

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES VISUALES
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
ACADEMIA SAN CARLOS



CIUDADES NOCTURNAS

La urbe y lo nocturno en la pintura contemporánea.

Tesis para optar por el grado de:

Maestría en Artes Visuales.

Presenta:

Luz del Carmen Magaña Villaseñor.

Tutor principal:

Dr. Eduardo Antonio Chávez Silva.

Academia San Carlos UNAM

Dr. Julio Chávez Guerrero.

Academia San Carlos UNAM

Mtro. Arturo Miranda Videgaray.

Academia San Carlos UNAM

Mtro. Aureliano Eduardo Ortiz Vera.

Escuela de artes plásticas ENAP Xochimilco UNAM

Mtro. Fermín Ruiloba Ausin.

Academia San Carlos UNAM

México D.F. Junio 2013.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Quiero agradecer sin que suene trillado a quien le debo todo: mi Dios

A mis padres Juan y Coco, a mis hermanos Jesús y Alejandra,

Que siempre han confiado en mí y en mi trabajo;

A Rafael (Piquetito)... ahora un ángel

A mi familia por ser tanta y darme motivos para crecer y crear

A ti hermana, a mis amigos de vida, porque son muchos y nunca se van.

A mis tutores, que me llevaron de la mano en esta travesía.

A la galería DRT y todos los amigos que forman parte de ella y el apoyo e impulso que me han otorgado.

A la Universidad Autónoma de Querétaro, en especial a la facultad de Bellas Artes, mi casa desde hace mucho tiempo.

A la Universidad de Guanajuato, donde ahora comienzo otra historia

A las memorias contadas de distintos países vistas desde un barco...

CIUDADES NOCTURNAS

La urbe y lo nocturno en la pintura contemporánea.

Introducción5

1. LA NOCHE EN LA CIUDAD.

1.1 La ciudad: una solución en lo pictórico.9

1.2 Lo nocturno: una solución en lo urbano.18

1.3 Cuando no se duerme en la ciudad. La ciudad de México como campo de trabajo.27

1.3.1 Breve historia de la ciudad de México.....30

2. ASPECTOS CONCEPTUALES: LO URBANO EN LA PLASTICA

2.1 La representación urbana: una constante en México.38

2.2 La ciudad y la noche en la pintura contemporánea.48

2.3 A imagen y semejanza: “urbanos y de la noche” tres artistas plásticos tomados de referencia en obra y proceso creativo, su influencia en la serie “Ciudades Nocturnas”.51

2.3.1 Daniel Lezama54

2.3.2 José castro Leñero.....64

2.3.3 Trini70

3. PROCESO Y CONCEPTO: Construyendo la noche

3.1 sobre mis Ciudades Nocturnas.77

3.2 La fotografía: el instante nocturno.88

3.3 La noche como ruta: proceso por etapas.100

3.3.1 Como desarrollar una obra plástica: Cronograma104

3.3.2 Material.....106

3.3.3 La ruta y el sitio.....107

3.3.4 Mesa de trabajo y presupuesto107

3.3.4 Sobre ciudades nocturnas108

3.4 Bitácora (carpeta).112

3.4.1 Apéndice I. La otra noche.....132

Conclusiones.138

Bibliografía.141

Introducción

El objetivo de este documento es conocer el proceso creativo que generó el interés por pintar la noche y las ciudades pero principalmente durante la estancia vivida en la Ciudad de México, en sus noches. Se desea reconocer a artistas nacionales y extranjeros que han sentido esta misma fascinación por las ciudades de noche para tratar de dar respuesta a esta inquietud. Esta tesis es una manera de llevar a la obra plástica, en este caso, la pintura, a la vida nocturna y urbana con lo que en ella acontece, a las ciudades modernas dentro de un concepto urbano contemporáneo; como, por medio de noches y ciudades, una obra puede llevar al espectador a reconocerse dentro de la mancha urbana y la vida nocturna que se representa en ella.

La ubicación geográfica tomada para este proyecto es la ciudad de México D.F. tomando sus noches como referencia. En la obra la principal problemática a solucionar, es captar la esencia nocturna de esta ciudad, plasmar en la pintura una mirada de los desplazamientos nocturnos de las personas que a transitaban por las noches en esta ciudad. El medio de transporte para este transitar nocturno fue el metro de la ciudad de México y esta plasmado también en el trabajo pictórico, en este se ven involucrados un sinnúmero de vidas e historias paralelas, también el caminar por la ciudad de noche y el vertiginoso traslado de un automóvil captando las diferentes luces y colores ayudaron en el proceso creativo, y la aportación de ideas para este, y así crear una serie de pintura con el nombre que también sirve de base a mi trabajo de tesis: "Ciudades Nocturnas".

Se pretende proponer por medio de la pintura y abordando el tema de la noche en la ciudad de México, lo que representa para cada individuo el transitar nocturno

cotidiano; y, también, tomar las ciudades como caminos transitados del hombre para llegar a un destino incierto. Poder elaborar una obra que represente el caos, en algunos casos, de una ciudad y los sentimientos y pensamientos que esta conlleva, enfocándose al centro histórico de la ciudad de México, en especial al lugar donde se vivió y convivió por 2 años: las calles de República de Cuba esquina con República de Chile y los alrededores de la Academia San Carlos, pues es la visión desde la cual se elaboraron las ideas para esta serie.

La aportación de este proyecto es, mediante la pintura, narrar lo que sucede en una ciudad de noche, mientras en su mayoría la gente está durmiendo, plasmar la otra vida, esa que sale después de que se oculta el sol y también encontrar el camino que se traza por medio de los mapas urbanos; mapas mentales o mapas estructurados, desde donde se parte, para transitar nuevas ciudades nocturnas. Hay muchas historias por narrar como noches por pintar, se tomaron al azar, en un deambular cotidiano, y cada una de las obras cuenta una historia diferente que en conjunto cuentan la vida nocturna del artista y las cosas y situaciones que a este le llamaron la atención en un momento determinado.

La ciudad, en algunos casos, hace una diferencia del ser civilizado del bárbaro, aunque los papeles muchas veces se invierten; dentro de la historia del arte encontramos artistas que han pintado la ciudad y la urbe como modo de expresión de una realidad y misterio. La ciudad y la noche tienen un lenguaje específico y pictórico propio; con sus espacios íntimos, los objetos insignificantes que habitan en estos y el entorno cotidiano, todo esto lo podemos ver plasmado como el Greco y la pintura flamenca. En el siglo XIX, la ciudad empieza a adquirir una importancia en la vida de los artistas de inigualable trascendencia, al igual que llegan también a plasmarse los paisajes nocturnos. Esto se observa en los impresionistas por ejemplo, describiendo las escenas de la vida urbana como ideal del ser humano moderno. En el modernismo también nos encontramos con

la ciudad como tema dentro de la pintura de artistas como Matisse, Picasso y Kandinsky por nombrar solo algunos.

A lo largo del siglo XX, la ciudad es el tema central de muchas etapas del arte moderno como en el caso de Hopper, donde describe las escenas nocturnas de las ciudades aunque no deja de hablar de los espacios íntimos de las personas y sus soledades. Los hiperrealistas neoyorquinos como Richard Estes, Don Hedí, Robert Nottingham, Alex Colville, también manejan el tema de la ciudad en su pintura. La llegada del performance y la ideología de Guy Debord, nos plantea la idea de la ciudad de la posguerra y la vida del ser humano acompañado de la tecnología y el individualismo en su forma más radical.

En mucho de los ismos se ve reflejada la noche y la ciudad, dándoles diferentes aspectos y representaciones, vemos ciudades impresionistas... expresionistas... noches con simbolismos distintos o de colores fuertes y planos al estilo de Matisse, o con una furia que solo la noche domina, al estilo de los fauvistas, se observan urbes cuadradas sin perspectivas al estilo cubista de Juan Gris o Braque.

También, Antonio López y las ciudades, escenario de la vida por excelencia, donde su pintura es un verdadero modelo de realidad; la estructura permanente en sus calles y edificios, pero al tiempo, cambiante y poliforme es una clara representación de lo que se está hablando. En la última década del siglo XX la ciudad se ha convertido en el lugar común de estudios de muchos artistas, tanto por el espacio y lugar de desarrollo (esto, interviniendo sus espacios públicos), de una manera conceptual, así como el tema central de mucha de su pintura. Y en una manera particular, la ciudad de México ha sido considerada para la realización de innumerables trabajos plásticos.

La pintura contemporánea es, en líneas generales, la que se ha desarrollado a lo largo del siglo XX. Es una consecuencia de la pintura moderna y post-moderna, en donde los primeros movimientos pictóricos modernos marcaron mediante signos y símbolos las primeras pinturas contemporáneas, y que fueron iniciados por los principales pintores modernos, es aquí donde el tema de la urbe toma mayor fuerza; y es aquí donde reside también la idea principal de esta tesis, el aporte que se pretende realizar es el llevar a la noche y a la ciudad a un aspecto cotidiano – contemporáneo donde la gente se sienta reconocida y reconozca al igual su lugar de transición, delimitando el espacio al centro histórico de la ciudad de México y el transitar por esta ya sea en el transporte metro o a pie y el contar una historia que puede ser de todos y de nadie, una historia más.

La ciudad

Una solución en lo pictórico



Richard Estes, "parís, escena de la calle". Pintura. 1972. (1)

Ciudad

Definición:

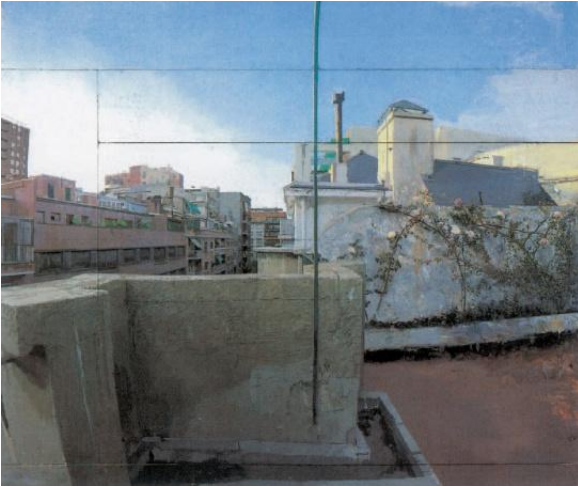
1. f. Población grande cuyos habitantes se dedican principalmente a actividades no agrícolas:
ciudad metropolitana.
2. Conjunto de habitantes de estas poblaciones, por oposición a los del campo.
3. Conjunto de edificios o instalaciones destinadas a una determinada actividad.
4. Una ciudad es un área urbana con alta densidad de población en la que predominan fundamentalmente la industria y los servicios. ¹

La Conferencia Europea de Estadística de Praga considera como ciudad una aglomeración de más de 2000 habitantes siempre que la población dedicada a la agricultura no exceda del 25% sobre el total. A partir de 10 000 habitantes, todas las aglomeraciones se consideran ciudades, siempre que éstos se encuentren concentrados, generalmente en edificaciones colectivas y en altura, se dediquen fundamentalmente a actividades de los sectores secundario y terciario (industria, comercio y servicios). ²

El concepto político de ciudad es aplicado a conglomerados urbanos con entidad de capitalidad y mayor importancia en la región y que asume los poderes del Estado o nación. Por extensión se aplica la denominación a cualesquier entidad administrativa con alguna autonomía a nivel de municipio, siendo las demás denominaciones, como pueblo, genéricas y optativas.

¹ PROCESO DE URBANIZACIÓN EN LA PERIFERIA DE LA CIUDAD DE TRUJILLO: MICROCUENCA, QUEBRADA EL ORO Soraya Pérez Colmenares, *Universidad de Los Andes. Núcleo Universitario Rafael Rangel. Departamento de Ciencias Sociales. Trujillo – Venezuela.*

² Océano practico, diccionario de la lengua española, Pág. 169, editorial océano de México, 5ta edición, México D.F., julio de 1996.



Antonio López, "terrazza Lucio". Pintura. 1990. (2)

Es pues una definición administrativa del estado político, región geográfica o comunidad autónoma, que tienen una ciudad central y pueblos o ciudades menores. La geografía urbana y la sociología urbana estudian ambos aspectos desde el punto de vista de la geografía humana y la sociología con la ecología humana.

Una ciudad de clase mundial corresponde a un concepto de ciudad con una serie de características nacidas debido al efecto de la globalización y al constante crecimiento de la urbanización.

¿Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de miedos? ³

Hablar de la pintura urbana, la pintura de las ciudades, es empezar a hablar de una investigación hacia la realidad, al realismo y lo que esto le significa, empezando por las tendencias realistas en el arte desde la posguerra; a los tiempos en los que ahora se vive, pues ahora ya es posible la visión global y compartida que se tiene del mundo; en estos tiempos, la realidad tiene un aspecto físico.

Antonio López. "Gran vía". Pintura. 1990. (3)



³ Italo Calvino, *las ciudades invisibles*, Italia Ed. Ciruela, 1972.

Inmensamente rico que el hombre del siglo XX percibe desde ángulos distintos respecto al hombre de otras épocas. Las vanguardias han destruido la idea de un único lenguaje, y las ciudades y su crecimiento descomunal, han acaparado los temas en las obras de arte.

La ciudad es uno de los temas más abordados en la pintura en todos los tiempos, es ella la cuna de la novedad y la modernización y es ella la base en donde se va forjando el destino y el futuro. La pintura urbana ha tenido gran auge en el siglo XX, al igual que en el siglo XXI, y se ha valido, entre otras vanguardias, del realismo, del fotorrealismo y del hiperrealismo para ser concebida. Es un intento verdaderamente al límite de tratar de fundir la temporalidad de una urbe con los tiempos pictóricos y psicológicos en los que vivimos. La ciudad, la cual puede ser escenario de la vida por excelencia, es un verdadero modelo de la realidad: estructura permanente en sus calles y edificios, pero al tiempo, cambiante y polimorfa. Calles bulliciosas o llenas de desolación, edificios gigantescos o fachadas, con acercamientos de casas habitadas por personas sin nombres, como relataba Aldous Huxley en su novela “*un mundo feliz*”.

Antonio López. "torres blancas". Pintura. 1976 – 1982. (4)

Las ciudades son mapas codificadores de nuestra vida, de nuestro pasado y nuestro presente, de lo que somos, lo que fuimos y lo que seremos, es por esta razón que el artista lo toma como punto de partida para su trabajo visual. Las obras son



retrospectivas de ciudades alejadas y paisajes geométricos de ambientes urbanos en donde los automóviles, la forma de vestir de sus habitantes sin identidad, los

escaparates, las luces de neón y los carteles publicitarios representan el ambiente de la época en la que nos encontramos, siendo así una imagen global de las metrópolis más importantes del mundo como París, Madrid, Nueva York, Londres, Rio de Janeiro y por supuesto, México D.F

En las ciudades

Hablan

Hablan

Pero nadie dice nada

La tierra desnuda aún rueda

Y hasta las piedras gritan

De Halali, 1918

En su mayoría, y más en la segunda mitad del siglo XX se utiliza la fotografía para recoger y registrar información de las ciudades, reconstruyendo así una realidad y capturando vitalidad y movimiento de una ciudad bulliciosa y en vías de crecimiento.

Richard Estes. "Clave de la alimentación". Pintura. 1970. (5)

La diferencia entre el realismo, hiperrealismo y fotorrealismo al plasmar una ciudad, es que mientras el realismo es el arte que se configura como un movimiento que intenta plasmar



objetivamente la realidad, el realismo consigue la máxima expresión con una técnica pictórica propia, logrando su mayor auge en Francia, casi exactamente, en la mitad del siglo XIX; y, el hiperrealismo es una tendencia radical de la pintura realista surgida en Estados Unidos a finales de los años 60 del siglo XX que propone reproducir la realidad con más fidelidad y objetividad que la fotografía. A veces se confunde con el fotorrealismo que es menos radical y que es un género dentro de la pintura que se basa en hacer un cuadro a partir de una fotografía.

Artistas que han plasmado el campo urbano en sus obras y los cuales se nombran en este trabajo para dar un ejemplo más claro de lo que se habla son por ejemplo, Richard Estes, (1, 5 y 6) quien considera la fotografía como un medio auxiliar, preparatorio a la hora de pintar sus obras urbanas. En lugar de proporcionar un tema, la fotografía, según Estes, solo le da las mejores indicaciones para el tema urbano que quiere pintar. A pesar de su aparente fidelidad, los motivos de Estes se ven sometidos a un grado de transformación imaginativa sin paralelos como en la mayoría de los fotorrealistas que utilizan temas relacionados. Esto se puede afirmar también con otros artistas estadounidenses como Richard McLean, Don Eddy (7) y Ralph Goings, así como Robert Cottingham.

Richard Estes. "Gordons". Pintura. 1972. (6)

Cottingham que, al igual que Rosenquist, empezó su carrera en el arte comercial, traslada los principios pop de la ampliación y el fragmento de realidad a un neorrealismo de inspiración pop. Al utilizar como ayuda la fotografía, los artistas como él se interesan más por el proceso que por la obra terminada. Pretenden en la pintura urbana y con esta, de la mano del hiperrealismo, reconocer algo que nunca se ha visto, un fragmento sorprendente



de realidad visible y psicológica que no se puede limitar simplemente a la voluntad de pintar las cosas (calles, autos, luces...) tal como uno las ve. Con esto se crea una singularidad en lo cotidiano.

Artistas que han llevado el tema de la ciudad y de los cuales se hace una referencia de su obra, en su mayoría Norteamericanos, sin restar importancia a otros artistas que también manejan el campo de lo urbano en su trabajo creativo, pues son estos pintores con los que hay una identificación fuerte en obra y en proceso, empezando con el pintor Catalán Antonio López. (2, 3 y 4)

La obra de Antonio López, urbana por excelencia, plasma la relación con su ciudad y describe un tiempo transcurrido en el espacio de las vistas desde sus terrazas. La ciudad de Madrid es su fuente de inspiración, esquinas de calles concurridas, donde se queda estático el tiempo y no transcurren los años, por ejemplo el cuadro "terrazza de Lucio" es muestra de esos atardeceres españoles que López maneja muy bien; la "Gran Vía" es una de las obras más conocidas del artista. Esta obra pertenece a la corriente del hiperrealismo dentro de las propuestas neofigurativas de la 2ª mitad del XX. El cuadro es una reproducción prácticamente exacta de la Gran Vía, calle situada en el centro de Madrid, fácilmente se puede confundir con una fotografía. López simula en sus obras el deterioro provocado por el paso del tiempo o el uso. El cuadro "Madrid desde Torres blancas", una espectacular vista

de la capital, es una de las obras más importantes de la escuela realista española, se muestra una ciudad de colores fríos bajo un cielo pálido; solitario y onírico creando una atmósfera extrañamente viva, y al mismo tiempo inerte. Antonio López



crea una atmósfera donde la consciencia de lo efímero se hace más y más fuerte.

Don Eddy. "Aparcamiento privado III". Pintura. 1971. (7)

Otro de los artistas nombrados en este trabajo es Alex Colville, un pintor canadiense, que, con su obra “parada de camiones”, donde se plasma un tráiler, aparcado en un lugar de una ciudad, no se sabe qué dirección toma ni lo que carga pero es una escena cotidiana que remite a pensar y recordar muchas escenas ya cotidianas y muchas veces conocidas, algo de lo que llama la atención de esta obra, es que es una tarde-noche y así también podría integrarse a los cuadros nocturnos de los que también se hace mención en esta tesis.

Reiterando a Richard Estes pintor estadounidense conocido por sus pinturas fotorrealistas. Sus cuadros consisten generalmente en retrospectivas de ciudades alejadas y en paisajes geométricos de ambientes urbanos en donde los automóviles, forma de vestir, carteles publicitarios y escaparates, representan el ambiente de la época. Una característica de su pintura es la compleja utilización de las superficies con luz refractada.

Ralph Goings; es un pintor estadounidense estrechamente asociado con el fotorrealismo. Él es mejor conocido por sus pinturas de un alto nivel de detalle de elementos urbanos desde una hamburguesa, hasta camionetas, y los bancos de California, retratado en un objetivo de forma deliberada.

Don Eddy es un pintor que se ganó la fama inicial con su obra, también fotorrealista; y entrando en el reino de la metafísica, esto sin olvidar las ciudades y su entorno. Rindiendo un homenaje a los coches y la ciudad urbana.

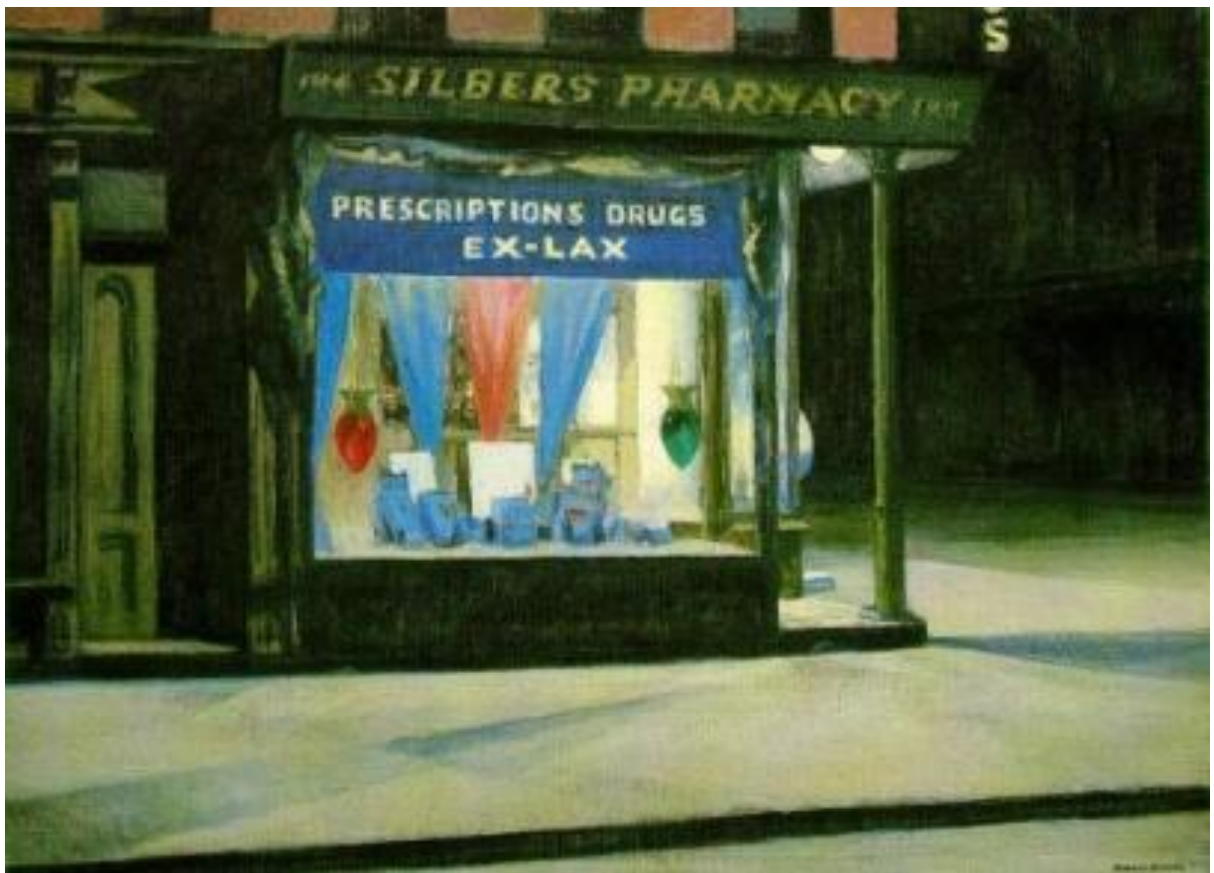
Robert Cottingham con su obra “Carl’s” plasma fragmentos de anuncios comerciales con los fuertes reflejos de las luces de neón. Para crear sus obras, emplea la cámara fotográfica como libro de bocetos. Durante años, su tendencia ha sido trabajar en series: edificios, señales, palabras, números, letras, vías de tren, y maquinas de escribir, enfocándose siempre en escenas americanas.

Otros artistas que no se quieren dejar pasar en este apartado son: George Grosz; Bernard Buffet y Charles Sheele, pues en sus obras también tienen utilizar la ciudad como punto de partida.

De manera personal, la ciudad, hablando específicamente de la ciudad de México, es un abanico de posibilidades para llevar a cabo cualquier idea plástica, está llena de un sinfín de elementos que se pueden plasmar en la pintura, dentro de los cuales, lo que más llama la atención para este proceso son las calles llenas de movimiento, edificios grandes, la acumulación de elementos icónicos que no hay en ciudades pequeñas. Plasmar parte de lo que ella da y llevarlo a la visión propia es el elemento principal por la que se hace el planteamiento de tesis y obra sobre esta ciudad.

Lo nocturno

Una solución en lo urbano



Edward Hopper. "Farmacia". Pintura. 1927. (8)

Noche

Definición:

Una actividad que tiene lugar por la noche es una actividad nocturna.

La refracción por la atmósfera de los rayos luminosos del Sol motiva que veamos luz cuando el Sol ya se ha puesto: crepúsculo vespertino. Dicha refracción alarga el día y acorta la noche.

Medido desde el mediodía el ocaso se caracteriza por un ángulo horario H donde

$$\cos(H) = -\tan(F) * \tan(D)$$

Siendo F es la latitud del lugar y D la declinación solar. El orto ocurre a un ángulo horario -H. ⁴

La duración del día y la noche va cambiando en el transcurso del año siendo la duración del día de 12h (en todas las latitudes) en los equinoccios más de 12 horas en primavera y verano, alcanzando el día más largo en el solsticio de verano, donde también ocurre la noche más corta. Por el contrario el día dura menos de 12 horas en otoño e invierno, alcanzándose en el solsticio de invierno el día más corto y la noche más larga. Este efecto se acentúa más cuando mayor es la latitud. En el ecuador siempre dura lo mismo. Hay día o noche permanente en alguna época del año, en las regiones polares tanto del hemisferio norte o sur caracterizadas por estar a una latitud que en valor absoluto es mayor que $F = 90 - 23^\circ 26' = 66^\circ 34'$. Esta es precisamente la definición de casquete polar. ⁵

⁴ Diccionario enciclopédico popular ilustrado Salvat (1906-1914).

