



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

GÉNESIS Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO PAISAJE
REFLEXIONES Y ANÁLISIS DESDE LA PINTURA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

DANIELA HERRERA ROGEL

DIRECTORA DE TESIS:

KARINA ERIKA ROJAS CALDERÓN

XOCHIMILCO, CDMX.

SEPTIEMBRE 2022



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.

DEDICATORIAS

A la memoria de mi padre, de quien recibo mi nombre, **Daniel Herrera Ayala**.

A mi madre **María Guadalupe Rogel Sotelo** que desde que recuerdo me aseguró que podría ser y hacer lo que quisiera siempre con su apoyo incondicional.

A mi hermano quien ha estado y siempre estará a mi lado **Ivan Herrera Rogel**.

A mi familia y amigos quienes me dieron todo y confiaron en mi, para que fuera posible mi carrera.

A mi maestra **Karina Erika Rojas Calderón**, quien me inspiró, tuvo la paciencia de ayudarme y guiarme para ver este proyecto terminado.

Índice.

INTRODUCCIÓN	4
1. EL PAISAJE COMO CONCEPTO Y CATEGORÍA ESTÉTICA.....	8
1.1 Definición del paisaje	8
1.1.1 Relación paisaje-lugar	9
1.2.1 Naturaleza y la mirada como interpretación	10
1.3. Protoconcepto de paisaje	11
1.4. Paisaje estético	14
2. EL PAISAJE, COMO CONCEPTO DESDE LA PERCEPCIÓN.....	17
2.1. El ocular-centrismo	18
2.1.1 Sobre la percepción y el paisaje	22
2.2 La vista y el paisaje	27
2.3 La luz como conocimiento del espacio	29
3. LA PINTURA DEL PAISAJE, ANTECEDENTES HISTÓRICOS A TRAVÉS DE ALGUNOS ARTISTAS.....	40
3.1. Apuntes históricos	40
3.1.1 Giotto di Bondone.....	40
3.1.2 Alberto Durero.....	44
3.1.3 William Turner y John Constable	47
III.I.IV. Manet, Monet y Cézanne.....	55
III.I.V. Vincent Van Gogh.....	61
3. EL PAISAJE COMO DISCIPLINA Y CONOCIMIENTO. UNA REFLEXIÓN DESDE JOSÉ MARÍA VELASCO Y JOAQUÍN CLAUSELL HACIA UNA PROPUESTA PICTÓRICA.....	63
4.2. José María Velasco.....	66
4.2.1. Apuntes biográficos e históricos	67
4.2.2. Su vida en la academia	67
4.2.3. Eugenio Landesio.....	68
4.2.4. La política de su época.....	75
4.2.5. Análisis formal y conceptual	79

4.2.5.1. Concepción del paisaje	79
4.2.5.2. El Valle México	81
4.3 Joaquín Clausell.....	84
4.3.1. Apuntes biográficos e históricos.....	85
4.3.2. La dualidad de Joaquín	85
4.3.3. Análisis formal y conceptual	89
4.3.3.1. La política en el paisaje.....	89
4.3.3.2. El agua en su pintura.....	92
4.4. Reflexiones finales en torno a la disciplina del paisaje en José María Velasco y Joaquín Clausell.....	95
4.4.1. Conocimientos necesarios para producir paisaje en Velasco	95
4.4.2. Conocimientos necesarios para producir paisaje en Clausell	96
4.5 Opacarofilia; Una serie pictórica.....	98
5. CONCLUSIONES	102
FUENTES DE INFORMACIÓN.....	112

INTRODUCCIÓN

La representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes.¹

La presente tesis tiene como objetivo realizar una investigación sobre la manera en que entendemos y construimos el paisaje pictórico desde nuestra percepción; por lo que se consideró necesario abordar el paisaje desde un punto de vista teórico, desde otras disciplinas como la geografía, la estética, la arquitectura, con la finalidad de ampliar el conocimiento y la definición del paisaje tanto como en la pintura como en las maneras de representarlo a través de la historia, particularmente en México. Así como el análisis de mi propio trabajo pictórico.

Se desarrollará el concepto de paisaje que se construye en el instante en que se ve, a partir de una manera sensible que, desde la materialidad se le dota de un significado. La diferencia que se encuentra entre el ambiente, entorno y el paisaje, así mismo cuáles son los elementos básicos que lo conforman.

Los cuestionamientos detonantes para esta investigación se presentaron a lo largo de mi último año de carrera, cada vez que planteaba un proyecto para desarrollar mi interés se enfocaba en el paisaje, quería desenvolver lo que mis ojos capturaban al mirar la luz en un espacio, una atmosfera que me llenaba de un sentimiento inexplicable, se presentó este proyecto como la manera de ir más allá en lo que me gustaba admirar en mi día a día, y así darle la importancia que necesitaba para comprender a nivel teórico y llevarlo al siguiente nivel práctico.

Se reflexiona sobre la pintura del paisaje como el componente que permite hacer visible lo intangible que requiere de no sólo ver, sino mirar y llegar a una contemplación de un cuadro, una representación, una imagen, un concepto, un momento exacto, una mirada, de la que quiero apropiarme, aquella que me permite ampliar nuestra consciencia del paisaje, y al mismo tiempo, ser un testimonio de

¹Gaston Bachelard, La poética del espacio, Fondo de cultura económica, México, 1965, pág.186.

estar en el mundo, aquello que percibimos, que construimos a través de un entendimiento propio del paisaje, como una manera personal de entender mi entorno, como lo hicieron los artistas que mencionaré durante la presente tesis, con especial atención en artistas mexicanos que se dedicaron a desarrollar su manera de concebir el paisaje en su pintura.

Por otra parte quisiera recalcar importancia de los elementos dibujísticos de la naturaleza, ya que a través del dibujo se logra una conexión con nuestra sensibilidad por medio de nuestra mirada que transmite los sentimientos a través del dibujo, con cada línea, forma y composición, los artistas nos permitimos revelar los sentimiento y emociones que evocan los lugares que habitamos.

A lo largo de mi vida he comprendido las cosas por medio de explicaciones científicas, si conozco cómo funcionan las cosas puedo llegar a un nivel más profundo de entendimiento. Por ello hago una investigación con datos científicos que son de gran importancia para mí, si es un acercamiento distinto a otros, para esta tesis es abrir el panorama para otras disciplinas por ejemplo la geografía.

En el primer capítulo, se expone el origen del paisaje, desde antes que se concibiera una palabra para denominarlo, así como reconocimiento del paisaje desde el acto contemplativo. De igual forma, se revisan las características que detonan el paisaje que se toman desde diferentes disciplinas como la geografía y la estética, a través de diferentes autores, como lo son Nicolas Ortega, Alexander Von Humboldt, Nicolás Cantero, Raffaele Miliani estableciendo una relación física y espiritual en una definición propia del paisaje como un espacio físico que significamos con nuestra subjetividad que está determinada por la cultura que nos rodea.

En el segundo capítulo, se profundiza en la creación del paisaje desde un punto de vista perceptual; al abordarlo desde nuestros sentidos, y el ocular centrismo en el arte y la arquitectura con autores como Breque, Roger Alain, John Berger, Javier Maderuelo y el arquitecto Juhani Pallasma.

Se define la percepción, sensación e impresión que se genera al momento de contemplar un paisaje, desde una perspectiva fenomenológica desde el autor

Maurice Merleau-Ponty y de qué manera esto influye en nuestra sensibilidad en la comprensión de la realidad del paisaje, donde se reflexiona sobre las imágenes que se producen a partir de ella.

En el tercer capítulo, se unen las definiciones del paisaje con la pintura; se realiza una revisión en la historia de la pintura desde el autor Gombrich con ejemplos de artistas para el desarrollo del concepto de paisaje, y, por lo tanto, la manera en que la idea de paisaje y su representación se modifican con el paso del tiempo.

Los artistas que se mencionan, son para mí, los que han generado un mayor impacto en el cambio de percibir y definir el paisaje a lo largo de la historia, entre estos artistas se mencionan a: Giotto, Durero, Turner, Constable, Manet, Monet, Cezanne y Van Gogh.

En el cuarto y último capítulo, se expone la pintura desde tres perspectivas que han sido exploradas en el capítulo anterior; la primera como una disciplina pictórica donde encontramos la materia, las formas, los colores, la composición; la segunda como una vía para la realización de un completo entendimiento del paisaje que es lo que concierne en la presente tesis pero que se podría aplicar a cualquier tema de desarrollo en la pintura; y la tercera como la pintura como un acto de proyección de uno mismo mediante las emociones, sentimientos e ideas. Por otro lado, se plantean los elementos que se requieren para la creación del paisaje desde dos artistas mexicanos, quienes, en su esencia, tienen dos distintas maneras de compartir su mirada ante el paisaje que perciben. La investigación se realiza con los autores como Juan García Ponce, María Elena Altamirano Piolle, Juan de Encina, Fausto Ramírez, entre otros.

Toda esta investigación termina en la conclusión en la práctica de una serie pictórica de 6 cuadros de 31cm de circunferencia, donde se reflexiona y se traslada estos conceptos a una producción y esta propuesta denominada "Opacarofilia", ya que es la demonización para quienes disfrutan de ver el atardecer.

En la construcción de esta tesis me he encontrado con distintas maneras de crear paisaje como lo son mirar, leer un poema, recordar, etc., y considero que puede

resultar como una fuente o referencia, para aquellos que se encuentran en un vaivén de preguntas sobre el entorno que los rodea, la sensibilidad que nos moldea como personas, artistas, paisajistas, y aquellos que tienen un interés particular por la pintura. Más aún, para los que se fascinan por la pintura de paisaje, así como para todos los que al mirar el atardecer, mirar el mar, mirar las nubes, y tienen una sensación extraña, de asombro, que no logran explicar.

1. EL PAISAJE COMO CONCEPTO Y CATEGORÍA ESTÉTICA.

1.1 Definición del paisaje

Tu cabeza, tu gesto, tus andares
Son tan bellos como un bello paisaje;
La risa que retoza en tu semblante
Es como fresco viento bajo el sol.²

En el presente proyecto de investigación la primera problemática que encuentro es el definir el paisaje, a lo largo de este apartado, se estudia las definiciones del paisaje y las características desde diferentes disciplinas, y con autores como Nicolás Ortega, Alexander Von Humbolt, Raffalle Miliani y Javier Madreruero que se consideran importantes para la creación del paisaje, así como su reconocimiento de una manera contemplativa y como conclusión se formulará una definición propia.

El paisaje es una reflexión entre la mirada y el pensamiento, de manera que cambia de acuerdo con el individuo que lo piensa o lo trata definir, cada uno de nosotros formamos nuestra definición de paisaje –en un nivel inconsciente- y como todo pensamiento, en la medida que se adquiere nueva información las definiciones se modifican, y la forma de entender e interpretar el mundo, todo pensamiento refleja la cultura, el idioma en el cual fue creado. Por lo tanto, las definiciones del paisaje también se forman de acuerdo a la cultura que nos rodea y va a permear las definiciones que construimos de forma posterior a dicho concepto.

Por otra parte, no sólo se estudia desde las artes plásticas, sino que se abre un campo de disciplinas que conforman el paisaje para ampliar la visión sobre ello, así como se amplía nuestra relación física y espiritual con el ambiente en que vivimos,

²Charles Baudelaire, “Las flores del mal”, Akal, España, págs. 97-98.

y esto es a través de nuestros ojos, lo que se ve y se entiende, de nuestra mirada, y como consecuencia la interpretación del mundo como paisaje.

1.1.1 Relación paisaje-lugar

La palabra paisaje repetida a lo largo de la historia, comenzaré la Real Academia Española la define con sus tres acepciones, las cuales se mencionarán como un ejemplo de estas características que conforman el concepto paisaje y posteriormente se hilará la idea con un autor. La primera se refiere a “Parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar.”³ Cuando se piensa en el paisaje, muchas veces se toma como un sinónimo de territorio o lugar, es el espacio que se habita, pero al mismo tiempo no se piensa que la casa, la habitación o la cocina sean un paisaje, de esta manera se percibe como un espacio externo, así nos encontramos que el paisaje es un lugar fuera de nosotros y que sus dimensiones nos superan en magnitud, nuestra corporalidad queda disminuida por el paisaje, pero esto solo es un destello de lo que significa el paisaje.

Etimológicamente la palabra paisaje viene del francés *paysage*, derivado de *pays*⁴ territorio rural', 'país' como se mencionó anteriormente, es la primera gran característica del paisaje: el lugar físico, que es de la característica que parten los geógrafos, cuando hacen referencia al paisaje. El territorio rural es el carácter material y formal, que de ellas se desprenden las expresiones fisionómicas visibles que surgen de la relación valorativa que se les otorga culturalmente. Esta acepción se relaciona con el término de paisaje visto como lo apunta Nicolás Ortega, "...todo paisaje es al tiempo, para la geografía moderna, una realidad formal y una imagen cultural"⁵. Donde se infiere que la materialidad y forma, que vemos como superficie

³Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html> 22/04/19.

⁴Op. cit.

⁵M. Checa-Artasu, Martín, Amando García Chiang, Soto Villagran Paula, y Pere. Sunyer Martín. “Paisaje y territorio. Articulaciones teóricas y empíricas”. México: Tirant Humanidades, 2014. Pág. 31

terrestre –que a su vez habitamos-, es el resultado de un orden cultural que nos muestra la realidad que significamos con nuestra subjetividad

La relación paisaje-lugar, acentuará la importancia del concepto de lugar ya que este será del cual se desprenda, la observación, las emociones y sensaciones, para que nuestra mirada detenidamente llegue a la contemplación del lugar. El paisaje no es lo que se presenta ante nosotros, no es lo que el ojo ve ante él, se tiene que abandonar el sentido utilitario del lugar físico, el paisaje no es el piso en el cual caminamos, ya que el paisaje sólo se presenta cuando dejamos de entender el lugar que nos rodea como algo que nos sostiene, cuando superamos esta idea, y miramos el paisaje con el propósito de solo disfrutarlo, se desata una cadena de sensaciones que va a definir el paisaje.

1.2.1 Naturaleza y la mirada como interpretación

La segunda acepción de la Real Academia Española es “Espacio natural admirable por su aspecto artístico”⁶, el paisaje como espacio natural se vuelve del mismo modo, sinónimo de naturaleza, de las montañas, los árboles, los ríos, de todo aquello que no miramos a diario, que relacionamos con la idea de belleza, lo que llega a asombrarnos. Es aquí donde se vuelve a manifestar una idea de lo que está en la parte exterior, estos pensamientos evidencian una relación de paisaje-lugar que se entrelaza con la característica anterior, pero se añade: la naturaleza, esta acepción retoma una característica que es importante desde varios autores, que mencionaré en las siguientes páginas.

La naturaleza juega un papel importante al hablar del paisaje, ya que, desde el comienzo de la concepción de la idea, se vió relacionada directamente con ella, la

⁶Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

ciencia y sus viajes de exploración tomaron un rumbo que con la geografía física originó al paisaje.

1.3. Protoconcepto de paisaje

En Occidente, desde la segunda mitad del siglo XVIII, con un sentimiento romántico escritores –como Rosseau o Saint-Pierre- y pintores –como Friedrich, Turner o Constable- llegaron a un descubrimiento moderno, el paisaje que detona en la experiencia estética, fue fundado desde la geografía, que se deslumbraba con el geógrafo alemán Alexander von Humboldt en sus *Cuadros de la Naturaleza*, de 1808, donde el geógrafo entretiene las visiones de lo artístico con lo científico del paisaje. Lo que busca Humboldt es expresar las cualidades del paisaje, la dimensión estética y sentimental de lo que *mira*, lo que traza con dibujos, grabados, pinturas y a través de la palabra escrita, con sus propias palabras -lo cita Nicolás Cantero-

“... hacer más sensibles, con ayuda de pinturas vivas, los goces de la naturaleza al tiempo, descubrir, hasta donde los avances científicos permitían hacerlo la acción conjunta y armoniosa de las fuerzas que animan al mundo, para lograrlo añadía Humboldt, había procurado aunar la estética y la historia natural, las intenciones literarias y los fines científicos, con el deseo de cautivar la imaginación y enriquecer la vida con las ideas y conocimientos nuevos”⁷

Estas líneas nos retornan a la idea del paisaje como un ente que refleja elementos primordiales del universo, esas fuerzas que animan al mundo. Por su parte los chinos las nombran el yin y el yang, elementos que parten de la naturaleza y a su vez, nos enseñan a apreciar y a enriquecer nuestra mirada, en el momento donde el paisaje nos revela su esencia.

⁷M. Checa-Artasu, Martín, Amando García Chiang, Soto Villagran Paula, y Pere. Sunyer Martín. *“Paisaje y territorio. Articulaciones teóricas y empíricas”*. México: Tirant Humanidades, 2014. Pág. 32

Como resultado tenemos que la naturaleza, desde sus raíces, tiene dos significaciones cuando se habla del paisaje, lo físico y lo bello, que muy puntualmente las describe Raffaele Miliani:

“Se puede entender la naturaleza como el conjunto de objetos que imitar o representar como señal de una realidad empírica, de los hechos, de los comportamientos, de las pasiones, o como la búsqueda de la esencia de los mismos recompuesta en formas típicas idealizadas, incluso, como lo que no ha sido corrompido por el hombre (por ejemplo, las vistas de paisajes que todavía no han sido tocados por el trabajo humano). Pero también (la naturaleza) puede ser entendida como un sistema de verdades necesarias y obvias que atañen a las propiedades y relaciones de las esencias, que concierne a los principios intuitivamente conocidos de lo bello, en la variedad de sus formas, desde aquellas simples y regulares a las enmarañadas e irregulares.”⁸

Por lo tanto, la naturaleza nos presenta las formas del ambiente que desatarán las emociones que nos lleven a la contemplación, es un juego entre lo cercano y lo lejano, visible y lo invisible, el ruido que nos lleva al silencio, las figuras que vemos en el exterior nos llevan a lo interior, la naturaleza nos lleva a saber mirar para interpretar la contemplación interior y mirar el paisaje. Por consiguiente, nos lleva a lo que Javier Maderuelo menciona claramente la parte que determina la formación del paisaje en las siguientes líneas:

“Pero para que esos elementos antes nombrados adquieran la categoría de «paisaje», para poder aplicar con precisión ese nombre, es necesario que exista un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete emocionalmente.”⁹

Sin embargo, en estas líneas se menciona un elemento contundente y determinante para la creación del paisaje: la interpretación. Como lo dice Maderuelo, la pura

⁸Miliani, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Pág. 35
⁹Maderuelo, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005. Pág. 32

existencia del lugar físico no llega a alcanzar la categoría del paisaje, ya que se necesita de la interpretación de un individuo, lo podemos vislumbrar desde nuestra primera acepción de paisaje por la definición de la Real Academia Española que “...puede ser observada desde un determinado lugar” el ser observada implica que exista un ojo observador, y detrás de ese ojo, se encuentra quien observa, el individuo que se entrega a una observación, que valora los cambios en el ambiente, en el espacio; que como se menciona en la naturaleza, nos embargue el deseo de que a partir de los ojos, del sentido de la vista, tomar la mirada como un instrumento esencial para la creación del paisaje.

“Si aceptamos esta interpretación como posible, nos encontraríamos con que aquello que traba los elementos físicos de un lugar hasta hacerlo paisaje es lo misterioso, es decir, lo revelado a través de la poética, lo reservado, lo subjetivo, lo interpretativo. Efectivamente, sólo hay paisaje cuando hay interpretación y ésta es siempre subjetiva, reservada y poética o, si se quiere, estética.”¹⁰

Cuando esta observación resulta placentera, a causa de su apariencia instantánea, y nos encontramos en medio del aquí y el ahora en que miramos el espacio descubrimos lo “misterioso” del paisaje, acudimos a la percepción sensible del hombre para valorar estéticamente la experiencia que tenemos con el paisaje.

Encuentro la importancia del paisaje en la mirada, como relevante del paisaje, ya que la mirada integra la personalidad del que mira, sus intereses, sus conocimientos y su sensibilidad.

Así mismo Breque encuentra su importancia y el nacimiento del paisaje cuando escribe sobre los poemas chinos:

“En ellas se trata, en efecto, explícitamente del sentimiento de belleza que se experimenta ante el espectáculo de la naturaleza. Y esta belleza tiene que ver más con la mirada que se dirige a las cosas que con las cosas mismas:

¹⁰Ibíd. pág. 35

es el sentimiento (qing) lo que crea (wei) lo bello (mei). Dicho de otra manera, si la naturaleza se convierte en algo bello agradable de mirar es porque lo miramos como paisaje”¹¹

El paisaje lo creamos nosotros al observar estéticamente nuestro entorno, es decir que, al estar vislumbrando por mirar lo que se encuentra, estamos en medio de lo que sucede, nos encontramos en el presente, pero es un presente diferente al que vivimos cotidianamente, porque el paisaje aparece cuando nuestro comportamiento alineado se cae, se disuelve, cuando al mirar, nos encontramos con los detalles que no veíamos antes. El paisaje nos da la libertad de habitar un espacio que hacemos nuestro, donde su tiempo, no tiene medida y nos regala la atemporalidad del contemplar.

1.4. Paisaje estético

El paisaje puede significar, como lo menciona la geografía, tanto el entorno real que se encuentra en el espacio físico (territorio, país) y la representación (imagen) de ese espacio, así que se da una ambigüedad en cuanto a la palabra paisaje, que ya se ha develado con los autores como Miliani, Berque y Maderuelo párrafos anteriores en la tercera y última acepción de La Real Academia Española menciona: *“Pintura o dibujo que representa un paisaje (ll espacio natural admirable).”¹²*

Así mismo tiene una referencia al espacio natural por lo tanto se entrelaza la imagen, o representación, del sentimiento que te brinda un paisaje al tratar de recrear la belleza que te impregna al mirarlo.

Tanto el arte como la pintura, han tenido la necesidad de la representación a través de la imitación de las cosas, la idea de mimesis que ha acompañado a los artistas en su aventura de trascender en el tiempo, así la pintura se muestra como quien

¹¹Ibíd. pág. 38

¹²Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html> 22/04/19.

nos enseña a observar los cambios que ocurren en la cotidianidad, es como la denominan, la escuela de la mirada, nos enseña diferentes maneras de conocer las cosas que se encuentran delante de nuestros ojos, porque sin ella no somos capaces de percibir, cuando miramos el cuadro nos preocupamos por cada uno de los detalles que se encuentran en él, la realidad de los detalles, y es así que los pintores nos exponen realidades invisibles, visiones paisajísticas del entorno, a través de la contemplación.

Además, el paisaje hace referencia a un lugar, a un espacio que entendemos por medio de las sensaciones que se imprimen en nosotros a través de nuestros sentidos, cuando observamos un lugar, lo sentimos, hasta lo olemos ¿Cuántas veces nos hemos trasladado a un espacio por el recuerdo de un olor? Cuando impregnamos nuestras emociones a un lugar, se crea el paisaje.

El paisaje existe sólo cuando nosotros lo nombramos paisaje, el paisaje no es un lugar físico, no es un territorio, no es espacio, no es naturaleza, pero es parte de ella. Se puede enlistar todo lo que pensamos que es paisaje, pero no lo es, porque más allá de esa creencia, hay algo más profundo, algo más esencial que hace al paisaje algo adherido a nosotros.

