alguna manera reclamaban su espacio en mi obra. Finalmente volví a Veracruz, al bosque donde siempre quise vivir y que de niña, tan solo representó unos paseos dominicales que para mí no fueron suficientes, -yo quería más-.

“Cuerpo y vegetación” son temas inherentes a la vida del hombre, pues como bien lo dice Teresa del Conde: “Si desde el nacimiento hasta la muerte vivimos envueltos en un cuerpo, resulta inevitable que la historia de la creación humana en el campo de la plástica haga del cuerpo el elemento de antonomasia de la representación”². El primer capítulo inicia describiendo lo que el cuerpo ha supuesto en la historia arte, con referencias históricas de tres autores básicamente: “La historia del Arte” de Ernst H. Gombrich y “La proporciones humanas y los cánones artísticos” de Carlos Plasencia y Manuel Martínez.

La historia del arte no puede entenderse si en ella no existe un contexto histórico que nos dé luz sobre la ideología de cada época, y aunque esto pareciera obvio, depende del estilo de cada autor hacerlo, en ese sentido el libro de Gombrich siempre aporta algo nuevo. Lo interesante, es que a lo largo del texto hace referencias al pasado en concordancia u oposición a la época comentada, es un “ir y venir” del pasado al presente que ofrece cada vez más información en la medida que se avanza con la lectura. Su historia es la sucesión de datos que interactúan permanentemente.

El texto de Carlos Plasencia y Manuel Martínez, presenta un esquema histórico acerca de lo que ha supuesto el cuerpo humano. A través de un análisis exhaustivo de las proporciones, los cánones artísticos y los ideales estéticos, enmarcados por aspectos contextuales que hacen de la figura humana en cada época, un espacio de conocimiento que se complementó con la información del libro de Gombrich.

² Héctor Pérez Rincón, *Imágenes del cuerpo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 188.

De manera consecuente, en el segundo punto de este capítulo, abordo lo que ha representado la figura humana en mi actividad artística. Describo principalmente tres procesos creativos a los que usualmente recorro cuando selecciono “el cuerpo” como tema. Esto significa que la contextualización de la figura humana implica una labor procesual de selección de conceptos. La metodología atiende, de manera simultánea la forma y el contenido, ambos se desarrollan a partir de una retroalimentación: conceptual, formal y referencial.

Para concluir el primer capítulo, expongo la relación que han mantenido la figura humana y la naturaleza a través de la historia de la pintura. El tema es muy extenso, poblado de simbolismos y temas que obligarían elaborar otra tesis, por ello, este último punto se enfoca primordialmente a la vegetación y su relación con el cuerpo.

El bosque de niebla lo concibo como un espacio que poco a poco nos abre sus puertas, organismo poblado de secretos que en su misterio pronuncia sutiles lenguajes que trascienden al oído y a la vista, al olor en una evocación de sabores que se traducen en formas que rozan una superficie, como un bailarín de danza butoh que suspendido en el agua, asemejara un pincel. El segundo capítulo inicia con las características generales del Bosque de niebla del Centro de Veracruz a partir de datos científicos que señalan factores ambientales determinantes en el paisaje. La valiosa información que me aportó el libro de Guadalupe Williams Linera y los documentos publicados en internet del Instituto de Ecología, A.C, me aportaron el enfoque científico que era necesario incluir, para enmarcar el entorno de desarrollo.

Las particularidades del bosque que se mencionan en esta primera sección, son el preámbulo para describir mi experiencia vivencial del espacio, que a través de un proceso perceptivo contribuyeron en la determinación de los conceptos establecidos en la obra. El bosque de niebla abraza una perspectiva transdisciplinaria, que engloba universos y microuniversos en permanente diálogo;

entre el estudio científico pero también de evocaciones poéticas, donde necesariamente florecen sentimientos que conmueven y fascinan en una amalgama de formas y expresiones que convergen en una propuesta artística. En eso radica su encanto y provocación, pues a partir del espacio real –objetivo– el hombre transforma su cuerpo en un entorno subjetivo, que involucra necesariamente una reflexión.

La experiencia de la corporalidad en un entorno, necesariamente me hizo reflexionar sobre la importancia de la fenomenología de la percepción del espacio como un aspecto primordial de análisis y significación. Para ello Maurice Merleau-Ponty fue decisivo en este trayecto de abstracción.

En el tercer capítulo se desarrollan de manera individual los conceptos que originaron la obra, el proceso creativo y la propuesta visual. En la introducción a los “Cuatro conceptos para desarrollar un diálogo”, se sustentan las directrices que dieron pauta para abordar el tema: la sombra, la luz, la huella y la humedad. Destaco a tres autores que contribuyeron desde distintas perspectivas a enriquecer mi percepción del espacio: Jorge Juanes “Territorios del arte contemporáneo. Del Arte Cristiano al arte sin fronteras”; María Zambrano “El hombre y lo divino”; Gastón Bachelard “El hombre y los sueños” y “La poética del espacio”. La selección de la sombra, la luz, la huella y la humedad es el resultado de un proceso perceptual que fue determinante para realizar la obra.

El objetivo de esta tesis de maestría era abordar mi corporalidad a través del un diálogo visual en un lugar específico. Que la obra no fuera el resultado de una sencilla respuesta, inmediata y fácil de integración de dos entidades: hombre y vegetación. La idea era crear un dialogo entre mi cuerpo y el espacio del Bosque de la niebla.

Otro de los autores fundamentales para mi investigación fue Rudolf Arnheim, con su texto *El pensamiento visual*, su postura, se ajustó respecto al mecanismo

perceptivo, enfocado principalmente al arte y al sentido de la vista, el cual me permitió realizar una analogía entre estructura humana y vegetal, sustentada en un proceso selectivo de formas. Rudolf Arnheim lo explica como sigue “la percepción no es un registro pasivo del material estimulante, sino un interés activo de la mente (...). La percepción de la forma consiste en la aplicación de las categorías de la forma, que pueden llamarse conceptos visuales por su simplicidad y generalidad. La percepción implica la resolución de problemas”³.

La selección del tema involucra una problemática a resolver, en eso radica lo fascinante del proceso creativo: la intensidad, el trabajo constante, la reflexión y la autocrítica. Para mí es tan importante el proceso como la obra, porque aún en una revisión, las ideas o propuestas que por alguna razón fueron descartadas, son registros que cobran relevancia en el momento que pueden generar otras propuestas artísticas. Estas experiencias no solo son el resultado de una configuración visual a un entorno específico, son también la traducción de un olor, sonido o textura a la imagen, tan importante como la herencia sensorial que cada uno tenemos.

³ Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 51.

PRIMER CAPÍTULO El camino del hombre

1.1 El cuerpo humano en el arte

El cuerpo humano ha sido uno de los temas fundamentales en la historia del arte; las imágenes creadas a través de los siglos y su anatomía han implicado un universo simbólico de permanente estudio iconográfico. El cuerpo como un continente filosófico, ha servido como medio de manifestaciones artísticas producto de los criterios y la evolución del pensamiento humano que desde la prehistoria hasta nuestros días se le ha contemplado, no sólo como unidad. Sus órganos, extremidades y sentidos se han percibido como entidades en las que cada artista le ha impreso una nueva significación de alcances que abarcan a sus contemporáneos, como también de influencia a épocas posteriores, que han generado estilos y corrientes artísticas.

Pero, veamos como los periodos y las culturas, han colocado al cuerpo en una posición que transita entre un mundo espiritual, de los ideales estéticos, del simbolismo, hasta volverlo su propio vehículo de expresión.

En el periodo Prehistórico, que abarca lo ocurrido a nuestra especie desde su aparición hasta la invención de la escritura, aproximadamente 5,000 años A. C., el hombre tuvo que enfrentarse a todo tipo de problemas y fenómenos naturales que no podía entender o resolver, la necesidad de creer en “algo” omnipotente debió ser una prioridad, así como la forma de representarlo y hacerlo tangible. Sus ideas, creencias y prácticas mágico-religiosas, fueron alimento para su creatividad.

Las evidencias más representativas del Arte Prehistórico en las que aparece la figura humana son principalmente tres: la impresión de manos en positivo y negativo en las paredes de las cavernas; esculturas femeninas talladas en piedra, llamadas “Venus Prehistóricas”, y las pinturas rupestres. Estas representaciones, que para nosotros son artísticas, para ellos eran fundamentales: su objetivo era utilizarlas como vehículo de comunicación religiosa. Para el hombre de la prehistoria estas manifestaciones artísticas no consideraban la estructuración de

un canon artístico. Sin embargo, su propósito si se definía generalmente, respecto a los atributos o actividades que correspondían al género femenino o masculino.

Las “Venus Prehistóricas” encontradas principalmente en Europa Central, son estatuillas en piedra de cuerpos femeninos que presentan una característica común: destacar los rasgos femeninos, acentuando los órganos sexuales con volúmenes muy resaltados. Exageraban la forma de los senos, el pubis, la vulva y la cadera, en oposición a la poca o escasa importancia de la cabeza, los rasgos faciales y las extremidades (Imagen 1). Por ello, a estas figuras femeninas se les atribuye que eran objetos de culto, cuya relación con la fertilidad y la procreación aseguraban la preservación de la especie. Asimismo, hay que observar que en esta intención de anular prácticamente sus facciones, está implícita una gran capacidad de síntesis, por lo cual, los especialistas se inclinan a pensar que “Las Venus Prehistóricas” no describían específicamente a una mujer, sino a la mujer en general.

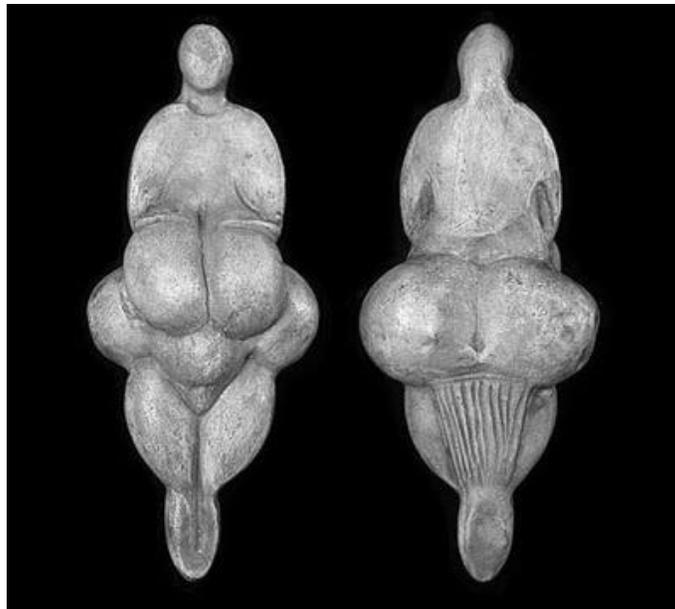


Imagen 01. “Venus de Lespugue”⁴

⁴ Esta es una réplica que se exhibe en el Museo del Hombre. Paris, Francia. La pieza original fue dañada significativamente en la excavación de su descubrimiento.

En lo que concierne a las representaciones del cuerpo masculino, las pinturas rupestres muestra temáticas relacionadas con la caza o la escenificación de luchas en las que se señala al jefe de grupo en una mayor escala respecto a los demás; se destaca la fortaleza masculina y su dominio ante los animales. En las figuras predomina el contorno, la frontalidad y los colores tierra. A diferencia de la actitud estática de las “Venus”, las imágenes de estos hombres son de gran dinamismo, pero esquematizada, destacándose el movimiento, la dirección y muy probablemente su capacidad para realizar una actividad colectiva como era la cacería, la cual requería de una estrategia y organización de trabajo conjunto.

En la antigüedad, la civilización que se singularizó por desarrollar un sistema de representación proporcional del cuerpo humano fue Egipto. Sus manifestaciones artísticas tenían un carácter religioso, en el entendido de una profunda y certera convicción de trascender después de la muerte. El faraón representaba “el todo”, era a la vez dios superior, sacerdote o intermediario entre el pueblo y la divinidad, y representante del pueblo y del estado. Esta posición, que perpetuaba la trascendencia, se enfocó hacia un canon que honrara principalmente a los faraones, así como los hombres libres, nobles y poderosos, por lo cual quedaban excluidos los esclavos, los muertos asesinados y los vencidos. Su aportación fue: “la concepción del cuerpo articulado en diferentes partes que están relacionados entre sí”⁵. Implementaron un sistema organizado por líneas verticales y horizontales que formaban una red de módulos, que podía tener modificaciones derivadas de la posición de la figura, según si ésta estuviera parada o sentada. Se colocaba la cabeza de perfil con el ojo de frente, tórax de frente, y pelvis y extremidades de perfil. Este método de construcción, basado en relaciones matemáticas exactas entre la altura del cuerpo y la longitud de alguna de sus partes, podían cambiar de acuerdo a los distintos imperios. Es decir, en las posiciones verticales podían variar entre dieciocho y veintitrés módulos, y en horizontal de diez a quince módulos.

⁵ Carlos Plasencia Martínez y Manuel Martínez Lance, *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, p. 69.

Las representaciones del cuerpo en el arte egipcio siempre eran estáticas, aunque se observen figuras caminando o realizando alguna acción, la posición obedece a un movimiento mecánico que no muestra cambios anatómicos en su morfología, cada extremidad es independiente, por ejemplo: no contemplaban que la flexión de una pierna modifica la posición de la estructura ósea y muscular.

En la Antigua Grecia, el arte prosperó entre los siglos VII y II a. C. Se caracterizó por la búsqueda de la “belleza ideal” a partir de los temas mitológicos, lo cual introdujo una nueva manera de proporcionar el cuerpo humano a partir de las relaciones antropométricas de los distintos segmentos anatómicos entre sí y de la altura. El tema central del arte griego gira en torno al hombre y a su cuerpo (microcosmos) en correspondencia al universo (macrocosmos), lo cual provocó el interés de los artistas por desarrollar conocimientos de anatomía y geometría. La incorporación de la perspectiva, el escorzo y los ajustes eurítmicos para corregir la visión óptica del observador, les permitió crear un gran dinamismo identificado en las representaciones de sus atletas en acción, donde se exalta la fuerza física, el movimiento, la perfección de los rasgos, o la expresión de la divinidad. Estas aportaciones no solo respondían a los conocimientos y habilidades constructivas a partir de un canon de proporción para representar el cuerpo humano; también lo concebía a partir de la observación rigurosa del referente y al análisis del movimiento orgánico que ponderaba el equilibrio y la armonía para expresar un humanismo genuino, a lo que Polícleto decía “la armonía del cuerpo humano nace de muchos números”⁶, y es a partir de la escala humana que se establecieron los órdenes arquitectónicos.

En la escultura se introdujo el término italiano “*contrapposto*”, que se refiere a la posición del cuerpo apoyado totalmente sobre una pierna, dejando la otra relajada, por lo cual la cadera se observa elevada del mismo lado que la pierna de sustento, creando una asimetría que permitía un equilibrio armónico. Es decir, la postura mediante la cual se nivela la acción de los miembros opuestos. Polícleto, con su

⁶ *Ibidem*, p. 118.

escultura del Doríforo (Imagen 02) ejemplifica este concepto; se puede observar el acento en la tensión de los músculos de un lado, en contraposición a la relajación de los otros. Cabe destacar, como menciona Plasencia que “el canon de Polícleto marca un antes y un después en el estudio de la evolución de los cánones artísticos”⁷



Imagen 02. "El Doríforo" de Polícleto⁸

Para occidente, la cultura griega es un referente sustancial debido a que en ella se establecieron modos de pensar en cuanto a la ciencia, la filosofía y el arte, que dieron origen al pensamiento occidental.

⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁸ La imagen corresponde a la copia mejor conservada del Doríforo, ubicada en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia.

