

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

PINTANDO LA IMAGEN-MOVIMIENTO

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA: MÓNICA SCHNADOWER LÉVY
(MÓNICA DOWER)

DIRECTOR: JOSÉ MIGUEL GONZÁLEZ CASANOVA

MÉXICO DF, 2014.



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.

AGRADECIMIENTOS:

A mi madre, Dominique Lévy Schmitt

A mi esposo Luis Rius Caso

A mi hija Alba Rius Schnadower

A mi amigo y colega Ulises García Ponce de León

A mi Director de Tesis, José Miguel González Casanova

A Agnès Mérat

A Talía Marcela

A mis Maestros:

Agha

Gilberto Aceves Navarro

Luis Ansa

Marco Antonio Albarrán

Luis Argudín

Francisco Castro Leñero

Teresa Cito

María Eugenia Figueroa

María Eugenia Gamiño

Karina Erika Rojas

A la Unam por abrirme siempre sus puertas,

Al Fonca quién me otorgó la beca del SNCA con la cual logré realizar mi investigación sobre la imagen-movimiento.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, 4

PRIMERA REFLEXIÓN, 6

SEGUNDA REFLEXIÓN, 17

I. PRIMER CAPÍTULO

**LA IMAGEN-MOVIMIENTO EN LA REPRESENTACIÓN
BIDIMENSIONAL.**

**I.1 ABORDAJE GENEALÓGICO: MONET, SIQUEIROS, DIEGO RIVERA,
LOS FUTURISTAS, JULES MAREY Y MUYBRIDGE. 22**

**I.2 EL CORTE DE DUCHAMP, KUPKA, EL OP ART, RICHTER Y EL
ARTE SECUENCIAL. 27**

II. SEGUNDO CAPÍTULO

MI SERIE PINTANDO LA IMAGEN-MOVIMIENTO

**II.1 VÍNCULO CON LA SEMIÓTICA DE PEIRCE Y CON LAS
REFLEXIONES DE DELEUZE SOBRE EL CINE Y SOBRE BERGSON. 35**

**II.2
IMAGEN PERCEPCIÓN: LA IMAGEN OBJETIVA Y LA IMAGEN
SUBJETIVA SEGÚN G.DELEUZE. 43**

CONCLUSIONES. 51

FUENTES INFORMATIVAS. 54

BIBLIOGRAFÍA.

ARCHIVO AUDIOVISUAL.

INTRODUCCIÓN

Convierto las imágenes-movimiento en pintura. De un vasto universo de imágenes, congelo las que me interesan y las reproduzco a mi manera, utilizando acuarelas sobre papel. Tanto en el video como en el cine y el cine experimental, se registran mundos ideales; imágenes perfectas o casi perfectas que, en su ficción y en su realidad, reconfiguran nuestra noción de realidad e intervienen, de manera determinante, en nuestra idea del mundo y de nosotros mismos, a partir de la memoria, de las nostalgias, de la educación sentimental, de la riqueza que supone trascender la memoria del instante único con la memoria de la secuencia más significativa. Por eso me interesa pintar la imagen-movimiento.

No me interesa representar sólo a una imagen; prefiero secuencias de imágenes. Para mí, la imagen-movimiento resulta mucho más verídica que la imagen única, ya que nuestra relación con el mundo siempre está determinada por el movimiento. Una mirada fija miente, digamos a manera de ejemplo, mientras que unos ojos que parpadean, son más reales. Mis imágenes tienen al lado la memoria inmediata de lo que acaban de ser, del instante que las antecede en un acontecer lógico. Es más real un modelo que *está en su devenir temporal*, que un modelo que sólo nos entrega un instante único en su representación ficticia.

Más que la trama de los videos, me interesan los cruces posibles con mi intención pictórica.

La pintura constituye el punto culminante del proceso, con lo que pretendo devolverle su prioridad como medio artístico, capaz de restituirle a la realidad su misterio y lo que está más allá de lo codificable. Así, de la realidad construida por la imagen tecnológica en movimiento elijo aquello que me inspira una apropiación pictórica con el deseo de añadir algo mío a los imaginarios que me inquietan.

Las imágenes en movimiento son recreadas a mi manera; en ningún momento busco la descripción mimética de las imágenes en movimiento; me centro más en las diversas sensaciones que me producen y de hecho a veces aunque sea de forma breve

me interesa alterar su estabilidad por medio de cambios de colores que puedo acentuar o de líneas que interfieren y distorsionan o alargan parcialmente las imágenes. Mi pintura relativiza así la “estabilidad”, los “bordes” y la “definición” de las imágenes.

Así, considerando que la traducción de una imagen tecnológica a una imagen pictórica es ya una distorsión, puede afirmarse que manejo diversos grados de distorsión, según el diálogo que sostenga con cada imagen (con cada modelo).

Este margen de “distorsión” es el que genera la posibilidad de creación.

Me interesa investigar como ha sido representado el movimiento en la pintura, a lo largo del tiempo. Estudiaré antecedentes importantes, como lo son varias de las obras de Marcel Duchamp, Boccioni, Siqueiros, y exponentes del arte secuencial.

Mis referencias teóricas de expertos en el tema son Gaston Bachelard, Henri Bergson, Adolfo Bioy Casares, Gilles Deleuze, Didi Huberman, y C. S. Peirce.

Estos autores me han servido para fundamentar mi investigación sobre la imagen movimiento, sobre la relación entre la pintura y el cine y sobretodo para dotar mis obras de cierta temporalidad ya que ellos analizan la relación con el tiempo y el espacio. También me interesa establecer un diálogo con ellos cuando se presta, y en muchas ocasiones escribo sus reflexiones directamente sobre mis obras.

PRIMERA REFLEXIÓN

1. -En realidad es imposible pintar la imagen-movimiento, lo que uno obtiene al pintar fragmentos, escenas y secuencias de películas, son cortes fijos o inmóviles que al desplegarse en uno o distintos planos crean una lectura continua donde encontramos **un antes, un durante y un después** y en realidad esto es lo que me interesa principalmente: **romper con el instante único y privilegiado que siempre ha fundamentado a la pintura presentando dos o tres instantes en secuencia para buscar una suerte de temporalidad.** En efecto, con excepción de los artistas que han trabajado el movimiento en su pintura como lo desarrollo en el capítulo I, la pintura siempre ha sido muy estática y mi idea con esta serie es intentar un quiebre:
2. Para ejemplificar esta idea muestro esta acuarela mía de 36 x98 cm basada en el filme de Wim Wenders sobre Pina Baush, en la que se despliegan tres instantes consecutivos de un baile al borde de un precipicio, escribo justamente una cita de Bergson de su libro *Duración y simultaneidad* que me parece interesante:

“La humanidad pensante, el pensamiento, jamás ha dejado de querer reconstituir el movimiento con lo inmóvil, con posiciones, con instantes, con momentos, etc..”



De la serie Pintando la imagen-movimiento, secuencia de Wim Wenders sobre Pina Baush, acuarela sobre papel, 36 x98 cm, 2012.



Detalle



Detalle 2

Otro ejemplo muy claro en el cual se puede observar mi voluntad de trabajar con el tiempo es la serie de acuarelas de los Soñadores de Bertolucci en la cual los personajes se proponen reproducir la acción de *Bande à Part* de la película de Jean Luc Godard, que consiste en cruzar el Louvre corriendo en 9 minutos. Bertolucci intercala las escenas actuales de la carrera con las antiguas de *Bande à Part*, así que hay también una mezcla de escenas a color y otras en blanco y negro.

En esta serie intento establecer primeramente una sincronidad entre el reto de *Bande à part* y el de los Soñadores que ocurre 40 años después, con todo lo que esto implica, ver que cuadros aparecían antes y cuales aparecen después en el mismo recorrido. Por ejemplo *Mme de Récamier* de Jacques Louis David sigue en el mismo lugar! También me gusta la idea de pintar una secuencia de las dos películas en la cual se rinde homenaje a la pintura...

Además en cada acuarela, siempre marco con grafito el tiempo real de la película, en que frame o cuadro se está deteniendo: en la serie de Los Soñadores esto es muy útil, ya que nos sitúa en cada momento de la carrera.



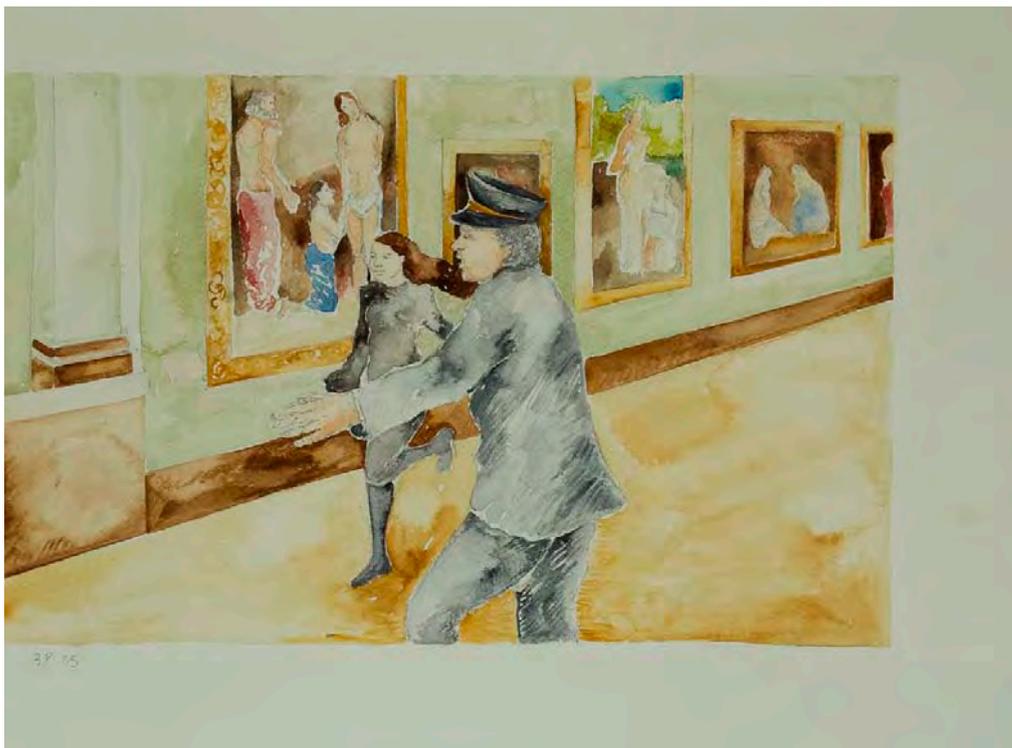
Bitácora *Pintando la imagen-movimiento* donde aparece un fragmento de *Los Soñadores*. Grafito sobre papel.