Más aún, con la ayuda de la pintura, los dibujos, las cartografías, los poemas se va desarrollando una consciencia paisajista se revelan ante nosotros las cualidades que se encuentran en el espacio como paisaje. Si en cuanto miramos el cuadro, o leemos el poema, creamos el paisaje, en aquel momento nos encontramos en un estado del presente eminente, un presente paralelo, sobresaliente, que no termina y que no es estático, el paisaje es algo vivo, con movimiento propio, que se mueve con nosotros, y nos hace encontrarnos con el mundo.

Si esta consciencia del paisaje se encuentra en nosotros, si el pintor con su subjetivismo altera las formas y los colores del espacio físico para así transmitir un sentimiento o una sensación que le provoca el lugar donde se encuentra, de esta manera podríamos crear paisajes de nuestras sensaciones, y entonces el paisaje podría ser una línea, una palabra, un sentimiento, una memoria y así todos seríamos

entonces paisajistas, llevando el paisaje dentro de nosotros, como aquello, que nos hace vitales, como la misma acción de respirar, inhalamos, llevamos algo dentro, lo transformamos, y lo exhalamos, lo regresamos al exterior, modificando nuestro alrededor, y así crear el paisaje.

2. EL PAISAJE, COMO CONCEPTO DESDE LA PERCEPCIÓN

Se equivoca de camino aquel que busca
Agradar a este vano mundo,
Pues cuántas veces tiene que mostrar que goza
Cuando dentro de sí padece,
Y en sus momentos más dulces
Parecer triste y amargo.
Al ciego mundo debe complacer
Y entregar sus profundidades
Y sus presentes a quien no merece recibirlos.
Y a los errores del vulgo ignorante
Asentir con el látigo de sus mentiras.¹³

En el siguiente apartado se profundiza en el acto de creación del paisaje desde la percepción como una cuestión física, la manera que funcionan nuestros sentidos, y la importancia que se le da al sentido de la vista, para el conocimiento de los lugares que habitamos y nos relacionamos con ellos.

Posteriormente se plantea de qué manera se desarrolla la parte espiritual, de habitar el paisaje las emociones y sentimientos que nos produce, ya que el paisaje como se menciona en el apartado anterior se crea desde nuestro cuerpo en el momento que se enlaza con la realidad inmediata. De tal manera que se busca definir lo que es la percepción, entender su funcionamiento, establecer su relación en la construcción del paisaje, por un lado como una experiencia estética y por otro la manera en que se representa como imagen.

Por último se puntualiza los factores que generan la sensibilidad que tenemos de los espacios, se amplía el uso de los sentidos a una experiencia multisensorial en

¹³Miguel Ángel, *"The life of Miguel Angelo Buonarroti"*, 1807. Ed. Planeta, Barcelona, 1988. Pág 37.

el momento de creación y de contemplación del paisaje con el arquitecto Juhani Pallasmaa.

2.1. El ocular-centrismo

Nuestra percepción determina la manera en que percibimos la realidad y de qué manera la interpretamos, el paisaje se crea partiendo de estas funciones físicas, y la capacidad creativa del hombre al apreciar la naturaleza. Nuestra percepción se desarrolla en conjunto con nuestros sentidos: el olfato, el gusto, el oído, el tacto y la vista, y aunque en el sentido de la vista donde se origina, no es el único sentido que puede concebir un paisaje, el paisaje se construye por medio de todos nuestros sentidos en unión con las emociones que nos produce.

De modo que, el sentido de la vista a través de la pintura, las cartografías, mapas, etc. generó el lenguaje que posteriormente utilizaría el paisaje para ocupar uno de los temas más recurrentes en la pintura, literatura, arquitectura, entre otras disciplinas (esto es el resultado de años de historia).

Desde la antigua Grecia el sentido de la vista adquiere una importancia sobre los de los demás sentidos del ser humano, ya que se le asocia a la inteligencia, a la visión, a la claridad del conocimiento así como la metáfora de la luz como verdad. Aristóteles consideraba la vista como el más noble de los sentidos porque aproxima más al intelecto en virtud de la inmaterialidad relativa de su saber¹⁴ y es el único de los sentidos, que puede desarrollar la contemplación, por lo cual tiene una capacidad de auto reflexión.

En el Renacimiento Italiano con la invención de la perspectiva, el ojo tomó total importancia y una gran significación para la percepción ya que la representación se unía a la imitación más fiel a como el ojo ve, tal como se describe en el relato de

¹⁴Aristóteles, "Obras filosóficas", Metafísica, Libro primero, Editorial Cumbre, México, 1977, pág.3.

Zeuxis y Parrasio¹⁵, en el que se celebra un concurso para determinar cuál de los dos era el artista más grande, para eso ambos tenían que hacer una pintura lo más parecida a la realidad posible, la pintura de Zeuxis eran unas uvas que se veían tan deliciosas que los pájaros llegaban a picotear el cuadro, fue entonces que Zeuxis le pidió a Parrasio que descubriera su pintura detrás de la tela, con este hecho Zeuxis es engañado por Parrasio ya que su pintura era la tela, y de esta manera gana la batalla. Este relato es un ejemplo de la importancia que toma el sentido de la vista, y cómo éste condiciona la percepción.

En la historia Occidental se ha centrado en la vista a través de la pintura y así se entiende el origen del paisaje, por lo que debemos estudiar las relaciones de la vista con los demás sentidos a la hora de percibir y crear el paisaje que se enfrenta a cuestiones de la existencia humana en el tiempo y espacio, del exterior e interior, entre lo físico y lo espiritual, entre lo material y lo inmaterial.

Poco a poco se induce a un mundo donde se coloca el ojo hegemónico, hace que vivamos en un eterno presente aplanado por la velocidad, las imágenes visuales se tornan mercancía de los campos de producción cultural, parece que su intención es atenuar nuestra capacidad de empatía, compasión, de asombro, de conocimiento y participación en el mundo.

En la actualidad, la producción industrial de imágenes, ha logrado desvanecer el ser consciente de tu propia condición, desaparece el pensamiento complejo que te incita a una recursión continua y la creación de una consciencia, de cosas tan cotidianas como por ejemplo el uso de redes sociales, el por qué las usamos, de qué manera las usamos, y cómo éstas se introducen sutilmente a una ideología de cómo actuar ante el desarrollo tecnológico; como resultado existe la cultura de masas donde como individuos nos rebasa completamente, llegando al arte contemporáneo, lo menciona Juhani Pallasmaa¹⁶:

¹⁵Plinio El viejo, Textos de historia del arte, Madrid, Ma. Esperanza Torrego, 1987, pág. 93.

¹⁶Juhani Uolevi Pallasmaa es un arquitecto finlandés, nacido el 14 de Septiembre en 1936.

La pintura y la escultura también parecen estar perdiendo su sensualidad, en lugar de invitar a una intimidad sensorial, las obras de arte contemporáneas con frecuencia señalan un rechazo que se distancia de la curiosidad y de los placeres sensuales. En estas obras de arte hablan al intelecto y las capacidades conceptuales en vez de dirigirse a los sentidos y a las repuestas corporales no diferenciadas. El bombardeo incesante de imaginaria inconexa solo conduce a las imágenes se vacían gradualmente de su contenido emocional. Las imágenes se convierten en productos manufacturados infinitos que aplazan el aburrimiento; despreocupadamente sin tener valor, o ni siquiera la posibilidad de afrontar su propia realidad existencial.¹⁷

Al mismo tiempo que se amplía el horizonte de la tecnología, también se amplía el horizonte del arte y se hace mayor la responsabilidad del artista, como pensador crítico de la sociedad. Es así como el artista se muestra, en algunos casos, como un producto, que construye las obras de arte como signos que determinan los sistemas del arte, tales como el mercado, los museos, las tendencias, que declaran una postura, tanto individual como colectiva, ante lo que pasa actualmente alrededor del mundo, que da como resultado la construcción de un símbolo, tener una postura como artista es fundamental para un acercamiento a introducirnos como moldeadores de la cultura.

De esta manera, se debe pensar el paisaje como una acción crítica ante la creciente disociación del arte, el arte contemporáneo tiende a verse como una mercancía, se arrastra al arte a un campo de industria, pero el paisaje se deriva de un acto contemplativo que busca el goce de un instante que se aparece como un trueno en una tormenta, instantáneo e inesperado, y cambia la realidad inmediata del que lo observa, esto lo podemos deslumbrar desde una perspectiva personal, cotidiana.

Pienso que cada vez somos más insensibles, ante hechos que deberían impactarnos en un estado de inmediatez, como resultado de la industria del espectáculo, toda percepción recae en que el progreso del conocimiento, donde se

¹⁷Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, España, Gustavo Gili., 2012. Pag, 38-39.

necesita que el observador se haga consciente de lo que está observando, y al mismo tiempo, del acto de observación, y por lo tanto se vuelva a incluir en términos de autorreflexión, autocrítica, tanto como pensadores críticos, como investigadores, productores de arte, como espectadores de arte, tanto que individuos que formamos una sociedad debemos de estar completamente conscientes de lo que hacemos lleva consigo una serie consecuencias en estos ámbitos, yo creo que ahí reside la gran importancia de los artistas en este momento histórico, y más aún en los artistas que crean el paisaje del espacio que habitan.

De tal modo que se tiene que comenzar desde lo individual hacia lo social, que de alguna manera no puede existir una sin la otra, pero una persona que cuestiona la formación del paisaje, como el individuo que lo reconoce como paisaje, y como sociedad que lo construye, asimismo percibimos desde lo que somos, desde una historia de vida, desde las circunstancias, las coincidencias y las casualidades que nos llevaron al lugar en que nos encontramos, aquí en el mundo, en el presente. Y percibimos desde nuestros sentidos que parten de nuestro cuerpo y se vuelven experiencias con nuestra mente, y así las experiencias sensoriales se traducen en el cuerpo, de tal manera que nuestro cuerpo y movimientos están en constante interacción con el entorno

El precepto del cuerpo y la imagen del mundo pasan a ser única experiencia existencial continua, no existe el cuerpo separado de su domicilio en el espacio, y no hay espacio que no esté relacionado con la imagen inconsciente del yo perceptivo ¹⁸

Sin embargo, hoy en día somos incapaces de provocar interacciones entre el cuerpo, la mente y el entorno, ya que están condicionadas a la tecnología y a la cultura de masas, pienso que la creación del paisaje plantea una resistencia a este condicionamiento ya que propongo un paisaje que se origine desde el yo perceptivo, pues la percepción nos permite estar en un estado unificado con la naturaleza,

¹⁸Óp. Cit. Pág. 50

misma que entendemos como nuestra propia vida, ya que "... es el hombre quien transforma al paisaje en una idea estética"¹⁹

2.1.1 Sobre la percepción y el paisaje

Toda percepción que se tiene de un objeto, es el resultado de las sensaciones e impresiones del entorno en que se encuentra, donde partimos de un espacio determinado por sus cualidades físicas, como se menciona anteriormente, estas cualidades son clave para la creación del paisaje. Todo cuanto sabemos, lo sabemos a partir de nuestra vivencia en el mundo, sin la cual no podríamos darle la significación al paisaje, a las sensaciones, a las vistas del cielo, o las formas que generan las nubes. La realidad que vivimos, nos muestra un campo de datos perceptivos, reflejos de impresiones fugaces, los cuales en conjunto con las emociones se convierten en una totalidad y esa totalidad es el paisaje.

Como punto de partida para explicar lo que es la percepción y cómo se relaciona con la creación del paisaje, es necesario determinar lo que es sensación, impresión y de qué manera se conecta con la percepción y el espacio, visto desde una perspectiva fenomenológica en el entendido que, la fenomenología es el estudio de las esencias, nos acerca a la comprensión de la consciencia, la realidad del paisaje converge con nuestra consciencia, a través de nuestra percepción del mundo.

Con respecto a la percepción podemos comenzar por las líneas que escribe Raffaella Miliani donde define la percepción:

Toda percepción es al tiempo una proyección sobre la cosa percibida. Cada percepción es por tanto, intencionada y fundacional. Percibir es una manera de proyectarse sobre una realidad concreta, sintetizarla o interiorizarla, y representarla a través del espacio y el tiempo.²⁰

¹⁹Raffaella Miliani, *El arte del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág 53.

²⁰Óp. Cit. pág. 21

La percepción es donde se traduce lo invisible a lo visible, aquel signo de lo misterioso que hablamos en el paisaje, interiorizarla es la acción que nos permite encontrar el sentido verdadero de la percepción, lo encontramos dentro de nosotros mismos, y se muestra en un mundo tangible, al existir una relación concreta del mundo con nuestra sensibilidad, de igual forma esto lo relaciono con lo espiritual, ya que es el paisaje es el resultado de la percepción de la vida como la existencia continua temporal y espacial, es una manera de entender nuestras vivencias, ser conscientes del cambio continuo es un lugar de contemplación, el paisaje permite el conocimiento de uno mismo, con la naturaleza, con el mundo.

... ese algo es el paisaje. Es más que la suma de las partes, de los fragmentos individuales de nuestra mirada dispersos a través del tiempo de la sensibilidad; más que la atracción de los procesos psíquicos: es alma de una infinita mágica concatenación de las formas. ²¹

Se busca un paisaje sin la masificación de la imagen, es decir, un paisaje como fenómeno auto reflexivo, donde el acto de admirar o crear el paisaje nos revele aquello de nosotros que se esconde detrás de nuestra conciencia, en los campos de lo intuitivo, donde sobresalen nuestras emociones y sentimientos. La imagen que se crea a partir de la percepción será una que conlleve la esencia del momento de la concepción del paisaje, esta connotación de formas es el resultado de nuestra sensibilidad que no se da en una multiplicación de imágenes, sino en la imagen que transmite un único sentimiento que se desprende del espacio que representa, de un lugar vívido que extraemos de la realidad física que nos lleva a una realidad interior, así se puede alcanzar apenas la superficie cuando se contempla y se pierde la mirada en la imagen móvil que se transforma conforme cambian nuestro estado espiritual.

Nuestras capacidades físicas tales como la vista, el olfato, el gusto, son de las cuales parte nuestro organismo para entender la realidad que nos rodea, así mismo estas capacidades están determinadas por otros factores que conciernen a la

²¹Raffaele Miliani, *El arte del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 49

mente: la atención²². Los órganos como la retina en los ojos se ve habilitada a cada momento, las condiciones de luz en un espacio es algo que se revela ante nosotros como impresión, aquella que es fugaz, inadvertida, si la vemos como una cualidad inherente al lugar, de la que tenemos una experiencia, se puede igualar al campo visual, pero esa experiencia no es una conciencia de algo, aunque se puede transformar al momento, analizarla y la transportamos a la conciencia. En cambio podemos entender que la manera en que me afecta algo, y la vivencia que tengo de ello es la sensación, Merleau-Ponty lo define de la siguiente manera: “La sensación pura será la vivencia de un choque indiferenciado, instantáneo, puntual.”²³

El concepto sentir aquí, está diferenciado del prejuicio del mundo, de lo que creemos saber del mundo, suponemos nuestra conciencia de las cosas, ya que en nuestra vida cotidiana damos por hecho que conocemos las cosas que nos rodean, un ejemplo de ello es el concepto del cielo, una cualidad que asumimos del cielo es que su color a la vista es azul, en un ejercicio de mirar el cielo desde una perspectiva estética, puedo determinar que en mi percibir, que el cielo no es un azul específico, que aquél azul se construye por distintas tonalidades, los juegos con la luz y la sombra con la interacción con las nubes, etc. Nuestras capacidades físicas también determinan hasta qué grado se puede admirar un espacio, un ejemplo de ello es la limitación de la capacidad de nuestros ojos de determinar la profundidad del cielo.

De esta manera, la visión indeterminada va en paralelo con la atención, el notar las cualidades de un objeto, un paisaje, una persona, es producto de la atención que ejercemos sobre ella, no existe paisaje confuso en la niebla, solo nuestra atención lo vuelve tal, además la atención revela otro factor importante en la percepción, la subjetividad.

Así, el paisaje que apreciamos por medio de nuestra mirada, aquella que se desprende del yo, se crea a partir de nuestra subjetividad, de tal manera que

²²Así por ejemplo, la atención que se tiene al momento de admirar un paisaje, ver un objeto, una persona, es diferente a la que se tiene cuando se entra a una casa o un edificio, con esto quiero hacer notar que la atención que tenemos, depende en gran parte al nivel de utilidad que se le da a la situación, no es lo mismo entrar a un museo que entrar a una plaza comercial.

²³ Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península. Pág. 25

siempre lleva consigo un sentido concreto e intencional, esta intencionalidad parte de las peculiaridades que nos conforman como sujetos, el crear el paisaje conforma un proceso entre sujeto y objeto, del exterior al interior.

... la naturaleza revela el espectáculo de formas, las nubes, los colores, los atardeceres se presentan como un conjunto de signos para la interpretación. Pero esto no solo sucede por la vista, se requiere de un esquema/sistema de todos nuestros sentidos para llegar a concebir el paisaje en su totalidad, un fenómeno que parte del alma del ser humano, el paisaje es una forma espiritual que funde visión y creatividad ²⁴

Así, el paisaje nos invita al espacio que juega entre los dominios del sentir y del percibir, nuestro cuerpo está en relación con el mundo, como nuestro corazón en relación con nuestro organismo, son los órganos principales que forman los sistemas que se comunican continuamente entre sí, para la comprensión y enriquecimiento de nuestra vida.

Así lo visible es aquello que se capta con los ojos, lo sensible es aquello que se absorbe por medio de los sentidos, el paisaje que propongo apela a lo segundo, lo sensible.

Aquello que nos define como seres humanos es, el pensamiento sensible ante lo que parece delante de nosotros, pasamos de un ver, a mirar, contemplar el espacio, advertir las situaciones en los que se nos presenta un atardecer, tenemos un espacio para la reflexión y auto reflexión de todo lo que nos rodea, cómo comprendemos nuestra vida, la forma en que la expresamos, solo es posible con ayuda de las conexiones de nuestros sentidos con la mente.

Al sentir a partir de nuestro cuerpo, toda percepción interior es inmediatamente sinónimo de una percepción de mis sentidos, el tocar, el oler, el ver y el degustar, como toda percepción de mi cuerpo es resultado de un estímulo del exterior, toda experiencia del mundo se nos revela por medio de nuestra corporalidad.

²⁴Raffaele Miliani, *El arte del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág 72.

Los sentidos se comunican entre ellos, para generar una relación con la cosa percibida, el cuerpo es construido y construye a partir de él, los demás objetos son como Merlau-Ponty lo expone:

Tal como la experiencia nos la entrega, la sensación no es una materia indiferente y un momento abstracto, sino una de nuestras superficies de contacto con el ser, una estructura de consciencia, y en lugar de un espacio único, condición universal de todas las cualidades, tenemos con cada una de ellas una manera particular de ser-del-espacio y, en cierto modo, de hacer espacio.²⁵

Para que la percepción sea un acto de reflexión no basta que un sujeto fije su mirada en el objeto, se requiere el sujeto se encuentre en conciencia de que se conoce al captar el objeto. Con ello en el acto de percibir, me sumerjo en la cosa que percibo, para después hacer conciencia de la manera en que percibo, para encontrar que mi percepción atraviesa ciertas sensaciones y apariencias subjetivas que devienen de mi historia personal, que se interpretan por medio de mi sensibilidad y en cierto modo, de hacer espacio a través de mi percepción.

En cuanto al paisaje, la percepción es su origen, ya que todos nuestros sentidos nos permiten un estado de unión con el espacio que se revela ante nosotros, que comprendemos cómo nuestra propia vivencia, una experiencia de intimidad del hombre con la naturaleza, si, como se menciona antes, la percepción es un acto intencionado sobre la realidad inmediata, donde se interioriza para una reconfiguración y representación, esta experiencia se vuelve estética en tanto a qué grado de intención le brindamos a este acto de percibir.

²⁵Maurice Merlau-Ponty, *La fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península. pág 237

2.2 La vista y el paisaje

Al poner una mayor atención a los diferentes estados que conforman la acción de percibir, nos encontramos que la vista es uno de los sentidos con mayor inmediatez, es natural para los seres humanos tomar como verdaderas las cosas que vemos, ya que por medio de la vista se conoce, en un primer momento, al mundo como lo menciona John Berger: Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida.²⁶

En cuanto se hace conciencia, es decir, al pensar qué es de lo que miramos, no se podrá negar la existencia de la realidad, y esto sólo es posible al ejercer la percepción, ya que establece nuestro lugar en el mundo que transitamos, solo vemos aquello que miramos, pero miramos las cosas en relación con otras y en relación a nosotros mismos, y ésta actividad de mirar es continua, se encuentra en un círculo donde la vista forma el tiempo presente.

De manera que lo que vemos se impregna en nuestras experiencias del tiempo y de los espacios en los que vivimos, así mismo estas experiencias se enriquecen según la forma en que se percibe, y a partir de ellas creamos las imágenes tanto físicas como mentales, las imágenes son entonces visiones que se recrean o se regeneran.

Por otra parte la naturaleza de la vista es recíproca, es decir, si nos hacemos conscientes de que vemos, también nos damos cuenta que podemos ser vistos, esta relación se da con mayor naturalidad que la del diálogo hablado o escrito y generalmente es usado para describir como vemos las cosas, o nuestro punto de vista sobre algo.

Las imágenes llevan consigo un punto de vista, ya que es una experiencia que se aísla es una apariencia de un modo de ver del que la crea, que se conserva, hasta por siglos, si se piensa que las pinturas son las imágenes que subjetivamente crea

²⁶John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, pág. 7

el pintor en su intento por conservar los paisajes, los rostros o las cosas, también en toda imagen se revela de manera distinta y parcial, es el resultado de la sensibilidad del que la mira, es decir, de la percepción de nosotros mismos, como lo redacta Berger: Las imágenes en el principio se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente.²⁷

De esta manera el ser humano comprendía que la imagen podría sobrevivir más en el tiempo, que lo representado en ella, e implícitamente, la intención con la que son creadas, las imágenes retratan la atmósfera en la que el artista está inmerso.

Las características creativas de cada imagen denotan una demostración más allá de la apariencia misma, transportan a la época en que fue creada, es decir, las condiciones sociales y emocionales, ya que el artista trata de transmitir con más profundidad la experiencia que se tiene con la cosa representada.

Se debe agregar que, en el momento que una imagen es clasificada como artística, los que la miran tienden a verla con recelo, que es el resultado de suposiciones acerca del arte, tales como la belleza, la destreza del artista, el parecido con la realidad y los gustos subjetivos, como se habla en páginas anteriores.

Otro rasgo de las imágenes artísticas es que las vemos en relación al tiempo en que se hicieron: pasado y presente, con respecto a nosotros mismos, y a la historia del arte, o mejor dicho, de las imágenes.

Por ejemplo la invención de la fotografía generó el cambio en cómo vemos las imágenes, ya que una fotografía reproduce la función del ojo, un ojo mecánico, que capta las imágenes tal cual las observamos con nuestros vista. Esta peculiaridad llevó a destruir la idea de que las imágenes fueran atemporales, es decir, que dependían del tiempo y el lugar en que se tomaban. Pero aquello, aún tiene un cierto modo particular de ver las cosas, porque en las infinitas opciones de tomar una fotografía, el sujeto decide, de acuerdo a su sensibilidad, una imagen adecuada o idealizada.

²⁷Op. Cit. Pág 10

Por estas razones, propongo una vista que inicie en los ojos y se expanda a los otros sentidos de la percepción, ya que las imágenes que se quieren generar apelan más a la experiencia de las situaciones subjetivas, que a las de la fotografía, por ello la pintura es la disciplina que toma lo visible por nuestros ojos, como un comienzo de la imagen, mas no un resultado, lo visible toma otro significado: el presente continuo con digresiones que nos muestran la realidad y las conformaciones que nos determinan como personas.