El arte de la antigua Roma tiene su origen en el arte etrusco y griego, consecuencia de la expansión de su imperio, que no solo importó la estatuaria del arte griego, también trajo consigo a artistas que se establecieron y que a través de sus discípulos difundieron el canon griego de $7 \frac{1}{2}$ cabezas. Esta, la más significativa de las aportaciones artísticas del arte griego que prosperó respondiendo a los objetivos específicos del Imperio Romano; su propósito tenía un carácter histórico encaminado a exaltar la magnificencia, el poder y el civismo. Los temas eran asuntos bélicos, eróticos, leyendas heroicas, paisajes, marinas, naturaleza muerta y el retrato, que tenía un sentido político y representaba a personajes concretos en labores o actividades específicas, que también podían definir rangos sociales y contextos determinados que favorecían el carácter histórico. Si bien, copiaron las principales obras maestras del helenismo, en Roma predominaron los ejemplos de estatuaria con vestimenta constituida por múltiples pliegues, a diferencia de Grecia que en sus esculturas se mostraba al cuerpo desnudo como un ideal de belleza y armonía.

En el año 31 a. C., Vitruvio dio a conocer un tratado integrado por diez tomos que concentraba conocimientos teóricos y prácticos desde los griegos hasta su época. Este documento incluía la descripción canónica de la figura humana, la cual podía insertarse en el círculo y en el cuadrado, que resultaba esencial como la unidad de medida para dimensionar sus edificaciones. Asimismo, Plasencia y Martínez mencionan que “La obra de Vitruvio, es fundamental por el hecho de que fue el único arquitecto de la Antigüedad que basado en referencias literarias griegas documentó datos numéricos sobre las proporciones del cuerpo humano, con una formulación de fracciones comunes de longitud del cuerpo”⁹. Esta evidencia documental del mundo clásico greco-romano fue un valioso escrito que propició un enlace entre las soluciones canónicas de la Antigüedad y el Renacimiento.

En la Edad Media el arte era esencialmente religioso. La iglesia, a través de la utilización de imágenes encontró el medio idóneo para difundir e informar a sus

⁹ *Ibidem*, p. 116.

fieles acerca de la creencia judeocristiana. A pesar que el cuerpo humano era símbolo de pecado era la referencia inmediata para divulgar la fe, su intención no era crear belleza, sino materializar ideas que incidieran en el pensamiento de una población, que en general era analfabeta. Las representaciones además de abundar en los pliegues de los ropajes, sintetizaban la figura en rasgos más esenciales: no eran modeladas, ni había una búsqueda del volumen, el enfoque se dirigía hacia un diálogo simbólico.

La época renacentista colocó al hombre en el centro del universo, el panorama de su pensamiento era la convergencia del humanismo y los métodos de la razón; como la geometría o la óptica. Era una nueva manera de entender al mundo a partir del conocimiento clásico y del empleo de métodos científicos al servicio del arte; el “verismo” que caracterizó las obras estaba en directa relación con el alto nivel de percepción que les permitía el conocimiento anatómico del cuerpo, logrado a través de los métodos de disección empleados. La anatomía significó la base de un naturalismo científico que en conjunto con la teoría de las proporciones fueron las bases estéticas del Renacimiento.

La religión era una fuente principal de inspiración, pero se convirtió en un tema adyacente, pues la base fundamental de las manifestaciones artísticas partía de las corrientes filosóficas griegas, reencuentro con el saber clásico y humanista. Esta postura la asumen los artistas de la época a través de una idea de Pitágoras que hacía referencia a la perfección del cuerpo y que de ello derivaba la medida de todas las cosas y de la belleza.

Con la introducción de la perspectiva central, la visión era un aspecto sobresaliente en la pintura, la composición pictórica se organizaba bajo el principio del espacio, considerado desde un punto y un momento determinado que significaba la separación con el tiempo. Es decir, aquello que se ve depende del lugar en que uno esté situado con una mirada independiente que descubre la belleza del cuerpo, el espacio y la luz. Estos conceptos favorecieron a la figura

humana, la cual se desprende de su ropaje y se pinta la belleza de su desnudez que, incorporada con el acento en los rasgos faciales, lograban inmortalizar el carácter propio del personaje.

La vida renacentista fue un tema que se abordó como algo narrativo que no solo describiera a los hombres, también a los animales y vegetales, que obligó a los artistas a una experimentación de rigor científico con resultados en base a una estructuración geométrica con conocimiento del espacio y sus leyes ópticas, en las que la perspectiva fue decisiva como elemento de cohesión que permitía el tratamiento de múltiples planos y de grandes conjuntos de figuras. Este dominio técnico se apoyó a través del contacto directo con los modelos del natural (Imagen 03).

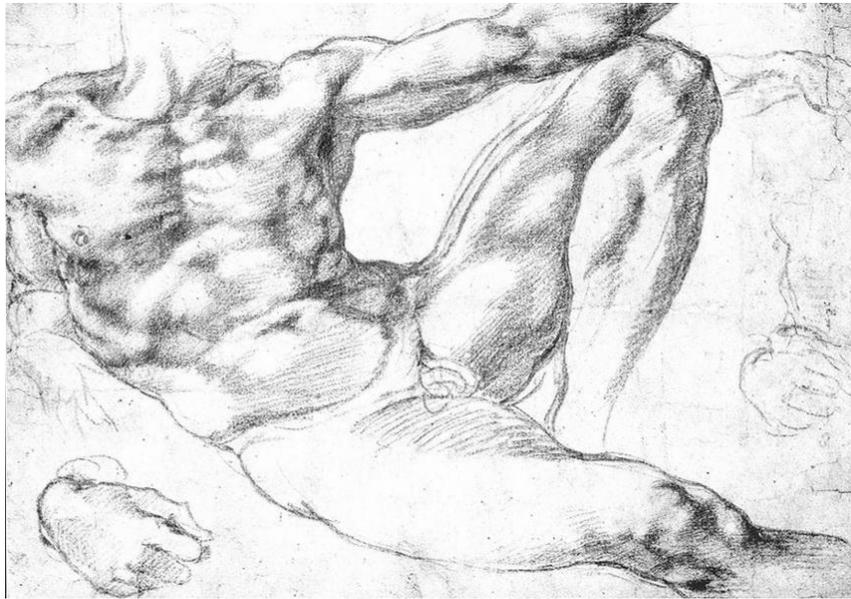


Imagen 03. Dibujo de Miguel Ángel Buonarroti¹⁰

El cuerpo humano era considerado el centro de la proporción, contenedor de las reglas matemáticas, conocimiento logrado a través del acercamiento científico. Sin

¹⁰ <http://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/m/michelan/biograph.html> Consulta: 22 de julio de 2011.

embargo, en el alto Renacimiento, estos postulados se acompañaron de valores poéticos, imaginativos y de interpretación.

Entre los siglos XVII y XVIII, se sitúa el Arte Barroco, que empezó siendo un arte para propagar las ideas renovadas de la religión católica mediante imágenes. Más tarde, los artistas se preocuparon por estudiar de manera precisa a la naturaleza y a la figura humana, esta última abordada a partir del referente de los postulados clásicos y el estudio de modelos vivientes. El Barroco se posicionó en las principales ciudades de Europa y en cada una sus artistas le imprimieron características propias que en épocas posteriores ejercerían una influencia definitiva.

La pintura y la escultura adquirieron un lugar relevante tanto en la religión de los países católicos como en la burguesía de los países protestantes. Se exaltaban los sentimientos propios de la expresividad humana que llegaba a la dramatización enmarcada por medio del claroscuro que Gombrich apunta como lo más relevante: “el énfasis en la luz y el color, el desdén por la armonización sencilla y la preferencia por las composiciones más complicadas”¹¹. La luz, el color y el movimiento fueron los postulados imperantes para crear un dinamismo en la escena, exaltado por las posturas forzadas de sus modelos.

En la segunda mitad del siglo XVIII, florece un tipo de pintura, que antecede al Neoclásico, es el Rococó o pintura galante, de efectos muy decorativos, sus temas eran mundanos y no había referencias religiosas. Se enfocaba a resaltar la vida común de la nobleza y la burguesía con temas galantes y amorosos, en los que se colocaban figuras humanas carentes de individualidad, como parte de una escenografía inspirada en escenas mitológicas, exaltando la belleza de jóvenes cuerpos desnudos enmarcados en paisajes.

¹¹ Ernst Gombrich, *La historia del arte*, Londres, Phaidon, 1997, p. 390.

Con la exuberancia y teatralidad del Barroco, el Arte Neoclásico es su contrapunto, en sus inicios se defendía la recuperación de los valores perdidos del clasicismo: los de razón, orden, equilibrio, perfección y armonía. Más tarde, estos temas del pasado cayeron en desuso y los creadores seleccionaron libremente sus temáticas. Al respecto Gombrich abunda en que “los artistas se sintieron libres para elegir como tema desde una escena shakespeariana hasta un suceso momentáneo”¹². Esta libertad creadora en conjunto con todo el conocimiento técnico que los antecedió, permitió que los artistas confirieran a sus personajes valores de heroísmo, enmarcados en escenas de gran dramatismo. La obra de Jacques-Louis David “Marat asesinado” es un ejemplo de cómo el cuerpo en la escena se destaca a través del fondo oscuro con la figura muy poco matizada que provoca un gran contraste, acentuando aspectos narrativos que son relevantes para su discurso, con resultados expresivos.

Asimismo, el Romanticismo se inserta en esta misma etapa, con un subjetivismo exacerbado, en oposición a toda lógica y razón. Se exaltaba la imaginación, el misticismo y el mundo de los sueños en afinidad a la filosofía y las letras, lo cual hacía de los artistas según Gombrich “pintores-poetas”.

El Impresionismo se desarrolló en el siglo XIX, con una actitud observadora de la naturaleza concebida como un ámbito total de interpretación. El tema de la luz no solo se situó como una nueva propuesta visual hacia el paisaje, que además sería abordado técnicamente con trazos muy rápidos subyugando la usanza clásica de trabajar por capas, sus principios los aplicaron a cualquier escena de la vida real, que también aplicaba a la figura humana. La correlación de los personajes con otros elementos o formas, se integran al plano pictórico desde una óptica vivencial que se neutraliza a través de luz, reunificando cuerpo humano y paisaje.

Este siglo fue el del positivismo, el de la fe en las ideas como razón y progreso, sin embargo estos valores entraron en profunda crisis a finales de la centuria, crisis

¹² *Ibidem*, p. 481.

que los artistas expresaron con singular precisión: el modernismo, a lo que Gombrich señala de manera puntual que derivó de tres artistas: “La solución de Cézanne condujo, finalmente al cubismo surgido en Francia; la de Van Gogh, al expresionismo que halló sus principales representantes en Alemania; y la de Gauguin, a las varias formas de primitivismo que han tenido lugar”¹³, (Imagen 04).



Imagen 04. Paul Gauguin “Mujeres de Tahití”¹⁴

A partir del siglo XX, la figura humana incorpora con las vanguardias, todas las modificaciones morfológicas que se habían gestado a lo largo de la historia del arte. Las configuraciones que se producen van desde el expresionismo figurativo, el cubismo, el hiperrealismo, el cuerpo encarnado como símbolo, hasta las síntesis que provienen del estudio del arte africano. Estas variaciones originan una serie de planteamientos heterogéneos de hacer arte, que plantean una extensa diversificación al tema del cuerpo como medio de expresión. Hoy el arte es interdisciplinario, multidisciplinario y transdisciplinario, lo cual permite que las artes visuales contemplen dos vertientes procesuales: una posibilita ambientes de reflexión desde una corporalidad insertada a la tecnología; la otra, suma otros saberes como parte integral de su percepción y proceso creativo. Y es en esta

¹³ *Ibidem*, p. 555.

¹⁴ <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gauguin.htm> Consulta: 22 de julio de 2011.

segunda que encuentro un espacio donde mi corporalidad es el nido y es el bosque; mi casa y el universo.

1.2 El cuerpo humano en mi obra; vivencia y referente

El estudio de la figura humana es imprescindible en la enseñanza de las artes visuales, todo aspirante a artista, autodidacta o inscrito en alguna institución lo aborda de manera ineludible. En mi caso, fue el área de conocimiento más importante desde el inicio de mi formación universitaria y que hasta la fecha prevalece, cuya búsqueda de correspondencias entre la proporción y la gestualidad, ha sido permanente, como bien dice Leonardo Da Vinci, “Cuando sabemos que la pintura abarca e incluye todas las cosas producidas por la naturaleza y todo cuanto se percibe con la vista [...], pienso en el pobre maestro que sólo realiza bien una figura”¹⁵. Por ello, el ejercicio tenaz para profundizar e interpretar la figura humana supera una mera representación; la expresividad, así como las relaciones simbólicas que se puedan establecer, constituyen parte fundamental de mi proceso. Esta posibilidad de conjugar: forma, expresión y significado, ha sido el procedimiento favorecedor e inagotable en mi desarrollo.

Los fundamentos para la elaboración de cualquier discurso visual, cuya temática sea el cuerpo humano, los establezco a partir de tres maneras de trabajar, que no son forzosamente consecutivas en su desarrollo pero sí pueden ser consecuentes, esto depende del concepto que voy a abordar. El primer soporte es histórico, se concentra en el cuerpo como estudio y expresión de la forma, con obra de artistas de distintas épocas; forma y asociación sería el segundo, como un marco metodológico y, el último se orienta a mi percepción y pensamiento, mi corporalidad, “mi Yo con el mundo”, es vivencial.

1.2.1. El cuerpo como estudio y expresión de la forma

El hecho de dibujar obras de otros artistas ha sido una dinámica habitual a lo largo de mi quehacer artístico, que consiste en seleccionar una obra de Da Vinci, Miguel

¹⁵ Frank Zollner, *Leonardo Da Vinci. Esbozos y dibujos*, México, Editorial Océano, 2005, p. 110.

Ángel, Rembrandt, Van Gogh, Rodin, Klimt, Schiele o Freud, que por lo regular es un desnudo, lo abordo a partir de sus elementos formales realizando varios ejercicios gestuales; la idea es trabajar con una sola forma hasta lograr que se generen mis propias soluciones, ya sea dentro de lo formal o en el plano simbólico. La forma solo es el pretexto pero ¿por qué a partir de las obras de los artistas citados?; formalmente de Da Vinci, Rodin, Klimt y Schiele me ha interesado la gestualidad de la línea; en Miguel Ángel y Freud el volumen, en Rembrandt la composición, y en Van Gogh la pincelada. De igual manera, la obra escultórica de Miguel Ángel y Rodin me ha ofrecido la posibilidad de estudiar la anatomía a través del plano tridimensional, pero de una fotografía (en la mayoría de los circunstancias), en este caso no hay líneas dibujadas por sus autores, no hay un patrón a seguir, es mi percepción del volumen convertido a la línea y a la mancha –que se hunde, que sobresale–. No solo se trata de examinar, traducir o simplemente describir un contorno, lo importante es ver “el todo”, en que parte unas manos ejercieron presión para hundir una masa, y en que otras se acumuló la materia para determinar un grosor. De igual manera, en muchas ocasiones la luz y la sombra que se proyecta en la figura nos confunde en cuanto a los distintos niveles de la masa, por ello el ejercicio del dibujo debe contemplar a la figura como un cuerpo independiente, su valor no debe sujetarse a la proyección del claro oscuro, pero que si traduzca el volumen en una calidad tonal que se ajuste a los distintos niveles. Es decir, a más volumen, tonalidades hacia el blanco, a menor volumen tonalidades hacia el negro.

Lo significativo de dibujar a partir de esculturas o modelos es que cada uno me ha revelado distintas y variadas maneras de abordar el volumen, lo cual se traduce en una apreciación y estudio reflexivo de la figura humana.

1.2.2 Forma y asociación.

En la etapa de formación de un pintor regularmente nos identificamos con determinados maestros; ya sea por su método de enseñanza, porque nos interesa su obra, por la amplitud de conocimiento que nos ofrece, o por todas estas

características que se conjugan. En ocasiones hasta nos volvemos sus discípulos e irremediabilmente en esos primeros años, nuestro modo de pintar se asemeja al de ellos, en mi caso fui discípula del Maestro Gilberto Aceves Navarro y esta experiencia favoreció de manera significativa mi formación artística.