Los Soñadores de Bertolucci, 2004, acuarela sobre papel, primer corte de la secuencia, acuarela sobre papel, 36 x48 cm, 2012.



Bande à Part de Jean Luc Godard, 1964, segundo corte de la secuencia, acuarela sobre papel, 36 x48 cm, 2012.



Los Soñadores de Bertolucci, 2004, tercer corte de la secuencia, acuarela sobre papel, 36 x48 cm, 2012.



Bande à Part de Jean Luc Godard, 1964, cuarto corte de la secuencia, acuarela sobre papel, 36 x48 cm, 2012.



Los Soñadores de Bertolucci, 2004, quinto corte de la secuencia, acuarela sobre papel, 36 x48 cm, 2012.

Una de las modificaciones que ocurren al trasladar la imagen-movimiento a un plano pictórico, es que trabajo el color de las películas que están en blanco y negro, y les doy un color particular, como en la *Jetée*, donde introduzco amarillos chillantes.

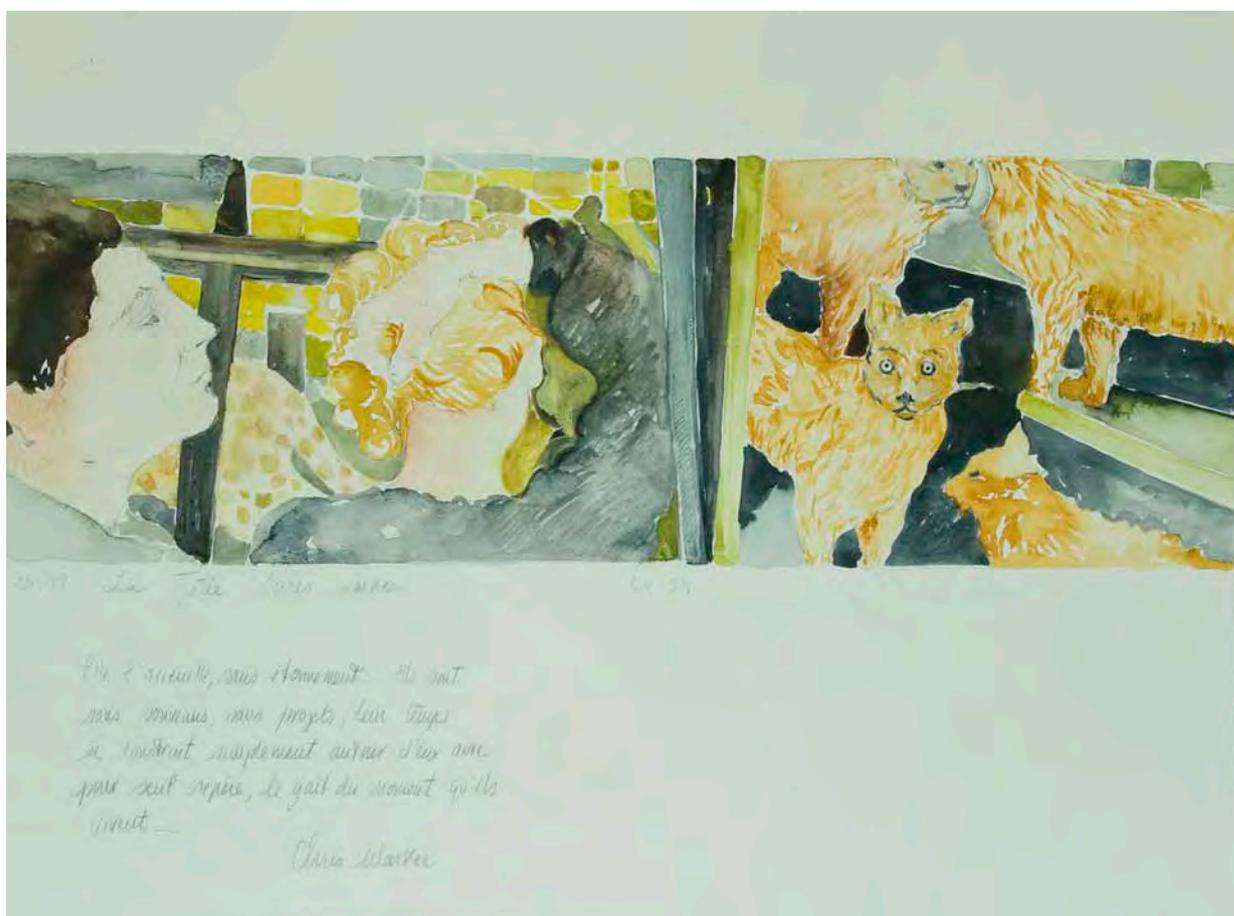
Bueno pero al final que es lo que hace mi diferencia?

Bueno para empezar, mi modelo es la imagen filmada, y no la imagen fija. En vez de desplegar en un solo plano todos los movimientos como los futuristas o como el *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp, pinto polípticos en los cuales se despliegan varias etapas y secuencias de las películas que me interesan. A veces las secuencias son consecutivas y a veces no, a veces prefiero hacer saltos pequeños en el tiempo, para privilegiar ciertas escenas que tienen más fuerza para mí. (Por ejemplo esto es muy claro en las secuencias que seleccioné de *Los Soñadores*). El movimiento que consigo radica más bien en la continuidad conseguida a través de las distintas secuencias y en su lectura...

A manera de ejemplo presento ahora esta acuarela sobre la película de Chris Marker
La Jetée de 38 x144 cm.



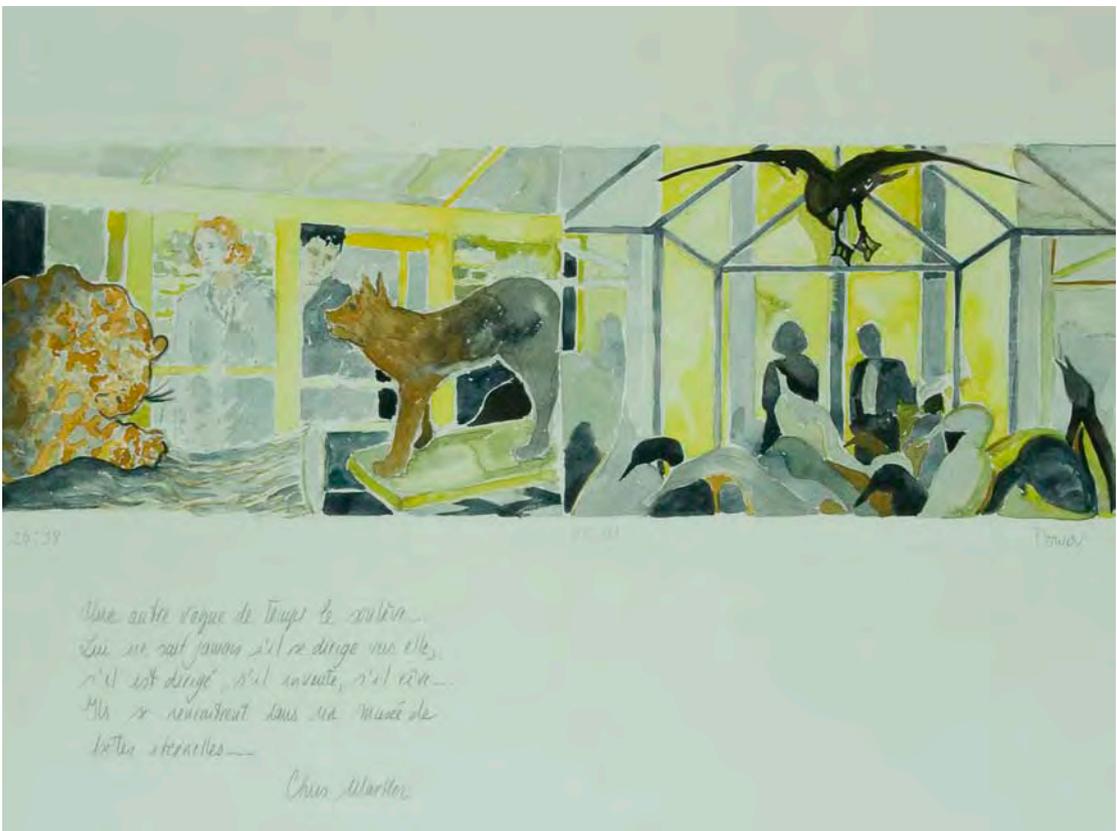
La Jetée de Chris Marker, 38 x144 cm, acuarela sobre papel, 2012.