⁵ Diccionario enciclopédico popular ilustrado Salvat (1914-1916).

Para los griegos la Noche (Nyx) es hija del caos y madre del cielo (Ouranos) y la tierra (Gaia). Engendra igualmente el sueño y la muerte, las ensoñaciones y las angustias, la ternura y el engaño, con frecuencia las noches se prolongan a voluntad de los dioses, que detienen el sol y la luna, con el fin de realizar mejor sus hazañas. La noche recorre el cielo, envuelta en un velo sombrío, sobre el carro tirado por cuatro caballos negros y con el cortejo de sus hijas, LAS Furias y las Parcas. A esta divinidad tónica se le inmola un cordero hembra negro.

La noche en la concepción celtica del tiempo, es el comienzo de la jornada, como el invierno es el comienzo del año. La duración legal de una noche y un día corresponde en Irlanda a veinticuatro horas y, simbólicamente, a la eternidad. El nombre galés de la semana es etimológicamente ocho noches (wyhnos). El periodo de las tres noches de Samain del calendario irlandés se vuelve a encontrar término por término en el calendario galo de Coligny (Ain). Según Cesar, los galos cuentan por noches (OGAG, 9,3337 ss; 18,136 ss).

La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallaran a pleno día como manifestaciones de la vida. Es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación activa de un nuevo día, donde brotara la luz de la vida. (*Diccionario de los simbolos, Jean Chevalier/ Alain Gheerbrant, ed. Herder. P. 753,754*).

La noche, desde otra perspectiva, como en algunas obras de Hopper (8) es el escenario típico de las historias de miedo, ya que la noche se suele asociar al peligro, a los bandidos y animales peligrosos que se ocultan tras la oscuridad. Incluso hay criaturas fantásticas malvadas de las que se dice que no soportan la luz solar.

“Amo la noche con pasión. La amo, como uno ama a su país o a su amante, con un amor instintivo, profundo, invencible. La amo con todos mis sentidos, con mis ojos que la ven, con mi olfato que la respira, con mis oídos, que escuchan su silencio, con toda mi carne que las tinieblas acarician. Las alondras cantan al sol, en el aire azul, en el aire caliente, en el aire ligero de la mañana clara. El búho huye en la noche, sombra negra que atraviesa el espacio negro, y alegre, embriagado por la negra inmensidad, lanza su grito vibrante y siniestro....

....El día me cansa y me aburre. Es brutal y ruidoso”...⁶

Foss, A. "Escena nocturna en París". Pintura. 1987. (9)

Hablando de La noche y de todas las ideas que la han rodeado artísticamente durante el siglo XIX y el siglo XX, y que han convertido a la obra en un motivo iconográfico por excelencia que se ve redimensionado plásticamente y que expresa de una manera



concisa y luminosa, es la manera en que se transforma la vida de una sociedad en la antesala del siglo en el que se recrean las obras nocturnas, como en “escena

⁶ La noche; Guy de Maupassant, “bola de sebo y otros cuentos”. ed. grupo Tomo 2003.

nocturna” de Fross A. pintadas en Paris, (9) iluminadas solo con una luz artificial, o como hacía llamarse en el siglo XIX “una Luz de Gas”, sacando “a la luz” a la noche y a los fantasmas que algunas veces le otorgamos, ya sean olvidados , prestados o regalados.

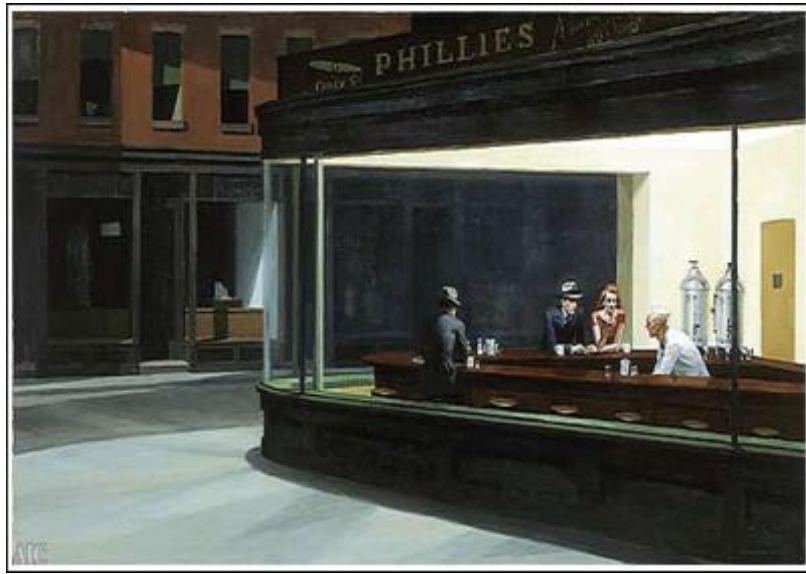
Se tiene en claro que la noche representara en la Antigüedad un elemento temible que encerraba, entre muchas otras cosas, lo desconocido. Esta idea ha viajado en el subconsciente colectivo a través de generaciones por varios siglos, pero a nivel iconográfico la noche como tema en la pintura y en la historia del arte cobra especial interés cuando en el romanticismo con su especial interés por la noción de lo sublime, pasa a considerarse como un elemento que fascina y encanta en virtud de su mezcla entre lo sobrenatural, hermoso y al mismo tiempo misterioso.

Después con el simbolismo, (gran acumulador de pintura nocturna) hace de la noche un escenario fundamental para la recreación y para la reflexión, de manera en especial, en su relación con el crepúsculo. En Europa podemos observarlo con la obra de algunos artistas como: Paul Delvaux, Joan Brull, Jaume Morera, Eliseu Meifrén y Modest Urgell, que en sus trabajos experimentan con el paisaje nocturno y crepuscular, y también, con aquel que se genera en espacios cotidianos donde se suele deambular o “estar” en las noches como los balcones, los cuales fueron de gran interés tanto para Joaquín Sorolla como para Pablo Picasso. Con esto se crea otra obra de carácter diferente, donde la noche es observada desde su bulliciosa y brillante naturaleza urbana, en la que la interacción entre la vida social y del espectáculo se convierten en determinantes y cómplices, de esta forma también lo plasma en sus obras el pintor Toulouse Lautrec y de la misma manera se observa en artistas como Darío de Regoyos, Edward Hopper (10), Alfred R. Safari, (11) José Gutiérrez Solana y Ramón Casas. Los temas recurrentes de las obras de las pinturas nocturnas de estos tiempos y de la vida que se re-descubría en la noche fueron payasos, prostitutas, actrices indigentes y demás figuras que tienen especial interés en la modernidad haciendo con esto, de la noche una

paleta de diversas tipologías de personajes creando así otra forma de ver la vida y de observar la muerte.

Edward Hopper. "aves nocturnas". Pintura. 1942. (10)

Para algunos artistas la noche recrea una expresión de la irracionalidad, la muerte, la espiritualidad y el miedo a la vitalidad social, la diversión, la calidez del hogar y la singularidad matutina. la noche también alumbraba una distinta



visión de la experiencia humana con su interés en lo sobrenatural y lo pasional, del individuo observador y del creador de la obra, que se adentra de lleno en el símbolo de la modernidad, con la invención de la bombilla eléctrica y con esto el nacimiento de otra manera de ver la noche, y lo que esto representa y que sugiere algunos de los más firmes conceptos que a lo largo de la historia ha asociado el ser humano con esas horas de tinieblas y cese, casi general, de actividad.

“Cuando contemplo el cielo de innumerables luces adornado y miro hacia el suelo de noche rodeado, en sueño y en olvido sepultado el amor y la pena despiertan en mi pecho un ansia ardiente (...)”⁷

⁷ Fray Luis de León. Noche serena. Siglo XVI.

“Cabaret. Súper-tango locura antorchas centelleo; Alba de la noche. Desnudos. Danza de las estrellas, Champagne Whisky and soda Guirnalda tulipas. Surtidor juegos de espejos Día artificial. Nace la espuma delirante de los colores. Enlace de miradas Capricho de amor mariposa. Máquina ligera viviente de atractivos que llaman, Todo esto es un barco Fabrica de placeres.”⁸

La noche es un asunto central de la modernidad y de esto se observa a finales del siglo XIX, y se convierte en una de las imágenes emblemáticas por excelencia, tanto en pintura como en literatura. Pablo Jiménez, director de la Fundación Cultural Mapfre Vida; comentó en algún momento: *“La fascinación por la noche será compartida por todos los artistas modernos. Ya no será el escenario de la oscuridad y el miedo sino el medio de una nueva iconografía que hará avanzar el desarrollo expresivo del arte.”*⁹

Noche brillante y negra, déjanos caer tu manto...

Lo urbano y artificial, que nos regala la pintura nocturna, plena de luces y bullicio, en algunos casos, y en otros, lleno de una soledad absoluta, que puede hacer sentir el miedo mas grande, como algunos cuadros de Eduard Munch, dentro del café, a la salida de un teatro, de un concierto o de la ópera, marcan un capítulo en donde los lienzos de los aristas nocturnos empiezan a cobrar vida reflejando nuevas situaciones de la modernidad de la urbe y de la sociedad

En la historia, en ocasiones de una manera errónea, la noche siempre se ha asociado al territorio del miedo y el terror, al lugar del mal, Ha sido la gran

⁸ Rafael Lasso de la Vega. Segunda década del Siglo XX.

⁹ Catalogo: Exposición Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la pintura española (1880-1930).

antecesora y compañera de la muerte. La noche lleva auestas una imagen terrible y apocalíptica, porque solo unos cuantos se han tomado el tiempo y el respeto de contemplarla, amarla y admirarla; los romanos se encargaron de acentuar y hasta la Real Academia Española, en su Diccionario, define como “confusión” y “oscuridad” a la noche. A la noche le han cantado, escrito, versado, bailado y pintado, musa de artistas por excelencia, y solitaria por decisión, así también han sido los aristas, y más de cerca, pintores, que se han refugiado en su “falta de luz”, en su introspección.

“Por primera vez sentí que iba a suceder algo extraordinario, algo nuevo. Me pareció que hacía frío, que el aire se espesaba, que la noche, que mi amada noche, se volvía pesada en mi corazón”.¹⁰

Nace la noche moderna y, con ella, una nueva iconografía de luces y noches intensas. Las pinturas de ocasos dejan paso a escenas nocturnas urbanas. Como ciudades calladas, dormidas, deshabitadas; poco a poco por sus calles van desfilando algunos personajes solitarios. Se anuncia ya la noche moderna como espectáculo, rebosante de color. y por supuesto, no falta la muerte, vista a través de ojos tan distintos como los de Picasso, Viladrich o Solana. Picasso nos regala una escena dramática en su pintura con la muerte en forma de beso en un sobrecogedor dibujo. Pero la escena más original y llamativa llega de la mano de Miguel Viladrich, que pinta sus propios funerales, como siempre, siendo la noche el marco central.



Alfred R. Safari. "nocturno con porteña". Pintura. 1998. (11)

¹⁰ La noche, Guy de Maupassant. Ed. Alianza, España 1972.

"No hay objeto más profundo, más misterioso más fecundo más tenebroso más deslumbrante que una ventana iluminada por una vela". ¹¹

"La noche es una frontera", cita de José Ortega y Gasset a uno de sus amigos en un viaje a España: "Disfrute usted de la noche madrileña, es la última noche que queda en el mundo".

La visión personal y artística que se tiene sobre la noche y en la cual se hace mayor hincapié en el capítulo tres, es como de una manera particular, la idea y esencia de las cosas cambia con solo cambiar el horario, estéticamente los colores toman otros matices, los contrastes son mas marcados y ahí reside parte de la fascinación por la noche, el juego de luces y sombras, de brillo y oscuridades; y en cuanto idea, la noche demuestra y saca a la luz, otra vez, de manera personal, la verdadera esencia de las personas y las cosas, entra con la noche la confianza de mostrarse tal como se es, se van quitando poco a poco los disfraces q cubren a cada individuo para transitar libres por ella, y este es otro factor importante también para plasmar en la obra.

¹¹ Charles Baudelaire, Las ventanas. Pequeños poemas en prosa. 1869.

Cuando no se duerme en la ciudad.

La ciudad de México como campo de trabajo



Anónimo. "Postal aérea de la ciudad de México". 2000.

En México se observan obras que describen la vida cotidiana y urbana de la ciudad en los siglos pasados hasta la fecha, enfocando a cada una de las obras con características personales de cada artista que le dieron el nombre de la ciudad más vista por sus pintores “la Ciudad de México”, como ya se menciono, la ciudad de México es la base del proceso creativo y realización de la obra plástica que se plantea en esta tesis, principalmente las noches en la periferia céntrica. (La ciudad de México D.F., en la zona centro). Lo mejor sería visitar sus calles, ver a su gente y observar su paisaje, y así poder sentir cómo y cuándo el artista plasmó la imagen de esta magnífica ciudad y también así, poder recrearlo en la pintura.

“Nunca hay no – luz”, ha escrito Turrell. Y, en efecto, como podría haberla, donde podría tal “no – Luz” estar. Solo al otro lado absoluto de lo que es, en una nada total. No – luz solo podría haberla allí donde la nada mas extrema reinara, allí donde la extrañeza heideggeriana hiciera saltar por los aires la cautivadora violencia de su propia pregunta: ¿porque el ser, y no más bien la nada? – esa negra luz”.¹²

Durante el siglo XIX, la diferencia entre planificadores y artistas se estableció definitivamente, los pintores nacionales y extranjeros dejarían en este siglo numerosos paisajes de la ciudad sobresaliendo del valle, o bien de sus lugares más pintorescos. "Gaudí" enfatizó extraordinariamente la Catedral de México, el Castillo de Chapultepec y la Plaza de Santo Domingo. En el Museo de San Carlos se aprecia la obra del inglés "Egerton" que incorporó palmeras tropicales al valle con una incongruencia que nos habla de su punto de vista europeo. Uno de los más tradicionales fue sin duda "Landesio" que plasmó el recuerdo de algunos rincones de ambiente provinciano, como Chimalistac seguido por otro pintor excelente, "Coto", que construyó la vida campestre en el México de ese entonces, esto le daría pie a José María Velasco a crear esa sinfonía de claros y

¹² El Ruido Secreto. El arte en la era póstuma de la cultura, José Luis Brea.

trasparencias, en perfiles de árboles y rocas, vistas desde un cerro, con la línea de sus edificios, casi perdida entre las aguas del lago moribundo y de las cuencas terregosas y vacías.

Con el brote post-revolucionario de la pintura mexicana y el surgimiento del muralismo, los pintores dirigieron su atención a otro tipo de temas, que por experiencia histórica que había pasado el país, bien es sabido que "Orozco y Siqueiros", dirigieron su vista al panorama de la ciudad para llevarla al muro o al lienzo.

El "Dr. Atl" se enfocó más al paisaje telúrico que al urbano. Sólo "Diego Rivera" en un alarde de imaginación histórica, pintó en el Palacio Nacional, la perspectiva de la vieja Tenochtitlan, con su lago y sus canales, en el primer término, el mercado de Tlaltelolco, con el fondo majestuoso de sus volcanes. Lo que sí es importante destacar, es que en algunas de sus obras, estos artistas y muralistas si tuvieron el interés y dedicación de pintar la noche en sus obras, noches llenas de intriga y fuerza, colores y expresión que solo en México se pueden plasmar.

Los pintores jóvenes retomaron este tema; indudablemente el mejor pintor de su generación fue "Guillermo Meza", presentando sus suburbios polvorientos, que pintó con una gran fuerza expresiva. "Feliciano Peña" y "Arturo Estrada", pintaron a la ciudad de México desde el cerro del Tepeyac, donde las casas se prolongan y se perdían hasta el infinito.

"Alfredo Zalce" encontró en los montones de fierros de Nonoalco una despiadada faceta citadina, esta obra se encuentra en el Munal. "Trinidad Osorio", "Fanny Rabel" y "Juan OGorman", en sus cuidados estilos detallistas reunieron el pasado y el presente en cada una de sus obras sobre la Ciudad de México.

Y es así como generación tras generación, los pintores han dejado su indeleble testimonio artístico, su personal visión de las casas, las calles y la de los hombres

que en ellas viven, y algunas veces también, sus noches, de la ciudad que hoy, después de cuatro siglos, sigue siendo el símbolo vivo de grandeza mexicana.¹³

Breve historia de la Ciudad de México

En este apartado se pretende dar una breve historia de la ciudad de México, pues es esta donde está la base para todo el proceso creativo y la obra realizada en esta serie.

Se empezara hablando de los primeros ocupantes del actual México, los cuales fueron cazadores practicando la recolección, como testimonia el hombre fósil de Tepexpan, que data de 13000 a 10000 a.c. La primera gran civilización mexicana, los Olmecas (2000-500 a.c.), se desarrolló gracias a la sedentarización debida al cultivo del maíz.

El período 250-950 d.c. fue marcado por la civilización de Teotihuacán, que llevó a cabo la unificación de todo el valle de México. Los Zapotecas, establecidos en el actual estado de Oaxaca, construyeron más de doscientos centros urbanos.

La civilización maya, una de las más destacadas civilizaciones precolombinas, conoció su apogeo hacia el siglo VI d.c. y se distinguió por la construcción de poderosas ciudades-estados. Otro grupo, los Toltecas (guerreros), descendió del Norte y creó en el siglo X un imperio en el centro del país. Los Toltecas fundaron

¹³ Arte mexicano: del México antiguo a Diego Rivera, 3000 años de esplendor, ed. Océano 1999.

su capital en Tula y desarrollaron una destacable civilización, como testimonian las ruinas de soberbios monumentos.¹⁴

En el siglo XI, los Toltecas fueron vencidos y dispersados por las múltiples invasiones de los Chichimecas, tribus nómades venidas del norte. Los Aztecas, o Mexicas, la tribu dominante de los Chichimecas, terminaron por dominar toda la meseta central del país. Itzcoatl, su primer emperador, extendió la influencia azteca sobre todo el territorio. Esta civilización, particularmente desarrollada en los niveles intelectuales y artísticos, devino así la potencia dominante del siglo XV.

El primer explorador que visitó el territorio mexicano fue Francisco Fernández de Córdoba, quien descubrió en 1517 la huella de los mayas en Yucatán. Hernán Cortés desembarcó en Tabasco en 1519 y fundó Veracruz. Entró a continuación en México y fue nombrado gobernador y capitán general por Carlos V en 1522.

En 1535, el nuevo virrey de la Nueva España fue Antonio de Mendoza. Hasta 1821, sesenta y un virreyes españoles se sucedieron. Ellos extendieron el país hacia el norte (conquista de Nuevo México en 1598) y hacia el sur. Esta época quedó marcada por la explotación de los indios, prácticamente reducidos a la esclavitud.

Las tensiones nacidas del crecimiento económico y social y el descontento de las clases media ligada a las reformas administrativas de 1786 tomaron cada vez más importancia. El país sufrió igualmente los efectos de las ideas liberales de la Revolución Francesa de 1789 y la ocupación de España por las tropas napoleónicas en 1808.

El 16 de septiembre de 1810, un cura, Miguel Hidalgo y Costilla, lanzó el movimiento por la independencia. La insurrección fue aplastada por el ejército realista, que hizo ejecutar a Hidalgo en 1811. Pero el movimiento prosiguió bajo la

¹⁴ México a través de los siglos, Tomo I, ed. Océano. 2000.

dirección de otro cura, José María Morelos y Pavón. La independencia fue proclamada en 1813 por el congreso de Chilpancingo y devino oficial en julio de 1821 con la firma del tratado de Córdoba por el antiguo general realista Agustín de Iturbide y O'Donojú, el último virrey.

En 1822, Iturbide se hizo proclamar emperador de México pero fue derrocado en marzo de 1823 por un oficial, Santa Ana, quien instauró la república en 1824. El país conoció desde entonces un período de problemas durante el cual alternaron, hasta 1855, las dictaduras militares de Santa Ana y presidencias civiles. Este período de problemas le permitió a Texas, entonces controlada por México, proclamar su independencia en 1836, bajo el mando de Sam Houston. El país fue entonces arrastrado a una guerra desastrosa con los Estados Unidos y salió vencido, abandonando, según los términos del tratado de Guadalupe Hidalgo del 2 de febrero de 1848, toda la mitad norte del país.

Benito Pablo Juárez, gran dirigente liberal indio, devino presidente de la República en 1858. Él decidió suspender las deudas externas contraídas por los gobiernos precedentes. Irritados por su decreto, Francia, Gran Bretaña y España decidieron actuar conjuntamente para proteger sus inversiones. Una expedición común ocupó Veracruz en 1861 pero, desde 1862, las ambiciones coloniales de Napoleón III se volvieron evidentes, y los británicos y los españoles se retiraron. Las tropas francesas penetraron en México en junio de 1863. Juárez y su gobierno huyeron, Napoleón proclamó el Imperio mexicano y ofreció la corona a Maximiliano, archiduque de Austria (1864-1867).

Francia, bajo la presión de Estados Unidos, debió rápidamente retirarse y el ejército de Juárez reconquistó el país cuando las tropas republicanas del general Porfirio Díaz ocuparon México. Maximiliano, sitiado en Querétaro, debió rendirse y fue fusilado. Juárez debió a continuación hacer frente a numerosas revueltas, entre ellas la de Díaz, vencido en las elecciones de 1871. Sebastián Lerdo de

Tejada sucedió a Juárez a la muerte de éste en 1872. Fue derrocado en 1876 por Díaz, quien llegó a ser presidente en 1877.

México debió sufrir la dictadura de Porfirio Díaz hasta 1911, con una sola interrupción entre 1880 y 1884. En 1908, Díaz anunció que aceptaba la presencia de un candidato de la oposición en las elecciones de 1910: los liberales eligieron a Francisco Indalecio Madero, quien fue el líder de la revolución popular después de la reelección de Díaz en 1910. Éste debió renunciar en 1911 y dejó definitivamente el país.

Madero, elegido presidente en 1911, no pudo poner fin a las turbulencias políticas y militares que agitaban el país. Otros rebeldes, entre ellos Emiliano Zapata y Pancho Villa, rehusaron totalmente someterse a su autoridad. En 1913, Victoriano Huerta, jefe del ejército de Madero, conspiró con los jefes rebeldes, se apoderó de México, tomó el poder e hizo asesinar a Madero. Nuevas revueltas armadas, bajo la dirección de Zapata, Villa y Venustiano Carranza, estallaron y Huerta huyó en 1914. Carranza tomó el poder el mismo año y Villa le declaró inmediatamente la guerra. En agosto de 1915, una comisión representando ocho países latinoamericanos y los Estados Unidos reconoció a Carranza como la autoridad legal de México. Los jefes rebeldes, a excepción de Villa, bajaron las armas. Zapata fue asesinado en 1919, y Villa prosiguió sus revueltas hasta 1920.

En 1920, tres generales, Plutarco Elías Calles, Álvaro Obregón y Adolfo de La Huerta, se rebelaron contra el presidente. Carranza fue asesinado y Obregón accedió al poder.

En 1923, los Estados Unidos aportaron su apoyo al régimen de Obregón durante una revuelta abortada llevada a cabo por Adolfo de La Huerta. En 1924, Calles fue elegido presidente y comenzó a poner en marcha reformas constitucionales, principalmente agrarias mientras que sus reformas religiosas encontraron una fuerte oposición.

Reelegido presidente en 1928, Obregón fue asesinado varios meses más tarde por un fanático religioso. En 1932, bajo la presidencia de Abelardo L. Rodríguez, el Partido Nacional Revolucionario (actual PRI), el partido oficial del gobierno, estableció un programa de seis años para "un sistema económico cooperativo inclinado hacia el socialismo" que preveía la toma de los campos petrolíferos pertenecientes a los extranjeros. El programa del PNR fue puesto en marcha en 1934 con la elección de Lázaro Cárdenas, quien puso el acento sobre las reformas agrarias, la protección social y la educación.¹⁵

En 1938, el gobierno mexicano expropió los bienes de las compañías petroleras extranjeras y creó la Pemex para administrar la industria nacionalizada. En junio de 1945, México fue oficialmente miembro de la ONU. En 1946, Miguel Alemán Valdés sucedió a Ávila en la presidencia. Continuó manteniendo relaciones estrechas con los Estados Unidos. El partido del gobierno, rebautizado Partido Revolucionario Institucional (PRI), obtuvo una gran victoria en las elecciones legislativas del 3 de julio de 1949. Adolfo Ruiz Cortines, candidato del PRI, fue elegido presidente en 1952, y Adolfo López Mateos le sucedió en 1958.

En 1966, el presidente Díaz Ordaz anunció un plan de desarrollo y de planificación económica de cinco años. Dos años más tarde, el gobierno debió hacer frente a manifestaciones estudiantiles violentas que amenazaron la organización de los Juegos Olímpicos de México en octubre de 1968, y que fueron reprimidas en forma sangrienta. La agitación prosiguió en los años '70. En 1970, Luis Echeverría Álvarez, candidato del PRI, fue presidente; prosiguió una estrategia más equilibrada de crecimiento económico e introdujo medidas destinadas a reducir el control de la economía por los extranjeros y a aumentar las exportaciones. Este mismo año, el descubrimiento de grandes reservas de petróleo bruto en los estados de Campeche, Chiapas, Tabasco y Veracruz representó una fuente de desarrollo económico potencial.

¹⁵ México a través de los siglos, Tomo I, ed. Océano. 2000.

El candidato del PRI, José López Portillo, fue elegido para la presidencia en 1976. Persiguió una política de austeridad económica llamando a los trabajadores a moderar sus reivindicaciones salariales y a los patrones a mantener precios bajos y a aumentar sus inversiones.

En 1982, Miguel de la Madrid Hurtado fue elegido y sucedió al presidente López Portillo. A mediados de los '80, el aumento rápido de la deuda externa y la baja del precio del petróleo hundieron al país en graves problemas financieros. En un clima de irregularidad, el PRI se declaró vencedor de las elecciones parlamentarias de 1985. Este mismo año, un terremoto devastador (más de 7000 víctimas) no hizo más que agravar la situación financiera del país.