2.3 La luz como conocimiento del espacio

Observen la luz y consideren su hermosura. Parpadeen y mírenla otra vez.²⁸

Nuestras capacidades sensoriales están hechas para captar lo diverso entre lo acostumbrado, cuando comprendemos esto, podemos decir finalmente que es lo que sucede cuando abrimos los ojos y miramos al mundo.

-Y si a la fuerza se lo arrastrara por una escapada y empinada cuesta, sin soltarlo antes de llegar hasta la luz del sol, ¿no sufriría acaso y se irritaría por ser arrastrado y, tras llegar a la luz, tendría los ojos llenos de fulgores que le impedirían ver unos de los objetos que ahora decimos que son los verdaderos?²⁹

La luz se ha abordado desde Occidente tres líneas de investigación, de acuerdo a los autores como Platón, Pseudo Dionisio Areopagita y Lomazzo la primera de una manera histórica partiendo de la etimología de la palabra, y los significados que se le otorgan a lo largo de los años, con especial atención al símbolo. La segunda será desde cómo funcionan nuestros sentidos con respecto al fenómeno de la luz, y de qué manera esto modifica nuestra imagen de los espacios, y la elaboración de nuestro concepto de paisaje, y por último la condición de la pintura con respecto a

²⁸ Leonardo da Vinci, Cuaderno de notas, pág. 31. Ed. Emidat Libros, España, 1998

²⁹ Platón, La república, libro VII 514a, pág 222, ed. Gredos, Madrid.

las formas de representar la luz con ejemplos de pintores que trabajan el concepto de la luz en su tema principal.

La luz ha sido un fenómeno natural que ha acompañado al hombre desde la prehistoria, el día y la noche es que permite que transcurra la vida en el planeta, en el momento en que el humano encontró el fuego, se creó el concepto luz, los hombres se hacen conscientes de que se puede crear la luz y el color no solo esperar el día para iluminar los espacios para hacerlos visibles.

La Real Academia Española define la luz del latín *lux*, *lucís*, *splendor* como un agente físico que hace visibles los objetos.³⁰ Esta definición es más cercana a una apreciación física y perceptual, se entiende que la luz es un fenómeno natural, por el cual, se traducen las ondas magnéticas que sólo son visibles al ojo cuando interactúan con la materia que nos rodea al revelar la interacción con las cosas y la atmósfera, y que da como resultado la acción de ver del latín *vidēre* que es percibir con los ojos algo mediante la acción de la luz.³¹

Solamente se puede producir por la interacción con la luz, y la vista establece nuestro lugar en el mundo circundante, de tal manera que, se crea un relación entre el ojo y el cerebro, y de esta manera, entendemos que es lo que sucede cuando se abren los ojos y miramos el mundo, nuestros perciben el mundo a través de los estímulos, y en el caso de la luz, solo se percibe mediante sus alteraciones. Las distintas definiciones de la luz como un símbolo, que a lo largo de la historia en la humanidad, ha transformado su significado, de acuerdo al horizonte cultural, empezaremos con la alegoría de la caverna³² que escribe Platón en La república, donde explica mediante una metáfora que existen dos formas de obtener el conocimiento: en el mundo sensible a través del uso de los sentidos y en el mundo inteligible, a través del uso de la razón; así, plantea que en una caverna se encuentran hombres que nacieron y crecieron viendo una pared con cadenas que les impiden voltear la cabeza, enfrente de ellos se proyectan sombras de las cosas

³⁰Real Academia Española. (2001). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html> 22/04/19.

³¹ *Ibíd.*

³² Platón, La república, libro VII 514a, Gredos, Madrid, pág. 222.

que se encuentran detrás de ellos con una hoguera, su experiencia con el mundo que solamente está limitada a eso, toman las sombras como las cosas verdaderas, sin embargo, uno logra escapar de la caverna y se encuentra con una nueva realidad exterior, y puede ver el sol, que platón lo compara con la verdad absoluta, ya que es la luz real.

En otras palabras, la luz era considerada un símbolo del uso de la razón sobre nuestros sentidos, y solo los filósofos eran capaces de alcanzarla, esta concepción es relevante para la historia, ya que se retomará siglos después, pues es uno de los significados que ha dominado en la luz.

Con el cristianismo, el significado de la luz cambió radicalmente, pasó de ser el uso de la inteligencia a ser una representación de la divinidad, por ejemplo, la luz era representada con el color dorado en las imágenes religiosas que muestran al Pantocrátor, también las iglesias bizantinas estaban cubiertas por mármol y tonos dorados, el mosaico había sido usado como decoración en los lugares públicos, o en las representaciones acuáticas, donde no se podría usar la pintura, sin embargo, en las iglesias bizantinas había sido elevado a categoría de arte, y mereció la ubicación en sus paredes o techos, lo podemos observar en Mosaico del ábside de la basílica de San Vitale, en Rávena, Italia.³³

³³ Mosaico del ábside de la basílica de San Vitale, Medidas variables, Año 548, en Rávena, Italia.



De manera que en el medievo el uso del color dorado en representación de una fuente de luz, es el símbolo que hace referencia a la Divinidad, a la relación entre el ser humano y el ser supremo.

Otro ejemplo es el arte celta, ya que con la llegada del cristianismo hubo un resurgimiento del arte celta, que alcanzó su mayor expresión entre los siglos VI y IX, con la creación de los manuscritos de los evangelios con impresionantes representaciones en miniatura, los monjes iluminaban los manuscritos religiosos, como una relación directa con la palabra de Dios. El libro de Kells³⁴ es uno de los



mayores tesoros del arte celta e irlandés, y es un manuscrito que contiene los cuatro evangelios del Nuevo Testamento. En ellos, encontramos una caligrafía en tinta negra, roja, púrpura y amarilla que destaca por su estilo uncial (letras y mayúsculas curva), que son usadas por los escribas medievales, así como, en los cuáles se muestra decoraciones simétricas, patrones entrelazados que representan la idea de eternidad y la creencia celta de la interconexión de

la vida, una vez más una alusión a la divinidad, en las ilustraciones podemos apreciar que, el uso del color dorado en los marcos, los dibujos entrelazados vivamente coloreados que se transforman en serpientes, aves, vegetación incluso en figuras humanas alrededor de las páginas.

³⁴Libro de kells. es un manuscrito iluminado con motivos ornamentales, realizado por monjes celtas hacia el año 800 en Kells, un pueblo de Irlanda. Esta página, contiene el texto ricamente decorado de introducción al Evangelio de Juan.

A mediados del siglo IX, la edad de oro de los evangelios iluminados de inspiración celta estaba en declive. Sin embargo, la gran habilidad de los monjes irlandeses se expandió a otros centros religiosos de Gran Bretaña y la Europa continental y tuvo gran influencia en las biblias, salterios y manuscritos iluminados románicos, otonianos y góticos.³⁵

La luz como un elemento que hace evidente la relación directa con dios o la divinidad en arte gótico alcanza su máxima expresión, ya que los artistas explorarán las características que tiene la luz natural con respecto a la sensación corporal que se creaba con ella.

La evolución técnica de la arquitectura se presentan tres grandes innovaciones, la bóveda de crucería, el arco apuntado y los arbotantes que permitieron construir iglesias más altas y ligeras, por lo cual prácticamente podían desaparecer, como resultado, se podían incorporar grandes ventanales de pilar a pilar, lo que permitió importar la luz al interior, así, se manifiesta un conocimiento de la luz y su psicología con los juegos de colores un factor especialmente importante al norte de Europa.

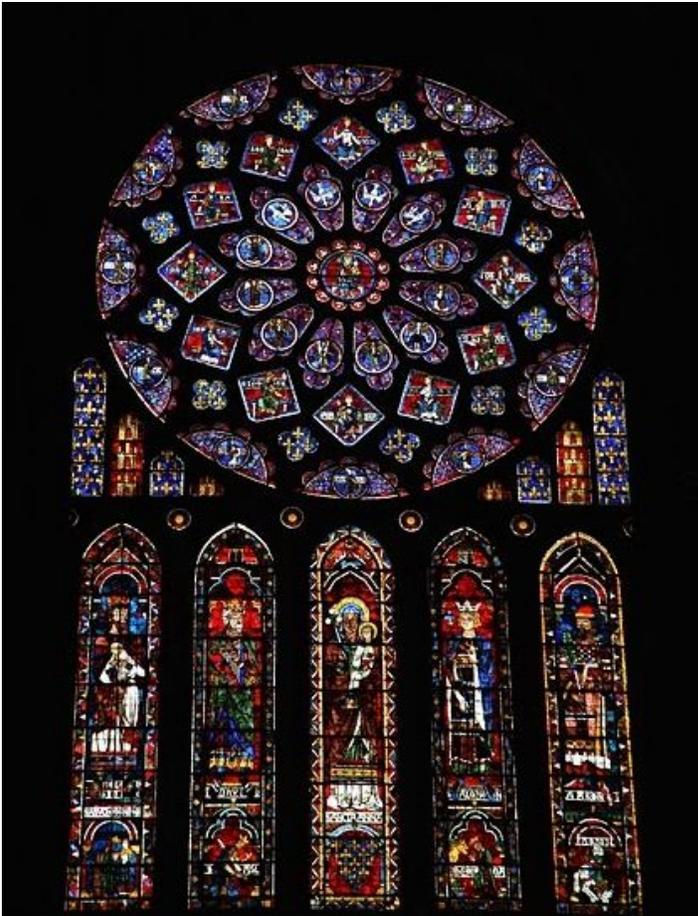
En términos simbólicos el desarrollo de la arquitectura permitía una mayor altura pues representaba la aspiración de alcanzar el cielo, buscando siempre la verticalidad y la luz que refería a lo divino, que se asocia con dios, con Cristo, y con conceptos con la vida, el bien y la verdad. Uno de los autores que aborda estos conceptos es Pseudo Dionisio Areopagita que expone que la iluminación (*photismós, éllampsis*) es transmisión de la ciencia de lo divino, por medio de la contemplación, lo escribe:

“Ciertamente, invocando a Jesús, Luz paterna que es “la verdadera que, al venir al mundo, ilumina a todo hombre”³⁶, a través de la cual hemos obtenido el acceso al Padre, principio de luz, como sea posible alcémonos hacia las iluminaciones de los sacratísimos Oráculos, transmitidas por los padres, e

³⁵ Coraline Bugler et al, El libro del arte, Gran Bretaña, Penguin random house, 2016, pág. 65

³⁶ Juan 1:9

iniciémonos en los sagrados gobiernos jerárquicos de las inteligencias celestiales revelados por ellos a oportos simbólica y analógicamente ³⁷



Por lo cual, la iluminación proviene de Dios y pasa a los hombres por medio de símbolos. Sirva como ejemplo una de las catedrales góticas más impresionantes es la de Chartres³⁸ construida en 1194 y 1250 , la que mide 130 metros de largo con 32 de ancho, y es una iglesia de las más sobresalientes en la arquitectura gótica francesa, y de los más claros ejemplos del uso de la luz como símbolo de divinidad. Sus dos niveles de vidrieras hacen que sea una visión interrumpida desde el

extremo oeste al este, todo rayo de luz pasa por un filtro de color, haciendo del espacio una experiencia de colores llamativos, y con una intensidad espiritual, (donde se podían ver en las vidrieras las ilustraciones de historias bíblicas que pretendía instruir a los creyentes analfabetas).

En Notre Dame de la *Belle Verrière* del siglo XII, en el centro del ventanal se encuentra la imagen de la virgen María con un vestido azul intenso, sobre ella se encuentra una paloma que simboliza el espíritu santo y entre sus brazos sostiene a

³⁷ Pseudo Dionisio Areopagita, *La jerarquía celestial*, Editorial Losada, Buenos Aires, 2007, pág. 118.

³⁸ Obra 17 Roseton de la catedral de Chartres. La catedral de Chartres posee 175 vitrales- incluye los tres rosetones. La mayoría fue hecha durante el siglo XIII, a excepción de doce que fueron reconstruidos en el siglo XVIII.

Cristo, en los bordes hay segmentos que fueron añadidos más tarde que muestras escenas de la vida de Cristo. Las vidrieras de colores son un medio difícil de trabajar, se obliga a los artistas góticos a producir colorear y recortar el vidrio, por esta razón las representaciones y formas no se podría comparar con el realismo que se podía crear en la pintura o en la escultura, pero pese a ello las imágenes son muy detalladas y llamativas.

Este simbolismo de la Luz cambia en el Renacimiento, esta palabra significa volver a nacer, en el arte representa un redescubrimiento de las antiguas Grecia y Roma, recreando sus ideales, se debe de agregar que también regresan a los símbolos, pensamientos y filosofía donde el hombre es el centro de las cosas.

“Llegó entonces el periodo de los grandes descubrimientos, cuyo los artistas italianos se volvieron hacia las matemáticas para estudiar las leyes de la perspectiva, y hacia la anatomía para estudiar la construcción del cuerpo humano.”³⁹

Así el artista concibe el espacio estático y lo apresa dentro de los límites de un esquema inmutable, se presenta un creciente realismo en el arte de tal manera que si observamos el espacio el aire ha adquirido una corporeidad espacial, se muestra una densidad y peso, se puede hablar de una atmósfera.

De igual forma, al artista y su condición social cambia en el alto Renacimiento el artista ya no se ve como un artesano, en el período que se conoce como alto Renacimiento es uno de los más famosos del arte y de los más grandes en el siglo XVI.

Leonardo da Vinci (1452 - 1519) fue el primero de los famosos maestros, que tuvo la inquietud de escribir y desarrollar sus pensamientos acerca del arte, la pintura y la ciencia, fue uno de los discípulos del pintor y escultor Andrea del Verrochio (1435 - 1488), en el taller de su maestro podría aprender a observar y estudiar a plantas y animales, para después incluirlos en sus cuadros. También aprende las lecciones

³⁹ E.H. Gombrich, La historia del arte, London, Phaidon, 2006, pág. 215

de color y perspectiva, pero no fue suficiente para él, como lo sabemos fue un genio, escribe Gombrich sobre Leonardo: “Él juzgaba que la misión del artista era explorar el mundo visible tal como lo habían hecho sus predecesores, sólo que más cabalmente, con mayor intensidad y precisión”⁴⁰ La sensibilidad de Leonardo lo llevo a estudiar la atmósfera y el color sobre los objetos distantes, las leyes que rigen la naturaleza, lo que serían los cimientos de su arte. Para él todas eran formas de enriquecer su conocimiento del mundo visible, sin llegar a pensar que sus investigaciones tendrían repercusiones mayores, como en las teorías de Copérnico e incluso Galileo.

Leonardo solo confiaba en lo que miraba con sus propios ojos, realizó importantes estudios sobre la luz, y es un referente para los próximos artistas que estudiarían acerca de ello, al hablar de la luz se expresaba:

“Que Dios, que es la luz de la totalidad de las cosas, se digne iluminarme a mí, que hablaré de la luz... Lo que ahora ven, no estaba inicialmente, y ya no existe lo que estaba. ¿Si la causa originalmente muere continuamente, quién es el que la renueva? La sombra es la obstrucción de la luz. La luz ahuyenta a las tinieblas.”⁴¹

El concepto de la luz de la divinidad se complementa con la luz como fenómeno físico en el pensamiento de Leonardo. Sin embargo el autor que desarrolla la teoría de la pintura a un nivel simbólico y teórico fue Lomazzo, que refleja el pensamiento humanista de finales del siglo XVI, describe un edificio celestial construido por siete columnas, donde cada uno de ellas son ejemplificados con pintores, y representa una de las partes de la pintura que se hacen visibles con la arquitectura de este templo, en la obra de cada uno de los artistas se materializa dicha parte o elemento, a su vez, se le asigna un planeta, y un metal, animal o sabio antiguo etc., de acuerdo con la teoría astrológica de finales del siglo XVI. Ahora bien, cabe resaltar que en dicha teoría uno de los elementos que constituye a la pintura es la luz, y el artista que lo ejemplifica es Leonardo da Vinci, su planeta es el sol y su animal el león, así

⁴⁰ Ibíd. pág. 221

⁴¹ Leonardo da Vinci, Cuaderno de notas, España, Plutón ediciones, 2018, pág. 31

Leonardo es el artista que funde los dos conceptos de la luz, vista como una divinidad y del mismo modo, como uno de los fenómenos naturales más interesantes e inquietantes para los artistas, especialmente los pintores. Ya en el Renacimiento tardío la luz se concibe como la conducta del bien, la conciencia dentro de sí mismo, para Leonardo cuando se opta por lo correcto es la señal de la concepción con dios y eso es la luz.

En las diferentes etapas de la historia del arte los artistas han abordado de manera diferente la temática de la luz, en el romanticismo el artista se siente con derecho a transformar la realidad apoyados por su ser interior, la luz se hace aliado incondicional de esta conspiración, contra las leyes que organizan el mundo en el que está incluido el ser humano. Por otra parte en el impresionismo la luz es un elemento inestable, que el color es luz, los impresionistas se preocuparon por la luz que baña las cosas de la naturaleza, el ente inestable que va marcando las distintas horas del día.

En conclusión en Occidente el símbolo de la luz ha tenido dos grandes significados uno fue la idea que la luz es la presencia de la divinidad, y la segunda es que la luz entre los humanos era la razón, refiriéndose a la inteligencia como se dio en la ilustración o iluminismo. Así resulta que el propósito de este apartado es entender que la luz culturalmente se le dota de una significación más profunda, más allá de ser un elemento de la pintura, lleva en sí un símbolo. Estas significaciones siguen presentes, sin embargo, ahora los simbolismos con lo que dotamos a la luz son tenues y los seguimos asimilando mediante códigos de representación de manera inconsciente como ir a la iglesia metropolitana de la Ciudad de México, y mirar retablos que se encuentran contruidos con lámina de oro que es alusión a la luz.

El instrumento especializado es el ojo, que percibe la pequeña parte de las frecuencias electromagnéticas situada aproximadamente entre 470.1012 y 750.1012 Hz. Ésta es la parte que llamamos luz. La principal fuente luminosa para nosotros es el sol, pero también pueden iluminar el mundo algunas descargas eléctricas espectaculares, como los rayos o la aurora boreal.

El mundo es energía en transformación desde el origen del universo, en el siglo XIX Hertz determinaba que "... la luz era una onda electromagnética: una onda generada por oscilaciones de campos eléctricos y magnéticos"⁴² de tal manera que la luz es una onda visible para nuestros ojos, se necesitan aparatos especiales para determinar y estudiar su origen desde la física "la luz se propaga en el espacio a una velocidad de 300,000 km/s constante universalmente a lo largo de los rayos de propagación" como resultado las ondas llegan al campo magnético en forma de rayos, estas ondas electromagnéticas transportan energía asimismo se debe gastar energía para generarlas pero esa se puede recuperar a distancia donde llegan las ondas, el ejemplo más claro de este fenómeno es el sol, como se menciona anteriormente, en su combustión interna, consume la energía que llega hasta nosotros para generar la temperatura que nos permite vivir, asimismo las lámparas también consumen energía, los objetos la reciben y vuelven a emitirla parcialmente de forma visible y por ello percibimos sus colores.

El origen del fenómeno de la luz a nuestros ojos es de la materia, desaparece y modifica la materia, y su resultado son los colores a estos fenómenos físicos, ya sean ondas o rayos, depende de qué está hecha la luz puede hacer tres cosas: ejercer una presión, hacer una transformación química así, por ejemplo, la fotosíntesis de las plantas o después de cierto lapso de tiempo de estar bajo el sol la piel de las personas comienza a quemarse, y por último puede emitir electrones. Los electrones son átomos tocados por la luz que generan vibraciones no mayor a los 17 metros, es decir lo mínimo en comparación con el sol y lo máximo para el ojo humano, pongamos por caso los peces o las plantas que son fluorescentes por naturaleza, los electrones son la energía luz que podemos ver.

⁴² Jorrit Tornquist, Color y luz, teoría y práctica, Ed Gustavo Gili, Madrid Pág. 29

3. LA PINTURA DEL PAISAJE, ANTECEDENTES HISTORÍCOS A TRAVÉS DE ALGUNOS ARTISTAS

¿Por qué molestarse en pintar? Una pregunta que bien vale la pena lanzar a esos miles que, en las catacumbas o en las buhardillas de París y Nueva York, en las tumbas de Egipto o en los monasterios de Oriente, a lo largo del tiempo, han cubierto de los paisajes de su mundo imaginario millones de metros de superficie. La esperanza de inmortalidad y recompensa, me atreverá a decir, podría ser parte de la motivación.⁴³

Desde las definiciones que hemos formado con anterioridad, con respecto al paisaje, qué significa paisaje y de qué manera lo formamos, cómo funciona nuestra percepción cuando se quiere entender un fenómeno, me acerco a hilar esas ideas a la pintura, para que estas ideas de paisaje, se vean reflejadas en las pinturas de artistas concretos, que se describirán en los apartados siguientes.

3.1. Apuntes históricos

3.1.1 Giotto di Bondone

En primer momento con un aire histórico, la pintura del paisaje es una de los cimientos que nos ayudan a crear nuestra concepción del paisaje mismo, y la pintura es una de las actividades tan antiguas como la humanidad, como disciplina se ha desarrollado a lo largo de los siglos. Como antecedente las pinturas silvestres de las cuevas de Lascaux, hacían referencia a la caza de animales como un ritual sagrado, donde capturaban primero sus almas a través de las representaciones en las paredes, que hacían en lugares que no fueran vistos como un espacio ordinario,

⁴³Mark Rothko, "La realidad del artista", pág. 51

en cambio en un lugar que detonaba una cualidad sagrada como lo escribe Gombrich:

Y, sin embargo, al ser descubiertas, en las paredes de cuevas y rocas en España, y el sur de Francia en el siglo XIX, los arqueólogos no podían creer que aquellas representaciones de animales fueran tan vívidas y naturales hubieran sido hechas por hombres del periodo glaciario.⁴⁴

Por ello podemos observar que la pintura a lo largo de su historia se despliega de diferentes maneras, y los fines para los cuales fue creada en distintos momentos de su desarrollo también son distintos, pero nos ayudan a comprender y reconocer la belleza en cada una de estas etapas.

En la etapa primigenia, la imagen, o pintura servía como una vía de manipulación de la esencia de los animales, los arqueólogos entendieron que las personas que representaban estos animales, también adquirirían una retribución al cazarlos, las imágenes tenían un alto grado de expresión, esto se debe a que el artista primitivo toma las imágenes memorísticas, que son las que un remanente de muchas impresiones sensibles que, una vez depositadas en la memoria, se construyen como imágenes típicas, de modo que el artista primitivo representa las imágenes mentales, es decir, no copia el mundo exterior, parte de un mundo invisible.

Al mismo tiempo que la habilidad del que representaba las imágenes aumentaba, también aumentaba la expectativa del espectador, es decir, que se alejó de la esencia a la apariencia de las cosas, como se cuestiona: ¿Tienen éxito los pintores, en punto a imitar la realidad porque “ven más”, o ven más porque han adquirido la habilidad de imitar?⁴⁵

En la pintura como se ha mencionado, uno de los grandes problemas a lo largo del tiempo es la imitación de la apariencia de las cosas, ya que se puede hacer una conexión inmediata con el cuadro, muchas veces se podría decir que se quiere

⁴⁴E.H. Gombrich, “La historia del arte”, Londres, Phaidon, 2006 Pág. 39

⁴⁵E.H. Gombrich, “Arte e ilusión”, Barcelona, Gustavo Gili, 1959, Pág. 25

admirar el nivel de destreza de un pintor de representar los objetos, y se asombran al decir que algo, parece real.

