



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Apología de la Mirada:
Entre el fin de la apariencia y la recuperación de la experiencia.
Obra Pictórica

Tesina

Que para obtener el Título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta: Adrián González Barrera

Director de Tesina: Maestro Juan Calderón Salazar

México, D. F., 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Artes y Diseño por brindarme el acceso a una educación pública durante 4 años y permitirme haber conocido a personas tan importantes en mi estancia en dicho plantel.

Agradezco a los profesores que estuvieron a cargo de la revisión y aprobación de mi tesina, con mención especial a Patricia Soriano Troncoso y Elizabeth Ávila Figueroa por su generosidad intelectual y ayuda en la redacción, a Aidee de León de la Torre, Jorge Trujillo Limones y Moisés Jácome Arévalo por dedicarle tiempo al desarrollo de mi tesina y que por causas ajenas a su persona tuvieron que dejar el proyecto.

A Ulises García Ponce de León, amigo y maestro durante los 4 años de carrera, por haber formado y ampliado mi conocimiento sobre pintura; a Valentina Olmedo, Mónica Contreras, Marianel González, Israel Zamora y Rodrigo Ramírez por la gran experiencia de compartir pláticas y conocimientos de los que aprendí bastante y permitieron el desarrollo de esta tesina.

A Aarón López, Javier Fuentes, Gabriela Ortega, Juan Manuel Alcántara, Hugo Arriaga, David Velázquez y Ángel Orea por su complicidad y gran interés que demostraron por este proyecto; a César Echeverry por su amistad y cariño, sobre todo por su enorme confianza depositada en mi obra.

A mi madre, que descanse en paz, por enseñarme la importancia de seguir adelante por más difícil que sea, a mi padre y hermanos por su paciencia y confianza a lo largo de todos estos años, a mis abuelos y tíos por sus cuidados y apoyarme sin cuestionarme.

Espero que estas líneas y lo que sigue, les hagan compensar parte del tiempo que me dedicaron.

A todos gracias.

APOLOGÍA DE LA MIRADA:

Entre el fin de la apariencia y la recuperación de la experiencia.

OBRA PICTÓRICA.

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	5
CONTENIDO	9
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1. BREVE REVISIÓN DE LA MIRADA EN LA HISTORIA DEL ARTE	13
1.1. La mirada en el realismo	15
1.2. La mirada en el impresionismo	19
1.3. La mirada en el cubismo	22
1.4. La mirada en el fotorrealismo.....	25
CAPÍTULO 2. COMPORTAMIENTO DE LA MIRADA EN LA PINTURA	29
2.1. Paul Cézanne.....	31
2.2. David Hockney	36
2.3. Gerhard Richter	43
CAPÍTULO 3. PROPUESTA PLÁSTICA	51
3.1. Visión personal	53
3.2. Propuesta “Apología de la mirada”	55
3.3. Proceso y características de la propuesta	56
OBRA	63
CONCLUSIONES	83
BIBLIOGRAFÍA	85

INTRODUCCIÓN

La presente tesina es una reflexión que aborda el fenómeno de la mirada a través de la práctica pictórica y busca evidenciar la forma en como miramos en pleno siglo XXI. Mirar con las imágenes, conocer a través de ellas las relaciones que se establecen entre experiencia y representación. Es decir, considerar estas relaciones como punto de emergencia, como un campo de acciones prácticas de una dimensión imaginaria, de una vida alejada de la vida, enajenada, ensoñada, alucinada porque no hacemos imágenes, sino que nos hacemos imágenes, somos imágenes.

Preguntarse por cómo vemos, cómo ha sido la historia de lo percibido en la cultura occidental es casi acercarse a las formas de representación que han dado lugar a la historia del arte que conocemos. La visión y sus efectos nos hablan siempre de las posibilidades de un sujeto observador, producto, a su vez, de las coordenadas geográficas y temporales que identifica.

El primer capítulo comprende el desarrollo del marco histórico el cual consiste en una breve revisión del fenómeno de la mirada en la pintura a través de los siguientes periodos del siglo XIX y XX: Realismo, Impresionismo, Cubismo y Fotorealismo. Dicha revisión me permite tener conciencia de los distintos discursos que se han dado sobre el fenómeno de la mirada y así poder plantear mi propuesta plástica.

En cuanto a las diversas representaciones que se han dado de manera individual y que versan sobre el comportamiento de la mirada, el segundo capítulo trata el desarrollo del término mirada y su posible relación en la obra de Paul Cézanne, David Hockney y Gerhard Richter, pintores que sirvieron como referencia, en donde la variedad de resultados se vuelve una cuestión bastante enriquecedora para el desarrollo de mi propuesta pictórica. Estos antecedentes permiten que mi propuesta este conformada por un cuerpo de trabajo más sólido permitiéndome aterrizar y relacionar ideas coherentes en la práctica pictórica.

Por último, el tercer capítulo retoma todos los conocimientos adquiridos permitiendo visualizar e interpretar el comportamiento de la mirada contemporánea y presenta el desarrollo de mi propuesta plástica que consiste en la producción de una serie de nueve pinturas comenzando por mi visión personal, continuando con la presentación de la propuesta para dar paso a las características y el proceso creativo de la serie “Apología de la Mirada” y por último, la exposición de pinturas creadas.

De esta manera, propongo a “Apología de la Mirada” como un discurso sobre la necesidad de la recuperación del ejercicio de la mirada en un entorno abierto a la constante estimulación visual en el siglo XXI.

CAPÍTULO 1

**BREVE REVISIÓN DE LA MIRADA EN LA HISTORIA DEL ARTE
REALISMO, IMPRESIONISMO, CUBISMO Y FOTOREALISMO.**

1.1 LA MIRADA EN EL REALISMO.

El realismo, en tanto movimiento histórico en las artes figurativas y la literatura, alcanzó su formulación más coherente y sólida en Francia, con paralelismos y variantes en otros lugares, como Inglaterra y Estados Unidos. Precedido por el romanticismo, y seguido por el impresionismo, constituyó el movimiento dominante desde aproximadamente 1840 a 1870. Su propósito consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento.

Muchos de los más vociferantes enemigos del realismo basaron sus ataques en fundamentos de la siguiente índole: que sacrificaba una realidad más elevada y permanente a otra más baja y mundana. La noción común según la cual el realismo es un un mero simulacro o espejo de la realidad visual, constituye un obstáculo más en el camino de su comprensión como fenómeno histórico y estilístico. Se trata de una burda simplificación, pues el realismo no fue un mero espejo de la realidad en mayor medida que cualquier otro estilo. No obstante, en la medida en que se trata del realismo, la cuestión se complica en gran medida por las aseveraciones de sus partidarios y opositores, relativas a la afirmación de que los realistas no hacían reflejar la realidad cotidiana. Estas aseveraciones procedían de la creencia de que la percepción podía ser pura y no estar condicionada por el tiempo o el lugar.

En la pintura, por muy sincera o innovadora que sea la visión del artista, el mundo visible ha de transformarse para adaptarse a la superficie plana del lienzo. Así pues, la percepción del artista se halla, al menos, tan inevitablemente condicionada por las propiedades físicas de la pintura como por sus conocimientos a la hora de trasplantar el espacio y la forma sobre un plano pictórico bidimensional.

Si se toma la oposición entre convención y observación en el arte, puede verse que en el realismo la observación desempeña un papel mayor, siendo el de la convención menor. En este sentido, los estudios de nubes de 1822 del pintor inglés John Constable (1778 – 1837) son un buen ejemplo, se basan en parte en grabados del siglo XVIII, pero se encuentran aún más íntimamente vinculados a las observaciones que del cielo realizó el propio Constable. Por mucho que puedan haber dependido de los registros preexistentes, Constable hizo uso de los prototipos de nubes no como formulas preconcebidas que con unas pocas alteraciones sensatas pudieran servir para rellenar la parte superior de un paisaje, sino como soporte para sus propias representaciones, observadas con mucha mayor precisión.



Fig. 1. John Constable. "Estudio de nubes, horizonte con árboles". 25 x 29 cm, 1821.

Más tarde, por su parte, el pintor francés Edgar Degas (1834 – 1917) rechazó la charla entusiasta de sus amigos impresionistas con la observación de que la pintura era un arte convencional y que harían mayor dedicando su tiempo a copiar dibujos de Holbein.

En sus cuadernos de apuntes Degas reiteró tanto en palabras como en bocetos su pasión por la observación concreta y directa y por la anotación de la experiencia ordinaria y cotidiana:

Haz todo tipo de objeto gastado [...] corsés que se acaban de quitar [...] series sobre instrumentos y cantantes [...] por ejemplo, hinchando los carrillos y ahuecándolos en fagotes, oboes, etc. En la panadería, el pan: series sobre oficiales panaderos, vistos en el mismo sótano o a través de los respiraderos de la calle. Nadie ha representado nunca monumentos o casas desde abajo mirando hacia arriba, tal y como uno los ve al pasar a su lado por la calle.¹

¹ Edgar Degas citado por Linda Nochlin. En *El Realismo*. España, Ed. Alianza Forma, 1991, Pág. 4.

CAPÍTULO 1

Cuando Constable pintaba del natural intentaba olvidar que alguna vez lo había visto, o cuando Claude Monet (1840 – 1926) decía que desearía haber nacido ciego; no estaban sólo estimulando la originalidad. Subrayaban el hecho de afrontar la realidad de nuevo, de desnudarla conscientemente.

En este sentido, la aceptación de lo que se experimenta en el acto como significado completo del acontecimiento condujo a los críticos a acusar al artista de falta de sentimiento, de incapacidad para captar, o al menos de crear, un equivalente pictórico de las resonancias morales y psicológicas de un tema escalofriantemente brutal, como había hecho Goya en Los fusilamientos del tres de mayo.



Fig. 2. Francisco de Goya. "El 3 de mayo en Madrid", o "Los fusilamientos". Óleo sobre lienzo. 268 x 347 cm, 1814.

Los realistas valoraban positivamente la representación de lo bajo, lo humilde y lo común, de los sectores socialmente desposeídos o marginales tanto como de los más prósperos. Se dirigían buscando inspiración en el obrero, el campesino, la lavandera, la prostituta, al café de clase media u obrera. Gustave Courbet (1819 – 1877) afirmó que la meta del realista consistía en traspasar las costumbres, las ideas, la apariencia de su propia época a su arte; de este modo, la dimensión social adquiría importancia automáticamente, ya fuera el artista, como el propio Courbet, un radical consciente o un cínico anti demócrata igualmente consciente. Pero un artista, claro está, no se hacía realista por pintar un campesino con una azada o una pastora con un cordero; su compromiso era más profundo: decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad.

CAPÍTULO 1

Se cuenta de Courbet que era capaz de pintar un objeto sin saber siquiera de qué objeto se trataba, pero la mayor parte de los artistas encontraba la tarea de capturar en el lienzo la apariencia directa de la naturaleza de forma espontánea e inmediata, mucho más difícil y frustrante.



Fig.3. Gustave Courbet. "Después de la cena en Ornans".
Óleo sobre tela. 195 x 257 cm, 1848.

A veces se ha considerado al realismo como un fenómeno progresivo que evoluciona y se desarrolla a lo largo de los siglos hasta alcanzar su forma más rigurosa y concentrada en el siglo XIX.

El término realismo delata meramente una ilusión peculiar de mediados del siglo XIX: la ilusión de que se había encontrado una clave de lo que realmente es. No obstante, el realismo del siglo XIX se caracteriza por ciertos rasgos que lo distinguen, cualitativa y cuantitativamente, de todas las manifestaciones anteriores y posteriores. Aun cuando se esté de acuerdo con que cada generación ha de reinventar las modalidades de la realidad nos vemos obligados a admitir que la conciencia y la resolución de sus practicantes hizo del realismo de mediados del siglo XIX tanto un hito como un paradigma.