El maestro Aceves ha formado a muchos artistas mediante su particular método de dibujo, por ahora sólo me enfocaré a uno de los aspectos que considero más significativos de acuerdo a mi perspectiva personal: la capacidad de asociación que una misma forma (imagen) puede generar. En las sesiones de dibujo del Maestro, se realizan diversos ejercicios y una cantidad considerable de ellos: en muchas ocasiones la idea era trabajar con una forma (por ejemplo un desnudo) por varias horas e incluso días; repetirlo una y otra vez, con línea, con mancha, en positivo, en negativo, ver y descifrar, hacer y reinterpretar, construir y deconstruir, -exprimirle las entrañas al modelo-, de tal modo que en este acto de saturación emanen nuestras propias soluciones y asociaciones. La idea del Maestro es “provocar”. En su obra, la constante, es realizar series derivadas de la selección de un personaje, que previamente ha dibujado por decenas y hasta cientos de veces. Esta es la figura principal que transita a lo largo de toda la serie, en la cuales se percibe un acto constante y decisivo de “encontrar”. Otro aspecto a resolver en estos ejercicios es el volumen, el cual, no es la luz y la sombra proyectada en un cuerpo, sino la traducción o percepción de lo que se hunde y lo que sobresale en distintos niveles, en diversas áreas, que se contrae y que se expande. El volumen crece, se eleva, es duro, suave, tenso y poco a poco como ascendió, va menguando, empequeñece hasta perderse en el abismo de una epidermis. Es entonces que el acto de observar emprende un viaje al sentido del tacto y emergen las líneas, las manchas y el gesto.

Esta manera de trabajar el cuerpo humano, ya sea con modelo o a través de imágenes de otros artistas, es una dinámica establecida que me ha permitido explorar diversas soluciones formales y de interpretación, por ello la importancia de mencionarlo.

1.2.3 Percepción y pensamiento.

Como en toda actividad creadora, el ejercicio de la percepción representa un contexto de interrelaciones del artista con sus ideas y sentimientos, en un espacio y tiempo determinado que considerara pasado y presente, donde cada parte de su “Yo” equivale a un “otro” del entorno. Este proceso selectivo de interpretar y expresar en una dinámica de analogías, será el contenido de la obra: de la visualización (intangible) a la imagen materializada, que ubica al autor en un espacio de pertenencia. Del mismo modo, el contenido de las imágenes incluye formas y expresiones que proceden del inconsciente y de ese “algo”, llamado espíritu, alma.

Todo conocimiento, dice la psicología de la forma, es la percepción de una figura sobre un fondo. Debe rodearlo un halo de lo desconocido, al menos, de lo conocido con cierto margen de inatención, halo que no es un suplemento, sino un elemento esencial. Por el hecho de que el objeto sea una figura, al analizar el conocimiento hemos cometido el error de considerarlo como si estuviera desprovisto de un fondo. Al conocimiento hay que rodearlo de un envoltorio de conciencia que no considere al objeto como objeto.¹⁶

La manera en la que Merleau-Ponty plantea la relación de la figura sobre un fondo, contempla uno de los aspectos procesuales de la creatividad que me parecen más importantes. Si este “halo de lo desconocido” no presidiera todo acto creativo, los artistas estaríamos limitados a una representación mimética de la forma. De acuerdo a lo mencionado por Merleau-Ponty, considero que la percepción valora todo aquel conocimiento *a priori* que se tiene de la forma o el concepto a abordar, pero esta información es algo circundante, lo primordial es permanecer en un estado de recepción que sea abierta, que permita a todos los sentidos visualizar nuevas configuraciones, hacer otras propuestas. Por ejemplo, al observar el bosque de niebla asumo que mi esquema corporal es un sistema de correspondencias cuyas piezas se expresan en su contraparte o equivalencia,

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Imágenes del cuerpo*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2006, p. 135.

“mujer-bosque”, y que cada una contiene un simbolismo. Sin embargo, no puedo situarme en esta primera impresión con las referencias de lo aprendido, debo de reelaborar mi experiencia del pasado planteando la experimentación a un estado de “no atención”. Es decir, a una mirada global, abierta. Con apertura a otras reflexiones: espirituales, formales y simbólicas que me dirijan a un constante replanteamiento e interpretación del entorno.

El entorno objetivo (real) que se procesa mediante mi percepción, sumado al mundo subjetivo, encuentran un vehículo de expresión a través de mis manos, de ellas emana toda esa carga emotiva y perceptual que se aloja en mi “ser”, como si todos los sentidos se fusionaran para volverse tangibles a través de los trazos deslizantes en una tela, en un papel.

1.2.4 Descripción e intencionalidad

Los resultados y soluciones generados a partir de los soportes históricos, metodológicos y perceptuales arriba descritos me proporcionan elementos para realizar la obra. A continuación comento algunas de las series donde el cuerpo ha transitado desde una representación que abarca la mayor parte de la composición y su forma es reconocible, hasta la ausencia de la misma solo como un hilo conductor que a través de otras imágenes, evoca una corporalidad que lo hace presente.

La serie *Sensaciones contenidas*, está integrada por 20 dibujos de gran formato (200 x 300 cm. cada uno), el tema es: las concentraciones humanas en ciudades con alto índice de población. Hombres y mujeres que se fusionan para integrar una entidad en constante mutación a partir de una traslación que se adapta al espacio y a los volúmenes de concreto (Imagen 05). Pasos automáticos, rostros inertes mirando al vacío; masa que afanosa por llegar a su destino, transita entre lo estrecho y lo enrejado; individuos transformados en los barrotes de su propia cárcel. Multitudes que en su complicidad, son un solo organismo.



Imagen 05. Beatriz Sánchez Zurita, "Inicio de la jornada", 2007, pastel sobre tela, 200 x 300 cm.

En la serie *Espacios interiores*, la idea surgió como una analogía de épocas, cuya temática eran escenas habituales de seres humanos a través de la revisión de obra de artistas principalmente del Impresionismo, en equivalencia con la vida contemporánea y también en un sentido de "apropiación". Por ejemplo, a partir del dibujo "Mujer planchando" de Edgar Degas, hice una propuesta en la cual se observa a una mujer en la misma acción pero con objetos y ropa actual (Imagen 06). Lo importante era hacer imágenes de las actividades comunes al interior de una casa, dando énfasis a la relación de un personaje con la tecnología como una extensión de sus miembros y sentidos: usando el teléfono inalámbrico, la lavadora o trabajando en la computadora.

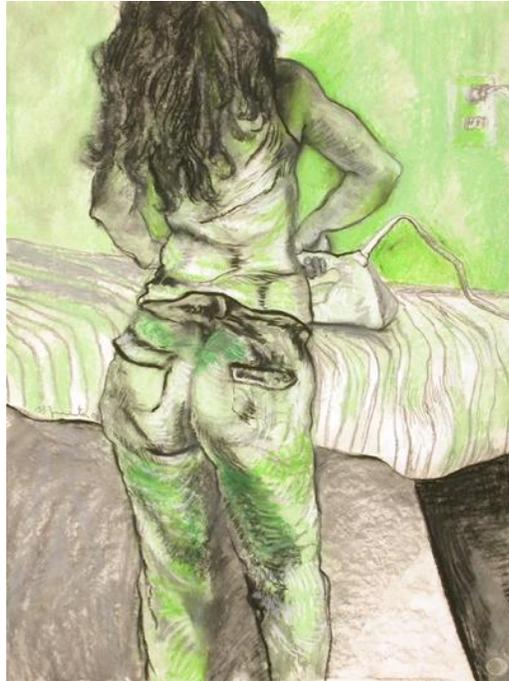


Imagen 6. Beatriz Sánchez Zurita, “Mujer planchando”, 2005, pastel graso sobre papel, 90 x 70 cm.

Entre el cielo y el agua, es una serie que he venido trabajado desde hace 10 años aproximadamente, a partir de una reflexión: ¿por dónde caminan mis pies?, ¿qué pisan?. Estos enunciados abarcan dos referencias: la espacial y la cronológica. Este proceso, insertado en mi vida, ha provocado que haya etapas de producción muy intensas y otras en menor número de obras, por el hecho de dedicarme a la realización de otras series. La idea principal es reflexionar sobre el espacio que existe entre mis pies y lo que piso, esto significa que me remito a un pasado, pero insertado en las sensaciones del presente (Imagen 07). Exploro los efectos que percibo de las texturas (piedras, agua, arena, pasto, etc.) hasta lo que un contexto pueda representar.



Imagen 07. Beatriz Sánchez Zurita, “Entre el cielo y el agua”, 2007, óleo sobre tela, 30 x 30 cm.

Estaciones fragmentadas, es una propuesta a partir de la naturaleza y los paisajes fragmentados, espacios concebidos a través de dos percepciones: la visual y el recuerdo, entendido como una experiencia que sitúa al cuerpo dentro de la materia orgánica del mundo vegetal. La integración de cada imagen es la agrupación de segmentos que se acomodan de acuerdo a un criterio (Imagen 08). Hay muchas referencias a las estaciones del año, a la luz, a las formas que se modifican o fenecen, tiene que ver con las características climáticas de cada estación y lugares específicos.



Imagen 08. Beatriz Sánchez Zurita, “Hojas en el océano”, 2004, óleo sobre tela, 65 x 72 cm.

De las creaciones plasmadas con figura humana, quiero enfatizar una serie realizada desde, el año 2004, *Memoria vegetal*, integrada por: óleos sobre tela, grabados al aguafuerte y dibujos en papel. Las obras estaban constituidas a partir de imágenes seccionadas de cuerpos femeninos y masculinos, integradas con formas vegetales, la disposición del espacio se planteaba desde una perspectiva a vista de pájaro (Imagen 09).

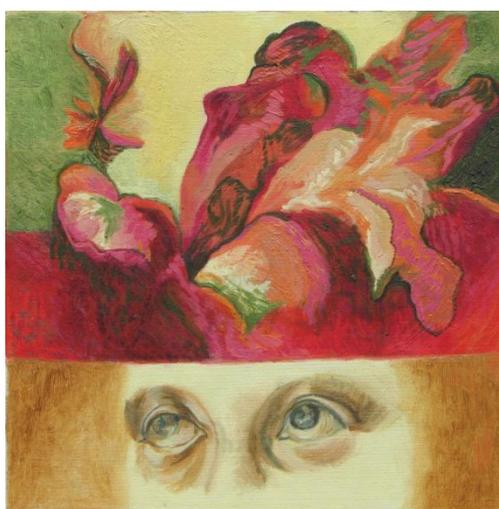


Imagen 09. Beatriz Sánchez Zurita, “Memoria de una orquídea”, 2008 óleo sobre tela, 30 x 30 cm.

La serie de *El agua y el sol*, son obras que se planean a partir de los contenidos, del ciclo de la vida y la postura que el hombre asume respecto a la naturaleza: respetar o destruir. La propuesta técnica es integrar el dibujo y bordado sobre papel, con la intención formal de explorar el concepto de la línea (Imagen 10) y llevarla a un plano tridimensional. En este sentido, puedo decir que estas obras se insertan dentro del concepto del “dibujo en el campo expandido”, que trasciende a los soportes y técnicas tradicionales.

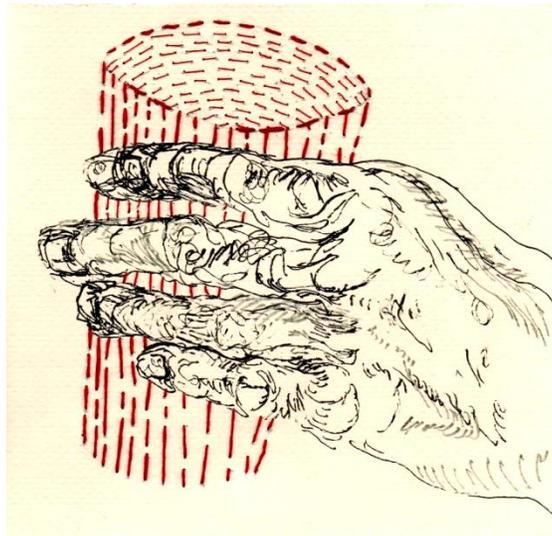


Imagen 10. Beatriz Sánchez Zurita, “La forma”, 2009, tinta y bordado sobre papel, 17 x 17 cm.

Un antecedente que considero importante mencionar, es el libro gráfico alternativo, *Rodando mi piel; en la retina de tus ojos, en la palma de mi mano y en la entonación de tu voz* que realicé para mi tesis de licenciatura. El título, fusionaba la poesía con la imagen transformada, ¿por qué transformada?, porque a través de la lectura de *Muerte sin fin* de José Gorostiza hice una reinterpretación visual de los temas centrales de la obra: la inteligencia, la muerte y el hombre: en su espiritualidad, en la reflexión introspectiva que vinculada estrechamente con los elementos: agua, tierra, aire y fuego, lo habitan y lo modifican, tanto en su corporalidad, como en su entorno. A lo largo del texto predomina una imagen fundamental que le da sentido al poema; forma y contenido, que se traducen en la

vivencia del cuerpo hacia su interior y exterior, esta relación se presenta como la apropiación del mundo circundante en un morir y renacer permanente.

Para finalizar este punto, destaco que “el cuerpo” es el elemento de diálogo más importante en mi quehacer artístico: es el sitio de mi reflexión. En este sentido Gombrich señala: “lo que ya ha sido hecho una vez, no vuelve a ofrecer problemas”¹⁷. Es así que el artista que no se está reinventando, que no ocupa su experiencia alimentada por un bagaje visual y cultural en permanentemente reflexión y reinterpretación, no hará de su práctica artística un espacio de creatividad. Porque la creatividad está insertada en una práctica libre y honesta, que no celebre soluciones a medias y en la renuncia a los efectos fáciles e inmediatos (ya conocidos y aplicados una y cien veces). Porque hay que renacer en los espacios que la vida contemporánea nos ofrece, mirar con otros ojos al mundo, morir en el agotamiento de las formas y renacer para inventarlas. Y el cuerpo en ese sentido es inagotable.

1.3 La naturaleza y su relación con el hombre en el arte

El tema de la naturaleza en la historia del arte ha sido el resultado de miradas que respondieron a momentos históricos muy definidos; de creencias religiosas, pensamiento humanista o ideologías. Sus valores o significaciones particulares han hecho de un narciso, una manzana, el álamo o la flor de lis, diversas entidades de interpretación propias de una época. Son como “hortus conclusus” cronológicos, que a partir de sus contenidos formales, pueden interactuar en épocas posteriores, con otros esquemas iconográficos. Es así como el paisaje, la naturaleza muerta, hasta el arte de la tierra (Land art) les confiere a los creadores espacios de múltiples interpretaciones.

La historia del Arte, como lo menciona Gombrich “no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y

¹⁷ Ernst Gombrich, *Op. cit.*, p. 596.

exigencias”¹⁸. Esta mixtura le imprime un carácter definido a cada época y a cada artista. Siendo este un universo de interpretaciones, solo comentaré algunos ejemplos que a través de la historia de la pintura, se relacionan con aspectos formales o conceptuales del tema de esta tesis.

En los egipcios ya se advierte interés por el espacio y el incorporar formas del mundo vegetal carentes de volumen, como en la representación de la figura humana. Debido a que era un arte funerario, los artistas solo se limitaban a pintar las cosas que pertenecían al personaje, esto incluía objetos y lugares específicos, con carácter de perpetuidad que lo acompañara al más allá. La pintura al fresco en la Tumba de Nebamón (Imagen 11), muestra a un noble con su esposa e hija en la cacería de patos en un lago o pantano; se identifican diferentes aves y peces, con predominio de papiros y flores de loto. Prevalece un detallado estudio de las características individuales de cada animal y de las plantas, cuya textura y color permite deducir que los pintores estaban abocados a una práctica de observación permanente que les permitía plasmar la naturaleza que los rodeaba.



Imagen 11. Nebamón y su familia en una cacería de patos salvajes¹⁹.

¹⁸ *Ibidem*, p. 44

¹⁹ Fragmento original de la tumba de Nebamón, ca.1350 a C. Museo Británico, Londres.

http://www.britishmuseum.org/explore/galleries/ancient_egypt/room_61_tomb-chapel_nebamun.aspx

Consulta: 11 de julio de 2011.