Sin embargo el paisaje va más allá de eso, claro que requiere una habilidad impresionante, llegar a una representación fidedigna del mundo que nos rodea, al considerar que la pintura de un cuadro de paisaje, y de cualquier otro objeto o persona, permite revelar un espacio que se crea y transforma mientras lo recorremos con la mirada.

Para hablar de la pintura tenemos que hablar de las formas de pensamiento que permitieron e impregnaron las pinturas del paisaje, desde una visión histórica occidental, podríamos mencionar que las primeras apariciones o ensayos del paisaje en la pintura, los tenemos en Giotto di Bondone (1267-1337) en las que se conforma una imagen que trata de recrear un espacio, así su forma de manejar las atmósferas, en donde la visión del espacio toma un significado diferente lo enfrenta al problema de la perspectiva, aun cuando sus escorzos eran confusos para su época lo que hizo Giotto, repercutió en la reinención de los medios de representación, ya que se inicia el desarrollo de la tercera dimensión en la pintura, donde se busca transmitir las sensaciones táctiles de los objetos.

Giotto redescubrió el arte de crear la ilusión de la profundidad sobre una superficie plana. Para Giotto, este descubrimiento no fue solo un recurso valedero por sí mismo. Le permitía cambiar todo el concepto de la pintura.⁴⁶

Desde el inicio del arte en Occidente se ve ligado a la religión, el arte servía para difundir el dogma para los cristianos, ya que muchas personas no sabían leer se les educaba de una manera visual las leyes sagradas, por otro lado la iglesia tenía la riqueza de encargarse del arte, y los artistas de alguna manera tenían que sobrevivir y crear, así que vemos que en la pintura, a la manera que se volvía laico el arte, fue apareciendo el paisaje, como un tema central en los cuadros de los pintores. Giotto es un ejemplo de este proceso, ya que las obras más famosas del artista son murales los cuales son de temas religiosos, con el fin de que la imagen creara la

⁴⁶E.H. Gombrich, "La historia del arte", Londres, Phaidon, 2006 Págs. 150-151

ilusión de los hechos que leían en la biblia, el genio de Giotto se debe a que nos presenta los hechos como si estuvieran pasando ante nuestros ojos, pinturas como *El entierro de Cristo*⁴⁷, nos muestra la transformación en la pintura, ya que se siente visualmente el espacio que hay entre los personajes y, la barrera de madera con el árbol al final de ella nos sugiere un esbozo de profundidad.



El problema de la profundidad sugería el interés de los pintores de representar la vida como la naturaleza de una manera más fiel posible, por ello, algunos pintores optaron por hacer estudios del natural, con motivos de la vida cotidiana, así como las flores, plantas, animales, de esta manera, los pintores tenían una mayor

⁴⁷Obra 1 Giotto di Bondone, El entierro de Cristo, 1305, Fresco, Medidas: 200 x 185 cm, Museo Capilla de los Scrovegni, Padua en Italia.

expresión en la creación de las escenas religiosas, por lo tanto el espectador paulatinamente se empezó a interesar a juzgar las pinturas más por las habilidades y el realismo del pintor.

En consecuencia, los pintores no se conformaban por tomar apuntes del natural, aquello era el reflejo del nuevo problema de la pintura: la visión.

Las formas en las que vemos las cosas se presentaba ante los pintores, y eso, simultáneamente llevó a los pintores a centrar su atención al cuerpo humano, con este nuevo interés comenzó el periodo del Renacimiento: el término renacimiento significa volver a nacer o revivir⁴⁸

3.1.2 Alberto Durero

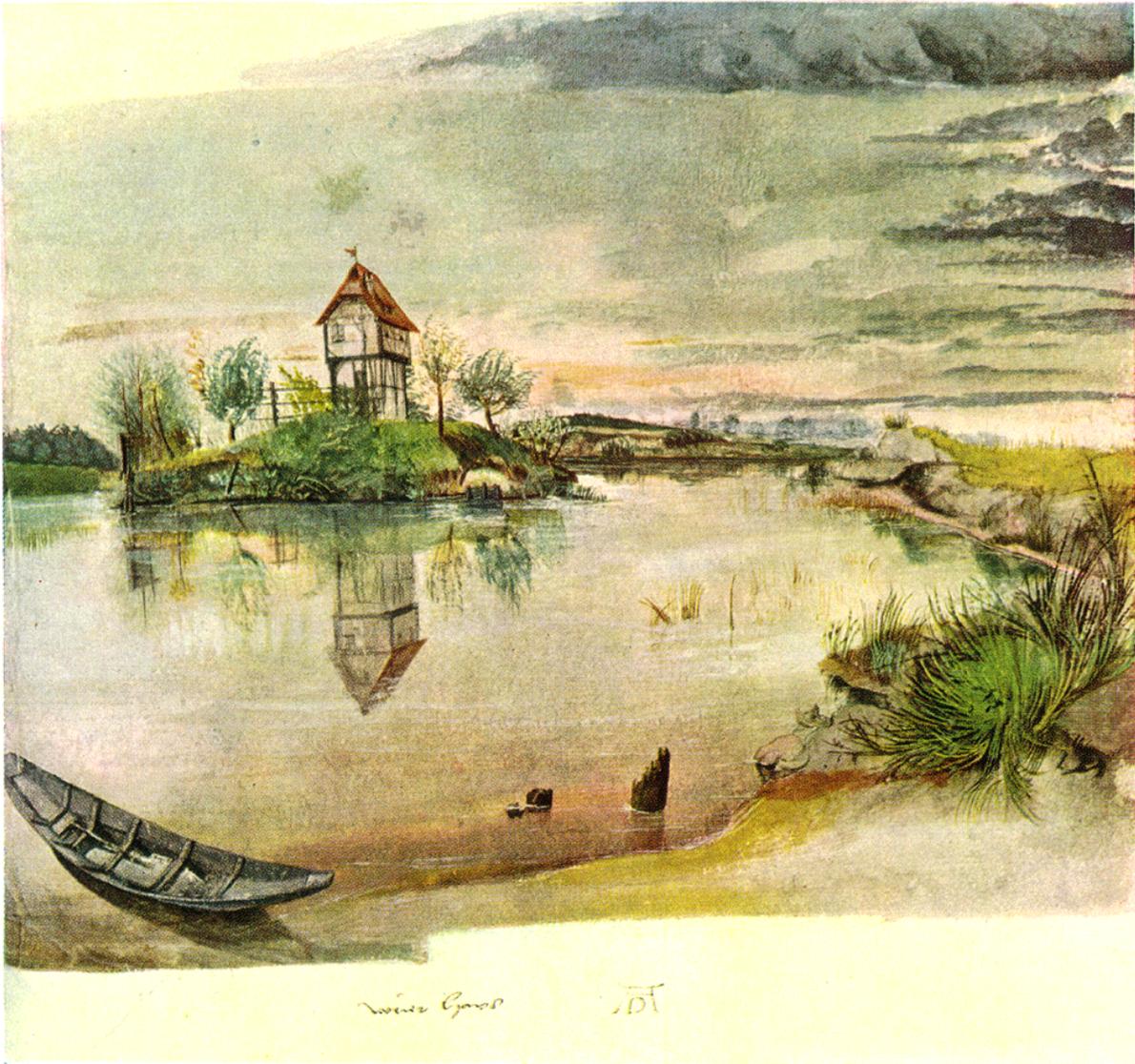
Con el Renacimiento Italiano, los artistas se preocupaban por nuevos intereses, por ejemplo la ciencia, en este periodo se creó la perspectiva donde se constaba que entre más se alejan los objetos de nosotros disminuyen su tamaño. Esto ayudó en gran medida a la formación del concepto de paisaje en occidente se agradece a que desde Quattrocento en la pinturas se creaba un cubo escénico, donde se veía perfectamente aplicada la ley de perspectiva, con este nuevo arte, aumentó la sensación de realidad en las pinturas.

A pesar de lo que dice Maderuelo, en *Paisaje, génesis de un concepto*, se considera relevante hacer mención, ya que este apartado es sobre la pintura, el caso del artista alemán Alberto Durero (1471-1528) que por su preocupación incesante de superar la técnica y encontrar un nuevo significa en el arte, tenía un sentir propio, sus estudios y apuntes de la naturaleza, reflejan tanto su destreza al copiar con fidelidad como su propósito de contemplar la naturaleza, tales como su acuarela con gouache *La casa de pescador en un lago cerca de Nuremberg*⁴⁹, donde se aprecia las

⁴⁸E.H. Gombrich, "La historia del arte", Londres, Phaidon, 2006 Pág. 167

⁴⁹Obra 2 Alberto Durero, La casa del pescador cerca de Nuremberg, 1496, Museo Británico en Londres.

variantes de luz en el cielo, los arbustos que rodean la casa, el reflejo de la casa en el lago, y la perspectiva del bote que hace que se sienta como un lugar vívido, nos



transmite el sentir de estar en un espacio pacífico como el lago que representa, por tanto que se menciona que Durero pudo haber sido el primer paisajista sin que se nombrara como tal.

No obstante, los preceptos que plantea Berque para que una cultura sea paisajística, las cuales son: primera que se tenga una o más palabras para denominar el paisaje; segunda que exista una literatura para describir los paisajes;

tercera que existan representaciones pictóricas del paisaje; y cuarta que posean paisaje para el deleite visual; la acuarela de Durero carece del primer precepto ya que, acorde con Maderuelo,

La primera vez que se escribe una palabra para denominar este tipo de pintura es... Carel van Mander, quién calificó en una especie de historia de la pintura publicada en 1604 en Alkmaar, a su compañero el pintor Gillis van Coninxloo de “hacedor de paisajes”, para lo cual inventó el término holandés “landschap”⁵⁰

Para Maderuelo el primer dibujo que no tiene como finalidad de ser el fondo para una historia, descripción topográfica, o un apunte para una composición, (de ahí la



indefinición de la acuarela) de Durero, es el *Paisaje de dunas cerca de Haarlem*⁵¹ del artista holandés Hendrick Goltzius (1558- 1617), donde se observa una casa cerca de un terreno plano, que está rodeado de árboles, que con la expresividad de los trazos en el dibujo, podemos denotar la calidad de las ramas tanto en textura como la luz que incide en ellos, como define Maderuelo, este dibujo posee un fin en sí mismo, cual es mostrar lo que se ve de un lugar real, es decir, un paisaje autónomo⁵²

⁵⁰Javier Maderuelo, “El paisaje: génesis de un concepto”, Madrid, Abada, 2005. Pág.14

⁵¹Obra 3 Hendrick Goltzius, Paisaje de las dunas cerca de Haarlem, 1603.

⁵²Op cit Pág.14

En cambio, para el autor Alain Roger el primer paisajista ciertamente es Durero, con las acuarelas y guaches realizados en su juventud, como el ejemplo anterior, Roger escribe:

... el primero en realizar paisajes sin personajes no es Patinir, sino, según mis conocimientos, Durero, en sus acuarelas y gauchos de juventud (en los años 1490), tan singulares e innovadores que la comparación con Cézanne nos viene espontáneamente la mente⁵³

De esta manera, el primer paisaje es escrupuloso, meticuloso, se presenta en nuestra mirada para imponerse como una verdad que surge del espacio, con una característica que se alejaba de la topografía, y se acercaba más a la pintura por ser hecha para el placer visual.

Sin embargo, para sus contemporáneos estas visiones no fueron muy atractivas, ya que el paisaje se veía como un tema de menor grado, las acuarelas de Durero no fueron conocidas por el público de su época, (como se menciona el arte se veía ligado a la religión), o la aristocracia que podían pagar los encargos para embellecer sus espacios, realmente los artistas debían restringirse, esto no quiere decir, que no se preocupaban por la armonía de las formas, colores o el grado de expresión de sus obras.

3.1.3 William Turner y John Constable

Esto cambió cuando en Europa se empezó a difundir la enseñanza de un artista a otro, como un discípulo que aprende la técnica de pintura a partir de lavar pinceles, moler los colores o al colaborar con sus maestros, el arte gradualmente fue concebido como una especie de filosofía, ya que había dejado de ser una profesión.

⁵³Alain, Roger, "Breve tratado del paisaje", Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pág. 84

Para ello se crearon las academias aproximadamente en el siglo XVIII, pero surgió el problema de que el artista de la academia, en ellas se les enseñaba a los alumnos todas las técnicas de la pintura, basándose en los maestros del pasado, aun así se le alentaba a buscar nuevos temas, fue entonces cuando hubo una verdadera ruptura en la pintura, ya no era obligatoria tratar temas religiosos, pero al mismo tiempo no existía quien comprara su arte. Por ello como lo escribe Gombrich:

En este terreno fue donde surgieron las primeras dificultades, ya que el mismo énfasis puesto en la grandeza de los maestros del pasado, favorecido por las academias, inclinó a los compradores a adquirir obras de los pintores antiguos más que a encargárselas a los de su propio tiempo. Para poner remedio a la situación, las academias, primero en París, y más tarde en Londres, comenzaron a organizar exposiciones anuales de las obras de sus miembros.⁵⁴

En estas exposiciones, las personas que asistían a este evento social, eran aquellas que podían comprar las obras, quienes determinaban cuál era el artista que resaltaba entre todos, -sin importar el trabajo que ponían en la obra-, por consecuencia los artistas tuvieron que llamar la atención al trabajar con temas dramáticos, confiando en los colores y la dimensión de sus obras para impresionar al público.

Como se ha dicho, esto obligó a los artistas a buscar nuevos temas, desprendiéndose de los pasajes de la biblia que tanto recurrían los artistas del pasado, todo esto llegó a su término definitivo con la Revolución Francesa, los artistas se sintieron libres de escoger cualquier tema para la representación de sus obras, cualquier cosa, incluso su imaginación. Es importante mencionar esta etapa de la historia ya que sin ella, no se podrían dar las circunstancias para desbordar una rama de la pintura que para entonces se había considerado como una rama menospreciada: el paisaje.

⁵⁴E.H. Gombrich, "La historia del arte", London, Phaidon, 2006 Pág. 366

En particular, los pintores que habían consagrado su existencia a pintar vistas de las residencias campestres, parques o perspectivas pintorescas no eran considerados artistas serios. Esta actitud cambió un tanto como consecuencia del espíritu romántico de finales del siglo XVIII, y grandes artistas se consagraron a elevar este género de pintura a una nueva dignidad.⁵⁵

La pintura del paisaje debía considerarse un tema a desarrollarse como tema principal, como lo dice Gombrich, con dignidad; para que tiempo después llegue a cuestionarse los problemas de la percepción y darle un nuevo significado a lo que es la pintura, una pintura que cuestione el mundo interior y no reproduzca el mundo exterior.

Para resolver este cuestionamiento, -del mundo interior-, se comienza con un diálogo entre dos pintores ingleses, John Constable (1776- 1837) y Joseph Mallord William Turner (1775- 1851) es preciso mencionar a los dos ya que ambos recorrieron caminos diferentes para expresar un mismo elemento: la naturaleza del paisaje.

La obra de John Constable, en la búsqueda de la premisa de pintar lo que veía con sus propios ojos, -siendo fiel a su visión-, trataba de representar la belleza de los espacios, en el cuadro de Wivenhoe Park en Essex⁵⁶, se encuentra que la belleza del cuadro no necesita explicación, nos podemos deleitar con el espacio rural que



nos presenta; el juego de la luz desde las formas que construyen las nubes, pasando los árboles con sus diferentes tonalidades, para llegar a reflejarse en el lago, cuando de pronto nos encontramos mirando a los cisnes, podemos denotar la sensibilidad y la habilidad del artista para crear un espacio, pero este cuadro solo es un paso del largo camino que recorre Constable para llegar a la concepción su pintura.

“La pintura es una ciencia”, dijo Constable, “y debería cultivarse como una investigación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué, pues, no puede considerarse a la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que los cuadros son sólo los experimentos?”⁵⁷

Desde este momento Constable, relaciona la pintura del paisaje como un problema de percepción subjetiva de lo que vemos, una “ciencia” que explique la belleza de la naturaleza, simultáneamente lo plantea como una filosofía natural, a través de la cual podríamos entender nuestra realidad, con sus leyes y establecer nuestra relación como humanos ante ella.

Así, cuando Gombrich analiza el mismo cuadro de Constable hace una comparación con fotografías que fueron tomadas desde la misma vista del lugar en el que el pintor podría haberlo pintado, aclarando que el problema de la pintura -al tratar de imitar los colores de la realidad-, es un fracaso, al igual de la fotografía se tendría que jugar con las exposiciones de luz, ya que cada color, contraste y tono transforma la sensación visual del espacio, con lo que concluye que si al fotógrafo no obtiene las intensidades lumínicas que experimentó en el momento donde la luz otoñal atraviesa un árbol, pero esta cuestión no es desconocida por Constable, ya que el mismo llega a comentar “El arte agrada recordando, no engañando”⁵⁸

Todas estas observaciones demuestran que el misterio del paisaje se encuentra estrechamente relacionado con el problema de la luz, la fotografía es uno de los motivos, que se presenta ante la pintura como una mejor, más rápida forma de

⁵⁷E.H, Gombrich, “Arte e ilusión”, Barcelona, Gustavo Gili, 1959, Pág 42

⁵⁸Ibíd. Pág. 46

retratar una persona, un momento, que a la vez que constituye un problema, también ayuda a la pintura a enriquecerse aún más, al evolucionar y no ser solamente una forma de mantener un momento en el tiempo y poder reinterpretarlo.

En este momento, al mirar los cuadros ya mencionados, podríamos retomar el concepto de paisaje con la denotación estética, del que hablaba Alain Roger “El paisaje es el aspecto de los lugares, es el vistazo, es una distancia que se adopta con respecto a la visión cotidiana del espacio”⁵⁹, la dimensión estética se mide con la distancia que se toma con la mirada del que aprecia el aspecto del espacio, la mirada que hace evidente la pintura, porque nos muestra una posibilidad de ver el paisaje, y nos muestra lo que es la pintura para cada pintor.

William Turner, se adentró a representar un paisaje que veía más allá de la realidad física, en su pintura podemos percibir a través de la expresión de la materia, sus cuadros causaban una sensación muy distinta a la pintura de Constable.

A diferencia de él, Turner ponía en duda la tradición dentro de la pintura, se encontraba el paisaje dentro de sí, en un mundo de fantasía, lleno de luz y atmósferas que partían de su percepción de la realidad, logró integrar los sentimientos de una manera expresiva en sus cuadros.

Por lo tanto, desde este momento se puede exponer que, tanto como Turner o Constable, y muchos pintores anteriores a ellos, el pintor tiene herramientas formales para la re-creación del espacio vivido, y hago un énfasis en recreación, de manera que se vuelve a crear el momento, ya que el verdadero pintor no imita la imagen, sino, busca la esencia.

⁵⁹Roger, Alain. Breve tratado del paisaje. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Pág. 32



*El cuadro de Luz de la luna en el lago de Lucerna*⁶⁰ de Turner podemos ver el uso de la pintura para la creación del espacio, que se crea con el reflejo de la luna en el lago, no es apacible como lo vimos en el cuadro de Constable, en cambio esta pintura nos llena de una sensación de movimiento; por medio de los colores que llenan el cielo, nos atrapa en una atmósfera con la indefinición del cielo como la lejanía de la montaña que apenas se devela, y sin embargo se siente que es verosímil por los detalles de la sombra que genera la madera que se encuentra en primer plano.

⁶⁰Obra 5 Joseph Mallor William Turner Luz de la luna en el lago de Lucerna, Óleo en batidor, 1841.



Otros cuadros como *Tormenta de nieve: Un vapor a la entrada del puerto*⁶¹ fue una de las obras más audaces de Turner, nos muestra un barco de vapor en medio de una tormenta, podemos apreciar el cambio en la pintura de un cuadro a otro, la sensación que nos brinda el segundo es más agitada, llena de movimiento, la impresión que deja la pintura es de la lucha que tiene el barco con la tormenta, como también la lucha de la luz y la sombra en medio de la tormenta, inmediatamente podemos percibir el desasosiego del mar furioso, Gombrich escribe:

No sabemos si Turner vio tormentas de esta clase, ni si son realmente así en el mar, pero sabemos que su representación es una tormenta sobre acogedora y terrible, como la que imaginamos al leer un poema romántico o al escuchar música romántica. En Turner a naturaleza trasluce y expresa siempre emociones humanas; nos sentimos pequeños y abrumados ante

⁶¹Obra 6 Joseph Mallor William Turner, Tormenta de nieve: Un vapor a la entrada del puerto, Óleo en batidor, 1842.

fuerzas que no podemos gobernar por lo que nos vemos impulsados a admirar al artista que ha tenido a merced suya las fuerzas de la naturaleza.⁶²

Así, el paisaje tomó la fuerza y la importancia de transmitir el sentimiento romántico, de mirar al paisaje, como un reflejo de las emociones humanas, y reconocer el poder de la naturaleza, ya el hombre no es la perfección como lo veían en el renacimiento, la ruptura con la tradición abrieron el campo de la pintura para los artistas.

El sentimiento romántico por la naturaleza ayudó al paisaje a llegar a ser un tema de investigación estética, propia de la pintura, poesía y literatura, hasta este momento se veía solo como una más de las ramas de la pintura, pero no se enfrentaba como un problema, la disciplina de la pintura exige que se desarrolle una sensibilidad para contemplar lo que representa, por lo que el paisaje invita a observar a la naturaleza, encontramos que a lo largo de las etapas de las pinturas, descubrimos lo que se podría llamar diferentes estilos de representación, a lo que se reflexiona, que realmente lo que estamos vislumbrando son las diferentes maneras de ver el mundo, como lo refiere Roger:

“Voluntad de pintar la naturaleza, de enlucirla, necesidad de acribillarla de signos, de extender al infinito la máxima artística a fin que su dominio alcance límites del mundo y, ¿por qué no?, más allá, hacer del universo en campo de paisajes...”⁶³

El paisaje es más de lo que vemos delante de nuestros ojos y la pintura lo hace posible, así la historia va de la mano con los cambios que encontramos en la pintura y la importancia que toma el paisaje como tema recurrente. Fue cuando la ruptura con la tradición hizo posible que los problemas de representación tomaran el rumbo para una exploración más amplia para la pintura, es decir, con el inicio de la revolución industrial, se develó el problema que pintores como Turner ya planteaban en sus obras, no basta con una imitación fidedigna de la realidad, los artistas

⁶²E.H. Gombrich, “La historia del arte”, Londres, Phaidon, 2006 Pág. 375

⁶³Roger, Alain. Breve tratado del paisaje. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Pág. 53

plantean un sentir y un pensamiento en sus obras, como lo dice Roger, llegar a un universo de paisajes, que aún no se han visto.

Siguiendo esta línea de pensamiento tenemos que los artistas tenían un campo abierto para elegir lo que querían pintar y de qué manera pero, a su vez, era difícil que los gustos del artista coincidieran con el público, cosa que aún sigue presente en nuestros tiempos, pero aún cuando parezca una paradoja, fue esta libertad lo que al artista permitió que el arte fuera el medio perfecto para expresar un sentir individual, fue el resultado de que el arte perdiera sus otros fines como lo vimos anteriormente.

