



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO



FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

PLANTEL ACADEMIA DE SAN CARLOS

*GIRAR, CORTAR, TRANSFORMAR, MONTAR.
ESTRATEGIAS PARA LA CONFIGURACIÓN DE IMÁGENES DEL ENTORNO URBANO-ARQUITECTÓNICO.*

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN
ARTES VISUALES

PRESENTA
NADIA MARICELA OSORNIO MUÑOZ

TUTOR PRINCIPAL
MTRO. MARCO ANTONIO ALBARRÁN CHÁVEZ
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM.

SINODALES:
MTRO. JAVIER ANZURES TORRES. (FAD, UNAM.)
MTRO. ESTANISLAO ORTIZ ESCAMILLA. (FAD, UNAM.)
MTRO. NOÉ MARTÍN SÁNCHEZ VENTURA. (FAD, UNAM.)
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO. (FAD, UNAM.)

México, D. F., Junio de 2015



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.

A mi gran amigo, mi protector, mi apoyo infinito. El mejor padre del mundo.
Gracias por tu amor incondicional Humberto Osornio Miranda. Me encanta llevar tu apellido. Con todo mi amor para ti.

A mi madre Rosario Muñoz Reséndiz, porque sin tu gran apoyo durante toda mi vida esta tesis no sería posible.
Gracias por todo mamá.

A mi hija Miranda Sofía Osornio Muñoz. Eres el bebé más hermoso. Siempre contribuyes con tus ideas mi amor. ¡Te amo peloncita!

A mi gran amor Donovan Hernández Castellanos, porque tampoco me esperaba tu llegada.
¡Porque quiero seguir viendo tus ojos cada día! Te amo.

A mi tío Carlos Osornio Miranda. Tu presencia en mi vida es tan importante... Sabes cuánto que te quiero.

A mis primos hermanos muy hermanos, Carlos y Karla Osornio Muñoz. Los adoro. No me pienso sin ustedes!

A mis amigos de la vida: otra vez Karla Osornio Muñoz, Ulises Castañeda (el menos aburrido del mundo), Diana Gisel Vázquez Ríos, Seydi Flores Martínez, Lizeth P. Ibañez Toledo, Sergio Noé Rosas, Icaury Jiménez, Mónica Carol Bugarín, Cecilia Barreto, Adriana Mejía

A todos mis amigos y colegas del periodo de la maestría, porque siempre contribuyeron con sus ideas, sus referencias, porque compartimos la pasión de desarrollar nuestros proyectos, experiencia que nunca olvidaré: Elektropet Pedro Alayón, Christian Santana Prinz, Ana B. Hursh, Karen Cheirif, Aaron Elnecave, Miriam Puente, Joaquín Díaz, Kira Pauletta, Jarumi Dávila (Jaumi con Jota), Carlos Romualdo, Edith Enriquez.

Agradezco ampliamente a mi tutor, Mtro. Marco Antonio Albarrán, por acompañarme en este proceso.

Agradezco también la invaluable contribución de mis maestros, Mtro. Noé Martín Sánchez Ventura y Dra. Blanca Gutiérrez Galindo. Valoro cada clase y cada plática al lado de ustedes, enriquecieron mucho este proyecto. Gracias infinitas.

Índice

Introducción	III		
Capítulo 1. Antecedentes de la configuración del espacio en la tradición pictórica	1		
1.1 El espacio físico: su percepción y representación pictórica	1		
1.1.1 La percepción del espacio físico en la Edad Media	2		
1.1.2 La configuración del espacio en la pintura italiana del Renacimiento	5		
1.1.3 La consolidación de la noción de paisaje	12		
1.1.4 La pintura panorámica	18		
1.2 La ruptura con el modelo perspectivo renacentista en los experimentos vanguardistas	28		
1.2.1 La fotografía y el espacio respecto a la tradición pictórica	28		
1.2.2 El cubismo y la ruptura con el espacio perspectivo renacentista	29		
1.2.3 Experimentaciones fotográficas vanguardistas. Collage/Fotomontaje: construir, montar, no crear.	35		
Capítulo 2. La configuración del espacio en la neovanguardia y en el arte contemporáneo	38		
2.1 Era posmedia: el arte posaurático	38		
2.2 Fotografía y arte conceptual	41		
2.2.1 Jan Dibbets	48		
2.2.2 Bernd y Hilla Becher	50		
2.3 Arte contemporáneo	55		
2.3.1 Pintura post-conceptual: Gerhard Richter	57		
2.3.2 Las diferentes modalidades de exposición de la fotografía	60		
Capítulo 3. La apropiación visual del entorno urbano-arquitectónico	66		
3.1 Lo urbano y la ciudad	66		
3.2 La arquitectura de la ciudad.	68		
2.2.1 Tipo y modelo	71		
2.2.2 Monumento	74		
2.3 La arquitectura de la ciudad de México	77		
2.3.1 Los recorridos por la ciudad	82		
Capítulo 4. Obra artística	88		
4.1 Descripción general de la propuesta	88		
4.2 Metas del proyecto	90		
4.3 Sobre los motivos	91		
4.4 La importancia del boceto (gráfico y tridimensional) en el proceso del proyecto.	94		
4.5 Obra realizada	98		
Conclusiones	114		
Fuentes de consulta	117		

Introducción

Las manifestaciones artísticas que han abordado la problemática de la ciudad y de lo urbano son numerosas –desde el impulso de invención de las ciudades ideales del Renacimiento a las exploraciones vanguardistas urbanas del siglo XX, como las caminatas dadaístas o las deambulaciones surrealistas, sin olvidar las fantasías futuristas-. La atención a la forma física de la ciudad en la actualidad ha suscitado un conjunto de prácticas muy diversas, en las que el arte se ha entrecruzado con diferentes ámbitos de la actividad humana.

La motivación de este proyecto de investigación se encuentra en la constante inquietud y observación del entorno urbano-arquitectónico (de la Ciudad de México en particular), desde mi experiencia infantil durante caminatas con mi padre o madre hasta los prolongados recorridos desde el norte de la ciudad para llegar a la universidad, en los que la diversidad y complejidad del entorno urbano-arquitectónico adquirieron una particular importancia. A ello se suman un conjunto de ejercicios y obras que realicé durante mi curso por la Licenciatura en Artes Visuales de la ENAP, UNAM. Su realización resultó ser un indicador de un interés recurrente por la ciudad, que requería ser desarrollado de una manera más concreta, bajo la forma de esta investigación.

La inmensidad de la Ciudad de México en términos de espacio, es decir, las enormes dimensiones que ha adquirido durante las últimas décadas, ha generado que la experiencia que el habitante tiene de ella sea discontinua, fragmentaria. Para mucha gente gran parte de la ciudad resulta desconocida. Las imágenes de la ciudad obtenidas con aparatos técnicos –desde las fotografías a todas las demás imágenes de origen técnico que circulan en medios masivos (impresos, audiovisuales, digitales)- proporcionan hasta cierto punto una fuente de conocimiento de la misma, sin embargo, de igual manera resultan fragmentarias, insuficientes.

Con base en estas observaciones se planteó la pregunta: ¿hasta qué punto es posible tener una aprehensión del complejo entorno urbano de la Ciudad de México a partir de imágenes obtenidas con aparatos técnicos? Una respuesta provisional –o hipótesis- a esta pregunta fue la idea de la incapacidad de la fotografía para revelar no sólo el aspecto de las cosas, sino su conocimiento más profundo, a pesar de que una de sus mitologías más habituales sea su objetividad.

El objetivo de esta investigación fue entonces desarrollar una propuesta artística –en pintura y fotografía- que indague en la configuración de imágenes del espacio construido de la ciudad a partir de medios técnicos, en relación con la intensa experiencia que implica habitar una ciudad tan compleja como la de México. Se plantearon los siguientes objetivos particulares: la revisión de diferentes momentos de la historia del arte que han prestado atención a la representación del

espacio físico, desde la consolidación de la perspectiva renacentista a las rupturas respecto a sistemas hegemónicos de representación por las vanguardias históricas y la implementación de la fotografía en el arte conceptual en relación con propuestas que involucran lo urbano; la revisión de términos generales relacionados a la ciudad y lo urbano, así como de los aspectos más importantes de la arquitectura de la ciudad de México; y, paralelamente a esta investigación teórica y documental, el desarrollo de una propuesta artística bajo la consideración de la experiencia personal de la ciudad contemporánea como un proceso discontinuo, ante la complejidad del entorno urbano actual y la plena participación de los medios técnicos para visualizarla.

Se aborda, por lo tanto, el componente físico del sistema urbano, su dimensión material, en específico el entorno urbano-arquitectónico. No obstante, es inevitable que la dimensión social de dicho sistema se haga presente, es decir, el proyecto surge de la observación personal y reiterada del medio ambiente construido –esa especie de *inconsciente arquitectónico*¹-, pero cuya experiencia y posibilidad de interpretación se extiende a todo aquel habitante de la ciudad. Cada experiencia del sujeto en la ciudad contribuye a conformar un imaginario urbano

¹ Expresión de David Moriente, quien expresa que este inconsciente arquitectónico o “la fuerte obsesión por el medio construido” es una de las principales fuentes iconográficas del arte contemporáneo, pues lo arquitectónico es un elemento con el que el artista “tropieza” constantemente. MORIENTE, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo, 1970-2008*. Cátedra, Madrid, 2010. p. 30

colectivo, sobre todo ante la plena presencia de los medios y dispositivos tecnológicos que son utilizados para captar el aspecto del entorno urbano. Al indagar en la relación entre *imagen técnica*² y ³, se pretende sustentar una propuesta artística a través de la pintura y la fotografía, que busca mostrar el carácter determinante de los medios técnicos –sobre todo la fotografía- para la concepción colectiva del entorno urbano-arquitectónico, así como la discontinuidad y complejidad de la experiencia abrumadora de caminar y habitar la Ciudad de México.

La preocupación por la aprehensión del aspecto del espacio construido de las ciudades ha sido constante en la historia del arte. Las investigaciones de arquitectos y pintores renacentistas, como la perspectiva atribuida a Filippo Brunelleschi, su teorización por parte de Leon Battista Alberti, o la utilización de la cámara oscura como instrumento auxiliar del pintor, generaron modelos y convenciones para la creación y recepción de las imágenes. Suscitaron pautas sobre la dirección de la mirada hacia el entorno, indicaron lo que se debía mirar y desde dónde.

² Término acuñado por Vilém Flusser para distinguir entre las imágenes realizadas con medios tradicionales (pintura, escultura, dibujo...) y las realizadas con medios técnicos o aparatos (desde la fotografía hasta todas sus aplicaciones/derivaciones): “La imagen técnica es aquella producida por un aparato”. FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas, México. (1990) p. 17

³ Expresión de Aldo Rossi para referirse a la arquitectura urbana, compleja en sí misma pero que forma parte de una realidad más compleja. ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.p. 70

La noción de paisaje se consolidó hasta el siglo XVII dentro del ámbito artístico. El término designó un género pictórico nacido en los Países Bajos, como resultado de condiciones económicas, religiosas y culturales. Los pintores holandeses seguían códigos muy claros para la composición, a través de todo un conjunto de decisiones, como la elección del punto de vista, la introducción de formas, colores y texturas de determinadas cualidades, con una u otra iluminación, a los que se suma la confianza de la sociedad holandesa del diecisiete en los diferentes dispositivos de observación para la comprensión de la realidad, como lentes y espejos.

Con el surgimiento de la fotografía, ya en el siglo XIX, surgieron también aparatos que gracias a sus posibilidades técnicas modificarían las modalidades de representación del espacio -si bien son herederos de sistemas de representación anteriores-, y que introdujeron una aceleración en los procesos de obtención de imágenes. La fotografía panorámica en particular, ofrece un ejemplo claro del complejo artificio para la conformación de imágenes del entorno físico, pues las cámaras panorámicas, -desde sus inicios y con sus variados mecanismos- ofrecen una imagen con una cobertura de campo visual más amplia que la de aparatos fotográficos anteriores. Estos constantes adelantos influyeron e intervinieron directamente en géneros como la pintura panorámica, que por sus grandes dimensiones y su complejidad estructural y conceptual -su pretensión de lograr la ilusión de espacialidad total-, requería de un espacio arquitectónico ex profeso

para ser mostrada, la “rotonda”.

Desde sus inicios, la fotografía resultó de gran utilidad en diferentes campos, gracias a su capacidad para proveer documentos visuales de una aparente mayor verosimilitud con respecto a las tecnologías anteriores, factor que obstaculizó su entrada en el circuito del arte desde su invención hasta los primeros años del siglo XX.

En Alemania, ya en la época de la Bauhaus, la fotografía gozó de cierto despliegue en el campo del arte, y poco a poco la observación minuciosa a través de la cámara fotográfica y la capacidad descriptiva del medio fueron ganando consideración como un proceder artístico. El trabajo desarrollado por Bernd y Hilla Becher en la Alemania de posguerra da prueba de ello. Su “misión de arqueología industrial”, los llevaría a dar forma a un riguroso método de trabajo, y a denominar “tipologías” a la reunión de fragmentos de fachadas industriales que creían que, ante su inminente desaparición, era preciso registrar.

Durante los años sesenta, el artista neerlandés Jan Dibbets realizó un análisis crítico de la percepción visual, el espacio y la luz posibilitado por la cámara fotográfica, mediante un proceso de tomas independientes reunidas *a posteriori*. Su obra adquiere importancia como un proceso para mostrar convenciones visuales, que se convirtió en una rigurosa investigación de los fundamentos ópticos de los aparatos de visión y su relación con la realidad y la visión humana. Es un reto a la concepción de que la fotografía no miente.

Con base en estos antecedentes de la relación entre la búsqueda de la aprehensión del aspecto físico de la ciudad y los medios técnicos de representación, se estructuró el capitulado en el siguiente orden:

En el capítulo primero se destacan ciertos momentos de la historia de la pintura, en los que se puede reconocer un giro en la concepción del espacio, como las innovaciones de Giotto a finales de la Edad Media, la teorización e implementación del sistema perspectivo por parte de León Battista Alberti, la consolidación de la noción de paisaje en Holanda durante el siglo XVII, la pintura panorámica en el siglo XIX y, ya en el siglo XX, la ruptura cubista respecto a la perspectiva italiana. Entre los principales autores cuyos textos, en el campo de la relación artes plásticas y visuales-arquitectura y el de los estudios visuales, sirvieron al desarrollo del capítulo, se encuentran Javier Maderuelo, Joel Synder, Jonathan Crary, Nicolás Mirzoeff, Dominique Bâque y Regis Debray.

El segundo capítulo se ocupa de las rupturas ejercidas por las *prácticas estéticas*⁴ respecto al planteamiento del arte moderno como un arte autónomo y a la noción de pureza del medio. Se destacan sobre todo los usos que de la fotografía hizo el arte conceptual, pero también el resurgimiento de la pintura en la década de los ochenta, bajo la revisión de textos de autores como Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Hal Foster, Jason Gaiger, entre otros.

⁴ Término acuñado por el crítico de arte Michael Fried en 1967 en su texto "Art and Objecthood", que incluyó, entre otros movimientos, al minimalismo.

El tercer capítulo aborda las distinciones entre *lo urbano* y *la ciudad*, con la finalidad de tomar una dirección hacia la dimensión arquitectónica de la ciudad. Se abordan cuestiones específicas de lo arquitectónico, como el *tipo* y el *monumento*, precisando sus características principales y su importancia como *hechos urbanos*. Se sigue con algunas observaciones sobre las características de la arquitectura de la ciudad de México en la actualidad, bajo la consideración de los factores sociales, políticos y económicos que en gran medida la determinan. El capítulo incluye también un apartado dedicado al recorrido por la ciudad, tal como ha sido estudiado por Francesco Careri y Walter Benjamin. Todo lo anterior tiene como base los estudios teóricos de autores como Aldo Rossi, Henri Lefebvre, Peter M. Ward, Rudolf Arnheim, Gordon Cullen y Francesco Careri.

En el cuarto capítulo se precisan las principales intencionalidades, motivaciones y características de las obras pictóricas y fotográficas producidas como parte de esta investigación: se describe la propuesta en términos generales, se introduce el concepto de configuración para evidenciar el carácter transformador de la práctica artística, se incluyen las metas y se ahonda en los motivos, así como en el procedimiento de trabajo. Se insiste en la inquietud de trabajar con ambos medios –fotografía y pintura–, con el fin de enriquecer la propuesta y pensar a la pintura como una posibilidad de interpretar, de re-configurar los espacios fotografiados.

Capítulo 1. Antecedentes de la configuración del espacio en la tradición pictórica

1.1 El espacio físico: su percepción y representación pictórica

El interés por el entorno urbano, en primera instancia como habitante de la ciudad y, después como productora plástica, me llevó al cuestionamiento sobre la capacidad de la fotografía para registrar sus características formales en términos visuales, modalidad que en sí misma es una fragmentación del acto de percibir la ciudad, experiencia mucho más rica y compleja.

Es sabido que los aparatos técnicos para el registro visual del entorno –la cámara fotográfica en este caso- han sido diseñados de acuerdo a la confluencia de teorías científicas con criterios pictóricos basados a su vez en la geometría –a saber, la perspectiva-, que limitan o determinan sus posibilidades de operación y de conformación de imágenes: “[...] las cámaras han sido diseñadas para alcanzar determinados tipos de resultados pictóricos. Si ciertas cámaras pueden utilizarse para producir imágenes convincentemente realistas [...] es

porque fueron diseñadas para producir tales resultados”.¹

El presente capítulo está destinado al estudio general de la percepción y la representación del espacio físico desde su sistematización pictórica, con el fin de mostrar el origen de los aparatos fotográficos en las diversas investigaciones teórico-prácticas de diferentes pintores, que respondieron a la inquietud por los diversos fenómenos del entorno sensible, buscando la aprehensión de la realidad por medio de la imagen –del arte-, bajo la conciencia de que estos procesos experimentales y teóricos ya han sido estudiados y documentados por la historia del arte. Sin embargo, se retoman algunos de estos momentos porque permiten a esta investigación explicar el peso que aún ejercen las formas hegemónicas de representación del espacio de origen pictórico en la actividad fotográfica, así como en el resto de las llamadas imágenes técnicas.

Los hábitos de la cultura visual actual hacen referencia a la experiencia humana del espacio, es decir, a la capacidad de la imagen como instauradora de la realidad, como lo ha sugerido el filósofo Vilém Flusser: “las imágenes técnicas significan modelos imaginales para las vivencias, las percepciones, los valores y el comportamiento de la sociedad. Significan programas imperativos [...] los conformadores de imágenes y sus aparatos dan a sus imágenes un significado que no sólo

¹ SYNDER, Joel. “La visión como imagen pictórica”, en *Poéticas del espacio: antología crítica sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002. p. 224

está programado, sino que a su vez es programador".²

El capítulo inicia con la referencia al cambio perceptual en la transición de la Edad Media al Renacimiento en relación con la atención hacia el mundo físico, para continuar con la consolidación del paisaje como género pictórico en Holanda durante el siglo XVII. Continuaré con el nacimiento de la fotografía, en particular con la fotografía panorámica y la diversidad de aparatos que surgieron para captar vistas del entorno físico. Finalizo el capítulo con el uso que algunas vanguardias históricas hicieron del fragmento fotográfico, bajo la forma del collage y/o del fotomontaje.

1.1.1 La percepción del espacio físico durante la Edad Media

Un factor muy importante que Javier Maderuelo distingue al referirse a la tardía introducción de la noción de paisaje en la cultura occidental, es la influencia del cristianismo como una circunstancia que obstaculizó el desarrollo del sentido del paisaje que empezaba a perfilarse en la cultura romana. Tres aspectos de la cultura romana mostraban ya una propensión a la mirada estética del territorio: 1) Epicuro y su teoría del placer, que favorecía el disfrute del mundo por medio de los sentidos, centrando el intelecto en el mundo sensitivo y el conocimiento empírico; 2) la poesía pastoral y 3) la creación de jardines, así como el término

² FLUSSER, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. ENAP-UNAM. México, 2011. p. 48

locus amoenus (lugar ameno).³ Sin embargo, la irrupción, diseminación e instauración del cristianismo impidió que se afirmara la idea de paisaje en el mundo antiguo. El mundo de los sentidos fue reprimido por las ideas cristianas. Lo material y lo corpóreo fueron despreciados, en favor de una espiritualidad mística alejada del disfrute que le ofreciera cualquier percepción sensorial. El mundo físico, tangible, se asoció con lo pagano en la cultura occidental. Los creadores de imágenes abandonaron toda representación del mundo exterior. Esta situación se vio reforzada por el carácter simbólico de la imagen de la Edad Media, que pretendía narrar hechos religiosos, sin hacer referencia a la realidad física.

Según Javier Maderuelo, fueron los artistas, al igual que los geógrafos, quienes durante la Edad Media descubrieron la sensibilidad hacia el paisaje y quienes mostraron realidades que habían permanecido imperceptibles a la mayoría. Cuadros y mapas fueron las dos representaciones que hicieron posible la conciencia del entorno físico en la que, además de mostrar cualidades del territorio, se llegó a la disposición de disfrutar de su contemplación. Al respecto, Maderuelo comenta:

Geógrafos y artistas han conseguido ofrecer visiones paisajistas del mundo antes de que el resto de los humanos fueran capaces de descubrir en los entornos lo que éstos tienen de paisaje...[...]

³ MADERUELO, Javier. "Paisaje: un término artístico", en *Paisaje y arte*. Abada. Madrid, 2007. p. 15

empezaron a mostrar realidades que hasta entonces eran imperceptibles, haciendo evidentes los objetos y su representación, de tal manera que la representación hace emerger el objeto, lo que quiere decir que no habiéramos llegado a tener conciencia paisajista sin la existencia de los mapas y los cuadros [...] ⁴

Los pintores de la Toscana en el siglo XIV, entre ellos Duccio y Giotto, prestaron atención y acompañaron las escenas religiosas de elementos del ambiente como edificios, montañas o animales. La atención a la ciudad estaba en relación con el surgimiento de la clase burguesa y el valor que ésta le daba al núcleo urbano: "Es el valor de la capital, de la clase burguesa emergente, que ama su ciudad y la quiere ver representada" ⁵. Esta escuela florentina del Trecento, concedió importancia al mundo físico, y gracias a innovaciones técnicas constantes, se alejó del hieratismo que había seguido por influencia del estilo bizantino. Giotto, como iniciador de la pintura moderna, aportó novedades que influyeron hasta el Renacimiento. En sus escenas hay una elaboración del espacio más compleja, aunque siguen teniendo elementos imaginativos. *Expulsión de los demonios de Arezzo* es una composición que muestra un juego de volúmenes y planos para valorar el espacio, y un sentido de perspectiva en los elementos arquitectónicos,

⁴ *Op. cit.* p. 13

⁵ TRIADO, Juan Ramón. *El paisaje: de Giotto a Antonio López*. Carrogio. Barcelona, 2007. p. 12

así como disminución de tamaño en las figuras de planos posteriores, que generan profundidad. (Fig.1) Duccio y Giotto rompieron con la tradición simbólica y esquemática del medioevo. Sus figuras tienen la pretensión de ocupar un lugar concreto en el espacio. Basaron su pintura más en la experiencia visual que en la tradición. ⁶



Fig. 1 Giotto di Bondone
Expulsión de los demonios de Arezzo
1296-1300
270 x 230 cm

⁶ SYNDER, Joel. *Op. cit.* p. 229

Es con artistas como Jan van Eyck, pintor que vivió la transición de dos siglos -el XIV y el XV- y que por lo tanto es un puente en términos representacionales en el campo de la pintura, que se recurre a introducir de manera precisa datos del ambiente en las composiciones, aunque como tema secundario (se les llamaba "fondos" o "lejos"), pero que son muestra del interés que ya se tenía por representar el mundo físico. Estos fragmentos, aunque forman parte de composiciones cuyo tema era religioso la mayoría de las veces, constituyen ya representaciones del entorno físico bajo un interés plástico. Durante el Renacimiento, el recurso de incluir un fondo definido, concreto, responderá a la intención de incrementar la ilusión de profundidad y dotar a la imagen de verosimilitud. En *La virgen del Canciller Rollin*, (Fig. 2) de van Eyck, se distinguen variados elementos del espacio exterior representados a detalle en los últimos planos, que sitúan a los personajes en un contexto específico.

Este tipo de descripciones pictóricas dan cuenta de una percepción más elaborada del entorno físico y sus particularidades, así como del deleite por parte del artista al incluirlo en su composición. *El retablo del Cordero Místico* o *Altar de Gante* (Fig. 3), también ofrece ejemplos de estas representaciones tempranas del entorno físico en varios de sus paneles: Van Eyck se extiende en dar información detallada de elementos de la naturaleza y del medio en general que le rodeaba. Los detalles de varios de los paneles que componen el retablo se incluyen para evidenciar este prematuro interés por el mundo tangible y

visible. (Fig. 3.1) Pueden advertirse diferentes tratamientos para la descripción de elementos ambientales, tales como árboles, arroyos, algunos tipos de flores, montañas, además de algunas descripciones en los últimos planos de la ciudad, con sus torres y catedrales.

Estos primigenios intentos de los pintores flamencos por reproducir lo visto en el mundo exterior servirán como base para el desarrollo de un arte que, ya en el siglo XVII, se desarrollará bajo la conciencia del paisaje.



Fig. 2 Jan Van Eyck
La Virgen del Canciller Rolin (detalle)
Óleo sobre tabla
1435

1.1.2 La configuración del espacio en la pintura italiana del Renacimiento

Eso sucedía en el norte de Europa, con una sensibilidad distinta a la de la sociedad italiana. En Italia, el pintor fue un intérprete visual de historias sagradas y de mitos grecorromanos. Lo que proporcionaban estas composiciones pictóricas no eran imágenes de lugares concretos. Más bien se estandarizaron modelos pictóricos que desarrollaron códigos específicos –como ha sucedido siempre en la pintura- a nivel compositivo, espacial y cromático, para representar escenas y personajes.

El sistema perspectivo fue utilizado en Italia para dotar de veracidad visual a las figuras y a los espacios arquitectónicos. Fue León Battista Alberti quien, en su tratado *Sobre la pintura* (1435), buscó sistematizar el método del pintor, que derivó de una investigación científica de la visión. El estudio de Alberti propone “estructurar la percepción”⁷, con la realización de juicios perceptivos, juicios sobre las cosas sensibles del mundo, que no son impresiones momentáneas:

[...] un juicio unificado en el que identifiquemos correctamente los objetos, sus atributos y sus interrelaciones puede hacerse solamente bajo condiciones de observación especificadas [...] mediante discriminación, comparación e integración. Aquello que

⁷ SYNDER, Joel. *Op. cit.* p. 226

es fragmentario o incierto en la percepción no puede ser certificado, unificado o identificado. Tales fragmentos de percepción no tienen lugar en la representación pictórica porque son irracionales o incompletos; no consiguen alcanzar el objetivo de la visión.⁸

Para Alberti, este sistema da al pintor la capacidad de representar pictóricamente los juicios perceptivos, donde las percepciones no resultan meras apariencias, sino juicios sobre los objetos, y equipara la estructura de la representación pictórica con la de la percepción. De estas suposiciones resulta un paradigma: el del modelo de la visión como cuadro, con la creencia de que las imágenes visuales que estructuran nuestras vidas tenían una forma pictórica, y que era posible darles expresión artística.⁹

El filósofo Fernando Zamora se refiere a las nociones de reflejo y ventana cuando llama la atención sobre la objetividad como parámetro científico y artístico durante el Renacimiento (momento histórico en Occidente en el que no había separación entre ambas formas de conocimiento), gracias a las explicaciones de la visión proporcionadas por la óptica. Señala que las metáforas de las imágenes del pintor como espejos de la realidad y la de los reflejos especulares como imágenes de las cosas han sido dos concepciones muy arraigadas en el sentido común, cuya relatividad es difícil demostrar.

⁸ *Ibíd.* p. 226-227

⁹ *Ibíd.* p. 239



Fig. 3 Jan van Eyck
Adoración del Cordero Místico
350 x 461 cm (políptico abierto)
Óleo sobre tabla
h. 1432





Fig. 3.1 Jan van Eyck
Adoración del Cordero Místico
(detalles)

Zamora distingue al vidrio y al espejo –que corresponden a la ventana y al reflejo- como dos metáforas de la pintura proporcionadas por la perspectiva: “El vidrio y el espejo eran, pues, las dos metáforas favoritas de la pintura, de la óptica y de la epistemología en la época clásica”¹⁰, luego de que durante la Edad Media los espejos eran considerados como distorsionadores de la realidad.

Jonathan Crary se remonta a la cámara oscura –referida por pensadores como Aristóteles, Roger Bacon, Leonardo y Al-Hazen- e insiste en la existencia de ciertas discontinuidades importantes que las

¹⁰ ZAMORA Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: Lenguaje imagen y representación*. ENAP, UNAM. México, 2007. p. 304

interpretaciones hegemónicas eluden. El discurso hegemónico que teoriza la visualidad plantea a la cámara oscura como modelo representacional de lo visual en la tradición occidental, que evolucionó hasta convertirse en la cámara fotográfica. Señala que el modelo histórico de visión fundado por la cámara oscura sufre una ruptura en las primeras décadas del siglo XIX.¹¹

Resulta imprescindible distinguir entre el hecho empírico de la producción de una imagen a partir de la entrada de luz por un pequeño agujero hasta un interior oscuro y cerrado y la cámara oscura como artefacto socialmente construido. La cámara oscura no era una simple pieza de equipo inerte y neutra, sino que se insertaba en una organización amplia de conocimiento, cuyos principios estructurales se erigieron en un paradigma que describía la posición y las posibilidades de un observador. La apertura de la cámara, el estenopo, correspondía a un punto matemáticamente definible, desde el cual el mundo podía representarse de modo lógico. Era una figura epistemológica central, y ocupaba un lugar en el sistema de poder, como medio para definir lo que para un observador debía ser la “verdad” perceptiva:

[...] desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo XVII, los principios estructurales y ópticos de la cámara oscura se fusionaron en un paradigma dominante que describía la posición y las posibilidades de un observador [...] Fue una época en la

¹¹ CRARY, Jonathan. “Modernización de la visión”, en *Poéticas del espacio*. *Op. cit.* p. 131

que la cámara oscura era de forma simultánea e inseparable una figura epistemológica central en el seno de un orden discursivo, como en la Dióptrica de Descartes o en el Ensayo sobre el entendimiento humano de Locke, y además ocupaba una posición importante dentro de la ordenación de las prácticas técnicas y culturales del momento, por ejemplo en las obras de Kepler y de Newton”.¹²

Toda evidencia de intervención del cuerpo en el acto sensorial era rechazada, en favor de las representaciones de este aparato, mecánico y monocular:

La monocularidad, como la perspectiva y la óptica geométrica, era uno de los códigos del Renacimiento a través de los cuales se construye un mundo visual de acuerdo con unas constantes sistematizadas, y a partir de los cuales toda inconsistencia e irregularidad es desterrada para garantizar la formación de un espacio homogéneo, unificado y plenamente legible.¹³

El observador supuesto en este modelo es nominalmente libre y soberano, pero es también un sujeto aislado, encerrado, separado de un mundo exterior público, sometido a un conjunto inflexible de posiciones y divisiones.