Detalle 1



Detalle 2



Detalle 3



Detalle 4

Otra diferencia es que utilizo acuarelas y grafito y no óleo, así mis “pinturas” se inscriben más en el territorio del dibujo que en el de la pintura, aunque sean muy pictóricas gracias al manejo del color. Con el dibujo tienen en común que el agua es casi como una escritura que va fluyendo sobre el papel, al igual que la tinta y esta toma caminos azarosos, no siempre bajo mi control (elemento que me gusta: perder un poco el control). Sería una suerte de escritura fresca y libre. En cuanto a la técnica, el empleo del medio de la acuarela me ha resultado muy satisfactorio, ya que los efectos y resultados me remiten al campo de la sensación. El agua, es lo que permite la movilidad, la fluidez y la posibilidad de lograr diferentes calidades descriptivas. Así, alterno definiciones lineales precisas con otras más indeterminadas, más fluidas. Para mí, la liquidez tiene que ver con la sensación, con el misterio, mientras que lo lineal y preciso tiene que ver con el campo de la relación. En su combinación tanto técnica como conceptual, lo líquido y lo lineal fundamentan una nueva simbolización, que es la que yo propongo como artista.

Otro elemento que me caracteriza, es que a veces construyo mi propio modelo para pintar como en el caso de *Vital*, video que yo misma concebí y grabé, de una mujer que obsesivamente y absurdamente da vueltas sin cesar alrededor de una alberca, en un especie de acción que recuerda a los situacionistas, y que después se mete al agua y recupera la calma. Aquí quise centrar mi trabajo sobre las distintas sensaciones que ella va experimentando.



Video Still de *Vital*, full HD, 2



Vital, primer corte de la secuencia, acuarela sobre papel, 36 x48 cm, 2011



Video Still de Vital, full HD, 2



Vital, segundo corte de la secuencia, acuarela sobre papel, 36 x48 cm, 2011.

SEGUNDA REFLEXIÓN

Inicio esta reflexión en cuanto a los autores que me permiten abordar la temporalidad en la pintura, relacionar a la pintura con el tiempo y el espacio:

Luis Argudín: Ha reflexionado sobre el movimiento en la pintura en su libro, *El teatro del conocimiento* editado por la Unam y la Enap.

Gaston Bachelard porque analiza la importancia del instante único, privilegiado y confronta su teoría a la de Bergson que tiene que ver más con el fenómeno de la duración.

Bergson plantea la duración y como lo dice en su cita que escribo directamente sobre mi acuarela de Pina de Wim Wenders que mide 36 x98 cm:

“No solo el instante es un corte inmóvil del movimiento, sino que el movimiento es un corte móvil de la duración...porque relaciona los objetos aislados o aislables a la duración que funciona como Todo”

H. Bergson. *Duración y simultaneidad*



Leveza, secuencia del film *Pina* de Wim Wenders, acuarela sobre papel, 36 x98 cm, 2012.



Detalle de Leveza.



Detalle 2



Detalle 3

Gilles Deleuze Analiza la imagen-movimiento y desarrolla los conceptos de la imagen subjetiva y la imagen objetiva, de la imagen-percepción, la imagen-acción y la imagen-afección. Gracias a este análisis logramos percibir y entender con más facilidad los distintos procesos creativos de los cineastas.

Georges Didi Hubermann estudia el fenómeno de la mirada, se apoya en Maurice Merleau Ponty y nos ayuda a entender como lo que vemos siempre nos mira. Lo que vemos no vale, no existe, más que por lo que nos mira. Aquí descubrimos varias visiones incompletas, dos principalmente, que siempre están opuestas en un eterno dilema: la mirada del hombre creyente que cree en un más allá y no ve lo real, y la mirada tautológica, del hombre que solo ve lo que existe, y se identifica con el “What you see, is what you see”. Me ayuda a acercarme mejor a la imagen filmada y a recuperarla en su misterio, a partir de los registros que nos miran y nos piden sacarla de su flujo temporal para que nos pueda observar.

C. S. Peirce Estudia las nociones de primeridad, segundidad y terceridad que nos ayudan a establecer clasificaciones en el conocimiento. Para los artistas me pareció que es muy útil y valiosa la noción de primeridad ya que viene de la cualidad pura antecediendo a la palabra :

Entre los pharenons- es decir los fenómenos- hay ciertas cualidades sensibles como el valor del magenta, el olor de la esencia de rosa, el sonido del silbato de la locomotora, el sabor de la quinina, la cualidad de la emoción experimentada al contemplar una bella demostración matemática, la cualidad del sentimiento del amor, etc...

Esta bella cita de Peirce extraída por Deleuze de su libro *Écrits sur le signe*, nos permite vislumbrar toda una categoría de fenómenos cuasi incualificables. Casi nunca encontramos palabras para describir estos fenómenos, sin embargo, Peirce idea todo un mundo para ellos que llama Primeridad. En este “mundo” estas cualidades, como el las denomina se encuentran en su estado más puro. Estas cualidades o potencias existen antes de que nos las apropiemos, antes de que las actualicemos en nuestro presente. Pertenecen a un universo indeterminado, antes de ser percibidas, imaginadas o recordadas por nosotros. Utilizando sus propios términos: ***La primeridad es el modo de ser de lo que es tal como es positivamente y sin referencia a cualquier otra cosa***

Este es un ejemplo de como pinto también pensando en este filósofo y esta acuarela de *True North*, del video de Isaac Julien representa a una mujer adentrándose en la nieve hacia lo desconocido. Mide 36 x48 cm y en ella anoto directamente con grafito la frase sobre los pharenons de Peirce.



True North, secuencia, acuarela sobre papel, 36 x98 cm, 2012.

Y otra acuarela del mismo video, 109 x 166 cm donde extraigo un instante privilegiado pensando en Bachelard:



True North, acuarela sobre papel, 109 x166 cm, 2012.

I- PRIMER CAPÍTULO

LA IMAGEN-MOVIMIENTO EN LA REPRESENTACIÓN BIDIMENSIONAL.

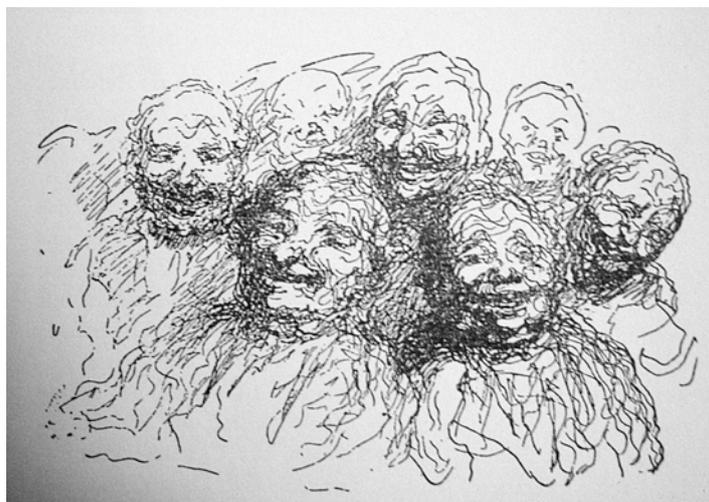
Cito al Maestro Luis Argudín en su libro *El Teatro del Conocimiento*.

El arte se transforma en un ejercicio intelectual de búsqueda del espacio y su representación:

.... Una imagen se funde con la siguiente imagen si se suceden con suficiente velocidad. El cine, que es el arte de nuestro tiempo según Walter Benjamin, usa 24 cuadros por segundo para lograr una fusión de los cortes entre una imagen y la siguiente. La fluidez en el movimiento del producto final es el resultado de la velocidad en la secuencia de imágenes. La pintura en cambio es un arte que implica tiempo para su elaboración y tiempo para su contemplación, pero que sin embargo, se nos presenta en una sola exposición. (Todo se despliega a la vez en un mismo plano).... Para que la pintura refiera al movimiento tiene que desplegar las secuencias en un solo momento, como el desnudo bajando la escalera de Duchamp, la pintura de Boccioni o Balla, o las imágenes fotográficas que, al dejar el obturador abierto un tiempo suficientemente largo, registran el movimiento como secuencias de imágenes en una sola...

Otra forma de registrar el movimiento muy interesante:

...Un dibujo corregido, una línea que se repite una y otra vez tratando de cumplir una idea anuncia también un movimiento, el de la mente inconforme. Una de las características de la obra de Picasso (y de otros artistas como Daumier, Delacroix, Rembrandt, Poussin, Giacometti entre otros,) no trata de difuminar, borrar, esconder o fundir los “cortes” en el movimiento de su mente, siempre nos deja la huella de sus pasos, la ruta de su progresión....el cuadro se convierte en la bitácora de estos cambios.



Honoré Daumier, *Drawing heads*.

El citado libro de Luis Argudín, es una obra de primera importancia para entender la vigencia de la pintura no sólo como género artístico sino como plataforma de conocimiento. El movimiento es uno de los tópicos sobre los que teoriza este autor, uno de los muy pocos artistas que son además filósofos que reflexionan desde la práctica y desde un conocimiento profundo y profesional de las ideas estéticas y artísticas.

I.1 ABORDAJE GENEALÓGICO : MONET, SIQUEIROS, DIEGO RIVERA, LOS FUTURISTAS, JULES MAREY Y MUYBRIDGE.

Por lo tanto para rastrear el movimiento son más verídicos y reales y testigos de la búsqueda del artista, los dibujos, bocetos y sketches que nos dejan ver las distintas versiones en un solo plano de la misma obra... así el proceso de construcción mental de una obra es visible. Creo que Claude Monet es un artista que a través de su trabajo constante y tan prolífico nos deja entrever su búsqueda y con las 31 pinturas que realizó de su catedral logra hacernos testigos de su proceso y de su búsqueda:

Cuanto más viejo me hago más cuenta me doy de que hay que trabajar mucho para reproducir lo que busco: lo instantáneo. La influencia de la atmósfera sobre las cosas y la luz esparcida por todas partes.

Claude Monet, 1891.