III.I.IV. Manet, Monet y Cézanne

El siguiente artista que es importante mencionar es Édouard Manet (1832- 1883) fue uno de los artistas que buscaba una revolución constante en el arte al explorar la naturaleza, pero con la concepción de no pintarla como se veía, pues se podía caer en ideas preconcebidas de cómo se veían o deberían verse las cosas. Los pintores descubrieron que cuando se veía la luz natural, se generaban distintos contrastes de los que sucedían en el estudio, las sombras no son uniformemente negras, ya que la refracción sobre los objetos afecta el color de las partes sin iluminar, llevaron estas ideas al exterior, reconociendo el problema de la percepción en la pintura, desde Manet.

Sus seguidores y grandes artistas de periodos siguientes descubrieron que cuando observamos al aire libre, nuestros ojos no ven los colores exactos que conforman los objetos sino una mezcla de tonalidades y fue así que la transcripción de los colores del natural al lienzo fueron evolucionando, claro que estos descubrimientos fueron progresivos, como dicen, Roma no se construyó en un día, estas revoluciones en la pintura se dieron en una forma paulatina.

Todos los pintores del tiempo de Manet deseaban crear la sensación de los cuerpos sólidos a través de los juegos de la luz y lo que iniciaba Manet pronto fue impulsado por otro gran artista Claude Monet (1840- 1926) quien llevó al extremo la práctica de *en plein air* como nos lo indica el historiador Gombrich, Monet contaba con una especie de barco, que adaptó como estudio, con el propósito de estudiar las variaciones lumínicas y los efectos del panorama del río.



De este sentimiento de revolución en la manera de cómo se entendía la pintura, Monet llevó a la pintura a un nivel que no se había explorado, al pintar al aire libre se percató que el motivo al cual representaba cambiaba a cada minuto, por la afectación de la luz natural, bastaba al pasar una nube o recibir una oleada del sol, como lo explica Gombrich:

El pintor confía en captar un aspecto concreto no tiene tiempo de mezclar los colores aplicándolos en capas sobre una preparación oscura, como habían hecho los viejos maestros; debe depositarlos

directamente sobre la tela en rápidas pinceladas, preocupándose menos de los detalles que del efecto general del conjunto.⁶⁴

Esta sensación de inacabado en las obras desde Manet con el cuadros como *Rosas de musgo en un jarrón*⁶⁵ encontramos un retrato de flores que nos ofrecen la sensación visual de la textura de las hojas, las rosas, los pétalos, un sentir de ligereza y espontaneidad, aparece la mirada del artista ante las flores que a su vez representan la vida que vive el artista, el problema que ahora se enfrentan de captar la impresión del conjunto de rosas, esto despertó el interés de muchos, pero así mismo eran difícilmente aceptados por el público.

Lo que nos lleva al incidente del cual le deben el nombre a la generación que se ocupaba del problema de la percepción, en 1874 se agruparon Monet y sus seguidores para hacer una exposición en el estudio de un fotógrafo donde se presentaba un cuadro de Monet con el nombre de *Impresión: amanecer*.⁶⁶

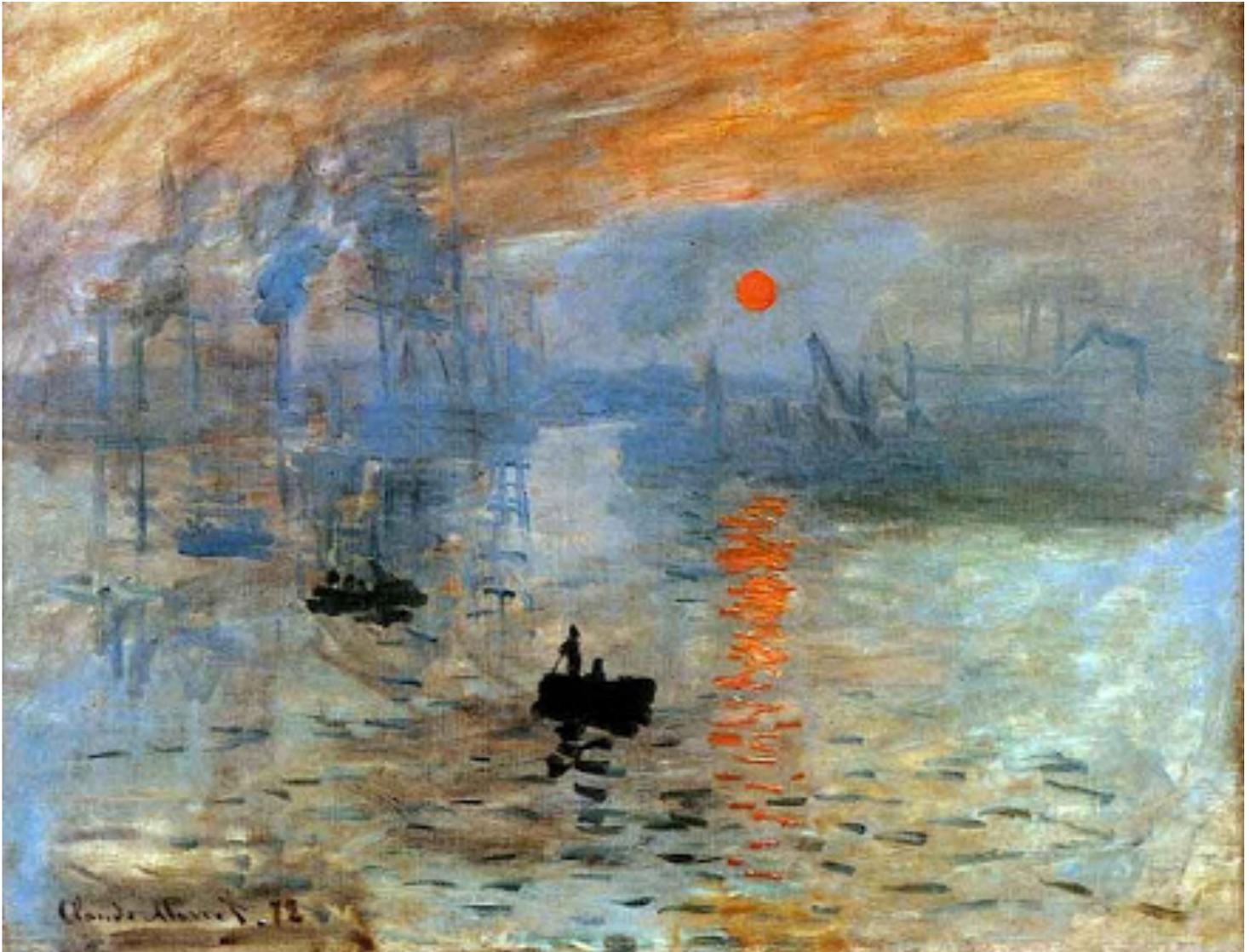
Los críticos al ver esta exposición, le darían el nombre con el que pasarían a la historia aquellos pintores, refiriéndose a la pintura mencionada Gombrich escribe;

⁶⁴E.H. Gombrich, "La historia del arte", Londres, Phaidon, 2006 Pág. 398

⁶⁵Obra 7 Edouard Manet, *Rosas de musgo en un jarrón*, Óleo sobre lienzo, 1882.

⁶⁶Obra 8 Claude Monet, *Impresión: amanecer*, Óleo sobre lienzo, 1872.

Un crítico encontró este título particularmente risible, y se refirió a todo el grupo de aquellos artistas llamándolos impresionistas. Quería dar a entender que aquellos pintores no procedían mediante un conocimiento cabal de las reglas de su arte, y que no era suficiente para que la obra recibiera el nombre de cuadro.⁶⁷



No es coincidencia que a lo largo de la historia de la humanidad se considere una locura aquello que es nuevo, el pensamiento humano se desarrolla cuando se cuestionan los límites de lo que se conoce. Así el acto creador siempre será

⁶⁷E.H. Gombrich, "La historia del arte", London, Phaidon, 2006 Pág. 398

subjetivo pero se apoyará en la colectividad para encontrar su validez, algo semejante ocurre con los pintores llamados impresionistas, al momento de aceptar tal nombre y enfocarse en el problema de la integración de la luz con los colores y su percepción se abrió un campo para la selección de temas ya que estas cuestiones no solo se aplicaron en el paisaje, sino también, a escenas de la vida diaria, este fenómeno artístico llamado impresionismo.

Este choque con la pintura y la solución que encontraron los impresionistas se debe a la invención de la fotografía, el objetivo de la pintura para guardar la representación de las cosas a través del tiempo fue superada, ya no se requería que las habilidades del pintor fueran extraordinarias para retratar fielmente lo que veía, los pintores, y artistas en general, fueron impulsados a explorar campos donde la fotografía no podría indagar, lo que las siguientes generaciones de artistas van a hundir sus cuadros hacia problemas subjetivos con lo que representan, es decir, que en cuanto se acepta que el arte nace de quien lo hace, en tanto, tema, y medios con los cuales los pretende conseguir, la pintura encuentra un espacio propio para debatir ideas que aquejan o no dejan dormir al pintor que busca la esencia de las cosas.

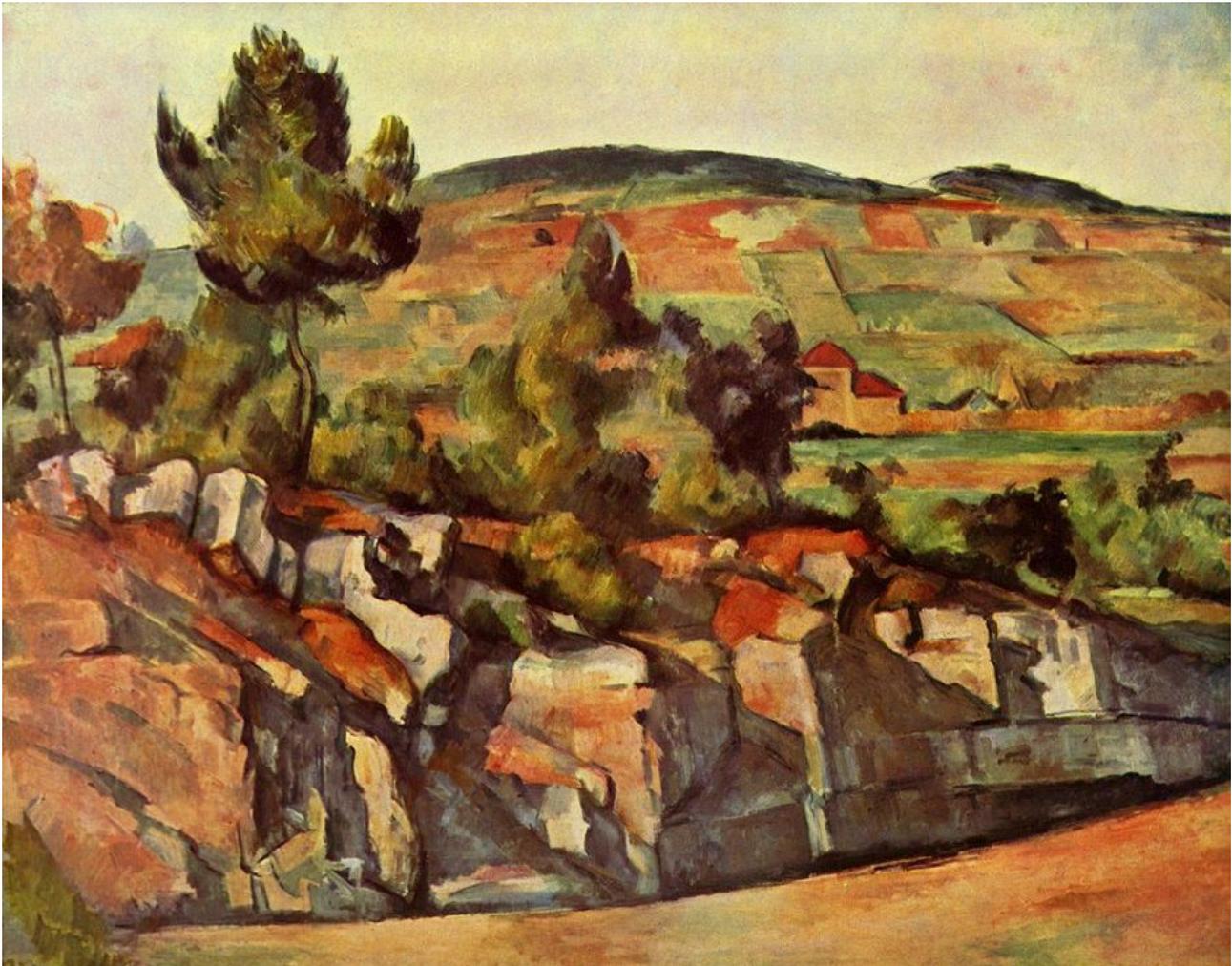
El siguiente ejemplo importante de estas nuevas cuestiones, y a quien le atribuyen el nombre de padre del arte moderno, es Paul Cézanne (1839- 1906) pintor que al observar a los impresionistas se entregó a la búsqueda en sus cuadros del ideal artístico, estudiaba a maestros del pasado admirando la armonía y perfección en la composición de sus obras, la solidez y el equilibrio que construían.

Para ello consideró que los impresionistas tenían la razón cuando declaraban que el arte académico iba en contra de la naturaleza de la vista, pero en la idea de pintura de Cézanne no bastaba con los descubrimientos en el color y el modelado, al pintar del natural, sino que también debía incluirse el orden y el equilibrio, como lo escribe Gombrich:

“Su deseo de ser fiel a sus impresionistas es sensible frente a la naturaleza pareció chocar con su ambición de “convertir- como lo dijo- el impresionismo en algo más sólido y duradero, como el arte de los museos”⁶⁸.

La pintura que logra este cometido es *Montañas en Provenza, que es un paisaje con la montaña de Santa Victoria*,⁶⁹ al sur de Francia, donde apreciamos una vista de las montañas, lleno de luz con sus reflejos y sombras, nos permite apreciar una experiencia táctil, más aún, nos da la sensación es de firmeza, y de peso en las rocas, que no llevan contornos, pero sus líneas proyectan la sensación de profundidad, en contraste con la ligereza que expresan los árboles construyendo un cuadro equilibrado, que tiene tanto sus definiciones, tanto como la ligereza que expresa la armonía de colores.

La búsqueda de transmitir el sentido de solidez y volumen, siempre se podrá percibir en su pintura, donde los colores luminosos y las relaciones de tonos que se deban dentro del cuadro no se sacrifican, lo que dejó a un lado es el dibujo



convencional, ya que el no buscaba crear una ilusión, en cambio se busca transportar al espectador al espacio que se representa, que es el paisaje como cita Miliani:

El paisaje entendido como lugar de contemplación, se puede considerar resultado del arte, efecto del hacer, del actuar, y del sentir del hombre a través de la libertad; es manifestación de la libertad humana en la naturaleza, declara J. Ritter ⁷⁰

Con esto se quiere resaltar la necesidad de la pintura y su libertad para el surgimiento del concepto de paisaje, como se menciona es el resultado de las acciones subjetivas del artista para el reconocimiento sensible de su realidad inmediata, el lugar donde se encuentra, y la preocupación que desde Durero por llevar al arte más allá de la imitación de las cosas, esta preocupación encuentra su potencialidad en Cézanne quien reconoce que la percepción, así como el paisaje es un problema que la pintura podría resolver.

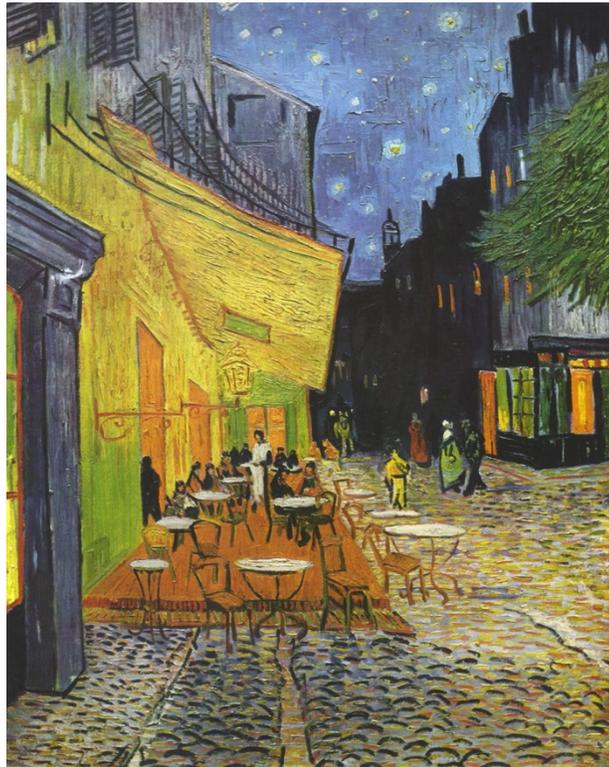
III.I.V. Vincent Van Gogh

La modificación en el uso de los medios para crear una pintura más cercana a transmitir una experiencia sensible, en la que se advierte con soltura desde el impresionismo, y que abre las posibilidades de la pintura que van a desatar lo que se conocen como vanguardias posteriormente. Se considera que uno de los máximos exponentes del cambio de concepción de la pintura, fue el pintor holandés Vincent Van Gogh (1853- 1890), ya que logró una mayor impresión de sus emociones en sus obras, quien buscaba que su arte proporcionara al ser humano placer y consuelo, al asimilar las lecciones del impresionismo, a lo que agregó no sólo fragmentar la luz, si no también utilizar las pinceladas y la pintura como materia para expresar su propia agitación.

⁷⁰Raffaele Miliani, *El arte del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, Pág. 54

En una de sus cartas escritas desde Arlés describe su estado de inspiración cuando: “... las emociones son algo tan fuerte que se trabaja sin darse cuenta de ello... y las pinceladas adquieren una ilación y coherencia como las palabras en una oración o una carta”⁷¹

De tal manera, que Van Gogh entendía la pintura de una manera diferente, como se ha dicho es medio para expresar un sentir propio, pero a su vez, entendía que el espacio de la pintura se abre en sí misma, las relaciones de colores, tonalidades, de luz y sombra se pueden crear y destruir en la propia pintura. Se plantea que la pintura es más que lo que utiliza el pintor en el bastidor, crea un enlace que une lo espiritual y lo físico en una imagen, tal como lo hace el paisaje mismo. ⁷²



⁷¹E.H. Gombrich, “La historia del arte”, London, Phaidon, 2006 Pág. 421

⁷² Terraza de café por la noche, pintura al óleo, 81cm por 65 cms, 1888.

3. EL PAISAJE COMO DISCIPLINA Y CONOCIMIENTO. UNA REFLEXIÓN DESDE JOSÉ MARÍA VELASCO Y JOAQUÍN CLAUSELL HACIA UNA PROPUESTA PICTÓRICA

Por encima de estanques, por encima de valles,
de montes, de bosques, de nubes y mares,
más lejana que el sol, que el éter circundante,
más allá del confín de esferas estrelladas.⁷³

En un segundo momento se propone tres maneras de ver y explorar la pintura: la primera como disciplina, donde se tiene una importancia como materia y espacio en sí misma, la segunda la concepción de ver la pintura como vía de creación y la potencialidad que tiene de un acercamiento de a la visión completa que tengo del paisaje, y tercera como un acto de proyectar un sentimiento, una emoción, un instante, de una autorreflexión donde la misma materia me permite explorar dimensiones que no son dadas en una realidad tangible, que se presentan ante mí, por medio de mis peculiaridades, mi percepción singular, por otro lado me permite compartir mi mirada con aquel espectador que ve la pintura, y se sumerge en ella.

La pintura, como cualquier otra expresión del arte, siempre librará una batalla para ser comprendido por su público, desde el momento en que se le denomina arte se crea una barrera que tenemos que destruir, nuestra limitante noción del arte.

Todos cuando vemos una obra de arte, nos remite a miles de recuerdos que pueden influir en nuestros gustos o aversiones, que mientras nuestros recuerdos nos permitan gozar una obra de arte, no tendrían que preocuparnos, las personas creamos nuestro bagaje a partir de las experiencias que vivimos, “A mucha gente le

⁷³Charles Baudelaire, “Las flores del mal”, Akal, España, pág. 54.

gusta ver en los cuadros lo que también le gustaría ver en la realidad.”⁷⁴ Así, debemos apelar a la manera que tiene el pintor de expresar lo que él quiere transmitir, y eso sin duda conlleva un tipo de belleza subjetiva.

Como lo redacta Juan García Ponce: “La pintura no tiene profundidad, es una superficie. Pero el que viaja por esa superficie puede tocar el fondo”⁷⁵ la pintura permite presentar la imagen que nos devuelve a nosotros mismos para descubrir algo que no veíamos, y eso es la belleza de la pintura, el crear espacios que llevamos dentro de nosotros, nuestra labor como espectadores no es necesariamente el de entender la obra de arte, cualquiera que esta sea, sino que, le debemos nuestra atención en observar y descubrir lo que significa para nosotros y cómo es que nos ayuda o nos revela nuestra propia existencia, esta atención lo llama Ponce “voluntad de entrega”, así basta con mirar la pintura, la hacemos nuestra.

Los cuadros están presentes para atestiguar sobre la forma en que se construía la mirada en diferentes momentos del tiempo, como se explicaba de una manera ligera en el apartado anterior, de tal manera que al verlos solo podemos comprenderlos al aceptar su capacidad para enriquecer nuestra propia mirada:

Hay que acercarse a los cuadros desarmados, sin ningún prejuicio, conscientes de que no es que nuestra mirada va a darles realidad, sino que ellos los que van a darle realidad a nuestra mirada al hacer posible la contemplación.... El hombre no siempre ha mirado igual aunque su mirada haya sido siempre la misma. En el momento de utilizarla para hacer posible las obras éstas nos muestran el mundo cambia y se transforma junto con el cambio y la transformación de la mirada.⁷⁶

En definitiva el espacio de creación de pintura es el que nos permite acercarnos a una creación del paisaje más directa y honesta, ya que no solo, nos atenemos a la

⁷⁴E.H. Gombrich, “La historia del arte”, London, Phaidon, 2006 Pág.21

⁷⁵Juan, García Ponce, “De la pintura. Antología de Ensayos de arte y pintura”, México, Ficticia editorial, 2013. Pág. 19

⁷⁶Ibid. pág. 24-25

realidad inmediata, podemos llegar más allá de ella, es un espacio para experimentar, expresar las propias ideas, emociones, reacciones de vivir y estar en el mundo.

El arte siempre llega a intranquilizar, nos mueve, nos reta, nos complementa, y particularmente, la pintura siempre nos entrega algo más de lo que vemos, nos conduce más allá, la imagen que vemos, siempre es creada desde adentro de los seres humanos, y por ello contiene en ella una parte de universalidad.

La pintura siempre abre y cierra un ciclo, nos da un espacio atemporal, que al mismo tiempo que se crea, se explica y se consume en sí misma; el proceso que se da internamente en el creador anterior a la obra siempre queda en un misterio, al igual que el paisaje, hay un enigma en cuanto al origen de la idea, que algunos escritores la llamarían “expresión imaginativa de la emoción”⁷⁷, es el cúmulo de las experiencias y las sensaciones que se despliegan al estar en algún espacio, y con las cuales podemos crear nuevos espacios mentales que la pintura nos da la oportunidad de plasmarlo en un soporte.