El empeño de los realistas en ver las cosas como son era inseparable de sus creencias generales, su mundo, su herencia y aquello mismo de lo que se despojaban y frente a lo que se rebelaban. Incluso si damos por hecho que un estilo no es por definición nada más que una serie de convenciones, debe de admitirse que los realistas hicieron un riguroso esfuerzo por liberarse de las ya existentes y luchar por llegar a nuevas formulaciones más cercanas a su experiencia.

1.2 LA MIRADA EN EL IMPRESIONISMO.

A mediados del siglo XIX emerge un tipo de observador distinto que da lugar a unas condiciones que provocan el nacimiento de un nuevo tipo de lenguaje artístico. La nueva corriente impresionista se proclamaba en contra del arte académico, provocando la salida de los pintores desde sus talleres al aire libre y el estudio de las leyes de composición de la luz, en el marco de los nuevos avances técnicos, especialmente los referidos a la óptica.

En la práctica pictórica, esos aspectos se tradujeron en la fragmentación de la pincelada o los empastes de color, aunque lo más importante no fueron las formas empleadas para resolver los temas, sino los cambios conceptuales que, referidos a una nueva forma de ver, se iban a convertir en el tema de los cuadros. En efecto, se dejan a un lado las ideas preconcebidas para interrogar directamente a la imagen.

Del cuadro de Édouard Manet, "El ferrocarril" puede destacarse, según estudios realizados por Víctor Stoichita, dos aspectos importantes.² Por un lado, la percepción que del tren tiene la niña, la cual invita al espectador a situarse también dentro de la escena del cuadro, y, por otro, la imposibilidad de ver. Dichos aspectos también se pueden observar en el cuadro *Boulevard des Capucines* (1873) de Claude Monet. En ambos casos la representación de la luz y de la atmósfera aventaja a la de los sólidos, al tiempo que los objetos dejan de mostrarse por medio de una perspectiva lineal, para hacerlo según una perspectiva aérea y un valor tonal. De esa manera, lo que no era más que un medio, la luz, se convierte en el tema de la pintura, y los cuerpos sumergidos en esa luz y puestos unos en relación con los otros crean el espacio.

² Víctor Stoichita. *Ver y no ver*. España, Ed. Siruela, 2005.

CAPÍTULO 1



Fig. 4. Édouard Manet. *"El Ferrocarril"*. Óleo sobre tela. 93 x 114.3 cm, 1872.



Fig. 5. Claude Monet. *"Boulevard des Capucines"*. Óleo sobre lienzo. 80 x 60 cm, 1873.

CAPÍTULO 1

El cuadro impresionista se puede considerar entonces como fruto de la recepción subjetiva de la realidad. En este sentido, Émile Zola dice al respecto:

Cualquier obra de arte es como una ventana abierta a la creación; existe en el encuadre de la ventana una especie de pantalla transparente, a través de la cual se perciben los objetos más o menos deformados, sufriendo cambios más o menos sensibles en sus líneas y en su color. Estos cambios corresponden a la naturaleza de la pantalla. No se tiene la creación exacta y real, sino la creación modificada por el medio a través del cual pasa la imagen. Vemos la creación en una obra a través de un hombre, un temperamento, una personalidad. La imagen que se produce sobre esta pantalla de nueva especie es la representación de las cosas y de las personas situadas más allá, y esta reproducción no puede ser fiel, pues cambia cada vez que una nueva pantalla viene a interponerse entre nuestro ojo y la creación [...] es seguramente difícil de caracterizar una pantalla que tiene como cualidad principal la de no existir apenas; sin embargo creo estar en lo cierto al decir que un fino polvo gris turba su limpidez, todo objeto, al atravesar este medio, pierde su brillo o, mejor, se ennegrece ligeramente.³

De esta forma puedo interpretar que la pantalla o velo habla de la personalidad del artista y que es una zona a través de la cual se adivinan ciertas divergencias con la tradición, además de ofrecer al espectador acceso a una realidad distinta a la que estaba acostumbrado. Los pintores impresionistas sólo concebían la posibilidad de ser verdaderos delante del motivo, ello es, no decían de un tema más de lo que visualmente se les ofrecía. Para estudiar el mundo exterior sólo confiaban en sus sensaciones, con lo cual la subjetividad llegaba a convertirse en medio de conocimiento y la espontaneidad en característica que parecía sinónimo de veracidad. Entendiendo por sensación no solo la sensación visual sino las emociones variadas que se incorporan a la sensación visual, el efecto producido por la cosa.⁴

La obra pictórica se traduce en subjetividad, aguadas y empastes de color a la vez que una pincelada fragmentada. El artista se sitúa delante del natural, éste es la única verdad que reconoce, y el ver es el tema del cuadro.

³ Émile Zola citado por Víctor Stoichita. En *Ver y no ver*. España, Ed. Siruela, 2005. Pág. 33.

⁴ La noción de transparencia velada es muy expresiva; lo más importante no es tanto ya la ventana, sino el velo que conlleva; la pantalla no sólo es el soporte del cuadro sino el tema, de donde la subjetividad del artista es la que se convierte en el lenguaje pictórico.

La reflexión sobre aquello que se ve es convertida en tema y nos permite hablar de la tematización de la mirada. A comienzos del siglo XIX tiene lugar algo que excede un simple cambio en la apariencia de la imagen: acompañada de transformaciones en las formas de poder institucional, se produce una reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales, que dio como resultado un observador con un grado de independencia y poder nunca anteriormente concedido.

Se pone fin a los códigos miméticos de representación y se descubre la fotografía, la cual convivió evidentemente con artistas que interpretaban ese adelanto técnico por medio de unas formas enquistadas en una visión realista. Otros, no obstante, generaron un nuevo tipo de visión que dio efectos y significados nuevos.

Experimentación e innovación iban de la mano en los años que sucedieron al siglo XIX, hasta convertirse a lo largo del XX en medios que, ya sea a modo de diálogo o de provocación, iban a explicar la ruptura entre la dicotomía realismo y abstracción. Los avances en dispositivos ópticos y tecnológicos actuaron de intersección entre el campo de las humanidades y la ciencia.

1.3 LA MIRADA EN EL CUBISMO.

Por su parte, la visión impresionista quería fijar la fugacidad de la naturaleza, sus cambios de luz, efectos climatológicos, instantáneas, al fin y al cabo, de color y formas un tanto pasajeras. Contrariamente a ellos, el pintor Paul Cézanne (1839 – 1906), de temperamento obsesivo, encerrado en sí mismo y confiado hasta el extremo en sus reflexiones, fue el primero que hacia 1880 concluye con una síntesis de un nivel ciertamente inesperado, al representar la naturaleza según figuras geométricas (cono, esfera y cilindro, formas totalmente imperecederas), construcción que marcó el mayor progreso de las leyes de la pintura moderna.

Podría hablarse de muchos nombres que en los primeros años del siglo XX trabajan en ese marco conceptual, el cual desembocaría en la corriente que adoptó el nombre de cubismo. Metzinger y Gleizes intentaron codificar y reglamentar ese quehacer artístico. Al decir que:

Unidos por una disciplina ejemplar, estos pintores no obedecen ninguna orden, no son esclavos de ninguna fórmula. Su disciplina se basa en el común objetivo de no quebrantar jamás las leyes fundamentales del arte porque emplean

las formas más simples, más completas, más lógicas, se ha hecho de ellos los cubistas. Porque de estas formas tratan de extraer nuevos signos plásticos, se les acusa de romper con la tradición. ¿Cómo romperían con la tradición, aquellos que, al innovar, no hacen sino continuarla?⁵

A ellos se unieron desde otros lugares geográficos artistas como Jacques Villon, André Lhote, Marcoussis, Léger y, más tarde, también Juan Gris. Georges Braque y Pablo Picasso, y a pesar de sus aportes, terminaron distanciándose. Según Picasso, “cuando hicimos el cubismo no teníamos intención alguna de hacer el cubismo, sino sólo la de expresar lo que había en nosotros”.⁶ A lo que Georges Braque responde, “no se debe imitar lo que se quiere crear [...] procuro ponerme al unísono con la naturaleza [...] El arte está hecho para turbar, la ciencia tranquiliza”.⁷

Braque y Picasso aprendieron de la herencia cezanniana estructuras y composiciones, sin hacer nunca un abuso de ello y sin intentar tampoco convertir su práctica pictórica en una concepción que tuviera que crear escuela.

Georges Braque (1882 – 1963), pintor y escultor francés investiga de la realidad las formas que la componen. Así lo vemos en “Naturaleza muerta con guitarra”, obra en la que recrea unos instrumentos musicales como si fueran parte de un paisaje. En su visión, la emoción suscitada es lo primero, mientras que la reflexión es posterior, lo que se traduce, en este caso, en una inversión de las convenciones pictóricas, aunque con una lógica incuestionable.

Comparativamente con la ya conocida frase “yo no busco, encuentro”, Pablo Ruiz Picasso (1881 – 1973), pintor y escultor español nos sorprende con una imagen que de forma instintiva y libre de constricciones absorbe todas las experiencias acumuladas por la tradición e intuitivamente proyecta el descubrimiento de nuevas expresiones artísticas con un vigor imaginativo inigualable. No tan conocida es la frase de Georges Braque “amo la regla que corrige la emoción”. Racional y lúcido, Braque, en oposición al instinto, opta por el sentido de la medida y el método cartesiano.

⁵ Jean Metzinger. “Cubismo y tradición”. En Ángel González. *Escritos de arte de vanguardia, 1900 -1945*. España, Ed. Istmo, 1999, Pág. 71.

⁶ *Ibíd.*, Pág. 72.

⁷ *Ibíd.*, Pág. 75.

CAPÍTULO 1



Fig. 6. Georges Braque. "Naturaleza muerta con guitarra". Óleo, carboncillo y papel sobre lienzo, 1919.



Fig. 7. Pablo Picasso. "Las señoritas de Avignon". Óleo sobre lienzo. 243 x 233 cm, 1907.

Las frases anteriores nos hablan de una distancia esencial entre ambos pintores: dos temperamentos, dos formas de hacer que no deben, a pesar de ello, inducirnos a error. Braque también nos dice: “Tener libre la cabeza. El concepto ciega”. De ahí se desprende que el acto de percibir es imprescindible desde el comienzo, tal vez de forma intuitiva, pero que no hace más que establecer una especie de filtro por llamarlo de algún modo, que traduce en imágenes aquello visto. El artista ha de trabajar sin límites que supongan una merma en su capacidad imaginativa y en su expresividad.

Si los impresionistas empleaban el sentido de la vista como instrumento fundamental, Braque y Picasso revalorizan las facultades intuitivas y autónomas de la inteligencia especulativa. Así el objeto del pintor no consiste en reconstruir una anécdota, sino en constituir un hecho pictórico.

Además de representar aquello que veían de una forma racionalizada, los pintores mencionados intentaron abordar la imagen según sus tres dimensiones. Su mirada no era solamente puntual, sino que recorría la imagen, dando lugar a una interrelación espacio - tiempo. Inversión de convenciones que el cubismo emplea para profundizar en la gestación de la que iba a ser una de las corrientes que cambiaron el rumbo del arte a principios de siglo XX.

Por otro lado, el término tiempo implícito en sus cuadros nos trae a la memoria el componente velocidad, de donde podemos pensar en la corriente cubista como una de las precursoras de la percepción visual tal y como hasta cierto punto estamos obligados a digerir hoy. La visión contemporánea o metáfora de lo visual nos sitúa en un mundo en el que todo permanece en constante movimiento. Se trata de conceptos que hoy por hoy nos ayudan a entender lo real bajo otra perspectiva.

1.4 LA MIRADA EN EL FOTORREALISMO.

En un panorama dominado por las manifestaciones cercanas o derivadas de lo conceptual, no fue hasta finales de 1960 cuando el realismo pictórico empezó a tener un lugar propio. Con todo, se debe reconocer que en los primeros años de esa década no faltaron opciones realistas alejadas de la factura pictórica como las representadas por los pintores estadounidenses Alex Katz (1927) y Philip Pearlstein (1924), opciones que contribuyeron significativamente al debate figuración – abstracción.