El *hortus conclusus*, del latín “huerto cerrado”, eran una forma de representación pictórica de la Virgen y al Niño en un jardín cerrado en la Edad Media. Todos los elementos que contiene este jardín cercado corresponden a la iconografía de María, como son: el lirio blanco, la violeta y la rosa, representando la virginidad, la humildad y la caridad respectivamente, así como las plantas y flores del Paraíso (Imagen 12). Lo relevante en estas pinturas es que a partir de la circunscripción de un espacio, insertaban los elementos de la naturaleza que exaltaban y glorificaban los atributos de los personajes mediante un significado, como una manera de acentuar un diálogo religioso y divino que se apartaba de los espacios de la vida común.



Imagen 12. Anónimo, “El Jardín del Edén”, ca. 1410/20.²⁰

En el Renacimiento se produce un exceso de representaciones de la naturaleza obsesionadas por el detalle, Leonardo Da Vinci es uno de los artistas que debido a su admiración a la naturaleza, nos aportó detallados estudios sobre la anatomía humana y el espacio de la naturaleza. Estas disertaciones no solo le dieron las directrices para resolver problemáticas de funcionamiento y manufactura a sus inventos, le ofrecían un ámbito de conocimiento aplicable a la pintura. Realizó dibujos de las hierbas, los animales, las nubes y en sus tratados sobre el agua

²⁰ <http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=1027&ObjectID=255> Consulta: 1 de septiembre de 2011.

enfatisa el estudio de los remolinos, corrientes y caudales (Imagen 13). Para Da Vinci, la ley de la naturaleza se aplica “al todo”, a través de la proporcionalidad y la armonía.

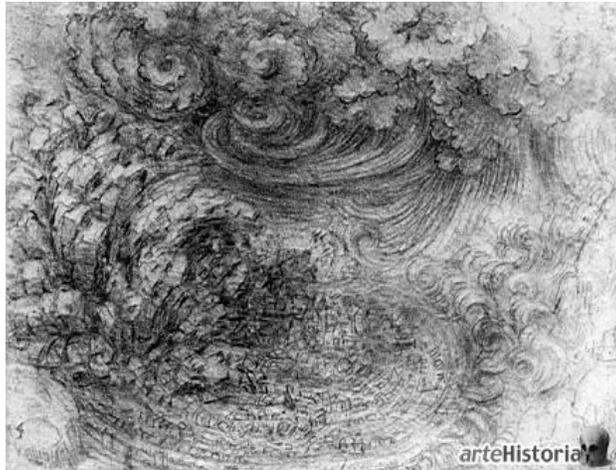


Imagen 13. Leonardo da Vinci, “Tormenta”²¹

En los pintores del Barroco, hay variados ejemplos de cuerpos desnudos o semidesnudos en un entorno de paisaje, por ejemplo: “Sir George Villier y lady Catherine Manners como Venus y Adonis” de Van Dyck; “Las tres gracias” de Rubens; o “Bacanal” de Poussin, muestran figuras de gran sensualidad que conviven en un paisaje que tiene una carga simbólica que apoya, en muchos casos, temas mitológicos.

Uno de los máximos representantes del Realismo fue Gustave Courbet, en la obra “El encuentro”, o “Bonjour, Monsieur Courbet” (Imagen 14), destaco que de alguna forma conceptualiza la idea de las sombras como yo lo apliqué a mi obra. Se observan tres personajes y un perro, la sombra de la figura derecha se ve proyectada claramente, sin embargo las sombras de las dos figuras restantes (izquierda) y el perro no son referentes de sus formas, la mancha parece la imagen de un árbol o algún tipo de vegetación. Lo que considero interesante es que esta mancha puede ser la fusión de los cuerpos y algún tipo de vegetación,

²¹ www.artehistoria.jcyl.es Consulta: 29 de octubre de 2011

sin que se observe el árbol, además de que las sombras no están proyectadas en el mismo ángulo, lo cual supone que fueron realizadas en distintos momentos y que el espectador debe imaginar una referencia.



Imagen 14. Gustave Courbet, “El encuentro”, o “Bonjour, Monsieur Courbet”²²

Los pintores impresionistas abordaron la pintura desde una perspectiva que no incluía un discurso narrativo, su postura privilegiaba la visión sobre la razón, observaron que las modificaciones de los efectos de la luz sobre la naturaleza ofrecían numerosas posibilidades cromáticas, que los conducía a una propuesta más expresiva.

En los paisajes impresionistas las sombras y reflejos en el agua y la tierra se establecen a partir de la luz, son manchas que no representan su referencia formal de manera realista, son tratadas como formas que dialogan con el entorno. En este sentido, la figura humana se considera como un elemento más en el plano visual en interacción con el entorno y de acuerdo a lo que Gombrich menciona, “Ellos descubrieron que, si contemplamos la naturaleza al aire libre, no vemos objetos particulares cada uno con su propio color, sino más bien una mezcla de

²² www.ricci-arte.com Consulta: 3 de noviembre de 2011

tonos que se combinan en nuestros ojos”²³. Lo interesante de estas obras es que el paisaje está pensado como un continente donde la luz es el personaje principal, es el elemento de cohesión entre todas las formas que integran la composición (Imagen 15). Hombre y naturaleza encuentran su diálogo a través de la luz.

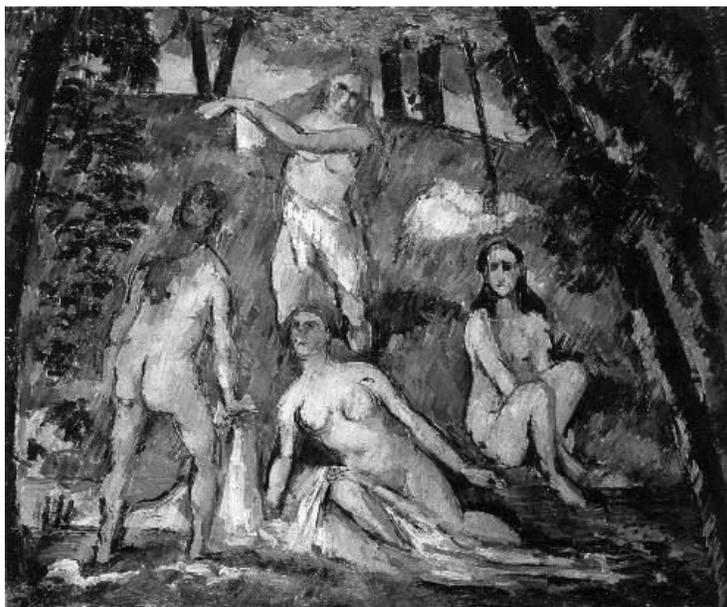


Imagen 15. Paul Cézanne “Bañistas”²⁴

En el siglo XX las vanguardias abandonan la idealización del cuerpo humano y esto también se ve reflejado en el entorno donde se ubican estas figuras, la abstracción elimina el referente; el surrealismo le da apertura al subconsciente; Matisse reforzará el movimiento de sus bailarines en “La danza” a través de una línea curva que divide el cielo y el verdor del suelo con sugerencias mínimas a formas vegetales; Duchamp con su “Desnudo bajando la escalera” hace la propuesta de un dinamismo que dialoga con el espacio; mientras que en el cubismo de Picasso la figura humana encuentra en las simplificaciones geométricas otra manera de integrar fondo y figura.

²³ Ernst Gombrich, *Op cit*, p. 514.

²⁴ www.awesome-art.biz Consulta: 8 de noviembre de 2011

Los ejemplos de la relación “hombre–naturaleza”, en la historia de las artes visuales son abundantes, los artistas han hallado en este tema una herramienta creadora de géneros y corrientes artísticas que permite una analogía de correspondencias donde los soportes cuerpo y espacio dialogan e interactúan bajo un esquema conceptual. La amplitud de propuestas visuales ha englobado distintas perspectivas sobre este tema, hay artistas que le han dedicado toda su producción artística, como es el caso del Arte de la tierra (Land art), el cual plantea como soporte de su discurso expresivo al mismo paisaje, así como sus materiales: madera, piedras, árboles, agua y todos los elementos que se encuentren en ese hábitat natural. Su finalidad es intervenir el espacio que a través de una propuesta, el espectador perciba una serie de sensaciones y reflexiones acerca de la relación del hombre con su medio ambiente.

Asimismo la obra de Vincent Van Gogh, Gustav Klimt, Egon Schiele, Paul Klee, Yves Klein o Kiki Smith, han sido algunos de mis referentes más significativos en cuanto al desarrollo de su concepto con el entorno, como al proceso de la obra.

Uno de los aspectos fascinantes de la pintura es, como los artistas han resuelto el aire, ese oxígeno que en la realidad existe entre las cosas, los objetos y las personas, pero que no se ve ni se siente. La obra Vincent Van Gogh representa la configuración del volumen a través del trazo; en su dibujo como en la pintura, la pincelada expresa el recorrido del aire mismo, soplos o ráfagas de viento que envuelven la atmósfera y los objetos. Su trayecto denota un ritmo que se alarga, se contiene, precisa y delimita espacios como figuras. En ello plasma una serie de variantes y soluciones que hacen visible lo invisible; el aire, que en la realidad no podemos ver, se vuelve tangible. También es importante mencionar que el tratamiento de la vegetación en la obra de Van Gogh, representa un estudio muy amplio y detallado de las formas. En algunos casos como “Lirios”, 1889, se observa un marcado contorno de las flores, acentuadas con tonos oscuros, que contrastan con otras zonas donde no se delimitan las formas y el manejo del fondo se percibe como un ritmo de pinceladas que se desplazan en el plano. En otras

obras, por ejemplo “Campo de trigo con cuervos”, 1890, el espacio de la vegetación está concebido como “un todo” que se establece y se cohesiona a través del movimiento, en ese “orden” y “armonía” que Leonardo Da Vinci mencionaba y bajo el cual la naturaleza se rige.

En cuanto a la obra de Gustav Klimt, señalo que la relación cuerpo y naturaleza es predominante desde sus obras tempranas. Entre el “Retrato de Emile Flöge”, hasta el “Retrato de Adele Bloch-Bauer II” hay un recorrido de propuestas visuales para integrar la figura humana con elementos que evocan la naturaleza, principalmente la vegetación. En un inicio, las obras presentan a personajes femeninos en un jardín o en espacios cerrados, pero con vegetación. Al paso de los años se observa que estos elementos florales se van tornando significativos en la medida de lo que a Klimt le interesa: abordar temas como el amor, el erotismo, el cuerpo y relacionarlos con los elementos y procesos que coexisten en la naturaleza serán su motivación permanente. Las formas vegetales son adosadas a los cuerpos, los envuelven para integrar un todo que recuerde que hombre y naturaleza pueden ser un solo organismo en constante transformación: nacer, desarrollarse y morir, en una reciprocidad de estructura, dualidad y complemento.

Egon Schiele, contemporáneo y alumno de Klimt, ha sido uno de los artistas que mayores aportaciones, en cuanto al uso de la línea, me ha ofrecido. Sus dibujos, específicamente los de figura humana por lo regular presentan un solo personaje y en él se vierte toda la carga emotiva del autor. Ausente de componentes que integren un fondo o de algún otro referente, el cuerpo humano, enmarcado con áreas blancas o en colores neutros, se mantiene como el objeto de mayor expresividad. Schiele muestra en sus obras, que sus pinceladas son el trazo exacerbado de la línea y que a menudo, no es necesario dibujar un pié, una mano o el cuerpo completo para manifestar lo que el autor quiere decir, Pero que de alguna manera, esa omisión de entorno se siente plasmada en el personaje: cuerpo y contexto son uno mismo.

El ser humano y en específico los artistas, tienden a ordenar objetos en el espacio; la intención de asignarles un tamaño y significado, o de distribuirlos de maneras variadas en el plano pictórico. En este sentido, Paul Klee muestra cómo, el uso de la línea, sirve para describir y ordenar el entorno de acuerdo a una intención determinada: línea y espacio se articulan para estructurar planos de acuerdo a un ritmo, dirección y movimiento. Es decir, la naturaleza, insertada en estructuras geométricas, suma su sentido orgánico, vegetal y simbólico, para crear una armonía.

De la obra de Yves Klein, destaco principalmente un aspecto procesual que también han sido uno de mis referentes en la producción de la obra para esta tesis. Me refiero a la impresión del cuerpo humano desnudo en color azul, el cual me ofreció elementos para fijar una impronta que asocio con la presencia y la ausencia, la huella y el referente, sin que en ello exista una imagen reconocible del cuerpo humano.

Una de las artistas actuales que más me interesa es Kiki Smith, la manera de acercarse a las artes visuales desde una posición que vincula procesos artesanales y tareas pertenecientes al mundo femenino como, recolectar, armar, zurcir, bordar, a partir de una vivencia personal insertada en un contexto específico, provoca que su labor artística se comprenda como un discurso que contempla su posición como mujer, que la compromete con su entorno, su momento histórico y su espiritualidad. Smith se ocupa de representar y configurar un mundo íntimo para proyectarlo a través de una forma, imagen u objeto; mantiene sus manos ocupadas y en ese sentido, su actitud, proceso creativo y manufactura de la obra, es mi referente más cercano. Desde una posición femenina, más no feminista yo elaboro mis piezas, potenciando labores tan elementales como coser, bordar, cortar, pegar, construir y así, habitar ese sagrado espacio del silencio y la reflexión en un estado primigenio de percepción.

SEGUNDO CAPÍTULO. El bosque de niebla

2.1 A las puertas del paraíso. Introducción al bosque de niebla.

La presente investigación involucra un contexto: el Bosque de niebla del Centro de Veracruz, específicamente la Congregación de Zoncuantla, Municipio de Coatepec (Imagen 16). El paisaje y todos los elementos que integran este ecosistema, sumado a la importancia de la biodiversidad exclusiva que prevalece hacen de este bosque un espacio evocador para desarrollar un discurso visual. Para ello, es imprescindible mencionar los datos científicos de un especialista, en este caso las referencias de la Dra. María Guadalupe Williams Linera, de su libro “El bosque de niebla del centro de Veracruz: ecología, historia y destino en tiempos de fragmentación y cambio climático”²⁵, ya que apoyan los conceptos desarrollados en la tesis como en la obra plástica realizada.



Imagen 16. “Zoncuantla en otoño”²⁶

Los bosques de niebla están básicamente distribuidos en la zona intertropical de nuestro planeta y existen en más de 60 países, siendo África la que cuenta con los más grandes. De acuerdo a un documento emitido por la FAO²⁷, “los bosques de niebla son una parte del 1,6 por ciento de los bosques cerrados del mundo,

²⁵ María Guadalupe Williams Linera, *El bosque de niebla del centro de Veracruz: ecología, historia y destino en tiempos de fragmentación y cambio climático*, México, CONABIO - Instituto de Ecología A.C., 2007.

²⁶ Autor: Beatriz Sánchez Zurita

²⁷ Por sus siglas en inglés *Food and Agriculture Organization*.

considerados como bosques húmedos tropicales, los cuales cubren 539 236 km²²⁸.

En México, el bosque de niebla cuenta con unas 2500 especies de plantas que le son exclusivas y representan entre el 10 y 12% de todas las especies vegetales consideradas para México. Es decir, lo coloca como el más diverso en relación a la superficie que ocupa, que es el 0.8% del territorio nacional.

El bosque de niebla es un conjunto de ecosistemas de montaña localizados en regiones específicas en los estados de: Chiapas, Distrito Federal, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, México, Morelos, Nayarit, Oaxaca, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tabasco y Veracruz.

En Veracruz, el bosque mesófilo de montaña como también es llamado, se ubica en el Centro del estado y al igual que en los estados anteriormente citados, actualmente se encuentra fragmentado. La Congregación de Zoncuantla, Municipio de Coatepec, es una fracción del bosque donde se contextualiza esta tesis de maestría.