Carlos Salinas de Gortari, candidato del PRI, fue elegido en 1988, a pesar de las acusaciones de fraudes electorales. El mismo año, el huracán Gilbert devastó la península de Yucatán; el monto de las pérdidas fue estimado en 880 millones de dólares. En 1989, el gobierno de Salinas aceleró la privatización de las empresas nacionalizadas y tomó medidas para incitar a los extranjeros a invertir permitiéndoles controlar enteramente las empresas. En diciembre de 1992, Salinas, el presidente de los Estados Unidos, George Bush, y el Primer Ministro Canadiense Brian Mulroney firmaron el NAFTA, North American Free Trade Agreement (Acuerdo de libre comercio norteamericano, o Alena). El Parlamento mexicano ratificó el acuerdo en 1993 y el tratado tuvo vigencia el 1 de enero de 1994, creando así la más grande zona de libre comercio del mundo.

El 1 de enero de 1994, un grupo de indios, llamado el ejército de liberación nacional zapatista, se apoderó de cuatro ciudades en el estado del sur, Chiapas, y exigió reformas. Aunque las tropas mexicanas retomaron rápidamente una gran parte del territorio ocupado por los rebeldes, y que un llamado al cese del fuego haya sido lanzado poco tiempo después, el grupo rebelde dio nacimiento a un movimiento por la reforma política en México.

El presidente Zedillo (PRI), elegido en agosto de 1994, debió casi inmediatamente hacer frente a la más grave crisis financiera y monetaria que haya conocido México, engendrada por un déficit de alrededor de 30 mil millones de dólares. Un programa de ayuda internacional fue concebido bajo la dirección del presidente americano Clinton, y Zedillo anunció la puesta en marcha de medidas de austeridad y la privatización de los bienes del estado. Al mismo tiempo, la revuelta de Chiapas proseguía bajo la dirección del carismático "Subcomandante Marcos", nombre de guerra de Rafael Sebastián Guillén Vicente. Marcos hizo conocer su causa en el mundo entero siendo el primer jefe guerrillero en publicar sus declaraciones vía Internet. La revuelta se apoyaba sobre el deseo de los paisanos mexicanos de obtener las tierras prometidas cuando la Revolución mexicana, que no habían recibido jamás (Emiliano Zapata). No habían obtenido particularmente ningún beneficio del desmantelamiento de las grandes propiedades y no habían llegado a hacer valer sus derechos.

El conflicto se intensificó entre los Zapatistas y el gobierno a comienzos de 1995: en diciembre de 1994, los Zapatistas ocuparon 38 municipalidades fuera de la línea de cese del fuego establecida anteriormente. El gobierno, habiendo perdido la confianza de la comunidad económica mundial, sintió la necesidad de establecer de nuevo su autoridad lanzando una operación militar que retomó el control de varias municipalidades ocupadas y rechazó a los guerrilleros. Sin embargo, el ejército no llegó a apoderarse de los dirigentes del movimiento y el conflicto prosigue.

Vicente Fox Quesada, miembro del PAN (Partido Acción Nacional), venció en las elecciones presidenciales y llegó a ser el primer presidente que no perteneciera al PRI (Partido de la Revolución Institucional) desde hacía más de 70 años. En 2003, la situación económica siguió siendo preocupante: pobreza sobre todo entre los indígenas y en los estados del sur, desempleo, debilidad del sistema de salud pública.

El lunes 29 de marzo de 2004, México firmó el Tratado de no proliferación de armas nucleares y se comprometió a autorizar inspecciones de la Agencia Internacional de energía atómica. México es así el país número 81 en adherir a este pacto. El actual presidente de los Estados Unidos Mexicanos es Felipe Calderón.¹⁶

¹⁶ Nueva Historia Mínima de México, Luis Aboites Aguilar, ed. El Colegio de México a.c. 2004.

La representación urbana: Una constante en México



Diego Rivera. "La gran ciudad de Tenochtitlán". Pintura Mural. 1945. (12)

En este apartado se hablará sobre la presencia de la pintura urbana y nocturna en México desde tiempos pasados, un recorrido desde la pintura colonial hasta la fecha.

México, como nación ha recorrido un largo proceso en la conformación de su identidad cultural. Los esfuerzos de integración se pueden remontar a la época precolombina, cuando cada grupo social definió su particularidad, que se basaba en su mayoría en la guerra pero también en el comercio y en la devoción que manifestaban a sus dioses, lo que creaba una necesidad de interacción y diálogo, y muchas veces no se sentía esa necesidad de sometimiento y tributo.

Dando un pequeño antecedente de cómo se fundó la ciudad de México, decimos que los aztecas llegaron al valle de Anáhuac e impusieron su cosmovisión con base en la dominación, pero también fueron los grandes sintetizadores del pensamiento de Mesoamérica, pues hicieron una reorganización de los que les precedieron, también les depositaron sus logros intelectuales. En este sentido y siguiendo este camino que nos lleva al arte contemporáneo mexicano, es innegable, que mediante la conquista, el concepto de la civilización occidental se impuso bajo el yugo de la cruz y de la espada. Pero, al no desaparecer del todo la población indígena, floreció una nueva cultura, un híbrido, producto de la simbiosis entre dos formas de ver el mundo, de concebir el tiempo, e incluso del mismo sentido de la muerte; y es aquí, donde esta unidad de opuestos y complementarios cuando se constituye una fuente conceptual de las manifestaciones artísticas que caracterizaron a la sociedad novohispana.

Enfocándonos ahora principalmente en el siglo XIX, México fue un vaivén constante entre la necesidad de alcanzar la plena independencia política y el firme deseo de que la nueva nación fuera reconocida en su soberanía por el resto del mundo civilizado, así, el proceso cultural de México ha sido, por continuidad histórica, basado en el razonamiento de diversas lógicas; lo cual lleva a una reflexión histórica sobre el arte moderno y contemporáneo del siglo XX.

Hay que reconocer que no hay una explicación unívoca para el desarrollo artístico de la primera mitad del siglo XX, y que por el contrario, dada la complejidad y riqueza del panorama artístico mexicano, se requiere de un enfoque heterogéneo que permitirá el rescate de las distintas estrategias plásticas que surgieron en un momento prolífico de el devenir cultural del país.

Ya en la historia del arte moderno mexicano, ya a finales del siglo XX, no hay lugar para imposiciones ni dogmatismos de una ideología nacionalista; la modernidad artística de México en el ensimismamiento de parámetros conceptuales muy reducidos, casi regionales, y donde la exaltación de la identidad, mediante el abuso del nacionalismo, ha sido un recurso muy socavado y también desgastante; los avances de la historiografía, principalmente en las últimas décadas, no permiten seguir avalando una historia de arte moderno que no se cuestione entre las distintas formas de entender el quehacer plástico, ni tampoco, que se mantenga ajena al diálogo urbano y universal del que siempre ha formado parte México.

En México, antes y después de la revolución, hay una abundante crítica mediante las expresiones artísticas, de encontrar una identidad geopolítica del país, es aquí cuando se empiezan a plasmar las primeras obras de paisajes urbanos, como muestra de la nueva evolución geográfica que se estaba viviendo. Pintores como Saturnino Herrán, y contemporáneos de generación como Alberto Garduño, Francisco de la Torre, Romano Guillermín, Germán Gedovius, Alfredo Ramos Martínez, Roberto Montenegro y muchos otros, que aguardan estudios monográficos que los ubiquen en la dinámica de aquel contexto. En la geografía del país, el arte reflejaba el medio que lo rodeaba. Arte mexicano era entonces el paisaje, (ya con pintas de trazos de urbanismo), grupos étnicos y los oficios y las costumbres de la gente de nuestro país.

Se destacó el contexto social como una fuerza mística generadora de las formas artísticas, tuvo su máximo auge en el pos-revolucionalismo y sobre todo con la relación al origen del movimiento muralista mexicano.

“lentamente va siendo ganado (Diego) Rivera a la causa revolucionaria. (...) (12) Resumidor, animador de toda actividad estética en los últimos años, eso es para nosotros Diego Rivera visto a la luz de los acontecimientos artísticos de México”¹⁷

Para aquella generación de críticos, los murales parecían reflejar los logros mismos de la revolución y el crecimiento urbano en la nación y podrían incluso ser vistos como un testimonio de alguna lucha social. Existe una continuidad estética modernista, perfectamente trazable desde el México finisecular, hasta el proyecto cultural que impuso José Vasconcelos cuando estuvo al frente de la secretaria de educación pública en los años veintes.

La escuela nacional de Bellas Artes y la antigua Academia de San Carlos, fue un virtual semillero de la modernidad y en sus aulas fue donde se empezaron a gestar los primeros cuadros y murales urbanos, sus mayores exponentes. Diego Rivera y José Clemente Orozco, quien reconcilió las virtudes de los programas del estudio de la escuela y el clima innovador que ahí se pretendía.

La obra de José Guadalupe Posada es una obligada referencia formal al desarrollo del arte moderno en México; posada se le ha ubicado como piedra

¹⁷ Gabriel García Maroto, revista contemporáneos, 1928.

angular del arte mexicano, y es común verlo como punto de partida en el urbanismo mexicano.

El primer mural realmente urbano y revolucionario, en el que se manifiesta una posición crítica frente al devenir de la historia y el progreso en México, fue el fresco pintado frente las escaleras del segundo nivel del Antiguo Colegio de San Ildefonso, entonces la sede de la Escuela nacional Preparatoria, por Jean Charlot. Entre 1923 y hasta los años treinta, el muralismo mexicano se constituyó como una revolución visual en la historia del arte mexicano; así, a artistas de la talla de José Clemente Orozco, José David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Fermín Revueltas, les fue posible construir una propuesta artística y urbana en el contexto en el que estaban produciendo, y con un compromiso primeramente a su país.¹⁸

Otro de los aspectos el cual merece atención por parte de los historiadores del arte, es la revisión de los emblemas iconográficos que favorecieron a México como emblemas de la modernidad: chimeneas, postes eléctricos, torres de radios, teléfonos, y fabricas, que varios artistas como Rufino Tamayo, María Izquierdo, Gabriel Fernández Ledesma, Frida Kahlo y Germán Cueto hicieron su objeto de experimentación y realización plástica. Un ejemplo de esto es el cuadro *El café de nadie*, pintado por Ramón Alba de la Canal, el cual se encuentra en el Museo Nacional de Arte, y que transmite con su composición y movimiento dinámico y envolvente, esa magia del urbanismo, quizá local y estridente pero llena de iconos de la modernidad del país.

Es válido decir también que las preocupaciones del arte mexicano en las primeras décadas del siglo XX, en alguna forma, fueron sintomáticas de los grandes cambios sociales y políticos y del crecimiento urbanístico en el país, insistiendo

¹⁸ Elliott, David Orozco 1883-1949 (Oxford: Museum of Modern Art, 1980).

con esto, que la transformación de las mentalidades artísticas, por la obra que en estos años se creó, fue paulatina y no tanto de ruptura.

La idea de que en México se estaba gestando un renacimiento de las artes por estas épocas, parecía ganar adeptos en el extranjero, tanto por los logros de mexicanos como José Vasconcelos y el trabajo de los muralistas, como por la actividad fértil artística en muchos caminos se desarrollaba. Sin duda alguna, la empatía establecida entre los pintores mexicanos y el mundo artístico florentino estaba en su mayoría sustentada en la noción de que ambos se expresaban a través de la pintura al fresco, pero además por el carácter público, urbano y narrativo que ambos habían pretendido. Pero esto no fue únicamente por los murales que se propagó el término “*Mexican Renaissance*”, sino, por todo ese contexto cultural, que tanto en lo educativo, la “nueva” modernidad y en lo artístico, aglutinaba intereses colectivos encaminados en su mayoría a la conformación de un nuevo estado o concepto de nación.¹⁹

Debe considerarse a los llamados *Contemporáneos*, un grupo que sin pretensiones de serlo, aglutinó a toda una fracción de la intelectualidad mexicana; tanto poetas como críticos, dramaturgos ensayistas y algunos pintores. Fue un conjunto con intenciones tan disímiles como divergentes, reunidos bajo un pensamiento plural y cosmopolita. Las distintas maneras de entender las expresiones del hombre quedaron plasmadas en las páginas de su revista homónima, *Contemporáneos*, donde escribieron sobre pintura y la modernidad, historia, filosofía teatro, literatura y poesía, y con plena conciencia de estar cimentando una cultura moderna en México.

En cada número de sus publicaciones se reproducían selecciones en blanco y negro de la obra de pintores y fotógrafos como Diego Rivera, Pablo Picasso,

¹⁹ Fondo Editorial de la Plástica Mexicana La Pintura Mural de la Revolución Mexicana 1921-1960 (México: Banco Nacional de Comercio Exterior, 1960).

Manuel Álvarez Bravo, Man Ray, Georges Braque, Rufino Tamayo y otros, mexicanos y extranjeros, no con el afán de crear entre ellos y los demás artistas estériles comparaciones, sino como expresiones semejantes de una creatividad universal.

Para los artistas mexicanos, las obras de artistas europeos como Salvador Dalí y Joan Miró, los textos de escritores como Jean Cocteau y Paul Eluard, eran conocidos gracias a que se publicaban en las páginas de *Contemporáneos*, así como otras revistas y artículos de la época. Su literatura y estética debió de ser objeto de acaloradas discusiones, aciertos y rechazos.

Por este tiempo también, fue cuando André Breton llegó a México, Breton se entusiasma por el ambiente festivo y mágico de la cultura mexicana, "*Le Mexique est à cet égard une pierre de touche*" (México es la piedra del toque), pero también por el progreso en sus ciudades, por su infraestructura, fábricas y edificios. La convivencia de los opuestos, pasado y futuro, vida y muerte le parecían la concreción absoluta del azar objetivo que había formulado en sus escritos. Para Breton, México encarnaba, en muchos sentidos, la impresión honda entre lo fortuito y lo necesario, y es por ello que declaró a México país surrealista por excelencia y quedó cautivado por la obra de algunos artistas de la época.

Cuando se dejan de etiquetar los logros de los artistas mexicanos de la época que alcanzaron en la primera mitad del siglo XX como "mexicanistas", su vuelve a descubrir un panorama artístico plural y heterogéneo, lleno de propuestas visuales, colmado de inquietudes y cuestionamientos, es por eso importante recalcar que en esta época los aportes de obras de arte en pintura con temas de ciudades y urbanización al igual que en murales y frescos, fueron trabajados con acierto y virtuosismo.

Aun los artistas que se identifican con el elemento aglutinador esencial del concepto "Escuela Mexicana de Pintura, presentan una dificultad a la hora de señalar los elementos comunes de su trabajo. José Clemente Orozco y David

Alfaro Siqueiros forman con Rivera el nombre nacionalista de “*los tres grandes*” muralistas mexicanos (ya después incluiría convenientemente a Rufino Tamayo). Aun cuando Orozco y Siqueiros tuvieron coincidencias temáticas (la civilización y engrandecimiento de la urbe, por ejemplo), criterios de trabajo que sugerían cierta comunión de oficio, o también, algunas veces una misma postura ideológica en un determinado acontecimiento político internacional, fueron esencialmente, los cuatro, artistas distintos, contrarios en muchos sentidos, y complementarios en algunos otros. Es el caso de José clemente Orozco que fue el más escéptico de cuantos artistas produjo México en la primera mitad del siglo XX.

Muchos artistas mexicanos maduraron su obra a finales de los años cuarentas, entre ellos se encontraban Alfonso Michel del que su trabajo no puede entenderse, si no hay una continuidad y una revisión de las propuestas estéticas que le precedieron; un ejemplo de esto se ve, en que la obra de Alfonso Michel no es explicable sin reconocer que en ella están explícitas de alguna manera las lecciones de la también pintora María izquierdo: Carlos Mérida y Rufino Tamayo fructificaron una obra de madurez después de 1945, pero no lo hicieron separándose de sus trabajos previos. Existe una leve transición estética entre los años cuarentas y cincuentas en los que estos artistas siguen figurando. La obra de Rufino Tamayo, Carlos Mérida y aun Gunther Gerzso debería analizarse como parte sustantiva del proceso del arte moderno en México y no solo como antecedentes de la siguiente camada artística.

La verdad que se rescata en la historia de México hacia principios de los años cincuenta, no todo era mexicanista, ni indigenista en el panorama de la plástica mexicana y por ende no había un conglomerado estilístico uniforme hacia el cual pudiera plantearse una auténtica cultura, sino también estaba la pintura del nuevo siglo, de la modernidad y de la ciudad metrópolis que se estaba generando en el país.

En el Movimiento Muralista Mexicano, "La forma más alta, más lógica, más pura y fuerte de la pintura, es la mural. Es también la forma más desinteresada, ya que no puede ser convertida en objeto de lucro personal; no puede ser escondida para beneficio de unos cuantos privilegiados. Es para el pueblo, es para todos."²⁰ El movimiento muralista mexicano era un movimiento artístico que hizo un impacto en el mundo. El nuevo papel del arte, el carácter mexicano y la capacidad de los comunicarse con todo a la gente, eran aspectos muy importantes del movimiento muralista. Los tres pintores más importantes del movimiento fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. El gobierno los nombró para pintar los frescos sobre los edificios públicos. (Usando aquí mucha pintura con temas urbanos), La Escuela Nacional de Agricultura, el Hotel del Prado, la Escuela Nacional Preparatoria y otros edificios, los cuales tienen los murales de estos pintores talentosos. Rivera pintó los primeros murales en 1922 y el movimiento continuó hasta los años sesenta. Rivera es el muralista más famoso de este movimiento.²¹ Él era muy instrumental al comenzar del movimiento muralista. Estudió arte en Europa donde el arte de Picasso y Cezanne lo impresionaron. Le gustó el cubismo de Picasso, pero la forma artística es importante en los murales solamente por su capacidad para expresar. Los sujetos de Cezanne fueron los más importantes en influir a sus propias obras. Como los trabajadores que Cezanne incluyó en su arte, Rivera incluyó los aldeanos como sujetos en sus murales. Cuando volvió a México, tenía interés en la sociedad y en el arte de la sociedad. Dirigió el sindicato de pintores (que incluyeron José Clemente Orozco y David Siqueiros) para ilustrar la historia de la nación y los ideales de la Revolución sobre las paredes públicas de México. Este grupo exploraba el poder de los

²⁰ Ramos, Samuel. *Diego Rivera México: Imprenta Mundial, 1975.*

²¹ Shojjet, Esther. *Cimet. Movimiento Muralista Mexicano .México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.*

murales en la sociedad para criticar el pasado, celebrar la revolución y glorificar el futuro.

En función del gran tamaño de los murales y también a causa de su locación pública, todo el mundo los miró. Esto es muy importante en el papel de las obras en la sociedad y la urbe. Las palabras de Orozco explican el poder comunicativo del arte en la sociedad: "Una pintura tiene fuerza comunicativa sin rival. Su apelación directa y dinámica a la conciencia no puede pasar inadvertida ni olvidarse fácilmente. Toma por asalto la conciencia. Persuade al corazón. Tarde o temprano, el pueblo acepta instintivamente el arte porque vino, intuitiva y espontáneamente, de un origen en que participan en común hombres y mujeres de todas partes, a través de las edades."²² Este poder comunicativo es más grande en los murales a causa de su tamaño y locación. Los murales glorificaron la revolución y la historia Pre-Colonial de México como un tipo de propaganda.

De esta manera, se integró el movimiento pictórico con el mismo movimiento social y cultural y los murales tenían un valor social nuevo por las obras de arte. Los muralistas tenían siempre una clara noción de la función de su arte en la sociedad y este valor impresionó a todos los pintores del mundo.

²² Fondo Editorial de la Plástica Mexicana La Pintura Mural de la Revolución Mexicana 1921-1960 (México: Banco Nacional de Comercio Exterior, 1960).

La ciudad y la noche en la pintura contemporánea



Charles Burchfield. "escena nocturna". Pintura. 1947. (13)

En 1882, Thomas Edison iluminó la calle Pear de Nueva York ante el asombro y la incredulidad del mundo. Por primera vez en la historia del hombre, y más aun, del hombre moderno, una vía pública era iluminada al anochecer con solo apretar un interruptor; como en la obra de Charles Burchfield. (13)

Antorchas, candelabros, velas, lámparas de aceite o de gas, se arrinconaban en el olvido colectivo para dar paso a la iluminación artificial incandescente. “*La Luz eléctrica*” y una boyante industria electrónica irrumpió en la escena de la revolución tecnológica para transformar la apariencia de las ciudades (y la relación con la luz en la intimidad) para siempre.

Ya nada nunca sería igual; su influencia afectó de lleno la labor de los arquitectos, fotógrafos, escenógrafos, cineastas etc. y también, claro está, la de los artistas; en cuyas respectivas academias se incorporaron los nuevos conocimientos que llevaban la luz y el color más allá del crepúsculo descubriendo un espacio virgen para la creación plástica.

Pocas veces se menciona en los libros de arte que la estigmatización de la formación científica como base académica de las bellas artes (titulada despectivamente como academicismo) a favor de la hoja de ruta propuesta por las llamadas vanguardias del siglo XX, ha hecho que los avances en el campo de la luminotecnia, la investigación de los efectos de la luz artificial y su influencia en la pintura no hayan sido aprovechadas por los creadores contemporáneos en la investigación de nuevas formas de realismo pictórico.

Se abordan los problemas inherentes a la iluminación artificial como recurso innovador y materia de estudio insoslayable para el realismo pictórico contemporáneo. La ronda nocturna de Rembrandt es una obra compleja, iluminada artificialmente mucho antes de la invención de la primera bombilla de Edison.

Vincent Vang Gogh. "Noche estrellada". Pintura. 1889. (14)

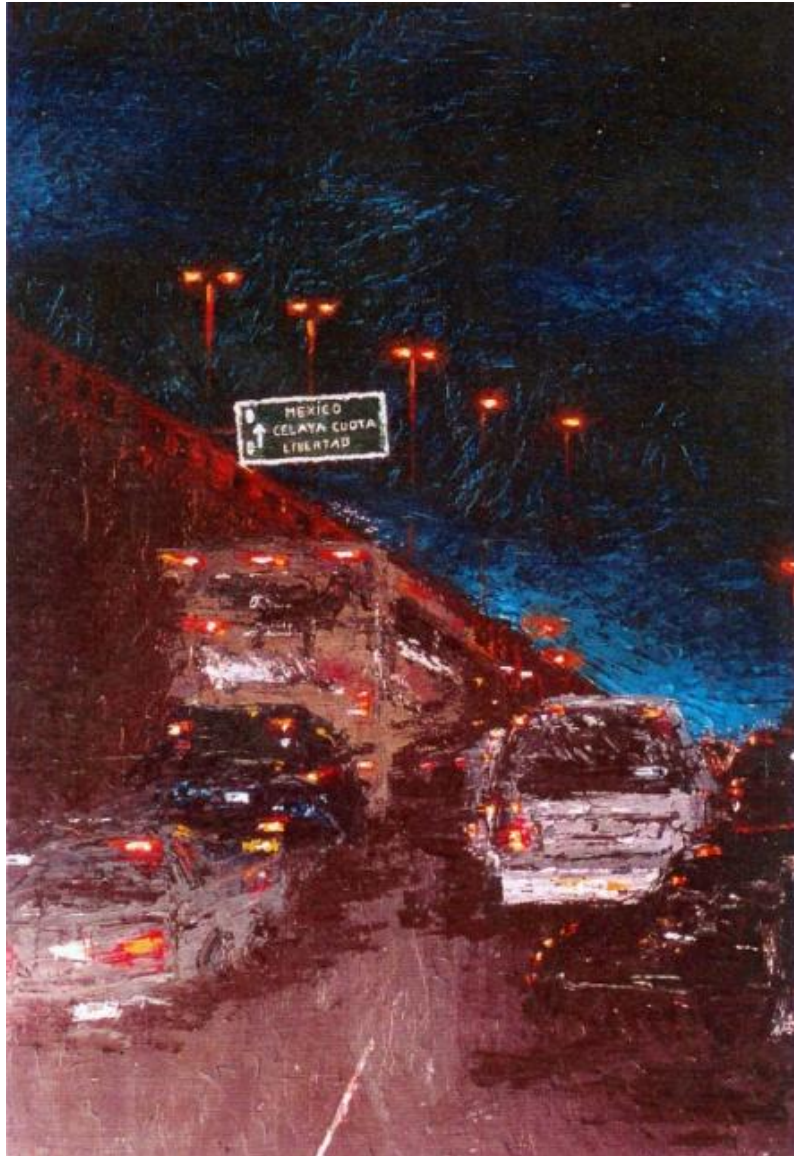
Antiguamente las técnicas de iluminación se basaban en el dominio de la luz diurna o la disposición de antorchas y candelabros. Rembrandt y muchos otros grandes maestros de la pintura de la antigüedad nos demuestran con su ejemplo que el arte de la



iluminación en la creación plástica no necesito de General Electric ni de Edison para darnos una lección magistral sobre claroscuro. Sin embargo, ninguno de ellos hubiese despreciado los nuevos recursos tecnológicos.

Artistas más contemporáneos y de nuestro siglo, también han descubierto las maravillas de la luz artificial y de la noche plasmada en sus trabajos; ellos han creado y pintado composiciones nocturnas, interiores, calles, escenas urbanas buscando entre otras cosas descubrir y rescatar esa otra luz que surge cuando la luz del sol empieza a ocultarse; obra de Marcelo Bravo y Antonio López, es muestra de ello o como "la noche nocturna" de Rembrandt, "la terraza del café arles" y "la noche estrellada" de Vincent Van Gogh también lo han demostrado. (14) Guillermo Muñoz Vera, con "Madrid desde el aire"; o muchas otras obras nocturnas de Hopper, son otro claro ejemplo de esta luz artificial que se pinta en la noche urbana.

A imagen y semejanza: “urbanos y de la noche” tres artistas plásticos tomados de referencia en obra y proceso creativo su influencia en la serie “Ciudades Nocturnas”



Luz del Carmen Magaña. "Hacia la libertad". Pintura. 2005.