En los lienzos de *La Cathédrale de Rouen*, el auténtico objeto no es ya el modelo arquitectónico, al que Monet en cierto sentido "desprecia" al representarlo desde un punto de vista cercano en exceso, de tal forma que la arquitectura, debido a la casi ausencia de perspectiva, pierde su grandiosidad y queda incluso seccionada en las torres y pináculos: el edificio no es más que un fondo, una *excusa*, para mostrar al auténtico protagonista de la composición: la capacidad de la pintura de representar la cualidad dinámica de la luz y el ambiente, que es capaz de *dar vida* a algo tan pétreo e inanimado como la imponente fachada de la catedral gótica.

Lo que es muy interesante, es que aquí el que está también en movimiento, es el artista quién se desplaza para lograr pintar los distintos puntos de vista que quiere lograr.



Distintas vistas de *La Cathédrale de Rouen* de Claude Monet, 1892.

Este mismo desplazamiento físico es que utiliza Siqueiros para pintar muchas de sus obras, entre ellas el mural *Del Porfirismo a la Revolución*, citado por la Dra Irene Herner en su libro: *Siqueiros del paraíso a la utopía*.

Hay que caminar frente a las obras de Siqueiros sugiere la socióloga del arte Irene Herner, pues solo así es posible valorar la contribución que hizo a la historia del arte: integrar el lenguaje de la imagen móvil a la pintura... *Al seguirlo con la mirada, el Zapata a caballo, realizado en el ciclo mural del Castillo de Chapultepec , por ejemplo se va desdoblado hasta que el equino empieza a galopar...*

Esta pintado para ser visto cinéticamente, pero el que mueve el switch del movimiento es el propio espectador.

Para ella, Siqueiros es de los primeros artistas de siglo XX que se basan en el cine: *La construcción de su estilo y su obra toman en cuenta la utilización del proyector y la cámara , la medición de los diferentes ángulos y el planteamiento de Walt Disney en relación a la animación.*



Mural de Siqueiros *Del Porfirismo a la Revolución*.

El retrato pintado por Diego Rivera en 1952 de la bailarina Ana Mérida es un claro ejemplo de su anhelo por representar el movimiento: aquí vemos cómo en un mismo plano se dividen y se superponen todos los planos que representan los movimientos efectuados por la bailarina y el resultado es una suerte de abanico multidireccional.



Diego Rivera, *Retrato de Ana Mérida* 1952

Aquí Diego Rivera, absorbió los conocimientos del Manifiesto futurista de 1909, y aplicó sus principios: crear la idea de simultaneidad al desplegar todos los movimientos en un solo plano. También es muy importante mencionar que en su arte narrativo desplegado fundamentalmente en varios de sus murales, Rivera planteó toda una propuesta de arte secuencial basado en un desarrollo lineal y progresivo de etapas históricas, en los que mezclaba diversas representaciones que me atrevo a llamar escenográficas. En esta línea también se desarrollaron muchos de sus seguidores entre los que caben destacar, por su calidad técnica y propositiva a Juan O'Gorman.

Los futuristas como Giacomo Balla, Carlo Carrá, Boccioni, Luigi Russolo y Severini, hacían del movimiento la esencia de sus representaciones, construían sus formas con color como Cézanne, pero no estáticamente, expandían los cuerpos en el espacio y se deformaban las figuras buscando su elasticidad.



Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*.

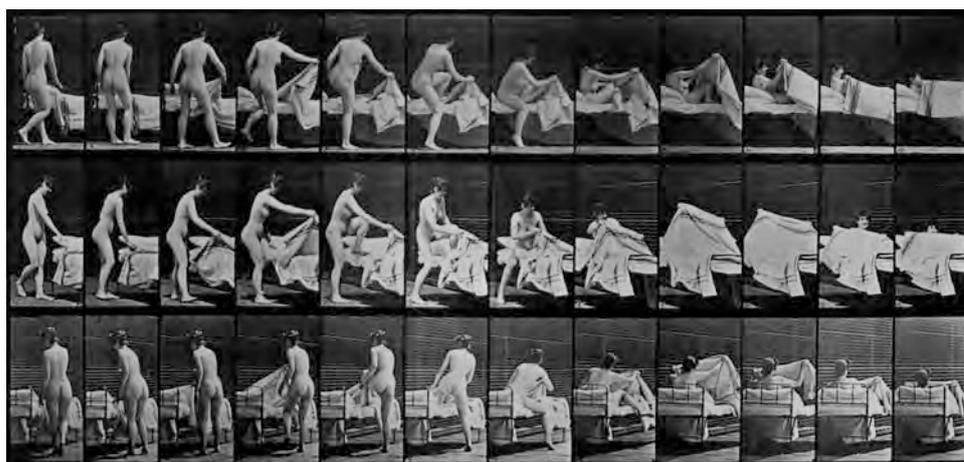
Para desplegar su estrategia de la multiplicación de las extremidades, echó mano de las crono fotografías de Étienne-Jules Marey que ya en 1882 había reproducido los movimientos a pie y en el aire de humanos y animales. Los estudios de Marey son prácticamente copiados por Balla pero en *Dinamismo de un perro con cadena*, el italiano condensa las fases del movimiento para obtener la misma falta de nitidez que se aprecia en las fotografías realizadas por varios miembros del movimiento futurista.

Las crono fotografías son un medio de análisis del movimiento por medio de fotografías realizadas sucesivamente con intervalos iguales que son exactamente las medidas que dan la ilusión del movimiento y constituyen el fundamento del cine.



Étienne Jules Marey, crono fotografía, 1890.

Los estudios de Marey sobre el movimiento para los cuales utilizaba polígrafos e instrumentos de registro, influenciaron a su vez al gran fotógrafo Eadweard Muybridge. Quién a su vez constituyó una gran influencia para Marcel Duchamp cuando este quiso pintar el famoso *Desnudo Bajando la escalera*.



Eadweard Muybridge, secuencia fotográfica, 1913.

I.2

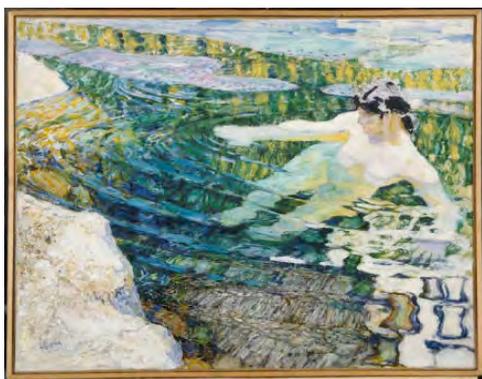
EL CORTE DE DUCHAMP, KUPKA, EL OP ART, RICHTER Y EL ARTE SECUENCIAL.

Marcel Duchamp, *Desnudo bajando la escalera*, 1911-1912.

En ese sentido, la secuenciación de planos aportada por el cubismo, pero también las innovaciones futuristas o la *crono fotografía* fueron influencias suficientes para que Duchamp se enfoque en este problema del movimiento. Se trata de una figura descompuesta en imágenes superpuestas que recrean la de una persona en movimiento bajando una escalera, lo mismo que si se hubiera plasmado en una secuencia fotográfica continuada.

Obviamente las búsquedas cubistas de Picasso abordaron el movimiento desde otros parámetros.

El pintor checo Frantisek Kupka también manifestaba en sus creaciones una preocupación por representar pictóricamente el movimiento. Estuvo muy impresionado con el Manifiesto Futurista, aunque después su obra se derivó más hacia la abstracción. En la siguiente imagen vemos un claro ejemplo del movimiento del agua, su vaivén y las ondulaciones bellamente pintadas por el artista.



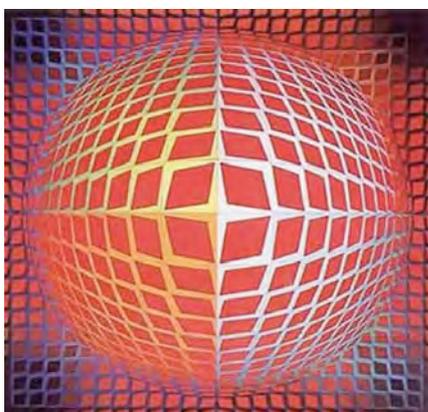
Frantisek Kupka, *Agua (La bañista)*, 1906-1909.

Otra vanguardia artística importante que se ocupa del movimiento es el arte cinético: pictóricamente, el arte cinético también se puede basar en las ilusiones ópticas, en la vibración retiniana y en la imposibilidad de nuestro ojo de mirar simultáneamente dos superficies coloreadas, violentamente contrastadas.

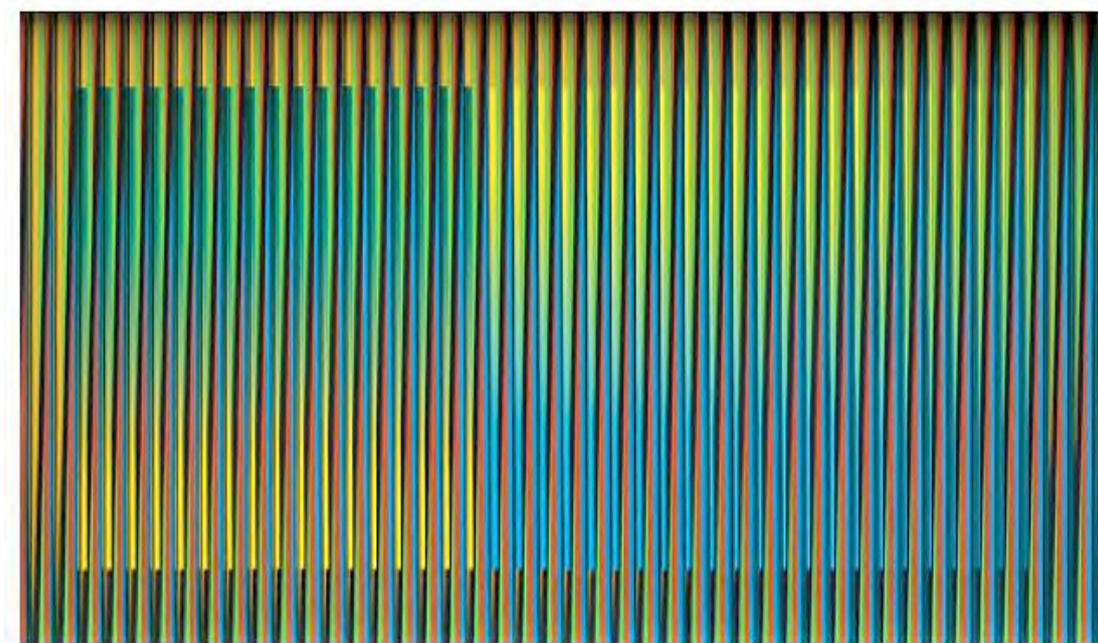
Aquellas obras que causan al espectador movimiento e inestabilidad, gracias a ilusiones ópticas, que cambian de aspecto según el punto desde el que son contempladas o por la luz que reciban forman parte del movimiento Op Art.