El clima del bosque de niebla se caracteriza por lluvias frecuentes, neblina y humedad atmosférica durante todo el año, predomina en su dosel (Imagen 17), árboles caducifolios de clima templado en varios estratos: liquidámbar, encinos, hayas y pinos; la mezcla de especies de origen templado y tropical, la abundancia de helechos, una gran cantidad de musgos, líquenes, bromelias y orquídeas; así como especies endémicas de plantas, reptiles, anfibios, aves y mamíferos. Estas características, aunadas a su variedad topográfica y de microambientes, lo sitúan como un espacio de gran riqueza en biodiversidad.

²⁸ www.fao.org/docrep/004/y3549s/Y3549S08.htm Consulta: 17 de agosto de 2011.



Imagen 17. Árboles de Zoncuantla²⁹

La hidrología del bosque está integrada por una cantidad considerable de manantiales que a lo largo de la zona se transforman en arroyos y engrosan el caudal de los ríos que llegan al mar: Río Actopan y Río La Antigua. Estos sistemas, que en su mayoría nacen en el Cofre de Perote³⁰, se ven beneficiado por el tipo de suelo que contiene minerales amorfos cuya característica es, su capacidad para retener hasta el 150% más agua que su peso.

Los bosques mesófilos de montaña en México y a nivel global, son los ecosistemas más importantes: albergan la mayor cantidad de flora y fauna en relación a su área. Sin embargo, debido a su distribución naturalmente fragmentada, el paisaje fuertemente accidentado y su lenta capacidad para recuperarse de la perturbación de cultivos y asentamientos urbanos, los convierte en un sistema particularmente frágil, situándolos como los más amenazados en el territorio nacional.

Dadas estas características de manera muy generalizada, podemos observar que las condiciones climáticas y su ubicación en zonas montañosas, hacen de este bosque un territorio propicio para la introspección, en la abstracción de los aspectos más íntimos y subjetivos que puede tener un ser humano.

²⁹ Autor: Beatriz Sánchez Zurita

³⁰ Cofre de Perote (Nauhcampatepetl), es un volcán apagado ubicado en Veracruz a 4220 msnm.

2.2 El bosque habitado

Cuando un artista visual sitúa un proyecto en un lugar específico, sabe que esto involucra una investigación que también puede incluir fuentes de otras áreas. Los datos históricos y todo aquello que habita este espacio se convierte en objeto de estudio que, por su forma, color o ubicación son almacenados en la memoria de acuerdo a un criterio particular. Pero existe en ello, algo más que el sencillo acopio de información y referencia. La naturaleza es un organismo que se transforma en muchos tiempos, cada elemento cumple un periodo distinto y, sin embargo, este aparente desajuste respecto a los otros habitantes, provoca que cada espacio y cada periodo integren un todo armónico. En sus formas y olores se impregna la vida y la muerte, lo cual tiñe de colores el contexto. Es así como surgen evocaciones poéticas para describir tales acontecimientos que conmueven a los ojos de quien los percibe. Porque la imaginación a través de la naturaleza tiene la capacidad de ubicarnos en distintos estratos; llevarnos al fondo de la corteza terrestre, a sus raíces, a lo real y lo palpable, a las palabras y las cosas concretas, y también, insertarnos en un mundo espiritual e intangible, de diálogo íntimo y personal.

*La naturaleza es un templo de pilares vivientes
que susurran a veces confusos vocablos;
el hombre atraviesa por florestas de símbolos
que lo observan con miradas familiares.*

*Como ecos extensos, confundidos, lejanos
desde una unidad tenebrosa y profunda,
amplía como la noche y como la claridad
colores y perfumes y sonos se responden.*

*Hay perfumes tan frescos como carnes de niños
dulces como el oboe, verdes como los prados.
Pero hay otros corruptos, opulentos, triunfantes,*

*que tienen la expansión de las cosas infinitas
como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso,
que cantan los transportes del alma y los sentidos*³¹.

Hasta este momento, la descripción del bosque de niebla en el punto anterior, se basó en datos científicos de especialistas y documentos emitidos por instituciones y organizaciones gubernamentales y privadas. Ahora, teniendo esta información, presento una imagen a partir de mi “experiencia vivencial” en un pequeño segmento del bosque de niebla: Zoncuantla.

El hablar del bosque de niebla, remite necesariamente a la percepción que tengo de él, por ello creo oportuno mencionar que la “experiencia vivencial” a la que me refiero en el párrafo anterior, se traduce como mi “ser” concebido como una forma sintiente en su capacidad de percibir y ser afectado: mi cuerpo es mi territorio. Y en ese aspecto coincido con lo que Merlo-Ponty plantea:

El cuerpo propio ofrece el “misterio” de emitir, sin abandonar su particularidad, significaciones que proporcionan una base a los pensamientos y experiencias. Esta propiedad del cuerpo lo convierte en “el lugar” de los fenómenos de expresión, representación verbal y significación intelectual.³²

La cita anterior me permite comentar que a partir de la contemplación del espacio, la reflexión que pueda uno hacer tendrá implantada una carga emotiva que tiene su origen en aquellas referencias que se alojen en la memoria, pero esto no limita que también pueda surgir una imagen y significado nuevo. La observación también conduce a nuevas formas de percibir y de reelaborar nuestras configuraciones racionales.

Vivir en un fragmento del bosque de niebla ha sido una experiencia reveladora de hallazgos y respuestas asombrosas en dos sentidos: por un lado el oficio de la

³¹ Charles Baudelaire, “Correspondencias” en *Les fleurs du mal*, Trad. Gustavo Pérez, Paris, La table ronde, 1997.

³² <http://www.bu.edu/wcp/paper/Cult/CultRalo.htm> Consulta: 18 de diciembre de 2011.

pintura que me lleva a crear imágenes derivadas de esta vivencia, por otro, el de una reflexión profunda de mi posición ante el espacio circundante como ser humano integrante de una sociedad, una cultura y una ideología. Las vivencias se traducen como herramientas para crear composiciones en la obra, cuya relación a este proceso Omar Calabrese, citando a otro autor, nos dice: “Arnheim sostiene que la percepción visual es un proceso de categorización que se produce sobre la base de las operaciones selectivas determinadas por el interés y por la cultura”³³. Esta forma de ordenamiento selectivo se ajustó a mi proceso perceptivo, porque en el acto de la contemplación confluyen datos cualitativos previos, asociaciones con el lenguaje hacia un discurso poético y conocimientos que son reinterpretados de manera sucesiva, esto me llevó a visualizaciones cada vez más complejas y abstractas. Es decir, en la medida que yo conjugué asociaciones, hubo un discurso que cada vez profundizó y reelaboró mi concepto: a más conocimiento, más abstracción y despliegue de cualidades expresivas.

El bosque lo percibo como un organismo en constante movimiento y transformación, depositario de una sabiduría ancestral que en lo imperceptible de los días muestra los innumerables universos que lo contienen. Bachelard menciona acertadamente que es ineludible aclarar este adjetivo “ancestral” para no caer en valoraciones inmediatas y comenta:

¿Pero quién nos dirá la dimensión temporal del bosque? La historia no basta. Habrá que saber cómo vive el bosque su gran edad, porque no hay, en el reino de la imaginación, bosques jóvenes [...] En el vasto mundo del no-yo, el no-yo de los campos no es el mismo que el no-yo de los bosques. El bosque es un antes-yo, un antes nosotros. Respecto a los campos y las praderas, mis sueños y mis recuerdos los acompañan en todas las épocas de las labranzas y las cosechas. [...] Pero el bosque reina en el antecedente. En tal bosque que yo sé se perdió mi abuelo. Me lo han contado y no lo olvidé. Sucedió en un antaño en que yo no vivía. Mis recuerdos más antiguos tienen 100 años y algo más.

³³ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Phaidos, 1997, p. 53.

He aquí mi bosque ancestral.³⁴

De alguna manera el bosque emite un pasado atemporal que a través de las sensaciones que provoca, mi intimidad se revela; el diálogo se inicia, concediendo a las formas orgánicas sus propias maneras de expresarse, un cuerpo y los fragmentos del bosque conviven en un ciclo de muerte y renovación permanente, en la presencia y la ausencia que se percibe a través de la sombra de una figura humana reflejada en el suelo, y la sombra de la vegetación es la integración en un tercer plano de dos formas de vida distintas.

Ver un mundo en un grano de arena
y el cielo en una flor silvestre.
Contener el infinito en la palma de la mano
y la eternidad en una hora.³⁵

En el bosque conviven innumerables universos que la mente los recibe y los transforma; los remite al inconsciente y los devuelve con otra significación particular. Hay en ello, niveles de reflexión y evocación también a lo leído, a lo que filósofos y poetas nos dicen desde su intimidad, elaborada desde la palabra.

A continuación hablo de algunas formas de la vegetación y sucesos que fueron sustanciales para la elaboración de esta tesis, con la debida aclaración de que no podría ajustarlos a un orden de importancia, todos en su esencia fueron primordiales y significativos.

Al observar las semillas, parecen tan frágiles que se antoja protegerlas entre las manos, sin embargo poseen la fortaleza en su morfología para desplazarse y volar. Incluso en algunas, la naturaleza les proporcionó sutiles membranas que asemejan alas y les permite planear. Existen formas y tamaños muy variados que determinan como es su desplazamiento en el aire; algunas parecen suspendidas,

³⁴ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 241.

³⁵ William Blake, *El matrimonio del cielo y el infierno*, México, Distribuciones Fontamara, 2007, p. 48.

otras girando, pero destaco que este volar de las semillas hace patente la existencia de ese espacio, oxígeno, aire, que hay entre las cosas, eso que es transparente y que a la hora de plantearlo en una superficie bidimensional, resulta complejo. Creo que es ahí donde el proceso perceptual se alimenta de lo poético: traducir lo intangible en algo visible, ahí donde no hay materia y sin embargo existe un algo que es el aire; que empuja y contiene. Es así que la naturaleza me impuso una abstracción. El viento acoge estas diversas partículas entre sus brazos.

Las aves en el bosque de niebla son palabras e imágenes a la vez. El primer día que inicia la temporada de lluvias hacen evidente su presencia con cantos de júbilo y alegría, es como si despertaran de un largo sueño; despiertan a la vida, a sus ciclos. En diciembre se pueden observar pájaros que en otros meses no se ven, se escuchan muchos tipos de cantos y se aprecian una diversidad de formas y plumajes multicolores. Las chachalacas y sus crías son muy silenciosas cuando caminan sobre el pasto, los pericos siempre gritan de alegría. Hay muchas aves que no se escuchan, parecen seres misteriosos que de repente se dejan ver entre la bruma, como los momotus (Imagen 18), que aguardan en su plumaje todos los verdes de la naturaleza, ellos son los espíritus del bosque.



Imagen 18. Momotus³⁶

³⁶<http://www.flickr.com/photos/bartsmith/5786530652> Consulta: 27 de diciembre de 2011

El volar de las aves es un trazo, una línea que circunda "el afuera y el adentro" del espacio, que al posarse un pájaro en un lugar, es como si acentuara un punto sobre el plano. Es decir, el volar y detenerse asemeja una lectura visual sobre un lienzo o papel.

Por lo regular, la neblina se puede ver al amanecer y aparece por las tardes, ya casi al anochecer, con predominio en las estaciones de otoño e invierno. El bosque de niebla posibilita a sus habitantes vivir dentro de esta bruma y al mismo tiempo observarla; al analizar esta circunstancia, los colores se tornan grisáceos, debido a que los rayos solares no logran penetrar totalmente; los contornos se desvanecen y las formas tienden a fusionarse. Por lo regular en la atmósfera se siente el famoso "chipi chipi", un rocío persistente casi imperceptible que favorece un suelo húmedo y su beneficio se ve reflejado en la diversidad de colores verdes que se pueden distinguir a lo largo de las estaciones.

Al amanecer y en la noche se perciben los olores principalmente de las flores, a veces son como oleadas que traen perfumes lejanos, otras, las más cercanas a uno, despiden su aroma delicioso, imponiendo su presencia. El ambiente se satura con azahar en febrero y marzo, madreselvas, jazmines, gardenias y floripondios casi en todo el año. También existen una gran variedad de orquídeas, helechos y musgos, desde formas microscópicas hasta los portentosos helechos arbóreos (Imagen 19).



Imagen 19. Helecho arborecente³⁷.

“Así la naturaleza se aparece a quienes la miran como el paraíso, como la quietud perfecta; el lugar donde el hombre hallaría el absoluto apaciguamiento”³⁸

Cada hoja, el insecto, los arboles y el viento, el musgo y las bromelias, las cortezas desgajada de los troncos, la hojarasca, las plantas henchidas de rocío perfumado, los silbidos de las aves a medio día y los murmullos de la noche, se descubren como algo visible. De día, el bosque dialoga con la luz evidente del sol y su voz nocturna se funde en un cielo de azules y violetas, que comúnmente en otoño e invierno la bruma oculta. Y con ello, el Bosque de niebla expresa un orden de valores y cualidades que forman una entidad estética, que abre infinitas posibilidades de percepción.

³⁷ Autor: Beatriz Sánchez Zurita.

³⁸ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 289.

2.3 El espacio.

La naturaleza nos ofrece numerosas posibilidades de expresión visual que pueden incluir imágenes de paisajes, animales, flores, árboles, con referentes y espacios heterogéneos. Es un hábitat en el que, de acuerdo a sus características, se pueden experimentar sensaciones de gozo o de incomodidad. En este sentido la selección del espacio –el bosque de niebla–, lo hice a partir de su belleza, que para mí es significativa y evocadora, que me remite a un origen, a mi “ser” mujer. Corporalidad que en su analogía con la naturaleza, integró conceptos de ambos referentes –bosque-mujer– en códigos, lenguajes, formas y significados. Esta manera de insertarme en el bosque implicó ubicaciones en distintos estratos y lugares. Mi corporalidad no tendría ningún sentido si careciera de un soporte referencial, un fondo que originara sensaciones, pensamientos, un diálogo, un discurso.

Todo conocimiento, dice la psicología de la forma, es la percepción de una figura sobre un fondo. Debe rodearlo un halo de lo desconocido o, al menos, de lo conocido con cierto margen de inatención, halo que no es un suplemento, sino un elemento esencial.³⁹

A partir de una percepción generalizada, el bosque me reveló la infinidad de universos que lo componen y que hubiera sido imposible incluirlos en esta tesis. El primer problema a resolver era la selección de los espacios perceptivos. Es decir, un espacio como tal establece una superficie: la tierra, en la que cohabitan otros elementos como el aire, la vegetación o el agua, su correlación define fenómenos o características climáticas que había que considerar. El espacio, en su cualidad de forma intangible (como el aire) contiene formas reales que integran una esencia totalizadora e integral. De ahí que, uno de los aspectos que constantemente me inquietaban era traducir un espacio real a un plano visual bidimensional, con las formas que lo integran y describir el espacio existente entre las formas vegetales y mi cuerpo. Es decir, interpretar el aire que envuelve a las formas y cómo, mi

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p.135.

cuerpo es afectado y perturba ese espacio, responder a las preguntas ¿qué hay entre mi cuerpo y el bosque, entre lo que yo veo y el bosque?

Por lo regular la obra de varios artistas, nos describe el lugar donde habitan: paisajes, tradiciones, situaciones políticas, sociales y culturales son el alimento de su creatividad, expresan un mundo exterior que incluye un ejercicio procesual de categorización para hablar desde una perspectiva interior de aquello que perciben. En este ejercicio contemplativo, además de las configuraciones visuales que se puedan generar, estas incluyen percepciones olfativas, táctiles, de sonidos y también de sabores, pues el cerebro al reconocer una planta comestible o un fruto, por ejemplo, integra esta información a la imagen. La forma que surge en el pensamiento y luego se traduce al papel, involucra una imagen totalizadora, es la suma de todos los sentidos, de la información previamente acumulada del concepto.

La selección implicó numerosas estadías en el área, observándolo todo; a partir de una realidad objetiva del “ser” en un espacio que en la abstracción del pensamiento se convertía en una exploración subjetiva de corporalidades: bosque-mujer, casa-universo. En este sentido Bachelard lo traduce como: “La *inmensidad* en el aspecto íntimo, es una *intensidad*, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima”⁴⁰.