Según Jonathan Crary, el régimen de la cámara oscura se

desmoronó a principios del siglo XIX, cuando se introdujeron modelos de visión humana que tomaban en cuenta la totalidad del cuerpo (*Teoría de los colores de Goethe*, *Teoría de la persistencia de la visión* de Joseph Plateau), cuya posición privilegiada como productor visual destruyó la distinción entre interior y exterior, de la que dependía la cámara oscura. Turner depositó en algunos de sus cuadros estos intentos, en los que se produce y se advierte la confrontación ojo-sol. Donald M. Lowe refiere también el cambio perceptual que durante el siglo XIX introdujeron las diversas ciencias que estudiaron el cuerpo desde sus distintos enfoques –biología, psicología y fisiología-, y gracias a las cuales el cuerpo es considerado como entidad dinámica y orgánica. El quebrantamiento de la cámara oscura como modelo representacional formó parte de un proceso más amplio de modernización, si bien la cámara oscura había fungido como elemento de modernidad. Sin embargo, su rigidez, el sistema óptico lineal, su posición fija y su distinción interior/exterior- eran rasgos inflexibles, que no se ajustaban a las necesidades del siglo XIX, en el que se había dado ya la Revolución Industrial, y que generó un observador móvil, de acuerdo a la nueva concepción del cuerpo y a la incipiente proliferación de imágenes igualmente móviles, es decir, las imágenes fotográficas, y más tarde, las cinematográficas. Este distanciamiento con el modelo de visión ligado a la verosimilitud y más bien asentado en el cuerpo, sentó la posibilidad para la experimentación del arte moderno.

Nicholas Mirzoeff señala la importancia de la perspectiva no por

¹² *Ibíd.* p. 132-133

¹³ *Ibíd.* p. 134

mostrar cómo vemos, sino por que organiza y controla lo que vemos. Refiere que durante la época moderna surgieron usos alternativos (populares) de la perspectiva, como la anamorfosis, que obliga al espectador a adoptar otras posiciones corporales para que la imagen tome sentido y sea interpretada visualmente, distanciándose del punto fijo que exigían las imágenes creadas con la perspectiva de Alberti. La anamorfosis fue utilizada a la vez como resistencia y como sátira a las pretensiones de las clases altas: “[...] Estos dibujos anamórficos no pertenecían al gran arte. Representaban una alternativa popular a los espacios puramente evanescentes de la perspectiva y figuras geométricas que dominaban el arte oficial. Su escandaloso tema era una muestra de su resistencia a los medios elitistas de representar lo que se ve”¹⁴. Estas afirmaciones refuerzan lo planteado por Cray, ya que el hecho de que la anamorfosis fuera considerada como un medio popular –los diseños anamórficos circulaban en grabados y medios de comunicación populares del siglo XVI- evidencia que este tipo de representaciones constituyeran irregularidades respecto al espacio homogéneo de la perspectiva. Por lo tanto, en los inicios de la era moderna no existía sólo un régimen visual.

David Bolter y Diane Gromala, en *Windows and mirrors. Interaction design, digital art and the myth of transparency*, se refieren como mito de la transparencia a la elección –cultural e histórica- de hacer desaparecer

¹⁴ MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Paidós. Barcelona, 2003. p. 80

al medio, de considerar a la interfaz ideal como una ventana transparente hacia el mundo de la información (en el contexto del diseño, el arte y la cultura digital en general). La transparencia en pintura significó la creación de una imagen que hacía pensar al observador que miraba al mundo físico. El deseo de transparencia se llevó a otras artes y otras formas de representación, incluso a la letra impresa –la tipografía-, en la demanda de claridad y simplicidad.¹⁵ En este sentido, los libros impresos han sido diseñados para que veamos a través de las páginas, y no a las páginas mismas. *Los Embajadores*, cuadro pintado en 1533 por Hans Holbein, al incluir la imagen de una calavera con el método de la anamorfosis, en una escena “realista” de dos hombres del Renacimiento rodeados de instrumentos científicos y musicales. La forma de la calavera es inquietante, perturbadora. Esta forma obliga al espectador a mover su cuerpo, a adaptarlo para lograr ver el cuadro completo. La calavera cuestiona el mito de la transparencia, es decir, el cuadro no es una ventana al mundo. En cambio, solicita al espectador un rol activo para completar el significado de la obra. *Los Embajadores* es un ejemplo de varias pinturas que ponen en entredicho el mito de la transparencia. *El Matrimonio Arnolfini*, por ejemplo, al incluir un espejo en la escena en el que se refleja el pintor, nos hace pensar en nuestro papel como espectadores y en el proceso mismo del cuadro. Ya en el siglo XX, como

¹⁵ BOLTER, David y GROMALA, Diane. *Windows and mirrors. Interaction design, digital art and the myth of transparency*. Massachusetts, MIT Press, 2003. p. 35-37

se abordará en esta investigación, el collage surgirá como la destrucción del sistema perspectivo, que influirá en la producción artística y de la imagen en general durante el siglo XX.

La fotografía anunció una nueva tradición de concepción del espacio. Si bien el paradigma perspectivo italiano influyó en la invención de la cámara fotográfica en términos de la conformación de un espacio cerrado, lineal y homogéneo, la consolidación de su invención supuso la articulación de otro espacio. En las etapas tempranas de la fotografía, ésta se vio determinada por el tipo de material utilizado para su obtención, muy variable entonces, debido a los múltiples experimentos químicos con diferentes materiales para garantizar la permanencia de la imagen sobre el soporte. Las prolongadas exposiciones, necesarias debido a la poca sensibilidad a la luz de las emulsiones utilizadas, definieron una manera distinta de percibir el espacio, pues las propiedades de la luz permitían observar distancias entre personas y objetos, aspecto que ningún otro medio precedente era capaz de mostrar. Ya en el siglo XX, los autores demostraban tener menor interés en proporcionar una traducción literal del mundo.¹⁶ Lo que se aparecía en la copia estaba asociado con los objetos mostrados, sin embargo, se introdujeron variaciones en la apariencia de la forma.

Steve Yates advierte que tanto el fin del siglo XIII y como el del XIX marcan no únicamente una polémica sobre los medios (escultura frente

16 YATES, Steve. "El valor del espacio: esbozo teórico sobre el arte fotográfico a finales del siglo XX", en *Poéticas del espacio. Op. cit.*, p. 296

a pintura y pintura frente a fotografía, respectivamente), sino una transfor



Fig. 4
Hans Holbein
Los Embajadores
Óleo sobre madera
209 x 207 cm
1533

mación en la idea y el uso del espacio. Así como en la obra de Giotto el espacio implicaba relaciones entre los objetos representados, en la obra de Cézanne el espacio “ya no estaba supeditado a los objetos del mundo representado; por el contrario, coexistía como el más extenso mundo visto.”¹⁷ Ya en el siglo XX, desde el movimiento cubista con la implementación de múltiples puntos de vista, así como del collage y el

17 *Ibid.* p. 298

uso que de este procedimiento harán las vanguardias alemana y rusa, modificaron la organización del espacio en el arte. El carácter móvil de la cámara y los puntos de vista que posibilitó –“la vista de pájaro”, “la vista en picada”, por ejemplo- generaron importantes cambios en el tratamiento del espacio. Aunado a esto, la reformulación del concepto de espacio en la ciencia, reforzó la noción de la realidad más allá de lo inmediatamente visible:

El arte, como la ciencia moderna, estaba lleno de preguntas paradójicas y ambigüedades que dejaban clara la necesidad de una nueva orientación. El arte ya no era una medida de espacio unificado. La teoría racional de la perspectiva y de la vista habían perdido su utilidad.¹⁸

El espacio dejó de medirse en función de la forma o la proporción humana, y la insatisfacción con las convenciones del régimen de la perspectiva motivó una amplia gama de experimentos. László Moholy-Nagy introdujo formulaciones teóricas sobre el espacio que disiparon aún más las convenciones del espacio renacentista. El artista afirma que el espacio es una realidad en nuestra experiencia sensorial, con una base biológica, y su vivencia no es un privilegio de superdotados. En particular, la fotografía, tanto recibe influencia de otros elementos de la cultura, como también incide sobre ellos. Su aspecto mecánico, según

Moholy-Nagy, modificó la manera de abarcar los objetos, su estructura, su textura, y nos ha llevado a una nueva relación con el espacio. Para insertar estos cambios en la vida cotidiana sería necesaria la integración. De otra manera, la fotografía es un servicio aislado de información más.

La fotografía, en relación con la alta velocidad de los automóviles o los aviones, introdujo cambios en la experiencia del espacio público. La experiencia de un peatón y la de un conductor es muy distinta. La velocidad supuso una nueva orientación y comunicación espacial, en la que la fotografía interviene de manera importante. Las representaciones transparentes de la ciudad en movimiento sobre los parabrisas de los coches, por ejemplo, eran inéditas a principios del siglo XX .

Es importante mencionar también que durante el Renacimiento la perspectiva era utilizada no para representar a las ciudades “reales”, que mantenían una apariencia medieval, sino que se introdujeron ideas para proyectar (en todo el sentido de la palabra) las futuras ciudades. Se trataba de una visión idealizada de la ciudad, por lo que las composiciones que elaboraban los pintores adquirirían la apariencia de “escenarios ideales”, que muestran la construcción de una mirada intelectualizada hacia el entorno físico, con la organización de los elementos del cuadro con una disposición distinta a la “real”, a la que dichos elementos tenían en su medio físico. *La ciudad ideal*, de Piero della Francesca, es un claro ejemplo de esta situación. (Fig. 5)

En este línea de reflexión, cabe destacar el sentido de la imagen como instauradora de la realidad que señala Francisco Castro Merrifield

¹⁸ *Ibid.* p. 302

en su artículo “Aproximaciones a una fenomenología de la imagen”, donde la separa de la representación como copia de la realidad, pálida y devaluada y le



Fig. 5 Piero della Francesca
Ciudad ideal (atribuido)

otorga un estatuto epistemológico, y que tiene validez. No remite a un modelo o toma sentido de él, sino que instaura el sentido. Susan Buck-Morss insiste también en la duplicación del mundo de la imagen cuando habla del papel del cine en la U.R.S.S. y en Estados Unidos durante los años treinta del siglo veinte, en la medida en que la vida social rematerializaba las formas virtuales del cine: “Los fenómenos que al principio existían solo como imágenes (en la pantalla del cine, en anuncios, en pósters propagandísticos) comenzaron a afectar la realidad.”¹⁹

¹⁹ BUCK-MORSS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. A. Machado Libros. Madrid, 2004. p. 171

1.1.3 Los Países Bajos: consolidación de la noción de paisaje

Regis Debray, al igual que Javier Maderuelo, se refiere a la tardía introducción del paisaje en Occidente como resultado de la presencia del cristianismo:

No hay paisaje en la pintura paleolítica, llena de animales, ni en las decoraciones egipcias, llenas de barcas y papiros. Casi ninguno en la cerámica griega [...] La vena romana fue la más “naturalista”, con sus naturalezas muertas, sus vergeles y sus peces [...] La verdad cristiana había escamoteado la realidad del medio ambiente. Cada cultura, al elegir su verdad, elige su realidad; lo que decide tener por visible y digno de representación”.²⁰

Menciona a la educación moral del ojo y al aprendizaje técnico de la mano, por efecto del encuadre y todos los ejercicios de visión que implicó la organización del mundo caótico en cuadro durante el Renacimiento, como necesarios para tratar a la naturaleza como espectáculo en sí. Ya que el urbanizado, quien se encuentra seguro de sobrevivir, es quien puede entregarse a la contemplación²¹, se deduce que individualismo y capitalismo son condiciones necesarias para el

²⁰ DEBRAY, Regis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Paidós. Barcelona, 1994. p. 163

²¹ *Ibid.* p. 165

desarrollo de una conciencia del paisaje, por lo que no fue casual su aparición en Europa septentrional.

La consolidación del paisaje, tanto a nivel de concepto como de género pictórico, ocurrió en los Países Bajos durante el siglo XVII. En el desarrollo de esta nueva visión hubo factores sociales, económicos, políticos, geográficos y religiosos de los Países Bajos que fueron cruciales. Durante el siglo XVI, los Países Bajos comprendían el grupo de siete provincias integrado por Holanda, Zelanda, Utrecht, Güeldres, Overijssel, Frisia y Groninga, que perteneció durante dicho siglo al imperio español, con una fuerte oposición civil. Esta circunstancia problemática se vio intensificada con la crisis religiosa provocada por el protestantismo, que a su vez trajo crisis política y económica. El movimiento reformista implicó una intensa resistencia por parte de diversas clases sociales: hubo saqueo de iglesias y conventos, que respondía también a un desacuerdo con las estrategias de gobierno para la administración y recaudación de impuestos. Todos estos sucesos culminaron con la intervención militar española.²²

Los disturbios de carácter religioso en oposición a la Iglesia Católica se intensificaron todavía más cuando los reformistas iconoclastas destrozaron esculturas y pinturas de los templos. Las iglesias calvinistas, en contraste con el lujo católico, debían prescindir de cualquier tipo de imagen. Una gran mayoría fue adhiriéndose al culto

²² MADERUELO, Javier. "El paisaje como género pictórico", en *Paisaje: génesis de un concepto*. Abada. Madrid, 2005. p. 284-285

protestante, como reacción política a la vez, pues los represores practicaban el catolicismo. De esta forma se perdió a la Iglesia como comitente de trabajos artísticos, y los pintores tuvieron que buscar clientes en la sociedad civil, ofreciéndoles temas laicos. Ese sector lo conformó, sobre todo, la creciente clase burguesa, que disfrutaba de temas pictóricos propios de su escasa cultura. Así, las representaciones pictóricas contenían figuras, objetos o lugares cotidianos, en los que el burgués hallaba contento cuanto mayor era el parecido. Este aprecio por el parecido al modelo en lugar que de obras imaginativas dio lugar al nacimiento de géneros como el retrato y el bodegón, así como del paisaje, siguiendo un tratamiento descriptivo.

En términos plásticos, los paisajes holandeses tenían una gran complejidad, se caracterizaban por una gran minuciosidad, relacionada con las condiciones de vida de los holandeses, quienes al pasar gran parte del tiempo en los espacios interiores debido a condiciones climáticas, debieron desarrollar una percepción y una habilidad que se evidencian en los cuadros, y que, más allá de revelar una gran pericia para la descripción de los diferentes elementos, reflejan el desarrollo de un sentido estético (desde el punto de vista de la experiencia sensorial) basado en una visión profunda de la naturaleza, como lo muestran los cuadros de Jacob van Ruisdael, de Jan van Goyen (Fig. 5) o de Meindert Hobbema, quienes se alejaron de la representación de la perspectiva italiana, que reducía la naturaleza a términos de medición logrados mediante la geometría.

La pintura de paisaje en los Países Bajos seguía códigos para la composición, como la elección del punto de vista, la introducción de formas, colores y texturas de determinadas cualidades, con una u otra iluminación, con el desarrollo de una visión que no consistía simplemente en ser un “espejo de la realidad”, sino que sugiere una interpretación, mediante la selección de elementos, condiciones atmosféricas y cualidades formales. Se trata de un carácter creativo, y no meramente imitati-vo del arte holandés del diecisiete, que prescinde de la narratividad, centrándose mucho más en la descripción de la calidad material de las cosas, actitud que habla de un particular marco sensorial. Svetlana Alpers se refiere a la distinción entre el modelo de representación italiano –basado en la perspectiva- y el modelo holandés –basado en la observación-. La autora considera *Vista de Delft* como el ejemplo supremo que:

añade experiencia visual real al sistema perspectivo artificial de los italianos. En esta amplia vista [...] se ha añadido la imagen retiniana u óptica a la imagen perspectiva. Una pintura imitativa, se supone, es perspectiva e italiana por definición, y los holandeses le añaden naturaleza.²³

Respecto a este impulso descriptivo, Manuel Marín comenta:

²³ ALPERS, Svetlana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Ed. Blume. Madrid, 1987 p. 63



Fig. 5 Jan van Goyen
Molino de viento junto a un río
25 x 34 cm
Óleo sobre tabla
1642

Para la descripción tenemos dos rutas: la apariencia y el esquema [...] La apariencia de las cosas es el gusto por presentar los objetos como son para el ojo [...] sus texturas virtuales, es el gusto de ver el mundo, aparentemente sin comentario. En este gusto se olvida uno de los principios clásicos de la pintura: la idealización.²⁴

²⁴ MARIN, Manuel. *Intenciones del ver*. CONACULTA-FONCA. México, 2000. p. 37

La “apariencia”, en la mirada holandesa, huye de narrar historias que no se han visto, y se remite más bien a reflejar historias cotidianas, con influencia de los adelantos científicos de la época: “La pintura de espejo, la cámara oscura, la óptica, el microscopio, dan al ver herramientas para el conocimiento, el juego y la descripción”.²⁵

Vista de Delft, de Jan Vermeer, puede ser considerado como la materialización de la autonomía del paisaje, y por la misma razón como una síntesis. La pintura de Jan Vermeer, en general, plantea una preocupación por el comportamiento de la luz, casi siempre en espacios interiores. Si bien entre su obra sólo se cuentan dos pinturas en exteriores, *Calle de Delft* y *Vista de Delft*, esta última es importante para esta investigación, por la posible utilización de la cámara oscura en su elaboración.

Vista de Delft, (Fig. 6) indica la trascendencia del interés meramente topográfico propio de pintores anteriores en su relación con los geógrafos, y evidencia que, posiblemente con ayuda de la cámara oscura, el pintor centró su interés en cuestiones plásticas, como la elección de un formato casi cuadrado, alterado por la decisión de ubicar la línea de horizonte en el tercio inferior ocupando así el cielo gran parte de la composición, hasta la atención que prestó a aspectos lumínicos.

En los límites del cuadro Vermeer introdujo una serie de trazos - minúsculos puntos de color a manera de granulado- que ponen en evidencia las deficiencias de la cámara oscura. Norbert Schneider afirma:

²⁵ *Ibíd.* p. 41

Hoy sabemos que Vermeer se valía de la cámara oscura para ejecutar la mayoría de sus cuadros, y ello de una forma que no oculta las condiciones de este medio, sino que las hace visibles, como comprobamos en las borrosidades marginales y en los puntos de luz, el famoso pointillé. Sus cuadros obtienen de este modo una calidad “abstracta”, pues no reproducen la realidad tal como es, sino como es vista, lo que significa una percepción alterada por el medio de reproducción...”.²⁶ (Fig. 7 y 8)

Así, las innovaciones plásticas del pintor se encuentran en relación con la imagen proporcionada por la cámara oscura.

Vermeer introduce sus observaciones sobre las limitantes de este medio auxiliar. Dichas indicaciones pictóricas introducen lo que hoy se conoce como “aberraciones fotográficas” -insuficiencias de la cámara traducidas en fenómenos ópticos que presentan defectos en la imagen, como reflejos, refracciones y desenfocos en los límites de la misma-. Joan Fontcuberta explica:

Las lentes...introducen diversos tipos de aberraciones, motivadas por su mismo comportamiento óptico y por la propia naturaleza de la luz. Suelen originar defectos en la representación de la perspectiva, en la traducción cromática o en la nitidez de toda o parte de la imagen;

²⁶ SCHNEIDER, Norbert. *Vermeer*. Taschen. Madrid, 2000. p. 87 y 88

normalmente estos efectos resultan más marcados en los bordes de la imagen.²⁷



Fig. 6 Jan Vermeer
Vista de Delft
Óleo sobre lienzo
98 x 117 cm
h. 1660-61

Si Vermeer utilizó la cámara oscura para la composición de sus cuadros, seguramente observaba estos fenómenos y consideraba importante hacer un “comentario visual” sobre sus observaciones.

David Hockney investigó sobre el tamaño y los alcances de las diferentes lentes que se podían adquirir en el siglo XVII, y que pudieron haber sido utilizadas por Vermeer. Durante la época, en Delft se podían encontrar lentes de diferentes diámetros, utilizados para el comercio de telas o para el uso de microscopios, que llegaban a los 30 cm de diámetro.²⁸ Aún así, producían ciertas deficiencias que no permitían tener una imagen completamente fiel de lo visto. La cámara debía ajustarse constantemente para tener enfocadas las diferentes partes de la escena, debido a las distorsiones que se producían, sobre todo en los bordes. Es evidente que las imágenes producidas por la cámara oscura no son “perfectas”. Sin embargo, los artistas las utilizaron. En particular, Vermeer introdujo en *Vista de Delft* las deficiencias de este medio de una manera consciente, como una reflexión acerca de sus observaciones. Vermeer –como tal vez muchos otros–, volvió aprovechables estas comportamientos de la luz, y puso en práctica su agudeza visual y perceptiva utilizando a la cámara como fuente de impresiones visuales, que él interpretó.

²⁷ FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. Gustavo Gili. Barcelona, 1990. p. 100

²⁸ HOCKNEY, David. “The textual evidence”, en *Secret knowledge: rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. Thames and Hudson. Londres, 2001. p. 225



Fig. 7. Jan Vermeer
Vista de Delft (detalle)
Óleo sobre lienzo
98,5 x 117 cm
1660-61

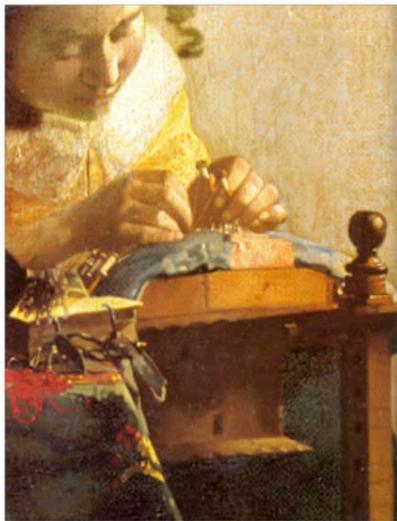


Fig. 7A. Jan Vermeer
La encajera de bolillos
(detalle)
Óleo sobre lienzo
24 x 21 cm
1669-70

El análisis de esta obra de Vermeer y del contexto en el que se desarrolló, permite considerar que el sentido de la vista figuraba como un medio fundamental de conocimiento, tanto científico como artístico.

En los Países Bajos era común, en diferentes sectores de la sociedad, observar las imágenes obtenidas con la cámara oscura durante un tiempo prolongado, a manera de recreación. El siglo XVII fue un momento en el que, en el plano científico, había un acentuado interés empírico y surgieron numerosas aplicaciones técnicas. Después de que Anton van Leeuwenhoek consolidó la invención del microscopio, hubo pintores que pronto se pusieron en contacto con los constantes adelantos ópticos, de ahí que el proceso pictórico implicara la atenta observación del mundo. Un gran conjunto de imágenes: cuadros, mapas, imágenes producidas por espejos, por el microscopio, e incluso el ojo mismo como fuente de representación, adquirieron en los Países Bajos una gran relevancia. Lentes y espejos dejaron de ser considerados productos artesanales deformantes y engañosos, convirtiéndose en objetos de y para estudio, lo cual demostró la confianza de los holandeses en los diferentes dispositivos de observación de la realidad para la comprensión de la misma.

1.1.4 La pintura panorámica

Para hablar de configuraciones pictóricas que anticiparon al panorama, así como de su consiguiente desarrollo y su paso a la obsolescencia – que en términos generales tuvieron lugar en el siglo XIX- me basaré en el estudio que realizó Stephan Oettermann titulado *The panorama: history of a mass medium*, así como el realizado por Bernard Comment, *The panorama (XIX sciecle)*, quien sigue en gran medida en sus aseveraciones al primer autor.

La palabra *panorama* ha sido usada desde la antigüedad. El término fue acuñado durante el siglo dieciocho, retomando las raíces griegas *pan* (todo) y *horama* (vista). La terminación *horama* sugería además lo gigantesco, lo sensacional, lo grandioso. El autor comenta: “Es un término técnico, artificial... creado por una forma específica de la pintura de paisaje que reproduce una vista de 360 grados y se inventó de forma independiente alrededor de 1787 por diferentes pintores europeos”.¹

Con el tiempo se adquirió la noción, incluso en las definiciones de los diccionarios, de que el término referido a una forma de arte retomaba un fenómeno que existía de forma natural e intemporal. Sin embargo, el panorama reflejaba una manera burguesa de enfrentarse a la naturaleza, de hecho en cierto sentido apareció como un “aparato para enseñar y

glorificar el modo burgués de ver el mundo”.² Además, si bien implicó una búsqueda liberadora, a su vez estableció límites, pues al ser empleado como *mass media*, estar inmerso en una representación panorámica –con toda la espectacularidad que esto involucraba– suponía hacerlo bajo condiciones específicas.

Existe un grupo de interpretaciones teóricas que afirman la utilización de artefactos óptico-mecánicos por parte de un gran número de pintores a lo largo de la historia del arte. Además de Vermeer, a cuya obra me referí anteriormente, me parece importante hacer referencia a Canaletto, ya que su obra constituye un conjunto complejo en términos de luz, color, composición, espacio y conocimiento profundo de la perspectiva, que se conjuntaron con el posible uso de la cámara oscura. Los antecedentes de Canaletto como ayudante de su padre en la realización de escenografías, hablan de su amplio conocimiento de la perspectiva. El pintor era capaz de modificar puntos de vista y realizar ajustes lumínicos con facilidad sin sacrificar el equilibrio compositivo, operaciones que dotaban a sus cuadros de una clara organización, sobre todo en términos de espacio.³ El género de *vedute* (vista), nació en parte por lo que en Europa se llamó Gran Tour, que era el viaje obligado para todo hombre inglés que gozara de buena solvencia económica, que consistía en visitar los grandes centros urbanos italianos: Roma,

¹ OETTERMAN, Stephan. *The panorama: history of a mass medium*. Zone Books. New York, 1997. p. 6

² *Ibid.* p. 7

³ BAKER, Christopher. *Canaletto*. Phaidon, Londres, 1994. p. 6

Florenia y Venecia⁴. A su regreso, el viajero debía regresar con souvenirs de los lugares visitados. Las *vedute* fungían como tales. Surgido en Venecia, el género fue ampliamente desarrollado por Canaletto, con la ciudad como objeto de estudio, con un carácter descriptivo, alejándose de la fantasía, a la que ya habían recurrido muchos artistas italianos con anterioridad, como Anibal Carracci, Nicolás Poussin o Claude Lorrain, grandes exponentes del “paisaje ideal”. Lo nuevo en Canaletto y sus contemporáneos era el énfasis en la representación de espacios urbanos. La pintura de *vedute* parecía más comprometida con el registro de la apariencia de la ciudad, que en aquel tiempo se consideró como un proceso más mecánico. Sin embargo, en la pintura de Canaletto en particular, hay un balance entre lo imaginativo y lo descriptivo. Christopher Baker clasifica su obra:

Dentro de esta tradición de *vedute* la pintura de Canaletto exploró diferentes formas. Creó *esatte vedute* (vistas precisas), *ideale vedute* o *di fantasia* (vistas imaginarias o fantásticas), que también se conocen como *capricci*. El término *esatte vedute* es bastante engañoso. Implica imágenes exactas y descriptivas, pero Canaletto casi siempre modificó lo que podría ser visto con el fin de involucrar al espectador; nos permite ver increíblemente amplios panoramas [...] y emplea a numerosos dispositivos para enriquecer nuestra percepción de detalles de color y textura⁵

⁴ *Ibid.* p. 11

⁵ *Ibid.* p. 9

Respecto al posible uso de la cámara oscura para la composición de los cuadros, es importante la observación de Christopher Baker, acerca de la amplitud de la vista, que no puede ser percibida por el ojo humano de una sola vez: "La vista era en realidad tan amplia que no podía ser vista de una sola vez, y estaba hecha de una combinación de dos puntos de vista. Este proceso de vinculación de estos elementos en una sola obra fue repetido por Canaletto en muchas ocasiones"⁶ Este proceso deja ver cierto impulso panorámico, es decir, la necesidad de captar en la imagen pictórica el mayor espacio posible. El pintor hacía bocetos que combinaba después para formar un espacio más amplio, con varios puntos de vista en una sola pintura, que dotaba al cuadro de la espectacularidad del gran angular, enriquecida por la escala de los lienzos. La posible utilización de la cámara oscura como una fase preliminar en su trabajo, ha sido vista como la parte poco imaginativa de Canaletto. No obstante, el interés por los experimentos ópticos refleja más bien su gran curiosidad. Canaletto enriquecía sus dibujos basados en la observación con la visualización de la cámara *ottica*. Su obra fue una referencia para pintores como J. M. W. Turner o los pintores impresionistas, ocupados también en retratar la vida de las ciudades.

⁶ *Ibid.* p. 14



Fig. 1 Giovanni Antonio Canal, Canaletto
Entrada al Gran Canal, vista oriente
 Óleo sobre lienzo
 98 x 65 cm
 1725

El panorama surgió en una época inundada de progresos en el campo técnico, la Revolución Industrial, que transformaría en gran medida las ciudades europeas, las cuales sufrirán un crecimiento tanto horizontal como vertical, emergiendo así las grandes metrópolis. Bernard Comment especula acerca de esta situación: plantea que los panoramas surgen en un momento en el que la población, imbuida en un proceso de pérdida de visibilidad, de pérdida de las características principales entre la población, que se hacía evidente desde la uniformidad de la

vestimenta, buscaba un escape ante esa pérdida de identidad.⁷

Los principales temas en la pintura de panoramas fueron: 1) escenas de batallas, que mostraban los turbulentos tiempos por los que atravesaba Europa, y que sirvieron como una herramienta de propaganda (Fig. 2); 2) lugares distantes, que incluían a veces ciudades históricas, paisajes imponentes o exóticos, así como aquellos relacionados con lo colonial; 3) los lugares mismos en los que eran exhibidos. Todos estos temas eran de una gran agudeza visual, que muchas veces se veía auxiliada por la cámara oscura y, llegado su momento, por la fotografía.⁸



The battle of the Yser during World War I
 14 x 115 m
 1921

Museo Real de la Armada y de la Historia Militar, Bruselas

Hay una serie de conceptos y sucesos que tuvieron influencia en la definición de la pintura panorámica, y que son dignos de mención, sobre todo porque dejan ver un poco sobre la mentalidad del hombre de la época, y permiten así un mayor acercamiento para comprender el impulso de la creación de las imágenes panorámicas, así como las

⁷ *Ibíd.* p. 8

⁸ *Ídem.*

emociones experimentadas por el público. Estas ideas son: el horizonte, la observación de la ciudad desde lo alto y la vivencia del mundo como prisión.

La idea de horizonte surgió primero en el ámbito científico, tanto en construcciones matemáticas como en ciencias “no exactas” como la cartografía, o en actividades como la navegación (sin este concepto no hubiera sido posible el descubrimiento del Nuevo Mundo). En el ámbito de la literatura, Goethe define al horizonte como “una línea larga, cerrada, casi pura matemáticamente, con efecto revelador.”⁹ En términos pictóricos, la representación del espacio, con el sistema perspectivo, adquirió coherencia y solidez con nociones como horizonte y punto de fuga, permitiendo a los pintores describir claramente un objeto detrás de otro y crear profundidad espacial. La experiencia del horizonte llevaba detrás un sentido de esperanza, de que más allá del mundo conocido había otro, y tuvo también efectos a nivel político, en un momento en el que el ciudadano burgués veía en su cotidianidad únicamente la lucha diaria por la supervivencia y el descontento, así que el horizonte ofrecía la oportunidad de otra realidad, mucho más afortunada.

La observación desde lo alto también fue un aspecto que contribuyó a la mirada panorámica. Goethe manifestó su deseo por estar en lo alto de una torre para disfrutar de “una fresca mirada en un nuevo

territorio”.¹⁰ Incluso se construyeron más torres con este fin, tanto en toda Europa como en otros lugares del mundo. Claros ejemplos de este entusiasmo por la mirada panorámica son la Torre Eiffel y la Estatua de la Libertad. Cuando las torres no eran suficientes para cubrir esa sed por ver, la gente decidía escalar montañas, las cuales eran percibidas anteriormente como algo aborrecible. Surge así el alpinismo (alrededor de 1770).

La idea del mundo como prisión fue expresada en repetidas ocasiones por diferentes artistas, desde Giambattista Piranesi con sus grabados de escenas de prisiones o *Las desventuras del joven Werther*, de Goethe, con sus nociones de prisión, libertad e infinitud, o *El Conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas. Es por ello que, con todos los aspectos ya descritos –el concepto de horizonte, el afán por ver desde lo alto, el deseo de liberación, la sensación de mareo y vértigo-, no resulta extraño que el panorama haya surgido en ese momento específico.