En las obras de Op Art el observador participa activamente moviéndose o desplazándose para poder captar el efecto óptico completamente. Estas obras exigen del espectador una actitud activa.

Carlos Cruz Diez y Vasarely son unos de los exponentes más importantes de este genero:



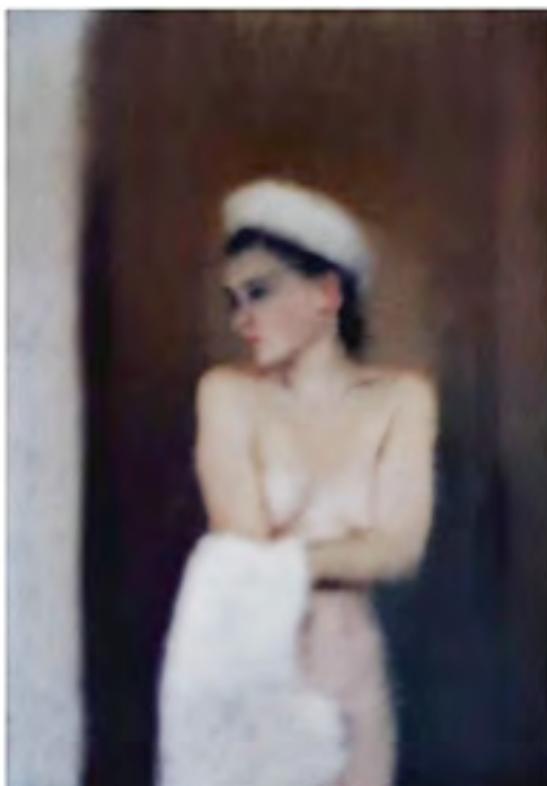
Vasarely, *Bo*, 1955.



Carlos Cruz Diez, *Physicrhomie 1491*, 2007

Las obras interactúan con el espectador provocando una sensación de movimiento virtual mediante efectos de ilusión óptica, situación que desencadena una respuesta dinámica del ojo y una cierta reacción psicológica derivada de su apariencia sorprendente. Se utiliza para ello la construcción de perspectivas que el ojo no puede fijar en el espacio; el efecto Rubín, que descubre convexidades a partir de figuras que comparten sus contornos; el efecto moaré (enlace alternativo accesible), surgido por la interferencia de líneas y círculos concéntricos junto a otras ilusiones perceptivas de inestabilidad, vibración o confusión.

Otro gran artista que ha dedicado su vida al estudio de la pintura y a sus múltiples posibilidades es Gerhard Richter. Sus retratos siempre han sido polisémicos, desde el magnífico retrato de Emma bajando las escaleras en el cual rinde un homenaje a Duchamp siguiendo por sus mujeres “borrosas”, él ha ahondado sobre la teoría de la percepción.



G. Richter, *Badende Small Bather*, 1994.

En efecto en este magnífico óleo tenemos la sensación entre otras cosas de movimiento: la mujer se movió sutilmente, o esta a punto de moverse, esta visión borrosa no es real, y nos sugiere un cambio en nuestra percepción.

También en sus cuadros abstractos como Haggadah, percibimos un trabajo sobre el movimiento, muchas cosas están sucediendo simultáneamente en este cuadro, las superposiciones de colores y formas nos sugieren una especie de derretimiento como si la vida se hubiese derretido y las formas se vuelven líquidas y resbalosas.



G. Richter, *Haggadah*, 2006.

Hablaremos de uno de los retratos "borrosos" y deformados de Richter, en donde vemos claramente las deformaciones ocurridas por la velocidad y el movimiento. Esta sutileza o descolocación del retrato de esta mujer nos brinda un estado de las cosas alterado y diferente y produce un cambio en nuestra visión.



G. Richter, *Frau Marlow*, 1964.



G. Richter, *Inge (coloured)*, 1965.

En este otro retrato de Inge observamos como el movimiento desplazó la realidad y la modificó.

Es importante, entonces, entender que este gran pintor incorporó al movimiento en sus distintas estrategias de distorsión de la imagen, mismas que respondieron a diferentes necesidades del artista. En realidad Richter que venía de la RDA y que logró reubicarse en la RFA había llevado consigo un tesoro invaluable para él: su álbum de retratos de familia. Es este mismo álbum que retoma para trabajarlo con su pintura y abordando reflexiones sobre el olvido, la distancia, lo borroso que se vuelve la memoria después de un cierto tiempo cuando uno está lejos de casa. Ese sentimiento de extranjería que sentía Richter era el alma, el cuore de sus cuadros “borrosos”; él trabajaba esta indeterminación por medio de pinceladas visibles que se entrelazaban entre sí y retiraban nitidez a sus personajes, por un lado ayudaban a que mezclaran más entre ellos y se produjera una mayor unidad, y por el otro lado estas imágenes que surgían de esta neblina indeterminada parecían más apariciones que presencias. En efecto este trabajo sobre la sensación de Richter es sumamente personal e innovador dentro de la pintura. Ahora bien el movimiento está ligado a lo indeterminado. A mí como artista, lo que me interesa de Richter, es cómo plantea la posibilidad de imágenes que no son perfectas, que no son fijas, surgen y van más allá de la descripción, encarnando una sensación de movimiento. Algo se movió... Son como fotos movidas que le dan una segunda vida, mucho más real en la nostalgia, a la imagen original. Los modelos que yo trabajo, son también video stills, o fotogramas que tienen una segunda vida que depende de mis emociones, sentimientos e intenciones al momento de pintarlos.

Mis apropiaciones no necesariamente son biográficas ni provienen del álbum de mi vida, pero sí de mi educación sentimental y de mi licencia de apropiación como artista. También me interesa de este Maestro, su posibilidad de abordaje desde el concepto de imagen afección propuesto por Deleuze, que desarrollaremos en el

siguiente capítulo. De momento me limito, a manera de prólogo sobre este asunto, a citar un comentario de Christine Merhing en el libro *Gerhard Richter/ Panorama*:

El deseo de proximidad emocional y física nunca es concretizado, no más, que el deseo de volver nítidos sus sujetos, pero estos deseos persisten, mismos que los placeres ópticos, que los vínculos con los cuerpos y las cargas afectivas.



Tante Marianne, 1965, óleo sobre tela 100 x115 cm.

En este retrato de la Tía Marianne se ve muy claramente lo que nos explica Christine Merhing.

Por último, es indispensable mencionar aquí que además de trabajar imagen que sugiere movimiento, este artista la trabaja de manera magistral como secuencia en diversas series: de las más famosas, es *Confrontation 1, 2 y 3*, los tres óleos de 1988 sobre tela, dejan ver tres distintos momentos por los cuales atraviesa la misma persona. Este trabajo secuencial es otro de los referentes que he considerado ya que en este último, se puede rastrear el tiempo y el movimiento.



Confrontation 1, 2 y 3 1988, óleo sobre tela.

También en el llamado *arte secuencial*, uno puede rastrear al movimiento:
 Los artistas solían utilizar frisos y vasos como medios para contar historias, como en la Columna Trajana construida en 113 DC, esta es un sobreviviente de los primeros ejemplos de un relato contado a través de la utilización de imágenes secuenciales.



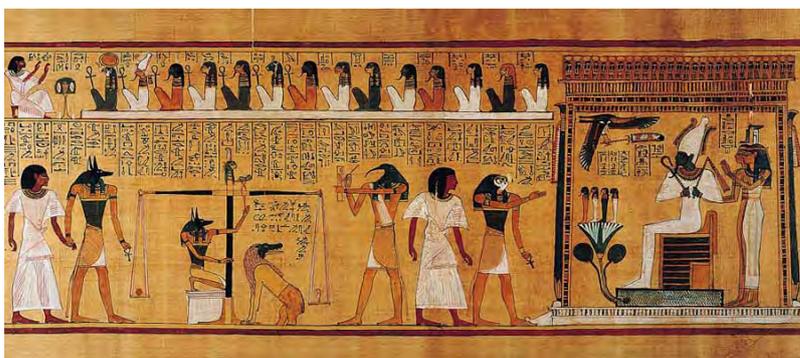
Columna Trajana, 113 DC.

Existe igualmente una herencia de arte secuencial en los códices pictóricos prehispánicos. Algunos se leen de forma lineal, y otros, como los mixtecos del grupo *Bodley y Selden* se leen en zigzag. Esto marca una lectura muy dinámica y singular.



Códice *Selden*, linaje de la princesa 6 mono.