En el espacio se encuentra implícita un área que se traduce en el objeto real de análisis, que genera la concepción de la dimensión, en la transferencia continua a lo diminuto del polen y a lo intangible del aire, en una posición que coloca al ser humano partícipe de esta dimensión y su intimidad se expresa a través de la corporalidad. En ello la inmensidad íntima, nos plantea una perspectiva visual. Pero ¿acaso el aire no es un soplo que se traduce en inmensidad?, que se propaga al infinito, en cientos de células con destinos inciertos.

⁴⁰Gastón Bachelard, *Op. cit.*, p. 246.

Merleau-Ponty analiza los postulados de Bergson en relación a la memoria del cuerpo y comenta:

Si la conciencia es intemporal, el pasado pierde su cualidad de pasado: no hay pasado sino en relación con un presente sobre cuyo fondo se destaca. Hay que resolver, por tanto, el problema del pasado mostrando cómo la conciencia del presente entraña la referencia de un pasado⁴¹

El artista, integrante y espectador al mismo tiempo de ese espacio, ubica su “yo”; vivir en el adentro o estar en el afuera, esta condición le permite habitar la escena de distintos ángulos, es decir: “observar el paisaje” o “vivir en el paisaje”. Vivir en un sentido de integración (fusión) en la escena y participar de las acciones y fenómenos de la naturaleza. También sucede que el artista, siendo espectador, poco a poco se convierta en partícipe de la escena hasta habitar el espacio, no solo en un sentido narrativo, donde la imagen describa y lo describa. La vivencia del artista de estar en el espacio puede expresarse a través de la evocación de su fisonomía, su corporalidad, y que también podría llamarse “autorretrato con paisaje”, sino que esta posición del sujeto allende en una imagen que se despoja de su materia, de su corporalidad, en la cual lo sustancial es la acción derivada de un cuerpo, a fin de integrarse en el paisaje mediante el reflejo, la sombra, la huella, la luz o la humedad. En este sentido Essi Kausalainen (Imagen 20) explora la relación entre el cuerpo-espacio y, el cuerpo-vegetación, estas concordancias interactúan con el entorno estableciendo una reciprocidad entre el ser humano, la naturaleza y la cultura.

⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Op. cit.*, p. 99.



Imagen 20. "Wind Suit", 2011.⁴²

⁴² Fotografía a partir del video "Wind Suit", de Mikko Kuorinki. <http://eldadodelarte.blogspot.com/2011/05/acts-festival-de-performance-en.html> Consulta: 4 de diciembre de 2011

TERCER CAPÍTULO. **Cuatro conceptos para desarrollar un diálogo**

En los capítulos anteriores se ha desarrollado, cómo en la historia del arte la vivencia de la corporalidad en relación a la naturaleza, en específico lo vegetal, engloba un pluralidad de propuestas que ponen de manifiesto que el hombre de manera constante, casi necesaria, torna su mirada una y otra vez a la naturaleza, como en una idea primigenia de pertenencia. Esta posición sitúa al artista en una constante reelaboración de discursos que ponen de manifiesto que el arte sigue siendo un vehículo de expresión privilegiado para exponer las vivencias del ser humano en relación a su entorno subjetivo –cuerpo–, y su entorno objetivo –paisaje–. En esta línea de trabajo, el arte actual ha demostrado que se han diluido las fronteras entre el paisaje como elemento de fondo o género único, y el cuerpo humano como protagonista absoluto del lienzo.

En un periodo de interdisciplinariedad y de globalización, la mixtura entre ambas realidades –paisaje y cuerpo humano–, me permite hacer una reflexión a partir del mundo circundante en la que mi corporalidad se transforma como una superficie de humedades, huellas y receptora de organismos que habitan el bosque, con la finalidad de alimentar un discurso visual.

La vivencia de los espacios, permite una selección de experiencias perceptuales que también podemos identificar en etapas. La primera (experiencia inmediata) es un vistazo somero y rápido que ofrece información muy generalizada. Un segunda revisión, propone códigos de comunicación y referentes más elaborados. Y es a partir de esta segunda mirada que inicia otro proceso que se abstrae de lo conocido; el cuerpo se abre en todos sus sentidos y se abre para recibir una nueva información que se adhiere a la anterior, en una dinámica como lo plantea T. Hall, “la percepción del hombre cambia con la índole de su conciencia de la percepción”⁴³. Un artista inmerso en su trabajo necesariamente debe hacer este ejercicio de índole perceptivo, pues debido a su apertura a las nuevas imágenes y

⁴³ Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI Editores, 1983, p. 104.

formas que surjan en su panorama visual, tendrá herramientas formales para expresarlas.

El ojo, la mirada, seleccionan, con el oído y el olfato no hay posibilidad de elegir, se imponen, pero pueden traducirse a formas. En determinados momentos la obra realizada por los artistas, en muchas ocasiones nos describe o evoca el lugar donde habitan: paisajes, tradiciones, situaciones políticas, sociales y culturales son el alimento de su creatividad, expresan un mundo exterior que incluye un ejercicio procesual de elección para hablar desde una perspectiva interior de aquello que perciben. Y en ello, abarcan todos los sentidos: visual, olfativo, táctil, auditivo y gustativo.

En relación a Gombrich, que intenta delinear una teoría de la representación basada en «lo que se sabe» y no en «lo que se ve», apunta Calabrese, “cada operación figurativa está dirigida por una convención, por una articulación esquemática de lo que se sabe”⁴⁴, lo importante de este proceso es que el artista articule nuevos esquemas de representación y esto tiene una relación íntima con el proceso creativo, con la metodología, porque si bien es cierto, en el inicio para desarrollar un tema, es muy probable que se recurra a lo conocido, pero esto no tendría ningún valor. La dinámica de abordar el concepto una y otra vez desde varias perspectivas, le agrega esa parte innovadora.

En un paisaje como el Bosque de la niebla, era muy sugerente realizar obra describiendo un paisaje enfocado a la exaltación de las formas y colores que a partir de los cambios de estación se observan, ello hubiera significado una propuesta inmediata, quizá elemental. La idea central era establecer un diálogo entre el cuerpo y el bosque, profundizar en sus formas, en lo posible, limitarse a una monocromía y a materiales básicos. Explorar la forma a través del punto, la línea y la mancha hasta sus últimas consecuencias. Debía seleccionar conceptos que perduraran o permanecieran a lo largo de un año, pero que también se

⁴⁴ Omar Calabrese, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 63.

modificaran, se transformaran y me ofrecieran otras posibilidades formales e interpretativas.

A partir de la observación y haciendo un trabajo de síntesis en cuanto a la selección de conceptos a desarrollar en la obra plástica, me enfoqué en destacar cuatro aspectos: la sombra, la luz, la huella y la humedad. Con ello, mi corporalidad transitaba por el Bosque en varias direcciones y estratos.

Cabe señalar que realizar obra con el tema de la figura humana es como abrir las puertas de nuestra casa; penetrar en una intimidad poblada de símbolos y significados para el espectador, pero también es como dice José Antonio Marina, “sacar provecho a las cosas más cercanas [...] dar significado a algunas palabras tan elementales como amor, libertad, amistad, paz”⁴⁵. Las formas más simples llevadas al plano pictórico, aguardan en sus entrañas todos los actos y sentimientos de nuestro ser, es la evidencia tangible de nuestra carga emotiva. Porque en lo cercano e inmediato existe el vínculo del diálogo profundo, inteligente; de la complicidad y la experiencia.

3.1 La Sombra

Trabajar con las sombras del cuerpo o la vegetación fue con la idea de utilizarlas como formas independientes, individuales que no son la consecuencia de un objeto o forma proyectada en un ángulo específico. Las sombras caen cenitalmente sobre el papel que fue colocado sobre el pasto o la tierra. En el proceso de observación (a vista de pájaro) me interesaba traducir los espacios que se pueden percibir a partir de capas, como si los planos se levantaran o el observador se ubicara en el cielo, en consecuencia el primer plano sería el cielo mismo, el todo, el segundo plano sería la vegetación y/o el cuerpo, el tercer plano sería la sombra y el cuarto, la tierra (horizonte, piso, pasto, etc.). Sombras que nacen, se transforman y se deshacen. Cada día, cada mañana y cada tarde existe una nueva sombra “La naturaleza o el motivo cambia a cada minuto, al pasar una nube

⁴⁵ José Antonio Marina y Nativel Preciado, *Hablemos de la vida*, Madrid, Temas de hoy, 2004, p. 51.

ante el sol o al provocar reflejos sobre el agua el paso del viento”⁴⁶, porque en un bosque que contiene varios micro universos, su transformación es inagotable. Por ello la fijación de una sombra sobre cada papel a través de la macha es la evidencia palpable de un instante, la permanencia detenida en un minuto de su existencia, de una hoja, del follaje de un árbol o una planta, porque la sombra en sí misma puede ser una forma aislada e independiente de su origen: sin referencia y libre de significado. Tan solo una mancha que justifique el espacio entre una forma vegetal o corpórea y el suelo o la tierra.

3.2 La luz.

El concepto de la luz en la obra plástica de esta investigación no podría desvincularse de la sombra y el reflejo, ya que existe una relación inseparable y recíproca. En este caso la luz y la perspectiva se conciben desde un punto cenital, no hay punto de fuga, ni línea del horizonte. No existe más o menos luminosidad en áreas específicas, las formas son tratadas con la intención de pureza tonal y el plano está totalmente levantado.

La luz nos muestra formas tridimensionales que traducimos al plano bidimensional y se manifiestan gestualmente en el papel, María Zambrano lo describe así:

Los instantes que preceden a la salida del sol declaran más la luz, con su tenue claridad, que la aparición del astro rey que encuentra ya la atmósfera preparada, la oscuridad deshecha. Es la leve, ligera claridad del alba, tímida luz, aún vacilante, la que deshace las sombras en una batalla sin violencia alguna, donde la simple aparición de la luz en su más tenue vibración es suficiente para arrojar las tinieblas al pasado, haciéndolas, no solo desaparecer, sino olvidar; su recuerdo vendrá más tarde, cuando la concentrada luz solar agonice.⁴⁷

Esta luz, la del Bosque de niebla, que declara formas, también adquiere una sutil coloración que matiza y es más evidente en ciertos periodos del año y que no

⁴⁶ Ernst Gombrich, *Op. cit*, p. 518.

⁴⁷ María Zambrano, *Op. cit*, p. 37.

corresponden necesariamente a las estaciones. Sabemos que la posición de la tierra respecto al sol va cambiando en un año y esto le imprime otra percepción de color a la forma y al espacio. Asimismo, el volumen de las formas no está definido de acuerdo a un ángulo de proyección, es “el todo” en capas cenitales que dialogan (Imagen 21).



Imagen 21. Reflejo en un arroyuelo⁴⁸

3.3 La Huella

En el bosque hay infinidad de huellas y rastros que la propia naturaleza va dejando, como son: el piso húmedo después de una lluvia, la hoja carcomida que dejó un gusano, la evidencia del rocío en las plantas, las piedras que se cubren de líquenes día a día, los árboles sin hojas que arrasó el viento, muchos fenómenos naturales suceden. Unos son tan imperceptibles y lentos que casi no se notan, sin

⁴⁸ Registro fotográfico de Beatriz Sánchez Zurita en La Pitaya, Zoncuantla, Coatepec, Ver.

embargo a esta constante transformación hubo que dedicarle muchas horas de observación para que se tradujeran en una forma tangible en el plano visual.

Mi corporalidad en el bosque con todo lo que ello implica como el pisar, modificaba un espacio y a partir de ello, había una reelaboración de la forma. Observé que la huella de mi piel se asemejaba con la textura de plantas y algunas piedras, entonces me unté, en algunas secciones de mi cuerpo, pintura acrílica diluida en agua y las estampé en papeles de algodón. Una vez secos, hubo un proceso de percepción para seleccionar y dibujar las formas vegetales del sitio que había en ese momento y que complementarían la composición. También realicé el proceso en el sentido opuesto y cubrí con pintura áreas específicas de plantas y otros elementos, las cuales fijé en los papeles para después dibujar fragmentos de mi cuerpo. Ésta era una forma de integrarme y dialogar con el paisaje.

La huella en esta investigación se abordó como “el recuerdo”, como un desplazamiento y una marca a través del tiempo y el espacio que evidenciaba mi presencia, así como de los elementos que en esos instantes integraban el Bosque. En este sentido, es un territorio donde nada permanece estático y que provee de conocimiento y experiencias sensitivas al que lo habita, es la demostración del tiempo transcurrido.

3.4 La Humedad.

En un bosque de niebla, la humedad es una de las características principales que aunque prevalece todo el año, en algunos meses es mucho más elevada y esto modifica sustancialmente el paisaje. Se puede observar que a mediados del otoño, llueve casi todos los días y los rayos solares no alcanzan a secar totalmente el ambiente, y aunque al paso de los meses las lluvias disminuyen, es tal la absorción del agua y la baja temperatura que provoca que los colores se vean más exaltados, principalmente los verdes adquieren un incremento en su tonalidad. De igual manera, surgen más líquenes y dependiendo en donde crecen, sus formas y colores varían: en las cortezas de las hayas son ocres, amarillos,

rojizos y verdes, mientras que en las piedras sólo predomina el verde. Es así como la naturaleza cubre formas que en otro momento su aspecto y textura son totalmente distintos. Por ejemplo las piedras, que en primavera o principios de verano tienen un aspecto rígido, fuerte, de colores grisáceos, cuando se cubren por el musgo, su apariencia cambia totalmente; son suaves, mullidas y húmedas. Lo cual es un alimento a la interpretación de la forma.

Otro aspecto a subrayar, es la percepción del color a partir de la neblina, que tiende hacia una ausencia cromática y de formas menos definidas. Los azules y los verdes se matizan de gris, lo cual provoca que el campo visual se perciba como un espacio cerrado, acotado, reducido, con contornos poco definidos. De alguna manera ese aire transparente que habita el verano, el cual nos muestra figuras visibles y precisas, con la bruma se vuelve tangible y hace evidente la relación fondo figura.

3.5 El proceso creativo

El cuerpo, no solo es interesante en su forma, percepción y representación, también lo es como receptor de experiencias que en él se acumulan; desde que nacemos se absorben diversos estímulos que a la vez los utilizamos para comunicarnos. En esta primera etapa, nuestro acercamiento al mundo es sensorial; el cuerpo, como recolector de imágenes, sonidos, olores, texturas y sabores nos ofrece un cúmulo interminable de vivencias que utilizamos como referentes visuales y simbólicos en el proceso creativo. Y es, en este sentido de asociaciones, especialmente con la naturaleza, que relaciono cuerpo y vegetación. El cuerpo tratado como una entidad donde cohabita lo humano y lo vegetal, como un gran rodillo girando a través de la vida y al que se le adhieren un sin fin de experiencias y sensaciones, que generan otras percepciones: el cuerpo y las plantas, el cuerpo y las semillas, el cuerpo y las hojas, el cuerpo y el agua, el cuerpo y las partes del cuerpo, el cuerpo como soporte de sensaciones, el cuerpo como tierra, el cuerpo y los árboles, el cuerpo como retrato, el cuerpo y lo sólido,

el cuerpo y lo frío, el cuerpo y lo muerto, el cuerpo y las huellas o el cuerpo rodando.

Mi cuerpo, traduce sensaciones en referentes visuales que son inagotables y que en su proceso de asociación y selección es mi fuente documental más utilizada, ya que impone una reflexión generada a partir del contexto, que inserta percepciones internas y externas a partir de mi corporalidad. Esto se traduce en diversas superficies cognitivas y sensitivas que crean imágenes para desarrollar un discurso, donde las correspondencias de corporalidad y entorno se vuelven elementos expresivos.

La obra realizada para esta tesis es el resultado de una experiencia vivencial a partir de mi corporalidad insertada en el bosque de la niebla. Una presencia que se manifestó a través de un diálogo de sombras y reflejos, de humedades, de luz y del rastro de una huella. De la espacialidad y del reflejo, definiendo la posición de que todo lo que estoy explorando a través de la obra –mi presencia- es el resultado de un proceso perceptivo, que a través de la fenomenología, me permitió ser más consciente de mi esencia íntima que también es una evocación poética de la corporalidad en relación a su entorno.