A imagen y semejanza...

Comienza este apartado de esta manera porque, de una manera concreta se pretende explicar el porqué se escogió a estos tres artistas visuales mexicanos como punto de partida en el proceso creativo de la obra *Ciudades nocturnas*, estos son: Daniel Lezama, José Castro Leñero y Trini.

Aunque en técnica no se tiene mucha semejanza ni influencia con *Daniel Lezama*, se tomó en cuenta por la identificación en sus temas. Siendo la noche el marco central de la pintura.

La manera de abordar la noche, tan cotidiana de este artista y la mexicanidad que acompañan sus óleos es en donde reside la influencia del proceso creativo. Una pintura actual llevada al lienzo de la manera de los Grandes maestros del siglo XIX mexicano y de una manera contemporánea al mismo tiempo. Ese contraste es lo que más llama la atención de Daniel Lezama.

En su obra también se refleja el ayer y hoy del mexicano, el que habita y vive esta ciudad nocturna, en algún momento se trabajó en la serie serie llamada Me-xihc-co hoy, Me-xihc-co ayer, donde se jugó con los dos tiempos del individuo mexicano – nocturno, y de su historia en general formando nuevas identidades sin identidad; y fue ahí donde se empezó a comprender y adentrar en la temática de Lezama.

En cuanto a *José Castro Leñero*, la manera en como aborda las ciudades, ciudades grandes, complejas, bastas, es lo que creó el acercamiento a su trabajo y de donde se tomó un punto de partida para el proceso del que hablamos en esta tesis.

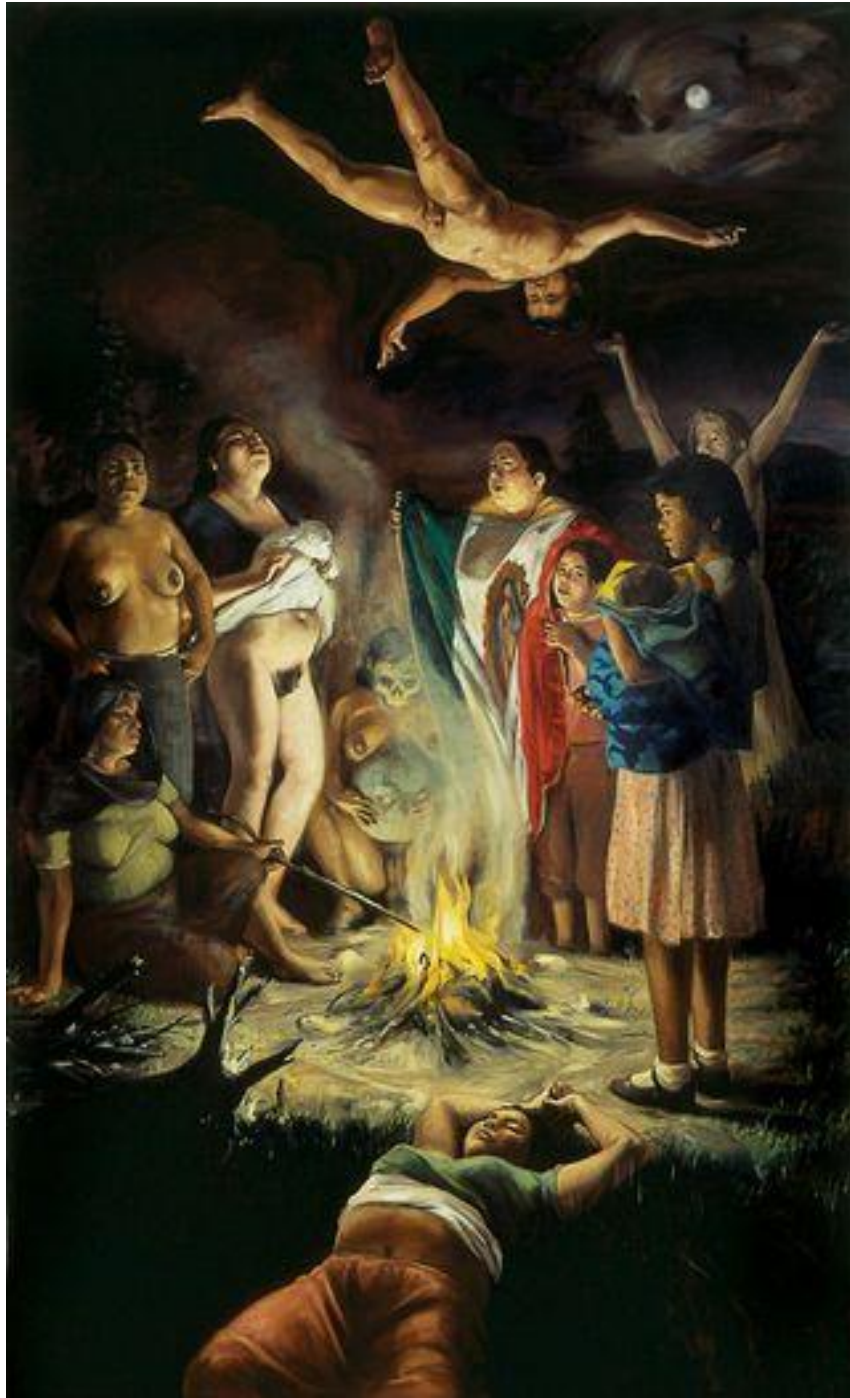
La manera de ver y plasmar las ciudades, la ciudad de México en la mayoría de sus obras fue la mayor identificación con él, y más en el momento en el que se vivió en esta ciudad.

Tomando un todo o solo una parte del todo, su obra hace sentir el caos y a la vez la magia de una ciudad de esta magnitud, basándose en sus colores fríos y en su trazo, haciéndola reconocible y a la vez convirtiendo una ciudad en todas las ciudades. Testimonios de la vida en una ciudad que está viva, creo que lo que más acerca la visión que tiene de la misma ciudad.

La obra de *Trini*, con el mundo nocturno y luminoso que plasma al mismo tiempo, y la forma en la que sobresalen las luces y el movimiento de ellas, como si fueran captadas con una cámara fotográfica con el obturador abierto. Es lo que crea la compatibilidad con la artista.

Estando estudiando aun la licenciatura de artes visuales, el profesor de producción Jordi Boldo fue el primero que mostró su trabajo, pues ya se tenía la curiosidad de pintar la noche y esas luces fosforescentes que sobresalen de esta, cuando se vio su obra, se notó que en muchos aspectos se era muy similar pues también llamaba la atención el movimiento y los barridos. Es ahí donde está la semejanza en los dos procesos creativos, también en el aspecto técnico los colores muy brillantes, las noches muy oscuras y las luces con un contraste muy definido.

Daniel Lezama



Daniel Lezama. "La fogata". Pintura. 2006. (15)

Una de las primeras impresiones que causan los grandes óleos de Daniel Lezama, donde la figura humana está siempre cercana del tamaño natural, es la de una referencia formal inequívoca a las grandes tradiciones pictóricas en México desde los Grandes Maestros hasta la pintura criolla del siglo XIX mexicano. Enseguida, la segunda impresión devuelve de golpe al espectador al tiempo y lugar actual: lo que vemos que sucede hoy, es una ficción dramática narrada en un escenario cotidiano, inmediato. Otra de las impresiones que presenta Daniel Lezama es aun más compleja: se asiste a un montaje audaz de significados que permite aventurarse en múltiples niveles de lectura y referencia social y artística, teniendo como marco de referencia la noche, esto puede verse en la obra "la fogata". (15)²³

Su desinterés por el formalismo y la apropiación de temas y planteamientos subversivos, la pintura de Daniel Lezama constituye un elemento importante en la agitada escena de las artes visuales de México, donde la tradición pictórica modernista tardía exige aún del artista evitar las referencias al entorno nacional, en tanto que las nuevas tendencias desarrollan una estética globalizante. Su reciente notoriedad invita por un lado a críticos y curadores a reconsiderar los clichés vigentes sobre el posicionamiento internacional de la pintura mexicana, y por otro a que un sector del medio pictórico confronte las severas limitantes que se ha impuesto a sí mismo²⁴.

Barrios polvosos, lotes baldíos, vecindades en ruinas, así como una multitud de objetos, prendas y gestos corporales constituyen el gran teatro imaginado de la marginalidad y la necesidad humanas donde el pintor reconfigura incesantemente las imágenes y los emblemas simbólicos de su identidad personal y comunitaria.

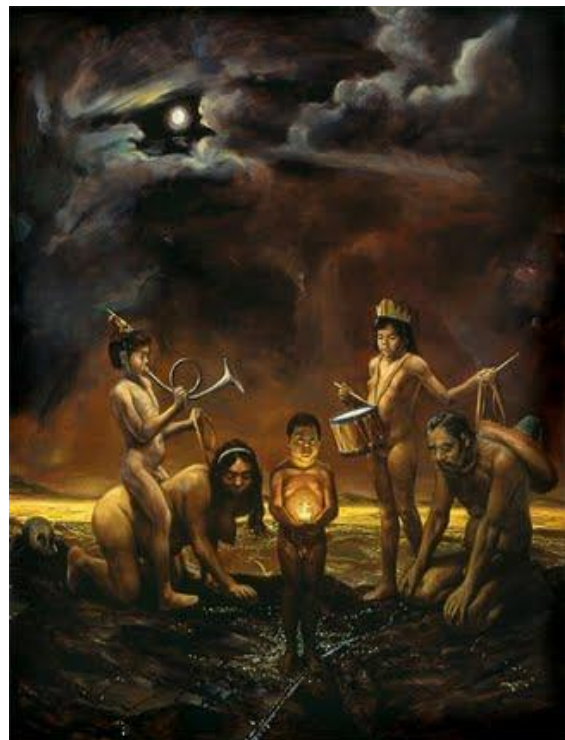
²³ 12 escenas, Catalogo de exhibición (FONCA), 1998 . Carlos Aranda.

²⁴ "La clase de historia", catalogo de exhibicion. (Drexel Galería), 2002. Luis Carlos Emerich.

La carnalidad, la indiferencia, la ternura, o el fatalismo confluyen en los personajes de éstas pinturas para constituirse en una herejía contra la sensibilidad contemporánea, inaugurando la superficie de un espejo oscuro, jadeante e irónico que confronta el andamiaje político y cultural que nos separa de las crasas realidades de la existencia.

Daniel Lezama. "La pequeña noche mexicana". Pintura. 2005. (16)

El artista sorprende al público sometiendo los episodios fundacionales del paisaje del Valle de México nocturno al flujo instintivo del imaginario visual, e invitándolo a viajar a través de auténticas reediciones personales del material histórico comunitario de la megalópolis. Bajo la forma ambigua de dramas familiares o representaciones alegóricas, sus pinturas conforman un expediente no censurado de sitios e íconos artísticos que han atestiguado la confrontación del mexicano con su identidad. (16)



En Daniel Lezama, la conceptualidad post-duchampiana (no se trata de conceptualismo) se disfraza en juegos cuya “perversidad” iconográfica parece anhelar un desnudamiento, y una desviación, trans-realistas, mientras su re-visitación de las raíces doradas y clásicas en todos los

sentidos del arte moderno es marcadamente no-apropiativa: aquí la imitación no es mimesis simbolista, surrealista o minimal, -y mucho menos ideológica o 'populista'- sino camino a un ensimismamiento extremo. El momento de la pintura simula una historia, y una narración, imposibles, un tiempo vencido aunque sin resolución, y un ser necesariamente disminuido: pero la desarmada cruauté de su maestría -así como la desarmante maestría de su ternura- nos propone una nueva ética de la mirada "inmoralita."²⁵

Los pintores que han influido principalmente en la obra de Daniel Lezama, Entre otros desde luego está Caravaggio, Goya, Vermeer y Velázquez, este primero es el creador de los grandes paisajes anímicos que inauguran y cierran etapas fundamentales, el heterodoxo que creó una ortodoxia perdurable; a momentos también Francisco de Goya, el responsable del otro siglo español poblado de monstruos y duquesas, la centuria que se localiza entre el siglo XVIII y el siglo XX; muy probablemente, Edward Hopper, el gran artista de la melancolía como el sitio de encuentro entre un personaje y el infinito pictórico de la tristeza. Hopper es la saga de la ciudad a las horas del abandono; Lezama es el recuento de la ciudad a la hora en que empieza a caer el sol.²⁶

En sus cuadros sin historias y sin anécdotas, Lezama evidencia su proyecto: obtener, a través de la pintura, se ayuda de la literatura para interpretar las reacciones del que

²⁵ Francesco Pellizzi, texto de catálogo de exposición , 2000.

²⁶ Francesco Pellizzi, texto de catálogo de exposicion, 2000.

contempla. Esta, es una de las claves de su obra: los relatos son el método para volver a la pintura, para captar la melancolía, la tristeza, el ir pasando que es el irse muriendo." (...) ²⁷

Lezama logra establecer en su pintura un complejo juego de roles entre los personajes que habitan sus cuadros, juntando la función iconográfica de sus narrativas a la condición secreta de todos los discursos mitológicos: detrás del conjunto de las historias contadas encontramos, por una parte, la figura de la madre y el padre que se perpetúan en un hijo a su vez relevo o usurpador; por otra, aparece la pareja primordial de amantes en la danza del encuentro.

Entre el amor filial preexistente y la invención del amor hacia el otro y los otros, en las imágenes de Lezama se van tramando, como en cualquier mitología, las frondas de una genealogía familiar recuperada e irradiante de sentidos." (...) ²⁸

Las historias que Lezama relata tienen la vehemencia de las ilustraciones pictóricas de hechos históricos, pasajes bíblicos, escenas costumbristas o alegorías mitológicas, a la manera del romanticismo y el nacionalismo mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX, (todo esto, con un halo de obscuridad nocturna, maravillosamente llevada al lienzo) es decir, aquella de la narrativa al servicio del discurso oficial y, por tanto, sometida a tal grado por su autoritarismo, que los

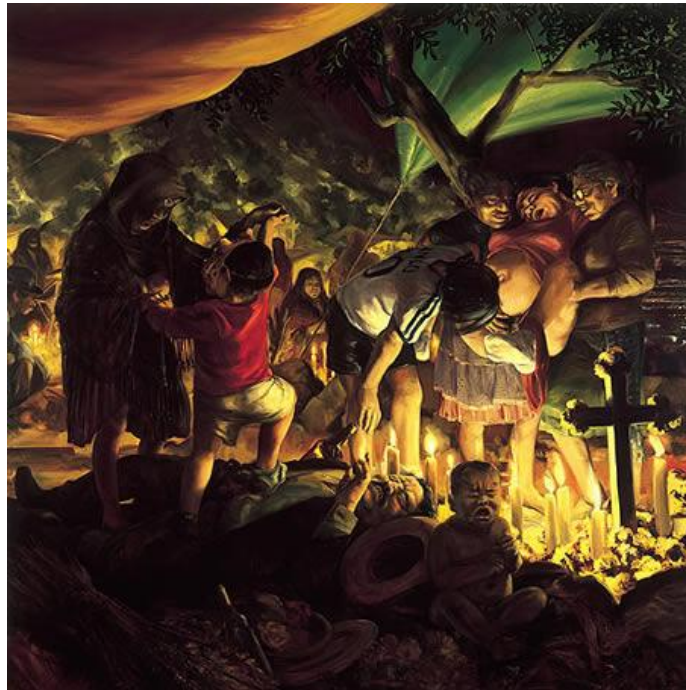
²⁷ Carlos Monsiváis, texto de catálogo de exposición, 2000.

²⁸ Erik Castillo, texto de catálogo de exposición, 2000.

malestares sociales reales de su momento resultaban demasiado prosaicos o indignos de ser tratados por el noble arte de la pintura.

Daniel Lezama. "El día de muertos". Pintura. 2001 (17)

“Las enseñanzas de sus maestros son técnicas, pero sus aplicaciones a la figuración son exactamente opuestas al "espíritu" que las sustentaba. El autoritarismo (político, religioso, escolar, familiar, psicológico, etc.) (17) es una organización tanática bajo la cual y contra la cual se desarrolla casi secretamente un monstruo erótico. Propone una carnalidad desbordada, una efusividad excesiva y una



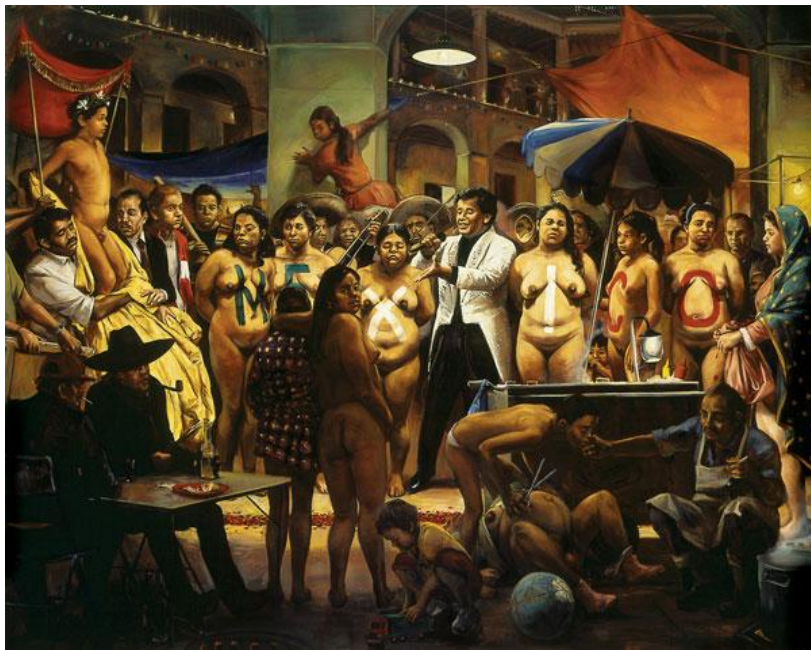
procacidad que invita a la perversión. Y ante la idea de que la trascendencia es inherente a los géneros, sobre todo al histórico y al religioso, Lezama responde con humor negro: la condición histórica nacional, reflejada en la vida familiar mexicana del más bajo estrato, se presta para ensayar múltiples enfoques de la miseria material y espiritual, para figurarlos tan teatralmente como en otros siglos, sólo que ahora mediante "puestas en escena" de la definición mejor de sus conflictos internos y prescindiendo de una poética oficialista, a fin de descubrirla, para sorpresa general, en las situaciones, personajes y contextos más inopinados. Esto es algo de lo que comento el crítico de arte Luis Carlos Emerich en el texto del catalogo de su obra 2001. .

El trabajo de Daniel Lezama captura un mundo de ansiosa ensoñación sexual adolescente, con una fértil voluptuosidad meridional que falta entre la mayoría de

sus contemporáneos.²⁹ Si bien recuerda a Goya y Velázquez, Lezama parece también compenetrarse con la actual estética mundana, como cuando aplanar o junta formas, y busca soluciones rápidas para mantener la espontaneidad y la frescura. Conforme la pornografía, primero suave, y luego dura, pasa a incorporarse al status Donde están los límites. Daniel Lezama desde su propuesta estética ofrece una visión sobre la historia de México, su iconografía, idiosincrasia.

Daniel Lezama "Por la gran noche mexicana". 2006. (18)

Daniel Lezama tiene la experiencia de la otredad como punto de partida. No es una meta, es algo de lo que se parte. (18) A la experiencia de la otredad no se llega sino se viene de ella. Es una combustión lenta, interna, como en el poema



"Salamandra" de Octavio Paz, donde el anfibio encarna esa experiencia, pues la salamandra es "una u otro"; geometría abstracta de la experiencia de la otredad.

Pintar, no lo mexicano, sino a los personajes que lo encarnan. Crítica e ironía, parodia y entrecruzamiento de signos presentes en el tiempo presente. Se trata de radicalizar sus medios, sus posibilidades expresivas, hasta el punto de hacer de la

²⁹ Pintura reciente, 1998-2002. Catalogo de exhibición. (SHCP), 2002 .Jorge Juanes.

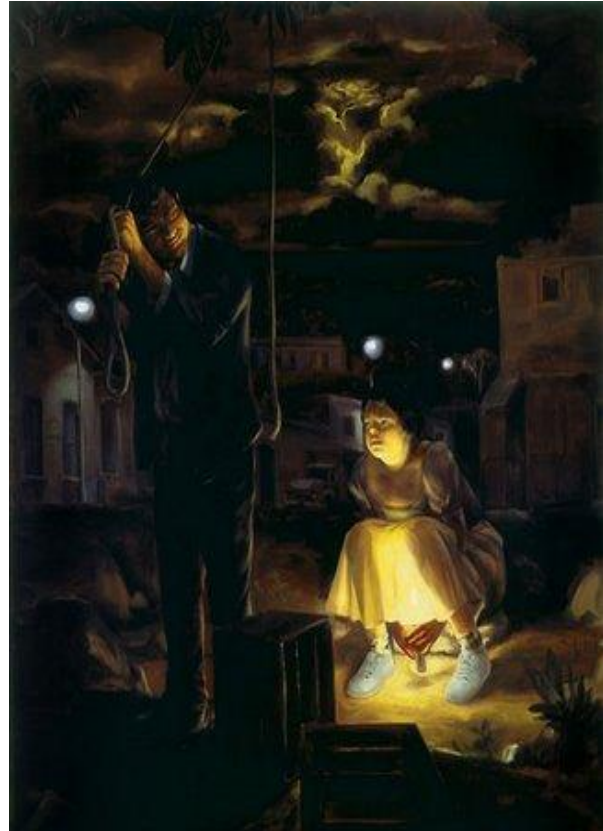
pintura una cosa. Una casa que es una imagen en metamorfosis perpetúa. Porque, en el acto de pintar, entra en juego la imagen como semejanza, como espacio de confluencia e identidad. La intención de Daniel Lezama en sus pinturas es clara: sus personajes significan, no son símbolos estáticos sino signos en constante metamorfosis. Hay una realidad señalada que los motiva, una fabulación que los recrea: de esa manera queda abolido el discurso de la razón y brota lo irradiante que está en los aspectos menos agradables del espíritu, en su espacio mexicano.

La pintura de Lezama es mito fincado en la imagen alegórica. El artista intenta, desde la desacralización, deconstruir la imagen de la identidad. El mestizaje deja de ser utopía en fresco como discurso postrevolucionario y revitalizante, esperanzador; o kitsch como fórmula patriótica. La de Lezama es pintura que rescata desde la conciencia estética, desde los principios convencionales de lo mexicano, una nueva fórmula visual. No sólo recurre a la historia del arte local: también se desglosa desde los clásicos universales, apropiándose de sombras, perspectiva, el detalle del dibujo y del color, para comprender un lenguaje nuevo repleto de iconografía dialogando con un pasado y un presente de un país nada utópico. Son un nuevo ayate, un nuevo volcán, una nueva ciudad y una nueva patria. Toma dictado de lo sucedido, pero sus apuntes van más allá de lo documental: son reflexión y los gigantes sobre la ciudad lo atestiguan. Venus dirige, sobre un automóvil verde, un sucio taller mecánico. La nueva mitología de Daniel Lezama escarba, en la realidad escondida tras las imágenes, el suburbio, el centro comercial, los medios de comunicación, siempre poniendo a la noche como marco principal de referencia. Para una narración de paralelos. El artista exhibe no sólo otra versión de la historia desde su pensamiento, desde la imagen; su discurso es todavía mayor que la simple postal neo indígena, paternalista o esperanzadora. No disecciona para volver «bonita» la realidad; más bien, enfrenta al espectador mediante la apología de lo «condenable»: pulsión, perversión y

violencia. Desde lo exagerado, descomunal, monstruoso y crudo. Sus imágenes son todo, menos condescendientes, menos sencillas.

Daniel Lezama. "La rosa de oro". Pintura. 2000. (19)

En el instante de contemplación, frente a un Lezama, la minoría desaparece y el mito se sacude el polvo para posarse otra vez, de vuelta, en el arte mexicano, en el contemporáneo nacional globalizado.(19) Daniel Lezama tiene como hilo conductor el tema de la Madre Patria, tal como la idealizó González Camarena y conocimos muchos, en la hierática joven, de rasgos indios que por muchos años ilustró las cubiertas de los libros de texto gratuito, el artista, de rigurosa formación académica y dominio pleno de la técnica del óleo



sobre tela, plasma, sin repetirse, una versión muy propia, burlesca, irreverente y hasta chocarrera, en sentido opuesto a lo estéticamente correcto, no le interesa alcanzar la benevolencia del espectador tanto como despotricar en contra del afán de confundir lo costumbrista y pintoresco con lo esencial o identitario en un pueblo. La violencia temática y las crudas poses de modelos muy característicos por sus rasgos amerindios y nada ceñidos al canon clásico de la figura humana; la forma exacerbada de satirizar algunos episodios de la historia o de la conformación del México moderno; un grito de desesperanza ante la metrópoli que engulló el lago de Texcoco; una mirada obsesiva para descubrir con mórbida curiosidad lo grotesco de la vida, aderezan esta singular y muy importante

exposición retrospectiva de don Daniel Lezama. El Museo se localiza en pleno Centro de Zapopan, frente al Palacio Municipal.