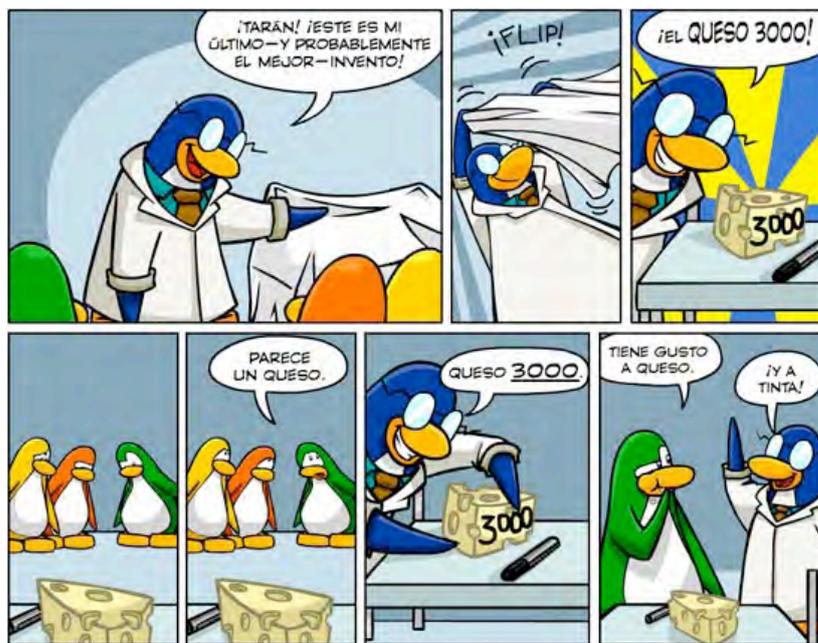
También podemos admirar la complejidad del libro de los muertos egipcio, y cómo éste estaba conformado por múltiples escenas que se sucedían y se encadenaban para formar un relato original y sagrado.



Libro de los muertos de *Hunefer* (c. 1310 A.C.)- Papiro

En casi todas las culturas antiguas la Egipcia, la Persa, la Griega, etc... existía este recurso de la secuencia.

Saltamos al presente y llegamos inevitablemente al cómic que en cualquiera de sus géneros, nos ofrece el arte secuencial por excelencia y nos brinda por lo tanto una suerte de temporalidad, en la cual seguimos paso a paso las acciones o hazañas de sus personajes.



Gary necesita vacaciones.

Lo que resalta mucho en el cómic es el recurso del texto que acompaña las secuencias y que es igualmente elocuente, todos los "Flips", "Flaps", "Ops", "Yee", etc.. conforman elementos valiosos que refuerzan y acentúan los movimientos de los personajes. Aquí vemos en este ejemplo cómo en el segundo cuadro superior, todo el conjunto se mueve gracias al "Flip", a la perspectiva utilizada que se fuga hacia la izquierda y las rayas que atraviesan este cuadro. La creatividad y la libertad que utilizan los autores de este género para crear secuencias de todos los tamaños y formas imaginables es también admirable.

Se podría decir que mi investigación coincide con el arte secuencial en la presentación de diferentes secuencias de la imagen, pero mi investigación parte de otro lado: del deseo de pintar la imagen-movimiento, de distintas formas, pintando secuencias de películas o extrayendo instantes privilegiados de las mismas secuencias, con la finalidad de anclarlas mejor en la memoria del espectador.

II. SEGUNDO CAPÍTULO

MI SERIE PINTANDO LA IMAGEN-MOVIMIENTO

Me parece fundamental analizar mi propio deseo de pintar la imagen-movimiento. Partiendo del principio del deseo del filósofo Maine de Biran en el cual el “Yo quiero” es fundamental, mi intención se encuentra básicamente en lo segundo: Poner en relación el vídeo y la pintura, el cine y la pintura, en suma la imagen-movimiento y la pintura.

He aquí un buen ejemplo de mi trabajo con la imagen-movimiento:

En esta acuarela que muestro a continuación que mide 120 x 230 cm, pinté una secuencia del fusilamiento de Maximiliano extraído del video de Enrique Méndez Hoyos *Tiempo Sagrado*. Pero no solo pinto la secuencia, en este caso pinto también una imagen privilegiada que me pareció importante: el instante en que Maximiliano sueña su propia muerte:



La pesadilla de Clavé. Obra basada en el video de Enrique Méndez Hoyos. Acuarela sobre papel, 230 x120 cm, 2012.

2.1 VÍNCULO CON LA SEMIÓTICA DE PEIRCE Y CON LAS REFLEXIONES DE DELEUZE SOBRE EL CINE Y SOBRE BERGSON.

Me encuentro determinada por la secundidad queriendo ligar dos medios, hacerlos dialogar, relacionándolos y creo que los cuadros que obtengo de esta relación, el resultado pertenece a mi terceridad, ya legalice este proceso: pintar secuencias de la imagen-movimiento. Aunque estoy en mi búsqueda de la primeridad, de llegar a esa condición indeterminada en que las imágenes recuperan su misterio, su potencialidad como sensaciones, en mis lienzos y soportes. Me parece que en algunas de mi secuencias pintadas encuentro esa primeridad.

Aquí muestro un ejemplo mío del rostro-afección, de la imagen-afección:
la imagen afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano no es otra cosa que el rostro, la definición Bergsoniana destaca estas características:
-una tendencia motriz sobre un nervio sensible, es decir, una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada. El rostro es esa placa, expresa toda clase de movimientos que le cuerpo mantiene enterrados. A un rostro se le pueden formular dos tipos de preguntas:
¿En qué piensas?, ¿que te pasa?¿que sientes o experimentas?

Esta acuarela, corresponde al fragmento de un vídeo de Bill Viola:



Silent Mountain, de Bill Viola, acuarela sobre papel, 25x25 cm, 2011.



Silent Mountain, de Bill Viola, segundo corte, acuarela sobre papel, 22 x 45 cm.



Detalle

Tomaré otro ejemplo: mi cuadro titulado *Las derivas de Oriana frente a la obra The Station square garden de Pipilotti Rist*.



Las derivas de Oriana frente a la obra The Station square garden de Pipilotti Rist, acrílico sobre tela, 120 x100 cm, 2011.



Detalle.

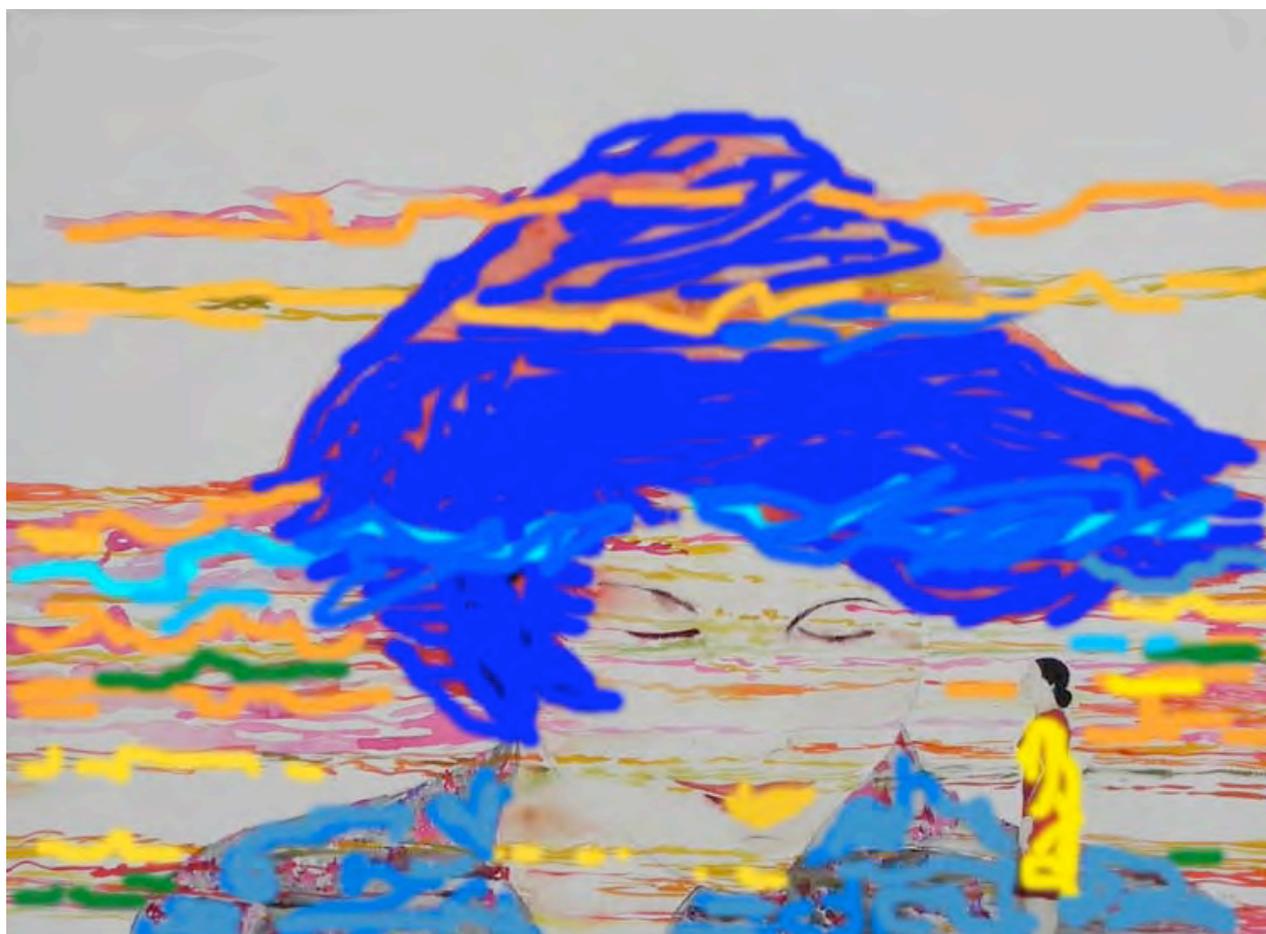
En esta obra retomo un fragmento del vídeo de Pipilotti en el cual una mujer se desmaya deliberadamente para ir en contra de la tesis freudiana sobre la supuesta “histeria “ de las mujeres. Pipilotti contrata a una artista del performance y le pide que efectúe este desmayo ficticio en distintos espacios.