Todo lo que podemos imaginar, lo podemos crear. La pintura ha generado tanta importancia que ha sido un espacio de realidad para los artistas, el pintor siempre está a la espera de que algo suceda para detonar las imágenes que construyen su pintura, y la pintura puede llegar a más que sólo un sujeto, también tiene una cualidad de comunicación, tanto de la pintura al creador, como de la pintura al que lo observa:

Porque el arte es un fenómeno interior, íntimo y subjetivo, en la esencia misma del temperamento artístico se encuentra también un impulso hacia la perpetuación y la comunicación que psicológicamente es imposible separar de la creación misma y que antes que cualquier propósito educativo o de

⁷⁷Benedetto Croce y Collingwood, pensadores idealistas mencionados por Juan, García Ponce, en De la pintura. Antología de Ensayos de arte y pintura, México, Ficticia editorial, 2013. pág. 93

divulgación es el responsable directo de la existencia concreta, corpórea, de las obras de arte.⁷⁸

Cuando se pinta, se esculpe, o se graba, toda creación artística responde a una necesidad intrínseca de mostrar algo, se comparte pedazos de alma, que retumba con ecos en la mente, y cuando miramos la obra, se toman para construir nuestra propia realidad, así la pintura nos permite estar presentes a través de ésta la pintura puede ser producto de la conciencia, pues se concibe directo del interior, del corazón, del alma, de aquel que se encuentra en el presente.

4.2. José María Velasco

“El artista necesita más bien hacer poco y observar mucho... Y hacer esto poco con verdadero juicio, caracterizando los lugares que se quieren representar”⁷⁹

Este apartado tratará de un gran pintor mexicano, quien demostró gran destreza para el entendimiento del paisaje, de una forma descriptiva, como su sensibilidad para retratar un lugar, de tal manera que aportó con su obra grandes paisajes para la creación de una identidad nacional, nos muestra el México que vivió, en su gran esplendor, que se siente como un gran sueño de tiempos mejores.

Se dividirá en dos partes la primera serán apuntes biográficos e históricos que se consideran importantes para plantear el marco en donde se desarrolla el artista, como ya lo hemos visto es algo que es inherente al artista y se muestra de una manera inconsciente en su obra.

La segunda parte se constituye del análisis de una obra tanto en forma, hablando concretamente de composición, relaciones de colores, contraste, armonías, etc. De

⁷⁸Ibíd. pág. 94

⁷⁹José María Velasco, Libreta de apuntes. ed. Siglo XXI, México, 2011. Pág 21.

igual manera se analizará la construcción de propios conceptos que se generan del paisaje en la obra del artista.

El objetivo de este apartado es relacionar los conceptos que se explican con anterioridad a un ejemplo particular para un conocimiento más completo y profundo del paisaje, de igual modo se considera importante hacer una revisión a las raíces del paisaje mexicano como una manera de exploración individual de la génesis de la idea de paisaje en la pintura.

4.2.1. Apuntes biográficos e históricos

4.2.2. Su vida en la academia

José María Velasco nace el 6 de julio de 1840, en Tematzcalcingo, Estado de México, y es descendiente de una familia de artesanos tejedores de rebozos, por lo cual se deduce que sus habilidades manuales las adquirió desde muy corta de edad, al igual que su comprensión del uso de los colores, que más adelante serán de mucha utilidad a la hora de pintar y dibujar.

En el año de 1847 su familia decide trasladarse a la Ciudad de México, donde vivió el resto de su vida, a los 18 años de edad entra la Escuela de San Carlos para adquirir conocimientos artísticos, donde seguían una enseñanza estilo europeo, y la primera instancia de la educación, se aprendía mediante la copia de las esculturas clásicas y litografías, para después crear propiamente, esta manera de enseñar, le daba al alumno una disciplina, y se transmiten los conocimientos básicos, pero se podría decir que ciertamente también tenía sus desventajas, las cuales eran que llegaba a ser dogmática y formularia, esto representa un obstáculo cuando se busca una expresión subjetiva en la obra artística, es decir, se podría llegar a esterilizar el carácter creativo, ya que en esos años no se les impulsaba a los alumnos a encontrar su genio artístico, ni perseguir sus instintos (que tiempo después con la llegada revolución aparecerían artistas como Clemente Orozco, Siqueiros y Rivera, explotando su espíritu artístico nacional) y conducía a un encacillando.

La mejor enseñanza que se podía encontrar en México en aquellos años la encontró Velasco, pero en su caso desde un inicio mostró interés por más de un área de trabajo, su persistente interés por la naturaleza lo llevó a buscar formas de aprender a representarla de una manera muy realista, más adelante tomó clases en la escuela de medicina de ilustración científica, como lo menciona Altamirano:

El interés del paisajista por comprender a fondo el mundo de la naturaleza, materia prima de su visión pictórica, le llevo a involucrarse activa y seriamente en el estudio de las ciencias naturales, lo que principió a hacer en 1865, inscribiéndose en las cátedras de zoología y botánica que se impartían en la Escuela de Medicina, mientras cursaba paralelamente sus clases de pintura de paisaje en la academia.⁸⁰

Y además acudió a viajes para explorar la topografía de algunos lugares, así como también tuvo un particular interés por las ruinas prehispánicas, todos los intereses de Velasco después serán un reflejo en su obra, pero el inicio de su educación artística comenzó desde el año de 1859, cuando un artista italiano Eugenio Landesio, fue su maestro de arte del paisaje, quién le enseñó a ver y representar el paisaje, en el cual Velasco encontrará la manera de fundir todas sus inquietudes para crear un paisaje poético, con un carácter nacional.

4.2.3. Eugenio Landesio

Cuando en la primera mitad del siglo XIX, se buscaba que el arte académico de México fuera lo más parecido a las academias europeas, un grupo de mexicanos amantes de las artes fueron a Roma, para encontrar un maestro de la perspectiva y del paisaje, Juan de la Encina escribe: A la aparición de Landesio en México, nació la pintura mexicana del paisaje. Fue él quien, según todos los indicios, trajo de

⁸⁰Maria Elena Altamirano Piolle, José María Velasco: Paisajes de luz, horizontes de modernidad, Ed, México, 1993, Pag 26

Roma sus primeras semillas.⁸¹Sus enseñanzas fueron la base de los principios estéticos que sustentaban la forma de instruir a los alumnos en la Academia de San Carlos, que a lo largo del tiempo, logró fundar una escuela de paisajistas, de la cual egresó José María Velasco.



La pintura nombrada *El Valle de México desde el cerro de Tenayo*⁸² que en 1870 Landesio concluyó será de las pinturas que más impactarían a sus jóvenes aprendices, en especial a Velasco, que en su trabajo posterior sería evidente. En la tela podemos ver los principios que el maestro aplicaba para la creación del paisaje

en el cual la composición se sostiene en el horizonte donde capta la amplitud *Del Valle* por la altura de la vista, en la obra de Landesio, y por consecuencia, en sus enseñanzas es fundamental incluir en la pintura figuras en primer término que generen la escala de la naturaleza.

⁸¹Juan de la Encina, *El paisajista José María Velasco, El colegio de México*, 1943, Pág 47

⁸²Obra Landesio, *El valle de México desde el cerro de Tenayo*, Óleo sobre lienzo, 1870.

La academia fue siempre el hilo conductor de su pintura, ya que gracias a ella, en un principio por la forma de aprendizaje y el avance de sus estudios, así como la oportunidad de explotar su potencial artístico, desde muy temprana edad, Velasco fue de los alumnos que destacaron en la academia, su primer cuadro al óleo basándose en un estudio del natural fue *El baño de los Pescaditos*⁸³ donde representaba la casa donde vivió desde niño, había realizado dibujos como práctica, en este cuadro Velasco crea una asociación de los géneros interior y exterior, integrando un episodio familiar, después de esta acertada ejecución del cuadro demostró a sus compañeros y maestros el gusto que tenía por pintar, fue acreedor de la beca de jóvenes prometedores, la cual le ayudó a dedicarse de lleno a la pintura.

Velasco comenzó sus estudios copiando las figuras clásicas, así como las estampas de litografías, de su maestro Landesio, de donde aprendió como componer los



⁸³Obra 09 José María Velasco, *El baño de los pescaditos*, Óleo sobre lienzo, 1860.

cuadros, las armonías de colores, así como la manera de pintar los paisajes del estilo europeo, pero la etapa de copiar desde una obra determinada fue superada rápidamente cuando en un catálogo de exposición en el año 1862 se expusieron tres estudios pintados del natural: *Pirú*⁸⁴, *Aliso y puente*, y *Patio de San Agustín*⁸⁵ con estas obras Velasco rebasaba la etapa copista para enfrentarse a los problemas de recrear pictóricamente sus impresiones ante el



mundo, ya en estas obras se aprecia una voluntad de retratar cada particularidad de lo que ante sus ojos se encuentra, ya sea vegetal o la textura de las paredes de una construcción, su manera de pintura va más allá de un nivel de realismo alto, sino que, llega un grado de inspiración.

⁸⁴Obra 10 José María Velasco, Pirú, Óleo sobre lienzo, 1860

⁸⁵Obra 11 José María Velasco, Patio San Agustín, Óleo sobre lienzo, 1861.

La obra de Patio de San Agustín, no pasó inadvertida por ella, Velasco ganó el “Concurso del natural para la pensión. Vista ejecutada sin ayuda del profesor y a paridad del tiempo”⁸⁶ al ganar este premio, también ganó la confianza de su maes



tro Landesio, y este tuvo la seguridad de transmitirle sus profundos conocimientos de la representación de paisaje, podemos comenzar con el concepto mismo del paisaje, el maestro Fausto Ramírez escribe:

Don Eugenio definió la pintura de paisaje (o “pintura general”, como él prefería llamarla) como “la representación de todo lo que puede existir en la naturaleza, bajo forma visible y artística”. Se diferencia de la “pintura particular” o de figura en que aborda la recreación del motivo desde una

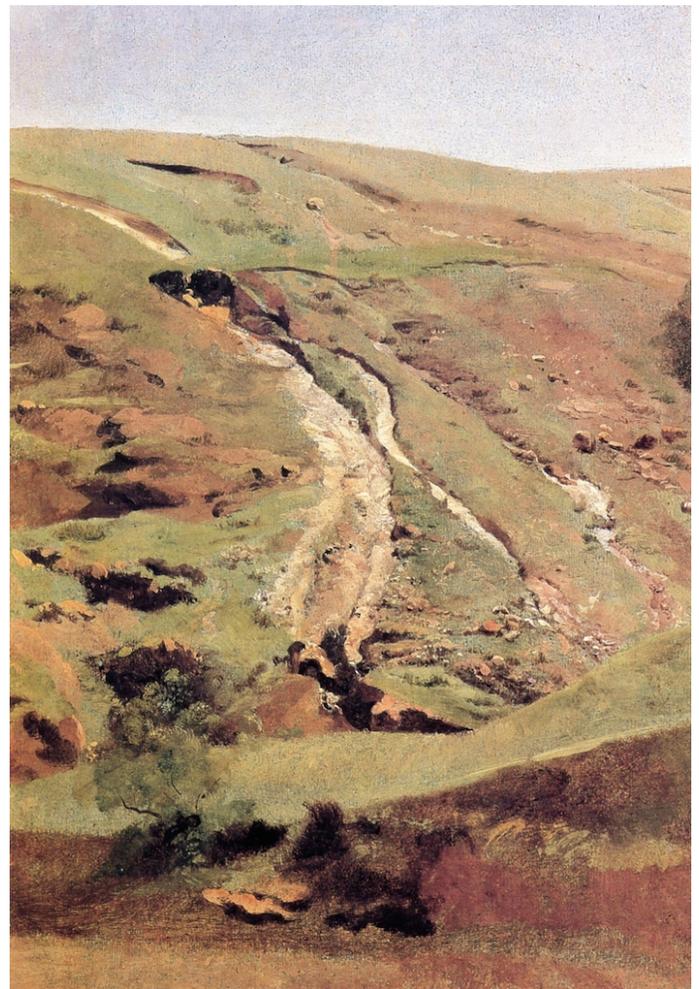
⁸⁶Fausto Ramírez, “José María Velasco, pintor de paisajes”, México, UNAM, 2017, Pág. 16

distancia mayor, pues debe desarrollar en sus escenas “objetos de mucho mayor dimensión que las figuras humanas”⁸⁷

Landesio distinguía dos partes de la pintura de paisaje, que debían complementarse y asimilarse cabalmente, a las que denominaba: la localidad y el episodio, es decir, un paisaje comprende (según el maestro Landesio) de una o más localidades combinadas las cuales son follajes, terrenos, aguas, edificios, etc. Y con sus diversas variantes mismas de la naturaleza. En cambio los episodios podrían ser escogidos por el paisajista: históricos (o sea bíblico, profano o mitológico), escenas familiares, retratos y animales.

Las teorías estéticas de Landesio demuestran una postura neutral en academicismo del siglo XIX, en que vimos la Academia de San Carlos seguía una metodología, por un lado se encuentra el orden de importancia que se le atribuye a los géneros pictóricos, más cuando Landesio tiene un estudio de estilo europeo, y por el otro el costumbrismo que cada de sus cuadros se encontraba presente.

La metodología que le enseña Landesio a Velasco de tomar apuntes del natural, para después construir una composición armoniosa, es de las características que se van presentando a lo largo de su vida productiva, los ejemplos claros de estas modificaciones son los dos estudios al óleo de las *Vertientes en el río del Olivar del Conde*⁸⁸ fechados en el año 1863, en los cuales se puede ver la maestría que va adquiriendo Velasco la observar y tomar los



⁸⁷Ibíd. págs. 16-17

⁸⁸Obra José María Velasco, *Vertientes en el río del Olivar del Conde*, óleo sobre lienzo.

apuntes del natural y trasladarlos al lienzo, es claro el apego del pintor a la reflexión pura del entorno en que se encuentra, y su voluntad de dejar atrás un registro visual de esta experiencia, como lo subraya Ramírez:

Con todo, estas iniciales experiencias pictóricas con el naturalismo, por lo general no constituían sino estudios de “localidades”, utilizados luego en composiciones desarrolladas en el taller. Resulta fascinante observar el proceso de adaptación y reinterpretación al que se ven sometidos tales estudios.⁸⁹

El naturalismo que pronto va a desarrollar Velasco, al contrario de su maestro Landesio que aprendió el paisaje idealizado, con aires de estilo romántico, Velasco en cambio se va a desenvolver más en los campos de la representación científica, no encontramos rastros de romanticismo en la pintura de Velasco, donde refleja una observación minuciosa, realista.

Después de ocho años de estudios en la Academia de San Carlos, Velasco pintó su mejor cuadro, el cual está basado en otro hecho tres años atrás, en esta obra se manifiestan todas las enseñanzas de su maestro Landesio, para ello elige la alameda como escenario, le permitió practicar la figura humana, así como el claroscuro que se acercara más a la luminosidad que veía al natural, con la gama cromática de la hora del día, describe también los elementos característicos de la alameda, de la misma manera que los distintos estratos de la sociedad, con una increíble limpieza técnica, en esta etapa utilizó el color oscuro como base para dar profundidad y facilitar el modelado, podemos observar al comparar las dos pinturas la de 1863, donde se aprecia un paisaje más inmediato, en el cual la línea de horizonte está planteada como si estuviéramos de pie ante la escena, y en cambio la versión de 1866, donde sube la línea de horizonte para tener una mayor altura y espacio para representar los diferentes grupos sociales, en este caso el paisaje se ve idealizado, para crear un sentido de nacionalidad, y dejar un testimonio de las transformaciones que se construían en la Alameda, en cambio de su maestro

⁸⁹Ibíd. pág. 23

Landesio, Velasco idealiza el paisaje para acercarlo a cómo se vivía la realidad inmediata, en el cuadro podemos ver las diferentes clases sociales remarcadas por el lugar y la separación que hay de ellas en la pintura, Velasco no inventa sus paisajes, no es un paisajista de la imaginación, pinta su realidad de una forma armónica, todos los elementos en su pintura son tomados o inspirados del natural.

Con esta pintura podemos dar por concluido su etapa formativa y el comienzo de su período profesional, para el tiempo en que Velasco es nombrado profesor como lo menciona María Elena Altamirano:

El periodo formativo del pintor puede decirse que concluye en 1868, en el aspecto profesional, por el nombramiento que en el recae, merecidamente, como profesor de Perspectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes (nueva designación de la antigua Academia, al momento en que, con la derrota de Maximiliano, y el regreso triunfal de Benito Juárez a la capital del país, se restaura el régimen republicano en 1867).⁹⁰

Esta cita en parte nos refiere al otro aspecto en la vida de Velasco por el cual, se puede desenvolver de la manera en que lo hizo, la situación política en que su obra y su vida fueron transcurridas, que se explicará en las siguientes páginas.

4.2.4. La política de su época

El periodo histórico en el cual vivió Velasco, fue determinado por varios sucesos políticos, que tuvo su resonancia en lo económico y cultural, de los cuales podemos destacar fueron: el primer suceso son las luchas constantes entre liberales y conservadores hasta que Benito Juárez asumió la presidencia en el año 1861, se lleva a cabo la revolución francesa, y surge el imperio de Maximiliano, en el que vivió de una manera serena, se crearon las Leyes de Reforma, donde se da la

⁹⁰María Elena Altamirano Piolle, José María Velasco: Paisajes de luz, horizontes de modernidad, Ed, México, 1993, Pág. 28

destrucción de las obras de arte contenidas en iglesias y conventos, este acto debe ser un momento crucial para Velasco, ya que muchos autores hablan de él como un artista religioso nombrándolo como un pintor cristiano, ya que practicaba su religión abiertamente y sugieren que sigue una doctrina estética cristiana hasta el punto de escribir “si puede admirarse, si se quiere, la expresión del alma religiosa de Velasco en sus pinturas”⁹¹

Cae el imperio de Maximiliano en 1867 y muere Benito Juárez en 1872, toma la presidencia por un periodo Sebastián Lerdo de Tejada, para que quede como sucesor Porfirio Díaz en 1887, y durante su extensa estancia en la presidencia se dan avances que se harán presentes y afectaran la obra de Velasco, que ya tenía una gran experiencia como pintor, a partir de 1880 se devenía un desarrollo de las vías férreas, con lo que se hace presente la creciente industria, que será uno de los elementos presentes en la obra de Velasco, México se desarrolla tanto en la industria como en la cultura, el famoso “orden y progreso”, en la educación se adoptó el positivismo de Auguste Comte, a través de su alumno Gabino Barrera, se inicia una producción de granos y el maguey, la modernidad adopta distintas formas de presentarse en las pinturas de Velasco, algunas de las más explícitas es en el

⁹¹Juan de la Encina, El paisajista José María Velasco, El colegio de México, 1943, Pág. 43

caso de la pintura *Puente curvo en la barranca de Metlac*⁹², el cuadro podemos observar la dicotomía en la que se encontraba México por un lado tenemos la vegetación que Velasco pinta tan detalladamente, y por el otro al ferrocarril, que ciertamente también está muy bien estudiada, ya que aparece en más de uno de sus cuadros, pero más allá de la imagen nos presenta lo que significa, el proceso de la tecnología que llega a una gran velocidad, y que se eleva de los follajes, entre las montañas, en pilares tan delgados que parece imposible que soporten el peso del ferrocarril, se muestra una armoniosa interacción de la naturaleza y la tecnología que era la imagen que Porfirio Díaz quería proyectar a nivel internacional tal como se escribe, hablando de la pintura de Velasco:



⁹² Obra José María Velasco, *Puente curvo en la barranca de Metlac*, 1881, óleo sobre tela 121x153cm.

Ese paisaje equilibrado donde desaparecían los conflictos políticos y sociales, con la pureza natural del aire, se convirtió en una visión utópica de armonía, en una ficción que aprovechó el Porfiriato para captar la mirada de capitalistas en las exposiciones internacionales de París (1889) y Chicago (1893) y en la Exposición de Aguascalientes (1891) y la de Bellas Artes del círculo Católico de Puebla (1900).⁹³

En tanto que la pintura de Velasco sirve para construir un sentido de unidad nacional, también presenta una forma de historia, en la pintura vemos como la naturaleza rescatada por el flujo más veloz de la mercancía por la construcción de las vías férreas, y en consecuencia una explotación de los recursos naturales.

Por otro lado durante el porfiriato se logró una paz que favoreció la creación de su obra, por lo que fue un periodo de paz, donde Velasco logró desarrollar y enriquecer su obra, como lo menciona Fausto Ramírez:

La participación de Velasco en el certamen parisiense (en el que fue galardonado con medalla de plata y condecorado con la Legión de Honor por el gobierno francés) marca a lo sumo de la posición alcanzada por el artista en el mundo cultural del Porfiriato.⁹⁴

También en el Porfiriato celebró el Primer Centenario de la Independencia Nacional, donde se organizó una exposición en la Academia de San Carlos, en la cual el gran maestro Velasco no fue convocado, por lo tanto en cierta forma fue un anticipo de los cambios por venir.

Velasco representa la tradición pictórica y el pasado dorado de la plástica mexicana, donde el paisaje es vestigio del territorio, y es al mismo tiempo un rastro dejado de la memoria colectiva, podemos hilar la idea de la búsqueda en México por una expresión propia, con la de paisaje como una identidad nacional, que como sabemos lleva a su máxima expresión a través del paisaje una época de la historia de México, aquel que provoca nostalgia al mirar un paisaje que ya se siente ajeno

⁹³José María Velasco 1840-1912, Museo Nacional de Arte, pág. 33

⁹⁴Fausto Ramírez, "José María Velasco, pintor de paisajes", México, UNAM, 2017, pág. 70

a lo vivimos ahora, todas las pinturas, los apuntes y estudios de Velasco son las observaciones del resultado de luchas, tradiciones, de intercambio con las nuevas tecnologías que prometían una mejor vida, son imágenes de nuestro pasado, son los cimientos de construyen nuestro provenir, al mismo tiempo que también es un paisaje y una memoria manipulada por la política en que se desenvuelve, pero al mirar la pintura de Velasco nos encontramos con huellas únicas que nos muestran un lugar que se mira a través de los ojos del pintor, la pintura es memoria y se ha convertido en testimonio de nuestra historia, es el lenguaje que es reflejo de su momento, de la expresión que marcó una etapa en la evolución de la sensibilidad ante la pintura, y que abre las puertas a nuevos panoramas, como crear y pintar el paisaje, que es la vía que encamina al paisaje que tenemos hoy.

4.2.5. Análisis formal y conceptual

4.2.5.1. Concepción del paisaje

Como se ha explicado, en páginas anteriores, Velasco podría denominarse un pintor realista o naturalista, trata de extraer una síntesis material y espiritual de aquello que ve en el exterior, donde aplica sus dotes de observación minuciosa, científica para mostrarnos las cosas cómo las ve, pero en sus pinturas podemos observar que nos revela una verdad más alta que su simple representación, nos entrega: el paisaje de México.

Nos otorga la naturaleza que lo rodea, los matorrales, las arboledas, la tierra desnuda, la vegetación que llama tanto su atención que entrega su voluntad para describirla a la perfección, todo aquello unido con su sensibilidad que juega con la tradición que aprendió en la academia, tiene dotes de artista clásico, estudió a través de la tradición los métodos para comunicar lo que tiene enfrente de él, pero no queda en el ojo la pintura de Velasco, es la particularidad de la unión sus intereses los que hace que el paisaje que pinta sea tan extraordinario.