Se puede hablar también de una democratización del punto de vista. Si se piensa en las imágenes construidas bajo el método perspectivo central, con su punto de vista fijo y la implicación de solamente un sujeto, es decir, como imágenes exclusivas¹¹, la imagen panorámica, con su sentido de apertura visual, ofrece una perspectiva más “democrática”. Siguiendo este sentido democrático del panorama, este tipo de espectáculo supuso también que estuviera abierto a todo

⁹ *Ibíd.* p. 7

¹⁰ *Ibíd.* p. 11

¹¹ *Ibíd.* p. 31

aquél capaz de pagar el precio de admisión, en contraste con las exhibiciones de colecciones privadas y de la realeza, lo cual determinó en gran medida los temas abordados: en vez de temas mitológicos o bíblicos se dio paso a representar paisajes urbanos o hechos políticos y batallas del momento.

Para la formación de la imagen panorámica, de grandes dimensiones, el espacio arquitectónico en que esto tenía lugar, y que era construido ex profeso para visualizarlas era la rotonda, que consistía en una estructura poligonal, cuyas únicas ventanas se encontraban en la parte superior para ofrecer luz. Bernard Comment refiere la importancia de la estructura arquitectónica de la rotonda para alcanzar la ilusión espacial del panorama: “Es importante recordar que para llegar a ese punto, un edificio fue construido *ad hoc*: la arquitectura y la pintura ilusoria se mezclaron y fusionaron para convertirse en una configuración que garantizaba la continuidad circular, lo ilimitado, y fijaron una relación fija entre el espectador y el lienzo”.¹²

El primer reto técnico que enfrentaba el pintor –que trabajaba con un extenso y variado equipo de asistentes- eran los estudios preparatorios. Estos se iniciaban por sectores, que posteriormente se combinaban para crear la imagen completa. El equipo se servía de los más variados artefactos: el velo ideado por Alberti, la cámara oscura o la cámara lúcida, e incluso el naciente daguerrotipo, en cuyo caso se montaban tomas consecutivas para formar una imagen completa. (Fig.

¹² *Ibíd.* p. 77

3) Para transferir el estudio preliminar, el primer paso era crear una cuadrícula, para proceder a plantear las líneas generales y después afinar detalles. Ya en ese momento existía la posibilidad de transferir la imagen mediante proyección, aunque los recursos para conseguir la fuente de luz volvían más complicado dicho proceso.

En estos bocetos, los puntos de vista resultantes eran múltiples al reunir todos los fragmentos que en principio habían sido hechos de manera individual, de manera que el ojo del observador podía mirar en todas direcciones. Se producían distorsiones en la perspectiva, (Fig. 4) tanto por las enormes dimensiones del panorama como por la variedad de puntos de fuga. Toda esta actividad era supervisada por un hombre guía, quien se ubicaba en la plataforma central, mientras los demás integrantes realizaban tareas en sitios específicos y no podían tener una visión total del proceso del trabajo. (Fig. 6) El trabajo a detalle era completado por los diferentes especialistas en pintura de paisaje, de arquitectura o incluso de animales.

La visita al panorama iniciaba por un pasillo subterráneo oscuro, seguido de un ascenso por una escalera en espiral. Al respecto Oettermann comenta “...¡[la gente] había sido dispuesta en círculos, como un niño con los ojos vendados a punto de jugar en una fiesta de cumpleaños!”.¹³ La experiencia parece haber sido por completo nueva y perturbante. Después de ser transportado a un lugar que parecía incierto, es decir, después de que el entorno cotidiano de la ciudad se

¹³ OETTERMAN, Stephan. *Op cit.* p. 51

disolvía, el público llegaba hasta la plataforma, desde donde las imágenes eran vistas. (Figs. 7 y 8) Al principio, era común que los espectadores experimentaran mareo, por la saturación sensorial y por el hecho de que las primeras rotondas, construidas de madera, tenían un diámetro reducido.

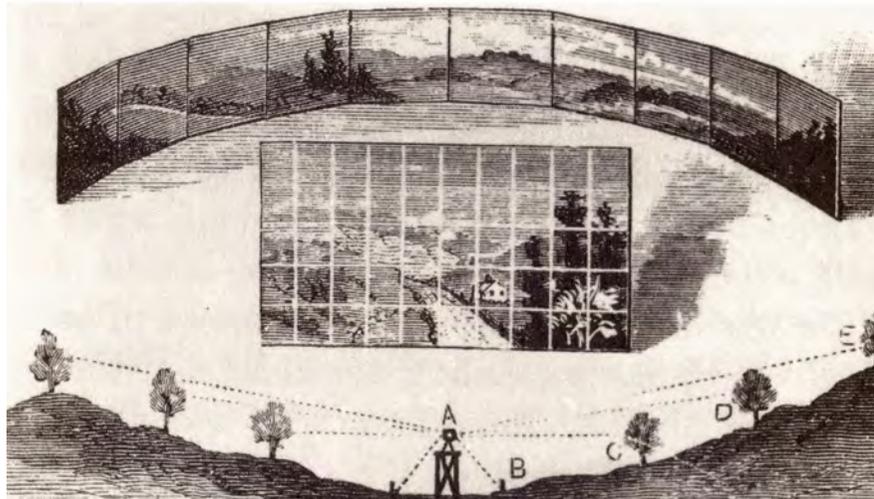


Fig. 3. Albert A. Hopkins
Magic, Stage Illusions, and the Scientific Diversion
1898

La élite artística no estimaba mucho al panorama, más bien lo ponía debajo del campo del gran arte, hasta el punto que, al final del siglo, se le consideró como un producto industrial. De acuerdo a los criterios artísticos del siglo XIX, se consideraba que una obra artística no debía ser una copia de la naturaleza. Sin embargo, el panorama siempre buscó perfeccionarse para lograr la total ilusión. La supresión del marco, cuya

importancia había sido establecida siglos antes por Alberti con su teoría sobre la representación pictórica, fue un gran paso en este proceso. El

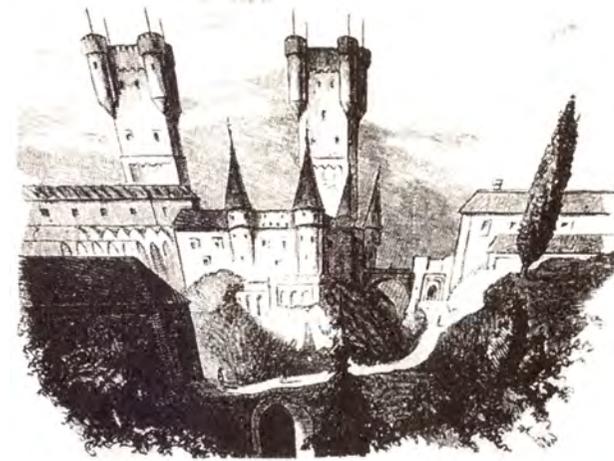


Fig. 4. Distorsiones de perspectiva que pueden aparecer en un panorama curvo.
Franz M. Feldhaus
Lexikon der Erfindungen
1904

marco aparecía como elemento de estructura, indicador de los límites de lo que era una obra de arte, de su área específica. Gracias a su configuración, el panorama producía un área de representación ininterrumpida, sin límites ni espacio exterior. El panorama incluía un conjunto de recursos que buscaban procurar la satisfacción sensorial a su máximo potencial.

Sin embargo, esta búsqueda de ilusión total resultaba en algo muy diferente de lo que el hombre percibe en un paisaje real. El flujo

temporal, era incompatible con el efecto de sincronía que el panorama pretendía. Era posible alcanzar esa sincronía en escenas urbanas, pero

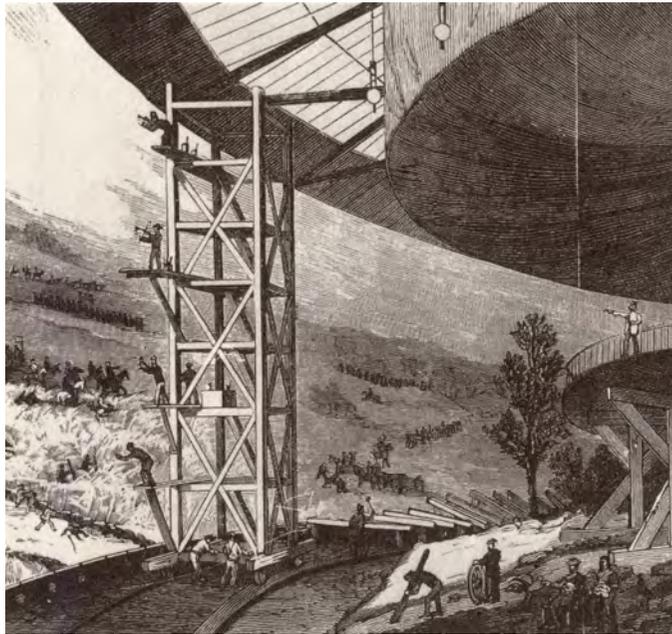


Fig. 6. Albert A. Hopkins
Interior de un panorama antes de
su conclusión.
*Magic, Stage Illusions and
Scientific Diversions*
1898

en cuadros de batallas esto se volvía problemático.

Bernard Comment hace mención de la importancia que tiene el punto de vista a la hora de pintar. El pintor, para obtener una mejor apreciación de lo que está pintando, regularmente se aleja del cuadro, a una distancia que le permita verlo en su totalidad. Comment asegura:

“La posición del espectador está entonces determinada por la pintura misma”.¹⁴ El autor asegura que Robert Barker recomendaba que se incluyera una indicación de la distancia idónea para ver la pintura, un

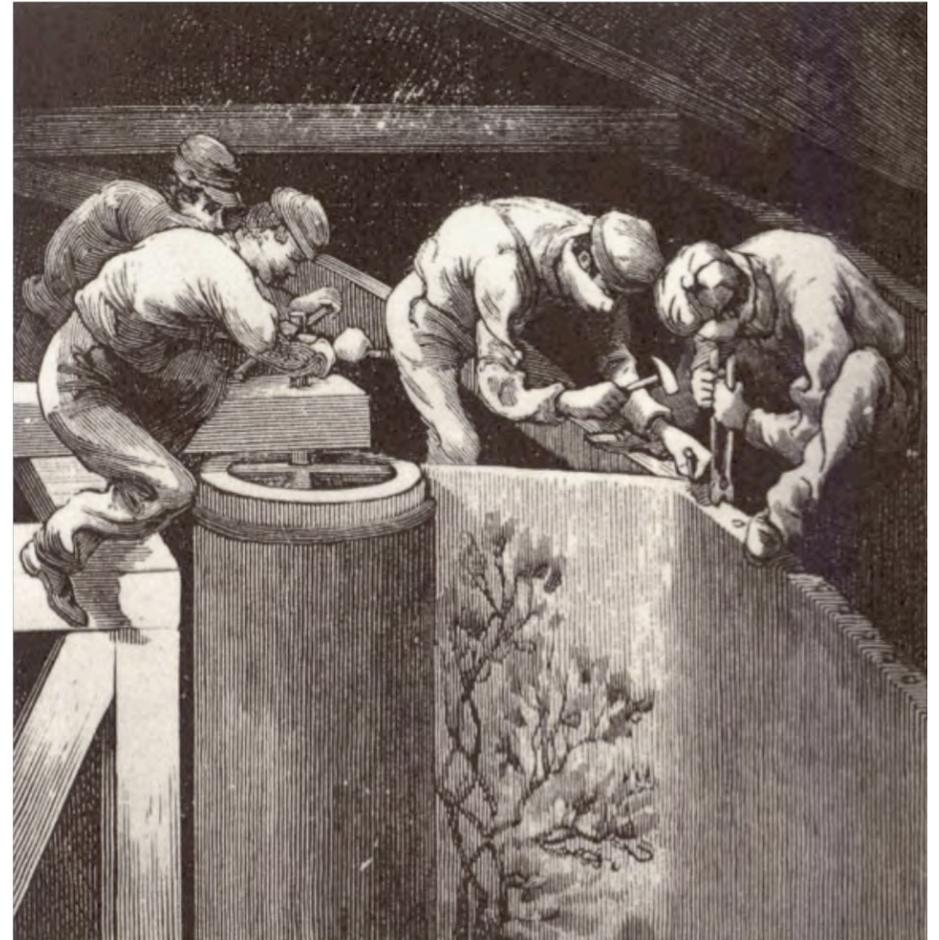


Fig. 5. Albert A. Hopkins
Magic, Stage Illusions, and the Scientific Diversion

¹⁴ COMMENT, Bernard. *Op. cit.* p. 110

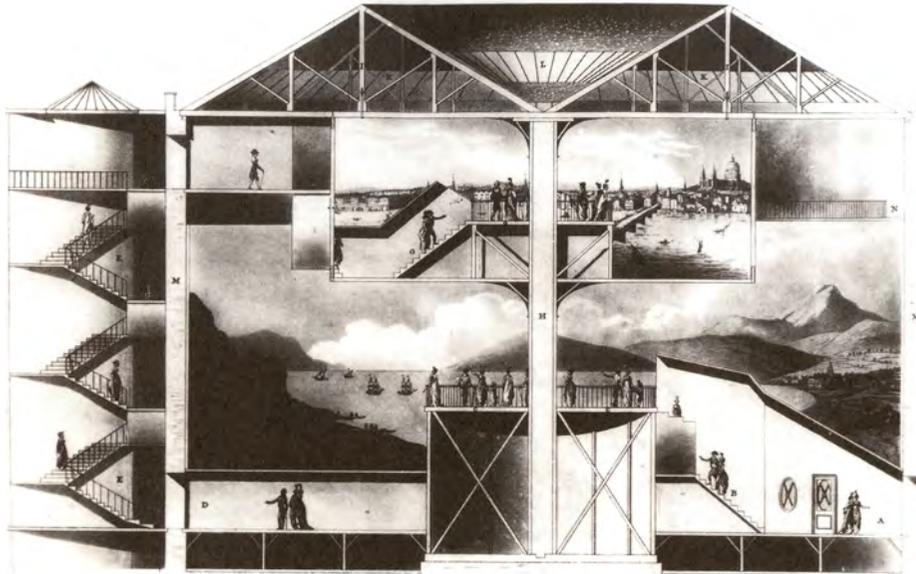


Fig. 7. Robert Mitchell
Sección transversal de la rotonda de dos niveles de Robert Barker
Aguatinta coloreada
28 x 44 cm
1798

punto desde el cual todas las partes pudieran ser vistas de acuerdo al efecto buscado. En realidad la plataforma desde la que se miraba el panorama establecía este punto, que garantizaba la ilusión. Me parece que este es el más complejo y más interesante aspecto de la representación panorámica, por entablar un problema espacial -aunque también temporal-. Al ofrecer varios puntos de vista al mismo tiempo, el

espectador hacía un barrido de la imagen completa desde un punto.

1.1.5 Panorama extendido, *myriorama* y *diorama*

A raíz de la configuración de la pintura panorámica, surgieron variantes que manejaron la misma idea de visión ampliada, aunque los mecanismos, los soportes y las técnicas de obtención diferían. Entre algunas de estas variantes se encuentra el panorama extendido, que consistía en una tira de lienzo con una escena de paisaje entre dos rollos, de manera que el mecanismo consistía en pasar de un rollo a otro la imagen, teniendo entre ambos un marco rectangular en el que el ojo fijaba la atención, que contribuía a generar la percepción de una imagen en movimiento, como si se estuviese viendo a través de la ventana de un carruaje. Este tipo de piezas introdujeron un giro en la percepción del paisaje, por medio de la impresión de movimiento.¹⁵

El *myriorama* (Fig. 10), involucraba la elaboración de una imagen paisajística en un lienzo, cortada posteriormente en secciones de igual anchura. La cuestión principal era que la línea de horizonte en los límites de cada fragmento correspondiera con cada una de los demás, de manera que el orden de las tarjetas resultantes pudiera ser alterado sin que se perdiera una lógica de continuidad visual. Las posibilidades de combinación son casi infinitas. En primera instancia se pensó en un formato a gran escala, que pudiera competir con las pinturas circulares, no obstante, su efectividad a nivel de entretenimiento se adaptó mucho mejor a una escala reducida, manipulable. Stephan Oettermann comenta

¹⁵ *Ibid.* p. 63

al respecto: "El Myriorama fue inventado en 1802 en París [...] fue concebido primero como una atracción pública a gran escala para competir con panoramas circulares, hasta que se descubrió que podría



Fig. 8. Jules-Arsène Garnier
Viewing platform with spectators and detail of a panoramic view of Constantinople
Grabado en madera
1882

ser comercializado de forma más rentable en un pequeño formato como un entretenimiento para los niños ".¹⁶

¹⁶ *Ibíd.* p. 67

El *diorama*, invento consolidado por Daguerre, compartió similitudes con el panorama en cuanto a la manera de introducir al espectador en el espacio para aislarlo del exterior y propiciar su total inmersión en el espectáculo a presenciar. Oetterman lo describe así:

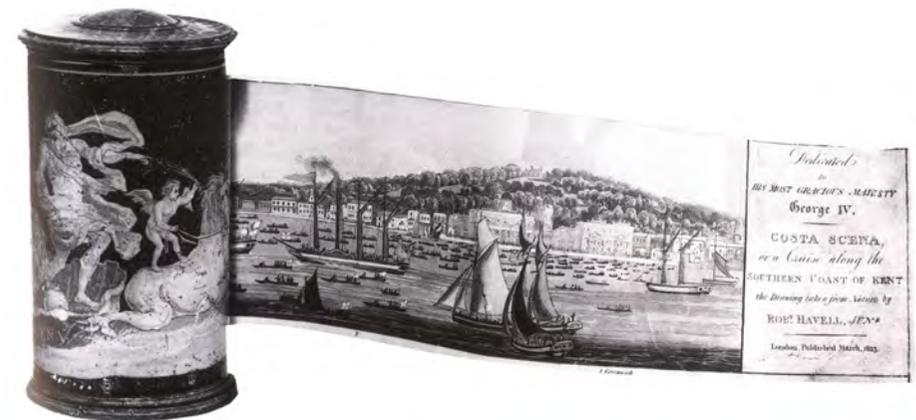


Fig. 9. Robert Havell
Coast of Scena, or A Cruise along the Southern Kent
Panorama móvil portable
Aguatinta coloreada en estuche laqueado
8.3 x 554 cm

Al igual que en un panorama, los visitantes primero pasaban por un túnel oscuro al entrar al edificio, pero en el Diorama entraban a una habitación redonda como un teatro con asientos y cajas. Después de que sus ojos habían tenido tiempo para adaptarse a la oscuridad, se levantaba el telón, dejando al descubierto la imagen. [Había] un túnel detrás de la abertura, cuya longitud no podía medir

el espectador, que aumentaba la sensación de profundidad en la imagen [...] Entonces, el espectáculo de luz comenzaba. La ilusión del paso del tiempo era creada por una serie de cambios de iluminación con lámparas delante y detrás de la transparencia con diferentes matices y filtros de color [...] Entonces sonaba una campana, caía el telón, y la plataforma, con un máximo de 310 espectadores, giraba lentamente para enfrentar la otra imagen ¹⁷

La principal característica del *diorama* era que, mediante el uso de los diferentes filtros de luz, se presentaba la transición de una escena que iba del día a la noche, involucrando no sólo al espacio, sino al tiempo.

Aunque la pintura de Caspar David Friedrich tiene otros valores que pueden ser analizados, como la atmósfera o las nociones románticas de lo sublime, la emoción ante lo inmenso, es incluido en esta parte del estudio por el reconocimiento de una búsqueda del pintor en el sentido de la representación panorámica. En la pintura de Friedrich, el paisaje es enmarcado, puesto en una ventana, como lo postulaba Alberti. No obstante, el pintor se interesaba por percibir e incluir en su pintura todo lo perceptible. Bernard Comment incluye una cita al respecto: "Todo lo que percibimos, ya sea girando completamente, debe ser capturado dentro de la imagen, así es que podemos enriquecer

¹⁷ *Ibíd.* p. 77 y 79

la composición".¹⁸ Este constituyó un problema pictórico para él, sobre todo porque la pintura como forma rectangular lo obligaba a comprimir en un aproximado de 45 grados los 100 grados que el ojo humano es capaz de recoger de una sola vez.

Gracias al grado de ilusión que alcanzó la pintura panorámica y a las emociones que provocaba en el público, el cual se sentía transportado a lugares y momentos que no eran los cotidianos, la experiencia del mundo se remplazaba así por la del simulacro, pues reemplazó la necesidad de viajar a lugares lejanos.

Al parecer, la llegada de la fotografía constituyó una importante competencia para la pintura panorámica, que se había mantenido como un medio de cierta exactitud visual. Con el tiempo el panorama fue perdiendo fuerza como un medio de comunicación para las masas.

¹⁸ COMMENT, Bernard. *Op. cit.* p. 100

1.2 La ruptura con el modelo perspectivo renacentista en los experimentos vanguardistas

1.2.1 La fotografía y el espacio respecto a la tradición pictórica

La llegada de la fotografía anunció una nueva tradición de concepción del espacio. Si bien el paradigma perspectivo italiano influyó en la invención de la cámara fotográfica en términos de la conformación de un espacio cerrado, lineal y homogéneo, la consolidación de su invención supuso la articulación de otro espacio. En las etapas tempranas de la fotografía, ésta se vio determinada por el tipo de material utilizado para su obtención, muy variable entonces, debido a los múltiples experimentos químicos con diferentes materiales para garantizar la permanencia de la imagen sobre el soporte. Las prolongadas exposiciones, necesarias debido a la poca sensibilidad a la luz de las emulsiones utilizadas, definieron una manera distinta de percibir el espacio, pues las propiedades de la luz permitían observar distancias entre personas y objetos, aspecto que ningún otro medio precedente era capaz de mostrar. Ya en el siglo XX, los autores demostraban tener menor interés en proporcionar una traducción literal del mundo.¹ Lo que se aparecía en la copia estaba asociado con los objetos mostrados, sin

1 YATES, Steve. "El valor del espacio: esbozo teórico sobre el arte fotográfico a finales del siglo XX", en *Poéticas del espacio: antología crítica sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002. p. 296

embargo, se introdujeron variaciones en la apariencia de la forma.

Steve Yates advierte que tanto el fin del siglo XIII y como el del XIX marcan no únicamente una polémica sobre los medios (escultura frente a pintura y pintura frente a fotografía, respectivamente), sino una transformación en la idea y el uso del espacio. Así como en la obra de Giotto el espacio implicaba relaciones entre los objetos representados, en la obra de Cézanne el espacio "ya no estaba supeditado a los objetos del mundo representado; por el contrario, coexistía como el más extenso mundo visto."² Ya en el siglo XX, desde el movimiento cubista con la implementación de múltiples puntos de vista, así como del collage y el uso que de este procedimiento harán las vanguardias alemana y rusa, modificaron la organización del espacio en el arte. El carácter móvil de la cámara y los puntos de vista que posibilitó –la vista de pájaro, la vista en picada, por ejemplo- generaron importantes cambios en el tratamiento del espacio. Aunado a esto, la reformulación del concepto de espacio en la ciencia, reforzó la noción de la realidad más allá de lo inmediatamente visible:

El arte, como la ciencia moderna, estaba lleno de preguntas paradójicas y ambigüedades que dejaban clara la necesidad de una nueva orientación. El arte ya no era una medida de espacio unificado. La teoría racional de la perspectiva y de la vista habían

2 *Ibid.* p. 298

perdido su utilidad.³

El espacio dejó de medirse en función de la forma o la proporción humana, y la insatisfacción con las convenciones del régimen de la perspectiva motivó una amplia gama de experimentos. László Moholy-Nagy introdujo formulaciones teóricas sobre el espacio que disiparon aún más las convenciones del espacio renacentista. El artista afirma que el espacio es una realidad en nuestra experiencia sensorial, con una base biológica, y su vivencia no es un privilegio de superdotados. En particular, la fotografía, tanto recibió influencia de otros elementos de la cultura, como también incidió sobre ellos. Su aspecto mecánico, según Moholy-Nagy, modificó la manera de abarcar los objetos, su estructura, su textura, y nos ha llevado a una nueva relación con el espacio. Para insertar estos cambios en la vida cotidiana sería necesaria la integración. De otra manera, la fotografía es un servicio más de información, que se mantiene aislado .

La fotografía, en relación con la alta velocidad de los automóviles o los aviones, introdujo también cambios en la experiencia del espacio público. La experiencia de un peatón y la de un conductor es muy distinta. La velocidad supuso una nueva orientación y comunicación espacial, en la que la fotografía interviene de manera importante.

Los cambios que instauró la fotografía influyeron de forma determinante en la producción de la gran mayoría de los artistas del siglo

³ *Ibíd.* p. 302

XX, en su búsqueda de desestabilizar los hábitos visuales. A continuación se hace referencia a uno de los momentos más importantes de la experimentación vanguardista: el cubismo, como la primera vanguardia que cuestiona el régimen espacial de la perspectiva, así como a las vanguardias alemana y rusa, que continuarán con la búsqueda experimental del collage iniciada por los cubistas.

Estos cambios introducidos por la fotografía causaron un giro en la representación pictórica. La fotografía, al ser un medio capaz de proveer documentos visuales de gran exactitud respecto a los medios anteriores, contribuyó a que la pintura se ocupara de indagar en sus propios recursos, tanto formales como materiales. Este interés fue un factor importante para el surgimiento de la pintura abstracta, resultado de procesos de experimentación desarrollados por los artistas vanguardistas. A continuación se refiere al cubismo como la vanguardia histórica que cuestionó el régimen perspectivo de representación, que había estado vigente desde el siglo XV.

1.3.2 El cubismo y la ruptura con el espacio perspectivo renacentista

El movimiento cubista fue la primera alternativa radical al método de la perspectiva en la representación pictórica. Esta vanguardia se desarrolló entre 1907 y 1914, y, como es bien sabido, sus orígenes se han buscado en el descubrimiento de la escultura negra y en la pintura de

Paul Cézanne, quien consideró el lienzo no sólo como un soporte-superficie donde se proyecta la obra, sino el lugar donde se organiza su forma plástica, la realidad.⁴ El origen del cubismo está también en la amistad entre Braque y Picasso, a quienes presentó Apollinaire en 1907 para mostrar el cuadro *Las señoritas de Aviñón*.

El cubismo propone la ruptura con la tradición pictórica occidental, con el intento de reproducir la realidad de una forma total: la ofrece como observada desde todos sus ángulos, en una única composición que busca incluir sus distintos aspectos, según los diferentes puntos de vista. Se distinguen tres fases bien diferenciadas: los inicios, de 1907 a 1909; el cubismo analítico, de 1909 a 1912; y el cubismo sintético, de 1912 a 1914, con la importante aportación de Juan Gris.

Las señoritas de Aviñón es el detonante para la ruptura con el arte anterior. Las figuras son arcaicas y primitivas, basadas en la geometría desarrollada por Cézanne. Donald M. Lowe se refiere a la revolución perceptual que tuvo lugar entre 1905 y 1915, que marcó la transición de la cultura tipográfica a la electrónica, de la linealidad a la multiperspectividad. Esta revolución ocurrió en todos los campos: hubo un desplazamiento de teorías mecanicistas de la física newtoniana por las teorías einstenianas de la relatividad, con la consecuencia de que

⁴ JULIÁN, Inmaculada. "La ruptura con el espacio geométrico renacentista: el cubismo.", en *Historia Universal del Arte*. Volumen X. Espasa Calpe. Madrid, 2000. p. 20

conceptos fundamentales como espacio y tiempo pudieran cambiar. En la novela, se recurrió a un modo indirecto y oblicuo de presentar la acción, sin el marco espacio-temporal tradicional, además de un estilo impersonal, visual, como por una cámara. Al referirse a la revolución en el campo de la pintura, Lowe señala la importancia de *Las señoritas de Aviñón*:

El cubismo constituyó en la historia de la pintura una revolución tan importante como lo había sido la introducción de la perspectiva visual en el Renacimiento. Destruyó el fundamento mismo de la representación tridimensional en una tela bidimensional. En lugar de la ventana de Durero, que daba al mundo, la pintura se convirtió en una conceptualización artística del mundo. El cambio fue: de representación a presentación.⁵

El objeto en la pintura se liberó de las restricciones de la linealidad y el espacio pictórico se convirtió en el elemento más importante en la conceptualización cubista. El cubismo se convirtió en una conceptualización multiperspectiva de la realidad. Más adelante, Lowe afirma que el cubismo se volvió una fuerza liberadora, que estimuló y aceleró otros desarrollos en el arte moderno:

⁵ LOWE, Donald M. *Historia de la percepción burguesa*. FCE. México, 1986. p. 220

Después de 1910 el futurismo italiano, el expresionismo de *Blaue Reiter*, el arte abstracto de Malevich y Mondrian, el arte fantástico de Chagall, Klee y Miró: cada quien de manera diferente trascendió la representación de la perspectiva visual. Todos ellos debieron algo a la labor adelantada del cubismo.⁶

Picasso y Braque realizaron sus experimentaciones de manera independiente. Sin embargo, su amistad les llevó a descubrir que trabajaban en un objetivo común. En la fase analítica se llevan a la tela varios aspectos del objeto, que aparece quebrado. No obstante el objeto es aún identificable. Pese a la descomposición de planos, se puede hablar de pintura realista: el procedimiento cubista excluye todo efecto ilusorio, y es realista, sobre todo, no en el sentido de imitación de la realidad, sino en el de dar lugar a un objeto completo. Por otro lado, quienes escribieron sobre las tendencias abstractas inherentes al cubismo, mostraron opiniones diversas. Apollinaire consideró a la abstracción como meta: “La temática ya no importa, o apenas importa [...] Se trata de un tipo de expresión plástica completamente nuevo. Todavía se encuentra en su infancia, y no ha alcanzado el grado de abstracción al que aspira”.⁷ Dos artistas escritores, Gleizes y Metzinger, por el contrario, mantuvieron una posición de compromiso entre los polos abstracción-figuración.

⁶ *Ídem*.

⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. “Los pintores cubistas” p. 11. Citado por GOLDING, John, en *El cubismo, una historia y un análisis*. Alianza Forma, Madrid, 1993. p. 38

Para 1909, el espíritu de investigación en común entre Picasso y Braque empezaba a dejar ver diferencias de enfoque fundamentales. Aunque los motivos eran muy parecidos, los intereses y soluciones diferían. Mientras Picasso se enfoca mucho más en la forma, a Braque le interesará el espacio. Los paisajes de Picasso son más penetrantes y lineales, con una insistencia en la solidez de sus formas. En Braque el tratamiento de las formas es superficial y fragmentario, con el empleo de pinceladas cada vez más pequeñas y numerosas -los objetos y las formas tienden a fundirse-, y es evidente la distorsión de la perspectiva. Picasso afirmó: “El cubismo es un arte que tiene que ver sobre todo con las formas”, mientras que Braque dijo: “Lo que más me atraía era la materialización de ese nuevo espacio que percibía”. Braque expresó también su insatisfacción respecto a la perspectiva tradicional: “En la medida en que es mecánica, esta perspectiva nunca puede conducir a una completa posesión de los objetos”⁸. Tenía una mayor preocupación por la relación que los objetos establecían entre sí y con el entorno que por las propiedades formales (es muy probable que recurrir al género de la naturaleza muerta se deba a este interés, debido al manejo más controlado que una composición de este género proporciona). Braque quería pintar el espacio entre los objetos, las distancias entre ellos, en un afán de concretizarlos, por lo que se ratifican las conexiones con el realismo, entendido en un sentido amplio. Era necesario conseguir que el

⁸ GOLDING, John, en *El cubismo, una historia y un análisis*. Alianza Forma, Madrid, 1993. p. 86

espectador tuviera la sensación de haber caminado entre los objetos. Braque comentó: “Existe en la naturaleza un espacio táctil, casi diría que tangible...Este es el espacio que me fascinaba, y es lo que era la primera pintura cubista, una investigación en el espacio.”⁹ Cada objeto está separado de los que le rodean por capas de espacio visible, táctil. El espectador recorre el lienzo de un extremo a otro, a través de pasajes pictóricamente definidos. El interés de Braque por el espacio daba a su obra una cualidad globalizadora, mientras que Picasso centraba su atención en el motivo, y el fondo-entorno tenía un tratamiento más superficial.