Para empezar parto de una intención de revivificar lo estabilizado (un vídeo ya acabado, legalizado, perteneciente ya a la historia del arte contemporáneo y a la terceridad) e intento movilizarlo, primero pasarlo a lo segundo, relacionándolo con un nuevo medio, la pintura, medio que a su vez también se encuentra ya mega estabilizado, e intento añadirle nuevos interpretantes (los de mi cultura pictórica), aunada a la determinación de crear espacios habitados aunque sea por fracciones de segundo, por la primeridad. El hecho de aislar una secuencia de vídeo del vídeo total ya crea una suerte de primeridad ya que en este aislamiento se pierden un poco las nociones temporales, se crea un territorio marcado por la indeterminación, ilocalizable por unos momentos hasta que uno lee el título.

También toda la serie de transformaciones que sufren las imágenes en movimiento al ser trasladadas a otro medio, al de la pintura en este caso, pueden dotar de primeridad las imágenes ya que estas se desestabilizan de cierta manera. Al atravesarlas por diversas líneas de color, que funcionan como ruido tecnológico o interferencias, eso es, que interfieren en la precisión, belleza y perfección de la imagen se crea un territorio a parte o dotado de primeridad ya que en general todo el mundo intenta borrar los errores, que no aparezca deformada la imagen que no interfiera nada entre ella y su perfección. Bueno hablamos sobre todo del medio de la televisión, no del cine experimental, donde justamente todos los defectos serán intencionales y alabados!



Pintando la imagen-movimiento, video “Lonely girl” de Ellen Zweig, acrílico sobre tela, 120 x 200 cm, 2010.



Oriana contemplando el video Séduction de Joel Bartolomeo, acrílico y acuarela sobre aluminio, 120x180 cm, 2013.

Otro elemento importante que podría dotar de primeridad las imágenes en estas últimas obras, son los colores, el vehículo de la acuarela, el agua, permite que se vuelvan sensaciones y cualidades. Aunque me imagino que Deleuze discutiría este punto durante varias horas, me parece que el agua si permite (aunque sea mínimamente) que se desestabilicen y vibren más los colores. Ya el rojo no esta atado al zapato de la mujer, se desborda, lo atraviesa y a su vez es atravesado por esta energía vibrante que atraviesa todo el cuadro y que corresponde a la caída de la mujer. Creo que lo de los colores que se vuelven cualidades es más notorio aún en las secuencias de las siguientes acuarelas:



Oriana contemplando el vídeo Ever is over all de Pipilotti Rist, segundo corte, 105 x 160 cm, 2012.



Oriana contemplando el vídeo Ever is over all de Pipilotti Rist, tercer corte, 26 x 33 cm, 2012.

El azul del vestido deviene cualidad al desbordarse de este en la parte superior donde se confunde con la banqueta, el rojo que habita el centro del cuadro esta compuesto en parte por un fragmento de un coche y en parte por un fragmento de una flor. En realidad aunque sea por unos segundos en el primer vistazo del cuadro uno tiene más la sensación del rojo que la visión de un pedazo de coche y un pedazo de flor! Sí existe un campo en el cual el color vibra.

Igualmente, la deformación voluntaria de la proyección derecha del vídeo (que corresponde al fragmento de la naturaleza), esta oblicuidad ayuda a la tergiversación del espacio y a crear un poco un estado diferente al normal y estabilizado.

El agua, es lo que permite la movilidad, la fluidez, Deleuze analiza minuciosamente la imagen percepción, y habla de la película *Remorques* de Grémillon. En esta película el analiza el conflicto entre el oficio y la pasión , como esta última lo retira , lo sustrae de su oficio que constituye su vida misma, su vida de marinero en el mar.

Al enamorarse de una mujer en la tierra se ve inmovilizado por esta pasión fijado a la tierra , a lo estable, mientras que en el agua el fluía, y construía todas sus utopías.

El agua en mis acuarelas funge de cierta manera como un elemento que rompe con lo fijo, con la terceridad, con lo estabilizado, y nos hace entrar al “sistema liquido” de Deleuze, donde las imágenes corren como en la película *Lluvia* de Ivens en la cual estamos invadidos por la sensación del agua.

Para mi el agua de la acuarela, me permite una libertad que incluso escapa a las determinaciones de mi propia terceridad.



Ante el Video *Himalaya s Sister Living Room* de Pipilotti Rist, acrílico sobre tela, 100 x 200 cm, 2011.

2.2 IMAGEN PERCEPCIÓN: LA IMAGEN OBJETIVA Y LA IMAGEN SUBJETIVA SEGÚN G.DELEUZE.

Me interesa mucho estudiar con Deleuze como es importante el va y ven y el juego entre los dos sistemas de percepción, el subjetivo y el sistema objetivo de interacción universal. Cómo el sistema subjetivo esta organizado alrededor de un centro privilegiado y como el objetivo no lo está.

Sigo con la imagen percepción, que interesante es el punto de vista de Cézanne : *como La pintura le restituye al mundo su virginidad*, cuando dice *Nosotros ya no somos inocentes*, me imagino que habla de cómo estamos (aunque solo se salva al pintor!!) rellenos de terceridad, de ideas estabilizadas y de condicionamientos que impiden una visión pura. Solo el bebé del cineasta Stan Brakhage se salva también de todo esto y puede “sentir” y experimentar los colores en toda su primeridad cuando se arrastra por la hierba.

Deleuze en su libro sobre cine (*Cine I. Bergson y las imágenes*) nos introduce en el mundo experimental del cineasta Vertov y cómo trabaja a partir de los fotogramas y de los intervalos entre estos y cómo obtiene imágenes aceleradas o ralentizadas, sobreimpresas, etc..

Al final Landow acaba quemando un fotograma y pasamos de la imagen liquida a la imagen gaseosa.

Otro de los elementos que me interesó mucho sobre la imagen-percepción, es analizar justamente los distintos lugares que toman los personajes, como el vaquero del Western. Cómo se van alternando los distintos puntos de vista del mismo cowboy y cómo Deleuze crea un mundo muy complejo sobre la percepción.

En mis cuadros Oriana funge como espectadora indicando la existencia de un espacio representado, y funge a su vez como testigo de la segunda obra creada a partir de un primera obra, es decir el vídeo tratado o pintado. Cumple también el rol de un sujeto exterior que observa desde el exterior un acontecimiento: la proyección ficticia de una secuencia de una película o de un video. Nosotros estamos en la terceridad y vemos como Oriana ve las películas. Ella se relaciona a la imagen objetiva de Deleuze ya que la imagen subjetiva es la imagen de un conjunto tal como es vista desde el punto de vista de alguien que forma parte de dicho conjunto. Y Oriana se encuentra afuera de dicho conjunto.



Oriana en sombra contemplando el video Baltimore de Isaac Julien, acrílico sobre tela, 120 x180 cm.

El ejemplo del cineasta Lubitsch es muy bueno, ya que crea distintos puntos de vista de sus propias escenas a partir de la mirada de sus personajes: primero uno ve el desfile militar a través del intervalo de la muleta de un hombre, y en el segundo plano, Lubitsch devela la mirada de un hombre sin piernas, estábamos mirando lo que él veía! La imagen objetiva devino subjetiva.

Aquí realmente se une el trabajo del cineasta y el del pintor, ya que ambos eligen quién ve que desde que puntos de vista, y pueden jugar hasta el infinito con estas posibilidades en las cuales lo objetivo deviene subjetivo y viceversa.

Para finalizar, diré que la noción de duración del filósofo Bergson me pareció fascinante y a partir de ahora intentaré imprimir esta noción y este concepto en las secuencias de mis cuadros: esta cita de Deleuze sobre la duración es lo que extraigo como un líquido precioso

Lo que se hace y no deja de hacerse es la duración , es la creación de un algo nuevo a cada instante, es el instante siguiente que continua el instante precedente en lugar de reproducirlo.

Deleuze sigue citando a Bergson en su libro *Duración y simultaneidad*:

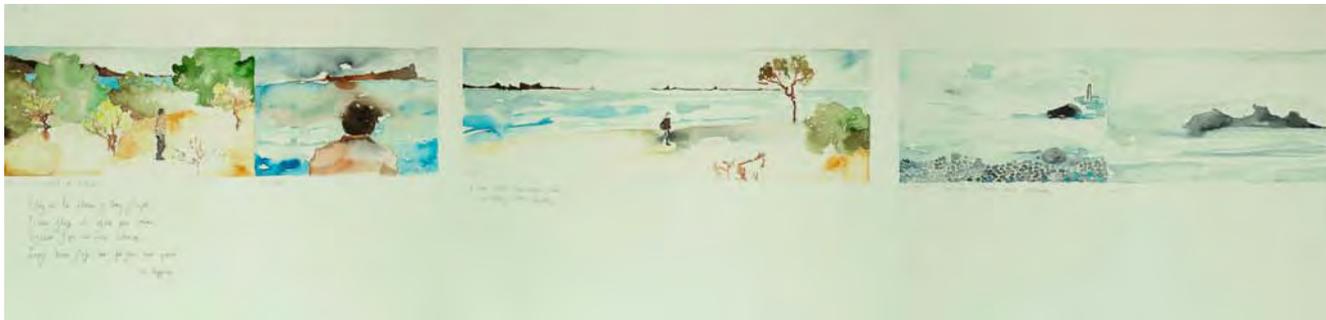
La duración no cesa de ser, a cada instante, el movimiento de dividirse y reunirse creando simultaneidad de los instantes. ...

Toda simultaneidad de los instantes presupone primero otro tipo de simultaneidad, que es la de los flujos...