Los intereses de Velasco como se ha mencionado fueron a grandes rasgos dos: la ciencia y el arte. La ciencia se advierte en su inclinación por observar a detalle lo que tenía ante sus ojos, el más claro ejemplo fue su participación en la creación de las dieciocho litografías de La flora del Valle de México, así mismo al tiempo que advertía cada detalle esto determinaba su concepción plástica del espacio, logra la construcción de inmensos espacios como una necesidad física, nos transmite la experiencia que representan estos espacios, nos lleva a recrear una época pero también a entender la nuestra, estos dos polos serían el vaivén de su trabajo artístico. “Para él, no existía separación entre estos conocimientos, pues se sirvió del arte para dar claridad a la ciencia y de la ciencia para dar veracidad al arte.”⁹⁵

Podemos entender que la preocupación científica de Velasco choca con la sensibilidad que tiene por los espacios que lo rodean, describir a detalle una planta, una flor, no es lo mismo que tratar de transmitir las emociones que construyen un espacio al atardecer, el trabajo de Velasco era concreto: unir la belleza pictórica con el conocimiento científico, el pintor comprendió desde muy temprana edad que el hacer la pintura del paisaje no es una simple imitación, se requiere que la imaginación creativa del que ve el espacio, los elementos como el color del cielo, el contorno de las montañas, la calidad de luz, las formas de las nubes y la variedad de formas que la naturaleza presenta son aquellos que le dan la particularidad al paisaje. El paisaje exige que la observación de estos elementos logre una compenetración en el interior del que lo contempla, de tal manera que se lleve el tema externo a un tema interno, como lo menciona Fausto Ramírez:

La tarea del paisajista reside precisamente en revelar estas bellezas, sugerir lo que, de “la plenitud de la vida esparcida universalmente” encierra y manifiesta una región específica.⁹⁶

El paisaje de Velasco llega más allá, logra intrigar en la pintura de paisaje, naturaleza, ciencia e historia, a lo largo de su trayectoria explora cada uno de estos elementos, conoce la naturaleza con la práctica de la observación, tiene un

⁹⁵José María Velasco 1840-1912, Museo Nacional de Arte. pág. 23

⁹⁶Fausto Ramírez, “José María Velasco, pintor de paisajes”, México, UNAM, 2017, pág. 33

conocimiento cabal de las técnicas y los recuerdos de la pintura que aprendió de sus maestros y juega con ellos, para crear composiciones más expresivas, conoce el gozo de trabajar con la pintura como materia oleaginosa y densa, aplicadas en pinceladas anchas para crear la ilusión de textura y pesadez de las rocas o la tierra que pisa, al trasladarse a las montañas para captar la experiencia de contemplar el lugar que lo rodea.

El paisaje de Velasco, es una monumentalidad sin monumentos, casi como necesidad física. Lo que logra Velasco con su pintura es la representación casi imposible de la interacción de la luz con con la atmósfera transparente que se presenta en el espacio, se analizará a continuación ejemplos concretos.

4.2.5.2. El Valle México

El Valle de México para Velasco tiene un doble significado, en él podría explorar sus dos grandes intereses porque el valle de México se encuentra la belleza pictórica que buscaba en el paisaje y el conocimiento científico para elevarlo a un tema que desarrollará toda su carrera, del que se desprenden los demás, y por último, el Valle de México de Velasco se presentara ante al mundo como la insignia de la pintura mexiquense, así como la manera en que se entiende el paisaje.

El valle de México será el ejemplo más importante en la obra de Velasco, ya que en él se desarrollan cada una de las etapas de su pintura, desde sus aprendizajes con el maestro Landesio, con una dureza en las pinceladas que nos daban las primeras indicaciones de densidad dentro del cuadro, y su transición hacia una atmósfera con más fluidez de luz, para terminar con una sensibilidad pictórica, y un equilibrio entre estos dos polos, lo duro y lo fluido, que genera un específico punto de vista del valle de México, que lo convierte en poesía.

En toda su vida Velasco pintó numerosas versiones del valle de México, lo que artista buscaba cada vez, sería una composición espectacular que lograra transmitir

el sentimiento de su amor por la patria, representó el esplendor del valle a través de las perspectivas en sus encuadres, lo podemos notar desde nuestra primera obra a analizar, el Valle de México de 1877⁹⁷ donde es de casi de 180° que para resaltar la sensación de monumentalidad, el pintor lo hace por medio de escorzos diagonales y curvos, le dió una profundidad al centro del cuadro, fue la primera vez



que se eleva la línea de horizonte de una manera notoria, como lo menciona Altamirano: Se elevó a una escala aérea lejos del ámbito terrestre, inventó una vista a gran altura y acentuó la curvatura del horizonte, como si el pintor estuviera volando.⁹⁸

⁹⁷Obra José María Velasco, El Valle de México, Óleo sobre lienzo, 1877.

⁹⁸María Elena Altamirano Piolle, José María Velasco: Paisajes de luz, horizontes de modernidad, Ed, México, 1993, Pág. 209

Podemos apreciar la luz que acentúa las formas que construyen la atmósfera transparente Del Valle, la texturas de las rocas que nos proporcionan el peso del suelo que marca la superficie de la mirada, que recorre el cuadro mediante las curvas de las montañas, hasta llegar a la densidad de las nubes. En este cuadro llega a la culminación del ensayo de sus cuadros con una dramática mirada en picada, nos entrega un vuelo visual por la amplitud del espacio Del Valle, donde queda como un emblema del paisaje, el acento del águila. El valle fue para Velasco el tema que le ofrece los pretextos para perfeccionar su pintura, desde el cromatismo al efecto lumínico, por ejemplo en la materia con la piedra cuando es quemada por el sol.

El paisaje Del Valle que pinta Velasco es un reflejo de lo que lleva dentro, como lo menciona Juan de la Encina:

En arte, nadie puede agotar ni esquilmar a la naturaleza. Para cada artista tiene sus encántanos particulares. Van y vienen generaciones y un mismo paisaje les habla de diverso modo: para cada nueva generación y para cada artista individual su canción es otra. Porque ya sabemos, y se ha repetido muchas veces, que, aquello para lo cual su instrumento espiral está adecuado, y nada, nada más.⁹⁹

En los paisajes de Velasco, encontramos espacios de momentos serenos, en calma, en los cuales la luz se presenta nítida, delineando las montañas y los espacios áridos, en las nubes avanzando con un ritmo, una cadencia reposada, en los arbustos y matorrales que realiza a la perfección, con la gracia de una técnica depurada, todo se revela ante el espectador en una unión armoniosa y pacífica, que añoramos hoy al ver el valle de México.

⁹⁹Juan de la Encina, El paisajista José María Velasco, El colegio de México, 1943, pág. 128

4.3 Joaquín Clausell

¿Para qué? ¿Pintar? No. Estaba perdiendo mi tiempo. Perdía, perdía hasta mi aseo personal. Mi familia está más contenta si no me mancho la ropa... Mi angustia se redobla.

Allá muy dentro algo se revuelve y sale fuera una verdad: Joaquín, si usted no pinta, si usted no puede volver a pintar, nadie tiene el derecho a hacerlo, digo, así, nadie... Pero yo embarré mucho, bastante, fueron por cientos los cuadros.¹⁰⁰

En este apartado se hablará de otro paisajista mexicano, Joaquín Clausell, como en el apartado anterior se va a dividir en dos, los apuntes biográficos e históricos que se consideran importantes para analizar su obra pictórica con especial atención al paisaje y un análisis de la obra del artista.

En cambio, del apartado anterior, la vida y obra de Joaquín Clausell se ven afectadas por la influencia de sus viajes a Europa y Nueva York así como su exilio con ello abre nuevos horizontes debido a su contacto con el nuevo modo de pintar que estaba en boga: el impresionismo, aunque él no fue el primero ni el único quien lo hizo, ciertamente fue de los que siguió los preceptos mas apegados de éste.

Los pintores mexicanos incorporaron su propia experiencia artística a los elementos impresionistas que desde un lenguaje propio podían expresar la realidad mexicana, al mismo tiempo que los acontecimientos de la revolución incidieron en la preocupación del artista. En México el impresionismo llegó muchos años después que en Europa, debido a esto no se puede mencionar una correcta o explícita fecha en la cual los artistas mexicanos retomaron esta manera de pintar, tampoco se puede enlistar los artistas que se denominen totalmente impresionistas, como se explicará en el apartado, existen diferentes definiciones de impresionismo, y sus características, como también los intereses de Joaquín Clausell son múltiples, que

¹⁰⁰En una entrevista con Diego Rivera respuesta a la pregunta ¿Por qué no se pone usted a pintar? Joaquín, en Azulejos, T-I, número 6, páginas 41-46. México, julio 19 de 1923.

no se podría encasillar en una categoría, de tal manera que se estudia como un artista único, que aporta una visión distinta de la pintura y el paisaje mexicano.

Joaquín Clausell y José María Velasco miraban, estudiaban y representaban un mismo México, pero en sus obras nos encontramos con una diferencia inimaginable, el paisaje y la pintura son herramientas para la expresión de cada una de las existencias subjetivas.

4.3.1. Apuntes biográficos e históricos

4.3.2. La dualidad de Joaquín

Joaquín Clausell Traconis nació el 16 de junio de 1866, en San Francisco de Campeche, su padre de origen catalán y su madre mexicana, fue una persona que estaba dividida y definida por dos grandes intereses: uno es sus estudios de derecho, su trabajo de periodista y su lucha interminable por ver la justicia ganar, y dos su placer por observar, disfrutar y pintar el paisaje.

En Campeche inició sus estudios, en la adolescencia tenía interés por la ingeniería pero al verse expulsado del Instituto Campechano, por estar en contra del gobernador por su deseo de cambiar el nombre de Campeche de Baranda en honor a su hermano, para después trasladarse gracias a la solicitud de su madre para ingresar a la Escuela Nacional de Ingenieros pero debido a sus actividades políticas y sus exámenes reprobados, perdió el primer año y la pensión que tenía en la Escuela de Ingenieros, de tal manera que entendió que su interés por el ámbito público era más importante para él, su deseo de exigir al gobierno sus derechos. Se dedicó a entrar a la Escuela de Jurisprudencia, lo cual logró en el año de 1886, sus inclinaciones ideológicas y políticas se desarrollaron bajo el régimen de Porfirio Díaz, no se tiene una cronología específica de todas las actividades de Clausell, pero sabemos que fue un joven de ideas liberales que lo llevan a terminar en prisión en varias ocasiones.

En el año 1893 ocurrieron importantes acontecimientos, en febrero fue la primera publicación del diario El Demócrata, del cual Clausell fue el creador y director, el periodismo le enseñó una de las obligaciones del periodista que es la de tener que ser muchos, es decir tener pseudónimos y escribir bajo el anonimato, este fue el momento en que se convierte en un literato, desde la primera publicación del diario, se escribió sobre las campañas militares contra un pequeño poblado norteño Tomóchic, el cual era un relato sobre la masacre que ocurrió el estado contra una comunidad pacífica, se tituló ¡Tomóchic! Cuya autoría se le atribuye a Heriberto Frías, excompañero y amigo de Clausell.

El presidente Díaz ordenó encerrar e incomunicar a Clausell y Heriberto Frías, y cerrar el diario pero su meta era saber quién estaba detrás de la publicación, Frías quedó libre poco después, ya que Clausell asumió la autoría de las publicaciones y fue así que lo encarcelaron, esperando a que se resolvieran los cargos contra él, hasta que el 12 de octubre durante el desahogo de una visita de apelación, se escapó.

Al que huir del país en 1894 a Estados Unidos, vivió en Nueva Orleans y en Jersey City, una vez que ahorró lo necesario se estableció en Europa hasta el año 1895, en estos dos años de permanencia tuvo la oportunidad de observar a los pintores impresionistas y simbolistas, de ahí el desarrollo de su otro gran interés la pintura. Fue el pintor Camille Pissarro el que abrió los ojos de Clausell a la pintura con la inauguración de una exposición en abril de 1896:

¿Qué vio Clausell en la pintura de Pissarro? O más bien, ¿por qué tenía que fijarse en él? El material expuesto era de factura muy reciente, impregnado de efectos de niebla, lluvia, bruma, humo de chimeneas, sol crepuscular y días grises sobre el movimiento de coches y personas en las calles, puentes, atrios y muelles de Ruán.¹⁰¹

¹⁰¹Antonio Saborit, Los exilios de Joaquín Clausell, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996. Pág. 18

La inquietud de la pintura que tuvo en París tardó en presentarse en Clausell. En 1896 el presidente Porfirio Díaz le permitió regresar a México.¹⁰² A su regreso a la capital se gradúa de sus estudios de leyes en 1897, y al año siguiente contrae matrimonio con Ángela Cervantes, con esto inicia una nueva etapa en su vida, la lucha social pasa a un segundo término, se dedica completamente a su familia y a su profesión de abogado, junto a esto paralelamente mantenía un estudio de la pintura, el cual había construido en su casa, pero nunca asistió a ninguna escuela o taller de arte, por lo que muchos autores lo definen como un genio nato para la pintura, lo cierto es que Joaquín Clausell fue un pintor autodidacta, y su amistad con Gerardo Murillo fue un incentivo para su desarrollo como pintor, se embarcaban juntos a pintar por los alrededores de la Ciudad de México, como constancia de tal amistad, en el reverso de un paisaje marino de Clausell se lee:

Gerardo:

El infierno de mis cielos

Y la lava de tus volcanes

En éxtasis se funden en el universo

Formando el arte vida

J. Clausell¹⁰³

El interés por la pintura de Clausell nace en Europa como se ha mencionado antes, en su estancia en París, copió un paisaje de Gustave Coubert, no se encuentra firmada completa y no tiene fecha, asimismo se encuentra una pintura que varia de toda la producción de Clausell, es dedicada a Van Gogh, a Cézanne y a Monet, no están fechados como la mayoría su obra, no existe ninguna documentación que valide que tomó formalmente una clase de pintura, donde se le enseñara los

¹⁰²Evelyn Useda Miranda, Arturo López Rodríguez, Víctor Mantilla González, Jessica Martín del Campo, Joaquín Clausell 1866-1935, Museo Nacional de Arte, México, 2012, pág. 22

¹⁰³Xavier Moyssén Echeverría, Joaquín Clausell: una introducción a su obra, UNAM, México, 1992, pág. 18

principios básicos de la pintura, pero podemos apreciar su pasión por la pintura, por estos pequeños indicios su sensibilidad le permitía aprender a través de ver cuadros, estar rodeado de personas inmersas en esa disciplina, de igual manera se menciona que creó una amistad con el reconocido pintor Pissarro, uno de los precursores del impresionismo en Europa y podríamos imaginar que se podría encontrar bajo su tutela, del mismo modo a su regreso a México, con el también conocido Dr. Atl.

Regresa a su interés por la lucha de la justicia con el estallido de la revolución iniciada por Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, bajo el estandarte de la no reelección, y en el partido maderista luchó contra Díaz, pero pronto fue silenciado por la muerte del Presidente Madero, durante el cambio de dinámica en su vida, el interés por la pintura disminuyó después de 1910, pero con el interés por su obra el artista Diego Rivera por la exhibición de algunos de sus cuadros en Bellas Artes en 1921, avivó su pasión por la pintura, ciertamente el trabajo de Clausell creaba revuelo, Juan O´ Gorman escribió en sus memorias:

... era una excelente persona, sumamente bondadosa y pintor de grandes dotes. Fue un gran impresionista al que no se le ha dado su lugar en el mundo del arte... A mi juicio sus cuadros pequeños fueron los mejores, muchos de ellos eran apuntes que el maestro hacía directamente del paisaje con gran precisión en su forma y colorido: fijaban la observación directa de la naturaleza. ¹⁰⁴

El interés de Joaquín Clausell y la técnica que utilizaba logró que se posicionara dentro de la pintura mexicana como impresionista, tal técnica no la seguía de una manera ortodoxa cuando se analizan determinados cuadros, ya que en su estancia en Europa también pudo disfrutar y aprender del simbolismo, de acuerdo con los colores que utilizó.

La vida de Joaquín siempre estuvo en una dualidad de la Revolución la lucha ante una dictadura que se encontraba a sus alrededor y los cuadros que se encontraban

¹⁰⁴Citado en Xavier Moyssén Echeverría, Joaquín Clausell: una introducción a su obra, UNAM, México, 1992, pág. 28, En la pagina 95, del libro Juan O Gorman, de Antonio Luna Arroyo. Mexico, cuadernos populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973.

en su interior, un claro ejemplo de esto son sus murales, donde aplicaba la pintura que sobraba cuando pinta en los caballetes, en los muros encontramos distintos temas tales como desnudos femeninos, paisajes todos yuxtapuestos sin un orden predestinado, aquí Clausell se daba la libertad de pintar lo que se le venía a la mente en ese momento, logra una gran espontaneidad y un trabajo de una calidad increíble, es como leer un diario íntimo, que es lo que tenemos para tratar de entender y encontrar los vacíos de lo que fue su vida, la ideas que lo perseguían.

Como bien lo resume Antonio Saborit: Joaquín Clausell creció con la dictadura. Más aún, empezó a pintar en los que serían los últimos años del régimen de Porfirio Díaz, y dejó de pintar con la Revolución.¹⁰⁵

Joaquín Clausell muere en un accidente, en la zona de las lagunas de Zempoala el 28 de noviembre de 1935, la noticia apareció en el periódico Excelsior al siguiente día.

4.3.3. Análisis formal y conceptual

4.3.3.1. La política en el paisaje

La pintura de Joaquín Clausell tiene influencia del impresionismo y simbolismo como ya se ha dicho, pero junto a eso tenemos una aura de misterio, que fue bien aceptada por los mexicanos y sus críticos de arte, Clausell descubrió una pasión por la pintura y más tarde descubre que tiene las facultades para trasladar las impresiones que tiene de los lugares que lo rodean, pintó numerosos paisajes ejecutados con una rica gama de colores, fuertes, rotundos, con un sentimiento y fascinación por la vibración luminosa en cada uno de los colores.

¹⁰⁵Evelyn Useda Miranda, Arturo López Rodríguez, Víctor Mantilla González, Jessica Martín del Campo, Joaquín Clausell 1866-1935, Museo Nacional de Arte, México, 2012, pág. 16

Se hallan los colores crudos, en pasta y derrochados con opulencia, en aglomeración tal, que produce al cabo un riquísimo efecto de coloraciones.¹⁰⁶

Clausell encontraba temas atractivos para ser retenidos mediante sus pinceles y su paletas, aunque su técnica fue uniforme, mezclaba los colores sobre el lienzo, empastes de colores, muchas veces aplicado con espátula su pintura de paisajes exploró su individualidad, podía ser un escape de la ciudad que estaba bajo el mando de Díaz, un repudio al poder del Estado, porque el paisaje puede ser también la postura política ante una situación como lo apunta Antonio Saborit:

“Sin embargo, para sobrellevar la vida, la pintura fue su música interior la divina palabra que se repetía en compañía de ciertos amigos y contemporáneos, el paño y el templo del mismo Clausell.”¹⁰⁷

En la pintura de Clausell se refleja una queja ante la metrópoli porfirista, un rechazo atroz de la imagen progresista y cosmopolita que aquel régimen se esforzó por darle a la sede del poder al gobierno, le volvió la espalda a la ciudad, emprendió un retorno al campo, con un rencor a la civilización y en favor a la naturaleza.

Por lo cual las localidades favoritas del pintor eran pequeños poblados alejados de la capital, como Ixtacalco, Xochimilco, Santa Anita, etc. Aquí es donde se encuentra la gran diferencia entre José María Velasco y Joaquín Clausell, los temas que se relacionaban con la pintura oficial representativa el régimen porfirista fueron los volcanes y el valle de México, de los cuales Velasco fue su máximo exponente, incluso en las exposiciones internacionales donde lo presentaban como la mejor muestra del arte moderno mexicano, se encontraban con el mismo México, en el mismo espacio y tiempo, pero en su paisaje declararon diferentes realidades.

En los cuadros de Clausell encontramos un México lleno de montañas, campos, las aguas de Xochimilco, paisajes alejados de la capital con la modernización impuesta por Díaz, y fue en la naturaleza donde se resguardó el pintor, y construyó un espacio

¹⁰⁶Jorge Alberto Manrique, Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México, Museo Nacional de Arte, México, 1995, pág. 36

¹⁰⁷Antonio Saborit, Los exilios de Joaquín, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, México. pág 33

propio. Fue un artista que tenía una sensibilidad singularmente aguda para captar los más delicados tonos y matices para traducirlos en términos pictóricos.

Un ejemplo de ello es el cuadro de *Fuentes brotantes*¹⁰⁸ donde se puede ver la pintura a tres momentos, el primero cuando miramos el espacio que se crea por la sombra del follaje de los árboles que no se encuentra en el cuadro, el segundo cuando se recorre la mirada con el ritmo que se genera con los troncos de los árboles, y salta la luz amarilla del lado izquierdo, y el tercero cuando el ojo duda de las relaciones de profundidad espacial entre los distintos sectores del cuadro, la mancha azul que se encuentra en el centro podría ser un riachuelo, las rocas, o las sombras de los arboles proyectadas en el suelo, se crea un contraste por colores complementarios con la luz amarilla, convirtiendo el azul a un violeta más profundo,



¹⁰⁸Obra Joaquín Clausell, *Fuentes brotantes*, Óleo sobre lienzo, 1920.

que da como resultado un cuadro que juega con nuestra percepción, con distintas impresiones de un mismo paisaje.

4.3.3.2. El agua en su pintura



El agua en sí ocupa un lugar importante dentro de la obra de Joaquín, simboliza un estado de tranquilidad, de transparencia, una de las características que comparten los dos intereses que tenía, tanto la justicia como la pintura son medios para presentar una realidad lo más clara posible, en ella, se encuentra la esperanza de Clausell como una persona, ya que lo que encontramos en sus telas que son paisajes interiores están contruidos con pinceles anchos y espátulas, desde su única visión de México, y la necesidad de una renovación, tal como el agua que corre.

En el cuadro *Fuentes brotantes en otoño*¹⁰⁹ se presentan los árboles con una forma clara, los colores y su forma de aplicarlos en el follaje de los árboles, las sombras azules en los troncos, la luz para el pintor es una vibración variable, producida por descomposición de los rayos lumínicos sobre la superficie de las cosas en la pradera es la misma que la que cae sobre el agua, esa mancha azul, si se mira aisladamente podría componer un cuadro abstracto lleno de vibraciones.

La obra que representa de una manera más sensible y de una manera más efusiva de Joaquín Clausell es *Ixtacalco*¹¹⁰, en ella nos presenta una de las obras que representa el impresionismo en México, la composición encuadra el agua pacífica en un atardecer cálido, las pinceladas hacen estremecerse al cuadro, la luz aquí desempeña un papel primordial, le da solidez y aun podemos sentir la corriente del

¹⁰⁹Obra Joaquín Clausell, *Fuentes brotantes en otoño*, Óleo sobre lienzo, 1910.

¹¹⁰Obra Joaquín Clausell, *Ixtacalco*, Óleo sobre lienzo.

agua, en esta pintura encontramos una técnica fiel a las ideas del artista.



4.4. Reflexiones finales en torno a la disciplina del paisaje en José María Velasco y Joaquín Clausell

Lo que la pintura nos ofrece en cambio es una concreta interrogación de lo visible que encuentra la respuesta en el propio acto.¹¹¹

En este apartado se presentan las consideraciones finales en torno a María Velasco y Joaquín Clausell en su desarrollo específico sobre la idea de paisaje, de distintas características debido a sus propias experiencias sobre el arte, cada uno de estos pintores mexicanos a través de su constante reflexión del paisaje en su obra.

4.4.1. Conocimientos necesarios para producir paisaje en Velasco

En la obra de Velasco existieron dos momentos determinantes de su carrera; el primero fue que desde muy joven tuvo acceso al conocimiento de los colores, más su tiempo en la Academia de San Carlos lo formó en la disciplina de la pintura.