CAPÍTULO 1

Alex Katz y Philip Pearlstein abogaron por un realismo objetivo concebido, por lo común, en gran formato en el que anteponían la lógica a la expresión y la planificación a la improvisación, y en el que aislaron el tema del entorno, tratándolo con el máximo rigor y precisión, casi como una abstracción.⁸ En su propuesta de dotar de máxima objetividad al tema, dichos artistas no pudieron liberarse de la tradición realista europea y norteamericana reivindicadoras del trabajo pictórico manual, y hasta cierto punto artesanal, por encima de los procedimientos de creación mecánicos como podían ser, en distintas facetas, la serigrafía, el aerógrafo y la fotografía.



Fig. 8. Philip Pearlstein. "Mujer desnuda sentada". Óleo sobre lienzo. 58 x 78 cm, 1969.

Poco posteriores a la propuesta de los realistas perceptuales fueron las llevadas a cabo por un grupo de realistas más directamente vinculados con la sensibilidad fría derivada del Pop Art, tanto en lo que respecta a la técnica impersonal y mecánica utilizada como a la iconografía de sus obras, reflejo por lo común de la sociedad consumista y de la cultura de los "mass media".

Frente al realismo de Alex Katz y Philip Pearlstein, artistas como Malcolm Morley, John Baeder, Chuck Close, Robert Cottingham, Don Eddy y Richard Estes, eligieron el objetivo fotográfico como elemento mediador entre el artista y la realidad circundante.

⁸ El Nuevo Realismo o también llamado Realismo Perceptual se centra en el mundo que le rodea, en lo urbano. Por ello los artistas toman imágenes procedentes de la industria y de los desechos producidos por la sociedad de consumo. La aportación visual de los medios de comunicación también fue una fuente importante para sus obras. De esta forma el objeto urbano, sea cual sea su morfología, es reorientado hacia su aspecto estético.

Entre los iniciadores del fotorealismo cabe citar antes que a ningún otro al pintor británico Malcolm Morley (1931). Morley recurrió al sistema de agrandar fotografías en color, postales, ilustraciones de revistas, etc., a través de una retícula y aplicarle en todos los casos pintura al óleo. En su deseo de liberarse de todo ilusionismo espacial y, en cierta medida, de su propia carga iconográfica, convirtió sus obras en simulacro de una realidad abstracta alentada por los criterios de pureza y planitud, que en último extremo suponía una reflexión sobre la naturaleza de la percepción.



Fig. 9. Malcolm Morley. "Cabina". Óleo sobre lienzo. 56 x 81 cm, 1966.

Una técnica parecida a la utilizada por Morley, pero cambiando el pincel por el aerógrafo, es la que emplea Chuck Close (1940) en su pintura de gran formato con la que se enfrenta al ser humano, sin interesarse por él, si no es en la medida que le permite transformar un proceso fotográfico en un producto pictórico utilizando su rostro como icono. Inicia sus retratos puntillistas convirtiendo la superficie de las telas en una minúscula cuadrícula de puntos cromáticos que, en función del ángulo de visión del espectador, puede sugerir tanto una composición abstracta próxima al diseño geométrico y serial del minimalismo, o incluso como una imagen figurativa cada vez más alejada del modelo fotográfico de partida.

Tomando como precedentes los trabajos fotográficos del pintor pop californiano Ed Ruscha y parapetados tras una mirada fría y abstracta, supuestamente desnuda de todo compromiso o comentario crítico, los fotorrealistas pusieron su máximo empeño en asegurar que el paso de la fotografía a la pintura se ejecutase dejando de lado cualquier

componente subjetivo y con la mayor meticulosidad, exactitud y fidelidad posibles. Ese llevar el realismo mimético a sus límites extremos lo consiguieron bien a través de la proyección de transparencias sobre las telas, proyección que actuaba a la manera de imagen subyacente, bien realizando la transferencia con ayuda de un sistema de cuadrícula y pintando el resultado con aerógrafo o, en cualquier caso, con pincel utilizado de tal manera que consiguiese los mismo efectos de distanciamiento que el aerógrafo.⁹



Fig. 10. Chuck Close. "Mark".
Acrílico sobre lienzo. 274 x 213 cm, 1978.

Hasta entonces ningún artista había utilizado la fotografía de una manera tan sistemática. La búsqueda del máximo grado de literalidad y precisión del arte enfrentado a la realidad la convirtió en instrumento creativo óptimo; la fotografía podía fijar más exacta y objetivamente que ningún otro medio un fragmento de la realidad, inmovilizándolo y bidimensionalizándolo, a la vez que transformaba en estático lo que en origen era móvil y fluido.

“Los fotorrealistas sustituyeron el ojo humano por el objetivo fotográfico para aproximarse al mundo contemporáneo, fuese el de la realidad banal y cotidiana de cualquier anónimo

ciudadano, fuese el de las imágenes mediáticas apropiadas de los periódicos”.¹⁰

La mayoría de los fotorrealistas utilizan las fotografías como una fuente impersonal de imágenes visuales. Debido a que su actitud ante el contenido temático es neutra, no están interesados por el realismo fotográfico. Para ellos, las fotografías son simplemente imágenes planas para usar en superficies planas. Lo que intriga a los fotorrealistas son los problemas técnicos de verter el tono sobre una superficie y capturar reflejos y toques de luz. Tratan imparcialmente todas las partes de la imagen.

⁹ Este proceso técnico reduccionista pretendía neutralizar la carga narrativa de los temas y de los motivos extraídos de la realidad y, especialmente escenas callejeras, coches, motocicletas, grandes almacenes, habitaciones de hotel, anuncios publicitarios, retratos, etc. Pero, aunque en este sentido, los fotorrealistas pueden considerarse sucesores de los artistas pop, en su obra no había, ni un apéndice de la ironía y la nostalgia del folclore urbano norteamericano.

¹⁰ John A. Walker. *El Arte Después del Pop*. España, Ed. Labor, 1975, Pág. 46.

CAPÍTULO 2

**COMPORTAMIENTO DE LA MIRADA EN LA PINTURA
A PARTIR DE PAUL CÉZANNE, DAVID HOCKNEY
Y GERHARD RICHTER.**

2.1 PAUL CÉZANNE.

Paul Cézanne, (1839 – 1906). Pintor francés postimpresionista, y es considerado el padre del arte moderno, cuya obra estableció las bases de la transición entre la concepción artística decimonónica hacia el mundo artístico del siglo XX, nuevo y radicalmente diferente. Sin embargo, mientras vivió, Cézanne fue un pintor ignorado que trabajó en medio de un gran aislamiento. Desconfiaba de los críticos, tenía pocos amigos y estableció una estrecha relación con Émile Zola¹¹ y, hasta 1895, expuso sólo de forma ocasional. Fue un pintor que la crítica y el público ignoraban, siendo apreciado sólo por algunos impresionistas y, al final de su vida, por la modernidad.

Me parece importante revisar el modo en que las relaciones entre Cézanne y el mundo de las apariencias sensibles se traman y de qué manera su obra aprende la lección de la naturaleza. El pintor se limitaba quietamente a presenciar la muda extensión de las apariencias: el estudio penetrante del motivo y de las sensaciones que en su contacto se despiertan. Como él mismo afirma “el motivo/modelo no se escoge ni se registra solamente: precisa ser leído”.¹² Podría decirse que la lectura es la condición que posibilita la traducción del modelo al otro universo pleno que es la tela. Hacer la lectura de la naturaleza, como lo hace Cézanne, constituye un acto de aislar la mirada, de mirar discriminando, de interrupción de ese continuo mirar.

Leer la naturaleza significa percibirla de forma intencionada, dirigirse hacia ella. Frente al mundo dado por el artista fija su atención en algo, deslinda un campo de visión, se detiene en las relaciones que se dan en el interior de ese algo y repara en el modo en que operan sus relaciones. Este paso, es para Cézanne imprescindible: es lo que posibilita las condiciones de la representación, es decir, lo que hace posible que tenga lugar la articulación de sentido de lo que sus ojos han visto.

Cézanne intentó conseguir una síntesis ideal de la representación naturalista, la expresión personal y el orden pictórico. Al igual que Zola con el realismo literario, Cézanne manifestó un interés progresivo en la representación de la vida contemporánea, pintando el mundo tal como se presentaba ante sus ojos, sin preocuparse de idealizaciones temáticas o afectación en el estilo. Luchó por desarrollar una observación auténtica del mundo visible a través de la representación en pintura. Con este fin,

¹¹ Émile Zola fue un escritor francés que nació en París el 2 de abril de 1840 y que falleció en la misma ciudad el 29 de septiembre de 1902. Considerado el líder del movimiento literario llamado naturalismo o realismo literario: un realismo extremo basado en la descripción.

¹² Paul Cézanne. *Correspondencia*. España, Ed. Antonio Machado, 1991, Pág.10.

CAPÍTULO 2

ordenaba estructuralmente todo lo que veía en formas simples y planos de color. Su afirmación “Quiero hacer del impresionismo algo sólido y perdurable como el arte de los museos”,¹³ subraya su deseo de unir la observación de la naturaleza con la permanencia de la composición clásica.



Fig. 11. Paul Cézanne. “*The Gulf of Marseilles seen from L'Estanque*”. Óleo sobre lienzo. 73 x 100 cm, 1885.

¹³ *Ibid.*, Pág. 14.

CAPÍTULO 2

Son muy características y fácilmente reconocibles sus pinceladas, a menudo repetitivo, sensible y exploratorio. Estas pequeñas pinceladas y planos de color se conjugaban para formar campos complejos, expresando al mismo tiempo las sensaciones del ojo que observa y una abstracción de la naturaleza observada. Cézanne se esforzó por comprender y reflejar la complejidad de la percepción visual humana. Quería ofrecer una visión auténtica de la realidad, y para ello observa los objetos desde distintos puntos de vista, lo que le lleva a representarlos desde perspectivas diferentes simultáneamente.

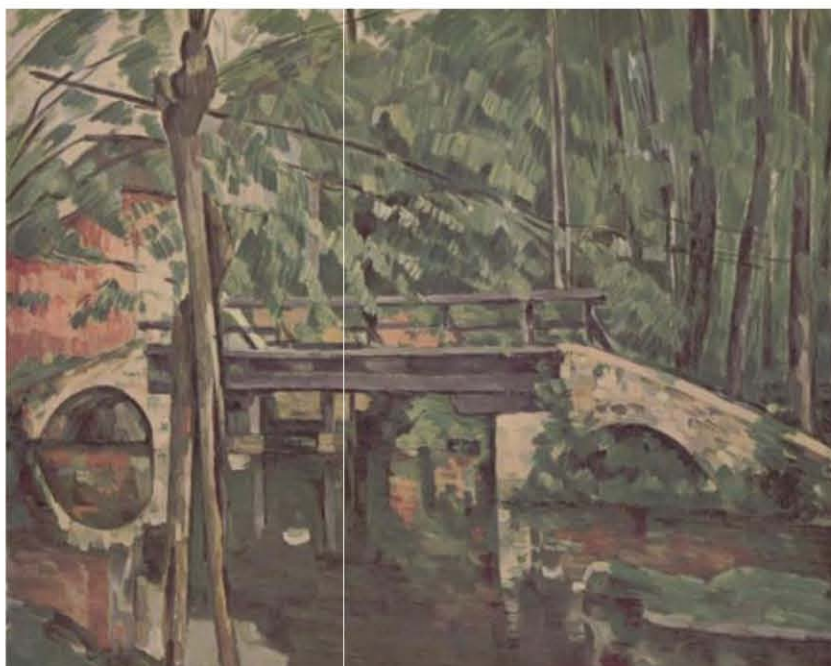


Fig. 12. Paul Cézanne. "El Puente de Malucy". Óleo sobre lienzo. 58.5 x 72.5 cm, 1879.