Estoy en la ribera y hay flujos. Primer flujo el agua que pasa. Segundo flujo, mi vida interior. Luego tercer flujo, un pájaro que pasa.

Creo que estas citas nos permiten darnos cuenta de la complejidad de Bergson y la verdad uno podría tomarse años en trabajar con él, con sus conceptos.

Esta acuarela representa una secuencia de la película de Manuel de la Ribera, que me pareció interesante trabajar. En ella encontré un eco de los flujos mencionados por H. Bergson. Es un tríptico.



Flujos, Manuel de la Ribera, acuarela sobre papel, 35x144 cm 2012.



Detalle 1



Detalle 2



Detalle 3

Descubro que soy una pintora expresionista, que si editaré una película con mis cuadros se vería esta intensidad de la cual habla Deleuze, marcada por los quiebres, las líneas oblicuas, las pendientes, los ángulos, los estados de intensidad luminosa y las caídas de mis personajes que comparto con las de distintos videoastas y cineastas.

En la secuencia que presento a continuación filmada por Wim Wenders sobre la obra *Café Muller* de Pina Baush, aparecen estos quiebres:



Detalle



Primer corte de la secuencia de *Café Muller* de Pina Baush,
acuarela sobre papel, 70 x 98 cm, 2013.



Detalle 2



Segundo corte de la secuencia de *Café Muller* de Pina Baush,
acuarela sobre papel, 70 x 98 cm, 2013.



Detalle



Tercer corte de la secuencia de *Café Muller de Pina Baush*, acuarela sobre papel,
70 x 98 cm, 2013.



Detalle.

CONCLUSIONES

Me interesa proponer la pertinencia de la imagen-movimiento como modelo pictórico considerándola como uno de los fundamentos sustanciales de nuestra idea del mundo y de la realidad. La pintura siempre ha sido una constante investigación de la realidad y de sus representaciones. Esta investigación se ha expresado para bien o para mal, en términos de realismo (Siqueiros, Gubern) o en otros términos, pero intentando capturar lo real. Sea a partir de modelos ideales como los yesos de la viejas academias; sea a partir de representaciones fotográficas o de ilustraciones ideales o idealizadas; sea a través de paisajes bucólicos con desnudos femeninos; sea a partir de un contacto vivo con la naturaleza, como las escuelas de pintura al aire libre; sea a través de investigaciones visuales intelectuales como las de Duchamp, los cubistas, varios de los vanguardistas en general de la primera mitad del Siglo XX, la búsqueda de lo real ha implicado múltiples abordajes teóricos y metodológicos. Yo propongo a la imagen-movimiento como un fundamento de realidad digno de consideración.

El momento de este proceso creativo mencionado arriba, estuvo dedicado a la definición del objeto de estudio, en un intento de identificarlo y teorizarlo, teniendo como origen mis intuiciones, que fueron en primer término las que me inspiraron el tema. Inicé pintando en un pequeña acuarela una secuencia del video *The Station Square Series* de Pipilotti Rist, y en un segundo momento empecé con la reflexión teórica, que es la que ha dado lugar a mis series y a este trabajo.



Oriana contemplando el video The Station Square Series de Pipilotti Rist, acuarela, 23 x61cm, 2009.

Antes de poder investigar mi propia forma o manera de pintar la imagen- movimiento tuve que analizar en la historia del arte quiénes y como han basado sus búsquedas pictóricas en el movimiento.

Aquí propuse un estudio en el cual analicé en sus diversas etapas los autores principales que han realizado investigaciones pictóricas sobre el movimiento y como este se refleja en sus obras. En este análisis vimos desde las obras de Claude Monet, las de Siqueiros, los futuristas, Duchamp con su famoso desnudo bajando la escalera, vimos también en quiénes se basan para construir sus obras, en los increíbles fotógrafos Étienne Jules Marey y Edward Muybridge que a su vez tenían investigaciones muy avanzadas que desarticulaban y analizaban los movimientos no solo de los humanos si no también de los caballos y otros animales. Después nos desplazamos más hacia el presente con el gran pintor Gerard Richter y vimos como incorpora de forma diferente a los futuristas el movimiento en sus obras. El abordaje de Richter es muy diferente, el pinta los efectos del movimiento en la imagen tecnológica. En este estudio acabo hablando del arte secuencial. en especial del cómic, no sin antes haber analizado como casi todas las culturas antiguas han desplegado en sus objetos sagrados las historias que los conforman.

Este momento estuvo determinado por una búsqueda genealógica de distintas experiencias artísticas que se han enfocado en pintar el movimiento, esto a mi me ayudó para ver de donde partir y como construir mi propia propuesta. Es decir, como diría Boris Groys, ¿Cómo aportar diferencia en un campo ya explorado?

Para la investigación me fundamenté en lecturas de textos de Gilles Deleuze recogidos en sus libros sobre el cine y sobre Bergson. Desde otro ángulo contemplé a Gastón Bachelard en su libro *La intuición del instante*, ambos autores me ayudaron a organizar mis ideas y ganar claridad en cuanto a mi búsqueda. También me funcionó en este sentido trabajar planteamientos semióticos basados en estudios de Humberto Eco, y el citado Deleuze, en el abordaje que todos ellos hacen de la semiótica triádica, planteada por C. S Peirce.

Me interesó trabajar sobre todo, en el orden conceptual las ideas de primeridad, segundidad y terceridad propuestos por dicha semiótica triádica. También efectué un análisis de mi obra, las razones que tengo para utilizar la acuarela, cómo el agua produce ciertas zonas de indeterminación, cómo la mezcla entre control y azar

en la acuarela marca la frontera entre primeridad y secundidad. Enfatizo mi interés por resaltar y privilegiar la duración en mi trabajo, pintando secuencias de tres instantes donde se perciba un antes un durante y un después. Explico como a veces escribo directamente citas de filósofos sobre mis acuarelas para crear diálogos entre el cine, la pintura y la filosofía. También analizo la forma en que mis obras son más cercanas al dibujo que a la pintura ya que se componen de muchos elementos dibujísticos. En este recorrido también realzo mis características como artista y cómo abordo el movimiento cuando creo yo misma el modelo para ser pintado como en el caso de mi video de *Vital*.

En este proceso creativo estuve enfocada en lograr precisiones tanto técnicas como conceptuales y en una delimitación más clara de mis objetivos concretos. Mi relación con los autores de mi bibliografía fue más estrecha y profunda

En este proceso creativo , también realicé en paralelo, más de 15 acuarelas sobre papel de distintos formatos que he ido mostrando a lo largo de esta investigación y una bitácora sobre el proyecto. Por lo tanto aquí la investigación tuvo una realización en obra.

Advertí el potencial que para la pintura se abría, al entrar en contacto y establecer una conexión con la imagen-movimiento del cine y el video. Tanto en el video como en el cine y el cine experimental, se registran mundos ideales; imágenes perfectas o casi perfectas que, en su ficción y en su realidad, reconfiguran nuestra noción de realidad e intervienen, de manera determinante, en nuestra idea del mundo y de nosotros mismos, a partir de la memoria, de las nostalgias, de la educación sentimental, de la riqueza que supone trascender la memoria del instante único con la memoria de la secuencia más significativa. Por eso me interesa pintar la imagen-movimiento.

Para concluir, podría decir que el impacto o las contribuciones de mi investigación consisten en un punto de vista diferente, en un enriquecimiento de la pintura después de haberla relacionado con la imagen-movimiento, rompiendo sus estructuras fijas y ligándola a otros medios, como el video, el cine experimental, el cine clásico y el arte secuencial.

FUENTES INFORMATIVAS

BIBLIOGRAFIA

Argudín, Luis, *El Teatro del Conocimiento*, Enap, Unam, 2013.

Bachelard, Gaston, *L' intuition de l' instant*. Editions Stock, Paris, 1931.

Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*. Losada. Buenos Aires, 1940.

Deleuze, Gilles, *Cine I. Bergson y las imágenes*. Ed Cactus, Buenos Aires, 2009.

Eisenstein, Sergei, *Film form: Essays in Film Theory*, H.M Harcourt, 1969.

Eisenstein, Sergei, *Au delà des étoiles*, Union générale d' éditions, Paris, 1974.

Godfrey Mark, *Gerhard Richter/Panorama. Une rétrospective*, Centre Pompidou, Francia, 2011.

Herner, Irene, *Del paraíso a la Utopía*. 2ª edición, Secretaría de Cultura - Senado de la República - ALDF - Porrúa, México, 2010.

Huberman, Georges Didi, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ed AH, Buenos Aires 2006.

Huberman, Georges Didi, *La pintura encarnada*. Ed Pre-textos, 2007.

Huberman, Georges Didi, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ed Manantial, 2004.

Tarkovski, Andrei, *Fidelidad a una obsesión*, Maia Ediciones, 2009.

Young Paul / Dunean Paul, *Cine artístico*. Tashen, 2009.

ARCHIVO AUDIOVISUAL

Bernardo Bertolucci, *Los Soñadores*, 2004, Francia, 1'40''.

Jean Luc Godard, *Bande á Part*, 1964, Francia, 1'40''.

Isaac Julien, *Baltimore*, 2003, Canadá, 10'.

Isaac Julien, *True North*, 2004, Canadá, 10''.

Chris Marker, *La Jetée*, 1962, Francia, 28'.

Enrique Méndez Hoyos, *Tiempo Sagrado*, 2010, México, 9'02''.

Christopher Murray, *Manuel de Ribera*, 2010, Chile, 90''.

Pipilotti Rist, *Ever is over all*, 1997, Suiza, 9''.

Pipilotti Rist, *Himalaya Sister's Living Room*, 2000, Suiza, 8''.

Bill Viola, *Silent Mountain*, 2001, USA, 15'.

Wim Wenders, *Pina*, 2011, Alemania, 100''.

Ellen Zweig, *Lonely Girl*, 2006, USA, 12'49''.