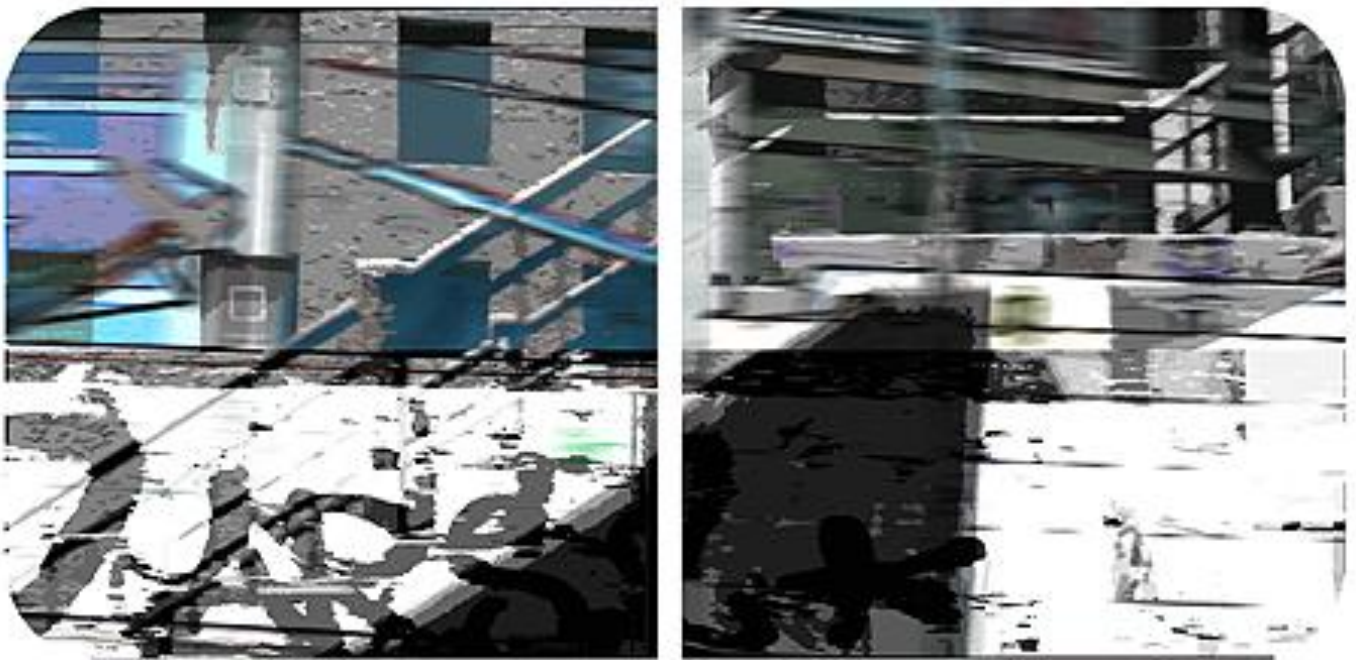
“Déjame matizar tu pregunta. En toda mi carrera nunca he tenido un solo comentario diciéndome, me encabrona, me enoja, no me gusta tu obra. La gente ha respondido con mucha empatía, porque mi trabajo es amoroso. Siempre habrá un tema fuerte, que espante, pero al mismo tiempo hay un gancho que te jala y te absorbe. Ese mecanismo hasta ahora siempre ha operado”.³⁰

“Mi intención no es escandalizar. A la hora de pintar no tengo una relación directa con mi público, o sea, trabajo para mí, pero con mucha honestidad“(...) Trato de ser muy honesto con lo que necesito. Y, me ha funcionado como forma de agarrar el hilo conductor del alma que nos une a todos, que se junta en esa honestidad que tengo para mí y que la gente percibe (...)

“Si a veces escandalizo es porque me escandalizo a mí mismo. De repente necesito la emoción fuerte para despertar a las realidades de algo, para sentir y encontrar el alimento de esta búsqueda. Considero mi obra un acto de amor al mundo, a México, a los objetos, a las personas, a mí mismo y a todos los demás que puedan en un momento dado verla.” [Daniel Lezama](#)

³⁰ Daniel Lezama" Monografías, 2000 . Francesco Pellizzi, Carlos Monsiváis, Lelia Driben, Erik Castillo.

José Castro Leñero



José Castro Leñero. "Paisaje en movimiento I". Pintura. 2007. (20)

Una devastación de la ciudad

No se trata de cuadros sino de campos visuales, dice Luis Ignacio Sainz. Composiciones que parecen esbozos. Vistas y no paisajes. Borrrones ópticos que muestran y demuestran que la ciudad, cualquiera que sea, es un escenario devastado, cancelado, en proceso de transfiguración. Lo trascendente de José Castro Leñero consiste en rendir cuentas precisas del agravio, haciéndolo con singular solvencia técnica, mediante una serie no reconocida, en los que deambula satisfecho el morbo y la alucinación.

La obra de Castro Leñero no sólo es pintura; se trata de testimonios fragmentarios, pedazos de una mirada que no se cansa de observar la descomposición de eso que alguna vez fuera una urbe. (20) Nada importan los habitantes de sus ciudades, hay signos de una identidad quebrantada: eso que denominamos patrimonio arquitectónico y mobiliario o equipamiento urbano. Observamos de una manera cruda y un tanto voyerista y pornográfica, un espectáculo brutal: la taxidermia de un espacio social.

• José Castro Leñero. "5/t". Pintura. 2006. (21)

El escenario carece de belleza y sentido y al mismo tiempo los tiene inmersos. La redención se evapora ante visiones reiteradas del horror y la angustia. Y se reduce a la vida cotidiana en un emplazamiento constructivo que hace tiempo perdió toda escala y proporción humanas. (22)



La desfiguración poco o nada tendría que ver con el Armagedón, si así fuera la inmolación sería una oportunidad

para salvarse. Lo asombroso es que justo por no serlo, la destrucción es intención plural asumida por una multitud de depredadores: los habitantes del sitio mancillado, el asentamiento humano que se empeña en dejar de serlo, adquiriendo un rostro de cementerio azaroso que encierra las frustraciones de quienes han decidido transitar, por sus plazas y jardines, sus vialidades y medios de transporte, incapaces de reconocer los gestos de lo que en alguna ocasión fuera una polis: lugar del debate y la construcción de lo público

Y como es una ciudad, las personas se encuentran confinadas y reducidas a vagar de una estación a otra en un vía crucis (llevado también a mi obra) que resulta espejo de su incapacidad para dignificar el entorno y el paisaje, y, además, las prácticas intersubjetivas que ocurren en tales escenarios. Los más funestos de nuestros temores han adquirido realidad, desafiando a las profecías más desquiciadas.

Hablando de la ciudad de la memoria en la obra de José Castro Leñero, en un momento en la historia del arte donde la obsesión por descubrir e inventar nuevos lenguajes y medios artísticos se enfrenta a sus límites, empezamos a revalorar a los artistas que saben dotar al lenguaje pictórico de nuevos sentidos. En el caso de la obra de Castro Leñero este sentido es un matiz y no un contraste. Es lo nuevo matizado en contra del deseo actual por lo evidente.

Se observa en su obra una controlada y a la vez libre mezcla entre los elementos pertenecientes al ámbito urbano-moderno con los de una ciudad maltrecha, hechiza, improvisada, (las ciudades perdidas de las grandes urbes del país), así como con los ámbitos de lo público y lo privado. La mezcla se da también en dos espacios separados: el realismo urbano proveniente de una óptica fotográfica en donde también me siento identificada y el de una estética que tiene sus raíces en el expresionismo, la abstracción, el cómic.

José Castro Leñero. "De la serie: Paisaje Inmóvil, s/t". 2007. (23)



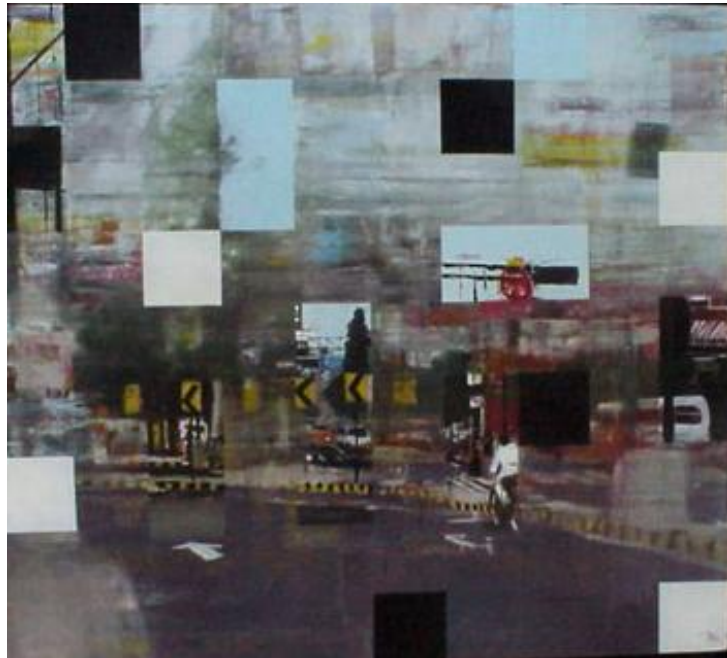
El mundo urbano es captado en sus obras en su circularidad, serialidad y fragmentación. (La serie, a mi modo de ver, algo muy importante en la obra de un artista). Un urbanismo impuro mezclado como el agua y el aceite con el pasado y unos seres que deambulan y habitan en sus calles en perpetua desubicación. (23) En los grupos de personas no hay protagonismos, hay dinámica pero

no una dirección única, hay una especie de dinámica fijada en el instante en donde todas las fuerzas están enfrentadas y tensas.

José Castro Leñero enfrenta al espectador a un mundo que contrapone el espacio urbano, cuyos personajes principales son la arquitectura y sus habitantes, con un lenguaje estético plural y autosuficiente. Así, se establece un diálogo entre el aparente caos de lo urbano y el orden estético que a pesar de su estructura geométrica no niega que surge de un mundo indefinido y visceral. Sus obras nos hablan de introspecciones a un mundo que es sustentado por una estructura blanca y neutra que separa como islas a objetos, lugares, rostros y cuerpos. Un viaje hacia la memoria o, tal vez, a los sueños. Una obra que es precisamente moderna porque se alimenta de esa contradicción: una obra que ignora su modernidad sirviéndose del recurso de asumirla con la máxima naturalidad posible y por eso antes que moderna es obra y por eso, en tanto tiene realidad como obra, es moderna.

Se sirve de los más variados elementos para su pintura. La fealdad, entonces, alimenta la belleza. Éste no es un recurso buscado conscientemente quizás por el creador; es el resultado de que nos hallemos frente a un creador. Lo mismo ocurre cuando junto a la particular calidad y el ritmo propio inherente a la nobleza de la pincelada, en la que los factores determinantes son la calidad y el ritmo propios inherentes al cuerpo del pintor, se opone, en la misma tela, el empleo de la pintura aplicada mediante una pistola de aire. Lo mismo ocurre cuando formas abstractas que no tienen un significado directo más allá de su propia configuración como formas se juntan a otras formas que tienen un valor de representación referido a alguna realidad existente anteriormente. No es, sin embargo, ningún arte combinatorio; es el producto de una visión general: la visión que el pintor tiene de nuestro mundo en su carácter más inmediato y en sus fantasías más secretas convertidas tan sólo o ni más ni menos que en eso: una obra. (24)

“José Castro Leñero es un Artista que ha experimentado con una notable variedad de modos de hacer”.³¹



José Castro Leñero. "S/t". Pintura. 2005. (24)

Entre sus temas urbanos se encuentran las aglomeraciones urbanas, como las protestas ante Acteal, o la última visita del Papa Juan Pablo II a la ciudad de

³¹ Jorge Alberto Manrique. *Tras tiempo*. Catálogo de la exposición *Tras tiempo*. Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. 1983.

México, o solo la ciudad como ciudad; le proporcionaron cauce para recabar centenares de imágenes, que luego son barajadas de diferentes maneras, algunas secuenciales y otras compensatorias por medio de retículas o simulacros de pantón.

Influenciado por Gerhard Richter como el germánico, y basándose en la geometría, este artista ha reunido un atlas de imágenes que data de unos 30 años a la fecha, las digitaliza y las incrementa casi día a día. Son sus “fuentes”, a las que acude para realizar cruzamientos inesperados y a la vez, valga la paradoja “exactos”. Pueden parecer fríos, a veces cercanos a la concisión científica, sobre todo en la etapa pseudo-geométrica (es más bien estructural) que practica, valiéndose de modelos volumétricos que construye. A la vez es un creyente irredento en los poderes de la pintura, todo es pictoricista o dibujístico, pese a que busca eludir sentimentalismos.

“soy “posmoderno” no exento de cierto cinismo anti-romántico.” [José Castro Leñero](#)

Trini



Trini. "Noche café". Pintura. 2002. (25)

Escoger la pintura de Trini, llamada Katwen Vangheluwe, para hablar en esta tesis, es entrar a un mundo nocturno y luminoso al mismo tiempo, aunque es de la artista de la que menos se ha visto obra, los cuadros que se han observado y analizado han influido de sobre manera en el proceso creativo de la serie ciudades nocturnas, la manera en cómo lleva, siente y transforma la noche, ha inspirado para llevar la noche de la que se habla en este trabajo a los caminos de la pintura, (25) sus noches son, a diferencia de otras, solitarias, pero se llenan de luz que se desborda como el fluir de un río oscuro y hace que no exista el miedo. Ya lo decía Gabriel García Márquez en su cuento *“la luz es como el agua”*:

“Un chorro de luz dorada y fresca como el agua empezó a salir de la bombilla rota, y lo dejaron correr...”³²

La soledad en medio del andar y del ruido del entorno de una ciudad es uno de los temas a los que más recurre de Trini. Ahondando más en su vida, una pintora mexicana nacida en Bélgica, que se ha apropiado del tema de la mujer en medio de la gran ciudad y la soledad de esta como individuo en una ciudad tan grande y anti personal como es el Distrito Federal. (26) Un hálito de angustia exhala sus pinturas recordando en ocasiones las obras nocturnas de Munch, cuyos espacios se constriñen o se expanden como una acompañada congoja, como un lamento, o como un grito.

Trini como artista y también como mujer no rehúye al hecho de que la pintura es un medio válido y poderoso de expresión plástica pero sobre todo de comunicación. Lejos de ser un medio obsoleto o ineficiente, la pintura y el acto mismo de pintar son para Trini un ejercicio irrenunciable, porque la artista imprime

³² Gabriel García Márquez, *la luz es como el agua. Extraños peregrinos, doce cuentos*. Ed. Diana 1992.

con el sello de sus manos esas emociones que es imposible transmitir con fotografías y otros medios mecánicos.

Trini. "Trafico rojo". Pintura. 2007. (26)

Como lo dice Fernando Ureña, "Con Trini retornamos a una pintura hecha con las manos, con el corazón, con los ojos abiertos a lo que pasa hoy, a lo que pasa aquí y sobre todo, lo que pasa a la mujer en nuestros días"³³. Nada la enajena de esa meta. Trini es una artista de luz aunque su obra sea oscura y nocturna; La matización de la luz y el color que se esfuma de la imagen y se torna extraño, lejano y a veces insólito convierte en arte hasta el motivo más ordinario, esto ha sido una constante en la pintura de Trini. Y es lo que más me acerca a su trabajo.



Aunque su propósito pudiera consistir en desvanecer los límites entre los estatus de la pintura y la fotografía, su intensidad anímica induce a pensar que la necesidad de retener un recuerdo evasivo o la impresión emocional de una imagen potenciada por su fugacidad, seguirá siendo una necesidad humana tan imperiosa y ciertamente más remunerante que cualquier intento de intelectualizarla. De allí, que la percepción de la realidad física en sus pinturas sea la del instante de exposición a su potencial simbólico, y que su figuración como un mero andamiaje para la reconstrucción mental de signos o señales, de lo que pasó

³³ Fernando Ureña Rib catalogo exposición. 2007.

rápidamente ante sus ojos y sólo dejó un rastro de la luz en su memoria, cuyo desciframiento intenta plasmarlo en cada uno de sus cuadros.

Trini es consciente de que el arte de pintar bien lo visto y lo vivido no trascenderá a más de un mero instante, ha tomado como tema central su visión de los procesos de modernización (tomando lo urbano también en su obra, un punto más con el cual me siento identificada) cuya velocidad se resiente más en aquellos países en que se estancaron. Es por esto, que sus imágenes brumosas y también desenfocadas, como un lente sucio con el que ve el panorama, no sólo se suspenden en el tiempo, sino que enrarecen la fusión de los signos del pasado con la vida presente, dilatando el concepto de distancia entre los contextos contemplativo y reflexivo, hacia el de la memoria anímica, o que bien puede ser histórica, tocando lo poético, que también puede ser filosófico.

Trini. "De la serie: cielo". Pintura. 2002. (27)

Como nos lo hace ver Luis Carlos Emerich, en el texto que escribió para el catálogo de su exposición "luz": Trini va trasladando al horizonte conceptual los valores de la sensibilidad del tratamiento figurativo, (27) busca y trabaja con diversos continentes: la infancia, como un pasaje



irrecuperable pero reinterpretable una y otra vez; el viaje, como una experiencia reveladora de la otredad, hasta realidades políticas que extraviaron el humanismo entre la rigidez dogmática. Así, los paisajes urbanos, o mejor dicho, los pasajes vitales como captados por la visión periférica, son, de hecho, comprobaciones

furtivas de la existencia de la dualidad vida y percepción; mientras el tiempo hace decaer a seres y cosas, el arte es capaz de interrumpirlo y fijarlo. El fenómeno que hace esto posible es omnipresente y siempre distinto; la luz en su infinita flexibilidad.

Sus pinturas son también miradas congeladas de cada uno de los espectadores de la obra, y por supuesto suyas, esfuerzos por recordar el instante en que todo se desvaneció, en que la luz y el movimiento revelaron el ser, antes que las apariencias, de los ámbitos y las cosas. Por ello la luz horizontal que alarga sombras, la penumbra que desliza contornos, el contraluz que enrarece lo cercano y exalta la lejanía, son los eventos que tornan extraño todo lo demás: semáforos de colores fosforescentes, rojo – verde, verde – rojo...automóviles rasgando la negrura, transeúntes resueltos en sombras, sin identidad propia, algo que pasa a menudo en las ciudades cosmopolitas, edificios agonizantes, vaciaderos de luz figurados como calles, en fin, objetos cuyos residuos lumínicos ejercen una gran fascinación a fuerza de ser absolutamente realistas. (28)



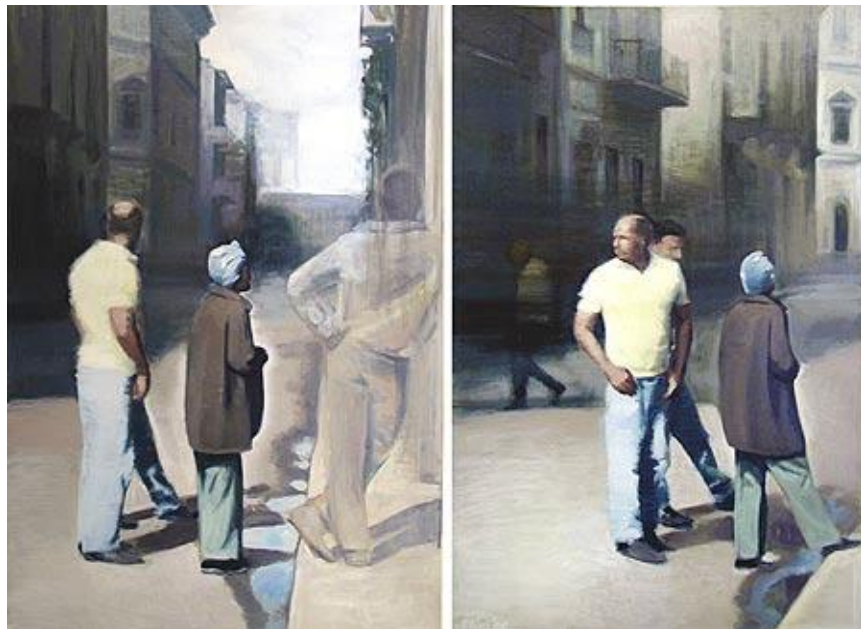
Trini. "De la serie: dos". Pintura. 2001. (28)

Sus "Caminos. Luz y Sombra". Como titula una de sus muestras pictóricas, toma principalmente a la ciudad de México en un impacto espacial y de registro humano para el artista y su representación. Buscadora en los elementos cotidianos de la ciudad los límites de la reverberación de la materia pictórica. Su obra reivindica esa mirada solitaria que sabe aislarse sobre el apabullante entorno. Una mirada

que escruta ese mundo violento, ese vertiginoso caminar, los espacios del movimiento. Y lo hace no sólo con la selección icónica de lo visible, sino también con la materia, la técnica, las variaciones en el plano expresivo, los matices de color, las capas pictóricas superpuestas que empujan el sentido de la imagen: un mundo de la vivencia humana donde acentúa el tránsito, el camino. (29) No se inmuta ante la vorágine a su alrededor. Su obra lo evidencia y su estilo lo refleja. Se mantiene constante en su hacer deteniendo el tiempo que es uno de los conceptos que le ocupa. Su arte se inserta en el límite entre lo sensible y el sentido, un discurso en el ámbito de las restricciones.

Trini. "De la serie: dos". Pintura. 2001. (29)

Se detiene en el contexto externo de su presente, el espacio urbano, para darle un sentido íntimo "visible" a su obra. La articulación de la materia que conduce la forma y el sentido. Tomando recuerdos de su



padre, su abuelo, su tío abuelo y su hermano menor pintores flamencos, y de su madre quien fue fotógrafa, y los plasma en su presente nocturno. Algo que cabe destacar de la pintora es que en 1986 el Gobierno de Bélgica y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México le otorgó una beca para realizar una maestría en artes plásticas en la Academia de San Carlos. Pensando que desde ese tiempo, no pudo abandonar esta ciudad llevándola en su mente y sus lienzos.

“Los personajes que pedí prestados a la realidad se trasladan, muchas veces inconscientes del momento, inmersos en sus pensamientos, sus recuerdos, sus deseos, quizá con temores por alguna situación futura desconocida, quizá con anticipación. Van en un viaje rutinario, solos o acompañados, al trabajo, la tienda, de regreso de una cita o tratando de escapar un momento de esta rutina.

Desde la necesidad simple de desplazarse, de quitarse de un lado para estar en otro, hasta trasladarse con velocidad (dependiendo si tienen vehículo y qué vehículo tienen a su disposición), todos comparten una sensación de alivio al moverse.

Porque con el movimiento podemos combatir la captura en que nos retiene el ritmo del tiempo. [Revelos. Trini.](#)

Sobre mis “ciudades nocturnas”



Luz del Carmen Magaña. "Él es camino". Pintura. 2005.

“Pero cuando el sol descende, una confusa alegría invade todo mi cuerpo. Me despierto, me animo. A medida que crece la sombra me siento distinto, más joven, más fuerte, más activo, más feliz. La veo espesarse, dulce sombra caída del cielo: ahoga la ciudad como una ola inaprensible e impenetrable, oculta, borra, destruye los colores, las formas; oprime las casas, los seres, los monumentos, con su tacto imperceptible”³⁴

Al hablar de las “Ciudades Nocturnas” como tema de tesis, el enfoque está en 3 puntos o temas principales del trabajo, en primer lugar se habla sobre las ciudades en la noche o como el nombre lo dice “ciudades nocturnas”, que aparte de ser el tema principal es un apartado. En este se toma la ciudad y la noche como problema pictórico en general y la ciudad de México como campo de trabajo en mi obra plástica en particular.

En el segundo punto, se investigan los aspectos conceptuales de la obra plástica, y esto abarca: la tradición de la pintura urbana en México en la segunda mitad del siglo XX, tomando 3 artistas plásticos, de los cuales se tiene una fuerte referencia e influencia en obra y proceso creativo: *José Castro Leñero, Trini y Daniel Lezama*; investigando y adentrándose un poco más en su pintura y su proceso creativo, para de ahí, identificar los puntos en los que están inmersos en el proceso creativo de esta serie; también se investiga sobre la pintura urbana en otros países y la ciudad y la noche en la pintura contemporánea.

Y el capítulo tercero, trata sobre el proceso formal y conceptual de obra plástica que se crea sobre la serie Ciudades nocturnas: “Construyendo la noche”. El proceso que se sigue al realizar la obra y la ruta que se sigue para llegar a esta.

³⁴ La noche; Guy de Maupassant, “bola de sebo y otros cuentos”. ed. grupo tomo 2003.

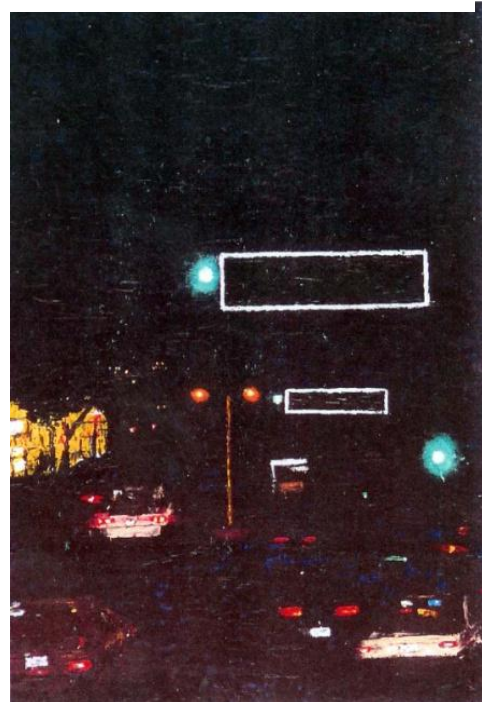
La obra trata de fragmentar en cuadros una escena, congelar el tumulto en su realismo fotográfico, en su gestualidad pasajera hasta llevarlo a un dinámico colorido donde la figura humana y el trazo de la ciudad funcionan como texturas o fondos del movimiento callejero hasta encontrar en la figura el asombro de la transmutación.

“La noche hace que se vean diferentes las cosas vistas en el día y, cosas tan comunes como un teléfono o la luz de un automóvil llena de movimiento, pueden decir más cosas de las que uno piensa”. Luz del Carmen Magaña

Antes de llegar a un enfoque en la noche y en todo lo que esta representa, siempre se estuvo en la búsqueda de una individualidad y de una manera de expresarse por sí misma, y esta llegó cuando se comprendió que me encontraba en el límite de cuando el día estaba por terminarse, y así también empezaba un mundo nuevo y diferente. Cuando las luces de las calles empezaban a prenderse, también empezaban a asomarse entes mágicos que en el día no estaban.

Luz del Carmen Magaña. "S/t". Pintura. 2005.