Con su maestro Landesio tuvo una formación europea, aprendió la técnica adecuada para la composición de cuadros, así, el valor de la disciplina es el hilo conductor en toda su obra, este momento lo llamaremos la parte formalista de su educación, en ella descubre su pasión, su gusto por pintar, así como el conocimiento de las técnicas y herramientas que usará y lo definirán como pintor.

Por otra parte una de las características del paisaje es la naturaleza por la cual se sentía fascinado Velasco y por ello, se volvió maestro en admirarla y tomar apuntes del natural, este es el segundo momento determinante en la creación del paisaje, le

¹¹¹ Juan García Ponce, Apariciones (Antología de ensayos), Fondo de cultura económica, México, 1994, pág. 409.

permitió ser sensible a lo que le transmitía, y lo impulsó a la creación imaginativa de un sentimiento, esta característica unida con su conocimiento de composición y de escalas, le cedió el paso a comenzar a usar la pintura como una recreación de una impresión de su entorno, dotándolo de un sentimiento, por formación académica donde pudo alcanzar una representación científica de las plantas, arbustos etc. en su pintura de paisaje se funde en un realismo poético.

Con esto se cumplen todas las características del paisaje estético, donde el paisaje expresa cada uno de los intereses de Velasco, la naturaleza, la ciencia, la historia de México que presentaba ante otros países, se reflejan en un paisaje que se origina en el mismo Velasco, desde un sentimiento intrínseco, sabe crear con la materia de la pintura, con el juego de la luz y la sombra, nos hace caer en la ilusión de un valle de México espléndido, volumétrico en tanto medida y profundo en sentimiento patrio.

4.4.2. Conocimientos necesarios para producir paisaje en Clausell

El siguiente de nuestros paisajistas mexicanos nos mostrará otra cara del paisaje, en un mismo país, de una manera muy diferente, ya que en la vida de Clausell la pintura no era su principal objetivo, al contrario de Velasco, jamás recibió una educación artística formal, su gusto por pintar fue un devenir de experiencias diversas; para Clausell el arte, en especial la pintura, fue un escape, pero al mismo tiempo fue un encuentro consigo mismo.

Atravesó muchos obstáculos de los cuales supo sacarles provecho, el ejemplo más claro de ellos, y del que se vería beneficiada su obra, son sus viajes a Europa y Nueva York, para él, fue un descubrimiento en las galerías con el arte. Todo lo que veía era opuesto a lo que se encontraba en México, las nuevas maneras de ver la pintura afuera de las escuelas o las academias. A diferencia de Velasco, Clausell no vio orgullo y gloria en sus pinturas, su constante lucha en la política, no lo llevó a los reflectores, pero con ayuda de sus colegas y amigos tales como Pissarro y Gerardo Murillo, encuentra un impulso en su búsqueda y desarrollo en la pintura.

Desarrolló su sensibilidad a partir de ver cuadros, para después desarrollar un su propio lenguaje llevando a un nivel máximo su pasión por la pintura, donde era libre de expresarse, sin tener un reglamento ni una metodología definida.

Sin duda, fue el artista que trajo el impresionismo a México a incorporar su propia estética para expresar la realidad mexicana, su lucha interna en cuanto a la política y el arte, se manifiestan en sus paisajes ya que en ellos nos encontramos con un México sencillo, asequible, sincero, nos muestra la belleza que encuentra en los lugares cotidianos, se alejaba de la ciudad, para regresar a la naturaleza fiel a la que veía ante él. Cuando creaba un paisaje tenía toda la libertad en su pintura como la que quería, al contrario de Velasco se alejó del Valle de México para presentarnos Xochimilco, un mismo país en un mismo tiempo, pero con realidades pictóricas completamente distintas.

En conclusión tenemos dos grandes ejemplos de que la pintura del paisaje de México específicamente, en tanto lo sentimos más apegado a nosotros, nos expone que el paisaje y la pintura pueden ser una reflexión de nuestra realidad tangible, con una increíble cantidad de posibilidades, la técnica y la emoción, se ven estrechamente ligadas, una responde a la otra, con ella podemos dar testimonio a nuestra particular visión del mundo que significamos con nuestro transitar, y el paisaje es intrínseco.

4.5 Opacarofilia; Una serie pictórica

La presente serie pictórica es la conclusión práctica de la presente investigación de tesis, lleva por nombre opacarofilia que significa el amor por admirar o disfrutar de los atardeceres y las puestas de sol, decidí llamarla de esta manera porque descubro en el cielo se encuentra la atmosfera que más se transforma a partir de la luz, las sombras y las nubes son su materia.

A lo largo de la realización de esta investigación de tesis me he encontrado con retos personales, a nivel de investigación, de escritura y por su puesto esta tesis ha cambiado mi manera de ver y hacer la pintura. La pintura me ha dado las herramientas de pintar una realidad que se crea a partir de lo que veo en mi entorno, a partir de un rayo de luz, el espacio que se encuentra entre las hojas de los arboles, hay colores en mi mente que no existen en la realidad relativa a la que observamos, mis sentimientos se ven reflejados en mi pintura a través de las formas, los colores, las texturas, todo es afectado por el estado anímico de mi experiencia con ese momento en especial.

En un principio tenía la idea que entre más parecida a la realidad una pintura era mejor, que si no podías ver la diferencia entre la referencia y la pintura era el resultado de que un artista fuera verdaderamente bueno. Pero al desarrollar e incrementar mi vagaje pictórico y al leer más sobre la pintura me encuentro con que eso no es lo más importante o lo que hace que una pintura sea superior a otra.

Para mí la pintura es una manera de retener un momento exacto, es tomar un recuerdo y encapsularlo para que las personas que miren el cuadro puedan tener una experiencia personal, ya sea agradable o no. Si bien como expliqué en el cuerpo de esta tesis para Velasco la pintura era una manera de enaltecer su patria, con cuadros con una técnica clásica extraordinaria, y para Clausell la pintura era una manera de escapar de la realidad y presentar lo que para él era lo más preciado de México, yo tomo de ambos su dedicación a la pintura para poder transmitir su percepción de su condición de humanos sensibles.

Yo desde que tengo memoria he admirado la naturaleza, hay ciclos en la naturaleza que relaciono con la vida humana, cuando en mis primeras pinturas me había concentrado en las flores, fue porque en ellas las características más importantes para mí, es un proceso de florecimiento, en ellas hay simetría y perfección en sus hojas, existe la adaptabilidad a cualquier ambiente. Hay un punto de éxtasis cuando se encuentran en su mayor florecimiento encuentro la belleza, hay poesía cuando una flor florece o cuando se pone el sol y llena el espacio de colores cálidos. Existe música en la lluvia que cae de una manera incesante, en la naturaleza encuentro todas las expresiones artísticas.

Cuando empecé a pintar no tenía una consciencia de esto, tenía curiosidad por ciertas cosas pero no encontraba la necesidad de explicarme por qué me atraía más un atardecer, o por qué me gustaba ver las plantas crecer y en retrospectiva cuál es la razón de que me dediqué a estudiar los colores, composiciones y la manera de transmitir mensajes con un lenguaje visual. Y así llego al materia principal de esta tesis ¿Por qué me interesa el paisaje más que cualquier otro tema?

En la realización de esta tesis encuentro las respuestas a estas preguntas, me reafirmo como artista y las expongo de la manera más delicada que he podido encontrar en los años que llevo pintando.

La serie se compone de 6 cuadros circulares de 31 centímetros de diámetro, el uso de un bastidor redondo fue una manera de experimentar y llevarme a un nuevo formato para crear desde una diferente perspectiva y dejarme llevar por lo que me sugiriera el lienzo circular, también quería romper con el concepto que tenía que el paisaje debe ser rectangular alargado, y tener una nueva aproximación para crear paisaje.

La pintura "13:10 hrs" tomé de referencia la sensación que se genera cuando miras hacia arriba para ver el cielo, y se crean capas de nubes sobre ti. Y hay un espacio enorme entre ellas, siempre miro al cielo en medio del día y encuentro un azul radiante me siento tan pequeña ante la inmensidad de dicho espacio. En este primer cuadro me limité a hacer un cuadro monocromo, pero eso me ayudó a soltarme una

vez más en la pintura, creé la profundidad de las capas, y las formas de las nubes super puestas.

“18:34 hrs” parte de mi amor por la luz filtrada por las nubes, en este cuadro mi propósito fue materializar esa sensación que me da la luz, son los momentos en los que creo en un ser superior. La naturaleza, es una de las fuerzas más increíbles de este mundo. Y en este cuadro quise capturar ese sentimiento. Las nubes están suspendidas en un espacio lleno del color de la luz cálida, las sombras y las luces crean un ritmo dentro de la pintura.

En “19:50 hrs” me concentré en capturar el color de la atmosfera que se crea al atardecer desde un azul a un amarillo en un degradado casi como lo experimentamos cuando miramos el atardecer, la mezcla de la luz se crea de una manera muy suave por varios minutos podemos ver pasar el cielo por muchos colores, es un espectáculo increíble. El paisaje en definitiva puede ser color solamente si lo apreciamos como tal.

“18:17 hrs” fue una pieza fundamental para dejar ir mi idea de que el paisaje debe ser igual a lo que miras, en esta pintura me atreví a llevar los colores de acuerdo a las emociones que me producía el cielo, exponenciarlos a colores más brillantes o colores más oscuros. Podría decir que es un extracto de un momento en el cual puse toda mi atención en captar las figuras para agregar mis propios sentimientos sin una preocupación de que hubiera una referencia exacta de la cual se basara esta pieza.

En la siguiente pintura, “17:09 hrs” tomé la idea de la pieza pasada y lo llevé al límite en que podía hacerlo, creé un espacio personal dentro del paisaje del cielo, las nubes son mis propias figuras, las sombras y las luces vienen de una perspectiva alejada de la realidad lógica, dejé que la pintura se presentara con textura. Pienso que en esta pintura en definitiva toqué el paisaje de la fantasía y la idealización para presentar una imagen intrínseca como lo hacía Clausell. Cambié cada uno de los colores y formas por las propias para aquellos que no pueden entrar en mí, hice un

esfuerzo por llegar a la armonía de lo que veo y lo que siento para plasmarlo en una pintura.

La última pintura “17:34 hrs” es la culminación de esta investigación, en ella encuentro el balance para mí entre tener una referencia de donde parte el paisaje, e incorporar por medio de la pintura mis emociones y sentimientos al momento de generar el paisaje. En esta pieza deje que la materia fuera un conducto que revele mi sensibilidad como artista, en ella no se quiere mostrar la materia pero las impresiones que tiene un atardecer en mí.

Esta serie fue para mí un reflejo de mi tiempo en la carrera de artes visuales, en ella me fui desarrollando mis pensamientos del paisaje, después de hacer una investigación teórica me parecía difícil transmitirlo en la pintura, pero en la práctica fue un proceso de encuentro entre mi lado analítico y mi habilidad de ponerlo en imágenes. También fue un proceso de aceptación y validación propia de ser artista; personalmente me costó trabajo dejar de verme como una estudiante de artes visuales, para lograr ser una artista.

Todo el trabajo de investigación, cada libro que leí, cada autor con el que me identifiqué, cada oración que probablemente fue escrita una y otra vez, el identificar cuáles son mis intereses como artista, la creación de cada uno de estas pinturas, fue lo que llevó a hacerme sentir que la dedicación que le puse a esta tesis, es la misma dedicación que tendré en todos los proyectos próximos en los que trabajaré en mi labor artística.

5. CONCLUSIONES

Tu mirada parece cubierta por la bruma;
tus ojos misteriosos (¿grises, verdes, azules?)
soñadores a veces, otros tiernos o crueles,
reflejan la indolente palidez de los cielos.¹¹²

A lo largo de mi camino por la Licenciatura de Artes Visuales probé las diferentes disciplinas, como lo son la escultura, el grabado y la animación, pero con ninguna de ellas me sentía completamente cómoda o libre hasta que me encontré con la pintura; así comprendí, que en la formación como artista todos llegamos a encontrar la disciplina con la cual mejor nos expresarnos o la que se nos da mayor naturalidad, para mí fue así con la pintura.

Mi interés por la pintura parte de la preocupación de entender que vivir es proyectar, decidir libremente lo que queremos ser y hacer. La pintura es el objeto que me permite hacer visible lo intangible que requiere de no sólo ver, sino mirar y llegar a una contemplación de un cuadro, una representación, una imagen, un momento exacto, una mirada, de la que quiero apropiarme; aquella que me permite ampliar y reflexionar sobre el paisaje, y al mismo tiempo ser un testimonio de estar en el mundo.

Siempre he considerado al paisaje como una de las formas más certeras de encontrarnos en el presente. Y que, aunque se conecta en su definición, directamente, con la pintura, éste se crea en nosotros mismos y es un reflejo de quienes somos; nos enseña a contemplar, notar los cambios, bajar la velocidad del ritmo en que vivimos, es decir, nos enseña a mirar hacia afuera y adentro.

¹¹² Charles Baudelaire, Las flores del mal, Akal, Madrid, 2015, pág.107.

Al realizar mi investigación encontré el punto de convergencia entre los conceptos de paisaje y percepción, el primero como aquel lugar que significamos a través de la relación que se da entre nuestra corporalidad y el espacio que transitamos, significamos y reconocemos desde nuestra vivencia, de hacernos conscientes del lugar que habitamos, y el segundo como la generadora de estos espacios, que transforma y modifica la apreciación de ellos.

A través de este proyecto de investigación, se desarrolla el concepto de la construcción del paisaje, de una manera práctica en el día a día. Y a la pintura como elemento activo que dota al arte de una condición de materialización, a partir de las experiencias conscientes de nuestra percepción como elemento fundamental para formar un nuevo panorama personal de crear la pintura y el paisaje.

De igual forma, consideré realizar una investigación teórica, ya que en el transcurso de mi tiempo en la universidad me concentré en la parte práctica de la pintura. Por lo que este texto es un manifiesto sobre la importancia de leer y escribir en torno al paisaje, así como, acerca de los conceptos que están presentes en mi obra, a la par del desarrollo de una buena técnica y disciplina.

Al hacer una revisión teórica e histórica, me encuentro que los problemas que nos conciernen a los artistas visuales ya sea han abordado, y, aún así, siguen vigentes porque son la esencia de nuestra manera de expresar aquello que nos mantiene en la búsqueda de nuevas formas de crear, de revelar nuestra individualidad.

Así, en esta tesis se expone el origen y desarrollo de la pintura paisajística, para discernir cómo la pintura se va a desenvolviendo hacia una reverberación de la conexión sensible con nuestra realidad que se expone junto a con nuestra subjetividad.

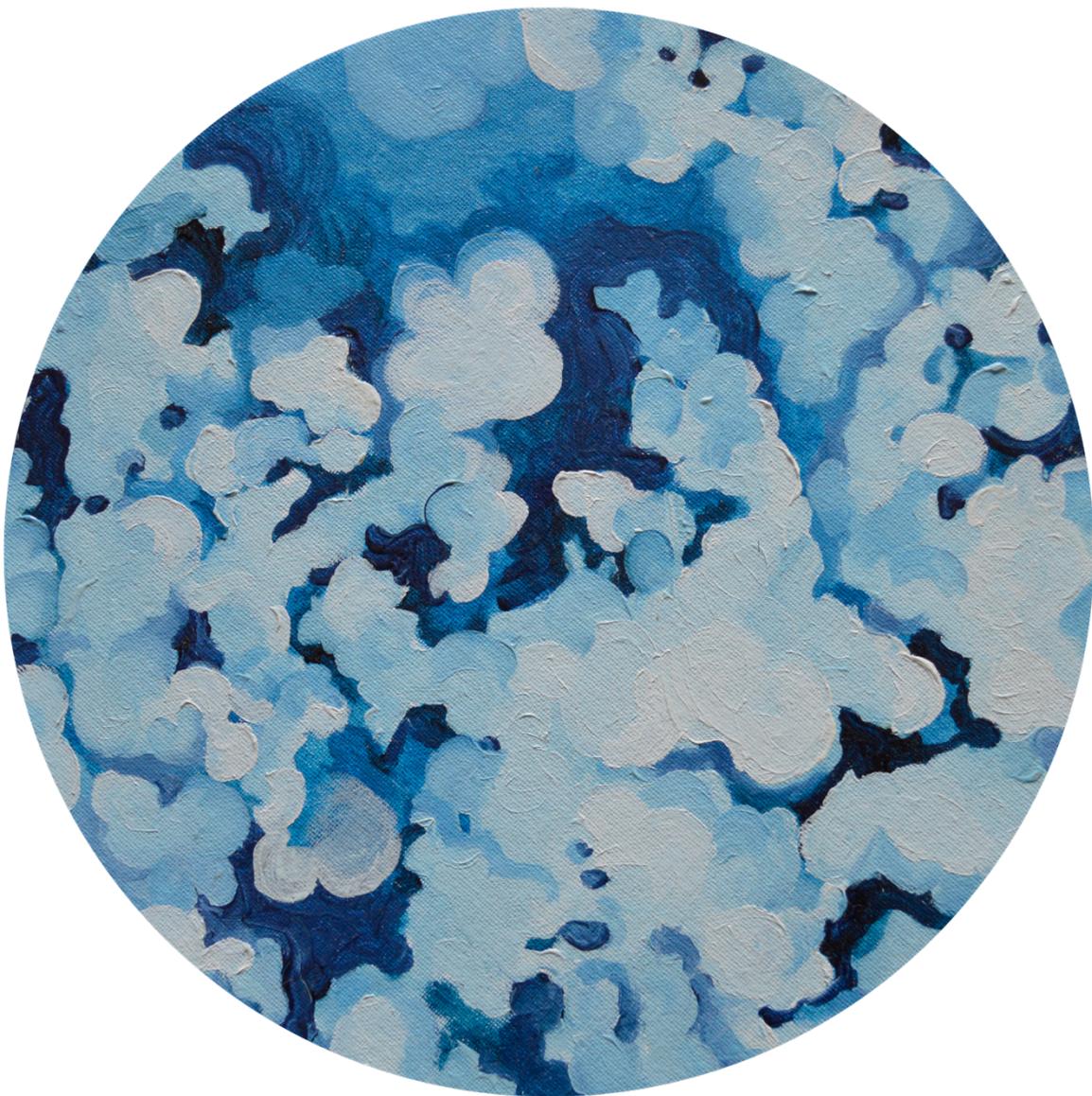
A través de los dos ejemplos de la propuesta artística y formal de José María Velasco y Joaquín Clausell, se demuestra que aún en un mismo lugar y en un mismo tiempo, nuestra sensibilidad juega un importante papel al crear tanto el paisaje en nuestra mente como cuando se traduce a la pintura, ya que, tanto en concepto y forma el paisaje para estos dos grandes artistas es completamente diferente pero

no obstante, de igual grandeza e importancia para la pintura mexicana, se pueden ubicar los elementos que construyen el paisaje, la fascinación por la naturaleza, la importancia del reconocimiento del espacio que habitas, y la mirada única que devela lo que no es evidente para los demás.

Los resultados de esta investigación son las reflexiones en torno al paisaje, al construirse, transformarse y crearse de diversas maneras. Los sentidos como la base en la construcción de éste; así, el entendimiento sobre el paisaje va más allá de lo que tenemos enfrente, estéticamente, sensiblemente, pues, de igual forma, responde a su contexto histórico, y a una experiencia vivencial individual.

Ahora, considero que el siguiente paso para mi desarrollo en las artes visuales, es llevar estas reflexiones sobre la percepción, las sensaciones, impresiones y emociones, a la práctica vital de ser humano, del día a día, encontrar paisajes cuando leo, escucho y pienso, y así poder llevarlo a mi pintura. También, conservar la curiosidad de seguir investigando el progreso del concepto de paisaje en el pensamiento oriental, ya que en su mayoría esta investigación se concentró en el occidente, y el objetivo es enriquecer los conceptos que cimientan mi quehacer en las artes, y seguir profundizando en el conocimiento de ciertas épocas y sus artistas, para lograr la comprensión y el sentido de sus obras, y así, lograr contrastar y relacionar los conceptos, las ideas, las obras, y las sensibilidades.

Considero que el pensamiento crítico y la disciplina deben estar presente en todo artista, para aprender a cuestionar, analizar, justificar nuestras inquietudes fundamentales; desarrollar los objetivos propios de la disciplina, así como transitar en los límites de nuestros propios medios, de tal manera que encontremos las conexiones con otras disciplinas, como la poesía, la filosofía, la geografía, etc. para enriquecer nuestro trabajo desde todas las perspectivas posibles, no quedarse en la superficie de las cosas y llegar a lo profundo, a lo sustancial.



13:10 hrs

Óleo sobre cartón.

Bastidor circular diámetro 31 cm.

2022.



18:34 hrs

Óleo sobre cartón.

Bastidor circular diámetro 31 cm.

2022.



19:50 hrs

Óleo sobre cartón.

Bastidor circular diámetro 31cm.

2022.



18:17 hrs

Óleo sobre cartón.

Bastidor circular diámetro 31 cm.

2022.



17:09 hrs

Óleo sobre cartón.

Bastidor circular diámetro 31 cm.

2022.



17:34 hrs

Óleo sobre cartón.

Bastidor circular diámetro 31cm.

2022.



Opacarofilia; Una serie pictórica.

FUENTES DE INFORMACIÓN

1. Ansóm, Antonio, y otros. Paisaje y territorio. Madrid: Abada , 2008.
2. Bachelard, Gaston. La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
3. Baxandall, Michael. Las sombras y el siglo de las luces . Madrid: Visor, 1997.
4. De la Encina, Juan. El paisajista José María Velasco. México: El colegio de México, 1943.
5. E.H. Gombrich, La historia del arte, London, Phaidon, 2006
6. García Ponce , Juan. De la pintura. Analogía de ensayos sobre arte y pintura. México: Ficticia Editorial, 2013.
7. Laurruce Garraitz, Amaya. País y paisaje. Dos invenciones del siglo XIX mexicano. México: UNAM, 2016.
8. López Chuhurra, Osvaldo. Estética de los elementos plásticos. Barcelona: Labor, 1984.
9. M. Checa-Artasu, Martín, Amando García Chiang, Soto Villagran Paula, y Pere. Sunyer Martín. Paisaje y territorio. Articulaciones teóricas y empíricas. México: Tirant Humanidades, 2014.
10. Maderuelo , Javier . El paisaje: génesis de un concepto. Madrid : Abada, 2005.
11. —. Paisaje y arte. Madrid: Abada, 2007.
12. Maderuelo, Javier. La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989. Madrid: Akal, 2008.
13. Merlau-Ponty, Maurice. La fenomenología de la percepción. Barcelona: península.
14. La luz y el color. Madrid: Lampreave Outer, 2013.
15. Miliani, Raffaele. El arte del paisaje. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
16. Moyssén, Xavier. Joaquin clausell una introducción al estudio de su obra. México: UNAM, 1992.
17. —. José María Velasco. México: Fondo editorial de la plastica mexicana, 1991.
18. Pallasmaa, Juhani. Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos. España: Gustavo Gili., 2012.
19. Pisón, Martínez de. Miradas sobre el paisaje. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
20. Revière, Jean R. El arte de la China, en Summa Artis, Vol. XX, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
21. Roger, Alain. Breve tratado del paisaje. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
22. Tornquist, Jorrit. Color y luz: teoría y práctica. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
23. Wildenstein, Daniel. Monet o el triunfo del impresionismo. Taschen, 2010.
24. El viejo, Textos de historia del arte, Madrid, Ma. Esperanza Torrego, 1987,
25. Aristóteles, “Obras filosóficas”, Metafísica, Libro primero, Editorial Cumbre, México, 197.