En Picasso es posible identificar una aproximación más escultural a las formas, como lo demuestra una de sus series de pinturas negroides, parecidas más a representaciones de esculturas o máscaras africanas. El cuadro *La Paysanne*, de 1908, transmite una sensación monolítica, y forma parte de un conjunto de pinturas de formas tridimensionales despojadas de todo lo accesorio. Su abandono de la perspectiva tradicional estaba ligado a este interés por la naturaleza de formas tridimensionales y el deseo de llevarlas al lienzo de una forma nueva, presentándolas en su totalidad. Picasso aplicó de manera mucho más consistente que Braque el recurso de combinar diferentes vistas de un objeto en una única imagen. Buscaba presentar en cada imagen la mayor cantidad posible de informaciones básicas de un motivo,¹⁰ con la

⁹ *Ídem.*

¹⁰ *Ibíd.* p. 86

intención de penetrar en su estructura interna. En este deseo de lograr en sus pinturas un resultado escultural, estaba la objeción a la tradición pictórica gobernada por el sistema perspectivo monofocal, que generaba una imagen incompleta del motivo.

Pero el impacto más violento hacia la tradición en la pintura, y el que interesa destacar esta investigación, fue la invención del *collage*, que constituyó un desafío a la concepción romántica de la obra de arte como producto de la destreza técnica y la belleza absoluta. Los pintores cubistas empezaron a producir obras a partir de fragmentos de materiales desechables (casi basura), generalmente considerados carentes de valor estético. Rosalind Krauss definió las primeras manifestaciones del collage:

El *collage* consistió en fijar, con cola o de cualquier otro modo, sobre una superficie de una pintura o dibujo, un material “real” totalmente extraño a esa pintura o ese dibujo. En general, eran trozos de periódicos o de papel pintado que, asociados con los trazos hechos a lápiz o con las pinceladas de color que representaban un objeto, afectaban de forma especial a la lectura que podía hacerse de la imagen global.¹¹

¹¹ KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos.* Gustavo Gili. Barcelona, 1990. p. 166



Fig. 11. Georges Braque
*Botella, periódico,
pipa y vaso*
Papel pegado y tiza
sobre papel
48 x 64 cm
1913

Cada elemento del *collage* es un fragmento, por lo que dicho carácter fragmentario resulta ser la esencia de este tipo de configuración de imágenes. Además, cada uno de los fragmentos de la composición afirman su existencia en tanto que objetos reales, pero también tienen la capacidad de representar, pues están en el lugar de otra cosa. Siguiendo con Rosalind Krauss, la representación realista pone en juego un conjunto de ausencias: en lo que se refiere a aspectos como volumen, textura, escala. El elemento pegado, con su condición de fragmento, llama la atención sobre esa cualidad de ausencia, de desarraigo, al ser extraído de su mundo y entrar en el campo de la representación, “haciendo que la ausencia esté presente, revelando la verdadera naturaleza de la representación, que es sólo apariencia, reducción, sustituto, signo”.¹²

¹² *Ibíd.* p. 167

La invención del *collage* fue una rebelión contra la destreza del manejo del pincel. En gran medida, esta invención era resultado del rechazo de los pintores cubistas hacia el ilusionismo fotográfico:

El *collage* es la innovación formal más revolucionaria en la representación artística que ha tenido lugar en nuestro siglo. [...] fue introducido en las “artes superiores” (como es bien sabido) por Braque y Picasso [...] finalmente proporcionó una alternativa al “ilusionismo” de la perspectiva, que había dominado la pintura occidental desde los inicios del Renacimiento.¹³

Los pintores preferían incorporar una porción del propio objeto, en vez de sustituirlo por su copia exacta.¹⁴ El ilusionismo que condenaban Braque y Picasso era el de las elaboradas y pretenciosas producciones que se veían en los Salones. Braque, respecto a la intención de configurar una realidad, en vez de imitarla y ofrecer una imagen engañosa de la misma, afirmó: “Mi pintura es un objeto, una superficie plana, y las sensaciones espaciales que sugiere son el espacio en el que el pintor pretende informar y no engañar”¹⁵

Aún así, el *collage* cubista siguió siendo representacional. La incorporación del *collage* respondía a la dirección abstracta que la pintura cubista estaba tomando. Braque incluyó claves ilusionistas en

¹³ ULMER, Gregory. “El objeto de la poscrítica”, en *La Posmodernidad*. Kairós. Barcelona, 1983. p. 126

¹⁴ GOLDING, John, *Op. cit.* p. 106

¹⁵ *Ibíd.* p. 96

tres naturalezas muertas de 1910, momento en el que, tanto él como Picasso, habían restringido su paleta, los detalles de las figuras y habían recurrido a la deformación y la fragmentación de éstas, por lo que buscaron mantener el contacto con la realidad exterior, no abandonar el mundo. Todas estas estrategias eran la reafirmación de las intenciones realistas del movimiento. La misma iconografía de la pintura cubista confirma sus intenciones realistas: Picasso y Braque escogieron los objetos más cercanos como centro de su temática, objetos que formaban parte de su vida cotidiana (copas de vino, vasos, pipas, instrumentos musicales –introducidos por Braque por su interés en la música-, gente conocida). La introducción de objetos tangibles condujo a una fuerte interrelación entre su expresión artística y la experiencia del mundo cotidiano, con lo que se anunciaban las intenciones de acercar el arte a la vida, de borrar sus claras fronteras. Según Rosalind Krauss, el *collage* se convirtió en enemigo del ideal de autonomía del arte moderno, entendido como algo distinto de la vida. Al incluir fragmentos de realidad, éstos desafiaron el formalismo. Obligaron a la representación a ser una colección de fragmentos. Es significativa también la deducción acerca de que la fotografía es la que mejor habla el lenguaje del *collage* (en sentido conceptual, más que técnico).¹⁶ Al mismo tiempo, es importante destacar la introducción de elementos tipográficos (Braque), con el fin de distinguir entre objetos situados en el espacio y los que están fuera de él. Según Braque, las letras, al ser planas, no pueden sufrir distorsiones

¹⁶ KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.* p. 167

pictóricas, existen fuera del espacio. Su presencia en la pintura permitía esa distinción.¹⁷

Las implicaciones estéticas del *collage* condujeron a una gran variedad de planteamientos artísticos durante el siglo XX. Los *collages* cubistas fueron construcciones de objetos compuestas a partir de diferentes sustancias y materiales. El manejo de fragmentos de materias extrañas –sólidas y tangibles, que al ser incorporadas a la superficie pictórica intensifican su entidad material-, la curiosidad por experimentar procedimientos heterodoxos y la perspicacia para advertir la potencia estética en materiales antes impensables, anuncian la llegada del *readymade*. Es significativo que el cubismo inventara el *collage* (bajo la forma del *papier collé*), que sería utilizado por los dadaístas para destruir la noción de cualquier tipo de arte, y por los surrealistas para alcanzar efectos psicológicos perturbadores y desconcertantes.

La diferencia respecto a los objetos en pinturas tradicionales, era que el *collage* cubista consistió en la reunión de fragmentos que eran contruídos o montados. Este era uno de los aspectos que los dadaístas resaltaron con el uso que hicieron del *collage*, con su distanciamiento respecto a una intención creativa, y, en su lugar, su manejo con implicaciones de carácter destructivo y de negación. En la pintura cubista, el proceso pictórico sufrió cambios muy importantes:

¹⁷ *Ibid.* p. 95-96

Anteriormente, la apariencia final de las pinturas cubistas era el resultado del proceso de fragmentación formal y de la disolución del espacio circundante; tras establecer la estructura general, las pinturas eran trabajadas sección por sección hasta lograr un perfecto equilibrio compositivo. Ahora, en los *papiers collés*, las composiciones y la propia forma de los objetos pueden construirse rápidamente con unos pocos elementos prefabricados [...] El proceso se convierte en una adición o combinación de elementos compositivos que juegan su papel en la plasmación de las formas tridimensionales y del espacio circundante¹⁸

El *papier collé* trajo nuevos métodos de trabajo, que activaron una reacción espontánea desde una forma austera y complicada de arte –el cubismo analítico– a un tipo de pintura más sencilla y clara, en la que la sensualidad volvía a tener cabida. Sobre todo, instauró nuevas formas de creación artística, con repercusiones muy profundas en el arte posterior.

1.2.3 Experimentaciones fotográficas vanguardistas, Collage/Fotomontaje: construir, montar, no crear.

La estética del *collage*, en un principio pictórica, fue aplicada después por las vanguardias a la fotografía, como una experimentación y luego explorada de forma sistemática por sus infinitas posibilidades de

montaje. En las prácticas de diferentes vanguardias de entreguerras el fotomontaje surge como una estética del fragmento y del choque. Cobró importancia el principio de que la fotografía es un fragmento de la realidad (espacio-temporal). Gregory Ulmer plantea que, en un nivel general, la representación fotográfica puede describirse bajo los principios del collage:

En realidad, es una máquina *collage* (perfeccionada en la televisión), que produce simulacros de la vida y el mundo:

- 1) la fotografía selecciona y transfiere un fragmento del *continuum* visual en un nuevo marco
- 2) la imagen fotográfica significa ella misma y otra cosa¹⁹

Rosalind Krauss, por su parte, reconoce el carácter de la fotografía como recorte de la realidad, como reproducción del mundo de forma fragmentada:

Una fotografía está recortada y no forzosamente por unas tijeras o una plantilla, sino por el propio aparato fotográfico. [...] El aparato, en tanto que objeto acabado, recorta una porción de un campo infinitamente mayor [...] Una vez recortada la fotografía, el resto del mundo se elimina debido a dicho recorte. La presencia implícita del resto del mundo y su expulsión explícita son aspectos tan fundamentales de la práctica fotográfica como lo que se muestra explícitamente²⁰

¹⁸ *Ibíd.* p. 117

¹⁹ ULMER, Gregory. *Op. cit.* p. 128

²⁰ KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.* p. 140

Por otro lado, es importante la distinción entre *collage* y montaje: el *collage* implica la transferencia de materiales de un contexto a otro, mientras que el montaje consiste en la diseminación de estos préstamos en un nuevo emplazamiento.²¹ Bertolt Brecht consideró al *collage*/montaje como la alternativa al modelo orgánico de crecimiento y sus supuestos clásicos de armonía, unidad, linealidad y conclusión. El montaje es una estrategia que no reproduce lo real, sino que construye un objeto. Su campo lógico incluye acciones como montar, construir, juntar, unir, añadir, combinar, vincular, alzar, organizar. Monta un proceso, es resultado de un trabajo. Su fin es intervenir en el mundo, no reflejar, sino cambiar la realidad.²²

El montaje se incorporó tanto a las experimentaciones cinematográficas de Eisenstein, Koulechov y Vertov como a la práctica de las vanguardias fotográficas de los años veinte, con gran potencia visual. Este conjunto de indagaciones desdican una de las mitologías más habituales sobre la fotografía: la de ser una imagen transparente e inmediatamente significativa.

El fotomontaje también sacude otra idea general sobre la fotografía: la de la imagen como película sin espesor, como pura superficie. El fotomontaje se convierte en un gesto, una operación en la que la imagen fotográfica deja su inmaterialidad y superficialidad: “En efecto, en el fotomontaje, la fotografía es tratada como materia, como material, y el

²¹ *Ibíd.* p. 127

²² *Ibíd.* p. 129

fotomontaje en su conjunto es pensado como gesto”.²³ Gesto que implica juntar, recortar, pegar, y que, como lo hizo el cubismo, surge como una respuesta al arte conservador, por lo que hay en el fotomontaje un rasgo crítico y también una lógica de la destrucción.

El montaje pone en tensión a los elementos que lo integran, al generar cierta discontinuidad o contradicción entre ellos. Esta tensión no sólo es plástica: aborda la fractura de la conciencia europea tras la I Guerra Mundial. En Berlín, el dadaísmo berlinés fue ampliamente explorado, y adquirió una dimensión política. En términos artísticos, contribuyó al fracaso del expresionismo alemán, del que los dadaístas consideraron que poseía un gusto exagerado por la subjetividad, incapaz de transformar el arte de la época. El fotomontaje berlinés, en cambio, tenía un poder notablemente destructivo. Esta destrucción implicaba también la ruptura con la figura del artista. Raoul Hausmann señaló: “decir que montamos imágenes es afirmar que no se trata de crear, en el sentido demiúrgico y romántico del término, sino de construir, de montar un trabajo. Hay que acabar con la mitología del artista, y alinearse con la práctica del ingeniero.”²⁴ Esta afirmación está ligada por completo a la inquietud de los artistas de vanguardia de los años veinte, quienes asumían su labor más bajo la figura paradigmática del ingeniero, con la intención de contribuir activamente a la sociedad y con una postura crítica respecto a la ideología y la clase burguesa, que bajo la figura

²³ *Ídem.*

²⁴ BAQUÉ, Dominique. *Op. cit.* p. 193

auratizada del artista. La fotografía es asumida en su papel de imagen pública, popular, destinada al consumo de masas y como “elemento visual manipulable, transformable, cambiante.”²⁵

El fotomontaje, con su estética de choque, destituye el orden tradicional, conservador, y anuncia nuevas posibilidades, inventa un nuevo espacio, espacio que es respuesta a la fragmentación que caracterizaría desde entonces las relaciones entre los hombres, y de los hombres con las cosas, y que es la fragmentación misma de la realidad. Este espacio de perspectivas plurales ofrece, según los constructivistas, un poder de acción que no es posible alcanzar mediante la pintura.

Dominique Baqué postula que la dialéctica vanguardista impulsada por el uso del *collage* y el fotomontaje, en relación con el uso de diferentes medios en una misma obra –fotografía y pintura u otros medios-, evoca las prácticas posmodernas, como en la obra de los franceses Eric Rondepierre y Alain Fleischer, o el canadiense Alain Paiement. Sin embargo, esto es limitado, pues existen diferencias fundamentales: mientras el montaje de los años veinte era pensado bajo la noción de vanguardia, de innovación, el mestizaje contemporáneo²⁶ no se propone la producción de una imagen nueva, original, sino que aboga por la cita y el reciclaje de imágenes, además de que no ataca la función del artista, sino al contrario, restaura dicha función. Otra diferencia fundamental es el enfoque crítico del montaje vanguardista, que se

convierte en cierto tipo de nostalgia en las prácticas del arte contemporáneo.



Fig. 13. Raoul Hausmann
ABCD, retrato del artista
Fotomontaje
40 x 28 cm
1923



Fig. 14. Raoul
Hausmann
El crítico de arte
Litografía y papel
impreso sobre papel
31 x 25 cm
1919-20

²⁵ *Ídem.*

²⁶ BAQUÉ, Dominique. *Op. cit.* p. 197

Capítulo 2. La configuración del espacio en la neovanguardia y en el arte contemporáneo

Para esta investigación se vuelve necesario indagar en el uso que las neo-vanguardias hicieron de la fotografía, que por un lado se traduce en la consideración del medio fotográfico como objeto teórico, más que como imagen o ilustración de una realidad y por otro en el manejo serial que implementó específicamente el arte conceptual, anunciado ya por los objetos en serie minimalistas, en tanto que esta investigación se ocupa de la conformación de imágenes del entorno urbano-arquitectónico mediante la reunión de tomas fotográficas consecutivas.

En este capítulo se abordan también los conceptos generales sobre el arte contemporáneo –como son la globalización, el neoliberalismo, *lo contemporáneo*–, para explicar la recuperación de la pintura en la década de los años ochenta en conexión con factores de distinta índole, entre ellos los económicos. Se rescatarán los planteamientos que el trabajo pictórico de Gerhard Richter ha hecho sobre los medios pictórico y fotográfico: la capacidad de la pintura para implicar al espectador ante la presencia y amplia diseminación de las imágenes técnicas, sus efectos y alcances.

El capítulo finaliza con un examen de las manifestaciones artísticas contemporáneas que involucran a la imagen fotográfica con planteamientos tridimensionales, es decir, de la fotografía en conjunción con otros medios artísticos, como la instalación. En particular, se incluyen trabajos que tienen que ver con la imagen urbana o arquitectónica, como una importante fuente iconográfica en el arte contemporáneo.

2.1 Era posmedia: el arte posaurático

Los movimientos artísticos de posguerra, o *prácticas estéticas*, como fueron definidas por el crítico Michael Fried en su artículo “Art and Objecthood”, pusieron en cuestión al arte en tanto categoría ontológica. Ocurrió un desplazamiento de las categorías tradicionales del arte y sus modos de producción. Se produjo un abandono de la pintura, ya anunciado desde los trabajos de Marcel Duchamp –en un intento de la vanguardia histórica de romper barreras entre arte y vida–, que llevó a una amplia variedad de prácticas artísticas alternativas, por lo que el mundo del arte asistió a la crisis de la pintura desde los años sesenta.

Douglas Crimp cuestiona el modo de operar de estas *actividades estéticas*, y asegura que el uso cada vez mayor que los pintores y escultores hacían de otros medios, no se trataba únicamente de pasar de las convenciones de un medio a otro:

¿En qué consisten estas nuevas actividades estéticas? No es posible identificarlas con precisión a través de la mera enumeración de los medios a los que los “pintores” y “escultores” han recurrido cada vez con mayor frecuencia [...] pues no se trata de pasar de las convenciones de un medio a las de otro. La facilidad con que muchos artistas, hace unos diez años, cambiaban de un medio o trataban de “corromper” un medio por medio de otro [...] deja claro que las características reales del medio no pueden ya decirnos mucho sobre la actividad de un artista¹

En páginas sucesivas menciona la serie *The Kitchen*, realizada por Sherrie Levine, que consistía en tres fotografías de una madre y su hija delineadas con la forma de las siluetas de los presidentes Washington, Lincoln y Kennedy, en las que la confrontación de las imágenes dificulta la identificación del significado. Estas imágenes fueron mostradas mediante una proyección de dispositivas que las ampliaba a grandes dimensiones, y que las dotaba de una fuerte presencia. Entonces la pregunta es: ¿cuál es el medio de la obra? La indeterminación/oscuridad del medio físico empleado impide localizar la obra de arte original.²

¹ CRIMP, Douglas. “Imágenes”, en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal. Madrid, 2005. p. 24. Según Michael Fried “el propio concepto de arte sólo es significativo dentro de las artes individuales”. Crimp menciona el proceso acelerado y cambiante de las prácticas estéticas de los años sesenta y setenta, que consiguieron sacar al arte de las paredes de la galería, cuestionando la noción de objeto artístico terminado.

² *Ibid.* p. 33

En los años treinta del siglo veinte, Walter Benjamin ya hablaba de la desaturación de la obra artística, sobre la base de que las bellas artes habían tenido su origen en el culto. Gracias a la fotografía, la creatividad se ve liberada del entrenamiento manual, que anteriormente implicaba un recogimiento en la actividad del pintor, pero también en la relación del espectador con la obra. Por el contrario, la fotografía se relacionó directamente con la sociedad de masas. Conforme se fue perfeccionando técnicamente fue posible obtener un número indefinido de copias a partir de un negativo original, y más adelante, con el advenimiento del cine, se llegó a una forma de creación colectiva. Gracias a la característica de reproductibilidad de estos medios, Benjamin pensaba en la tecnología de la fotografía y del cine como posibilidad de mediación e integración social. Advierte el potencial revolucionario de estos medios y su capacidad para ejercitar a las masas para el uso democrático del sistema de aparatos técnicos. Sin embargo, como producto cultural del capitalismo, se vuelven incluso contrarrevolucionarios: “Porque, a causa del capital invertido en el cine, las oportunidades revolucionarias de esta supervisión [del actor de cine bajo la masa] se encuentran convertidas en contrarrevolucionarias”.³

Pero lo que efectivamente posibilitaron fue una modificación en términos de una reconfiguración del medio sensible⁴. Las imágenes

³ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Itaca. México, 2003. p. 74

⁴ Término utilizado por Jacques Ranciere, en su artículo “Lo que un medio puede querer decir”, en el que distingue entre *médium*, *moyen* y *milieu*, donde

técnicas promueven nuevos modos de participación en la experiencia del mundo. Insertas en el arte, fomentan la participación del público, que implica el paso de un espectador pasivo a un espectador participativo en el proceso artístico, rasgo que definirá a distintas vertientes del arte conceptual. En el arte de posguerra la reducción del aura se presentó en la obra de artistas como Robert Rauschenberg, Andy Warhol, y en las esculturas industriales y serializadas de los diferentes artistas minimalistas como Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra entre otros. En conjunto, estas obras liquidan los valores de la tradición: por un lado la fotografía, y por otro la escultura producida con materiales industriales (en serie), llevan al extremo la cuestión de la repetición y de la copia, poniendo en evidencia la crisis del aura de la obra artística.

Resulta importante señalar la entrada de la fotografía en el circuito artístico, llevada a cabo en los años sesenta, dando la espalda a la tradición que contribuía a su consideración como un medio incapaz de establecer cualquier tipo de relación con las artes plásticas, en un momento en que el arte se encontraba también en una mutación, en la que se designaba como obra artística a procesos y acciones, más que a piezas terminadas.

milieu se ubica como el medio sensible: "...el medio en el cual vienen a inscribirse los logros de un determinado dispositivo artístico (médium), pero también el *medio* (moyen) que estos mismos logros contribuyen a configurar." RANCIERE, Jaques. "What medium can mean". http://parrhesiajournal.org/parrhesia11/parrhesia11_ranciere.pdf. Consulta: 10 de septiembre de 2013

La imagen fotográfica en el contexto del arte aparece, según Dominique Baqué como "imagen precaria y frágil. Pobre."⁵ En el arte conceptual, la fotografía, muchas veces de la mano del enunciado lingüístico, otras sin él, cumple un papel diametralmente opuesto al de la imagen gloriosa o heroica y más bien funge como documento o proceso, como imagen plana y neutra. Baqué continúa: "La imagen fotográfica está presente bajo la forma circunscrita de imagen plana y de serie, de imagen mediocre, de imagen-signo, de imagen -lenguaje."⁶ Entra en dialéctica con las artes plásticas y ejerce una ruptura epistemológica respecto a sí misma, al papel que desempeñó durante las primeras décadas del siglo XX, con los paradigmas del instante decisivo y del humanismo. Se produce así una reconfiguración ontológica del medio que irá de la mano con su posicionamiento institucional en el arte.

Posterior a la entrada de la fotografía en el medio artístico se generan dos posturas: por un lado 1) los artistas que usan la fotografía, quienes pretenden inscribir su trabajo en el campo más amplio de las artes plásticas y visuales y no sólo en el fotográfico, y que la utilizan como un recurso entre otros posibles, y por el otro 2) los fotógrafos puros, más relacionados con la historia de la fotografía y cuya práctica se dirige de forma exclusiva al medio fotográfico.⁷ Se vuelve necesario

⁵ BAQUÉ, Dominique. *Op. cit.* p. 42

⁶ *Ibíd.* p. 97

⁷ Tanto Jean-Francois Chevrier como Dominique Baqué señalan esta escisión entre fotógrafos que utilizan la fotografía y fotógrafos puros. Chevrier, Jean-

señalar, por ejemplo, el caso de Bernd y Hilla Becher, quienes desarrollaron su trabajo fotográfico con gran rigor en el uso del medio, y que propusieron a sus series de edificios industriales en cuadrícula como esculturas, declaración que rebasó la seriedad con la que fue enunciada por los artistas y que los llevó incluso a ganar la Bienal de Venecia de 1980 en la rama de escultura. De manera que con la inserción de la fotografía en el campo de las artes plásticas se presenta el fin de la autonomía del medio fotográfico, con la posibilidad de realizar obras con distintos medios a la vez. Se produce así la contaminación de medios, o lo que Rosalind Krauss designará como *condición post-media*, que definirá en gran medida la producción del arte contemporáneo.

2.2 Fotografía y Arte conceptual

Si bien el arte conceptual es considerado, junto con el *minimal* y el *povera*, como uno de los movimientos que llevaron a la desmaterialización de la obra de arte, y como un movimiento que enfatizó la preconcepción de la obra como proceso en la mente del artista, o sea, el concepto y el proyecto (conjunto de procesos, relaciones, juegos mentales, asociaciones), no todas sus manifestaciones fueron anti-objetuales. Se trató más bien de un replanteamiento de la obra artística tradicional. En particular, su vertiente

François, "La historia de Bernd y Hilla Becher", en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007. p. 298 y Baqué, Dominique. *Op. cit.* p. 43 y 44.

medial, implicada en la apropiación de la realidad a través de la imagen, es la que interesa aquí para contextualizar el trabajo de artistas como Jan Dibbets o Bernd y Hilla Becher.

Bajo esta vertiente, diversas obras proponen a la percepción como forma de conocimiento y de apropiación de lo real, en ocasiones con una investigación apoyada en la fenomenología de la percepción. En este tipo de proyectos no sólo no se huye de la materialización, sino que tienden a su realización fáctica, e intervienen tres factores: el proyecto, el proceso y su visualización.

Para esta vertiente del arte conceptual, la fotografía, por su carácter impersonal, aparentemente neutral –consideración que será provisional y que será puesta en cuestión, como se verá más adelante- se convirtió en el medio idóneo para la exploración y el análisis de diferentes realidades. También se recurrió al uso de croquis, diagramas, ideogramas, mapas, etcétera, según el proyecto lo requiriera, con el fin de mostrar las condiciones de visualización en sus diversas modalidades. Hubo un interés por restablecer el carácter epistemológico de la percepción, y por considerar los sentidos como elementos teorizadores, en donde el artista aparece como un investigador a nivel de conocimiento y reflexión sobre los propios datos de la experiencia, además de una reafirmación de la referencialidad al mundo circundante, a partir de la apropiación de fragmentos de realidad.

Peter Osborne elabora una clasificación tipológica de los cuatro distintos modos en que el arte conceptual constituye una respuesta a la

medios, y su énfasis en las relaciones espacio-temporales y el principio de reducción. Mientras que tiene su raíz en los planteamientos de artistas *minimal* como Donald Judd, Robert Morris o Sol Lewitt, cuya obra tiene una marcada tendencia geométrico-analítica y que pretendió ser una respuesta a los criterios de visualidad, planitud y autonomía de la pintura moderna, se alinean también los trabajos de artistas como Andy Warhol y Ed Ruscha, que trabajan con estructuras formales de unidades modulares y sistemas de serialización y ordenación repetitiva similares, pero con base en lo tecnológico y lo social y no tanto en lo matemático, y que incorporarán el uso de la imagen técnica –fotografía y foto-serigrafía-. En estos casos, la serialización resulta de la experiencia cotidiana de las imágenes de productos: “Hoteles, gasolineras, camiones en autopistas...se alinean para ser contados”¹⁰ Es importante plantear que el acento en la serialización y la subordinación de las partes al todo en el objeto minimalista, responde también a la observación de la forma industrializada, y por lo tanto, en serie, de la fotografía y el cine.

El minimalismo, iniciador del desplazamiento del paradigma moderno hacia las prácticas contemporáneas, estaba centrado en derribar las delimitaciones impuestas por la pintura y la escultura a nivel institucional. Donald Judd proponía en su artículo “Specific Objects” la fabricación de objetos en tres dimensiones, con materiales industriales, sin detalles, que se impusieran por su volumen y objetualidad y que siguieran un proceso

¹⁰ *Ibíd.* p. 24

repetitivo, un arte vacío de referencias, de emociones, anti-expresionista, sin memoria. Ana María Guasch comenta sobre el minimalismo:

El uso de estructuras mínimas, con un máximo criterio de economía formal, libera también al objeto de toda referencialidad. El objeto *minimal* funciona como pura presencia, no alude a nada, y tampoco ofrece la ilusión de nada. La dimensión semántica de la obra *minimal* se reduce a la sintáctica. Cualquier posible significado se ciñe a los fenómenos de la pura visualidad, directamente implicados con la fenomenología de la percepción.¹¹

Hal Foster lo posiciona como el movimiento que por un lado consumió el modelo formalista moderno, y por otro rompía con él, que abrió un nuevo campo del arte cuya exploración continúa elaborándose en la contemporaneidad, mientras que Rosalind Krauss propuso que en lugar de plantear el minimalismo como ruptura con la práctica moderna, puede entenderse como el epítome moderno.¹² Por otro lado, Foster señala la dificultad de recuperarlo a nivel de experiencia, pero en cambio observa que su provocación conceptual perdura. Con el minimalismo, la escultura deja de tener pedestal y se coloca entre los objetos, puede definirse en términos de lugar, de manera que el espectador es devuelto al aquí y ahora:

¹¹ GUASCH Ferrer, Anna M.. “La escultura desde la Segunda Guerra Mundial”, en *Historia Universal del Arte*. Espasa Calpe, Madrid, 2000. Tomo 11. p.140

¹² KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. Citada por Hal Foster. p. 46

el minimalismo rompe con el espacio trascendental del arte moderno [...] la escultura deja de estar apartada sobre un pedestal [...] se coloca entre los objetos y se redefine en términos de lugar [...] El espectador es devuelto al aquí y ahora [...] a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias preceptuales de una intervención particular. Esta es la reorientación fundamental que el minimalismo inaugura.¹³

Muchos críticos, entre ellos Clement Greenberg y Michael Fried, consideraron peligroso al minimalismo, pues no buscaba cualidades



Donald Judd
Sin título
Aluminio anodizado y metacrilato
122 x 274 x 155 cm

¹³ FOSTER, Hal. "El quid del minimalismo", en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal arte contemporáneo. Madrid, 2001. p. 42

esenciales del arte, y se intuía un retorno al paradigma del *readymade* y al ataque vanguardista de la institución del arte.

El minimalismo buscó superar el dualismo metafísico sujeto-objeto, por vía de la experiencia fenomenológica: "Así, lejos del idealismo, la obra minimalista complica la pureza de la concepción con la contingencia de la percepción, del cuerpo en un espacio y un tiempo particulares"¹⁴. Su búsqueda es más epistemológica que ontológica (esta última más apegada al conceptual), por desviar la atención del objeto a su percepción y por cuestionar los límites convencionales del arte. Es un arte que tiene que ver poco con el refinamiento de las formas y mucho más con la redefinición de las categorías estéticas, que implicó un análisis de los discursos y regulaciones institucionales. Llevó a cabo un análisis de la percepción, de sus condiciones, que llevó a una crítica de los espacios del arte, de las convenciones en su exposición. El *minimal* ofrecía una experiencia del espacio más elaborada que lo que parece en un primer momento, al relacionarse con el cuerpo, el tiempo y el movimiento en el espacio. Es provocador, más que analítico.