Se observó como la mirada y los rasgos de la gente empezaban a desdibujarse y transformarse, y como su forma de actuar, mirar y hasta caminar iba cambiando sin que ellos lo notaran. Esto creó una fascinación y también una curiosidad nunca antes sentida, y se llegó a la decisión en ese momento empezar, también “a vivir la noche”; al hacerlo se notó que no solo se podía vivirla, sino también pintarla y modificarla al antojo; y ahí fue cuando nació en la necesidad de pintar y vivir para la noche y por consiguiente crear “ciudades nocturnas”.



“Hay un deseo de que la gente que observa la obra, sienta lo que en ella está pasando, que ellos también hayan visto ese camión de basura o ese semáforo en alguna calle de la ciudad. Que a través de esta obra se redescubra lo oculto que solo la noche puede sacar a la “luz (juego de reinterpretación que hago con mi propio nombre); sus valores, sus sombras, sus imágenes negras que salen a foco humano a través de pequeñas ráfagas de luces blancas, rojas, naranjas y amarillas, sus anuncios, sus señalamientos y sus letreros en neón. A su gente y su manera de vivir la noche, con solo una pista que se plasma en la obra y así formar una circunferencia de magia y de vidas”.

La ciudad y todos sus componentes que de hoy se derivan, son influyentes en la forma en que el hombre desarrolla su modo de vida ya que la relación que el hombre, tiene con la ciudad influye directamente, en el y del como el, va generando más fascinación por lo artificial, lo maquinico y lo objetual.

Aunque el propósito de estas *ciudades nocturnas* pudiera consistir en desvanecer los límites entre los estatus de la pintura y la fotografía, la intensidad anímica de esta induce a pensar que la necesidad de retener un recuerdo que se va o la impresión emocional de una imagen potenciada por su fugacidad.

Luz del Carmen Magaña. "50 magna". Pintura. 2006.

Estas imágenes
brumosas y desenfocadas
no sólo se suspenden en
el tiempo, sino que
enrarecen la fusión de los
signos del pasado con la
vida presente. Aunque el
registro fotográfico



proporciona los requisitos convencionales de la composición, ese mismo registro estalla al trasladarse al lienzo. Modelos involuntarios y en contingentes, “tipos vulgares”, son despojados de su monótona realidad y reducidos a nuevos elementos de una re-composición plástica: una cierta idea de ciudad y de sus habitantes está desahuciada. Reconfirma así una derrota más del imaginario moderno y la clausura de su sentido: la ciudad como forma de progreso social.

Las pinturas son miradas congeladas, esfuerzos por recordar el instante en que todo se desvaneció, en que la luz y el movimiento revelaron el ser, antes que las apariencias, de los ámbitos y las cosas. Por ello la luz horizontal que alarga sombras, la penumbra que deslava contornos, el contraluz que enrarece lo cercano y exalta la lejanía, son los eventos que tornan extraño todo lo demás: automóviles rasgando la negrura, trascendentes resueltos en sombras, edificios agonizantes, vaciaderos de luz figurados como calles y, en fin, objetos cuyos residuos lumínicos ejercen una gran fascinación a fuerza de ser absolutamente realistas.

“No se trata de cuadros sino de campos visuales. Composiciones que parecen esbozos. Vistas y no paisajes. Borroneos ópticos que muestran y demuestran que la ciudad, cualquiera que sea”.³⁵

La naturaleza mutante de la ciudad de México, de esta macrópolis o mega urbe, es parte del discurso en este trabajo. La ciudad y la noche no sólo son el escenario, sino los personajes y espíritu de sus habitantes y su movimiento, de su

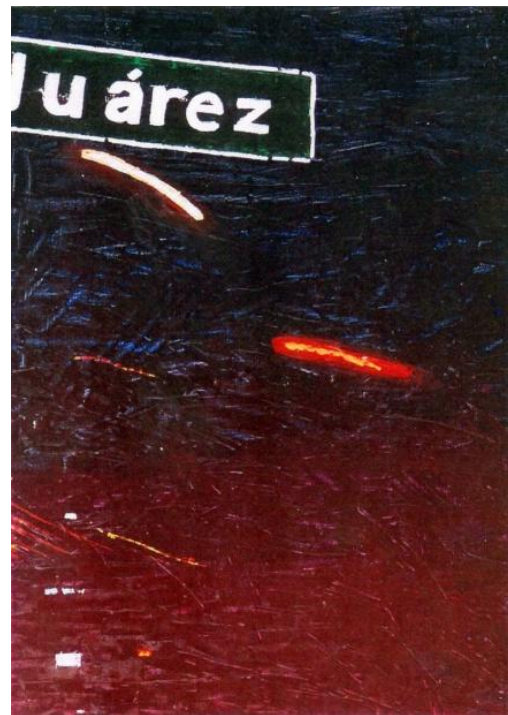
³⁵ Sains, Luis Ignacio, revista "Casa del Tiempo" en septiembre de 2003 en México, D.F.

utilería y sus ráfagas, de objetos y sujetos en tránsito por realidades fragmentarias, por niveles existenciales y espaciales donde lo público y lo privado, la noche y la urbe se funden en una visión desenfocada.

En general se trabaja con el propio universo cotidiano, "Retratar" escenas comunes con un ángulo y, principalmente, una visión de la luz usando de forma regular fotografías como referencia para estas imágenes.

Luz del Carmen Magaña. "En esta calle no muere nadie". Pintura. 2006.

Apunta este trabajo para una estrategia utilizada en el arte contemporáneo, en que el trato, como un pós-flaneur, de plasmar su más el obvio cotidiano, cargando así un latente rasgo autobiográfico. Estrategias de ese tipo también podemos ver en la obra fotográfica de la norteamericana Nan Goldin y en las acciones y proposiciones urbanas del artista belga Francis Alys, pero radicado en México desde hace un par de décadas. El juego de la palabra luz (mi nombre) y las representaciones de la luz crea una interesante dialéctica, haciéndonos pensar la pintura como un palco donde están entramados ficción, memoria y "realidad".



La cortina de oscuridad que cae como manto sobre la ciudad, ofrece múltiples lecturas y posibilidades plásticas como reto para descifrar.

Luz del Carmen Magaña. "Yo soy camino". Pintura. 2006.

La noche ya no es sólo el escenario de la oscuridad y el miedo; el alumbrado urbano permite vivirla plenamente, verla desde nuevos puntos de vista, ricos y fascinantes. Así, la noche es el asunto central de la modernidad, y se



convierte en una de sus imágenes más emblemáticas, que se ha tratado de plasmar como reto inquietante en distintas áreas del arte.

La vida citadina se presenta con imágenes que transcurren con el ritmo y la velocidad de una película, pues en efecto, existe el movimiento de luces que cruzan como ráfagas que son captados en un primer momento por una cámara fotográfica, para después darle un tratamiento en lienzo. Trazos amplios y esquemáticos en los que el ojo y la mano depuran los elementos inservibles del discurso para sintetizarlo en una visión personal que ayude para descifrar el misterio que nos ofrece en claves.

Ítalo Calvino encuentra en las ciudades motivos para construir discursos literarios en los que nos describe su fascinación por los escenarios urbanos.

“Uno se adentra en ella por calles llenas de enseñas que sobresalen de las paredes. El ojo no ve cosas, sino figuras que dicen otras cosas.”³⁶

Las representaciones de escenas nocturnas producen una sensación de tranquilidad y hasta de inmovilidad; estatismo. Pero al mismo tiempo nos lleva a una variedad de atmósferas inquietantes. Gombrich menciona que la percepción de la persona, depende lo que él llama la “*teoría del campo*” y que conlleva el arreglo y organización del cerebro y que nos ayuda a producir o a leer un cuadro.³⁷

Por ello también se hace alusión a que la forma de ver y captar lo es todo en el momento de configurar una obra pictórica.

El comportamiento perceptivo, es el modo en que una persona mira al mundo y depende tanto de su cocimiento de él; como de los objetivos en la información que busca.³⁸

Puede suceder que el uso de la fotografía como apoyo, permite despreocuparse de los problemas que implican la traducción de un espacio tridimensional a un plano bidimensional y con esto se puede enfocar libremente a la aplicación del material y a la riqueza lumínica, a la manera de los impresionistas. Otro aspecto que hace pensar en el impresionismo en este trabajo es el manejo de temas simples y cotidianos, y el rescate de imágenes que vemos constantemente en las ciudades pero que poco valoramos como propuesta.

“el ojo de Luz esta tan familiarizado con este juego de formas y luces, que tiene ya una “configuración aprehendida”.³⁹

³⁶ Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Ediciones Minotauro, México 1991, Pag.24

³⁷ Gombrich y la sociedad del arte, 1996: 75.

³⁸ Gombrich y la sociedad del arte, 1996: 89.

Se pretende captar de manera inmediata lo luminoso y lo cotidiano, el grito de la noche. La urbanidad como personaje principal y como único responsable de lo que se va a desarrollar dentro del lienzo, sin la necesidad de entrar en el hiperrealismo.

Las calles más céntricas de la ciudad cotidianamente conocidas se vuelven anónimas instantáneas donde el serpenteo de la luz al interior monta un diálogo con el espectador.

Luz del Carmen Magaña. "Una noche de tantas, en las que se caen los cielos". Pintura. 2007.



La fotografía deja su carácter de testimonio y trasciende al aspecto estético del juego provocativo entre los ases de luz y el obturador. Lo rescatable de este trabajo es *el concepto de la soledad en la vida contemporánea*, (me remito a la interpretación como una facultad llamada "intuición sintética" en cuanto a la historia de los síntomas culturales de la significación intrínseca),⁴⁰ al ser una obra

³⁹ Arte, percepción y realidad. Hochberg 1996.

⁴⁰ Panofsky, Erwin., El significado en las artes visuales, Madrid, Ed.Alianza, 1979 pgs. 56, 57.

intimista, se tiene que pasar un ritual para ello y eso le da un valor mayor al arte por su unicidad.

Ciudades nocturnas.

Es la noche parecida a los sueños

¿Verdad?

Las ciudades vistas de lejos

sin luna siquiera

con sus lucecitas fúnebres

te llaman para no sabes qué

como deformes sirenas

afónicas en su inutilidad.

Las ciudades vistas de lejos

nada saben de nadie.

Sólo quieren bailar un poco

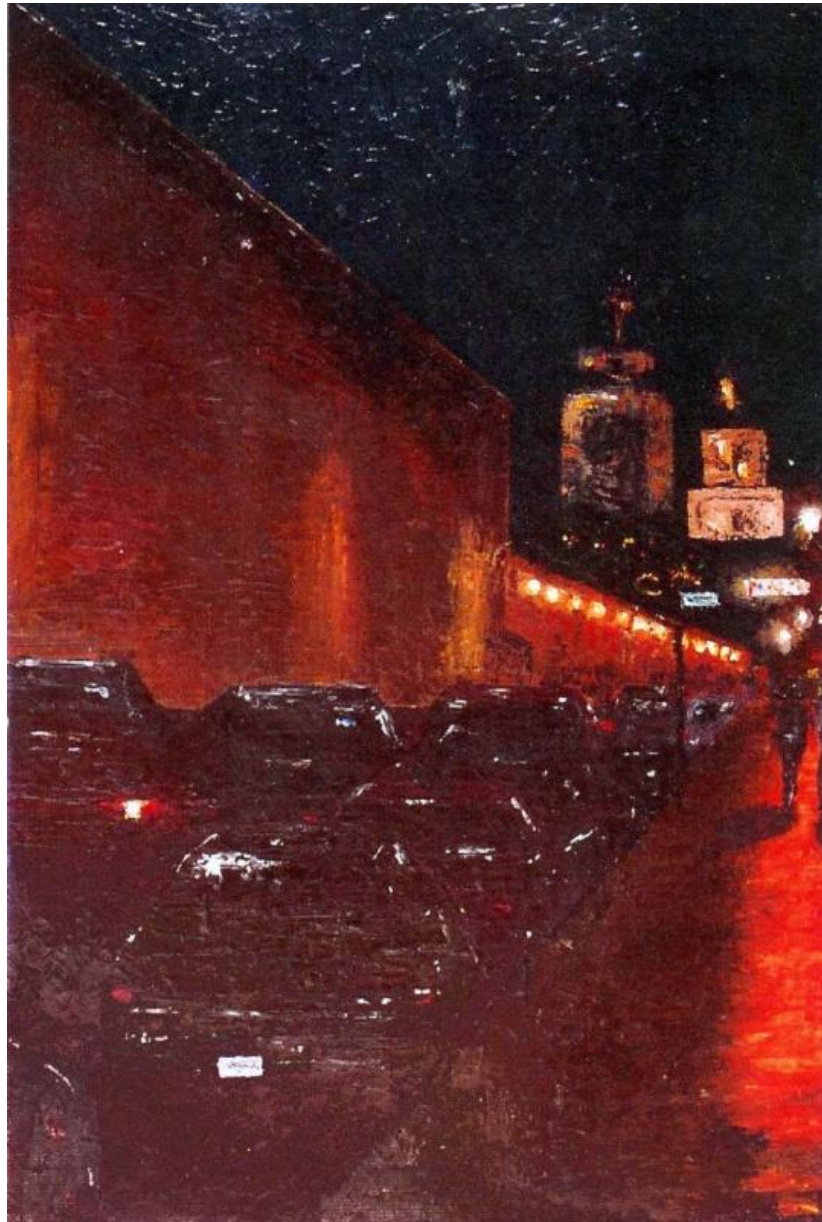
y perdonar todo a todos

a cambio de parar el tiempo.

Pero al terminar la noche
su sueño fenece en pálida rabia.
Y nosotros, dioses y muñecos,
despertamos confusos
sin saber que el último baile,
es para la dama.

Anónimo

La fotografía, El instante nocturno



Luz del Carmen Magaña. "Caminando por 16". Pintura. 2007.

La fotografía como esqueleto de la obra.

La pintura urbana – nocturna, es representada por una larga serie de tendencias estilísticas, como el expresionismo, el futurismo, el cubismo o el impresionismo, pero siendo el más fiel de estos, el realismo; el espectro de lo que se entiende por realismo en sentido amplio se extiende desde el realismo fotográfico hasta el realismo capitalista, desde el realismo material hasta el *cool realism*.

Frente al lenguaje plástico objetivo y frío de por ejemplo Richard Estes y Autrey Flack, que, para sus pinturas urbanas, siendo estas realistas e hiperrealistas se usa la fotografía como medio para crear y recrear la autenticidad en sus obras, es ese medio, la fotografía, la que dispone de sus propias leyes y apunta a un método personal, es por eso que ahondo un poco en este medio fotográfico pues es en el que se basa mi obra para buscar y colocar los ángulos precisos y empezar a trabajarlos.

“Cuando fotografió un coche delante de una casa trato de pensar en cómo fotografiaría la casa un corredor de fincas. Intento alcanzar su calidad”. **Rober Bechtle.**

Luz del Carmen Magaña. "Distintos tonos de un instante". Pintura. 2006.

En el campo de las artes plásticas, el campo semántico original es más claro. Se designó con el nombre de realismo una tendencia artística del siglo XIX que se autocalificó de realista por primera vez en la historia para diferenciarse de las posiciones



idealistas del signo contrario, el primer artista en apropiarse del término realista y no por convenio propio, sino por imposición de los críticos de arte fue Gustave Courbet, al mostrar su obra “El estudio del pintor”, calificado por la crítica como “musa de la verdad”, el citado desnudo es el ejemplo repetidamente nombrado de una pintura que precisaba sus motivos recurriendo a la fotografía, así la fotografía resulta perceptible en todos los cuadros calificados de realistas. Debido a la perfección técnica del fotorrealismo y el realismo fotográfico, puede llamarse también superrealismo o hiperrealismo.

La fotografía puede servir como material para la imaginación de maneras muy diferentes para aproximarse a la realidad, se llega así al extremo de que, como dice Gerhard Richter refiriéndose a la relación entre ambos medios, “la fotografía no es un recurso de la pintura, sino que la pintura es un recurso para una fotografía realizada con medios pictóricos.”⁴¹

Luz del Carmen Magaña. "Caminos". Pintura. 2007.



⁴¹ Stremmel, Kerstin; Realismo. Taschen; p.14

La fotografía es usada como un medio auxiliar preparatorio, en lugar de proporcionar un tema, la fotografía solo da las mejores indicaciones para el tema que se quiere pintar. A pesar de su aparente fidelidad, los motivos se ven sometidos a un grado de transformación imaginativa sin paralelos en la mayoría de los fotorrealistas que utilizan temas relacionados.⁴²

Howard Kanovitz señala que el término “realismo”, introducido en la discusión sobre el arte visual por Courbet, aun no ha sido definido correctamente. Tal como se añade, de forma justificada, no existe ni una escuela ni un grupo realista en el periodo actual. Para él, el realismo en la pintura consiste en reconocer algo que nunca hemos visto, un fragmento sorprendente de realidad visible y psicológica que no puede limitar simplemente a la voluntad de pintar las cosas tal como uno las ve. Y aunque mi trabajo no es precisamente realista, sino más expresionista, comparto la singularidad de lo cotidiano y la pintura de la urbe con algunos artistas como: Richard Estes, Don Hedí, Robert Nottingham, Alex Colville y Antonio López.

Roland Barthes, decía que la creación de la fotografía estaba desde sus principios marcada por la inquietud que ejercía en ella la pintura. Él aseguraba que el primer hombre que vio la primera foto, creía que era una pintura. Es por eso que desde que empezó a aparecer en el mundo la fotografía habría vivido siempre “atormentada por el fantasma de la pintura”, obsesionada por ella “como si hubiese nacido del cuadro”.⁴³

La pintura también intuye en la fotografía un fuerte potencial de corrosión contra lo que esta significa; Baudelaire expreso a los espectadores del salón de 1859: “si se permite a la fotografía suplir al arte en algunas de sus funciones, muy pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que

⁴² Schneckenburger, Ruhrberg Fricke, Honnef. Arte del siglo XX ; Taschen, p. 336

⁴³ Roland Barthes, la cámara lucida (1980) Paidós, Barcelona,1990,p.70.

encontrara en la estupidez de la multitud. (...) Es pues preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de servir como criada a las ciencias y a las artes”.⁴⁴

La evolución progresiva de estas dos formas artísticas, pintura y fotografía, ha propiciado una interminable sucesión de encuentros y desencuentros a lo largo de la historia, al extremo de cuya cadena ha querido verse motivado de convergencia pacificada, hasta el punto de querer presentar el reciente desarrollo de las prácticas fotográficas como puesta en escena de los géneros de la pintura. La consigna baudeleriana que destinaba la fotografía a la esclavitud servil de la pintura se había con ello cumplido: la fotografía no sería sino un mero instrumento técnico puesto al servicio de una forma artística preexistente, incapaz de encontrar y desarrollar su forma narrativa propia.

Luz del Carmen Magaña. "Zaragoza". Pintura. 2007.

Esta idea de las prácticas fotográficas y su servicio, es meramente conservador. Es preciso seguir la huella de la presión mutua que la fotografía y la pintura ejercen desde su origen; la fotografía está teniendo lugar de manera más reciente una transformación revolucionaria y artística, dándonos cuenta del sentido y alcance de sus desplazamientos actuales.

A Walter Benjamín le fascinaba descubrir que la mejor intuición de los potenciales de una forma artística

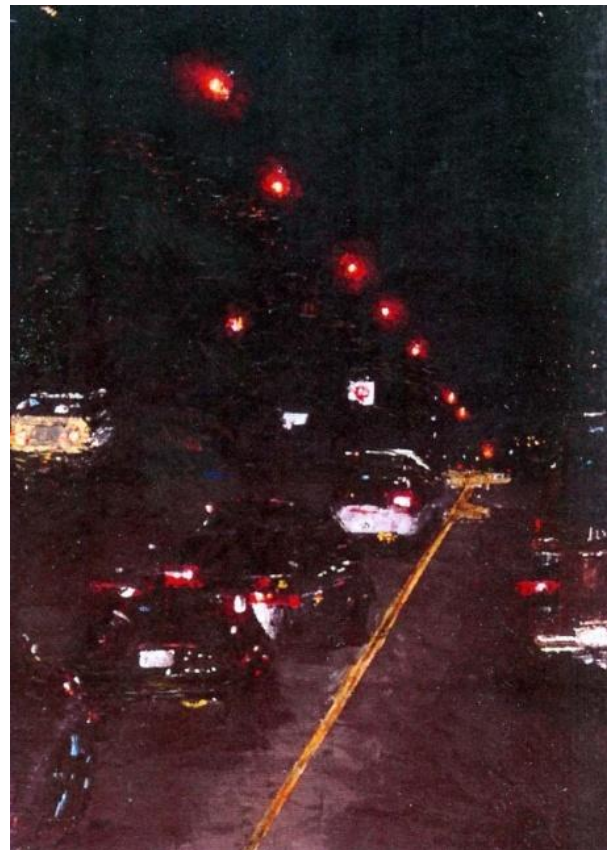


⁴⁴ Charles Baudelaire, "El público moderno y la fotografía" (1859), en *curiosidades estéticas*, Jucar, Madrid, 1988, p. 231.

naciente se daban siempre entre aquellos que más se alarmaban de su aparición, para advertir contra ella como catastrófica y temible: así cuando reconocía la clarividencia de Schopenhauer para intuir el carácter –deplorable al juicio del romántico- escritural de la alegoría, así también cuando recordaba las feroces palabras de Baudelaire contra las fotografías; Benjamín le permitía conocer y reconocer el extremo acierto del detractor. Así, Benjamín nos deja entender que donde resulta ciertamente tan peligrosa contra la forma establecida de todo aquello que antes de su aparición se llamaba arte, es justamente en donde radica toda su potencialidad específica, y también su genuina calidad artística: la capacidad de desarrollar, a partir de una novedad técnica, una forma narrativa y un lenguaje propios, lejos ya de la atormentada obsesión del barthesiano “fantasma de la pintura”.

Luz del Carmen Magaña. "Luces". Pintura. 2006.

La fotografía y su desarrollo en el discurso artístico está ligado al programa de crítica puesto en juego por la vanguardia. La primera cualidad que se otorga a la fotografía capacidad para hacerlo con singular eficiencia, es su peculiaridad técnica, esa “reproducción mecánica” que es con la que la identificamos. La autenticidad de la obra de arte es entendida como remisión al origen, y aun a lo original; como referencia a “un aquí y a una ahora” irrepetible del signo que, administra la representación. Esa autenticidad “esencial” perpetua la naturaleza



infinitamente reproducible de la fotografía, su condición inmediata y natural de “copia”, induce a la pérdida del “aura” de la obra de arte. El sentido de esta transformación, en última instancia, a la propia disposición del espectador, se resuelve en los términos positivos de una secularización de la experiencia, que habrá de acabar en transformarse en una experiencia de conocimiento. En ella quiebra el ordenamiento ontológico que establece una jerarquía vertical del orden de la representación sobre los objetos del mundo: la irradiación de la copia infinita rompe esa estructura que ponía las obras de arte en el cielo remoto de las ideas esenciales y eternas; la fotografía convierte el arte en cosa del mundo.

A esta transformación artística que da la reproductibilidad técnica se añade la que se va a producir a nivel de la distribución social del conocimiento artístico, de la estructuración de las formas colectivas de la experiencia artística, en el orden de la recepción social. Es aquí donde la fotografía induce a un desplazamiento más fuerte del que da la experiencia artística. Siendo el beneficio, la democratización del conocimiento artístico, y algunos de los peligros con los que nos encontramos son también la banalización misma de la experiencia artística como un ejemplo. Tampoco se trata de que la transformación sentencie de manera contundente el desplazamiento de toda la esfera de la producción artística al seno de la industria de masas.

Si es que como Baudelaire dice, existe una relación entre la estupidez de las masas y la fotografía, esta no se debe a la capacidad que tiene esta para “reproducir la naturaleza”, ni de producir mejores mimesis de “la realidad”. Baudelaire creía que la fotografía era el más poderoso instrumento organizador para llegar a algo de manera más sencilla. En realidad, era este el más extremo de la transformación del curso que, secreta o implícitamente más inquietaba a Benjamín en su célebre ensayo sobre la obra de arte,⁴⁵ Como es evidente, ese

⁴⁵ Walter Benjamín, “la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” (1936), en discursos interrumpidos I, obra citada, p.17 ss).

poder no ha dejado de crecer con la propia evolución tecnológica de los medios de producción y reproducción técnica de la imagen.

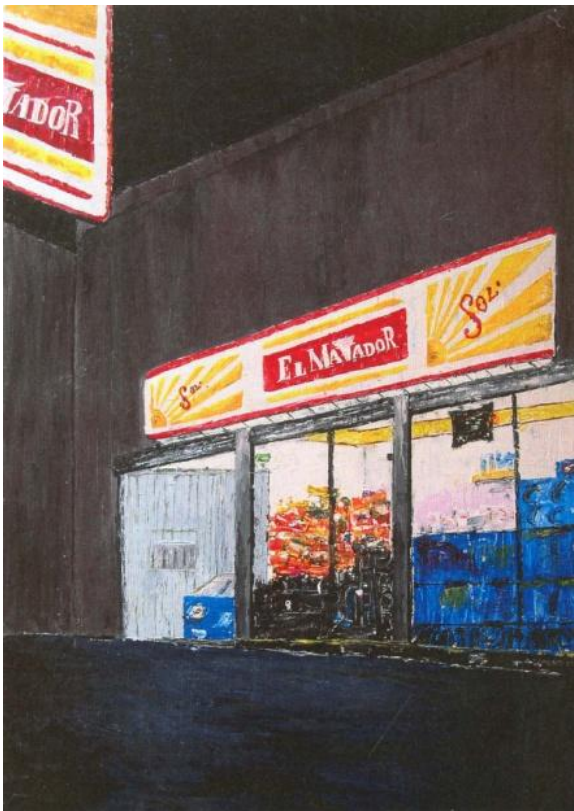
La fotografía permite el borrado progresivo de la distancia entre los momentos del proceso de la obra de arte: la producción se sitúa, modificado, en el canal mismo de su reproducción y recepción social, y la obra acaba por coincidir con la noticia que de ella se extiende por el tejido público. La creación es en si misma, y la obra no acontece ya a ningún lugar preservada en la mirada general, sino en el lugar de la recepción, bajo el foco del medio técnico de producción – reproducción de imagen, el original está presente en cada uno de los lugares en que se comparece su reproducción.