Como primer punto determiné que la obra sería en dibujo. El trabajar con papeles en formato cuadrado de medidas regulares entre un mínimo de 30 cm. a un máximo de 40 cm., permitía que yo podía desplazarme dentro del bosque, es decir, elaborar parte de la obra “in situ” y trabajarla con temple y grafito (Imagen 22). Este aspecto era significativo, ya que el concepto de la sombra y el reflejo sólo podían hacerse tangibles a partir de colocar los papeles en el suelo y observar las sombras proyectadas. De ésta manera, mi cuerpo y la vegetación se fusionaban en un diálogo de formas a través de la utilización de la mancha. Resolví colocar papeles en distintos momentos, a través de los días y las estaciones del año, utilizando los colores, verde y azul con manchas, a veces con temple de huevo y otras con acrílico muy diluido. Estos trazos de color, establecen

de primera intención, un plano, un nivel donde cuerpo y bosque se fusionan, se integran. Otra manera de obtener este primer plano, era abordarlo como la huella, imprimir plantas, semillas, flores o cortezas de los árboles o, entintar secciones de mi piel y estamparlas en los papeles, lo cual ya sugería la composición.



Imagen 22. Sobras proyectadas en el piso⁴⁹

Al observar las posibilidades que me brindaban las sombras proyectadas en el papel, determiné abocarme a dos maneras de trabajar. En una, dibujaba ciertas secciones de algunas plantas, con la idea de crear un espacio virtual entre la mancha y el trazo en grafito que hacía posteriormente (Imagen 23); el otro modo de realizar la obra fue observar qué se reflejaba de mí cuerpo, entendido como una presencia, trazada a través de la mancha, para después proseguir con el dibujo de secciones de plantas con líneas en grafito (Imagen 24). La intención era

⁴⁹ Registro fotográfico de Beatriz Sánchez Zurita en La Pitaya, Zoncuantla, Coatepec, Ver.

hacer una analogía de mi reflejo y la sección de una planta, ésta era la idea esencial de la obra.



Imagen 23. Papel con registro de sombras⁵⁰

⁵⁰ Beatriz Sánchez Zurita dibujando con lápiz de grafito, a partir del registro de las sombras.
Fotografía: Claudia Negrete Álvarez.



Imagen 24. Proyección de la sombra, trazo con temple y dibujo con grafito⁵¹.

En mi proceso de ejecución, cuando estoy realizando los bocetos que anteceden a la obra, así como en la obra misma, estoy muy atenta a aquellas soluciones formales o asociaciones icónicas que puedan presentarse. A través de la experiencia uno va encontrando o detectando cuando en la ejecución, se plantea una propuesta que jamás habíamos realizado, es justo en ese momento que inicia un proceso reflexivo en cuanto a utilizar o desechar esa nueva propuesta: mediante un análisis formal y sobre todo su pertinencia en el resultado que pretendemos. En esta etapa entran en juego o se confrontan dos aspectos: la expresividad y el espacio simbólico, mientras el primero es espontáneo, intuitivo y aprovecha las cualidades de los materiales, el segundo suele ser reflexivo, pero se distingue un espacio de convergencia: ambos se alimentan de la vivencia, de sensaciones, percepciones, símbolos, formas, ideas y sentimientos. Pero cada artista optará por un camino en el momento de mostrar su obra: plantear un

⁵¹ Registro fotográfico de Beatriz Sánchez Zurita.

discurso reflexivo o emitir una sensación. Teresa del Conde al referirse a la obra de Tamayo nos dice:

La obra de Tamayo, por su índole propia, es mayormente susceptible a ser comentada a partir de sus características formales: estructura, color, composición. No pretende representar, sino presentar; se basta para ser su propio continente y contenido, no hay anécdota en ella, está hecha para decir todo lo que tiene que decir a través de sus propios elementos plásticos, se encuentra infinitamente más cercana de la poesía que de la narración.⁵²

Todo proceso creativo implica una búsqueda y un encuentro, además como diría Magali Lara “cada quien lleva su casa en el cuerpo”⁵³ y agregaría que en toda casa convive un paraíso pero también un infierno en constante transformación y movimiento, esta dualidad alimenta nuestra expresividad y nuestro mundo visual, ambos son necesarios para el arte.

La obra se fundamentó a través de tres procesos de análisis del entorno: la primera es una visión microscópica del Bosque de Niebla en relación a los pies; la segunda es una equivalencia de formas y estructuras del Bosque de Niebla en concordancia a la figura humana, y la tercera; es una visión macro del Bosque de Niebla, que involucra la modificación de la forma y su estructura a partir de elementos poco visibles o lejanos al ojo humano: tamaño y proporción.

El inicio en cada tema que realizamos, implica configurar nuevas formas y estructuras de razonamiento a través de la percepción que favorecen la creatividad, y en ello existe un camino apasionado al conocimiento. En este proceso, el encuentro con las formas o ámbitos⁵⁴ fueron circunstancias detonantes, en las que una idea o imagen encuentra sus referentes y asociaciones y que de acuerdo con Juan Acha, “el artista no hace lo que quiere sino lo que

⁵² Teresa del Conde, *Tres maestros. Reflexiones sobre Bacon, Motherwell y Tamayo*, México, Grijalbo, 1992, p. 122.

⁵³ Angélica Vázquez del Mercado, *Del siglo XX al tercer milenio*, México, CONACULTA, 2001, p. 209.

⁵⁴ Entendido como: sobra y reflejo, luz, huella y humedad

puede, pero ha de tener la habilidad de querer lo máximo, de lo que realmente él pueda realizar”⁵⁵, esta fue una manera de explorar este “poder hacer” que también implicó una destreza para interpretar y ejecutar manualmente “eso” que quería plasmar. La sombra y el reflejo, la luz, la huella y la humedad, fueron conceptos un tanto complejos para traducirlos en una obra. Para que llegaran a ser tangibles, realicé muchas propuestas de manera constante y permanente que no solo incluían ejercicios de composición e interpretación de los conceptos, también fue un proceso intelectual en el que procuraba la apertura a esos hallazgos que de manera inconsciente aparecen. Desde mi punto de vista, la elaboración de la obra fue una permanente concepción, de experimentación y de ensayo-error. La dinámica era realizar apuntes sobre el concepto seleccionado, que se tradujo en acumulación de experiencia formal y expresiva, como preámbulo para ejecutar la obra. De los ejercicios preliminares no seleccioné bocetos, más bien fungieron como soporte para realizar la obra. Pero en la ejecución de la obra, además de la experiencia acumulada, se insertaron de manera inconsciente una serie de trazos y formas que surgen de manera espontánea, a lo que Juan Acha menciona, “del choque de lo ideal con lo real, surge lo imprevisible”⁵⁶, para lo cual considero que lo imprevisible es aprovechable tanto formal como en el marco semiótico. Con ello, la palabra choque sería una contradicción a la llamada libertad expresiva, supondría un rechazo del artista a una impronta, que pudiera ofrecer otro resultado.

En la obra realizada exploré varias maneras de resolver técnicamente la forma y que de manera paulatina se fueron adecuando a lo que deseaba como resultado final. Una de ellas fue crear imágenes a través del bordado (puntadas con aguja e hilo) sobre papel. Para mí, la línea es un elemento visual muy importante que me permite describir y abordar un concepto que, a través del trazo como forma expresiva, no deba limitarse a un lápiz, barra o pincel, sino que logre un resultado visual y táctil, sin llegar a una tridimensionalidad absoluta. El insistir sobre las posibilidades que la línea pueda ofrecerme a través de la utilización de otros

⁵⁵ Juan Acha, *Introducción a la creatividad artística*, México, Editorial Trillas, 1992, p. 145.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 211

materiales como el hilo, ha sido un proceso largo e intenso: considero que en la ejecución, los nuevos materiales que se incluyan son resultado de un trabajo intelectual y manual constante, en el que imagino existe un proceso mental de asociaciones, similar a cuando no recordamos una palabra, entonces sucede que una parte del cerebro continúa ejecutando una tarea, y la otra, se ocupa de buscar en la memoria esa palabra. Tal vez sea un proceso similar, en el cual se crea una imagen independientemente de su iconicidad y de manera simultánea nuestro intelecto revela medios de representación en cuanto a la factibilidad de nuevos materiales, que después averiguamos su calidad, perdurabilidad y compatibilidad, pero de alguna forma nos ofrecen posibilidades de experimentación que pueden utilizarse en nuestra propuesta visual.

Los artistas desde su posición de creadores tendemos a ser escrupulosamente observadores, entretremos con el alfabeto visual, una infinidad de asociaciones que no solo son propositivas en imagen, sino también en cómo se muestran, cómo se interpretan, en qué medio. Por ello, la percepción no solo es el resumen de un ejercicio visual, es el conjunto de sensaciones a través de cada uno de nuestros sentidos, la información acumulada, el contexto, nuestra cultura y hasta nuestra condición intelectual, tienen un efecto que, en sus resoluciones pueden ser muy heterogéneas, Arnheim lo resume como sigue:

El arte cumple mejor su función cuando permanece inadvertido. Vigila para que formas, objetos y acontecimientos, mediante el despliegue de su propia naturaleza, puedan evocar las potencias más profundas y simples en las que el hombre se reconoce. Es una de las recompensas que obtenemos mediante lo que vemos.⁵⁷

En este sentido cabe destacar que la vida y el pensamiento de un artista transita entre la realidad cotidiana, llámese: bañarse, comer, ir al mercado, manejar, etcétera y la elaboración de sus códigos de comunicación para desarrollar y crear

⁵⁷ Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986, p.327.

la obra que lo ocupa en ese momento. Ambos subsisten en tiempo y espacio, porque en el proceso creativo hasta la forma más sencilla logra en su expresividad, la relevancia y emotividad que en su significado le otorgamos.

De acuerdo al método empleado de análisis de la obra de Erwin Panofsky, considero que es una valiosa herramienta que, dotada de un encadenamiento, lógico y de valores agregados ofrece nuevas lecturas no solo para el espectador, sino para el artista, pues en el proceso de la creación se abordan formas y conceptos que de manera natural pueden irse modificando pero, que una vez concluida la obra, o la serie -como es mi caso- deriva a un segundo análisis que propicia una lectura ciertamente modificada respecto a la idea original.

1. Contenido temático primario o natural.

Realicé la obra con técnica al temple o acrílico diluido y grafito sobre papel de algodón de 30 x 30 cm. Los aspectos formales en los cuales me enfoqué, fueron la mancha y la línea. En el primero delimité las áreas en azules o de un gris medio, sin el propósito de crear volumen. Mientras que en el caso de la línea, había que hacer un contraste de forma y equilibrio: se utilizaron más tonos y diversos tipos y grosores de líneas, la idea era hacer un contraste entre manchas difusas y líneas muy definidas, con la intención de crear el espacio entre lo cercano y lo lejano.

La intención del espacio en la obra planteada, era establecer dos planos desde una perspectiva aérea; el primero, resuelto con grafito lo ocupa el mundo vegetal y en algunos casos se observan fragmentos de la figura humana, utilizando la línea como un elemento primordial para describir la forma, mientras que en el segundo plano es representado a través de las formas en color azul.

El propósito era integrar diversas soluciones a la forma a través de la línea, que correspondiera a formular nuevas entidades de nuestra percepción visual, apoyadas en un esquema teórico, donde la definición de los objetos los sitúe como entidades permanentes en cuanto a la capacidad de un individuo de sintetizar sus

experiencias, tomando en consideración que la percepción se circunscribe de acuerdo a una selección y configuración visual particular, así como el significado de imágenes corresponden a un contexto determinado.

2. Contenido temático secundario o convencional.

En este segundo análisis, destaco que las manchas azules representan dos elementos: el agua y el aire que comúnmente se asocian con el color azul. De manera global se identifican formas que son fragmentos de árboles, plantas y semillas. Para el hombre el mundo vegetal ha sido su entorno inmediato, el cual lo ha provisto de alimento y resguardo, en una estrecha relación, por ello observamos que en todas las culturas se distingue algún tipo de ornamentación derivada del mundo vegetal. Uno de los símbolos más importantes es el árbol, vinculación entre el cielo y la tierra, entre lo terrenal y lo divino, relacionado directamente con la idea del cielo con el agua, que al inicio de este punto comentaba. Las manchas azules que representan el agua, pero también el cielo y en consecuencia el aire como un elemento que persiste en y alrededor de ellos entablan un diálogo con las formas vegetales en grafito que simbolizan fragmentos de arboles y a los arboles también se les asocia con el cielo.

3. Significado intrínseco o contenido

El problema a resolver en esta tesis y en la obra, era plantear un diálogo entre el cuerpo humano y la vegetación, en específico con El Bosque de Niebla del Centro de Veracruz, sin que la representación de una figura humana, árbol o planta, fuera evidente, reconocible, o totalmente realista. Desarrollar una propuesta visual de la figura humana concebida como la presencia de un pasado inmediato a través de la sombra, la luz, la huella y la humedad, en la que se establecieran relaciones de formas y significados contemplados a partir de un “adentro” y un “afuera”. Visualizar dos planos desde una perspectiva aérea donde las manchas azules representarían la sombra de secciones de mi cuerpo reflejadas en el suelo, así como la sombra de las plantas reflejada sobre mi cuerpo, contemplando que el

suelo es un soporte que también es pasto, agua, tierra, hojarasca, piedras o raíces.

El bosque de niebla ofrece al espectador imágenes y sensaciones que son infinitas, porque al mirar el paisaje, se ve un “todo” que es muy complejo y que se compone de elementos que aparentemente no tienen relación. Es decir, cuando observaba mi entorno seleccionaba el concepto que iba a abordar, por ejemplo “la humedad”, el pensar en ello me permitió hacer una clasificación de imágenes que se asociaran a la humedad, pero esto también provocó una “disociación”, como menciona Vigotsky, si la humedad fue uno de los conceptos para entablar un diálogo entre el bosque y yo, tuve que hacer una analogía entre el entorno y mi corporalidad que hicieran referencia a la humedad, para que en mi conceptualización emergieran imágenes concordantes. Cabe mencionar que en todo este proceso, emergen sentimientos recíprocos entre lo que representa “mi cuerpo” y lo que me provoca el bosque. Este factor emocional, de sentimientos afectivos, sensaciones y evocaciones poéticas, propició resultados inesperados que considero, es la cualidad que le da el carácter expresivo a la obra.

La elaboración formal de la obra, la realicé en tres etapas debido a que el tema era muy extenso en cuanto a las imágenes que me ofrecía. Inicié haciendo dibujos “in situ” que me llevaron a la designación de los conceptos. Una vez establecido que, la sombra y el reflejo, la luz, la huella y la humedad, eran los hilos conductores, me enfoqué en la técnica y los materiales, que también pensaba deberían estar en relación a lo que pretendía ser un diálogo. Desde el principio decidí que el papel sería mi soporte, con medidas que variaran entre los 30 cm. y los 40 cm., ya que por su tamaño me facilitarían hacer parte de la obra en el bosque. Asimismo el papel de algodón, por sus cualidades, me permitió explorar dos medios: aguadas con acrílico o temple de huevo para realizar las manchas en áreas de un solo color (azul o verde) y, el grafito o carbón. Mi intención era explorar hasta sus últimas consecuencias la calidad expresiva de la línea. Su movimiento, la línea planteada como origen a recorridos visuales, como textura

para expresar una cualidad táctil (troncos rugosos, ásperos; hojas, espinosas suaves, pilosas gruesas, delgadas; flores, suaves de pétalos delgados o gruesos, línea como contornos (cuerpo-bosque), líneas quebradas y curvas.