En cuanto a la fotografía, en el arte conceptual actuó como un instrumento plástico y teórico cuyo uso permitió la reelaboración de jerarquías preexistentes en las bellas artes, como afirmó Victor Burgin: "El arte conceptual intentó, entre otras cosas, dismantelar la jerarquía de los medios"¹⁵. Los usos de la fotografía en el arte conceptual se

¹⁴ *Ibíd.* p. 44

¹⁵ BAQUÉ, Dominique. Op. cit. p. 97

relacionaron con la denominación de estética de la administración, acuñada por Benjamin Buchloh, con la que reconocía la recurrencia a la clasificación, la serialización y el archivo en el arte conceptual. Mientras que cierto conceptualismo –el relacionado con lo lingüístico- prescindió del medio fotográfico, tratando de evitar el nivel de figuración y de ornamento incluso, hay artistas que mantendrían su uso, como Jan Dibbets o Ed Ruscha. Buchloh señala el papel del serialismo minimalista en el arte conceptual como “un principio abstracto arbitrario de pura cuantificación que reemplazó a los principios tradicionales del orden compositivo de la pintura y la escultura”¹⁶, y resalta el trabajo de Edward Ruscha, (*Twenty Six Gasoline Stations*, de 1962), de On Kawara (*One million years*, de 1969) y Douglas Huebler. La exposición “Working Drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art”, organizada por Mel Bochner, se considera como la que inaugura la forma conceptual característica del xeroxbook. Era doblemente conceptual tanto por lo que se mostraba –desarrollos de procesos- como por el modo de exposición del material que la integró. Al usar la fotocopia se buscó romper con la jerarquía entre original y copia, además de acentuar la autorreflexión del arte y la necesidad de su redefinición continua.

¹⁶ BUCHLOH, Benjamin. ‘From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique (Some Aspects of Conceptual Art)’. Citado por COULTER-SMITH, Graham. “When Photography Took Centre Stage: Aspects of 1970s Conceptual Photography”. Disponible en: <http://artintelligence.net/review/?p=706>. Consulta el

Las concepciones de la fotografía eran un tanto paralelas entre los artistas conceptuales. Douglas Huebler consideraba a la imagen fotográfica como algo muy alejado de la arcaizante bella fotografía, aseverando que la cámara fotográfica era “un medio de registro estúpido o silencioso”¹⁷, y al proceso fotográfico como la posibilidad de mantener a cualquier fenómeno como “lo que era, sin ser modificado ni dependiente de ninguna voluntad “cultural”¹⁸. Su uso de la fotografía integraría también al mapa, cuya reducción visual resultó bastante significativa. Tony Godfrey considera esta prematura aceptación del medio fotográfico como instrumento “neutral” un tanto *naïve*:

El papel inicial de la fotografía en el arte conceptual fue documentar acciones o fenómenos. [...] La visión ingenua que subyace en gran parte los principios fotográficos por los artistas conceptuales fue que la cámara era un 'dispositivo de copiado desprovisto de juicio', como el curador Donald Karshan puso en 1970. Era una manera de señalar a la indexación o algo en el mundo¹⁹

De cualquier modo, en el afán de indexación o puntualización de ciertos fenómenos, la cámara fotográfica resultó ser el medio idóneo. Una obra que es fundamental dentro de la postura crítica respecto a los medios de representación es *Photopath*, de Victor Burgin, que es

¹⁷ BAQUÉ, Dominique. Op. cit. p. 101

¹⁸ Idém.

¹⁹ GODFREY, Tony, *Conceptual Art, Art & Ideas*. Citado por COULTER-SMITH, Graham

resultado de fotografiar las planchas de *parquet* de la sala de exposición ampliadas a escala 1:1 para superponerlas al *parquet* real. Su colocación provocó una confusión visual entre la fotografía y lo que fue fotografiado, una “tautología perceptiva”, según Dominique Baqué.

Graham Coulter-Smith señala el despliegue serial del arte conceptual como una retórica de la serialidad, que se puede rastrear desde el *minimal*.²⁰ En todas estas obras se percata una atención mayor al proceso o a la idea original, que a la pieza terminada, como señala el artista Sol Lewitt: “Así, son los “pasos intermedios”, esa “maraña” de dibujos, figuraciones y otras ideas, ampliados ahora a “garabatos, esbozos, bocetos, planos, obras fallidas, maquetas, estudios, ideas y conversaciones” los que pasan al primer plano, ya que “a veces son más interesantes que el producto final”²¹

Si bien el arte conceptual estuvo en gran medida bajo el influjo del minimalismo, el paso de la abstracción *minimal* a las prácticas más conceptuales fue a raíz de la introducción de la dimensión discursiva, del texto junto a la imagen (fotográfica muchas veces): “El alejamiento de la abstracción del arte *minimal* iniciado por la introducción de la dimensión discursiva del texto se reforzó a principios de 1970 con la incorporación de imágenes fotográficas. Las imágenes son especialmente antitéticas a la estética abstraccionistas de arte minimalista”.²² En los ejemplos

²⁰ *Ídem*.

²¹ OSBORNE, Peter. *Op. cit.* p. 25

²² COULTER-SMITH, Graham. *Op. cit.*

citados por Buchloh es notable la integración textual y fotográfica. Su análisis revela que mediante el texto fue posible generar significados socialmente relevantes que pudieran trascender el formalismo minimalista.²³

Dan Graham, en *Homes of America*, de 1967, se interesó por la fotografía de arquitectura vernácula americana, y se ocupó de su circulación como artículo de revista, incluyendo textos. En las imágenes se integran reminiscencias del *minimal* –por la serialización de elementos cúbicos, los edificios- y del *pop* –mediante una lectura crítica de lo popular y el alejamiento de la convención de lo bello-. Toma en consideración tanto el espacio urbano, el espacio de la visibilidad y el espacio de la lectura:

Es importante que las fotografías no se miren solas sino como parte integrante de la compaginación del artículo [...] Las fotografías y el texto no son más que los elementos dobles de una misma estructura de lectura. Las fotografías están ligadas a las listas seriadas y a las columnas de la documentación escrita; unas y otras “representan” la lógica serial del desarrollo suburbano...²⁴

Lo que es más relevante para esta investigación es su observación sobre la función de la fotografía del desarrollo urbano dentro

²³ COULTER-SMITH, Graham. *Op. cit.*

²⁴ BAQUÉ, Dominique. *Op. cit.* p. 101

de una lógica serial. Buchloh observa que esta obra extiende el uso discursivo de la fotografía hasta un significado social relevante:

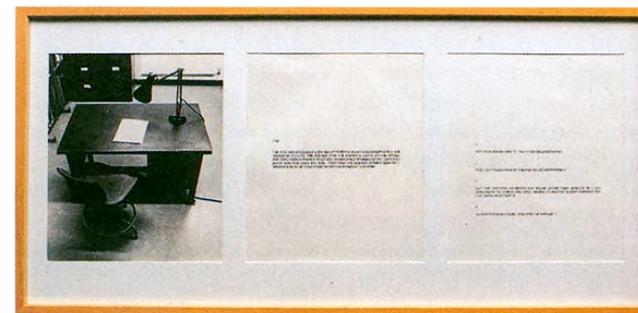
El desapego de los minimalistas de cualquier representación de la experiencia social contemporánea...era el resultado de sus intentos de construir modelos de significado visual y de experiencia, que yuxtapone una estrategia formal reduccionista a una estructura y un modelo fenomenológico de la percepción. El trabajo de Graham, por el contrario, abogó por un análisis del significado (visual) que definió como signos tanto estructural constituidos dentro de las relaciones de un sistema de lenguaje, así como enraizados en el referente de la experiencia social y política.²⁵

Es la referencia a la praxis cotidiana lo que vuelve socialmente relevante a *Homes of America*.

Tanto Hans Haacke como Victor Burgin mostraron interés en la noción de sistema, inscrito en sus exploraciones fotográficas que integraron textos. En la obra *Shapolsky et. al. Manhattan Real Estate Holdings: A Real-Time System, As of 1 May 1971*, se evidencia este interés, tanto por el título como por la configuración de la pieza. Haacke estaba interesado en la noción de sistema en el contexto de la ciencia computacional y procesamiento de datos, mientras que Burgin, en *Performative/Narrative* combina fotografía y texto con una configuración

formal que se remonta al serialismo *minimal*, y en la que intenta, mediante variaciones muy sutiles mutaciones binarias de cada objeto que aparece en la imagen (cajón abierto o cerrado, lámpara encendida o apagada, etcétera), a lo que añade series de dígitos binarios que refieren cada cambio en el estado de los objetos fotografiados. Los textos incluyen descripciones de probables eventos en la oficina, pero también términos algebraicos que describen una lógica binaria, como and/or o and/not.

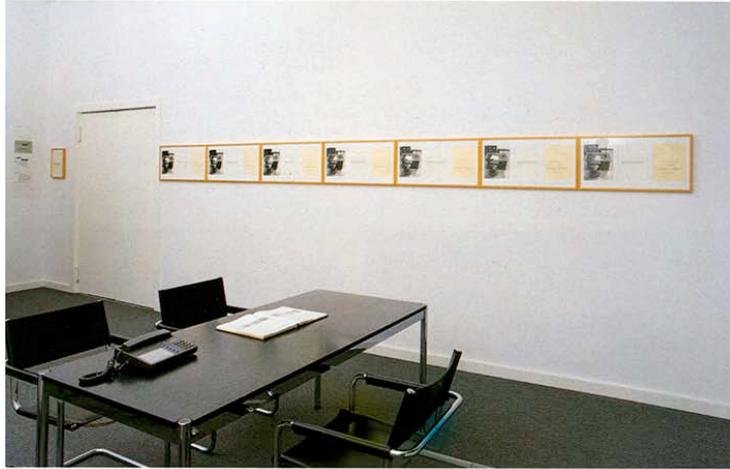
De modo que la vertiente medial del arte conceptual presenta el interés por las relaciones entre los distintos sistemas de representación. Se insiste en la naturaleza arbitraria del signo y rebaja el significado de cualquier forma visual concreta.



Victor Burgin
Performative/Narrative
(detalle)
Fotografías, textos
impresos y
mobiliario
1971

²⁵ BUCHLOH, Benjamin. Citado por COULTER-SMITH, Graham. *Op. cit.*

2.2.1. Jan Dibbets



Victor Burgin
Performative/Narrative
(vista de conjunto)
Fotografías, textos impresos y
mobiliario
1971

El artista neerlandés Jan Dibbets (Weert, Países Bajos, 1941), dio a la fotografía una dimensión que se adhiere al uso de la imagen fotográfica en el arte conceptual, en la vertiente medial en específico: realizó un análisis crítico de la percepción visual, el espacio y la luz posibilitado por la cámara fotográfica, mediante un proceso de tomas independientes reunidas *a posteriori*, como un proceso para mostrar convenciones visuales, que se convirtió en una rigurosa investigación de los fundamentos ópticos de los aparatos de visión y su relación con la realidad y la visión humana. Como uno de los referentes para el trabajo experimental de este proyecto, resulta importante referir el contexto en que se desarrolló su obra, así como su desarrollo.

Jan Dibbets empezó a experimentar con la fotografía durante la década de los años sesenta. Se había formado como pintor, por lo que sus trabajos fotográficos sobre la luz y el espacio harán evidente su formación previa. Las *Perspective corrections* –entre las más conocidas se encuentran la de un cuadrado sobre la pared de su estudio y la de un cuadrado sobre el césped- evidencian la observación del espacio, así como del fundamento y funcionamiento de los aparatos técnicos –la cámara fotográfica- para la obtención de imágenes. En las *Perspective corrections*, el espacio ilusionista de la fotografía sufre una transformación. Rudi Fuchs señala al respecto: “Cuando, en las *Perspective corrections*, transfiere una forma a la superficie del plano

convirtiendo en abstracto lo que era ilusionista, lleva conscientemente a una conclusión una larga línea del desarrollo de la pintura occidental”.²⁶ Como heredero de la tradición pictórica holandesa, Dibbets lleva a cabo una compleja reflexión sobre el espacio ilusionista de la pintura –que se hará presente en el diseño y la construcción de la cámara fotográfica-, la luz y la atmósfera.

A diferencia del ojo, que nunca está en completo reposo, la fotografía no se mueve, permite el análisis (visual) del acto perceptivo – aunque no en toda su complejidad ni de manera análoga-, con una dimensión cognitiva. La fotografía funciona como fragmento de un acto perceptivo y es utilizada como elemento en la construcción y reconstrucción de procesos de percepción visual. En términos de espacio, Dibbets se interesaba por la estructura, por la realización estructural y no tanto por el modo de presentación, aunque sí otorgó importancia al tamaño de las imágenes, al ampliar algunas de las *Perspective corrections* y comprobar que su impacto visual era mayor.

Por un lado, una fotografía suelta, en relación a la estructura total a la que pertenecía en la obra de Dibbets, era un elemento abstracto y, simultáneamente, un fragmento naturalista, relación paradójica que presentaba extensas posibilidades para la construcción de imágenes que permitieran la reelaboración de procesos perceptivos. Vilém Flusser deja claro el alto nivel de abstracción de la imagen técnica (fotográfica).

²⁶ FUCHS, Rudi. “El ojo enmarcado y lleno de color”, en *Jan Dibbets, luz interior: obras sobre arquitectura*, 1969-1990. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1991.

Al ser producida por un aparato, aparato que es producto de textos científicos aplicados –que a su vez son la transcodificación de las imágenes tradicionales, y estas mismas son abstracciones del mundo real-, la imagen técnica es producto indirecto de textos científicos:

Históricamente, las imágenes tradicionales fueron anteriores a los textos por decenas de miles de años, y las imágenes técnicas sucedieron a los textos avanzados. Ontológicamente, las imágenes tradicionales son abstracciones de primer grado, fueron abstraídas del mundo concreto. Las imágenes técnicas son abstracciones de tercer grado, pues se abstraen de los textos, los cuales se abstraen de las imágenes, y éstas a su vez son abstraídas del mundo concreto [...] Ontológicamente, las imágenes tradicionales significan fenómenos; las imágenes técnicas significan conceptos.²⁷

Rudi Fuchs señala que Dibbets introdujo el uso del color en las tomas fotográficas para ampliar sus posibilidades. Y aquí es importante detenernos otra vez en las afirmaciones de Flusser respecto al grado de abstracción que diferencia a la imagen técnica realizada en blanco y negro y la realizada en color:

En el mundo “exterior” no es posible encontrar situaciones blanco/negro pues el blanco y el negro son límites, son “situaciones

²⁷ FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas. México, 2002. p. 17

ideales”. Negro y blanco son “conceptos” de las teorías ópticas, no es posible encontrarlas en el mundo manifiesto [...] Sin embargo, las fotografías en color son por lo menos tan teóricas como las fotografías en blanco y negro. [...] Hay una serie muy compleja de procesos sucesivos de codificación [...] Las fotografías en color contienen un grado más elevado de abstracción que las fotografías en blanco y negro. Entre más “verdaderos” sean los colores de una fotografía, más engañosos serán. Esconden más eficazmente sus orígenes como teoría.²⁸

En la obra de Dibbets la fotografía es el recurso lógico para articular formas, para dar estructura a procesos de percepción, configurados con un carácter serial y analítico. La fotografía constituye una herramienta para la investigación artística de la dimensión cognitiva de la experiencia perceptual. El concepto de estas obras es visualizar, gracias a la reunión de los diferentes fragmentos, la imagen de un espacio que el ojo humano no puede abarcar sin desplazarse.

En sus composiciones panorámicas el artista procede de manera metódica, colocando la cámara en un punto fijo y haciéndola girar con un desplazamiento de treinta grados para cada foto. Sin embargo, a pesar de esta forma disciplinada de trabajar, se introdujo lo imprevisto, ya que, en unos casos el horizonte aparecía como una línea curva, no recta, y en otros el aspecto del motivo arquitectónico fotografiado -el estudio del artista- difería de su forma rectangular, tendiendo de igual

²⁸ *Ibíd.* p. 39-41

manera a lo curvo, produciéndose una diferencia entre el método y el resultado.

Rudi Fochs se refiere también a la flexibilidad de las diferentes tomas fotográficas en el trabajo de Dibbets –pensadas como fragmentos sueltos que han sido extraídos de su contexto-, en las que practica modificaciones sutiles y precisas, que se pueden reducir a agrupar y transformar. Para esta investigación es importante el principio de la toma fotográfica individual como una imagen separada de la realidad, que implica una selección de la totalidad visual. Ese es el rasgo esencial de la imagen fotográfica. Aunque muestran espacios ilusionistas, si se les separa del conjunto se pone de relieve su carácter sumamente abstracto, de aislamiento lingüístico, en palabras de Rudi Fochs, que constituye la toma fotográfica.

2.2.2 Bernd y Hilla Becher

La fotografía en el contexto de posguerra en Düsseldorf

Después de la invención de la fotografía y de su aplicación práctica en diferentes ámbitos quedó clara su capacidad para registrar y difundir información visual de manera clara, rápida y barata. Ningún otro medio de representación visual anterior a su aparición tuvo estos alcances. Sin embargo, cuando vino la pregunta de si era o no arte, su “capacidad

para proveer vigorosos documentos visuales”²⁹, fue un obstáculo para su entrada en el circuito artístico, pues la teoría artística de la época imponía criterios de artificiosidad y refinamiento para considerar una pieza como arte, por lo que la precisión de la fotografía como documento visual se mostró incompatible con esos criterios.

Estas ideas, que se gestaron desde el siglo diecinueve, parecían no estar resueltas en el contexto de los Becher. Si bien la fotografía alemana, durante la década de los años veinte y treinta tuvo un gran impulso, sobre todo por la presencia de la Bauhaus, después de los estragos causados por la Segunda Guerra Mundial su recuperación fue lenta. El *establishment* de posguerra en la Alemania Occidental promovía la creatividad personal reprimida por el nazismo bajo el movimiento de *Subjektive Fotografie*. Bajo este clima, los Becher encontraron poca orientación en su entusiasmo por la fotografía tal como ellos la concebían.

Influencias y método de trabajo

Mientras tanto, la fotografía documental iba madurando sin el reconocimiento de la alta cultura. De ella se nutrió la propuesta que llegarían a madurar los Becher. Un ejemplar de la publicación de fotos de August Sander, quien se dedicó a retratar los diferentes estratos sociales

²⁹ GALASSI, Peter. *El mundo de Gursky*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Julio-septiembre de 2001). p. 9

en Alemania anteriores al nazismo, llegó a manos de Bernd Becher. Este conjunto de imágenes se convertiría en su principal influencia. La obra de Karl Blossfeldt, un estudio fotográfico de formas vegetales, también recogido en la forma de libro, bajo el título “Formas primordiales del arte. Imágenes fotográficas de plantas”, fue una referencia de igual importancia.

Una de las metas de los Becher era la objetividad impersonal, como una reacción a las tendencias subjetivistas. Bernd había puesto su mirada en el paisaje industrial desde su juventud, representándolo primero por medio del dibujo, sin embargo, este medio resultó poco apropiado para el propósito de Becher. Fernando López explica al respecto: “el dibujo le parecía demasiado psicológico y prendido de la mano del autor; incapaz, en suma, de interpretar con fidelidad la precisión de las arquitecturas fabriles –precisión que Becher encontraría en el trabajo anónimo de los fotógrafos industriales-.”³⁰

La aspiración a la objetividad se había extendido incluso antes, entre los artistas de la vanguardia. Alexander Rodchenko, en 1928 afirmaba: “El arte no tiene lugar en la vida moderna. Seguirá existiendo mientras haya esa manía romántica y siempre que haya personas que amen las hermosas mentiras y los engaños. Cada hombre culto moderno debe hacer la guerra contra el arte así como en contra del

³⁰ LÓPEZ, Fernando. *Estratos, proyecto arte contemporáneo Murcia 2008*. p. 50

opio”³¹ Quienes pugnaban por la objetividad advertían ventajas en la forma mecánica de la fotografía y acordaban que la representación debía ser mecánica si de verdad aspiraba a ser moderna. En esta tensión entre el arte como un valor autónomo y la vida moderna, cobró importancia la dimensión social de la fotografía, por su capacidad como recurso material de representación visual en el mundo cotidiano de la masa. Sin embargo, en la obra de los Becher se constata autonomía de la forma: donde la arquitectura promete pura instrumentalidad, este sistema de imágenes provee pureza de forma estética.³²

Después de conocer a Hilla, quien impartió clases de fotografía experimental en la Kunstakademie, los Becher dieron forma a su metodología de trabajo, que adoptarían para el desarrollo de todo su cuerpo de obra: “Hacia 1961 ya habían fijado su metodología de trabajo, que permanecería sin alteraciones”, afirma Fernando López.³³ Su metodología, a grandes rasgos era la siguiente:

- Uso de cámaras de gran formato
- Películas de baja sensibilidad (grano fino y mayor detalle)

³¹ RODCHENKO, Alexander. Citado por STIMSON, Blake. “The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher”. Tate papers. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/photographic-comportment-bernd-and-hilla-becher>
Consulta el 20 de octubre de 2012

³² CHEVRIER, Jean-François, “La historia de Bernd y Hilla Becher”, en *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007. p. 305

³³ LÓPEZ, Fernando. *Op. cit.*

- Ejemplos de un mismo motivo tomados en vista frontal, que derivaría en una plantilla preestablecida
- Todos los motivos fotografiados bajo las mismas condiciones de iluminación natural difusa, impidiendo la difusión de sombras que distorsionen la forma o den cualquier toque dramático
- Tomas desde un punto de vista ligeramente elevado, con lo que conseguían máxima frontalidad y corrección perspectiva
- Objetos aislados, con el fin de liberarlos de toda asociación

En esta metódica catalogación del mundo industrial en vías de desaparición, la exigencia de la composición frontal en cada toma, que vuelve rigurosa a la imagen, responde a la búsqueda por la presencia muda de las cosas. En su toma frontal de los edificios hay una renuncia a exagerar, esconder o describir erróneamente. Este recurso otorga neutralidad al objeto fotografiado, y al trabajo en conjunto un carácter de archivo, que se añade por la serialidad del trabajo, convirtiéndose casi en una anatomía comparada, según Dominique Baqué:

A través de la tipología metódica de los edificios industriales, la serie funciona como una anatomía comparada; la imagen es el documento y la fotografía es el registro. Pero, para ser radical, esta práctica supone la suspensión metodológica del juicio, especie de *epojé* a la manera de Huserl...³⁴

³⁴ BAQUE, Dominique, *La fotografía plástica*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2003, p. 130



Bernd y Hilla Becher
Torres-depósito de agua
Fotografía en blanco y negro
172 x 142 cm
1995

Después de que Harald Szeeman incluyera el trabajo de los Becher en la famosa Documenta 5 de 1972 titulada *When Attitudes Become Form* –en la que Szeeman incluyó siete tipologías–, y de que también, tres años antes, participaran en la exposición de arte conceptual y minimalista *Konzeption*, en Leverkusen, el trabajo de los Becher se asimiló paulatinamente a esos dos movimientos. Los artistas líderes del movimiento conceptual, sobre todo, aceptaban fotografías que mostraran una visión impersonal y libres de artificio. Así lo expone Peter Galassi: “Se les relacionó paulatinamente con obras de los movimientos minimalista y conceptual, que ocasionalmente aceptaban fotografías que estuvieran libres de artificiosidad evidente, valorando la mirada impersonal, los formatos seriales y la precisión matemática como

señas de claridad intelectual.”³⁵ A esto se sumó su exposición individual en la Sonnabend Gallery de Nueva York y un artículo sobre su obra escrito por el artista minimalista Carl Andre. Estos dos últimos acontecimientos consolidaron la entrada de los artistas en el circuito del arte internacional, sin embargo, su obra se había gestado al margen de aquél, en el menos celebrado ámbito de la fotografía documental. Su entrada en el ámbito artístico desvió las preguntas sobre las motivaciones primeras de su trabajo. Galassi comenta: “La canonización del arte de los Becher en los movimientos minimalista y conceptual tendió a desalentar la curiosidad sobre las raíces y circunstancias particulares de su obra, y así enmascarar, sin pretenderlo, su distintiva originalidad.”³⁶

Jean Francois Chevrier considera la situación histórica implicada en esta investigación tipológica aparte del contexto artístico internacional en el que fue acogido, del que en un principio no formó parte, y señala que se trata de una obra fuertemente histórica, tanto por las fuentes o influencias de la fotografía documental y de la *Nueva Objetividad* –mencionadas líneas atrás– como por su contenido, pues hace referencia al contexto de la cultura alemana de posguerra, en el que se asistió a una reconstrucción acelerada del país, con una urgencia sin reflexión, aunada a los intereses de la Guerra Fría. Según Chevier, estas circunstancias provocaron un duelo imposible, en el que las formas

³⁵ GALASSI, Peter. *Op. cit.* p. 10

³⁶ *Ídem.*

industriales retratadas convivieron con circunstancias premodernas.³⁷ Como decisión metodológica, más que estética, el uso del medio fotográfico, con su connotación impersonal, facilitó la aparición de esas indeterminaciones históricas, evitando la reducción al encanto estético del *folklore* industrial.

El medio en que nacieron los Becher se puede situar entre un pasado campesino y un futuro obrero, reflejo de la tardía modernización alemana (comparada con Gran Bretaña), que contrajo un conjunto de heterogeneidades en su evolución de adquisición de la cultura industrial. Este conjunto de factores entraron en el proyecto tipológico de los Becker, en contraste con la tendencia de la *Subjektive Fotografie*, que hizo a un lado el pasado y puso de relieve la creación individual, de acuerdo con el antitotalitarismo posterior al nacional socialismo. Bernd y Hilla Becher observaron que esto era “una negación de la historia y un rechazo del presente”³⁸, como una especie de huida. Así “es la naturaleza misma de su proyecto lo que se sitúa fuera del estrecho cauce de una historia canónica de la fotografía”³⁹ más que su tardía relación con *minimal* y conceptual. El proyecto de los Becher es histórico, sobre todo, porque se refiere al periodo premoderno en Alemania, que coincide con el nacimiento de la fotografía, por lo que el uso de este medio no es casual. Respecto al modo de apropiación de

³⁷ CHEVRIER, Jean Francois. *Op. cit.* p. 302

³⁸ *Ibid.* p. 306

³⁹ *Ibid.* p. 305

sus motivos, es decir, en relación con el medio empleado, la fotografía, Stimson agrega: "Me di cuenta de que ningún artista podría haberlo hecho mejor. Esto es puramente arquitectura económica. La construyen, la utilizan, hacen mal uso de ella, la tiran a la basura".⁴⁰ Esta afirmación plantea un problema a esta investigación, en tanto que se pretende realizar configuraciones del entorno urbano-arquitectónico utilizando diferentes medios, pues por un lado se emplea la fotografía como un medio que permite captar diferentes espacios urbano-arquitectónicos y por otro a la pintura, considerada como medio para re-configurar dichos espacios.

Blake Stimson explica el carácter tipológico de las imágenes de los Becher: aunque se refieren a un pasado histórico, estas imágenes no pueden servir a los fines de los estudiosos de disciplinas humanistas, pues los Becher no agrupan sus imágenes de acuerdo al punto geográfico o temporal, que ofrecería detalle histórico como material de primera mano. Su tarea es más genérica, no sigue un patrón instrumental. Cada imagen adquiere sentido al reunir las con otras “de su familia”, a través de su participación en un sistema de presentación bajo el modelo de archivo, y no por su carácter particular. En vez de proporcionar un conocimiento exacto de la historia, otorgan anonimato y abstracción mediante el ritmo y la repetición, no especificidad científica.

Por otro lado, Stimson comenta que en el trabajo de los Becher, las grandes estructuras industriales sirven de monumentos de la vida

⁴⁰ STIMSON, Blake. *Op. cit.*

colectiva, de la modernización tecnológica, social y política. Esta lectura es importante para la presente investigación, porque, como se verá en el capítulo siguiente, se atribuye a diferentes elementos construidos de la ciudad el carácter de monumento, aunque en principio no hayan sido concebidos con una función conmemorativa, sino por sus atributos físicos y materiales –su escala, volumen, color-. Su presencia en la ciudad puede promover una relación lejana a la instrumental, y tener más bien un sentido contemplativo.

2.3 Arte contemporáneo

Con la caída del muro de Berlín, todas las esferas de la actividad humana sufrieron una reconfiguración. Hubo un giro drástico que se venía perfilando desde los años setenta, con la irrupción del neoliberalismo, práctica político-económica originada en Estados Unidos y Gran Bretaña que afirma que la mejor manera de promover el bienestar humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y libertades empresariales del individuo dentro de un marco institucional⁴¹. En esta dinámica el papel del Estado es preservar el marco adecuado para el desarrollo de estas libertades, pero su intervención debe ser mínima. La tecnología juega un papel muy importante porque gracias a ella se crea, almacena, transfiere y analiza la información. Toda esta estrategia tiene como meta y consecuencia la acumulación de capital,

⁴¹ HARVEY, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid, Akal, 2007. p. 6

que encarna los intereses de las compañías multinacionales. Alexander Alberro enuncia de manera breve y muy concisa este cambio:

Los años posteriores a 1989 han sido testigos de la aparición de un nuevo periodo histórico. No sólo ha tenido lugar la caída de la Unión Soviética y sus estados satélite y el anuncio de la era de la globalización, sino que tecnológicamente ha tenido lugar la plena integración de la tecnología electrónica o digital, y en la economía se ha vuelto hegemónico el neoliberalismo, con su propósito de introducir toda acción humana en el ámbito del mercado.⁴²

El *posmodernismo*, como práctica cultural que se desarrolló durante el régimen neoliberal, representó una ruptura con respecto a la Modernidad y sus ideales racionales, originados en el pensamiento ilustrado, con miras a desarrollar ciencia, moral y arte con principios objetivos y autónomos, mediante el conocimiento acumulado para combatir la escasez, la arbitrariedad de catástrofes naturales y en busca del mejoramiento de la vida cotidiana, y como una liberación respecto a lo irracional del mito, la religión, la superstición y el uso arbitrario del poder. En el *posmodernismo* se encuentra, por el contrario, la heterogeneidad, la fragmentación, lo efímero, la discontinuidad y lo

⁴² ALBERRO, Alexander. "Periodizar el arte contemporáneo", en *¿Qué es arte contemporáneo hoy?* Universidad de Pamplona. Navarra, 200 p. 156

caótico como respuesta a estos discursos universalistas y totalizantes.⁴³ El arte recibió influencias de lo ocurrido en otras esferas del conocimiento, como el pensamiento de Michael Foucault o la idea de *rizoma* propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari, distinta a la estructura de la raíz, -conforme al modelo científico tradicional de árbol organizador, considerando origen y jerarquía- sino como un crecimiento a través de interminables bifurcaciones y formas abiertas, los rizomas, sin un centro rector de procesos lógicos y estrictos, sino como estructura que presenta múltiples posibilidades de interpretación y crecimiento, importante para la definición de la cultura contemporánea. Los autores introducen el principio de conexión y heterogeneidad, estableciendo redes de conexión en diversos campos: "un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales"⁴⁴.

En el contexto de las artes, desde 1989 se asiste al inicio del fenómeno que se ha denominado *lo contemporáneo*, paralelo a otras formaciones como la *globalización*, formación social, política y económica que marcó el comienzo de una consciencia de los cambios ocurridos y que ponen en evidencia la obsolescencia de muchas concepciones anteriores respecto al mundo. Bajo la *globalización* los

⁴³ HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, 2008. p. 27

⁴⁴ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. "Rizoma", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos. Valencia, 2008. p. 12

ideales de la modernidad –planificación, igualdad de derechos, educación y modernización- desaparecen y se presenta un mundo más conectado que nunca. La *globalización* indica el reconocimiento de una transición histórica, el fin de la época de los tres mundos, así como el desplazamiento del término internacional, por lo que aparece como un intento de nombrar el presente.

Pero *lo contemporáneo* no es sólo una formación temporal, de periodización, sino una formación social, de conjunto. Alberro puntualiza: "no creo que la consolidación de lo contemporáneo sea sólo una cuestión de periodización. Utilizo la periodización como modelo para poder pensar la formación social en su conjunto, un modelo que nos permita pensar la sociedad en su totalidad"⁴⁵. El autor utiliza el concepto de formación hegemónica, entendida como un conjunto de formas sociales relativamente estables, que reaccionan recíprocamente para preservar su mutua existencia⁴⁶. A finales de los ochenta, la formación hegemónica de la *globalización* afectó el modo de constitución de la historia, la geopolítica, la economía y, por supuesto, al arte.