Luz del Carmen Magaña. "No lógico". Pintura. 2006.

Es así como la “desmaterialización de la obra” perseguida por el arte conceptual nunca se hubiera cumplido sin el apoyo de la fotografía; como un medio técnico para crear una “memoria” y su registro en los acontecimientos sociales, en su recepción pública. La fotografía se convirtió en la veta más rica de todo el conceptualismo contemporáneo, llamándose así: foto conceptualismo. És aquí cuando nos aproximamos a la contemporánea proliferación del uso de la fotografía por los artistas, no menospreciando su potencial que es propio de arte de vanguardia y por la cual, la naturaleza técnica del medio fotográfico ostenta una cualidad específica e irreductible.



El interés artístico de las nuevas tecnológicas es el desarrollo de las paletas graficas, una manera alterna a las pinturas usadas en los cuadros, en el que casi todo es experimentación para crear nuevas oportunidades de creación; las transformaciones que los modos de la reproducción técnica inducen en la forma de la experiencia artística afectan al núcleo mismo de los postulados ontológicos sobre la que esta se prefigura.⁴⁶ Del lado de lo simulacrico, la fotografía introduce en la economía de la representación occidental la revocación radical, que Nietzsche proclamaba como “la más alta potencia de lo falso”⁴⁷. Lo que se fotografía no se deja someter al dominio regulado de la representación, y cualquier aproximación a la fotografía que la imagine dominada por el impulso de mimesis



descuida su principal vitalidad: la de revocar el orden de la representación presupuesto por la metafísica de la presencia. Tensada por la posibilidad de su repetición infinita, la fotografía solo comparece para atraer al espacio de la representación el aparecer irregular de la diferencia pura. La fotografía no “re- presenta”, tan solo acontece, acaricia la superficie absolutamente externa de las apariencias, roza la piel leve de la diferencia, captura y retiene ese humor, que forma la luz pura, exhala el ser de ser percibido.

Luz del Carmen Magaña. "Matador". Pintura. 2005.

⁴⁶ (Rosalind Krauss, “nota sobre la fotografía y lo simulacrico” (1984), en revista de occidente, num. 127, p.11 ss).

⁴⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. Barcelona: Paidós, 1984.

El “ojo” mecánico de la cámara, no solo el estructurado de la conciencia que mira desde atrás, sino también de su huella, de su rastro de acontecimiento, justamente aquello en lo que resiste al lenguaje; ese ojo que es capaz de percibir el acontecimiento, de capturar el “tiempo-ahora” al ritmo de su paso instantáneo. Lo que Walter Benjamín describía como “inconsciente óptico”: “la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia”.⁴⁸ Obviamente, el empleo de la expresión “Inconsciente óptico” es muy diferente en la obra de Rosalind Krauss” en *The optical unconscious*, Para ella, en efecto, el espacio fotográfico está estructurado como un lenguaje, (a modo de un inconsciente lacaniano) se refería precisamente a esta capacidad del ojo técnico de la cámara, para aprender de su inconsciencia lo que al ojo consiente, educado en el dominio de la representación, le resulta inaprensible: el registro mismo de la indiferencia, del acontecimiento. Es ello lo que el inconsciente óptico devela: por un lado la presencia de la diferencia en la absorción del detalle, en la ilimitada explosión del fragmento, en la captura de la multiplicidad. Por otro lado, la instantaneidad del acontecimiento, la fugacidad inaprensible del “tiempo – ahora”, la misma insuperable temporalidad del ser. Si lo que impulsa a movilizar el quehacer de la pintura en el espacio de la representación como una concepción simbólica del signo, alentando con esto tras la fotografía en un impulso melancólico, aquel en el que se expresa la fugacidad del todo. La fotografía es cómplice con la pintura de poder comprender el ser como justamente “algo que se sustrae”; por debajo de todo lenguaje, la fotografía revela la sustancia movediza de lo que es.

⁴⁸ Walter Benjamín, “pequeña historia de la fotografía”. p. 67.

“Lo más importante no es en la fotografía que el acontecimiento se pueda fotografiar, sino que en realidad, solo ello pueda ser fotografiado”.⁴⁹

Las modernas tecnologías ofrecen la posibilidad de reordenar los materiales capturados, incluyendo la modificación por computadora, esto multiplica el potencial deconstructivo del procedimiento, al cruzarlo con las potencias del montaje, así, el artista, tiene la capacidad de dotar a la imagen producida de otro sentido”, por ser capaz de desenmascarar el orden de las relaciones que estructura “lo real”; siendo este un gran aporte de las altas tecnologías en el ejercicio deconstructivo en el campo de las artes visuales.

Algunos artistas de estos tiempos en sus trabajos han mostrado la eficacia de este procedimiento, que actualiza y expande las posibilidades de la antigua técnica del fotomontaje o collage, el artista actual no elabora representaciones orgánicas de la realidad, sino que activa la deconstrucción sistemáticas de estas representaciones.⁵⁰ Esto es importante, ya que en el lenguaje visual de los años 90´s esto es uno de sus principales rasgos.

La potencia político subversiva de la fotografía se relaciona con su capacidad de desmantelamiento del orden de la representación que se resuelve a un doble nivel. De un lado su capacidad para conjugar, como forma artística los recursos enunciativos de la apropiación y el montaje le permite elaborar “imágenes críticas” del mundo.⁵¹ Al fragmentar y recomponer (fotomontaje) los materiales con que se trabaja la fotografía no simplemente “representa lo real”, sino que elabora imágenes capaces de desvelar la arquitectura oculta de su organización. La

⁴⁹ Rosalind Krauss, “nota sobre la fotografía y lo simulacrico” (1984), en revista de occidente, num. 127, p.11.

⁵⁰ Un Ruido Secreto: El Arte en la Era Póstuma de la Cultura , José Luis Brea, ed. Mestizo. 1996.

⁵¹ Robert Linsley, “del cuadro crítico al fragmento móvil”, ACCION PARALELA, num. 1, Abril 1995.

poética política subversiva de la fotografía se expresa justamente entonces como la eficacia de su *inconsciente óptico*: él es capaz de poner de manifiesto todo aquello que una economía interesada de la representación pretende mantener oculto.

La fotografía se pone de lado de aquello que resiste a la pretensión simbólica que ordena la economía occidental del signo.

La noche como ruta: **Proceso** **por etapas**



Luz del Carmen Magaña. "Trayectos". Pintura. 2008.

La creatividad es un concepto emergente, al alza, en el panorama cultural contemporáneo; y esto sucede en el proceso creativo de cada artista, se ha visto ya, el proceso creativo de tres artistas mexicanos contemporáneos: Daniel Lezama, José Castro Leñero y Trini. Ahora se explicara el proceso creativo para la realización de la serie de pinturas “Ciudades Nocturnas” de la mejor manera posible.

Según el libro “ISMOS; para entender el arte” teniendo como base el movimiento surrealista, el cual surge con la exploración dadaísta de todo lo que de irracional y subversivo podía tener el arte; cuyo objetivo principal era crear un arte “automático”, es decir, surgido directamente del subconsciente, sin pasar por el tamiz de la razón, la moral o las convenciones estéticas.

La obra realizada en esta serie esta llena de diversos tropos que nos ayudan a comprenderla y analizarla mejor, entre estos, se encuentra la analogia, cuya finalidad esta en obtener ideas originales mediante el estudio de un campo analogo; tambien presenta, entre otros, la interpretacion fundente, la sinecdoque, donde se analiza la parte por un todo; la antitesis, pero al mismo tiempo el simil o comparacion.

Juan Acha, en su “critica del Arte” Habla de los planos semioticos; la obra de esta serie se encuentra en el plano semántico, el cual acentuará en su contexto las significaciones posibles de las singularidades percibidas en las figuras y el tema, en conexión con la realidad visible. Tiene que ver con los significados de las tendencias figurativas o icónicas, como los distintos naturalismos y realismos, pasando por los surrealismos.

El proceso creativo que nos compete en este trabajo para sacar a flote la metodología para estimular la creatividad impartida en estas obras es *el proceso inventivo*, del cual parten las propias experiencias para hacer un análisis como punto central de la invención, al igual que el *proceso de producción creativa asociativa*, la cual se rige, como su nombre lo dice, por la asociación, atendiendo a

la proximidad, la oposición o semejanza entre las informaciones, esto basado en el manual de creatividad de R. Marín – S. de la Torre.

Teniendo esto en cuenta, se toma el lugar en donde se basa el proceso creativo, en este caso, la ciudad de México, para hacer un análisis de éste, y poder comprenderlo y utilizarlo para la creación de la obra.

Ciudad de México

Se ha tomado El Centro Histórico de la Ciudad de México como campo de trabajo para la realización de la serie “Ciudades nocturnas”, pues fue el trayecto, el ir y venir y el espacio en donde se vivió por dos años que duro la maestría en Artes Visuales en la *Academia San Carlos* de la UNAM.

El Centro Histórico es la parte de dicha ciudad que le dio origen y nacimiento a esta serie de obras, esta ciudad fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco desde 1987. Comprende actualmente alrededor de 1.436 edificios históricos repartidos en 9 km² de superficie.⁵²

Desde sus orígenes ha servido como el nacimiento de las cuatro calzadas principales de la antigua Tenochtitlán, y que aún en la actualidad, sobre las modernas edificaciones de la Ciudad de México, conservan su trazado y utilidad.

En el Centro Histórico de la Ciudad de México se encuentran joyas de la arquitectura como la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, construida a lo largo de tres siglos y que engloba en un mismo espacio los distintos estilos de la

⁵² Instituto Nacional de Estadística y Geografía (ed.): “Principales resultados por localidad 2010 (ITER) - Distrito Federal” 2010. Consultado el 5 de marzo de 2011.

época del virreinato. A unos pasos de la catedral se encuentran el Palacio Nacional, sede del Poder Ejecutivo mexicano y el Ayuntamiento de la Ciudad de México, ambos frente al Zócalo de la ciudad o Plaza de la Constitución (la segunda más grande del mundo después de la Plaza Roja de Moscú).⁵³

Algunos de los lugares que se tomaron como referencia para la obra, fueron, principalmente el transporte colectivo metro de la ciudad de México, al ser el medio de transporte utilizado en la estancia en México D.F. viajando todos los días en él, y viviendo cerca de 2 estaciones importantes y muy transitadas (Zócalo y Allende) fuer el parteaguas del proceso creativo y de esta serie en particular, y ya basándose en esto y recorriendo distintos lugares y estaciones, siempre de noche, pues las clases tomadas en la Academia San Carlos eran vespertinas, se empezó a llenarse de imágenes e ideas de la ciudad, por ejemplo, lugares como el Templo Mayor, Catedral, Palacio Nacional, Palacio de Bellas Artes, la Academia de San Carlos, el Mercado de La Merced, la Torre Latinoamericana y la Alameda Central, entre otros, y esto fue lo que dio inicio a esta serie que se presenta ahora.

⁵³ Oscar Terrazas, "La centralidad metropolitana en la Ciudad de México." En: Rodríguez Kuri, Ariel y Sergio Tamayo Flores Alatorre. 2004: op. cit. pp. 235-266.

Cómo desarrollar una obra plástica:

Cronograma

El tiempo estimado para que este trabajo se realizara fue de 1 año aproximadamente.

PRIMER MES

El primer mes se dedicó a plantear el proyecto, a buscar ideas sobre lo que se podría expresar en trabajo de tesis, y se decidió a hablar de la pintura, y el proceso creativo de esta, y también sobre los artistas visuales que más influyen en el trabajo enfocándose principalmente en tres, recopilar información sobre la ciudad de México y de la pintura urbana y la pintura nocturna en nuestro país y en otros países.

SEGUNDO MES

Siguiendo con la recopilación de información teórica, vino la tarea de salir a tomar fotos de la ciudad, para escoger entre estas las imágenes que representaría en mis obras.

TERCER MES

Este mes fue para mandar a hacer bastidores e imprimirlos.

CUARTO MES

Recopilación de información teórica y realización de la obra en el taller.

QUINTO MES

Recopilación de información teórica y realización de la obra en el taller.

SEXTO MES

Recopilación de información teórica y realización de la obra en el taller.

SEPTIMO MES

Recopilación de información teórica y realización de la obra en el taller.

OCTAVO MES

Recopilación de información teórica y realización de la obra en el taller.

NOVENO MES

Recopilación de información teórica y realización de la obra en el taller.

DECIMO MES

Recopilación de información teórica y realización de la obra en el taller.

UNDECIMO MES

Recopilación de información teórica y realización de la obra en el taller.

DOCEAVO MES

Después de que la obra ya está terminada y enmarcada, de este tiempo en adelante me dediqué a la investigación formal de la tesis que ahora presento.

Material

- Oleos

La paleta que se uso para la realización de la obra, es una paleta depurada, con la cual se fue creando la gama con la que trabajé los cuadros.

La mayoría de estos trabajos, aunque nocturnos, tienen la predominante de una paleta cálida, y los colores son vivos y brillantes con muy pocos matices, pues se plasma el movimiento de las luces y muchas de esas luces son de anuncios de neón y semáforos que en la noche se ven más brillantes.

Estos colores son:

- Azul Prusia
- Azul tahlo
- Blanco de titanio
- Rojo
- Verde salvia
- Verde esmeralda
- Amarillo medio
- Amarillo Nápoles
- Amarillo ocre
- Negro marfil
- Siena tostada
- Siena natural
- Asfalto
- Oro

También dentro de los materiales están:

- Paletas y materiales desechables
- Espátulas y pinceles
- Barnices para veladura
 - Barniz damar
 - Aguarrás

- Aceite de trementina
- Bastidores distintas medidas
- Marcos
- Secativos
- Gesso
- Thinner
- Pintura acrílica color blanco
- Brochas

La ruta y el sitio

Esta serie al culminar la tesis, deja abierta otras ideas nuevas sobre lo que se está creando, como lo hace todo proceso creativo, “ciudades nocturnas”, se presentara expuesta en la ciudad de Querétaro, en la *Galería Drt*, que es la galería que ha apoyado en todo momento esta serie de obras y a quienes se agradece el apoyo e impulso en esta carrera y la cual, es ya propietaria de la serie de la que he hablado a lo largo de este proyecto de tesis.

Mesa de trabajo y presupuesto

Estas obras se llevaron a cabo, tanto en el taller de pintura de la Academia San Carlos, como en el taller particular, se realizaron como ya fue mencionado a lo largo de 2 años y se expondrán en la ciudad de Querétaro y donde la galería DRT los promueva.

SOBRE “Ciudades Nocturnas”



Luz del Carmen Magaña. "Traje de luces". Pintura. 2008.

“Ciudades Nocturnas” es una serie de pintura que consta de 8 obras de formato medio, donde se habla del devenir en la vida nocturna propia, el transitar del artista y el transitar de los compañeros sin nombre que se fueron conociendo a lo largo de 2 años vividos en la ciudad de México, tiempo exacto en el que se estudio la Maestría en Artes Visuales con orientación en pintura en la Academia de San Carlos de la UNAM.

El artista crea la obra como un producto del subconsciente que es capaz de liberar el “yo” del artista; con ello también se logra una mirada distinta respecto al mundo, a la propia realidad que se vive. Dentro de la pintura se deja hablar tanto a la técnica como a la idea, a través del concepto, la textura y el color, para buscar el significado que más me satisfaga. “Expresar el mundo interior del artista es lo que refleja el puro acto de pintar”. Se pretende trabajar en la realidad sobre los propios sentimientos y las propias relaciones, sentimientos y emociones privadas y públicas.

“Artista, lo único que puedes querer registrar son los propios sentimientos sobre ciertas situaciones lo más cerca del propio sistema nervioso de que eres capaz”. **Francis Bacon**⁵⁴

“Ciudades nocturnas” se basa en el reflejo de las acciones de sucesos en la ciudad de México (tomando de referencia la zona centro), y todo va relacionado a las noches, aspectos personales, técnicos y teóricos fueron pretexto para que tomara este tema, esta serie y este nombre de la serie en particular, y también para que tomara de referencia a los tres artistas plásticos de los que ya he hablado anteriormente: Trini, Daniel Lezama y José Castro Leñero.

⁵⁴ David Sylvester., Entrevistas con Francis Bacon. Ediciones polígrafa. Barcelona, 1977.

Es evidente que los hechos e historias que suceden por la noche no son reflejo de todos, por esta razón la serie va enfocada al aspecto personal, lo cual no deja de ser social pues retrata la vida social en general, sino instantes de la vida del que acompañaba en el metro o del que caminaba junto por el zócalo, una instantánea de la vida de todos unida por el color, la ciudad y la noche.

Ya que vivir en una ciudad Cosmopolitan implica variantes como el transcurso del tiempo, el cual corre más rápido, al menos así fue como se percibió, que en una ciudad más pequeña, como Querétaro, el tener que caminar seguro, por ejemplo, para que no se den cuenta de que se es de provincia, lidiar cada noche con la inseguridad pero con la contraposición de “el mexicano ayuda al mexicano”, el no tener contacto los unos con los otros aun siendo la ciudad con mayor población del planeta. El no contar con nadie de una manera individual, pero ser uno solo en colectivo, esto, y descubrir la belleza de una ciudad de la que en otros lugares no se le tiene en buena estima, y donde la mayoría de la gente actúa “de buena gana”, conocer gente que en ese momento, (y algunos todavía) formaron parte de uno y del crecimiento personal y como artista, pero principalmente, conocer otra noche a la que no se estaba acostumbrado, cada noche es diferente, más aprisa, con mas locura, mas solitaria y a la vez vertiginosa y mas hermosa, una noche que dejó una marca de por vida y dio origen a este trabajo de pintura.

Descubrir que no todas las ciudades mantienen el mismo ritmo de vida. El transcurso continuo de movimiento como si no existiera la noche, pero estando precisamente de noche, es lo que fascinó de esta ciudad excitante y bulliciosa, y el silencio que también esconde.

Los individuos que se reflejan a estas horas no solo conviven con la incertidumbre de los momentos cruciales para moverse a determinados lugares en recorridos que van desde pocos kilómetros a recorrer, como a lugares muy apartados de su contexto, lo cual hace que mantengan una serie de diversas formas de estar en

horas donde todos aparentemente no están, no existen pero que la noche y la ciudad los tiene más vivos que nunca.

A nivel artístico, las formas, las luces los planos, las perspectivas de una ciudad tan cosmopolita dio mucho material de trabajo, el andar en el Metro de la ciudad de México, hizo que en algunas de las obras hubiera un enfoque en el sentir del colectivo, en el principio y final de un viaje y en el “vía crucis” de la gente que transborda de estación en estación hasta llegar a un destino. No es tan fácil retener las imágenes, con las secuencias esperadas, es por eso que la obra está basada en la fotografía, en el instante preciso de una imagen nocturna, dejando congelada la vida y la historia de los que iban acompañando a todos esa noche.

La obra fue dando oportunidad de descubrir y redescubrir, en un contexto que no era el propio pero el que se hizo propio por dos años; el continuo contacto con la gente, y el juego de ir diferenciando rostros, figuras, clases, tamaños, forma de lecturas diferentes a los cuales las personas no están acostumbradas a ver e identificar, darme cuenta y también inventar, por qué no, Sucesos e historias en los recorridos de todas estas personas y después llevarlos al lienzo, apropiándose de ellos, modificándolos y regresándolos a la ciudad con la obra terminada, este fue el principio básico del trabajo de tesis y de esta serie en particular.

Las personas en horarios diferentes, son diferentes, pero de noche, no sé sabe el por qué extraña razón, saca algo diferente en cada persona, uno se mezcla con la noche y no se es más uno.

Técnicamente, la obra que se presenta en esta serie está elaborada en óleo sobre madera, bastidores rígidos, con distintas medidas que van de 80 cm a 150 cm. las imprimaturas son a base de gesso para óleo y trabajadas con espátula y óleos, aunque la fotografía es la base principal del trabajo también están seccionadas en puntos áureos y geométricos, estos para dar mayor dinamismo a la pintura y son piezas independientes, en su mayoría dípticos y polípticos.

Carpeta



METRO REVOLUCIÓN

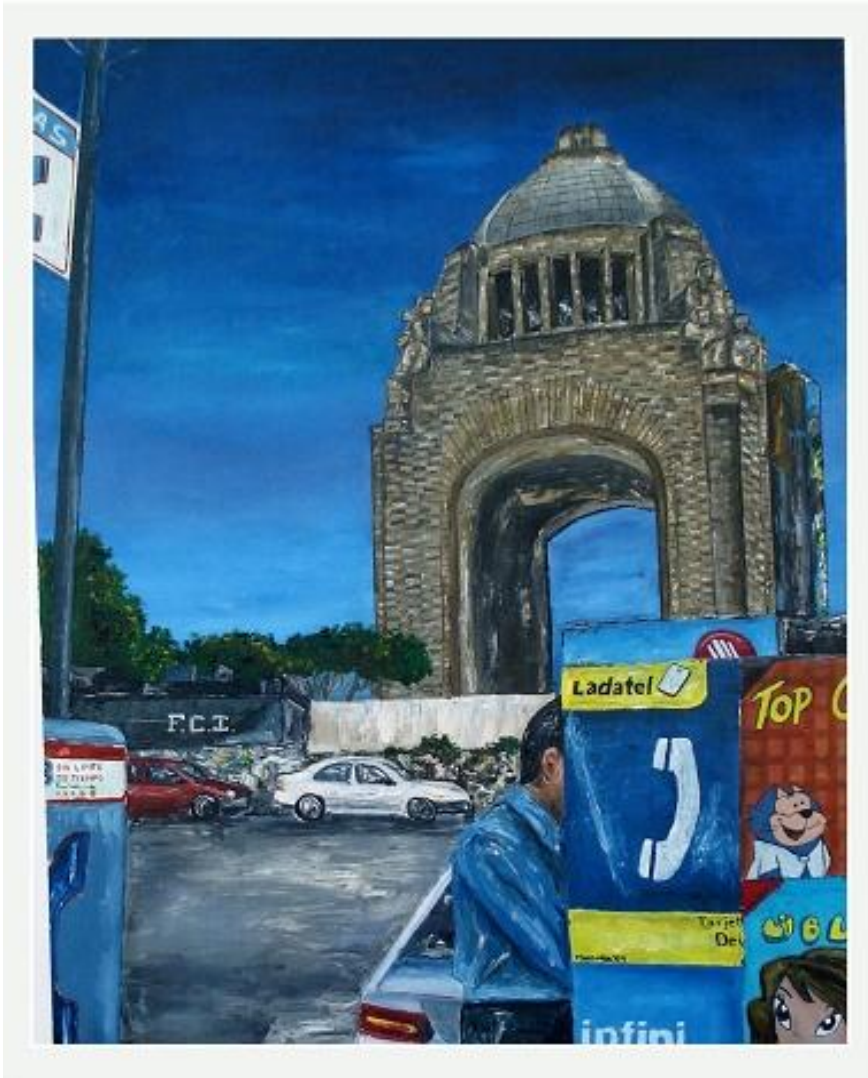
*“En un ir y venir nocturno, un deambular sin fin, sin objetivo,
solo la búsqueda...”*

La obra “Metro revolución” surgió, como todas las de esta serie en el andar por la ciudad de México, casi al principio de llegar a habitar en esta, tratando de conocer un poco mas esta gran urbe, surgió la tarea en los primeros días en bajar en diferentes estaciones del metro al azar, fue como, en una de estas paradas, de la cual ya se había escuchado, llegó la primera idea. Por el monumento, se empezó a caminar siempre con mapas distintos en la bolsa y con un pánico que de cierta forma disfrutaba.

Llegando al monumento de la Revolución y siendo de una ciudad más pequeña, empezó a crecer en la necesidad de hacer una obra sobre lo que se estaba viendo pero más que nada sobre lo que se estaba sintiendo en esos momentos.

Sacar la cámara fotográfica a esa hora fue un reto, se buscó el mejor encuadre, y se encontró una cabina telefónica donde pegado estaba un cartel de una caricatura de niñez, lo cual, inmediatamente remontó al pasado, es por esta razón que entre tantas otras tomas se escogió esta para iniciar la obra.

En cuanto al proceso técnico es un díptico realizado en óleo sobre tela, en bastidores rígidos con las medidas de 80 cm x 100 cm. y 40 cm x 30 cm c/u. el cual tuvo un tiempo aproximado de realización de 15 días, el cuadro de 80 cm x 100 cm realizado en óleo en formato vertical, fue elaborado en su mayoría con paleta fría, y solo el teléfono con toques de paleta cálida para resaltar la importancia de las figuras populares que en ella se pegaron, realizada la obra con espátulas de distintos tamaños; y el cuadro del lado derecho, de 40 cm x 30 cm , es transfer del mapa del metro de la ciudad de México sobre la tela y con veladuras de óleos en colores azul, amarillo y rojo, se señaló el camino recorrido para llegar a ese cuadro.



NOMBRE: Luz del Carmen Magaña

TÍTULO: Metro Revolución

TÉCNICA: Óleo / madera

MEDIDAS: 80cm x 100cm. y 40 cm x 30 cm c/u (díptico)

AÑO: 2009

ESTACIÓN BELLAS ARTES

“exponer en el subsuelo con miras de hacerlo afuera...”

La idea para la realización de esta obra surgió porque el Museo Universitario del Chopo, hizo la atenta invitación de exponer de manera individual en los espacios que tienen destinados para exposiciones *“El Chopo fuera del Chopo”* en este tiempo el museo estaba en remodelación y ofrecieron la “estación Bellas Artes”. Inmediatamente se aceptó la oportunidad, pues antes de venir a vivir a la ciudad de México, era la parada final, donde se llegaba para ver las distintas exposiciones que ofrece el Palacio de Bellas Artes. Lo primero que se dijo fue: perfecto,” hoy en el subsuelo, mañana arriba”.