Hay una frase que aparece en una carta enviada por Paul Cézanne a un joven pintor no identificado en 1896. La frase completa dice así: "La lectura del modelo y su realización son a veces cosas que tardan en llegar".¹⁴ El enunciado alude a la relación entre el objeto pictórico y su referente visual o, dicho de otro modo, a la relación entre el arte y su modelo. Sugiere primero que el modelo no es algo que se presenta simplemente ante sus ojos, por el contrario es algo que precisa ser descifrado. Propone luego que ese algo necesita realizarse, construirse, todo lo cual exige una ardua labor cuyos frutos podrían ni siquiera ser vistos por el propio autor.

¹⁴ *Ibid.*, Pág. 32.

La obra de madurez de Cézanne muestra el desarrollo de un estilo de pintura sólido, casi arquitectónico. La intensidad de sus colores, unida al aparente rigor de la estructura compositiva indica que, a pesar de la frecuente desesperación del propio artista, había sintetizado los elementos básicos de representación y expresividad de la pintura de un modo muy personal. Estaba interesado en la simplificación de las formas que ocurrían naturalmente a sus esencias geométricas: “Todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono, el cilindro. Hay que aprender a pintar sobre la base de estas figuras simples; después se podrá hacer todo lo que se quiera”.¹⁵

La convicción de Cézanne respecto del papel ejemplar de la naturaleza es una cuestión en la que insistió obstinadamente. Para él, no hay arte sin consideración a la naturaleza, no porque este imite a aquella, sino porque sin esa medición, sin ese correlato imprescindible (entre naturaleza y arte) no puede imaginarse ni producirse un arte que opere precisamente como armonía paralela a la naturaleza.¹⁶

Cézanne defendió insistentemente una postura: la necesidad de mantener una mirada siempre atenta al motivo, para recién ahí empezar a organizar lo que él denominaba sus sensaciones. El modelo para Cézanne no era simplemente el motivo, sino las sensaciones experimentadas ante él; eso era lo que debía pintarse. Sin modelo no hay representación posible. La mirada intencionada de Cézanne determina una construcción visual que claramente se distancia de aquellas que podríamos imaginar animadas por el principio de imitación de lo visible. Cada uno de los cuadros de Cézanne representa un desafío a la actitud natural; son la puesta en obra de una intencionalidad dirigida al mundo.

“La visión del pintor, no aprende sino viendo, no aprende sino de sí misma. El ojo ve el mundo y lo que le falta al mundo para ser cuadro y lo que le falta al cuadro para ser el mismo”, dice Merleau-Ponty.¹⁷

La lectura del modelo comienza entonces con una mirada intencionada por el ojo y, antes que eso, por el cuerpo. Esta lectura se inicia con una operación perceptual donde el

¹⁵ Eileen Romano. *Cézanne, Los grandes genios del arte*. Madrid, Unidad Editorial, 2005, Pág. 27.

¹⁶ Además, la atención concentrada con la que había registrado sus observaciones de la naturaleza dió como resultado una profunda exploración de la visión binocular, que resulta de dos percepciones visuales simultáneas y ligeramente diferentes, y nos proporciona una percepción de la profundidad y un conocimiento complejo de las relaciones espaciales. Vemos dos puntos de vista simultáneamente; Cézanne empleó este aspecto de la percepción visual en su pintura en grados diferentes. La observación de este hecho, junto con el deseo de Cézanne de capturar la verdad de su propia percepción, a menudo le llevó a presentar los perfiles de formas para al mismo tiempo intentar mostrar los puntos de vista distintivamente diferentes de tanto el ojo izquierdo como el derecho.

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty. *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Ed. Paidós, 1986, Pág. 21.

propio cuerpo opera como órgano rector. Cuando el artista se involucra en la lectura del motivo se involucra todo él, con sus ojos, su cuerpo y su experiencia. Con su cuerpo el sujeto se ve implicado en lo que ve y en lo que conoce, esto es, en lo que representa. Pero la visión del pintor no solo registra y descifra sino que también agrega, proyecta y conoce.

Sin embargo, esa intencionalidad que orienta la mirada de Cézanne no es inocente. No responde solamente a un acto corporal tramado con la conciencia actual del artista. Es preciso advertir que la intencionalidad está motivada a su vez por la experiencia, una experiencia que hace que el cuerpo del pintor se ubique en un determinado lugar y en una determinada posición, que privilegie un motivo sobre otros muchos posibles, una cierta experiencia que lo hace mirar de una cierta manera.

De este modo, Cézanne no ensaya simplemente una mirada discriminadora para atender a la naturaleza como podría ejercerla cualquiera de nosotros. La suya es una mirada de pintor, una mirada informada por la historia de las obras de arte, por el museo, por las lecturas, por las charlas con otros artistas, por las circunstancias históricas, por sus vivencias, por su ánimo y, además de todo eso, por sus convicciones y sus metas como artista. Él lleva su cuerpo y con él su ojo educado al paisaje natural; allí se apresta a elaborar a partir de la lección que este puede darle, aunque, paradójicamente, se empeñe en verlo con los ojos de un primitivo.

Insistió mucho en la necesidad de enfrentar el paisaje con los ojos de un primitivo. Ser primitivo era algo que perseguía porque justamente sentía que no lo era: ser un primitivo no era algo espontáneo, natural. Esa capacidad de ver “lo que le falta al mundo para ser cuadro” (Merleau-Ponty) se la debía a su ojo entrenado de tanto observar a los viejos y nuevos maestros: en su memoria estaban Delacroix, Tintoretto, Tiziano, Rubens y Poussin.

Cézanne logró situarse en una zona equívoca y tensa, intentando conciliar la tradición clásica con el modo de trabajo de unos artistas (los impresionistas) que pretendían, o se cree que pretendían, ponerla en crisis, pero sobre todo trabajando en el intersticio donde se encuentran la naturaleza externa y la mente del artista, donde se conecta el mundo y la pintura. Más bien habría que suponer que, en lugar de ignorar a los viejos maestros, lo que intenta es dejarlos en un fondo; la mirada sobre el natural se vuelve protagónica, mientras el foco de intención está en el modelo natural. Lo que Cézanne intenta expresar es que, mientras se está frente al modelo natural, la prioridad la

constituye la experiencia que ha de entablarse entre el mundo natural y el artista, ya que, como se verá más adelante, lo que Cézanne intenta pintar no es el paisaje —el motivo ante sus ojos—, sino aquello que se produce en su contacto, es decir, sus sensaciones.

Cézanne puso su conocimiento, su pensamiento visual, y las ideas en contacto con el mundo natural, pero es preciso insistir en que su objetivo no era imponer sobre el paisaje unos criterios organizativos adquiridos: lo que perseguía era que esas ideas y que ese conocimiento se pusieran a actuar en el contacto con lo natural, que la potencia de la pintura surgiera del encuentro con la naturaleza y no antes, como consecuencia directa de un modelo de organización. No se trataba de concebir con antelación, de seguir un programa de antemano definido. Su trabajo no pierde de vista el fenómeno ante sus ojos, no porque quiera transferir lo visible a la tela sin más, sino porque el pintor necesita estar compenetrado con aquello que ve y, en un sentido más amplio, con lo visible de lo cual también es parte.

2.2 DAVID HOCKNEY.

David Hockney, pintor inglés nace en el año 1937. Estudia arte en su Bradford natal y luego en el Royal College of Art. En los años 60 viaja a Estados Unidos donde termina instalándose a mediados de los 70 y desarrollando su actividad, en la zona de California. Catalogado como artista POP se destaca en pintura, grabado, diseño, fotografía y escenografía.

La figura de David Hockney está directamente asociada con esta tendencia neofigurativa que se da en los años sesenta del siglo XX y, como no podía ser de otra forma, la preocupación por el espacio de representación pictórico es una constante en la carrera de artista británico. La nueva figuración Pop es consciente del carácter construido de la realidad de consumo en la que las sociedades occidentales estamos inmersas. La cultura visual propia de los medios de comunicación configura una realidad paralela y alienante, constituida en gran parte por simplistas estereotipos visuales.

En esta primera época su pintura coqueteaba con la abstracción y con una figuración de inspiración fovista. Su admiración por Picasso y Dubuffet está muy presente en su obra temprana, aunque poco a poco van apareciendo en estos trabajos iniciales elementos claramente Pop como textos y números, masas de color, texturas extra pictóricas, etc. (Fig. 14). La obra de Hockney estaba claramente influida por la renovadora

ola de artistas figurativos ingleses, como Richard Hamilton, Peter Blake, o Joe Tilson responsables del Pop británico.

El joven Hockney produce una obra que encaja perfectamente en las tendencias artísticas del momento.¹⁸

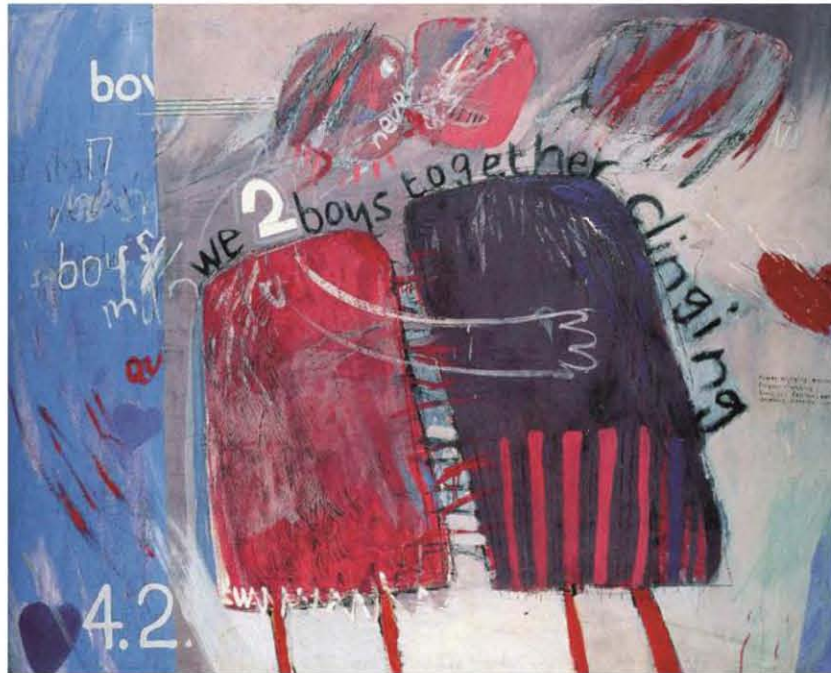


Fig. 14. David Hockney. *"We two boys together clinging"*. Óleo sobre panel. 122 x 152 cm, 1951.

Es en este momento cuando en la obra de David Hockney comienzan a aparecer desnudos masculinos de un modo naturalista y explícito. Lo más destacable es que esos desnudos masculinos, pese a su apariencia naturalista, no son posados sino que Hockney los copia de las ilustraciones de revistas eróticas de la época. Es curioso comprobar cómo Hockney, no se decanta por incluir las fotografías directamente como hubiese hecho Hamilton, sino que prefiere copiar la fotografía sobre el lienzo. Esta característica explica la definición espacial tan fría y distante que Hockney comienza a desarrollar en esta época. Las figuras parecen yuxtapuestas, como incrustadas en el espacio, recordando más a la lógica constructiva del fotorriaje, que a la de pintura naturalista tradicional.

¹⁸ Formalmente la pintura de Hockney de principios de los sesenta no destaca por tener un estilo definido. Se trata de un tipo de representación bastante plana que recrea un espacio bidimensional con muy pocas referencias espaciales. Estas están pobladas de figuras y personajes acompañados de textos, números y otros elementos gráficos usados, estos últimos, con una intención claramente narrativa.

CAPÍTULO 2

Coincidiendo con su traslado a California, la presencia de desnudos masculinos en su obra aumenta, su pintura se aclara aún más, volviéndose más luminosa. Hockney pasa de su época inglesa a la quietud hedonista de California. La llegada a California de Hockney supone el paso de una sociedad conservadora como la británica a un mundo sin prejuicios. Un mundo de apariencia artificial, resplandeciente y clara, en el que las imágenes fotográficas se confunden con la realidad configurando un universo hedonista y Pop.