En el arte, la *globalización* ha tomado diversas formas, con iconografías heterogéneas. Se ha distinguido también por la proliferación de exposiciones globales temporales –bienales, trienales, ferias de arte, y las Documenta-, bajo una fuerte lógica del mercado, donde incluso las ferias más periféricas dotan de recursos al mercado del arte occidental,

⁴⁵ ALBERRO, Alexander. *Op. cit.* p. 158

⁴⁶ *Ibid.* p. 158

mediante la provisión incesante de nuevos objetos para la distribución. Aunado a esto, otro factor determinante es el coleccionismo, practicado por pura especulación: “No existe ya el coleccionista exquisito que busca el capital cultural, y mucho menos el experto en el primer arte moderno; lo que predomina hoy en el coleccionismo son las compras por pura especulación.”⁴⁷

Mientras los artistas modernos se resistieron a mercantilizar su obra (aunque finalmente lo hicieron), en el contexto posmoderno las grandes corporaciones se convirtieron en patrocinadoras, además de que armaron colecciones y realizaron exposiciones importantes en museos. La élite empresarial y política encontró en la práctica de la alta cultura una actividad social importante. Dicha actividad constituyó el espacio para que ambas clases se reconocieran, sobre todo en el caso de exposiciones de artes plásticas y visuales, que dan un contexto ideal para que el patrocinador reciba a sus clientes y se comuniquen con ellos. Mediante el patrocinio de arte estas élites usan su posición para promover sus intereses personales y su status social. Así, el patrocinio hace que las instituciones artísticas funcionen como agencias de relaciones públicas para las empresas. Con esta estrategia, se orienta el arte a una idea publicitaria de la empresa en cuestión para darle una supuesta imagen “cultura”.⁴⁸

⁴⁷ *Ibíd.* p. 163

⁴⁸ WU, Chin-tao. “Adoptar la cultura de empresa: las instituciones artísticas desde la década de 1980”, en *Privatizar la cultura. La intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*. Madrid, Akal, 2007. p. 154

Este contexto propició el regreso de la pintura y la escultura tradicionales, un retorno también a la producción de mercancías artísticas. El regreso de la pintura, en particular, que a su vez hacía regresar a Europa al escenario estadounidense, vino a salvar al tan debilitado mercado del arte, después de que el minimalismo, el arte conceptual y otras prácticas artísticas de los años sesenta y setenta sacudieran el sistema artístico –como se estudió en la primera parte de este capítulo–.

2.3.1 Pintura posconceptual: Gerhard Richter

La pintura postconceptual, con Gerhard Richter como uno de sus exponentes más importantes, surge en este clima. Un rasgo muy importante en la obra de Gerhard Richter son los cambios instaurados por la fotografía en la cultura contemporánea, que contribuyeron a disolver la concepción de la pintura como un medio que pudiera dar cuenta de una relación de continuidad con la realidad. Jason Gaiger realiza un análisis minucioso sobre el método, las intenciones y los problemas que aborda la obra de Richter, considerando en primer lugar el cambio de status del medio pictórico como resultado de la ruptura con el modernismo, que se apoyaba en la idea de pureza estética como paradigma de apreciación artística. Considera también la irrupción de diversas prácticas y medios de los años sesenta y setenta, muchas de éstas en relación directa con la presencia de las imágenes técnicas y los procesos digitales, que han cambiado la relación con formas previas de

reproducción, donde la pintura no ocupa un lugar privilegiado como proveedor de información visual.

La cuestión central en el estudio de Gaiger –y un asunto esencial en esta investigación, al constituirse como una pregunta sobre el funcionamiento de los medios técnicos en la configuración de imágenes de la ciudad-, es considerar la capacidad de la pintura para implicar al espectador en este contexto, es decir, si la relación entre pintura y realidad empírica puede ser suficientemente productiva como para permitir al artista tratar asuntos de interés crítico y sustancial a partir del medio pictórico.⁴⁹ En este contexto, según Richter, la única posibilidad es seguir trabajando con los medios limitados de la pintura con la entera conciencia de los retos a los que se enfrenta esta práctica, pero también manteniendo la creencia en su potencial emancipatorio y crítico.⁵⁰ Con las implicaciones que conlleva la presencia de la imagen fotográfica en el espacio pictórico, esta cuestión adquiere mayor complejidad. En la obra de Richter, la imagen fotográfica contribuye a una reflexión crítica sobre los límites y posibilidades de la pintura en la

⁴⁹ “I was surprised by photography, which we all use so massively every day. Suddenly, I saw it in a new way, as a picture that offered me a new view, free of all the conventional criteria I had always associated with art. It had no style, no composition, no judgement. It freed me from personal experience. That’s why I wanted to have it, to show it – not to use it as a means to painting but to use painting as a means to photography”⁴⁹ GAIGER, Jason. “Post-conceptual painting: Gerhard Richter’s extended leave-taking”, en *Themes in contemporary art*. New Haven, Yale University Press, 2004 p. 91

⁵⁰ *Ibid.* p. 98

actualidad, en términos de mostrar el papel de los medios masivos de comunicación en la sociedad contemporánea. Para Richter, el problema central es cómo y por qué seguir pintando, considerando los factores anteriores.

Gerhard Richter (Dresden, 1932), expuesto a dos tradiciones artísticas en la Alemania dividida –la tradición del Realismo Socialista en la DDR y el clima de supuesta ideología de libertad artística en Alemania Occidental- entró en contacto con las tendencias del grupo *Fluxus*, que confrontaban de la idea de obra de arte autónoma. Esto le permitió adquirir conciencia de las actividades de las vanguardias históricas, sobre todo de Marcel Duchamp. Sin embargo, aún con el sentido liberador de estas prácticas, no desistió de su búsqueda como pintor, sino que contribuyeron a reformular su intención y su proceso pictóricos.

Stag es una de sus primera pinturas en las que recurre al *blurring*, y en las que comienza a emplear el registro fotográfico como factor sustancial de la actividad pictórica. Respecto a su uso de la fotografía, Richter comenta “Fui sorprendido por la fotografía, imagen que todos utilizamos de forma tan masiva todos los días. De repente, la ví en una nueva forma, como una imagen que me ofreció un nuevo punto de vista, libre de todos los criterios convencionales que siempre había asociado con el arte. No tenía ningún estilo, ninguna composición, ningún juicio. Me liberó de la experiencia personal. Es por eso que quería utilizarla, mostrarla -no como un medio para la pintura, sino utilizar la pintura como un medio para la fotografía”. Es esta una declaración que

deja ver la importancia del funcionamiento de la imagen fotográfica dentro del cuadro, y más aún, en su papel primordial para la formación de imaginarios en la época contemporánea. Supone una distancia respecto a los criterios pictóricos de la tradición, pues Richter recurrió a introducir en el contexto del gran arte motivos que se considerarían banales, al emplear fotografías *amateur* o las que aparecen en los periódicos, desprovistas de las convenciones de la “fotografía artística”. No obstante, en la misma selección de cuáles fotografías usar hay un criterio estético, sin por ello recaer en la expresión individual o personal.

Administrative building es una obra que reúne diversas inquietudes y recursos que remiten a la tradición pictórica, aunque también la confrontan: el *blurring*, que por un lado se relaciona con su empleo de la fotografía en movimiento, pero que también tiene su linaje en la tradición artística del *sfumato*; o la reducción de la paleta a grises y negros, vinculada con la tradición de la grisalla, como también con la convención de la fotografía en blanco y negro.

En general, la obra de Richter ha puesto en tensión la relación del medio pictórico -el tema y la superficie pintada, que en sí mismos encierran cierta problemática- con la realidad empírica, pues sus obras tienen origen no en el mundo fáctico, sino que en una imagen, vienen de la foto-grafía o “escritura con luz”, según la etimología. Anteriormente se señalaron las precisiones que Vilém Flusser hace sobre el grado de abstracción de una imagen técnica, por lo que el empleo de una imagen que es producto de un texto científico, que a su vez es producto de una

imagen tradicional, que a su vez es producto de una abstracción del mundo empírico, es decir, como una abstracción de tercer grado, presente después en el soporte pictórico tradicional merece la atención. *Administrative building*, por ejemplo, es una pintura de un edificio, pero también la pintura de una fotografía. Así, estas *photo-paintings* no ofrecen una ventana al mundo, sino una intervención estratégica en el contexto de la circulación masiva de las imágenes. Por otro lado, su tamaño y propiedades táctiles-visuales, así como la conciencia del trabajo que implica su producción en comparación con la instantánea, invitan al espectador a contemplarla de una manera que rara vez se consigue con las fotos no artísticas.⁵¹ En la obra de este pintor, pero también como un rasgo cultural de la sociedad occidental actual ante la presencia de los medios y las imágenes digitales en un sentido más general, está por un lado la interpretación de los hábitos visuales de una sociedad, con un proceso muy analítico –que precisamente se enfatiza con la materialidad del cuadro al ser algo producido para ser visto-, pero también la creación de un mundo inédito, es decir, no se puede hablar más de una búsqueda de reflejar una realidad, ni de la transparencia de los medios con los que la imagen se concreta –por el contrario, la intención es evidenciar el origen de esas referencias visuales-

Richter ha insistido en la capacidad de la fotografía para alterar la manera de pensar y ver, “para proveer vigorosos documentos visuales” (como se mencionó anteriormente), y para crear un contexto donde la

⁵¹ *Ibid.* p. 108

imagen pictórica pierde en gran medida su autoridad. Pero Richter está lejos de simplemente enunciar el triunfo de la fotografía sobre la pintura, más bien sus *photo-paintings* abren un espacio de reflexión crítica. Si bien el pintor ha afirmado la importancia de la fotografía para la creación de imaginarios en la sociedad contemporánea, ha puntualizado también que sus imágenes cobran importancia por haber sido creadas por medios pictóricos.

Benjamin Buchloh ha sugerido que las *photo-paintings* de Richter pueden ser una extensión del *readymade* de Duchamp, pues las fotos que usa como base para su trabajo fueron producidas masivamente, circulan en la sociedad moderna como un componente de la realidad cotidiana. Presentan la misma transición de objeto utilitario a obra de arte. Una vez que una fotografía ha sido pintada no la podemos ver simplemente por su contenido informacional sino que debemos pensar en su categoría de arte. En la obra de Gerhard Richter el contenido informacional cambia radicalmente, no obstante, resulta insuficiente la declaración duchampiana de “esto es arte”, porque las *photo-paintings* no se reducen a presentar fotografías encontradas como objetos de arte. Al pintar fotografías la atención se dirige no al hecho capturado, sino a la presentación material de la imagen misma en términos pictóricos. Estas obras constituyen un compromiso con las posibilidades de la pintura, y no su abandono.

2.3.2 Las modalidades de exposición de la fotografía

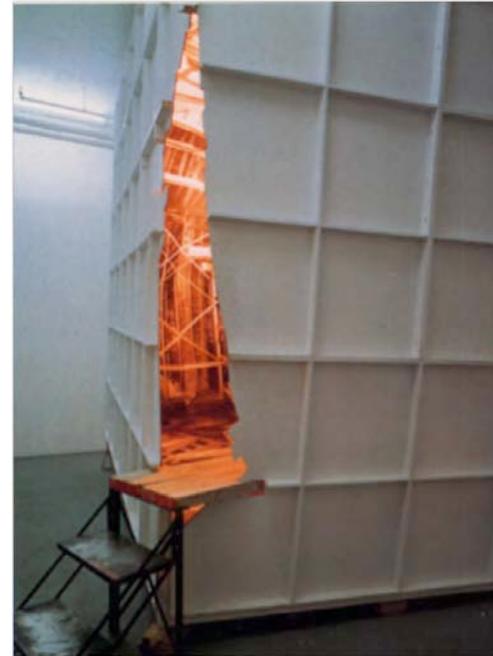
Dominique Baqué, en *La fotografía plástica*, acuña los términos *montaje vanguardista* y *mestizaje posmoderno*, este último propuesto como la creación de un nuevo espacio dotado de una estética de choque, totalmente crítica, destructiva, que destituye la figura del artista y que huye de la noción de creación demiúrgica en beneficio del mero montar para construir un significado nuevo-, carece de potencial crítico y, en todo caso, no duda en restituir la figura del artista: “interviene después del desgaste de los esquemas modernistas, o sea que ya no cree en la posibilidad de producir una imagen nueva, original [...] no desconstruye la “función-artista” sino que intenta por el contrario restaurar dicha función...”⁵². Una de las vertientes de la actividad fotográfica desarrollada desde los años ochenta, no obstante, se constituye como una interrogación sobre las condiciones de la percepción y recepción de las imágenes, y deviene en configuraciones plásticas que integran diversidad de medios.

La instalación, como la mayor muestra del desplazamiento del criterio moderno –a saber, la clara diferenciación entre los diferentes medios artísticos-, y como la forma del arte contemporáneo por excelencia, merece también una revisión crítica, pues su constante práctica ha provocado que en muchos casos se limite a la simple colocación de objetos en el espacio, sin que necesariamente cree un significado, sin que implique la creación de un espacio, una dinámica

⁵² BAQUÉ, Dominique. *Op. cit.* p. 197

entre los diferentes elementos colocados. Aunque abundan las propuestas de integración de imágenes fotográficas en la instalación, hay artistas que indagan de manera seria y profunda en las posibilidades de exposición de la fotografía, en las implicaciones de su presencia en el espacio, conscientes de su precariedad material, como el canadiense Alain Paiement, cuyas piezas invitan a tomar posiciones –acercarse y alejarse-, a circular, a acomodar la mirada, en una clara relación/alusión con el cuerpo del espectador.

En específico, hay obras que, además de investigar sobre las modalidades de exposición de la fotografía, abordan una problemática de la imagen de la ciudad o de la imagen arquitectónica –como en el caso del mismo Paiement-. Se trata de un inconsciente arquitectónico⁵³ que comunica cuerpo y espacio, de una fuerte obsesión por lo construido, como elemento con el que los artistas tropiezan de manera constante. Lo urbano ha surgido en el arte contemporáneo como una de las principales fuentes iconográficas, y como fuente de reflexión implica la difuminación y contaminación del arte con otras ramas del conocimiento.

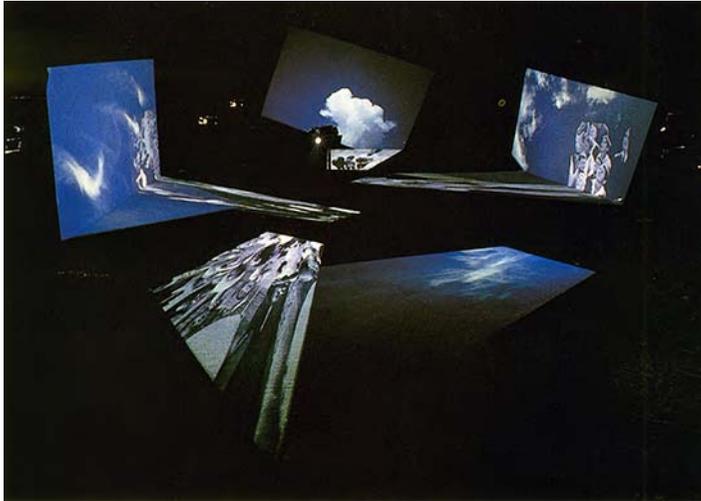


Alain Paiement
Chantier (detalle)
Papel fotográfico s/
estructura de madera,
escalera y estructura de
pasarela en acero
350 x 350 x 350 cm
1991



Alain Paiement
Chantier
Vista interior, detalle
1991

⁵³ MORIENTE, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo, 1970-2008*. Madrid, Cátedra, 2010. p. 30



Susan Trangmar
Blue Skies
Instalación de proyecciones
1992

Esta construcción de espacio, frecuentemente se ubica entre lo escultórico, lo arquitectónico y lo escenográfico. En varios casos se recurre a la monumentalidad como una voluntad de conocer. En otros casos cobra importancia el lugar que se vuelve motivo de la obra. La obra de Isidro Blasco (Madrid, 1962) plantea la proliferación de puntos de vista, viola el estatismo del espacio en su concepción tradicional, cartesiana, alterando la imagen y el significado habituales de la arquitectura. Para Blasco los elementos arquitectónicos configuran el espacio, pero también el movimiento del ser humano. Su sistema de referencias tiene varias fuentes: fotografías –que le sirven para señalar líneas generales de acción-, bocetos o modelos a escala, que son

modificadas *a posteriori*: “Estas secciones anómalas, en muchos casos repetidas parcial o totalmente, son utilizadas para reinterpretar el espacio de nuevo sin necesidad de cumplir el condicionamiento euclidiano”⁵⁴. En muchas de sus piezas pareciera que el espacio comienza a descomponerse, se produce la sensación de que se curva, y se observa, igual que en las piezas de Paiement, que las construcciones fotográficas actúan con la doble finalidad de acercar y alejar de la realidad, alterando la visión del espacio convencional. Es esta una necesidad de abandonar la concepción general de la fotografía como ventana del mundo, como heredera del sistema visual renacentista. La incorporación de escultura –práctica tridimensional de la que emana una extensión temporal por el recorrido necesario para aprehenderla- y fotografía –modalidad de expresión plana heredera de vicios y virtudes de la pintura-, permite distorsionar ambos sistemas de representación. De hecho, sus obras hacen eco del modelo compositivo cubista.

Por su parte, Georges Rouse (París, 1947) ha desarrollado un cuerpo de trabajo que enlaza pintura y escultura con fotografía, con emplazamientos en espacios desolados. Como revisión del *trampantojo*, Rouse utiliza esquemas geométricos, especialmente circulares. El artista organiza una compleja puesta en escena, a la que anteceden diversos estudios y bocetos de los diferentes espacios. La cámara es el instrumento que define el espacio de la imagen. El artista observa que la

⁵⁴ *Ibid.* p. 118



Isidro Blasco
Living room
2005

fotografía, como una técnica de reproducción, produce lo que a su vez ya está en el mundo: “Me di cuenta de que la fotografía es una técnica para “reproducir”, es decir, para la producción de lo que se ha producido o existido. Mis imágenes fotográficas están constituidas en dos fases: se producen en el espacio real, y después son reproducidas para capturar lo real.”⁵⁵ Lo fotográfico, en los términos definidos por Rosalind Krauss

55 “I realised that photography is a technique for “reproducing”, that is to say, for producing what has already been produced or existed. My photographic images are constituted in two phases: they are produced in real space then reproduced by capturing the real.”

Correspondencia Jocelyn-Lupien/Georges Rousse. Disponible en:

<http://www.georgesrousse.com/english/informations/texts.php>. Consultado el 7 de diciembre de 2013

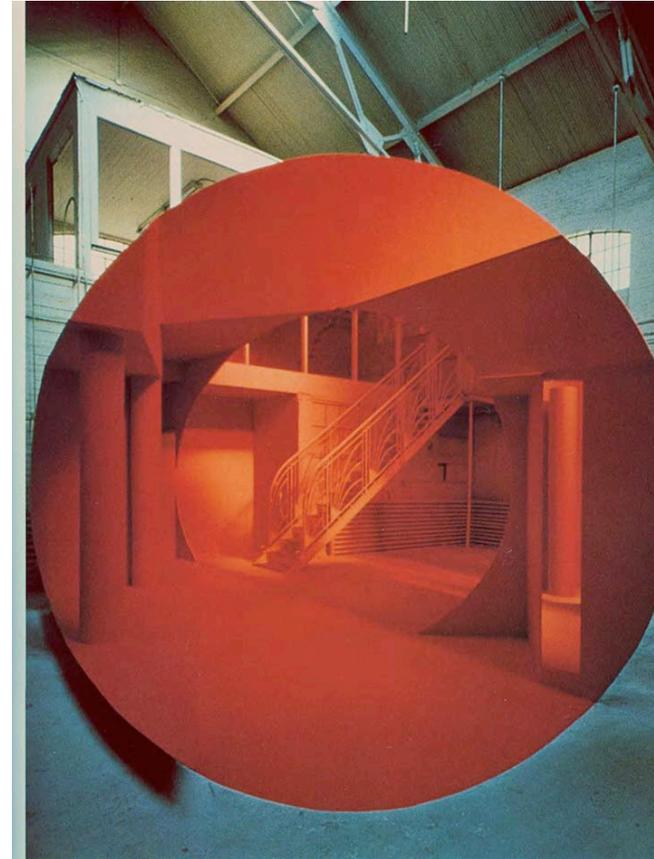
(idea que se ha traído a la luz en la primera parte de esta tesis), es decir, no a nivel de imagen visual o de la utilización de la cámara como instrumento, sino como un conjunto de principios como el índice, la reproductibilidad y el archivo, que la activan a un nivel teórico, está presente en la obra de varios artistas contemporáneos, como Roni Horn y el mismo Georges Rousse. Quienes han estudiado la obra de Rousee sugieren que, más allá de la captura mediante la cámara fotográfica del tiempo vivido, del transcurrir vivencial, en la atención del artista a la estructura de los edificios abandonados y el comportamiento lumínico en ellos, la fotografía es utilizada para revelar cierta espiritualidad o simbolismo, algo más allá de las estructuras arquitectónicas, pero que es ofrecido mediante ellas, como una religiosidad difusa emparentada con la experiencia de las pinturas religiosas en el espacio arquitectónico que las alberga: las catedrales.

En la obra de Rousse, la imagen fotográfica, entendida como analogía del plano pictórico, no actúa, sin embargo, como simple receptora de las formas, sino que revela aspectos estructurales del espacio. Como herramienta, es utilizada para enfocar una realidad, que es ella misma, casi en su totalidad, su propia construcción.

Sin duda, las imágenes son resultado de un largo trabajo físico en el espacio arquitectónico. Rousse ha recurrido incluso a construir las estructuras en el lugar mismo de la toma. Pero al final, todas estas operaciones, determinadas previamente gracias a diversos bocetos preparatorios, culminan en la toma fotográfica, que por otro lado captura

no sólo una apariencia, sino la organización del espacio llevada a cabo por el artista: la configuración entre espacio, arquitectura y materiales, diseñada no para engañar al espectador, sino para ofrecer una lectura compleja del espacio. La ilusión es creada para analizar cómo fue hecha. En la imagen se constata el conjunto de operaciones realizadas, la energía invertida en su realización.

Por su parte, Andreas Gursky fue alumno de los Becher en la Kunstakademie de Düsseldorf. La comunidad fotográfica en Düsseldorf de su generación dio un giro a sus pretensiones: formados, la mayoría, como reporteros gráficos -lo que implicaba que su fotografía debía cumplir una función práctica-, y siguiendo como modelo el paradigma del *instante decisivo* de Henri Cartier Bresson, llegó un momento en el que abandonaron las cámaras Leica y, por lo tanto, la inmediatez de la forma de trabajo que ésta permite, utilizando en su lugar cámaras de gran formato, que requieren de un trabajo de mayor paciencia y que permite obtener imágenes de gran precisión en el detalle por el tamaño del negativo. Gursky insiste en su obra en el interés por el registro fotográfico de la arquitectura. Su búsqueda es distinta a la de sus maestros, -utiliza el color, por ejemplo, que es una característica en su trabajo que no se puede considerar irrelevante y que, junto con la escala en que se realizan las imágenes (formatos más grandes que los utilizados tradicionalmente), es un elemento de gran fuerza al ver la obra expuesta-. La arquitectura es primordial como forma en su búsqueda como artista.



Georges Rousse
Montréal
Cibachrome
154 x 123 cm
1997

Con sus imágenes, Gursky instaura un paradigma de la imagen, en tanto que lleva hasta el límite nuestra capacidad de percepción. La consistencia de la imagen la da el marco que ofrece la arquitectura, así como la fuerza del color. Sus motivos fotografiados son estructuras arquitectónicas llevadas a cabo por arquitectos reconocidos en muchos casos, como Norman Foster, por ejemplo, para quien la luz y el efecto de transparencia son conceptos constitutivos de sus proyectos para

espacios arquitectónicos. Su obra está basada entonces a partir de la reflexión en torno a algo ya creado, ya pensado artísticamente.

La disposición y el formato obedecen a la dinámica de los motivos que retrata. El tamaño de las fotografías es una característica de la obra que contribuye a su presencia ante el espectador, por lo que una reproducción, sin negar su utilidad, aportará poco sobre la verdadera experiencia de la obra.

A través del estudio de las características principales de la obra de estos artistas identifico que han adoptado un método personal para el desarrollo de su obra, se han limitado al uso de un reducido número de principios visuales que les han permitido, junto al empleo de ciertos recursos técnicos no menos importantes, generar una obra que en su conjunto se presenta como una reflexión sólida.

“Exhibirse”, darse a la experiencia estética, es para la obra de arte arquitectónica lo mismo que ser habitada [...] hace de ella una obra que se repite y se reproduce a sí misma incansablemente [...] No es posible habitar la obra de arte arquitectónica sin reactualizar en ella ese que podría llamarse su “estado de partitura”, en el que, como la música, ella también está siempre pre-existiéndose”
Walter Benjamin

Capítulo 3. La apropiación visual del entorno urbano-arquitectónico

Este capítulo tiene la finalidad de identificar el componente urbano que interesa a esta investigación, dentro de la complejidad que involucra la ciudad, a raíz de la recurrente presencia de imágenes de la ciudad que integran la fase práctica del proyecto, y considerando la importancia, a nivel personal, de las caminatas o recorridos por la ciudad, práctica que será considerada en sí misma como estética, como posibilidad plena del conocimiento de la ciudad.

Se revisarán los conceptos de *lo urbano* y *la ciudad*, de acuerdo a los estudios de pensadores como el filósofo, sociólogo y geógrafo Henri Lefebvre y el arquitecto y teórico de la arquitectura Aldo Rossi. Para la consideración de la ciudad posmoderna resultarán de utilidad los trabajos de David Harvey y de Peter M. Ward –quien ha realizado varias investigaciones sobre la Ciudad de México-. Sobre el contenido poético y simbólico que encarna la ciudad serán de utilidad las investigaciones de Gaston Bachelard, Francesco Careri, Michel de Certeau y Fernando Zamora.

3.1 Lo urbano y la ciudad

La siguiente revisión de los conceptos de lo urbano y la ciudad obedece a la necesidad de esta investigación por delimitar el interés por ciertos elementos del entorno urbano. La finalidad de este apartado es que la exposición de ambos conceptos permita dejar en claro el interés del proyecto por la parte física de la ciudad, particularmente por lo arquitectónico, pero considerando también la realidad más amplia y compleja de la cual forma parte.

Henri Lefebvre elabora una distinción entre ambos conceptos:

Será pues oportuno y razonable que distingamos entre *morfología material* y *morfología social*. Quizá convendría que introdujéramos una distinción entre *la ciudad*, realidad presente, inmediata, dato práctico sensible, arquitectónico, y, por otra

parte, *lo urbano*, realidad social compuesta por relaciones a concebir, a construir o reconstruir por el pensamiento.¹

De manera que, por un lado, la ciudad aparece como una forma específica en que el humano ocupa el espacio, y lo urbano, el particular tipo de sociedad que se genera de esa forma de asentamiento.

Sin embargo, Lefebvre admite que esta definición tiene un carácter provisional, y que lo urbano no puede “prescindir del suelo y la morfología material”, por lo que amplía las relaciones entre la ciudad y lo urbano: lo urbano no puede carecer de una base sensible. Al mismo tiempo, la ciudad no puede ser sólo una realidad material, sino que se encuentra vinculada a un particular tipo de organización social. Así, ambos fenómenos se encuentran en relación directa.

Es importante también advertir que, refiriéndose a la ciudad, Lefebvre afirma que ésta no se limita a funcionar sólo como *hábitat*, sino que es también el espacio en el que tienen lugar toda una serie de procesos de producción y de relaciones sociales. Emerge entonces una diferenciación política, más que física (recuérdense la *civitas* romana y la *polis* griega), en la que adquiere importancia el espacio público, como parte del cual figuran los diferentes elementos urbano-arquitectónicos:

[...] la ciudad se compone de espacios habitados e incluso inhabitables. Edificios públicos, monumentos, plazas, calles, vacíos grandes o pequeños. Hasta este punto es cierto que “el

¹ LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Península. Barcelona, 1976. p. 67

hábitat” no constituye la ciudad, y que la ciudad no puede definirse por esta función aislada.²

Aldo Rossi, asimismo, señala que no ha habido ciudad en la que la residencia no estuviese presente, pero distingue dos componentes propios de la arquitectura de la ciudad: la *residencia*, que efectivamente ocupa una gran parte de la superficie urbana, y los *elementos primarios*, que se caracterizan por su permanencia en el espacio urbano, y entre los que destaca a los monumentos³.

Este último autor se encarga también de diferenciar tres funciones principales del conjunto urbano: 1) *la residencia*; 2) *las actividades fijas* – que comprenden almacenes, edificios públicos y comerciales, universidades, hospitales, escuelas, servicios e infraestructuras-; y 3) *la circulación*.⁴ La noción de *morfología material* resultaría útil para delimitar el campo de interés de este proyecto, sobre todo porque es una concepción de la forma urbana centrada en la dimensión espacial y formal y porque supone una distinción respecto a la dimensión social del fenómeno urbano –*la morfología social*-. Aún así, creo que la expresión *arquitectura de la ciudad*, como es utilizada por Aldo Rossi, esto es, “la arquitectura como una gran manufactura, una obra de ingeniería y de arquitectura, más o menos grande, más o menos compleja, que crece

² *Ibíd.* p. 79

³ ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. p. 105

⁴ *Ibíd.* p. 155

en el tiempo [pero también] un aspecto de una realidad más compleja”⁵, especifica más el campo de los objetos de interés en este estudio, que es el de las estructuras arquitectónicas del medio urbano, y no necesariamente todos sus componentes físicos.

El modo específico de apropiación de la realidad urbana en su dimensión arquitectónica –en este caso el arte, con las disciplinas de la pintura y la fotografía- posibilita aislar algunos aspectos de la totalidad del entorno urbano, con la finalidad de proponerlos como un conjunto de experiencias de la escena fija de la ciudad, por parte de una habitante del gran complejo urbano que es la Ciudad de México, en el caso de este proyecto. Esta precisión respecto a la actividad con la que se emprende el estudio de los objetos de interés, que parece casi obvia -y que sin embargo se desarrollará en la parte final de este capítulo y en el siguiente-, es importante porque supone una intencionalidad y un sentido, así como sus propias posibilidades, es decir, lo que permite y lo que no permite hacer un medio y una disciplina, como lo afirma el arquitecto Salvador Tarragó: “A cada ciencia específica corresponde un modo propio de apropiación del mundo, que comporta a su vez tanto una intencionalidad como un sentido específico.”⁶ De modo que, además de delimitar el objeto de estudio, es importante discernir cuáles son nuestras herramientas, y con esto me refiero no sólo a las teóricas, sino sobre todo a las prácticas, que parecen ser ya familiares para aquél

⁵ *Ibíd.* p. 70

⁶ *Ibíd.* p. 25

que se dedica a la producción plástica, sin embargo, muchas veces no se ha llegado a una conciencia de las posibilidades del medio utilizado y de su carácter transformador.

3.2 La arquitectura de la ciudad

Al considerar a la arquitectura de la ciudad como un aspecto que forma parte de una realidad más compleja, a la vez se debe admitir que constituye el punto de vista más concreto, el dato verificable de esa realidad. Aldo Rossi la describe como la escena fija y profunda de la ciudad, a la vez que entiende a la ciudad como obra de la mano del hombre y por lo tanto depósito de sus fatigas, que encarna valores como la permanencia y la memoria, y que da forma a la historia⁷. En este ser producto del trabajo humano, la arquitectura conforma la realidad con un manejo de la materia según una concepción estética. Además de Aldo Rossi, otros estudiosos de la ciudad, como Lewis Mumford, han propuesto a la ciudad como obra de arte: “La ciudad es [...] una consciente obra de arte, y encierra en su estructura colectiva muchas formas de arte más simples y más individuales”⁸. Aún incluyendo estas formas más sencillas, la experiencia de la ciudad como obra de arte no es reducible a algún episodio o a alguna de sus partes, sino a la experiencia concreta del todo.