La experiencia de ver a la gente pasar, siempre de prisa, y detenerse en seco frente a la obra (en esa exposición se presentó la serie México hoy – México ayer, una interacción en la pintura del México prehispánico junto al México contemporáneo, siempre como base principal las ciudades y la noche) fue muy gratificante, al salir de San Carlos, junto a un amigo, se iba a ver la exposición y al acercarse para escuchar lo que la gente comentaba, se recordaba una frase leída en un libro hace mucho tiempo. *“una obra tiene 5000 reinterpretaciones como 5000 ojos que la miran”*, esta experiencia tuvo un final feliz pues las personas que vieron el trabajo fueron multiculturales que las que lo hubieran observado en la parte de arriba, hablese de un museo o galería.

La obra se realizó en óleo sobre madrera, es un díptico, en soporte rígido, con la misma paleta con la que se han realizado las demás pinturas (tratando de crear un signo y una huella personal, tanto en la técnica: color, pincelada etc, como en la idea) con espátula; con las medidas de 45cm x 45 cm y 45 cm x 115cm cada una.



NOMBRE: Luz del Carmen Magaña

TÍTULO: estación Bellas Artes

TÉCNICA: oleo / madera (díptico)

MEDIDAS: 45cm x 160cm.

AÑO: 2008

VIAJE POR LA CIUDAD

“la primera vez sola habiendo tanta gente...”

Esta pintura creada a partir de muchas pinturas, fue la primera impresión que se tuvo al llegar a la ciudad de México: sus colores, sus mercados, su movimiento, sus nombres, sus noches, en ese momento se buscaba un departamento para vivir cerca de la Academia. Se caminó mucho, tomar taxi, metro, seguir caminando y extasiaban todos los paisajes, olores y sabores que ofrecía la ciudad. Recuerdo en Eje Central, el mar de gente que esperaba el color rojo del semáforo para cruzar una calle, en ese momento se retrató a mi padre para no olvidar esta nueva puerta que se abría en mi vida, la independencia.

Esta obra, la cual es un políptico que consta de 14 piezas mide de manera general 130 cm x 150cm. Esta realizada en óleo sobre madera y montada en un panel de madera, realizada en espátula y con la paleta acostumbrada.



NOMBRE: Luz del Carmen Magaña

TÍTULO: viaje por la ciudad

TÉCNICA: óleo / madera

MEDIDAS: 130 cm x 150cm. (políptico)

AÑO: 2008

BARRANCA DEL MUERTO

...“y quedé en un momento sola y me sentí bien”

Barranca del Muerto es una obra que al verla aun en estos momentos hace sentir una angustia personal, esa noche después de una fiesta, se tomó el camino rumbo al centro de la manera, más segura, por el metro, pero no se midió el tiempo y lo tarde que era, la gente ya no estaba y solo se podía pensar en historias fantásticas de Allan Poe. Se quería llegar pero al mismo tiempo se quería permanecer en esa estación y ver qué era lo que el instinto me decía que iba a suceder, al final la decisión fue tomar el siguiente tren, no sin antes hacer un registro fotográfico extenso pues se podía sacar la cámara fotográfica sin ningún problema, no pasaban de 5 personas en el andén, y se optó mejor por recrear lo que esa noche se sintió.

El proceso técnico de esta obra es con óleo sobre madera, es un díptico con medidas generales de 40 cm x 140cm. (40 cm x 40 cm y 40 cm x 100 cm c/u). En este cuadro predomina la paleta en tonos cálidos y los puntos de fuga. Realizado en su mayoría con espátula y con un tiempo estimado de realización de 15 días.



NOMBRE: Luz del Carmen Magaña

TÍTULO: Barranca del Muerto

TÉCNICA: óleo / madera

MEDIDAS: 40 cm x 140cm.

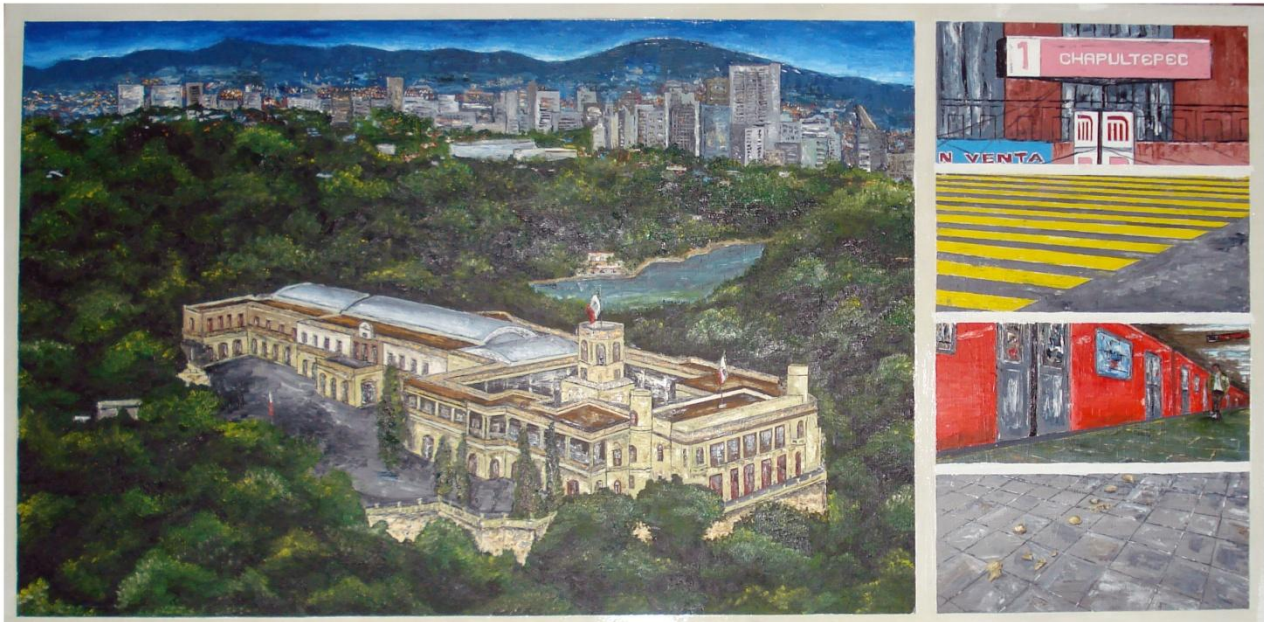
AÑO: 2008

ESTACIÓN CHAPULTEPEC

...“Y la historia se condensa al bajar una estación”

En esta obra, se pretendió expresar el sentimiento que produce la grandeza de visitar el castillo de Chapultepec desde la niñez, es por eso que también se pintó en el bastidor de medidas más grandes, aquí, usando un solo soporte se jugó con los espacios y se separaron con gruesas líneas blancas; el primero es una panorámica del castillo de Chapultepec nocturno, con la ciudad enmarcando el fondo con sus luces encendidas recibiendo la noche, y los otros son cuatro acercamientos del trajinar hasta el castillo, la estación, las líneas amarillas al atravesar la calle, el piso de la acera y el vagón que dejó en ese destino. Usando otra vez la espátula el motivo principal de esta obra, la idea primaria fue representar manera personal un domingo cualquiera de un individuo sin nombre en esta ciudad.

La obra está realizada en óleo sobre madrera, bastidor rígido, es de las obras más tardadas, aproximadamente un mes, por el tamaño y los detalles, sus medidas son de 70cm x 150 cm. Realizadas con la misma paleta, espátula y pinceles.



NOMBRE: Luz del Carmen Magaña

TÍTULO: Estación Chapultepec

TÉCNICA: óleo / madera

MEDIDAS: 70cm x 150 cm.

AÑO: 2009

BAJANDO EN CATEDRAL

...salida diaria a la luz

Catedral; lugar que se vio y se vivió casi todos los días mientras se habitó y estudió en la ciudad de México. La casa habitada en ese tiempo estaba a 4 cuadras, unos departamentos antiguos con 2 recámaras, piso de madera, un gran taller con ventanas grandes que llenaban de luz la casa y un baño con tina de porcelana, la dirección era república de Chile esquina república de Cuba, al lado de cantinas y burdeles y viendo cómo todos los días desde las 6 de la mañana, los vendedores ambulantes con su mercancía pirata cómo se levantaban y hacían una reverencia a la virgen que coronaba mi edificio, virgen que luego descubrí también en catedral.

Grande, magnífica e imponente, de esta manera se quiso representar, también que la noche apenas la acariciara, que todavía algunos rayos del sol que se está ocultando atrás de ella la envolvieran como si la luz saliera de su grandeza, pasiva y serena ajena a todo el bullicio que con la espátula se representó y que la gente bulliciosa y activa actuó.

¿Qué se necesita para llegar aquí?, pues solo tomar la línea azul, pasar Hidalgo, Allende y bajar en Zócalo, y eso se especifico a la par con los logos de estas estaciones

En cuanto a la técnica, la obra está realizada en óleo sobre madera, bastidor rígido con medidas de 60cm x 120cm. Realizado en espátula y con un tiempo estimado de realización de 15 días.



NOMBRE: Luz del Carmen Magaña

TÍTULO: bajando en catedral

TÉCNICA: óleo / madrera

MEDIDAS: 60cm x 120cm.

AÑO: 2009.

METRO ZÓCALO

...En el centro de un todo

Metro Zócalo, fue un cuadro con el que hubo un poco de batalla, empezando por el formato, más alargado que los acostumbrados y la división de cada uno de sus cuadros, formando un espejo de líneas áureas con punto de fuga para crear más dinamismo en la obra.

Tomando el letrero “Zócalo” que se ve al bajar del vagón, y del otro lado, la primera foto tomada al subir por una de sus salidas, y apreciar la grandeza de sus edificios, edificios que se observaban a diario antes de dar vuelta en calle moneda para ir a la academia.

Paisaje nocturno como las demás obras, enmarcado con la bandera de México, en el aspecto técnico, realizado óleo sobre madera, con medidas de 45cm x 160 cm, bastidor rígido y espátula.



NOMBRE: Luz del Carmen Magaña

TÍTULO: metro zócalo

TÉCNICA: óleo / madera

MEDIDAS: 45cm x 160 cm.

AÑO: 2008

VÍA CRUCIS

...Primera Estación: Jesús es condenado a muerte.

Segunda Estación: Jesús carga la cruz.

Tercera Estación: Jesús cae por primera vez.

***Cuarta Estación: Jesús encuentra a su santísima madre
María.***

***Quinta Estación: Simón el Cirineo ayuda a Jesús a llevar la
CRUZ.***

Sexta Estación: Verónica limpia el rostro de Jesús.

Séptima Estación: Jesús cae por segunda vez.

Octava Estación: Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén.

Novena Estación: Jesús cae por tercera vez.

Décima Estación: Jesús es despojado de sus vestiduras.

Undécima Estación: Jesús es clavado en la cruz.

Duodécima Estación: Jesús muere en la cruz en medio de dos ladrones.

Decimotercera Estación: Jesús es descendido de la cruz y puesto en brazos de María, su madre.

Decimocuarta Estación: Jesús es sepultado.

Viacrucis o vía crucis, significa “camino de la cruz” y se refiere a las diferentes etapas o momentos vividos por Jesucristo desde el momento en que fue aprehendido hasta su crucifixión y sepultura. La expresión se usa también comúnmente para expresar todo tipo de dificultades que se presentan en la vida cuando se quieren alcanzar ciertos objetivos.

Que mas vía crucis, que mas camino doloroso, que mas calvario que el día a día por el metro de esta ciudad, cuantos “Jesús Cristos” se observan cada día en su ir y venir por esta, la otra ciudad subterránea, pagando penitencias, corriendo, empujándose, cargando cruces en forma de cajas, bolsas y guacales, vendedores y transeúntes, cada quien con su cruz, nadie se mira, nadie enjuga el sudor de la frente del prójimo, no hay un Simón que ayude a cargar la cruz, ni una Verónica.

Tomando asiento en un vagón y viendo pasar estaciones tras estaciones en el camino del centro histórico a la U.N.A.M. y recordando los últimos momentos de la vida de Jesucristo, se hizo una relación de este vía crucis contemporáneo con el

vía crucis histórico, y fue de ahí de donde surgió la obra, interactuando algunos pasajes religiosos con las representaciones del camino recorrido por el ciudadano de esta gran ciudad enmarcada por la noche, viviendo su propio vía crucis.

A nivel técnico es una obra realizada en óleo sobre madera, bastidores rígidos, con medidas 150cm x 150cm. c/u dividido en dos paneles, cada uno con 7 cuadros pequeños entre 30 cm y 50 cm cada uno, obras con líneas áureas y puntos de fuga y enmarcando el color de la noche para el texto, el tiempo aproximado para la realización de la obra fue de aproximadamente un mes y fue la última obra de la serie.



NOMBRE: Luz del Carmen Magaña

TÍTULO: vía crucis

TÉCNICA: óleo / madera

MEDIDAS: 150cm x 150cm. c/u (díptico)

AÑO: 2008

La otra noche

¿Qué pasa en una ciudad después de que cae la noche?, ¿No es la noche otro estado de conciencia al que no estamos acostumbrados? , ¿No es la noche otro camino de la realidad en el que vamos a tientas con miedo de no perdernos? Qué es la noche, sino otra dimensión en la que nos sumergimos día a día... o noche a noche.

Y qué de la gente, que de esa gente que la sorprende la noche fuera de sus casas, y tratan de aparentar una naturalidad hacia los demás, no sabiendo que ellos hacen lo mismo para no demostrar su miedo.

Y qué de la gente que es la noche su lugar de trabajo y su entorno de vida.

¿No te lo has preguntado?

¿Y una ciudad?, ¿Qué tanto cambia una ciudad cuando la luz desaparece y se prenden los focos, cuando los colores fosforescentes inundan sus calles y le dan un nuevo aspecto de vida festiva, de vida engañosa?

Cómo es el bullicio de unas calles con el contraste del silencio de otras. ¿No te ha pasado que al dar vuelta hacia Bolívar, tus pasos se vuelven mas tenues, mas silenciosos y te invade una sensación de recuerdos, de amores pasados? Y paras a tomar un café a las 10:00 p.m. cuando están recogiendo ya las sillas en el café del fondo; ¿del fondo de qué? Te preguntas, y lo pides para llevar.

Sigues tu camino, y llegas a la esquina de Madero, ¡Cuánta gente! Y te preguntas si ellos también sintieron lo que tú en la calle pasada. Pero, ¿qué sentiste?, ahora ya lo olvidaste. Sigues hacia arriba con el paso más aprisa porque así te lo exigen los demás. Dónde quedo el silencio de la iglesia de la esquina de I. Católica, esa de la que has olvidado cómo se llama, pero recuerdas ese último beso, (de noche) de una persona que ya no volverá.

Sigues en Madero, vas caminando; ¿Qué ves? La gente, los globos, elotes, carritos con cosas, con recuerditos, el Zócalo, danzón, azúcar, amor.

No te detienes, lo tuyo no es eso, lo tuyo es otra cosa, algo que tú estás buscando pero ni tú sabes el nombre.

Al seguir tu camino recuerdas aquel extraño cuento llamado “la Nuit” de Guy de Maupassant, donde un hombre caminaba por las calles de Paris hasta que se fueron apagando las luces, apagando los murmullos, apagando el tic tac del reloj, el tictac de su corazón ... apagando la vida. Te entra un escalofrío; no te preocupes, son solo las 10: 30 y todavía falta mucha noche por descubrir y esta ciudad no se parece mucho a Paris (crees).

A dónde llegaste; al Zócalo, hay fiesta. Carmen, la Virgen del Carmen; Carmen, que hermoso nombre...

Ahora recuerdas cuando tu papá te llevaba en hombros al Carmen, en Querétaro, tu ciudad, porque por extraña coincidencia tu nombre es el mismo y por esa razón había gran barullo para ti (creías), Bueno eso te decía tu padre, y tú lo creías, como lo has hecho siempre.

¿Te acuerdas?, escucha; danzantes, concheros, te nombran. Observa las luces, los dulces, el humo de los buñuelos, las manos grandes de tu padre, las piernas de todo, los ojos de nadie.

Mejor vete, no piensas quedarte todo el tiempo aquí y menos cuando a estas horas solo hay una mujer encorvada con su traje naranja y su bote naranja, recogiendo los estragos de otras vidas ajenas a la suya.

Te alejas; ¿a dónde vas? Ni tú lo sabes.

Sigues tu camino siempre hacia arriba, el Fénix, la Guadalupana. Son las 11:15 p.m., tu madre te está esperando, tu sabes cómo se preocupa y que no duerme hasta que tu regresas.

Te detienes en una esquina, un teléfono gris te espera. Insertas la tarjeta. Avisas y cuelgas. No habías notado que ese color gris es más intenso cuando no tienes que dar malas noticias. Otra vez a dialogar, ¡Ay Carmen – Carmín, Carmen – Canción ...mejor sigue tu camino.

Llegas al eje. ¿Qué escuchas? ¿Solo agua?. No, concéntrate, sigue caminando, cuantas luces: rojo - verde, rojo – verde, los semáforos, sus letreros, ese afán de decirle a la gente donde se encuentran, como si así nos quitaran un poco del peso que llevamos a cuestas.

¿Qué escuchas? Los mariachis... ¡Garibaldi!

Te atraviesas, ves los patos, llegas a ellos, te persiguen con sus tarjetitas, piensas en ellos, en sus vidas; juegas a adivinar quién de ellos está enamorado y quien ha hecho el amor en las últimas semanas. ¡No te pierdas!. Volteas; que hay ahí, una cantina... y una mujer te saluda y tú le devuelves el saludo y una sonrisa. Ella también es mujer como tú, ella también se puede llamar Carmen.

Sale un borracho, sueltas la risa, camina muy chistoso, se la lleva.

- cuídate Carmen, regresa pronto, regresa bien, sí hay alguien que te espera, no te apures, yo te espero.-

Te vas, sigues tu camino, son las 11:35 p.m. y empieza a llover. ¡no! ¡se va a inundar la noche!

Sientes frío, ¿Pero, que no has sentido ese frío toda la vida? Tomas un taxi, hace días querías representar en la clase de pintura el color “amarillo huevo”, y ahora ves el taxi. Sueltas otra risa.

- ¿A dónde la llevo Señorita?

...Regresas.

- A la Alameda –
- Cuánta agua, en la mañana hacia mucha calor Señorita y ahorita no se aguanta el frío, ¿Usted es de aquí Señorita?

Sonríes, y miras por la ventana, un tanto por apartar esos ojos que te comen y un tanto para perderte

... Otra vez.

Dan vuelta en la siguiente calle, cuantas cajas, que mercado tan solo, hace apenas unos días que viniste con tu hermana un Domingo a comprar una chamarra y no aguantabas el ruido... y ahora se ve todo tan sereno.

Zaragoza.

- aquí por favor –
- se va a mojar Señorita, déjeme dejarla tan siquiera en el techito de Copell
- ¿Cuánto es? –
- quédese con el cambio –
- si, buenas noches –

... sola otra vez.

Caminas, son las 12:00.

- ¡Adiós mamacita!

No voltees, no les des pauta a que te sigan.

Caminas, la lluvia ya pasó, solo percibes el mal olor de las coladeras abiertas, pasan unos fresas en su coche y casi te mojan, tú no te das cuenta, piensas en tu hermano que ya es todo un hombre y no lo conoces.

- ¡Cuidado! Te gritan.

Vas mas alerta, llegas a la estación, todos se amontonan para tomar el Metro.

- cabe uno más- , - No gracias - y sigues, ya es muy tarde, ahora si está pasando lo del cuento, quieres un taxi y ahora no pasa, calma no te espantes, no te pares.

Llegas a la Raza, hablas a tu casa.

Sales, pasa un taxi y no lo tomas, vas pensando en él. Le encuentras relación con la noche, los dos son tan oscuros y a la vez te envuelven, te fascinan pero les temes. Vas pensando en tu vida si es que te casarás con él, cómo sería tu casa, cómo se llamarían tus hijos, cómo sería tu cara, caes en la cuenta de que esa vida te da miedo y no sabes cómo escapar. Te estremeces y sueltas el llanto;

¿Hace cuánto que no lloras mujer?

Otra vez el frío, el frío de toda la vida. Hace mucho que caíste en la cuenta que tu solo quieres pintar.

Paras otro taxi, a la casa dices.

Llegas, abres; tu Madre molesta te dice:

- es la 1:00 a.m. Carmen, ¿Dónde has estado?
- Paseando, dices –

... viviendo, piensas

Luz del Carmen Magaña.

Conclusiones

Se llega a la culminación de este trabajo de tesis con la siguiente pregunta: *¿Qué ha dejado de manera personal el pintar sobre “Ciudades Nocturnas”?*

Provocar la sensibilidad del espectador, y que los cuadros cuenten esa historia que se va dejando plasmada en cada una de ellos; historias que han marcado de manera personal la vida en muchos y diversos factores, no es la intención hacer una obra narrativa, sino tener un pretexto para seguir pintando, dar un enfoque sutil a la obra pictórica, ya que en cada obra que se realiza, se dejó una parte marcada del artista.

El interés por resaltar la textura por medio de la espátula y con colores casi directos del tubo es una manera consciente e inconsciente de la huella personal, de la forma en la que se reconoce este trabajo pictórico.

Si por pintura entendemos el plasmar una idea en el lienzo, o el soporte que se escoge para este fin; no estaremos tomando en cuenta todo lo que en verdad abarca, experiencias de vida, sueños, dolores, alegrías, respuestas y nuevas preguntas, se tiene la necesidad de pintar y la pintura es la manera en la que se sabe expresar y como se sabe hablar, es por eso que hasta de lo mas cotidiano cómo una calle por la que se transita de noche, mueve, invita a crearla pero ahora en un lienzo, hacerla propia, transformarla, modificarla, hacerla única.

En general todos los artistas mencionados en este trabajo de tesis, tanto en la primera parte, donde se habla de los artistas que han pintado la noche y las ciudades en la última mitad del siglo XX, tomando de manera personal los más importantes, de distintos países; como en el segundo apartado, donde se habla de artistas que plasmaron la noche y la ciudad en nuestro país, y por último, enfocándose de una manera particular, en tres artistas plásticos mexicanos y el análisis de su trabajo (Trini, Daniel Lezama y José Castro Leñero). Desarrollaron un sentimiento original, espontáneo y moderno (muchas veces más de lo que la época requería) que subvirtió las formas, el color y el espacio pictórico, cada uno a su manera, y tomando en cuenta la fascinación por la noche y las ciudades, que es el hilo conductor de unión entre ellos y el artista, entre su pintura y la propia, justifica la razón del ser “medio” del acto de pintar, sus obras son hoy fundamento y punto de partida de estas obras al superar así las barreras racionales y prejuicios con una comunión a ellos y con la mera necesidad de expresión de libertad.

Trabajar en serie ayudó a terminar con una idea hasta el final, no dejar cabos sueltos y explotar la pintura, tanto técnicamente como a nivel concepto.

¿Qué provoca mi obra al espectador?, lo importante en este trabajo es que el espectador encuentre en la obra las formas de vida en función a los traslados, la gente y la noche. No solo es hacer por hacer, pintar por pintar, gracias a este proyecto se realizó y se culminó una serie que dejó abierta a cuantas mas ciudades y noches conozca, se realizó también un trabajo teórico donde se dio a la tarea de conocer e investigar diferentes artistas plásticos con afinidad en técnica e ideas y esto también ayuda a ampliar la visión en cuanto a la historia del arte en general y la pintura en particular.

Y, además, un análisis sobre 3 artistas plásticos que ayudó a ver los aciertos en la pintura realizada a lo largo de la maestría en Artes Visuales en la academia San Carlos, pero también a reconocer caminos ya muy gastados de huellas y signos plásticos consientes e inconscientes, o nuevos caminos por dónde empezar a experimentar; una serie siempre te lleva a algo más, a nuevas series para crear y experimentar otra vez, empezar de cero pero con un camino, de alguna manera, ya conocido, y sé ahora, que esta serie de pinturas llevará ya de la mano en su proceso creativo a nuevas urbes y nuevas noches, para seguir creando nuevas *“Ciudades Nocturnas”*.

Bibliografía

- *Arte y espacio, XIX coloquio internacional de historia del arte*, UNAM. México.1997.
- AUREA ORTIZ María Jesús Piqueras. *La pintura en el cine, cuestiones de representación visual*, editorial Paidós. México. 1995.
- BAUDELAIRE, Charles, *el público moderno y la fotografía*, (1859), en curiosidades estéticas, Jucar, Madrid, 1988.
- *Catalogo: la ciudad subterránea*, ediciones gobierno del distrito federal, México. 2000.
- *Ciudad: concepto y obra*, VI coloquio internacional de arte, UNAM. México. 1980.
- GUASCH, Ana María. *El arte último del siglo XX del posminimalismo a lo multicultural*, alianza forma 2002.
- HERNANDEZ, Sánchez Domingo. *La ironía estética, estética romántica y arte moderno*, ediciones universidad de Salamanca. 2000.
- LOPEZ Ruiz, Miguel. *Normas técnicas y de estilo, para el trabajo académico*, UNAM. México 1998.

- KRIEGER, Peter. *Megalópolis la modernización de la ciudad de México*, instituto de investigaciones estéticas UNAM, México. 2006.
- KRIEGER, Peter. *Paisajes urbanos imagen y memoria*, instituto de investigaciones estéticas, UNAM, México. 2006.
- LOZANO, Luis Martin, *el proceso del arte mexicano en México: revisiones en torno a una revisión finisecular*. México 1998
- MEXICO, stencil, *propa*, ediciones rm, México 2008
- ROLAND, Barthes. *La cámara lucida (1980)*, paidós, Barcelona, 1990.
- *Un siglo de arte mexicano 1900-2000*, consejo nacional para la cultura y las artes, instituto nacional de bellas artes, landucci ediciones. México.
- WALTER, Benjamín. *Pequeña historia de la fotografía, 1931, en pequeños discursos interrumpidos I*, taurus, Madrid, 1987.
- WALTER, Benjamín. *La obra de arte en la era de la reproductividad técnica, 1936, en pequeños discursos interrumpidos I*, taurus, Madrid, 1987.
- R. MARÍN – S. de la Torre. *Manual de la Creatividad, Aplicaciones educativas*. Ed. Vicens Vives.
- LITTLE Stephen. *ISMOS para entender el arte*. Ed. Turner.