Fig. 15. David Hockney. "California". Acrílico sobre lienzo. 183 x 198 cm, 1965.

El uso cada vez más habitual de la fotografía en sus composiciones hace que el pintor adquiera en 1964 su primera cámara Polaroid. En esta época, su interés por la fotografía no pasaba de una relación puramente instrumental, casi documental. El uso de la cámara Polaroid supone un cambio importante en el acercamiento de Hockney a lo fotográfico. El autor pasa de seleccionar fotografías de revistas, lo que supone una práctica neo dada y definitivamente Pop, a crear sus propias imágenes fotográficas. Pasa, por tanto, de apropiarse de imágenes de las revistas a convertirse en operador de sus propias fotografías, esta actitud coincide con el incremento de la tendencia naturalista en su obra. Hockney empieza a usar la fotografía como herramienta para reproducir sus obras o para bocetar.¹⁹

¹⁹ El uso que los artistas Pop hacen de la fotografía es especialmente interesante ya que toman conciencia de la naturaleza indefinida, ambigua, fragmentaria y blanda de la fotografía; un medio fácilmente manipulable y modelable, tendente a la descontextualización y a la relectura. Las Polaroid que David Hockney realiza en esta época son usadas a modo de boceto para la realización de sus pinturas. Son numerosos los ejemplos de uso de fotografía para la realización y composición de sus pinturas.

CAPÍTULO 2

El “Retrato de Nick Wilder” (Fig. 16.) es un claro ejemplo de esta técnica en la que toma como punto de partida la imagen fotográfica para trasladarla al lienzo. El resto de la obra, como en casi todos los cuadros de esta época, está realizado sin ayuda de la cámara. La yuxtaposición de los elementos, el tratamiento plano de la perspectiva, la luz global y difusa, la falta de escorzos y de claroscuro dota a la pintura de un aspecto frío y definido. En las pinturas de este momento destaca la forma de representar el agua. El tratamiento en el retrato de Nick no puede ocultar su origen fotográfico. El aspecto superpuesto y aislado de la figura acentúa en carácter importado de la imagen.



Fig. 16. David Hockney. “Retrato de Nick Wilder”. Acrílico sobre lienzo. 183 x 183 cm, 1966.

El uso de la fotografía para la realización del retrato aporta al personaje un carácter congelado y hierático, al tiempo que dota a la figura de una sensación de recorte plano que aumenta la impresión de fotocomposición en la obra. Sin duda, la fotografía tiene gran parte de responsabilidad en el estilo que Hockney desarrollará en estos años. Durante esta primera estancia californiana Hockney pinta sus célebres cuadros de piscinas y salpicaduras. Esas salpicaduras tan fotográficas, y luminosas, describen un espacio indolente, melancólico y teatral.

CAPÍTULO 2

Hockney empleó la máquina fotográfica para experimentar precisamente otras formas de ver, faceta que podría resumir el conjunto de una obra prolífica e interesante en cuanto a la experimentación. Este reconocido artista se acerca a este medio preocupado por cuestiones pictóricas, su incursión en el mundo de la fotografía supone un continuo diálogo entre el ojo y el uso de las nuevas tecnologías. Hockney nos plantea metafóricamente de cuántas formas distintas es posible mirar, reflexión que observamos en el conjunto de su obra.

Si estudiamos la producción completa de este artista, nos encontramos con una cantidad abrumadora de piezas que pasan por muchos estilos, técnicas y tamaños distintos. La mayoría de sus series de trabajos son tesis que abordan la problemática existente entre la experiencia visual y su representación bidimensional. Muchas de ellas incluyen la noción de tiempo, de múltiples puntos de vista y de foco del mismo sujeto. Son apasionantes relecturas que se instalan entre el cubismo y la metafísica con un toque Pop. Pero nunca es exactamente la misma fórmula.

Su particular relación con la fotografía comienza cuando hace una pintura del *living* y la terraza de su casa, combinadas en un mismo espacio. Luego toma la cámara Polaroid y lo rehace con fotografías. Es el primero de los “Joiners”, esta es la denominación que da Hockney a sus trabajos de múltiples tomas fotográficas. El resultado de esta primera experiencia le resulta impactante y produce en Hockney una obsesión por esta nueva forma de expresión.

Uno de los pensamientos que le suscita es el de que los “Joiners” están mucho más cercanos a la manera en la que realmente miramos. Esto lo dice en oposición al concepto tradicional de que la fotografía representa lo que se ve (su carácter documental) basados en las cuestiones técnicas relativas a los lentes fotográficos y la mecánica de la fotografía.

Una de las diferencias entre los “Joiners” y las fotografías tradicionales es que uno se ve inmerso en ellos y que no puede dejar de observarlos, encontrar detalles. Las fotografías se miran de un solo golpe de vista. Los “Joiners” revelan la manera en la que vemos a las personas, a través de miradas: una mirada, luego hacia otro lado, luego otra mirada.

El trabajo de Hockney con fotografías es asociado inmediatamente con una concepción cubista. Hockney menciona constantemente a Picasso. Insiste en la idea de que el cubismo fue malinterpretado por los historiadores y críticos de arte como si tuviera

que ver con la abstracción, y no es así. Por el contrario, dice que el cubismo representa de manera más real la forma en la que vemos. Es una nueva forma de mirar que trata sobre realidad y percepción. Trata sobre la visión de dos ojos. La fotografía, sobre uno solo. El cubismo (dice Hockney) no es un estilo, es una actitud. Si uno lo trata como un estilo solo logrará (como mucho) imitar lo que hizo Picasso. En este sentido Hockney nos dice:

El cubismo es asunto de percepción y de representación de lo real. En arte, la mayor parte de las distinciones, como lo abstracto opuesto a lo figurativo, me parecen falsas. Considero que hay pocos conflictos en arte que valgan la pena, a excepción de uno solo: el deseo de representar. El deseo de representar es muy fuerte en nosotros, muy profundo, se rehúsa a desaparecer [...] Representamos el mundo para comprenderlo mejor.²⁰

David Hockney rompe con el punto de vista único. Ya no se ubica en un solo lugar, sino que recorre el objeto buscando el mejor punto de vista para cada parte. Estamos ante una obra cubista, pero como dice él, no solamente de estilo cubista, no solo una copia de Picasso, sino de actitud cubista. Ya no es solamente resolver un problema de lentes es una manera distinta de ver, ha roto con la forma de mirar occidental establecida en el Renacimiento.

Los “*Joiners*” de David Hockney son una nueva e inteligente manera de representar la realidad, y que aún hoy resultan de difícil clasificación; a medio camino entre la fotografía y la pintura. Llevan consigo el elemento más importante de la fotografía, la huella de que ha sido, la creencia de que lo que vemos en la imagen ha estado así delante la cámara, y, a su vez, brindan muchas de las posibilidades de la pintura, especialmente del cubismo. Agrega además la dimensión del tiempo, la posibilidad de la narración.

La “autopista de Pearblossom” (Fig. 17), un collage fotográfico realizado en los ochenta, que incluye cientos de imágenes tomadas desde distintos puntos de vista y que recomponen la imagen como si fuera una reinterpretación fotográfica del cubismo. La imagen en sí es un cruce de rutas típico norteamericano, en el que los elementos varían su escala, proporción y fuga. Esta pieza, si bien resulta fundamental para comprender y cuestionar la fotografía contemporánea, fue realizada por un pintor.

²⁰ David Hockney. *Así lo Veo Yo*. Madrid, Ed. Nikos Stangos, 1994, Pág. 35.

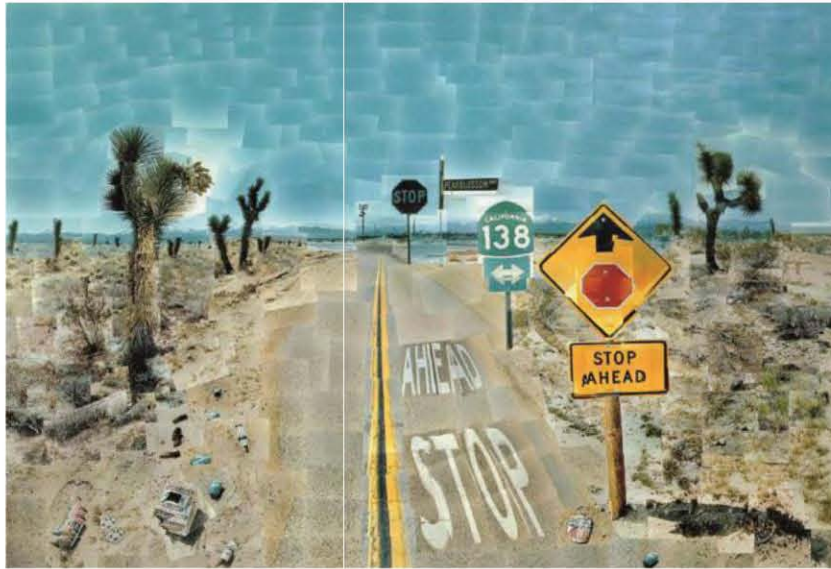


Fig. 17. David Hockney. "Autopista de Pearblossom". Collage fotográfico. 198 x 282 cm, 1986.

Entre los años 2001 y 2007 realiza un gran número de cuadros y dibujos en los que usa métodos tradicionales pudiendo localizar un creciente interés por el paisaje, que se plasma en la realización de grandes obras pintadas del natural y compuestas por varios lienzos. Obras que suponen una vuelta a una pintura de grandes tamaños y a la utilización de métodos basados en lo múltiple, en los que usa composiciones reticulares y agrupaciones de cuadros (Fig. 18).



Fig. 18. David Hockney. "Woldgate Woods". Óleo sobre seis lienzos. 182 x 365 cm, 2006.

CAPÍTULO 2

Hockney comienza pintando pequeños cuadros en exteriores, poco a poco, el autor va aumentando el tamaño de su obra para posteriormente, uniendo varios lienzos, desarrollar obras de un enorme tamaño. El colofón de esta etapa es el desarrollo de los grandes cuadros de los bosques de Yorkshire, compuestas por seis lienzos de 36 x 48cm y que componen obras finales de unas dimensiones más que considerables (186 x 372 cm).²¹

David Hockney, actualmente activo ha vuelto a ocupar el interés de los medios de comunicación debido al uso artístico de los dispositivos electrónicos iPhone y del iPad desarrollados por Apple. Las investigaciones y el trabajo artístico alrededor de nuevos dispositivos multimedia. Toda una serie de contenidos tradicionalmente vinculados a la obra de Arte, como las estrategias de representación, la configuración visual del objeto artístico, la técnica, la objetualidad de la obra, la confrontación entre realidad y modelo, la renovación plástica etc. Constituyen el campo de juego en donde podemos situar los intereses de David Hockney.

2.3 GERHARD RICHTER.

Gerhard Richter, pintor alemán nace en 1932 en Dresde, al este de Alemania, y en su juventud se impregna de una imaginería que estará siempre presente en su obra: soldados alemanes, caravanas, aviones rusos disparando a refugiados, trincheras, armas que yacen por todas partes, piezas de artillería, autos explotados, etc. (Fig. 19).



Fig. 19. Gerhard Richter. *"Jet Fighter"*. Óleo sobre lienzo. 130 x 200 cm, 1963.

²¹ Debemos recordar que el paisaje múltiple de gran formato, en los que usa varios lienzos para dar forma a la obra final, no es algo nuevo en él, ya había realizado grandes paisajes de los cañones de Colorado, así como composiciones paisajísticas de las colinas de Los Ángeles, en los ochenta y noventa.

En el año de 1961 se muda a Alemania Occidental poco antes de la construcción del hermético muro, donde comienza a inspirarse de la cultura popular capitalista y a explorar simultáneamente una vertiente más materialista de la pintura.

La reflexión sobre la visualidad en el arte y la realidad, en la representación pictórica y la percepción es el tema central en la obra de Gerhard Richter.