⁷ *Ibíd.* p. 75

⁸ MUMFORD, Lewis. *The culture of the cities*. Citado por Rossi. p. 106

La posibilidad de una lectura fenomenológica de la ciudad también se asoma en este punto: “La ciudad está vista como una gran obra, destacable en la forma y en el espacio, pero esta obra puede ser captada a través de sus fragmentos, sus momentos diversos.”⁹, en la que surge la percepción de la ciudad de modo global, de la ciudad como totalidad concreta, pero también multidimensional y polifacética. Esto es claro y perfectamente aplicable para la Ciudad de México, cuyo recorrido revela una gran diversidad en cuanto a los tipos edificatorios, los modos de convivencia, de circulación y por su gran extensión territorial, en constante crecimiento. En esta línea de reflexión, transfiriéndola a un sentido temporal, puede señalarse que en el curso de la vida de un hombre, la ciudad cambia de rostro, y las referencias no son las mismas.

Fernando Zamora refiere la mirada del todo y de la parte, en la que juega un papel esencial el horizonte de la mirada, que proporciona criterios para nuestro desenvolvimiento en el mundo. Distingue tres modalidades del horizonte vital: 1) el *horizonte de experiencias*, que se refiere al pasado; 2) el *horizonte de expectativas*, que aborda el futuro; y 3) el *horizonte presencial*, que se ubica en el presente.¹⁰ Estas tres modalidades determinan nuestra experiencia del mundo, contribuyen a que las cosas nuevas con las que nos encontramos sean vistas como, de acuerdo con cierta semejanza con objetos de experiencias anteriores,

⁹ *Ibíd.* p. 114

¹⁰ ZAMORA Águila, Fernando, *Op. cit.* p. 244

aunque en ciertos casos esto no pueda operar, pues la experiencia también nos lleva a encontrarnos con objetos desconocidos, sea por nuestra poca experiencia, debida tal vez a nuestra corta edad o a la cultura en la que vivimos. Según el filósofo Edmund Husserl, nunca tenemos una visión completa de los objetos, sino que siempre es parcial: “La simple forma espacial de la cosa física sólo puede darse, en principio, en meros “escorzos” (*Abschattungen*) visibles por un solo lado”.¹¹ Sin embargo, nos formamos una imagen completa de ellos. Por otro lado, Maurice Merleau-Ponty apunta que las sensaciones nunca aparecen en estado de “pureza”, como datos físicos individuales que a *posteriori* son dotados de sentido. Toda sensación se relaciona con otras, no hay elementos “mínimos” de la percepción: “para la percepción (visual, auditiva, etc.), el todo precede a sus partes, aunque está constituido por ellas”.¹² A esto cabe agregar que cada percepción del objeto se realiza y toma su significado debido a que ocurre dentro de un *contexto* u *horizonte*, dentro de un tiempo y un espacio más amplios. De ahí, ese objeto percibido en un preciso contexto u horizonte se convierte en un *objeto significativo* y adquiere un *valor*: Cada objeto se encuentra inserto en un horizonte de valor.

Si vemos un edificio unilateralmente, o sea, en escorzo, y realizamos un recorrido para tener una apreciación del edificio desde

¹¹ HUSSERL, Edmund. *Ideas para una fenomenología pura*, citado en Fernando Zamora, p. 245

¹² *Ibíd.* p. 246

varios ángulos, tendremos una pluralidad de percepciones, mediante las cuales el edificio aparecerá como un objeto unitario, que se muestra según variadas modalidades de presentación: “El todo y la parte se presuponen siempre: la parte tiene un horizonte que la envuelve y este horizonte adquiere su plenitud de sentido por las partes a las que abarca”.¹³ A este aspecto se suma que la variación de percepciones que se pueden generar de un objeto estará siempre dentro de los límites de nuestra fantasía de un objeto posible y de nuestra visión de un objeto empírico. El mundo fantástico y el empírico se mantienen entonces dentro de los límites de sentido de la colectividad. Existe así un *mundo intersubjetivo*.

Las ideas anteriores son fundamentales para esta investigación, pues a partir de ciertos recorridos por la ciudad –desde mi infancia al lado de mi padre hasta la actualidad- ciertos elementos construidos, carentes en algunos casos de un atributo estético relacionado con la belleza, se han vuelto una motivación para abordarlos plásticamente a partir de la experiencia de su forma –entre cuyos rasgos se considera su volumetría y su escala- desde varios ángulos y en diferentes momentos. A partir de los diferentes recorridos –a pie, en transporte público o en automóvil-, se adquiere la imagen más o menos completa de edificios públicos, monumentos, edificios industriales o elementos de la infraestructura (como puentes y desniveles). En muchas de las ocasiones el recorrido por la ciudad se lleva a cabo por necesidades relacionadas

¹³ ZAMORA Águila, Fernando. Op. cit. p. 247

con traslados al lugar de trabajo y/u otras ocupaciones. Sin embargo, de manera gradual y a partir de las diferentes aproximaciones, que generan diferentes escorzos o vistas, se adquiere una imagen total del objeto urbano.

De manera que la *arquitectura de la ciudad* es el componente urbano que interesa a este proyecto. Si bien se hizo previamente la diferenciación entre el componente material y el componente social de lo urbano, la arquitectura podría aún parecer un campo bastante amplio. Sin embargo, existen otros componentes de lo urbano, también físicos, que no se están considerando como objetos de interés en este estudio, como el *smog*, por ejemplo, que en la Ciudad de México es un factor decisivo para la visibilidad¹⁴. Incluso, en el entorno urbano hay elementos que se encuentran a medio camino entre lo natural y lo artificial, pues sufren modificaciones para su adaptación al medio urbano, como es el caso de árboles y áreas verdes.¹⁵ La realidad física de la ciudad alcanza una complejidad a la que pocos urbanistas hacen referencia:

...dentro de la ciudad, existe un nivel de realidad física que excede a la morfología material y está conformado por todas aquellas entidades y fenómenos que se hacen presentes como formas de materia, espacio y energía. [...] no todo lo que sensorialmente experimentamos en el medio urbano es materia

¹⁴ SÁNCHEZ Ventura, Noé M. Tesis: *La apreciación simbólica del entorno material urbano*. p. 36

¹⁵ *Ibid.* p. 50

inerte, está construido, ni es visible. Ese medio también está compuesto por seres vivos, por productos de la naturaleza y por manifestaciones de la energía que estimulan a otras modalidades de la sensibilidad diferentes a la visión. Todo lo cual determina lo que efectivamente vemos.¹⁶

Es así que, la *arquitectura de una ciudad*, que nunca es homogénea –y menos en una ciudad como la de México, como se revisará posteriormente- se convierte en esta investigación en objeto de estudio.

3.2.1 Tipo y modelo

Se identificó ya la categoría de objetos de interés de entre todo lo complejo que constituye la ciudad. Ahora se abordará la noción de *tipo*, desde su formulación moderna, con la finalidad de identificar los grupos de edificaciones de la ciudad de México que interesan al proyecto, de acuerdo a sus características comunes. La *tipología*, literalmente el estudio de tipos o clases, se encarga, en diversos campos de estudio, de realizar una clasificación de diferentes elementos. En el campo de la arquitectura, considera los objetos de la producción arquitectónica en sus aspectos formales de serie, por una función común o una imitación recíproca.

¹⁶ SÁNCHEZ Ventura, Noé M. *Op cit.*

Al distinguir ente *tipo* y *modelo*, Aldo Rossi afirma que, mientras el *modelo* es un objeto que tiene que repetirse tal cual es, el *tipo* es la idea de un elemento que debe servir de regla al *modelo*, y no tanto la imagen de una cosa que copiar. Mientras que en el *modelo* todo es preciso, en el *tipo* hay cierta vaguedad.¹⁶ Según Rafael Moneo, en su artículo “On typology”: “El concepto de *tipo* se basa fundamentalmente en la posibilidad de agrupar los objetos sirviéndose de aquellas similitudes estructurales que les son inherentes”¹⁷. El *tipo* se ubicaría más del lado de lo abstracto, mientras que el *modelo* del lado de lo concreto. El *modelo* es algo anterior, mientras que el *tipo* se deduce de los edificios ya existentes. Rafael Moneo señala una relación importante del *tipo* con el lenguaje, pues al dar nombre a los objetos arquitectónicos mediante el lenguaje, el hombre crea categorías, en este caso de objetos con características comunes: “dar nombre a una obra de arquitectura, fuerza, por la misma naturaleza del lenguaje, a la tipificación”.¹⁸

La noción de *tipo* es de naturaleza conceptual, no objetual. Engloba una familia de objetos de la misma condición esencial. El *tipo* es una constante, gracias a la cual es posible concebir a los *hechos urbanos* como una estructura. Según Rossi, este elemento constante evita que se lleguen a concebir obras que no se asemejen en absoluto

¹⁶ ROSSI, Aldo. *Op. cit.* p. 79

¹⁷ MONEO, Rafael. “On typology.”

<http://fama2.us.es/earq/pdf/folletos/nociontipo.pdf> Consultado el 4 de septiembre de 2013

¹⁸ *Ibid.*

entre ellas. Entonces, si el *tipo* es una constante, es posible reencontrarlo en todos los hechos arquitectónicos.

El *tipo* no se identifica con una forma, si bien todas las formas arquitectónicas son remitibles a tipos. Al referirnos al *tipo*, se lleva a cabo un ejercicio, el de reducción, que convierte a la tipología en el momento analítico de la arquitectura: “Este proceso de reducción es una operación lógica necesaria, no es posible hablar de problemas de forma ignorando estos presupuestos”¹⁹.

La obra de los fotógrafos alemanes Bernd y Hilla Becher, referida en el capítulo anterior, constituye un riguroso ejercicio –o más bien todo un método de trabajo que les llevó gran parte de su vida- que toma en cuenta esta noción de *tipo*. De hecho los artistas llamaron a sus obras “tipologías”, al presentar colecciones fotográficas de variaciones de un mismo motivo, específicamente de un mismo tipo de edificación, la industrial. Estaban en la búsqueda de recopilar una arquitectura industrial que no estaba sujeta a la permanencia, sino que, por el contrario, desaparecería inaplazablemente. Insistieron en la necesidad de esta operación lógica de reducción (motivo por el cual serían vinculados al minimalismo o al arte conceptual). Susan Lange, quien ha estudiado ampliamente la obra de los Becher, refiere la dimensión funcionalista/constructiva de los objetos de interés de los Becher entre los rasgos principales para la consolidación de su método. En la construcción de sus tipologías, mediante su conformación en series de

¹⁹ Ídem.

imágenes individuales dispuestas en cuadrícula, hay una exploración que va de lo particular a lo general: “El descubrimiento de lo característico supone un conocimiento adquirido a partir de la observación empírica y la comparación de ejemplares individuales.”²⁰ De manera que, en el trabajo de los Becher se constata una operación lógica de reducción, que llevó a un análisis de los elementos constantes en la arquitectura industrial propia de la era moderna en Europa.

Ahora bien, entre los estudiosos de la arquitectura y el urbanismo en la actualidad, se considera que la noción de *tipo* se ha visto obligada a reformular sus criterios formales, ante la complejidad y heterogeneidad de las ciudades contemporáneas. La *tipología arquitectónica normativa* es responsable de la percepción de las distintas partes de la ciudad y de su diferenciación, de acuerdo a las características comunes de un grupo de edificios, como las volumétricas (la altura, el número de fachadas), el acceso, la cantidad de superficie de suelo utilizado y las formas y posibilidades de agregación de distintas unidades edificatorias, en relación también con los usos destinados a esos espacios. Está relacionada con la ciudad del funcionalismo, que aún no ha sido deshechada del todo²¹. En este sentido, por más que la igualdad por zonas produzca uniformidad perceptible en el conjunto de una

²⁰ LANGE, Susan. *Bernd and Hilla Becher – Life and work*. Cit. por LÓPEZ, Fernando, p. 50

²¹ RUILOBA Santana, Javier. “La tipología arquitectónica y la tipología urbanística.” <http://www.redac-coactfe.org/index.php/redac/redac-14/286-la-tipologia-arquitectonica-y-la-tipologia-urbanistica> Consultado el 2 de septiembre de 2013

determinada zona urbana, la complejidad actual del entorno urbano obliga a introducir nuevas variables formales. La ciudad contemporánea no es homogénea, más bien se verifica en ella una heterogeneidad y toda una serie de discontinuidades. Existen áreas indefinidas (a medio hacer o en transformación), así como intersticios y vacíos urbanos.²² En este proceso, juega un papel determinante la potente infraestructura de transporte y los mega-edificios, que producen una tipología que no guarda relación ya con las tipologías convencionales. Ante esta complejidad y heterogeneidad de la ciudad en la actualidad, surge la dificultad de identificar las tipologías formales de sus diferentes partes de manera clara.

Aún así, el *tipo* no ha perdido su vigencia del todo, porque, aunque es un momento analítico y abstracto de la arquitectura, se transforma en la medida en que está ligado a la realidad y ésta le exige atender necesidades de diferente índole. Por ello mismo, se vuelve necesario para el arquitecto, pues éste trabaja con la realidad. Surge así el abandono de la concepción del *tipo* como un mecanismo rígido, aunque, por otro lado, tampoco está obligado a cambios constantes. Rafael Moneo afirma: “la estabilidad de una sociedad –estabilidad que se refleja tanto en las actividades como en las técnicas y las imágenes- es, en último término, la responsable de la persistencia de la imagen en el

²² *Ibíd.*

espejo de la arquitectura”.²³ Entonces, la creación de un nuevo *tipo* obedece a las exigencias sociales y técnicas de cada época. Cuando esto sucede, la arquitectura establece comunicación con la sociedad, asegurando así su condición significativa de la realidad en que se produce.

La imposibilidad de recuperar al *tipo* en su sentido tradicional se debe a que ha habido un giro en la manera de concebir la arquitectura. Los arquitectos llevan la noción de *tipo* a la de *imagen*, en tanto que se da más importancia a la imagen exterior de las edificaciones, y se incluye en ellas elementos dispares, desprovistos de cualquier relación de unidad con la estructura formal de la casa o edificio:

la interdependencia entre los elementos y el todo que encontrábamos en la arquitectura del pasado se ha perdido por completo. La estructura formal interna de tipo ha desaparecido y en tanto que los elementos arquitectónicos simples adquieren el valor de imágenes-tipo se los puede considerar, en lo que tienen de unitarios, como fragmentos independientes y autónomos.²⁴

²³ MONEO, Rafael. “On typology”.
<http://fama2.us.es/earq/pdf/folletos/nociontipo.pdf> Consultado el 4 de septiembre de 2013

²⁴ *Ídem.*

Esta atención al *diseño*, más que al *proyecto* en arquitectura, así como los rasgos de heterogeneidad, propios del posmodernismo, fueron puntualizados por David Harvey, quien afirma que el posmodernismo arquitectónico ejerció una ruptura respecto a la idea modernista de planificación y desarrollo mediante proyectos urbanos eficaces, de gran escala, de alcance metropolitano y tecnológicamente racionales, una arquitectura despojada de ornamentos: “El posmodernismo cultiva una concepción de tejido urbano fragmentada, un “palimpsesto” de formas del pasado superpuestas, y un “collage” de usos corrientes, muchos de los cuales pueden ser efímeros”²⁵. En cuanto al carácter heterogéneo de la arquitectura posmoderna Harvey señala que ésta se aleja del ideal de unificación por la irrupción creciente de las necesidades de *comunidades urbanas y culturas del gusto*.²⁶

Se produce en el posmodernismo una arquitectura del espectáculo, con su brillo superficial, como fue sugerido por Fredric Jameson, al considerar que las superficies de vidrios reflejos –en los edificios, pero también en los anteojos- sirven para expulsar la ciudad hacia fuera. Es una arquitectura que considera la historia como un *continuum* de accesorios portátiles, ya que incluye formas de estilos anteriores al por mayor, incluso sin considerar su utilidad a nivel práctico,

²⁵ HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu. Buenos Aires, 1998. p. 85

²⁶ *Ibíd.* p. 102

social: “Esto no es realismo, sino una fachada, una escenografía, un fragmento insertado en un contexto nuevo y moderno”²⁷.

Este giro que se constata en la arquitectura se vincula también con transformaciones significativas en el campo de las tecnologías del transporte y, sobre todo, de la comunicación, que borran las fronteras habituales del espacio y el tiempo, y que contribuyen a la fragmentación de su experiencia, a la diversificación de la forma espacial que no se había visto hasta el periodo inmediato a la posguerra.

3.2.2 Monumento

En páginas anteriores se mencionó a la *residencia* y a los *elementos primarios* como los componentes de la arquitectura de la ciudad, según Aldo Rossi. La *residencia* ha caracterizado ampliamente a la ciudad, ocupa la mayor parte de la superficie urbana, y no se ha podido hablar de ninguna ciudad en la que este componente no se encontrara presente. Por su parte, los *elementos primarios* se diferencian por su carácter permanente, por ello participan de la evolución de la ciudad en el tiempo²⁸. Comprenden las actividades fijas (almacenes, edificios públicos y comerciales, universidades, hospitales, escuelas). Representan directamente la esfera pública y no se modifican con tanta sencillez. Los *elementos primarios* son capaces de acelerar el proceso de urbanización, ya que caracterizan procesos de transformación

²⁷ *Ibíd.* p. 116

²⁸ ROSSI, Aldo, *Op. cit.* p. 155

espacial del territorio. Mediante ellos, y en el orden en que están dispuestos, el hecho urbano presenta una cualidad específica, que viene dada principalmente por su persistencia en un lugar, por su individualidad.

Aldo Rossi, al distanciarse respecto a las teorías funcionalistas de la arquitectura, propone que la *función* es deducible de una forma y que es un momento de la realidad de su estructura, ya que muchos *hechos urbanos* permanecen a pesar de no ejercer la función para la que fueron diseñados: “la forma es la posibilidad de existencia de un hecho urbano. Si la forma es posible, también es posible pensar que un hecho urbano permanezca en ella, que sea lo que permanece en un conjunto de transformaciones que constituyen un hecho urbano.”²⁹ Este autor señala también el *fenómeno de las persistencias*, que implica el hecho de que la sociedad siga disfrutando de elementos cuya función original se ha perdido con el tiempo, y así el valor de estos hechos urbanos persistentes reside en su forma. Los monumentos serían los *hechos urbanos* ejemplares de este fenómeno.

Los elementos primarios se distinguen también por su carácter público y colectivo: “...esta característica de cosa pública, hecha por la colectividad para la colectividad, es de naturaleza esencialmente urbana. [...] Se puede desarrollar cualquier reducción de la realidad urbana y se

llegará siempre al aspecto colectivo; el aspecto colectivo parece constituir el origen y fin de la ciudad”³⁰.

Entre los elementos primarios, tienen un particular papel los monumentos. Los monumentos son “signos de la voluntad colectiva expresados a través de los principios de la arquitectura”³¹. Se consideran puntos fijos de la dinámica urbana. Aldo Rossi refiere las consideraciones del arquitecto y tratadista Francesco Milizia respecto a tres factores esenciales en los monumentos:

- 1) que sean dirigidos al bien público
- 2) que sean colocados oportunamente
- 3) que sean constituidos según leyes de la conveniencia, lo que quiere decir que sean significantes y expresivos, de estructura simple, con inscripciones claras y breves, a fin de que a la más ligera mirada surtan el efecto para el que se construyen³²

Es necesario agregar que, dado que un monumento está en el centro y circundado por edificios, se convierte en un lugar de atracción. Es un hecho urbano típico, pero también algo de naturaleza particular, en virtud de su belleza y por encima de los caracteres económicos. Se convierte en obra de arte y se caracteriza sobre todo por este aspecto. Constituye un valor que es más fuerte que el ambiente y la memoria.

²⁹ ROSSI, Aldo. *Op. cit.* p. 95

³⁰ *Ibíd.* p. 157

³¹ *Ibíd.* p. 63

³² *Ibíd.* p. 93

Este valor es la característica emergente de la ciudad y es el único caso en que toda la estructura del hecho urbano se resume en la forma.³³

La presencia de los elementos primarios, su característica espacial, definitivamente afecta el comportamiento del hombre en los espacios generados por la arquitectura y el urbanismo. Sobre la relación corporal que el hombre sostiene con las cosas, Husserl afirma: “La cosa espacial que vemos es percibida en toda su trascendencia, y en su corporalidad”³⁴. Es esta una manera “directa” de relacionarse con las cosas (el método fenomenológico en la filosofía de Husserl plantea un distanciamiento respecto a nuestra relación tradicional de relación con el mundo, mediada por la cultura, por el lenguaje). Husserl utiliza el adverbio *Leibhaftig*, que significa *real, en persona, corporalmente, estar ahí, en presencia*, para referirse al modo en el que la cosa espacial que vemos se presenta ante nosotros.

Aquí me interesa señalar que los motivos arquitectónicos que aparecen en las imágenes que integran la fase práctica de este proyecto de investigación, tienen su origen en la experiencia de la arquitectura durante los recorridos por la ciudad (más adelante se abordará el aspecto de la caminata y el recorrido) o al momento de mirarla desde lo alto –entendiendo que ambas maneras de exploración implican actitudes y modos de relación distintos hacia el entorno urbano-, durante los que

³³ *Ibíd.* p. 162

³⁴ HUSSERL, Edmund. *Ideas para una fenomenología pura*. Citado en Fernando Zamora, p. 339

se me ha “revelado” la presencia de diferentes hechos urbanos. Y uno de mis principales argumentos es que, ya que el contacto con estos objetos se lleva a cabo con todo el cuerpo, y que esto implica una elaborada estructura perceptual y cognitiva, que no se realiza sólo con el cerebro o con la vista, la fotografía como imagen visual resulta insuficiente para registrar la riqueza y la complejidad de la experiencia. De ahí el impulso de cortar en fragmentos -no sólo virtual, sino físicamente en algunos casos- una imagen que previamente pudo ser homogénea y coherente. En este proceder hay un intento por reconstruir la experiencia del entorno urbano-arquitectónico, presentada también en fragmentos. Por otro lado, he utilizado la pintura como un medio que me permite mostrar las características esenciales de los diferentes motivos arquitectónicos, gracias a un proceso de reducción formal. Estas cuestiones se tratarán de manera más extensa al final del capítulo y en el siguiente, pero lo que aquí interesa reafirmar es la vivencia de las cosas, –en este caso los diferentes elementos de la arquitectura de la ciudad– que se sostiene en la corporalidad. Al respecto, reitera Merleau-Ponty: “Esta presencia del mundo, este paso de lo visible a lo invisible, se puede realizar porque hay una unidad de las percepciones [...] que se sostiene en la corporalidad. Gracias a que cada uno de nosotros tiene un cuerpo, puede establecer un complejo de relaciones entre sí y el mundo.”³⁵

³⁵ *Ídem.*

Es precisamente a través de la vivencia integral, que involucra al cuerpo, que se puede acceder a una experiencia más profunda de los espacios arquitectónicos, y que es propiciada en gran medida por sus características edificatorias y formales, como el volumen o la escala. Gaston Bachelard, quien por un lado afirma que la inmensidad es una categoría filosófica que “está en nosotros”, admite también que “la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado del alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito”³⁶. Al experimentar los elementos arquitectónicos en su materialidad –su corporalidad-, desde el sujeto como cuerpo, se accede a experiencias que trascienden lo meramente físico: “Se siente que hay otra cosa que expresar que lo que se ofrece objetivamente a la expresión. Lo que habría que expresar es la grandeza oculta, una profundidad [...] lo que nuestros autores [los poetas] llaman un trascendente psicológico”³⁷

La exposición de las características de los elementos primarios como categoría más general y de los monumentos en particular se llevó a cabo con la finalidad de proponer a ciertos elementos construidos que forman parte de la infraestructura urbana, como puentes y desniveles, como monumentos. En principio, no se les considera como un componente urbano con un sentido conmemorativo -carecen de las características

³⁶ BACHELARD, Gaston. “La inmensidad íntima”, en *La poética del espacio*. FCE. México, 2013. p. 220

³⁷ *Ibíd.* p. 223

intrínsecas a los monumentos-, ni están relacionados con criterios de belleza, y más bien están destinados a una función utilitaria, sin embargo, al salir a su encuentro en la experiencia cotidiana, sus características formales –volumen, escala, densidad visual, textura, forma- los vuelven imponentes.

Entre las manifestaciones artísticas actuales que abordan lo arquitectónico, es importante mencionar a la artista británica Rachel Whiteread, quien ha incluido en su obra la referencia al monumento, entendido como construcción conmemorativa, a partir de la realización vaciados en escayola de elementos arquitectónicos. *House*, la más conocida de sus obras, se desempeña en tres niveles: en primer lugar funciona como un documento; es un artificio mnemotécnico por ser una transcripción del espacio; y es un monumento, más próximo a su carácter funerario que al conmemorativo. En este punto, es posible plantear una conexión con lo fotográfico, en tanto que la fotografía constituye también la preservación de la memoria.

3.3 La arquitectura de la ciudad de México

Peter M. Ward ha estudiado ampliamente los asuntos relacionados con vivienda, planeación y bienestar social en América Latina, particularmente en la Ciudad de México. Ha observado sus problemas fundamentales, como el sistema de transporte, la sobrepoblación, el trabajo mal remunerado, la pobreza o las precarias condiciones de

vivienda e infraestructura, además de los problemas ambientales agudizados por la contaminación. En su libro *México: una megaciudad*, trata todos estos temas, en relación también con el cambio en las estructuras económicas y geo-políticas fuera del país, que tuvieron lugar al término de la Guerra Fría, en el que conceptos como Primer, Segundo y Tercer Mundo, y el binomio centro-periferia perdieron vigencia. Al respecto, hay que referir el término de *globalización*, que alude a la conciencia de dicho cambio. Alexander Alberro puntualiza:

Aunque la modernidad y el capitalismo siempre han sido de naturaleza global en muchos aspectos, la propia aparición de este concepto [*globalización*] en este momento indica, al menos, el comienzo de una conciencia de los cambios en nuestro mundo que vuelven obsoletas muchas de las antiguas conceptualizaciones de ese mundo³⁸.

Con la adopción del término *globalización*, se pone fin tanto a la época de los tres mundos (sobre todo con la caída del Segundo Mundo en 1989) como a sus ideales de planificación, igualdad de derechos, educación y modernización.

Siguiendo con Peter M. Ward, la periferia, formada por los países que se consideraron en vías de desarrollo en el periodo inmediato al término de la Segunda Guerra Mundial, fue dependiente y dominada por

³⁸ ALBERRO, Alexander. "Periodizar el arte contemporáneo", en *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?* p. 161

la hegemonía metropolitana, como eco del colonialismo. Los términos de intercambio fueron siempre desfavorables, lo que efectivamente llevó a estos países al subdesarrollo.³⁹ Al final, ciertas áreas han tenido un mayor desarrollo y las experiencias en las diferentes regiones de la periferia han sido muy distintas. De manera que el conjunto de las estructuras políticas, sociales y económicas ha determinado la naturaleza y el desarrollo de la urbanización en una ciudad como la de México, ciudad que tiene una doble imagen, pues en el plano internacional es mayormente dependiente, forma parte de la periferia mundial y tiene poca influencia política, sin embargo, a nivel nacional es claramente dominante: es sede del poder político, de la producción industrial, hay una relativa mayor oportunidad de empleo y mayor subsidio de servicios públicos.

En este caso particular, la estructura económica –con la división nacional e internacional del trabajo- ha sido determinante para la constante configuración de la estructura física de la ciudad. En términos geográficos, la definición de qué constituye la ciudad de México no es clara; ésta, como consecuencia del crecimiento demográfico, ha absorbido poco a poco entidades políticas (municipios) cercanas:

Desde el punto de vista del espacio, este crecimiento de la población ha llevado a una "oleada" de rápida expansión de la población hacia el exterior, primero en el Distrito Federal y luego

³⁹ WARD, Peter. M., *México: una megaciudad. Producción y reproducción de un medio ambiente urbano*. Alianza/CNCA. México, 1991. p. 24

hacia el colindante Estado de México. El área central de la ciudad absorbió la mayor parte del incremento de la población hasta que los procesos de suburbanización acelerada comenzaron a sustituirla”⁴⁰

Peter M. Ward identifica y relaciona los procesos de expansión y transformación del medio ambiente construido con la intervención de diversos factores relacionados con las políticas económicas, las circunstancias sociales y hasta fenómenos naturales como el terremoto de 1985, que han contribuido a la segregación social en la ciudad, y por lo tanto a la reproducción de patrones de desigualdad. Algunos ejemplos son la apropiación de zonas de la ciudad más favorecidas por parte de las clases de mayores ingresos –el occidente y el sur, con mejores condiciones externas (bosques, agua fresca, bajos niveles de contaminación, en un principio)-, o los programas gubernamentales para la obtención de vivienda para clases medias-bajas, que buscaban reubicarlas de ciudades perdidas y edificios condenados desde la década de los años cuarenta, y que han generado agudos patrones de diferenciación social entre ambas zonas: “Sólo unas cuantas viviendas “minimalistas”, lo suficientemente poco atractivas para que interesaran a la población de ingresos medios, pasaron a manos de la población de bajos ingresos, generalmente reubicada de “ciudades perdidas” o edificios condenados en la ciudad interna”.⁴¹

⁴⁰ *Ibíd.* p. 65

⁴¹ *Ibíd.* p. 77

Gracias a la creciente expansión física de la ciudad, que ha provocado que las distancias y los tiempos se incrementen, las actividades de la gente han tendido a llevarse a cabo por sectores, en vez de en la totalidad, por lo que han surgido subcentros, que han buscado repetir las funciones del centro principal de la ciudad:

El gran tamaño de la ciudad de México significa que la población tiende a relacionarse con un sector de la ciudad en lugar de hacerlo con la totalidad. Por otra parte, la existencia de los subcentros –cuyas funciones los asemejan al núcleo central- ofrece más oportunidades dentro de la red urbana, lo que conformará aún más los patrones de movilidad de la población”⁴²

Francesco Careri, en *Walkscapes. El andar como práctica estética*, aunque con otro tono, mucho más poético, también indica esta circunstancia, y ha sugerido, como lo ha hecho Ward, la propensión del centro a una transformación más lenta y de las zonas periféricas a un desarrollo más acelerado:

Mientras el centro tiene menos posibilidades de desarrollarse, y se transforma con mayor lentitud, en los márgenes del sistema las transformaciones son más probables y más rápidas. [...] El espacio-tiempo urbano tiene distintas velocidades: desde la

⁴² *Ibíd.* p. 90

paralización de los centros hasta las constantes transformaciones en los márgenes.”⁴³

Ward agrega que, siguiendo una trayectoria hacia afuera, los asentamientos se vuelven más pobres y más recientes, además de que sufren un nivel de integración más bajo.⁴⁴

Mención aparte merece el fenómeno de la *autoconstrucción* en la ciudad, que ha sido otra fuerte influencia para la determinación de las características edificatorias en la ciudad de México, y que surgió por la rápida expansión de asentamientos irregulares en el Distrito Federal y sus alrededores entre 1950 y 1960. Esta situación ha llevado a una inadecuada urbanización, fomentada aún más por la ineficiencia de las políticas de planeación.