En la selección de los materiales la premisa era obtener un efecto de transparencia, superposición que reforzara uno de los conceptos primordiales en la obra “el reflejo” que más adelante se aborda de manera específica, ya sea por medio del color o por la textura. La obra plástica, resultado de esta investigación, tuvo dos etapas respecto a la selección y uso de materiales. En la primera, se utilizaron dos tipos de soporte, guardando una medida promedio en formato cuadrado entre 30 x 30 cm y 40 x 40 cm., papeles de algodón, manta de cielo y malla de fibra de albahaca. En la segunda fase suprimí la manta de cielo, mientras que los otros dos materiales los seguí utilizando. Respecto a la fibra de albahaca el proceso fue deshacer la trama y el urdimbre para construir formas de las semillas de acuerdo a mi percepción.

Un aspecto primordial para realizar la obra, era el poder desarrollar el concepto de “la humedad”, percibida como un elemento que ocupa un espacio en el plano pictórico, que se encuentra entre las cosas, las circunda y las envuelve, como una masa etérea, y como un adjetivo que se adhiere a las formas vegetales y corporales, modificando su estructura, forma y color en dos sentidos. El primero, abarca la claridad y visualización de los elementos que habitan el espacio, por ejemplo: si observamos una gota de agua sobre una hoja, el área que ocupa la gota hace las funciones de una lente de aumento, entonces, un mismo objeto bajo esta lupa ofrece un microuniverso, que procura otras posibilidades de percepción. Un segundo sentido se refiere a la neblina, una de las cualidades del Bosque de niebla, la cual es casi imperceptible, para ello había que experimentar con varios materiales que evocaran esta sutil ausencia de tono debido a lo difuso de la luz, cuyo efecto tiende a fundir las formas, debido a que los contornos se vuelven imperceptibles, sin embargo, esta circunstancia favorece la relación figura-fondo.

Abordar el concepto de humedad, necesariamente consigna un origen y una consecuencia: el agua como elemento primigenio, que en sus metamorfosis involucra el aire, la tierra, además de la transformación al vapor, el lodo, la planta, admite una relación directa con el ser humano a través de un entorno, un “Site specific”⁵⁸ que se traduce en el encuentro de dos entidades, -bosque y ser-, que interactúan en un lugar específico.

Para cualquier desarrollo temático existe un concepto, imagen, objeto o acontecimiento que se vuelve el detonante constructivo; formal e intelectual, por el cual transita el proceso que se ve enriquecido por la gran diversidad de materiales, procesos de manufactura y tecnología que cada artista se provee, situación que muestra el beneficio de la capacidad expresiva de la materia. Realizar la obra de esta tesis fue, como todo proceso, una idea que constantemente se transformaba, no solo en acotar los conceptos sino también en la producción, uso de materiales y técnicas. Un proceso un tanto cuanto complicado debido a que la problemática a resolver era hacer una propuesta visual en la que no fuera obvia la representación de un cuerpo en el bosque y evitar el paisaje común con una línea de horizonte con perspectiva. La idea central era asomarse al bosque, circunscribir espacios con una medida regular en la que cada material y técnica utilizada se percibiera como un espacio independiente pero que en la suma de ellos existiera un diálogo.

⁵⁸ Doris Krystof dice que es un arte hecho para un lugar preciso, al que está inseparablemente unido, y que se relaciona no sólo formalmente (arquitectónicamente, funcionalmente), sino también sustancialmente (histórica, sociológica, políticamente) con dicho lugar. Cfr. Hubertus Butin, (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid, Abada Editores, 2009, p. 201.

DIALOGO EN EL BOSQUE DE NIEBLA. Selección de obra



Beatriz Sánchez Zurita, *Camino a la humedad*, 2009, acrílico, pastel y carbón sobre papel
38 x 38 cm.



Beatriz Sánchez Zurita, *El encuentro*, 2009, acrílico y carbón sobre papel 38 x 38 cm.



Beatriz Sánchez Zurita, *Fragmentos levitando*, 2010, acrílico y grafito sobre papel, 38 x 38 cm.



Beatriz Sánchez Zurita, *Nocturno sagrado*, 2010, acrílico, temple y grafito sobre papel, 38 x 38 cm.



Beatriz Sánchez Zurita, *Humedad fragmentada*, 2010, acrílico y grafito sobre papel, 30 x 30 cm.



Beatriz Sánchez Zurita, Primer acercamiento, 2010, acrílico y grafito sobre papel, 38 x 38 cm.



Beatriz Sánchez Zurita, *Sombra al anochecer*, 2010, acrílico y grafito sobre papel, 38 x 38 cm.



Beatriz Sánchez Zurita, *Viento y humedad*, 2011, acrílico y grafito sobre papel, 38 x 38 cm.



Beatriz Sánchez Zurita, *Semillas en el aire*, acrílico y grafito sobre papel, 38 x 38 cm



Beatriz Sánchez Zurita, *Vuelo en esporas*, 2011, temple sobre papel, 34x34 cm



Beatriz Sánchez Zurita, *Reflejo de un helecho*, 2011, temple sobre papel, 34x34 cm

CONCLUSIONES

El problema a resolver en esta tesis, era plantear una serie de 30 obras en las que se desarrollara un diálogo visual entre dos organismos diametralmente opuestos, –el bosque y mi corporalidad–, el objetivo era encontrar correspondencias, analogías, espacios comunes que fungieran como códigos para propiciar una comunicación a través de la selección de conceptos que coexistieran en ambas entidades y no hacer obvia la imagen del cuerpo en un bosque. Para ello, fué necesario hacer una revisión de lo que ha supuesto el cuerpo humano en las artes visuales, utilizar la información en un sentido comparativo en relación a lo que en el presente sucede.

El arte actual transita en una re significación de discursos, en los que cohabitan la tecnología y las experiencias virtuales, estas últimas abren un nuevo panorama en cuanto al proceso de información y percepción del cuerpo, con toda una diversidad y carga simbólica propia de nuestra época. Pues si bien, los medios y las técnicas para representar la figura humana en diferentes épocas han variado, ahora se han visto especialmente transformados. El abanico de posibilidades que hoy en día tiene los creadores, no solo de interactuar en otras disciplinas artísticas, sino también de incursionan en áreas como las ciencias y las humanidades, los sitúa en un contexto privilegiado. Este contexto hace de un proceso creativo, una experiencia integral, que implica un desarrollo intelectual, organización y disciplina para articular un discurso visual.

La idea de apropiarse del cuerpo, en el sentido más amplio para expresarse, ya sea en su totalidad o en secciones, en su adentro o su exterior, o como soporte de la misma obra, lo ubica como el hilo conductor de un discurso visual. Su forma es reconocible universalmente; entre la representación de un humano esquematizado con un simple círculo, que es la cabeza con cinco palitos que son el torso, los brazos y las piernas, hasta la imagen de un hombre lleno de tatuajes, con una

serie de aparatos electrónicos adheridos a su cuerpo, hay una historia de formas y significados en continua revisión.

Pero, más allá de lo que una figura humana por su sola estructura pueda decir, lo significativo en una propuesta visual es, como la imagen de este cuerpo adquiere una lectura personal en la medida que sus elementos iconográficos se integren al mundo que lo rodea. El artista a través de su cuerpo, en forma y pensamiento busca explicar su existencia, diferenciarse o pertenecer a un grupo, su cuerpo podrá ser la medida y el medio, pero la tecnología no será su salvación si en ella busca las respuestas espirituales del arte.

En proyectos efectuados anteriormente, por lo regular realizaba la obra y después escribía sobre el tema abordado; en otros, investigaba sobre el concepto y después hacía la propuesta visual. En el caso particular de “Cuerpo humano y vegetación, diálogo en el Bosque de niebla del Centro de Veracruz”, implicó otro proceso creativo, cuyo resultado fue una experiencia enriquecedora en muchos sentidos; ya que la investigación, la obra y el avance del texto se hizo de manera simultánea, fue un ejercicio de retroalimentación permanente. Escribir acerca de la percepción me permitió reflexionar cómo es mi desarrollo cognoscitivo, el cual derivó en un análisis y clasificación de información para considerar las fuentes bibliográficas a consultar. También destaco que la producción de la obra, me brindó otras formas de construir un discurso visual. Pienso, que el hecho de documentar un proceso creativo desde nuestra propia experiencia, nos posibilita, como artistas, a enriquecer y reflexionar sobre nuestra práctica profesional.

También, es oportuno decir que fue un camino de errores y aciertos, pero el enfrentarme a un organismo tan complejo, pero tan fascinante, como es el Bosque de niebla, requirió de muchas horas de permanecer en él; en silencio, observando cómo un mundo se transformaba ante mí a cada minuto; de hacer acopio de mi paciencia para encontrar los elementos de comunicación, para decir que –la

sombra, la luz, la huella y la humedad– iban a ser las palabras para abrir las puertas de un universo inagotable en todos los sentidos.

El proceso de percepción permite un sinfín de posibilidades para abordar un tema, y en ese sentido, el arte aún puede ofrecer a quien lo admira esa fascinante cualidad de conmover, de darnos un goce estético, de buscar en las entrañas de nuestra sensibilidad trastocada un estado que le devuelva su humanidad. Bastante tenemos con los sistemas mediáticos, que por mucho han superado cualquier representación de la violencia, haciéndola explícita, como para abundar en ello. En este sentido, la elaboración de esta tesis, afirma mi convicción absoluta de realizar obra que le otorgue a la persona que la observe, un espacio de reflexión del contexto y del entorno. Pero ante todo, proponer un camino donde el amor, la paz, la espiritualidad y el respeto hacia todos los seres vivos que habitamos este planeta, le devuelva algo tan valioso como llamarse “ser humano”. Porque pienso que a través de una acción como exponer a un perro amarrado, sin agua y alimento, por varios días hasta que muera, no le ofrecemos nada a nuestra sociedad. La gente no necesita ir a un museo o galería para observar un hecho tan cruel, lo tiene en su entorno cotidiano.

Finalmente menciono que las circunstancias actuales, que posibilitan el acceso a otras disciplinas artísticas y a diversas áreas del conocimiento, aplicables a los proyectos artísticos, transforman el espacio del arte en un mecanismo de diálogo más dinámico, donde la capacidad de asociación, ejecución y manufactura de la obra se vuelve inagotable. En este sentido, la vivencia de la percepción permanecerá como una herramienta indispensable de mi quehacer artístico.

Bibliografía

- ACHA, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, México, Trillas, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986.
- , *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- ARTINGER, Kai, *Egon Schiele. Vida y obra*, Hong Kong, Koneman, 2000.
- BACHELARD, Gaston, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- , *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BERNARD, Bruce (ed.), *Vincent by Himself. A Selections of van Gogh's Painting and Drawing together with Extracts from his Letters*, Italy, New York Graphic Society Book Little, Brown and Company, 1985.
- BLAKE, William, *El matrimonio del cielo y el infierno*, México, Distribuciones Fontamara, 2007
- BUHLER, Lynes, Barbara, *Georgia O'Keeffe Museum Collections*, New York, Abrams, 2007.
- BUMPUS, Judith, *Van Gogh's flower*, West Germany, Universe Books, 1989.
- BUTIN, Hubertus (ed.), *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*, Madrid, Abada Editores, 2009.
- BUSSAGLI, Marco, *El cuerpo humano. Anatomía y simbolismo*, Barcelona, Electra, 2006.
- CACHIN, Françoise, *Gauguin. The Quest for Paradise*, Italy, Thames & Hudson Ltd., 1992.
- CALABRESE, Omar, *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.
- , *Como se lee una obra de arte*, España, Cátedra, 1993.
- CASO, Jaques, *et. al., Rodin. Eros and creativity*, Munich, Prestel-Verlag, 1992.
- COLLINGWOOD, R.G., *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

CROW, Thomas, *La inteligencia del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, etc., 2008.

DEL CONDE, Teresa, *Tres maestros. Reflexiones sobre Bacon, Motherwell y Tamayo*. México, Grijalbo, 1992.

-----, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, Attame, 1994.

DOCZI, György, *El poder de los límites*, Argentina, Troquel, 1999.

ECO, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1970.

FEAVER, William, *Lucian Freud*, London, Tate, 2002.

Fundación Joan Miró, *Kiki Smith her memory*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2009.

GOMBRICH, Ernst H. *La historia del arte*. Londres, Phaidon, 1997.

GRIS, Juan, *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971.

HEIDEGGER, Martin, *El arte y el espacio*, Barcelona, Herder, 2009.

HALL, Edward T., *La dimensión oculta*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1983.

HELLION, Martha (coord.), *Libros de artista*, Tomo I y II, España, Turner, 2003.

HEMENWAY, Priya, *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*, China, Evergreen, 2008.

IMPELLUSO, Lucía, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, Barcelona, Electra, 2003.

JUANES, Jorge, *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México, Itaca, 2010.

KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, trad. Genoveva Dieterich, Barcelona, Barral, 1983.

KLEE, Paul, *Bases para la estructuración del arte*, trad. Pedro Tanagra, México, Ediciones Coyoacán, 1995.

LÓPEZ, Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los*

antiguos nahuas, México. Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984.

MALINS, Frederick, *Mirar un cuadro. Para entender la pintura*, Madrid, Hermann Blume, 1983.

MARINA, José Antonio, *Teoría de la creatividad*, Barcelona, Anagrama, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La unión del alma y el cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*. Madrid, Ediciones Encuentro, S.A., 2006.

MASLEN, Mick, y Jack Southern, *Drawing projects an exploration of the language of drawing*, London, Black dog publishing, 2011.

MAY, Eduard, *Filosofía natural*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

MITSCH, Erwin, *Egon Schiele*, Austria, Welsermühl AG, 1990.

PANOFSKY, Edwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2008.

-----, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2008.

MORIN, Edgar, *La mente bien ordenada*, España, Seix Barral, 2007.

PARTSCH, Susanna, *Gustav Klimt. Painter of Women*, Germany, Prestel-Verlag, 1994.

PAULI, Tatjana (coord.), *Gustav Klimt*, Madrid, Electra, 2000.

PÉREZ-RINCÓN, Héctor (comp.), *Imágenes del cuerpo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

PLASENCIA, Climent, Carlos, y Manuel Martínez Lance. *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

PRECIADO, Nativel, y José Antonio Marina. *Hablemos de la vida*. Madrid: Temas de hoy, 2004.

RICHMOND, Robin, *Michelangelo. The Creation of Sistine Chapel*, New York, Crescent Books, 1992.

SOURIAU, Étienne, *La correspondencia de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

SWINGLEHURST, Edmund, *The life and work of Cezanne*, New York, Shooting Star Press, 1994.

SUBIRATS, Eduardo, *Las estrategias del espectáculo*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2007.

TEMKIN, Ann, *Contemporary Voices. Works from the UBS Art Collection*, Italy, The Museum of Modern Art, 2005.

VELS, Heijn, Annemarie, *Rembrandt*, Madrid, Aguilar, 1989.

VIGOTSKY, L. S., *La imaginación y el arte en la infancia*, Madrid, Akal, 2007.

WILLIAMS-LINERA, Guadalupe, *El bosque de niebla del centro de Veracruz: ecología, historia y destino en tiempos de fragmentación y cambio climático*, México, CONABIO - Instituto de Ecología A.C., 2007.

ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci. Esbozos y dibujos*. China, Editorial Oceano, 2005.

Referencias electrónicas

www.artehistoria.jcyl.es

www.awesome-art.biz

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gauguin.htm>

<http://www.britishmuseum.org/default.aspx>

http://www.britishmuseum.org/explore/galleries/ancient_egypt/room_61_tomb-chapel_nebamun.aspx

<http://www.bu.edu/wcp/paper/Cult/CultRalo.htm>

<http://eldadodelarte.blogspot.com/2011/05/acts-festival-de-performance-en.html>

www.fao.org/docrep/004/y3549s/Y3549S08.htm

<http://www.flickr.com/photos/bartsmith/5786530652>

http://www.museums-of-paris.com/musee_en.php?code=342

http://www.portalplanetasedna.com.ar/historia_arte.htm

www.ricci-arte.com

<http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=1190>

www.uv.mx/gaceta/Gaceta100/100/ABCiencia/ABCiencia_08.htm

<http://www.wga.hu/frames-e.html?bio/m/michelan/biograph.html>

www.yveskleinarchives.org