La fotografía es la herramienta con la que investiga la pintura y su obra responde a momentos significativos de la historia como la Segunda Guerra Mundial hasta la caída de las Torres Gemelas. Richter distorsiona la imagen para lograr el efecto borroso de una fotografía desenfocada y también considerada como error al momento de la captura. Richter, habla de una voluntad de “convertir todo en igualmente importante o igualmente no importante. El desenfoco no para que la imagen se vea artística o artesanal, sino para que sea tecnológica, suave y perfecta. El desenfoco elimina el exceso de información”.²²

La fotografía ha sido severamente criticada a lo largo del tiempo, aunque de manera paradójica es justo su capacidad para representar fielmente la realidad la que le ha valido para que este medio se convierta en un apoyo fundamental para el pintor que se apropia de la imagen fotográfica. Lo anterior, sin duda, ha facilitado durante años el proceso creativo de muchos pintores puesto que la fotografía fragmenta, aprehende y reserva el motivo para convertirlo en el modelo estático, paciente y recurrente que el pintor necesita durante el proceso pictórico.

Las citas fotográficas son diversas, desde paisajes contemplativos a retratos de familiares. Mientras “Tía Marianne” (Fig. 20) da cuenta de un contenido de tipo histórico al ser un retrato de su tía, víctima de prácticas eugenésicas de los nazis, en “Ema” (Fig. 21) retrata a su mujer y constituye una cita directa a la polémica pintura “Desnudo bajando una escalera N° 2”, realizada por Duchamp en 1912. Si bien Duchamp utiliza un lenguaje cubista y la superposición de figuras para retratar un cuerpo en movimiento, Richter pinta a Ema con una sensibilidad extraordinaria, modificando la luz en la fotografía de origen, lo que le permite que la figura sobresalga. Es la fotografía la herramienta que abre para Richter nuevas vías en la pintura, incluso cuando retrata objetos en dimensiones insólitas como “Vela” (Fig. 22).

²² Gerhard Richter. *Writings, Interviews and Letters 1961 – 2007*. Londres, Ed. Thames and Hudson, 2009, Pág. 33.

CAPÍTULO 2



Fig. 20. Gerhard Richter. "Tía Marianne". Óleo sobre lienzo. 100 x 115 cm, 1965.

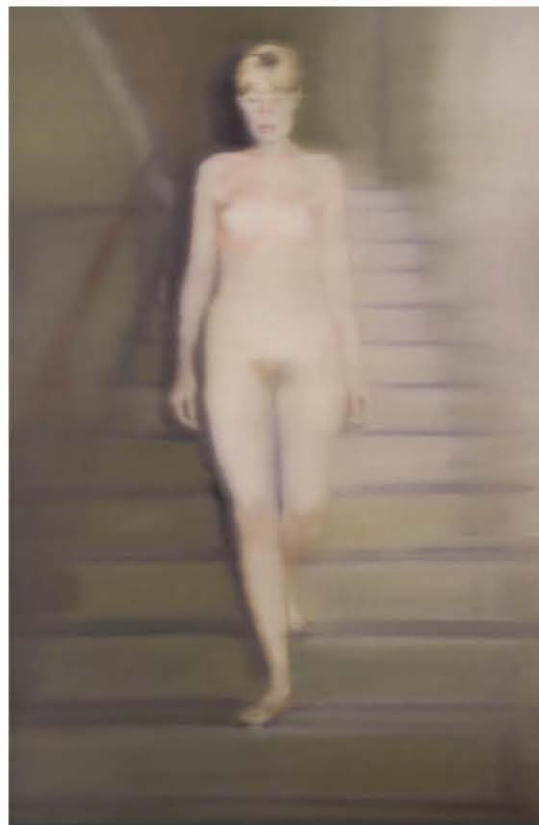


Fig. 21. Gerhard Richter. "Ema". Óleo sobre lienzo. 200 x 130 cm, 1966.



Fig. 22. Gerhard Richter. "Vela". Óleo sobre lienzo. 90 x 95 cm, 1982.

Gerhard Richter es el principal artista del siglo XX en quien la reflexión entre las relaciones de la fotografía y la pintura ocupa el lugar preeminente que condiciona toda su obra. Cuando Richter pinta a partir de fotografías está dejando a un lado la tradición de la pintura que toma como modelo la naturaleza. De este modo, la fotografía se ha convertido en una especie de segunda naturaleza, donde el mundo a pintar hoy llega con un rostro fotográfico. Richter no cree en la primacía de la capacidad de la fotografía para ver el mundo, por eso, con el acto de pintar se rompe la representación tecnológica de la fotografía.

Por otra parte, si Richter está adoptando en primer lugar, la objetividad mecánica de la máquina, luego se aparta de ella (puede ser visto como una especie de distanciamiento) para entrar en la vida, la materia palpable y sensual de la pintura que eventualmente presta a la visión fotográfica un aura. Sus obras pueden ser percibidas como espejos para reflexionar sobre nuestro mundo donde la realidad y la imagen son igualmente presentes en nuestra vida dominada por la cultura mediática.

Otra característica importante de la utilización de Richter de la fotografía radica en el hecho de que él es consciente de que la técnica de la fotografía ocupa la realidad, a una distancia al congelar el espacio en el momento del disparo de la cámara. Esta

característica se cruza con la distinción entre lo real y lo imaginario. La percepción visual está relacionada con el campo de lo imaginario, mientras que la alegría de la mirada pertenece a lo real.

En una expresión de Lacan:

El cuadro da algo; una mirada. El efecto de la pintura radicaría en que obliga al espectador a deponer su propia mirada. Algo se da; no tanto a la mirada como al ojo. Y es en sentido que podría decirse que la mirada se ve, y que el cuadro es la manifestación de la mirada por excelencia.²³

Según Richter:

¿Sabe lo que me encantó? El darme cuenta de que una cosa tan idiota, tan absurda como el simple hecho de copiar una postal podía dar lugar a un cuadro. Y también la libertad de poder pintar todo lo que más me gusta: ciervos, aviones, reyes, secretarías. De ya no tener que inventar, de poder olvidar todo lo que significa la pintura —color, composición, espacio— y todo lo que uno sabía y había pensado. Todo esto dejó de repente de ser una condición previa del arte.²⁴

De este modo, para Lacan, pintar es la domesticación de la mirada y para Richter, la agudización de la percepción.

Desde 1962 inicia el archivo fotográfico denominado “Atlas” (Fig. 23), en el que la imagen fotográfica es la base documental para el desarrollo de la obra pictórica, que consiste en una imagen al óleo de la fotografía desenfocada del álbum gigantesco. Al respecto, Anna María Guasch comenta lo siguiente:

El Atlas se convierte en una acumulación de géneros visuales y de imágenes que una estructura de archivo de marco ilimitado permite redistribuir y reorganizar [...] Es una metodología visual que organiza relaciones que se constituyen a partir de heterogeneidad y discontinuidades dando lugar a una visión

²³ Jacques Lacan. *El Seminario. Libro 11*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1986, Pág.116.

²⁴ Gerhard Richter. *Writings, Interviews and Letters 1961 – 2007*. Londres, Ed. Thames and Hudson, 2009, Pág. 19.

fragmentada, poli céntrica y no lineal que revela la continua mutabilidad del contenido y de las relaciones de las imágenes.²⁵



Fig. 23. Gerhard Richter. "Atlas". 1962 – 2013.

En "Atlas", la fotografía actúa como filtro de la realidad que retiene lo que ha sido, lo que ha quedado atrás, lo irrepetible, constituyendo una autobiografía por imágenes. Para el artista toda imagen fotográfica encierra esa pulsión de muerte de lo que ya ha sido, basada en la teoría fotográfica de Régis Debray.²⁶

Gerhard Richter lleva mucho tiempo reflexionando sobre el papel que se atribuye a la fotografía como garante de la realidad y a la pintura como el medio para la abstracción. En su obra, juega siempre con dos realidades: la realidad de la fotografía y la realidad de la pintura, para afirmar que la fotografía no tiene ninguna realidad mientras la pintura es siempre realidad. Richter manifiesta continuamente su valorización de la fotografía amateur frente a la fotografía artística, por no tener la carga intencionada de alterar la imagen del mundo empleando la propia imagen del mundo.

La fotografía es una representación inofensiva de la realidad, pero dado que la realidad pasa y solo puede retenerse en forma de imagen, las imágenes ya no son inofensivas y así las instantáneas se terminan convirtiendo en pequeñas imágenes de devoción.

²⁵ Anna María Guasch. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Ed Akal, Madrid, 2011.

²⁶ Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen fotográfica*. Buenos Aires, Paidós, 1992.

CAPÍTULO 2

De esta manera combina la imagen automática de la fotografía con retoques de pintura semiautomáticos, que provoca intercambios de sensaciones entre los dos planos de contemplación de la imagen. Le interesa mantener las contradicciones de dos formas de expresión una que apela a las sensaciones (pintura) y otra que habla de la objetividad de la representación (fotografía), y como él lo refiere:

La ilusión - o más bien apariencia - es el tema de mi vida [...] Todo lo que es, parece y vemos porque lo percibimos gracias a la luz reflejada de la apariencia. Nada más es visible. La pintura tiene que ver con la apariencia más que ningún otro arte (incluida la fotografía, por supuesto). El pintor ve la apariencia de las cosas y la repite. Es decir, fabrica su apariencia sin fabricar la cosa en sí misma; y si ya no recuerda a ningún objeto, esta apariencia producida artificialmente funciona solamente porque se ha examinado por su semejanza a una apariencia familiar, es decir, relacionada con un objeto.²⁷

Ésa es la realidad que ofrece Richter y en esa realidad, la de la apariencia, la de lo que aparece, es donde convergen pintura y fotografía. Por eso Richter es, única y exclusivamente, un pintor, un pintor entusiasmado con las posibilidades e imposibilidades de la pintura.

²⁷ Gerhard Richter. *Writings, Interviews and Letters 1961 – 2007*. Londres, Ed. Thames and Hudson, 2009, Pág. 44.

CAPÍTULO 3

PROPUESTA PLÁSTICA
VISIÓN PERSONAL, PROPUESTA, PROCESO Y CARACTERÍSTICAS DE
LA PROPUESTA.

3.1 VISIÓN PERSONAL.

Hoy en día los medios de comunicación pueden modelar y filtrar de manera radical la manera en que percibimos un evento o experiencia. Es evidente que adquiere una importancia singular la visualización de imágenes y también la forma en que ellas impactan nuestra retina. El ser humano sufre de una fatiga visual y dispone de capacidades limitadas para ver, necesita tiempo para asimilar y comprender, luego entonces tiempo para mirar; lo cual supone, desarrollar ciertos criterios interpretativos de lo que percibe.

Para Jean Paul Sartre, escritor francés (1905 – 1980), la mirada es el acto donde hay reciprocidad en el ver al otro y ser visto por él.²⁸ Por su parte, Jacques Lacan (1901 – 1980), psicoanalista francés que aborda el estudio de la mirada se aparta considerablemente de esta linealidad, reconociendo que ver y mirada no son recíprocos.²⁹ O es del orden de la necesidad o es del orden del deseo, ver y mirar respectivamente. Podríamos decir que Sartre no ve el deseo, que es lo que hace la diferencia entre estos términos.

Por otra parte, Anne Sauvageot, socióloga francés, analiza tres momentos en la mirada occidental: la época griega, el renacimiento y la actual. Según la autora, en la Grecia antigua, la mirada fue un acto más táctil que óptico, donde el ojo palpaba los objetos a la distancia. En el Renacimiento, con la invención de la perspectiva lineal que creó una cierta racionalización de la mirada al recrear la profundidad y la posición relativa de los objetos, parece seguir dominando nuestra manera de pensar y mirar hoy en día.

Sin embargo, para estos últimos tiempos, Sauvageot considera que el ojo humano está sometido a una aceleración radical de los estímulos que lo asaltan: “de un mundo de las cosas hemos pasado a un mundo de las acciones que el ojo mediatiza a través de un proceso de des realización creciente”.³⁰ Hoy en día nuestros sentidos están confrontados cada día de manera más aguda al reto de la velocidad, lo cual plantea una nueva manera de percibir la realidad.

De este modo, el objeto hacia el que se dirige nuestra atención se enmarca en una percepción previa del todo que lo rodea. La idea es que siempre percibimos mucho más

²⁸ Jean Paul Sartre. *El ser y la nada*. Argentina, Ed. Losada, 2008.

²⁹ Jacques Lacan. *El Seminario. Libro 9*. Buenos Aires, Paidós, 1986, Pág. 81.

³⁰ Anne Sauvageot. *Mira y aprende. Esbozo de una mirada sociológica*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994, Pág. 182.

de aquello a lo que atendemos. Sobre el marco general perceptivo se produce una selección posterior mediante la que fijamos el foco de nuestra atención en alguno de los puntos de ese campo. El resto permanece en un segundo plano a modo de trasfondo de ese objeto en el que nos centramos. Según Hockney vemos todo en foco pero no todo de una vez. En las imágenes uno ve algo cercano y algo lejano y todo está en foco, nada está borroso. Lo borroso es antinatural, no existe la visión objetiva. Uno siempre está eligiendo lo que ve.

Es cierto que las imágenes borrosas muestran una visión del mundo que se escapa al ojo. Algunos pueden considerar que incluso la roba, o quizá deberíamos precisar que la está robando. Siendo impresiones estáticas, reflejan una abstracción de la idea del movimiento. Es engañoso decir que el borrón representa el movimiento, porque es estático, pero lo evoca a través de la destrucción de la totalidad y la certidumbre de una imagen nítida. El borrón, la indefinición o el pixelado pueden dar credibilidad. Gerhard Richter, como habitual usuario del borrón, afirmaba que este aclaraba el contenido y hacía creíble la representación.

La experiencia perceptiva de una imagen no es solo la forma fraccional y discontinua en que se presenta ante el espectador, sino que incluye la manera fantasmagórica y transparente que posee en nuestra imaginación colectiva como aparición efímera y flotante que no pertenece a un único medio sino que se constituye accidentalmente en el cruce de mediaciones de su uso, de su puesta en escena.

Las imágenes se disponen como presencias autónomas; son las miradas sonámbulas de las cámaras automáticas, la visión sin mirada. La mirada perfectamente sumisa, impersonal, amable y tolerante de un observador pasmado, inmune al aburrimiento. De modo que, no hay imagen desechable sino material de visión reciclable, virtualidades, y por tanto, posibilidades.

Hablar de las imágenes como poseedoras de una actitud, de una autonomía concreta, hace que podamos plantearnos la posibilidad de pensar qué tipo de relación establecemos con ellas a pesar de su impasibilidad o ausencia de relación con lo que se supone que estamos viendo.

3.2 PROPUESTA “APOLOGÍA DE LA MIRADA”.

“Apología de la Mirada” es un proyecto de investigación primordialmente visual, siendo de mi interés abordarlo desde la pintura y auxiliándome de la imagen fotográfica. Es ante todo un intento por establecer una relación individual que trata de mantener una visión particular con mi forma de acceder al mundo.

Tomando en cuenta lo anterior, quiero proponer a “Apología de la Mirada” como una forma de acercamiento a la lectura de las imágenes fotográficas ya sean de toma propia o que provengan de medios de comunicación (periódicos, internet o televisión) que da a conocer un punto de partida para reflexionar sobre la cualidad vivencial de la obra de arte contemporánea, en este caso la pintura, desde dos puntos de vista: la actitud que se tiene respecto a las imágenes y la propia representación en la práctica pictórica. Se trata de mirar con las imágenes, en otras palabras, de componer una narración de la experiencia de la mirada.

Mi interés es que, a través de las imágenes fotográficas como vía de exploración visual del entorno urbano de la Ciudad de México y la problematización de la cuestión de las formas y lo que se percibe en la imagen fotográfica, interrogar la experiencia de la mirada e interpretar este proceso por medio de la pintura.

La motivación que me permite el desarrollo de este proyecto, es la posible relación entre la mirada y nuestra manera de entender, aproximar y conocer lo que percibimos en las imágenes fotográficas. Las imágenes son, pero ¿hasta qué punto somos conscientes de su construcción? ¿Qué grado o nivel de conocimiento alcanzamos respecto a nuestro propio entorno, nuestra propia realidad? ¿Cuántas capas superpuestas esconden aspectos importantes susceptibles de ser desvelados? Todas estas son preguntas que hablan de nosotros, el mundo que vivimos y cómo lo construimos.

La pintura se me presenta en sí como una analogía del proceso constructivo de la mirada y he de ahí mi interés por abordar el proyecto desde esta disciplina al seguir siendo esa organización de una visibilidad determinada en lo que es la proyección más vivencial del individuo.

De este modo, en el mismo acto de lectura de las imágenes que miro, de traducción de sus formas, de interpretación de los espacios que incorpora, en el que siento las superficies, las texturas, las profundidades o las escalas, de comprensión de sus posibilidades de acción; en el mismo acto con los acontecimientos que veo, y me

pongo en contacto con el recuerdo de mis inventarios imaginarios; en ese mismo acto, hay para mí una reflexión pictórica.

Mi mirada anuda aquellas figuras que ve, aquellos movimientos que tejen la experiencia con la memoria de otras miradas. Con el recuerdo de otras figuras y otras narraciones asociadas derivan las maneras de ver o de no ver.

Es en lo percibido y experimentado en donde encuentro las relaciones más productivas, sugestivas y conflictivas con las imágenes. Y es que no es solo un asunto de representación sino un asunto de emociones, tensiones, ritmos y comportamientos, porque estos elementos me permiten hablar de la encrucijada temporal en la cual hoy en día nos encontramos: ¿Para qué seguir mirando en un entorno cada vez más saturado?, ¿para qué seguir haciéndolo dentro de una estimulación visual constante?

Esta interpretación no se logra aplicando criterios preestablecidos, sino por el estudio de la imagen fotográfica y articulando en la práctica pictórica una lógica de la representación. Es decir, establecer un sistema de jerarquización de las formas en el espacio que reactive los diversos elementos que contiene la imagen fotográfica. Las imágenes trabajadas son apropiadas y manipuladas para provocar sensaciones estéticas mediante el uso de diversas estructuras compositivas y soluciones plásticas.

Representación, simulación, realismo, repetición, superficie, reproducción, saturación, transfer de la imagen y réplica son algunos de los recursos formales y conceptuales que articulan mi propuesta pictórica con la finalidad de hacer evidente el rastro tecnológico y la transformación cultural y visual que ha tenido nuestra compleja sociedad contemporánea y de esta forma establecer un lenguaje visual contemporáneo.

3.3 PROCESO Y CARACTERÍSTICAS DE LA PROPUESTA.

La propuesta consiste en la producción de nueve pinturas que permiten la mayor variación posible de su estructura para conformar una serie.

La serie es de carácter progresivo con esto quiero decir cada cuadro contiene al anterior. Es decir, el cuadro número 2 contiene todo lo aprendido en la realización del cuadro número 1 y así sucesivamente. Cabe mencionar que el último cuadro contiene todo lo aprendido y experimentado en los anteriores y es la conclusión visual de la serie.

Todas las piezas están realizadas con técnicas mixtas empleando acrílico, óleo y “transfer” de impresión láser entre otros recursos. La técnica de “transfer” de impresión

láser empleada consiste en adherir su tinta al lienzo usando un medio adhesivo que sea compatible con la pintura acrílica como es el mowilith (Fig. 24).

La excusa temática que soporta mi propuesta es el concepto de saturación a partir de las vivencias que tengo dentro del entorno de la Ciudad de México y lo que esto evoca en mí. Uno no puede escapar del movimiento y ruido de la Ciudad, de la presencia masiva de personas, edificios, objetos urbanos, etc. De esta forma, el exceso que nos rodea se corresponde con la saturación presente en mi pintura. Mi pintura representa eso, es una imagen del exceso, de la saturación que nos rodea.

Me preocupo de buscar y crear registros que contengan esta característica de saturación. De igual manera, la paleta que uso está conformada en su mayoría por colores saturados que son contrastados con grises.

Cada pieza se articula considerando lo siguiente:

- Cada pintura aborda una escena que haga referencia al entorno urbano de la Ciudad de México en la que se contraponen representaciones fotográficas y pictóricas que cumplan con las características necesarias para su selección (situaciones, lugares, gente, etc.). El uso de estos registros me parece favorable porque su imagen propone una estructura que está construida por elementos con la misma jerarquía visual. (Fig. 25)
- Utilizo la imagen fotográfica como superficie en el cuadro por medio del “transfer” de impresión láser y a través de su aplicación de más de tres capas alternando entre cada una de ellas capas de acrílico busco crear una base rica en transparencias y color. Con esto logro la distorsión de la imagen original (Fig. 26)
- Una vez aplicado el “transfer”, establecer relaciones de jerarquía visual entre los elementos que contiene mediante el uso de sistemas de representación que ayuden a la creación de estructuras compositivas que permitan el desarrollo de un orden que se articule de acuerdo a la jerarquía que ocupen en el espacio (Fig. 27).
- De acuerdo a la ubicación espacial de los elementos dentro de la composición y experimentando con las posibilidades que permite el transfer entre cada capa de pintura se determinará el nivel de análisis o de síntesis empleado en cada elemento. Esto permitirá un recorrido variado en soluciones plásticas y estructuras

CAPÍTULO 3

compositivas dependiendo del área que contenga mayor jerarquía visual. Existe la intención de destacar o discriminar algunos elementos del cuadro ya sea por la definición detallada de la forma o en caso contrario su síntesis (Fig. 28).

- Cada capa o filtro de jerarquía responderá a la construcción de tiempos diversos, rápidos, veloces, pausados, detenidos y así favorecer un dialogo entre lo que se ve y lo que creemos llegar a ver (Fig. 29).
- De esta forma tratar de no llegar a la imagen de apariencia perfecta que impide toda duda, para que quien sepa mirar más allá de los detalles encuentre aquello que quiere ver. Por un lado ese esqueleto estructural interno y por otro ese punto indefinido, ligeramente sintético, capa a capa, de la propia representación.

Dicho lo anterior, busco sugerir una visión plural explorando las siguientes cualidades formales. No como casos antagónicos, sino complementarios:

- Definido / Indefinido.
- Pintura / Imagen.
- Espacio / Plano.
- Textura visual / Textura matérica.
- Síntesis / Descripción.
- Transparencia/Opacidad.
- Saturación/Vacío.



Fig. 24. Aplicación de "transfer".



Fig. 26.



Fig. 27.

CAPÍTULO 3



Fig. 28.



Fig. 29.

OBRA

SERIE “APOLOGÍA DE LA MIRADA”

OBRA
SERIE "APOLOGÍA DE LA MIRADA"



Adrián González.
"Apología No. 1"
Óleo y acrílico sobre tela.
160 x 200 cm.
2013.

OBRA
SERIE "APOLOGÍA DE LA MIRADA"



Adrián González.
"Apología No. 2"
Óleo y acrílico sobre tela.
120 x 150 cm.
2013.

OBRA
SERIE "APOLOGÍA DE LA MIRADA"



Adrián González.
"Apología No. 3"
Óleo, acrílico y transfer de impresión sobre tela.
34.5 x 41 cm.
2013.

OBRA
SERIE "APOLOGÍA DE LA MIRADA"



Adrián González.
"Apología No. 4"
Óleo, acrílico y transfer de impresión sobre tela.
74 x 88 cm.
2013.

OBRA
SERIE "APOLOGÍA DE LA MIRADA"



Adrián González.
"Apología No. 5"
Óleo, acrílico y transfer de impresión sobre tela.
120 x 120 cm.
2014.

OBRA
SERIE "APOLOGÍA DE LA MIRADA"



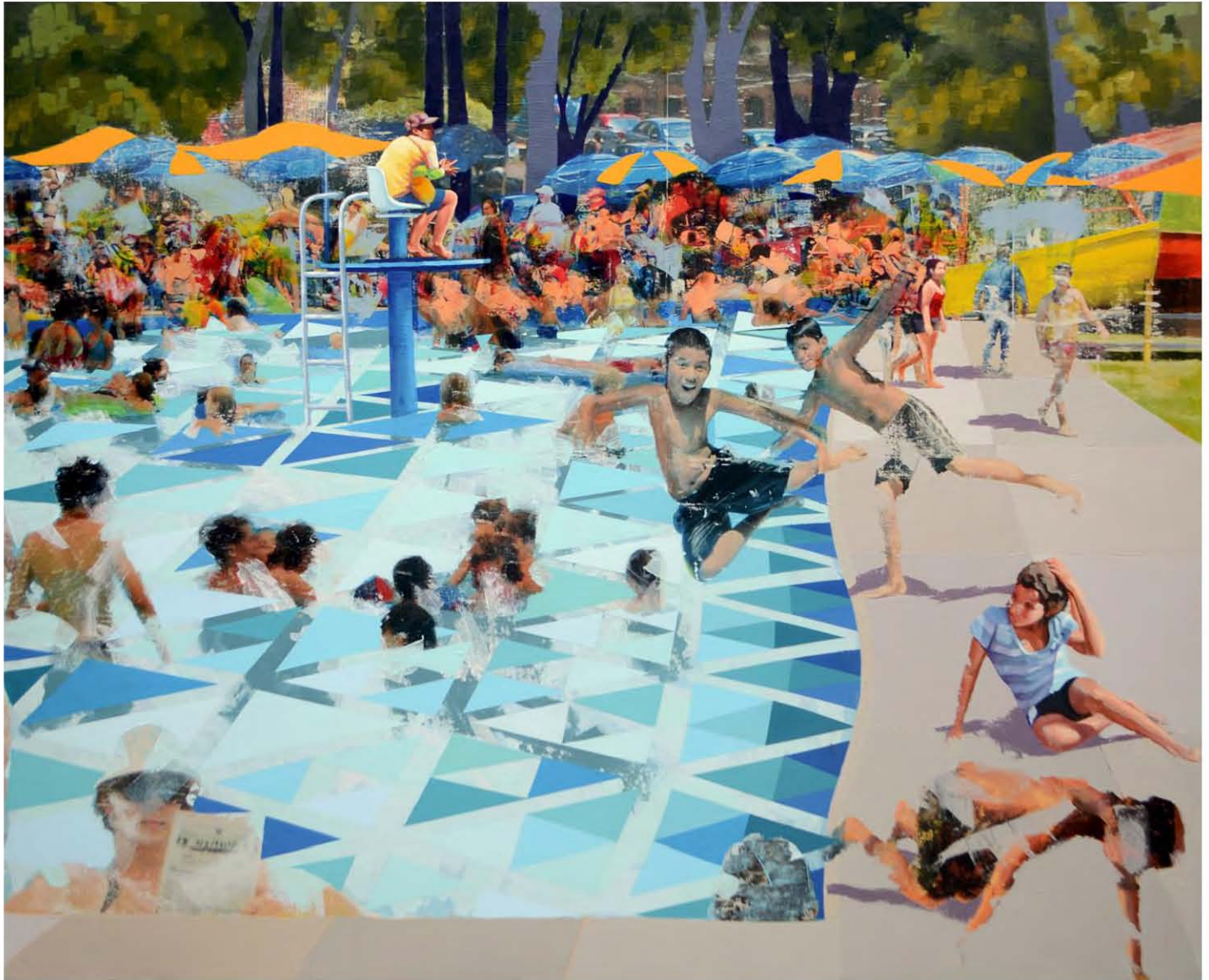
Adrián González.
"Apología No. 6"
Óleo, acrílico y transfer de impresión sobre tela.
130 x 160 cm.
2014.

OBRA
SERIE "APOLOGÍA DE LA MIRADA"



Adrián González.
"Apología No. 7"
Óleo, acrílico y transfer de impresión sobre tela.
50 x 60 cm.
2014.

OBRA
SERIE "APOLOGÍA DE LA MIRADA"



Adrián González.
"Apología No. 8"
Óleo, acrílico y transfer de impresión sobre tela.
130 x 160 cm.
2014.

OBRA
SERIE "APOLOGÍA DE LA MIRADA"



Adrián González.
"Apología No. 9"
Óleo, acrílico y transfer de impresión sobre tela.
80 x 120 cm.
2014.

CONCLUSIONES

Mi propuesta hace evidente que el individuo actual es un ser sometido y dependiente de su entorno visual: publicitario, informativo, cultural, sociológico. Depende de un exceso temporal que lo aplasta directamente. La imagen avanza pasivamente hacia el individuo, pero no se da ya una resistencia exploradora (crítica) en la que el individuo avanza hacia la imagen. La experiencia de la realidad tiende a convertirse en un espectáculo. De hecho es justo la imagen lo que en nuestros días constituye el vehículo más directo de nuestro conocimiento, de nuestra educación, y de nuestra relación con el mundo depende en gran parte con ella.

Considero que este proyecto me permitió visualizar a la imagen fotográfica no como modelo incuestionable para su reproducción por medio de la pintura sino que me invitó a visualizar a la imagen fotográfica como una herramienta y un recurso manipulable para pensar pintura. Con "PENSAR PINTURA" me refiero a establecer una relación de conocimiento, es decir entendimiento y desarrollo del lenguaje pictórico con todos los niveles de problematización que este nos implica.

Preguntarse por el modelo de percepción que sigue mi generación supone hablar de ruptura o bien de continuidad, pero que en todos los casos debo de afrontar con el conocimiento de las bases que nos preceden y aceptando la incertidumbre del siglo XXI.

En este sentido, pienso que el uso de una imagen fotográfica como referencia para una pintura no debe ser para copiarse tal cual se presenta a mi visión, sino que debe ser transformada en un todo armónico (composición, color y materia) por medio de su observación aguda y a través de las sensaciones que ésta provoca en mí, en otras palabras, la interpretación de la experiencia de la mirada que deviene en cuadro.

Dicho lo anterior, visualizo a mi propuesta como un acto de resistencia que me conduce a pensar, sin duda, que la pintura a causa de su materia nos comunica una relación con el mundo, de un contagio entre nuestro cuerpo y el espacio. Confronta una posición, una identidad a la altura de la fusión del artista con su producción. La acción de pintar lleva implícita una unidad que provoca la presencia: Exponiéndose, es decir, lo que expresa y revela es la identidad entre ser y materia, sentido y pensamiento.

La unión de la pintura con lo cotidiano, la relación hombre - imagen y la importancia que esta tiene en la vida del hombre y su interpretación por medio de la pintura son temas que trata mi trabajo. El objetivo es la revalorización de la experiencia que se tiene con la lectura de la imagen fotográfica a través de la pintura. Llevar la imagen a otro nivel, darle una

nueva importancia. Valorar la experiencia, la relación que establecemos con la imagen fotográfica, la carga que depositamos en ellas, su valor como registro fiel de la realidad, como reflejo de la vida que llevamos, representar una cultura saturada, consumista y abundante de imágenes fotográficas a través de una pintura igualmente abundante y saturada. La pintura pretende llamar la atención del espectador y enfrentarlo con el mundo de las imágenes, de darle importancia a la relación que establecemos y experimentamos con nuestros ojos, y a la recuperación del ejercicio de la mirada. Aprender a mirar con atención a partir de la comprensión y el análisis activo de lo que percibimos como realidad.

Una de las grandes enseñanzas que me dejó realizar este proyecto es el poder entender a la pintura, no como una técnica ni como un estilo sino, como una manera de visualización determinada en donde existen las técnicas y los estilos, y destacar que la pintura está en constante actualización al seguir replanteando formulaciones que han tenido lugar a lo largo de la historia misma de la pintura y con ello establecer nuevas fronteras en la construcción pictórica como un ejemplo más de las variaciones contemporáneas de la pintura.

La realización de este trabajo de tesina me ayudo a entender a la investigación como una parte necesaria y muy importante de una propuesta plástica propia pero también como un resultado que abre nuevos horizontes en mi desarrollo creativo. Me hizo ver que este proyecto puede ser el inicio de una gran investigación para desarrollar a futuro.

El hecho de llevar a cabo paralelamente la investigación y la producción plástica como la realizada en este trabajo me presentó bastantes dificultades al plantear y desarrollar la propuesta. Sin embargo al momento de finalizar el proyecto me doy cuenta que es natural que estas dificultades se den en la etapa inicial de todo proyecto. Al avanzar el proyecto las ideas van tomando coherencia gracias a la investigación, y de igual manera la planeación de las piezas.

Conforme el trabajo avanza se logran llenar algunos vacíos que existían al principio y surgen otros más, las posibilidades se amplían y las ideas van evolucionando hacia otro lugar, con la realización de este trabajo que conjuga investigación y obra plástica se concluye un proyecto que amplía mi visión con respecto a la investigación, la pintura y el arte en general, me permite apreciar las diversas propuestas plásticas de manera distinta.

BIBLIOGRAFÍA

ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Madrid, Ed. Alianza Forma, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2006.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires, Ed. Taurus, 1989.

CABOT, Mateú. "Nuestra época en clave estética". En *Revista Internacional de Filosofía*. Málaga, Contrastes, 2008.

CÉZANNE, Paul. *Correspondencia*. España, Ed. Antonio Machado, 1991.

CUENCA, Antonio Miguel. "El ejercicio de la mirada como respuesta creativa a la realidad". En *Tendencias Pedagógicas No. 7*. Madrid, 2003.

DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 1992.

DEL STAL, Eduardo. *La Historia de la Mirada*. Ed. Atuel, 2010.

EWEN, Stuart. *Todas las imágenes del consumismo*. México, Ed. Grijalbo, 1991.

GOMBRICH, Ernst. *Historia del Arte*. Reino Unido, Ed. Phaidon, 2007.

GONZÁLEZ, Ángel. *Escritos de arte de vanguardia, 1900 -1945*. España, Ed. Istmo, 1999.

GÖTZ, Adriani. *Cezanne. Paintings*. New York, Ed. Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1995.

GUASCH, Anna María. *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Ed. Akal, 2011.

- GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX*. Madrid, Ed. Alianza Forma, 2001.
- HOCKNEY, David. *Así lo Veo Yo*. Madrid, Ed. Nikos Stangos, 1994.
- LACAN, Jacques. *El Seminario. Libro 11*. Buenos Aires, Ed. Paidos, 1986.
- LUCKHARDT, Ulrich. *David Hockney. Paintings*. New York, Ed. Prestel, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Barcelona, Ed. Paidos, 1986.
- NOCHLIN, Linda. *El Realismo*. España, Ed. Alianza forma, 1991.
- PEREZ GÁULT, Juan Carlos. "La publicidad como arte y el arte como publicidad". En *Arte, Individuo y Sociedad No. 10*. Madrid, 1998.
- RICHTER, Gerhard. *ATLAS*. Londres, Ed. Anthony D'Offay, 1997.
- RICHTER, Gerhard. *Writings, Interviews and Letters 1961 – 2007*. Londres, Ed. Thames and Hudson, 2009.
- ROMANO, Eileen. *Cézanne. Los grandes genios del arte*. Madrid, Unidad Editorial, 2005.
- RUBIN, William. *Braque y Picasso. La invención del cubismo*. Barcelona, Ed. Poligrafía, 1991.
- SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Argentina, Ed. Losada, 2008.
- SAUVAGEOT, Anne. *Mira y aprende. Bosquejo de un vistazo de la sociología*. París, Presses Universitaires de France, 1994.
- SOBCZYK, Marek. *De la fatiga de lo visible o meditaciones sobre la pintura*. Valencia, Ed. Pre – Textos, 2011.
- STOICHITA, Víctor. *Ver y no ver*. España, Ed. Siruela, 2005.
- SUBIRATS, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Ed. Anthropos, 1989.
- WALKER, John A. *El arte después del pop*. España, Ed. Labor, 1975.