La *autoconstrucción*, generada gracias a asentamientos irregulares bajo la adquisición ilegal de terrenos, pero también gracias a la iniciativa popular, aparece como parte integrante del medio ambiente construido de la ciudad, como arquitectura *informal*, que sin embargo ha resultado de muy buena calidad en gran medida. Si el diseño físico de la ciudad refuerza estructuras sociales, estos *medios ambientes autoconformados*, conllevan que las personas que buscan la consolidación de sus viviendas, o sea, su mejoramiento gradual, tengan cierta movilidad social, sin necesidad de mudarse de un barrio a otro.

⁴³ CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili. Barcelona, 2002. p. 183

⁴⁴ *Ibíd.* p. 95

Del otro lado se encuentra la arquitectura formal y su inspiración en cierto momento modernista –con numerosos ejemplos de ello- y que actualmente mira hacia la tendencia ecléctica del posmodernismo. Todo esto vuelve a la arquitectura de la ciudad especialmente rica, aunque también genera un paisaje caótico. Hay también otro tipo de mecanismos de la conciencia social que quedan *filtrados* en la estructura física de la ciudad, como el contradictorio nacionalismo que enmascara un rechazo a los orígenes prehispánicos de la ciudad, o la también contradictoria relación de rechazo/aceptación con el país vecino, Estados Unidos.

En relación con este hecho, es importante notar que muchos de los edificios públicos importantes, localizados en el centro histórico de la ciudad, fueron edificados durante la dictadura de Porfirio Díaz, quien buscó proyectar una fuerte afinidad con Europa, con un rechazo a las raíces nacionales, y la omisión de la violencia de la Conquista de la memoria colectiva.⁴⁵ En contraste, de la etapa posrevolucionaria surgió un estilo que iba en contra de la reproducción de estilos europeos, regresando a la inspiración en elementos nacionales, que integró al muralismo pictórico como una de las expresiones más importantes. Los muralistas reunieron las imágenes violentas de la Conquista y de la explotación industrial. A través de la pintura mural se emprendió una lucha por la identidad nacional, por la revolución y de clases.⁴⁶

⁴⁵ *Ibíd.* p. 266

⁴⁶ *Ibíd.* p. 272

Es también en esta época –los años treinta- que se recibe la influencia más fuerte del modernismo: “En la esfera pública la ortodoxia modernista y funcionalista prevaleció durante el periodo de rápido crecimiento económico y de aumento de la intervención del Estado en el proceso de “modernización” (1945-1970). La arquitectura y el diseño urbanos reflejan y refuerzan esta imagen...”⁴⁷ El sector estatal se encargó de la construcción de edificios como el del IMSS, la unidad habitacional Miguel Alemán (1949) y la de Nonoalco Tlatelolco (1960) o el campus de la UNAM (Ciudad Universitaria), todos bajo este enfoque ortodoxo. Sin embargo, los diseños funcionalistas incorporaron después ideas intensamente mexicanas, como las texturas, los muros libres y, sobre todo, los colores profundos. Claro ejemplo de esto fue la arquitectura de Luis Barragán.

En cierto sentido, la ciudad de México, se convirtió durante los años sesenta en escenario internacional. Aunque no puede considerársele “ciudad mundial”, pasó a ser escenario mundial por acontecimientos como los Juegos Olímpicos de 1968 o el Campeonato Mundial de Fútbol (1970 y 1986). Varios artistas realizaron esculturas conmemorativas de los Juegos Olímpicos, que se distribuyeron por el Anillo Periférico, con el propósito de reforzar lo moderno, lo abstracto y lo internacional.⁴⁸

⁴⁷ *Ibíd.* p. 278

⁴⁸ *Ibíd.* p. 283

Desde hace dos décadas ha permeado la influencia de la arquitectura posmodernista, con edificios en los que se han utilizado materiales como vidrio y concreto, y en los que se diluye la fuente nacional en el diseño. El Estado reforzó este proceso al estandarizar diseño para hospitales del IMSS, ISSSTE y Salubridad, por ejemplo. Esto, a su vez, se encuentra matizado, pues arquitectos como Ricardo Legorreta buscaron inspiración en la arquitectura tradicional mexicana y en Luis Barragán, ya que recurren a los colores vivos y brillantes de exteriores de casas de provincia (morados, malvas, azules y café ocre) de exteriores de casas de provincia, con la preferencia de grandes arcadas, texturas de concreto rugoso, colores fuertes, paredes libres, juegos de luz y sombra y fuentes.

En todas estas tendencias se evidencia que los monumentos y edificios públicos importantes –y la pintura mural modernista que en muchos casos se integró a ellos- han cumplido la función que el Estado necesita para crear una impresión ideológica en la gente.

Todos estos agentes han contribuido a que la arquitectura de la ciudad se caracterice tanto 1) por la permanencia de ciertos elementos de la arquitectura tradicional mexicana; 2) por la inclusión de elementos de la arquitectura funcionalista como una búsqueda del ideal moderno de racionalización; 3) por el intento de emular la arquitectura posmodernista y su eclecticismo; 4) por las formas generadas por la *autoconstrucción*.

Si la arquitectura se encarga de fijar las ideas estéticas y la ideología de una región, en la ciudad de México esto ocurre de manera particular, pues la ciudad tiene detrás una larga historia, que es reelaborada por sus habitantes a través de su *praxis* en la ciudad, y que se graba continuamente en una serie de capas que podrían formar un palimpsesto. La diversidad que presenta la arquitectura de la ciudad de México –señalamos ya el fenómeno de la autoconstrucción y otros factores determinantes en las características edificatorias de las construcciones de la ciudad- hace convivir toda una serie de formas de construir, habitar y transitar la ciudad.

A estas características de la arquitectura se sumarían, para una imagen global de la ciudad de México, los elementos de infraestructura, es decir, los puentes y los llamados *segundos pisos*, cuya creciente incorporación en la última década ha tenido impacto en la infraestructura ya creada y en la imagen de la ciudad. Estos elementos se suman a la identificación de los diferentes puntos de la ciudad en los que son colocados, y reflejan una forma particular de vida.

3.3.1 Los recorridos por la ciudad

Como mencioné anteriormente, este proyecto tiene su origen en gran medida en la experiencia de recorrer la ciudad desde mi infancia, muchas veces en algún medio de transporte, pero sobre todo en forma de caminata. En estos recorridos, variados elementos urbanos –sobre

todo los construidos- me han “tocado”, han llamado mi atención, y es a través del arte, con la pintura y la fotografía –cada una con sus posibilidades y potencialidades- que propongo el intento de materializar esa inquietante experiencia. Me detendré aquí a analizar la caminata o el andar por la ciudad como una práctica estética autónoma, como una forma de creación o puesta en práctica del espacio de la ciudad, tal como ha sido descrita por Francesco Careri y Michel de Certeau, con el fin de hacer ver la riqueza de la experiencia del andar por la ciudad, en relación también con mi inquietud acerca de la imposibilidad de las imágenes para dar cuenta por completo de ella.

En el hecho de atravesar la ciudad, el andar se convierte en un instrumento de conocimiento fenomenológico, y que permite a su vez una consideración de la ciudad como un territorio simbólico. Este tipo de investigación del espacio urbano, presente en el desarrollo de las culturas primitivas, ha sido olvidada por los arquitectos y los urbanistas, y han sido tanto los poetas como los artistas plásticos quienes han intentado recuperarla. En el caso de las indagaciones urbanas de los dadaístas, quienes a su vez recuperaron al *flaneur* –personaje del siglo XIX, quien se rebela contra los ideales de la sociedad moderna industrializada perdiendo el tiempo deleitándose con lo insólito y lo absurdo en sus vagabundeos por la ciudad⁴⁹- el andar se consideró como forma de anti-arte, con el programa de realizar excursiones a lugares banales de la ciudad, llegando con esta estrategia al *readymade*

⁴⁹ CARERI, Francesco. *Op. cit.* p. 74

urbano. Con esta práctica se atribuyó un valor estético al espacio, y no ya a un objeto, y confrontó a las modalidades tradicionales de intervención urbana, a saber, la arquitectura y el urbanismo. Para los surrealistas, se buscaba en la caminata o deambulación un componente onírico, el “inconsciente de la ciudad” -previamente planteado por Walter Benjamin en sus investigaciones sobre el París del siglo XIX-. Caminar se convirtió en una escritura automática en el espacio, que revelaba las zonas inconscientes y oscuras de la ciudad.

En la época de posguerra, los escultores minimalistas exploraron el tema del recorrido, primero como objeto, más tarde en tanto que experiencia, derivando en el *land art*. Los situacionistas, retomando la caminata como forma de anti-arte del movimiento Dadá, proponen la *deriva*, el perderse en la ciudad, con el fin de experimentar comportamientos alternos en la ciudad, como medio estético-político para subvertir el sistema capitalista.

Es a partir del andar, acción fatigosamente aprendida durante los primeros meses de vida, que el hombre empezó a construir el paisaje que lo rodeaba. La acción de atravesar el espacio, primero como necesidad natural de desplazamiento con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la supervivencia, se convierte en acción simbólica una vez satisfechas estas necesidades básicas. Así, el recorrido modifica los significados del espacio atravesado. Según Careri: “el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se

desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él. Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje.”⁵⁰ Aquí, también se presenta la concepción del andar, del error, como valor, no como error. Se convierte en instrumento estético para modificar los espacios urbanos, más para dotarlos de significados (comprenderlos) y menos para llenarlos de cosas (proyectarlos).

Para Francesco Careri, la separación de la humanidad entre nómadas y sedentarios, implica también dos maneras distintas de habitar el mundo. Por un lado los sedentarios, habitantes de la ciudad, relacionados con la agricultura y la propiedad de la tierra, son los *arquitectos* del mundo, mientras que los nómadas, vinculados al pastoreo, a “la propiedad de todos los seres vivos”, son los *anarquitectos*, los experimentadores del espacio. Los sedentarios, bajo la figura de Caín, representan al *homo faber*, al hombre que trabaja y se apropia de la naturaleza con el fin de construir materialmente un universo artificial. Los nómadas, bajo la figura de Abel, representan al *homo ludens*, al trabajo menos fatigoso, más entretenido, al hombre que juega y construye un sistema efímero de relaciones con el mundo.⁵¹ El uso que el *homo ludens* hace del espacio supone también un uso del tiempo distinto, que resulta de la primitiva división del trabajo y que se aleja de la “productividad” y la “eficacia”:

⁵⁰ *Ibíd.* p. 20

⁵¹ *Ibíd.* p. 31-32

El trabajo de Abel, que consistía en andar por los prados pastoreando sus rebaños, constituía una actividad privilegiada comparada con las fatigas de Caín [...] Abel disponía de mucho tiempo libre para dedicarse a la especulación intelectual, a la exploración de la tierra, a la aventura, es decir, al juego: un tiempo no utilitario. Su tiempo libre es por tanto lúdico.”⁵²

A la arquitectura como construcción física del espacio y de la forma, espacio para estar, se suma la arquitectura como percepción y construcción simbólica del espacio, un espacio para andar. En esta asociación a un cierto rechazo por el trabajo se insertan los planteamientos dadaístas y surrealistas, y se convertirá en una constante en diferentes manifestaciones antiartísticas del siglo XX.

Con un sentido histórico, podemos decir que los orígenes de la humanidad son equiparables a la historia del andar, de las migraciones, de los intercambios religiosos y culturales. En relación con el errabundeo, una creencia en ciertas culturas primitivas es que el hombre no crece si no se pierde por lo menos una vez en su vida, pues el errabundeo, el perderse, significa que ya no hay una relación de dominio del sujeto sobre el espacio. Incluso se abre la posibilidad de que el espacio lo domine. Cambiar de lugar, entrar en mundos diferentes, recrear continuamente puntos de referencia, obliga a regenerarse psíquica y físicamente.

⁵² *Ibíd.* p. 32

Son innumerables los ejemplos que la literatura ofrece sobre el viaje, la caminata y el errabundeo por la ciudad, podría decirse incluso que la literatura es inseparable de la ciudad: “...podemos pensar que si los hombres no escribieran no existirían las ciudades. El nacimiento de la ciudad está ligado, de alguna manera, a la invención de la escritura, y su posterior crecimiento y desarrollo es inseparable de la evolución de la épica, que es un género narrativo, y, posteriormente, de la novela.”⁵³ Los ejemplos van desde *Los viajes de Marco Polo*, *Las Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, los escritos sobre París de Charles Baudelaire, y un largo etcétera. Respecto al errabundeo, presento de George Orwell, de su novela *1984*, el siguiente extracto: “Sintió el impulso de marcharse de la parada del autobús y callejear por el laberinto de Londres, primero hacia el Sur, luego hacia el Este y otra vez hacia el Norte, perdiéndose por calles desconocidas y sin preocuparse apenas por la dirección que tomaba”⁵⁴

Por otro lado, si entendemos que el paisaje no existe a partir del territorio, de lo físico, sino a partir de la mirada que lo construye, y más aún, a través del andar, que realiza una transformación del lugar y de sus significados, es la pura presencia física del hombre en el espacio y la variación de percepciones que recibe lo que transforma de forma simbólica al espacio, aún si no se dejan señales tangibles, como sucedió

⁵³ ZAMBRANO, María. “Literatura y ciudad”, en Clarín, Revista de Nueva Literatura. <http://www.revistaclarin.com/807/literatura-y-ciudad/#sthash.kyVB1RrG.dpuf>. Consulta: 19 de septiembre de 2013

⁵⁴ ORWELL, George. *1984*. RBA Editores. Barcelona, 1993. p. 71

con las operaciones dadá, en las que el artista explora sin llevar a cabo ninguna operación material, sin dejar huellas físicas, sin ningún tipo de elaboración posterior. Y aquí Michel de Certeau anota una diferenciación importante, entre el paisaje visto y el paisaje caminado, pues subir a una cima o a los pisos superiores de un edificio, –el World Trade Center en el ejemplo de de Certeau- supone separarse de la masa, supone una relación del cuerpo con la ciudad bastante diferente. La elevación transforma al sujeto en un mirón, y, tal como implica una relación del mundo a través del sentido de la vista, ésta lo pone a distancia, lo vuelve poseedor del mundo que queda por debajo. Por lo tanto, hay una relación de dominio por medio de la exaltación visual, que deviene en una ficción del conocimiento, y en la que intervienen de manera determinante los instrumentos técnicos que permiten exacerbar el sentido de espectáculo en el acto de ver la ciudad:

La voluntad de ver la ciudad ha precedido los medios para satisfacerla. Las pinturas medievales o renacentistas representaban la ciudad vista en perspectiva por un ojo que, no obstante, nunca había existido [...] Inventaban a la vez el sobrevuelo de la ciudad y el panorama que éste hacía posible. [...] El ojo totalizador imaginado por las pinturas de antaño sobrevive en nuestras realizaciones. El mismo impulso visual

obsesiona a los usuarios de las producciones arquitectónicas al materializar hoy la utopía que ayer sólo era una pintura⁵⁵.

En este sentido, la *ciudad-panorama* como simulacro teórico – por su calidad visual- se convierte en un cuadro, en una configuración estable, que lleva al paulatino olvido y desconocimiento de las prácticas efectivas llevadas a cabo en la ciudad. Es *abajo* donde se *practica* la ciudad, donde se crean prácticas *espacializantes*, donde el caminante no ve el espacio, sino que lo construye con su caminar. En esta experiencia interviene el cuerpo de forma integral, y no de manera parcelaria: “Es abajo, al contrario (down), a partir del punto donde termina la visibilidad, donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad. Como forma elemental de esta experiencia, son caminantes [...] Estos practicantes manejan espacios que no se ven...”⁵⁶

Al margen de la concepción funcionalista de la ciudad, degradada a raíz de las premisas mismas de razón y progreso de la modernidad, mediante las que se intentó hacer a un lado todo aquello que no es tratable -los desechos-, surgen estas prácticas, que desbordan y contradicen el programa urbanístico. La caminata constituye una de las formas bajo las que se pone en práctica a la ciudad de un modo alterno, pero, como se señaló en líneas anteriores, carece de receptáculo físico, de resultado bajo la forma de un objeto

⁵⁵ DE CERTEAU, Michel. “Andares de la ciudad”, en *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. México, 2000. p. 104

⁵⁶ *Ibid.* p. 105

específico. De manera que no se localizan (no están contenidas, no tienen límites precisos), sino que crean espacio. En el caso de que se registren en forma de mapas, o de cualquier otra imagen, inevitablemente ésta remitirá a algo pasado, ausente.

En estos usos alternos del espacio de la ciudad, el caminante aumenta el número de posibilidades para conocer la ciudad –más allá de las que le indica la señalética y demás recursos proporcionados por el urbanismo-, y empieza a configurar su propio sistema o método para recorrerla. En este procedimiento el caminante selecciona fragmentos de esa gran complejidad que representa la ciudad, creando discontinuidades. Más que tener una imagen completa de la ciudad –cosa realmente imposible- se contenta con ese conjunto de fragmentos. El uso que hace de estos fragmentos constituye una desviación del uso común definido por el sistema urbanístico, desplazando su significado hacia la equivocidad y proponiendo una lectura particular de la ciudad. Francesco Careri se refiere a esta imposibilidad de tener una imagen única de la ciudad:

La unidad de la ciudad sólo puede ser el resultado de la conexión de recuerdos fragmentarios. La ciudad forma un paisaje psíquico construido mediante huecos: hay partes enteras olvidadas o deliberadamente eliminadas, con el fin de construir en el vacío infinitas ciudades posibles.⁵⁷

⁵⁷ CARERI, Francesco. *Op. cit.* p. 106

Como parte del colectivo *Stalker*, Careri se refiere al conocimiento más profundo que la caminata ofrece sobre la ciudad, en recorridos inéditos que se encontrarán llenos de contradicciones: “Si se afronta a pie, la metrópoli se convierte en un mundo inexplorado en muchas de sus partes [...] las modernas ruinas industriales acogen una fauna y una flora que jamás hasta ahora habían habitado la ciudad”.

Estas afirmaciones conciernen sobre todo al caminante, a aquél que tiene la intención de intervenir en la ciudad a partir de su recorrido. Sin embargo, en términos del habitante de la ciudad, es decir, todo aquel que se desplaza por la ciudad con diversos fines que generalmente no son estéticos, éste selecciona en el paisaje determinadas referencias que dotará de significado para construir su propia imagen, sin necesidad de inspeccionar la ciudad hasta sus recovecos. El habitante de la ciudad captura una primera impresión y generaliza la imagen del lugar; que se modificará hasta que obtenga otros referentes del paisaje. Capta fragmentos de la ciudad que utilizarán para integrarse a los entornos establecidos.

Ante esta irregularidad y heterogeneidad de la ciudad posmoderna, como se revisó con Harvey y Ward, la posibilidad de programar o prever la ciudad se dificulta, porque intervienen gran cantidad de fuerzas y variables. La ciudad se vuelve inabarcable e incontrolable. Sin embargo, también se encuentra la ilusión, el impulso de modificarla según una necesidad personal y a la vez común, no sólo

de habitarla, sino de vivirla (palabra que me parece más abarcadora). Esto es así según Jonathan Raban, en su libro *Soft City*:

Para mejor o para peor, la ciudad lo invita a rehacerla, a definir una forma en la que usted pueda vivir. [...] Las ciudades, a diferencia de las aldeas o pueblos, son plásticas por naturaleza. Las configuramos en nuestras imágenes: ellas, a su vez, nos moldean en virtud de la resistencia que ofrecen cuando tratamos de imponerles nuestras formas personales. [...] La ciudad que imaginamos, la ciudad dúctil de la ilusión, del mito, de la aspiración y la pesadilla, es tan real o quizá más real que la ciudad dura que uno puede emplazar en mapas y estadísticas⁵⁸

El acto de caminar por la ciudad ha sido abordado como interés central por artistas como Francis Alÿs (Amberes, 1959). Alÿs, arquitecto de formación, llegó a México en 1986 para formar parte de un proyecto del gobierno de Bélgica para socorrer a la capital tras el terremoto de 1985. Su obra abarca acciones, video, dibujo, pintura y escultura. El artista entiende su relación con la ciudad como una posibilidad de intervención político-estética, mediante recorridos y acciones sencillas que modifican el aspecto –al menos provisionalmente- y el significado del paisaje urbano, que en principio, a la distancia, se ofrece como una imagen, pero que deviene en el laboratorio, en el soporte de

⁵⁸ RABAN, Jonathan. *Soft city*. Citado en Harvey, p. 19

intervención, recorrido por la mayoría a la manera que marca el tránsito masivo. Alÿs forma parte de los artistas y teóricos interesados en otorgar una reinterpretación del entorno urbano.

Capítulo 4. *Vicisitudes del ver*. Obra artística

4.1 Descripción general de la propuesta

Bajo el entendimiento de esta tesis como un proyecto de investigación-producción artística, de manera paralela a la documentación e investigación teórica, realicé experimentaciones pictóricas y fotográficas que, conforme investigaba a nivel teórico y documental, desencadenaban nuevas ideas e inquietudes, que se han ido sumando y adecuando a las motivaciones e inquietudes originales del proyecto. Así, la obra artística desarrollada durante estos dos años surge igualmente de la preocupación por la apreciación y la representación visual del entorno urbano-arquitectónico mediante el uso de aparatos técnicos – que he llegado a entender más como la configuración de realidades inéditas, y no copias de la realidad externa-.

El conjunto de obras que integran el proyecto se perfila como una práctica reflexiva sobre la creciente presencia de los medios y dispositivos tecnológicos en la vida cotidiana actual y su participación en la apreciación de la ciudad, a través de la exploración del entorno urbano, su registro fotográfico y la configuración de imágenes pictóricas y propuestas fotográficas tridimensionales que indagan en la

discontinuidad de la experiencia del soporte físico de la ciudad, a nivel personal, pero también colectivo.

En este proyecto se entiende el concepto de configuración como la instauración de una realidad inédita, en este caso urbano-arquitectónica. Francisco Castro Merrifield, en su ensayo “Aproximaciones a una fenomenología de la imagen”, cuyo argumento principal es que en el pensamiento occidental se vuelve necesaria la restauración del papel de la imaginación y la consideración de la imagen como objeto genuino de conocimiento, contribuye a la distinción entre representación y configuración:

La tradición filosófica occidental nos ha acostumbrado a pensar a la imagen bajo la óptica de la representación...[Pero] la imagen es instauradora de realidad y no una simple copia, pálida o devaluada, de la realidad externa [...] la imagen no vale en tanto que remite a un modelo sino que vale por sí misma, no “remite” a un sentido sino que lo instaura [...] hay estatutos epistemológicos a los que sólo podemos acceder desde el plano de la imagen, campos de “realidad” que estarían vedados a todo alcance epistemológico de no ser por la capacidad instauradora de la imaginación¹

¹ CASTRO Merrefield, Francisco. “Aproximaciones a una fenomenología de la imagen”, en Revista de Filosofía (Universidad Iberoamericana). 117. México, 2006. p. 68 y 69

Al abordar la configuración de imágenes del entorno urbano arquitectónico contemporáneo, la forma de operar ha sido a través de un proceso de alteración de convenciones visuales relacionadas con la representación del espacio. La intención de estas propuestas es mostrar las discontinuidades propias de la experiencia del entorno urbano actual, captadas a través de dispositivos técnicos, desde la experiencia subjetiva de habitar la ciudad, pero con una dimensión que se extiende al nivel de colectividad.

El proyecto consta de dos partes: una que, a través del fragmento fotográfico y pictórico, muestra una búsqueda de alternativas a paradigmas de representación del espacio empleados en la pintura –la perspectiva renacentista, el uso de la cámara oscura como instrumento auxiliar del pintor o la noción de paisaje-. Esta primera fase está constituida por una serie de fotografías y pinturas que buscan desestabilizar al espectador en relación a sus nociones de visualización de espacios a través de imágenes.

Las obras pictóricas consisten en la interpretación de tomas fotográficas que registran el entorno urbano-arquitectónico de la ciudad de México, que, al ser ensambladas, conforman imágenes panorámicas que muestran dichos elementos o conjuntos arquitectónicos. Practico en ellas ejercicios de alteración en la forma, orientación, tamaño y ubicación de los formatos, que impiden una lectura continua de la imagen. Estas alteraciones evidencian discontinuidades en la imagen que pudiera ser homogénea. En general, el tratamiento pictórico ha sido a partir de una

reducción formal a planos de color de los distintos elementos arquitectónicos. Sin embargo, ya que las composiciones han sido generadas a partir de registros fotográficos, me ha interesado “dejar pasar” ciertas particularidades de la toma fotográfica –encuadres que cortan elementos del paisaje urbano, diferencias en la exposición entre toma y toma, movimiento del cuerpo entre toma y toma, cambios de orientación del formato-, que no necesariamente se sujetan a un uso artístico, y que más bien están emparentadas con el uso *amateur* del medio fotográfico, pero que evidencian el uso de la fotografía en un nivel más general, con el fin de mostrar hábitos de visualidad de la sociedad en la que estoy inmersa. El estudio de la obra y la búsqueda artística de Gerhard Richter que se realizó en el segundo capítulo, obedece a este interés por los usos del medio fotográfico –y sus derivaciones (el video, la televisión, las imágenes digitales)- en la cultura contemporánea, con un sentido más abarcador. Sin embargo, el hecho de atender a este fenómeno contemporáneo, no significa que no haya una interpretación personal. Al contrario, me interesa ofrecer una visión propia del entorno urbano de la ciudad en la que vivo y mostrar cómo se ve modificada por la irrupción y plena presencia de las tecnologías digitales para la visualización de imágenes.

Boris Groys, en su ensayo *La topología del arte contemporáneo*, se refiere a este impulso del arte de nuestros días por señalar aspectos de la cultura actual, y no replegarse a la expresión individual:

El arte contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de marco, de la nueva interpretación teórica. Es por eso que el arte contemporáneo es menos una producción de obras de arte individuales que una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y de ahí hecha manifiesta, explícita, presente.²

En cuanto a las imágenes fotográficas de este proyecto, algunas se estructuran a partir de la forma del círculo como una alternativa para la interpretación de los diferentes entornos urbano-arquitectónicos, estableciendo cierta distancia respecto a los paradigmas de representación del espacio en el arte occidental, y en su lugar, tal vez más emparentadas con ciertos usos populares de la anamorfosis.³ Las últimas fotografías de esta parte del proyecto suman, al esquema circular, la imagen obtenida en barrido, con el fin de mostrar la acción del cuerpo humano, que comprende el giro de la cabeza y el recorrido ocular cuando se visualiza un panorama.

² GROYS, Boris. La topología del arte contemporáneo. (<http://lapizynube.blogspot.com>). Consultado el 2 de febrero de 2015. El texto apareció en la antología *Antinomies of Art and Culture*. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity, Duke University Press, 2008 (pps. 71-80).

³ En el primer capítulo se mencionaron los usos populares de la anamorfosis, tratados por Nicolás Mirzoeff en *Introducción a la cultura visual*

La segunda parte del proyecto implica la problematización de estas alternativas de representación del espacio en el espacio mismo: intenta dotar a la imagen fotográfica de una presencia material mayor, a la vez que la muestra en su debilidad por medio de la fragmentación física, que provoca la discontinuidad en la imagen.

4.2 Metas del proyecto

Este proyecto busca insertarse en una línea de pensamiento sobre la representación del entorno realizada a partir de aparatos técnicos, desde una visión crítica del medio fotográfico. La fragmentación aparece como la estrategia que permite poner en evidencia la construcción de imágenes técnicas del entorno urbano-arquitectónico. La reunión de tomas fotográficas consecutivas que llegan a conformar la imagen total, muestra el proceso de su construcción, -por lo que encuentro una filiación con las prácticas conceptuales estudiadas en el segundo capítulo-. En algunos casos se desarrolla como propuesta tridimensional, buscando dotar de cuerpo o de sustancia a la imagen fotográfica. En este proceder, el movimiento de la cámara fotográfica y de mi propio cuerpo durante la acción de registrar los diferentes espacios, cobra importancia.

El medio fotográfico –entendiéndolo como *medium*, *moyen* y *milieu*, según el filósofo Jacques Ranciere, es decir, más allá del aparato físico- constituye una herramienta para la investigación de la dimensión

cognitiva en la experiencia perceptual de la arquitectura de la ciudad. El propósito de estas obras es mostrar la creciente presencia de los medios y dispositivos tecnológicos en la vida cotidiana actual y su participación en la apreciación de la ciudad, a nivel personal, pero extensivo a la colectividad. Esta configuración de imágenes de la arquitectura de la ciudad a partir de medios técnicos da cuenta de una experiencia discontinua de la ciudad, en la que influyen factores como la extensión territorial de la ciudad –y por ende la dimensión temporal en la que el sujeto la experimenta-, o la condición corporal del sujeto, que por un lado implica una compleja estructura perceptual y cognitiva, pero que también implica una incapacidad para “abarcar todas las imágenes de la ciudad”.

4.3 Sobre los motivos

En un principio consideré que mi interés principal –o único- se centraba en el análisis de los procesos de construcción de imágenes con aparatos técnicos. Sin embargo, conforme fui avanzando en el desarrollo práctico del proyecto, me di cuenta de que la arquitectura de la ciudad de México era el motivo constante en las imágenes, así que vi que el proyecto tenía esas dos inquietudes, y que no podía ignorar a ninguna de las dos. Así, esta investigación se propone la apropiación por medios plásticos de los elementos materiales que se encuentran en el conjunto urbano, específicamente los arquitectónicos, en relación con los instrumentos técnicos que posibilitan sus imágenes. La investigación

aborda en ciertos casos espacios destinados a la habitación, en otros casos edificios públicos, plazas, parques o monumentos, y en otros más se dirige hacia elementos construidos cuya función está relacionada con el tránsito vehicular o peatonal, que forman parte de la infraestructura, en los que se proyecta una cualidad estética, sobre todo por su carácter volumétrico y su escala. En todos los casos se trata de una aproximación a la arquitectura de la ciudad, aspecto que fue investigado en el tercer capítulo con el fin de identificar los elementos del entorno urbano que interesan a este proyecto.

Los elementos construidos de la ciudad de México me interesan porque son componentes con los que, como habitante de una ciudad tan grande, he “tropezado” constantemente, desde mis caminatas durante la infancia con mi padre o madre hasta los recorridos desde el norte de la ciudad para llegar a la escuela durante la licenciatura, ubicada muy al sur. El carácter volumétrico y la escala de muchos edificios son aspectos que me imponen, incluso, como escribí en líneas anteriores, he encontrado en elementos de la infraestructura –puentes vehiculares, por ejemplo-, una cualidad estética. Esta experiencia subjetiva del entorno urbano-arquitectónico puede extenderse a la experiencia colectiva, y, aunque puede tener origen en experiencias muy básicas y/o inmediatas, llega a ser muy compleja.

El interés por el entorno urbano de la ciudad de México estuvo presente desde los primeros años en que empecé a estudiar arte. Abordé el entorno urbano de la ciudad en un sentido amplio, pues en

mis tomas fotográficas incluí tanto medios de transporte, mobiliario urbano y personas, como también a las estructuras arquitectónicas. Estas imágenes documentaban mi traslado diario a través de toda la ciudad. Al final de mis estudios de licenciatura desarrollé un proyecto de grabado que proponía a la ventana como una estructura, un medio de comunicación entre el espacio interior –íntimo, cerrado- y el espacio exterior –público, abierto-, y que integró también imágenes fotográficas –propias y provenientes de revistas, libros e incluso mapas- con ligeras modificaciones con el software PhotoShop y con la utilización del recurso del *tránsfer* sobre la placa de zinc o fierro.



Levedad
Plata sobre gelatina
2003



Sin título
Plata sobre gelatina
2002



Sin título
Plata sobre gelatina
2003



Sin título
Plata sobre gelatina
2002



Sin título
Plata sobre gelatina
2003



Sin título
Plata sobre gelatina
2003



Al sur de la ciudad de México
Fotografía digital
2008



Zona centro, ciudad de México
Fotografía digital
2010



Mirando al oriente de la ciudad
Fotografía digital
2008



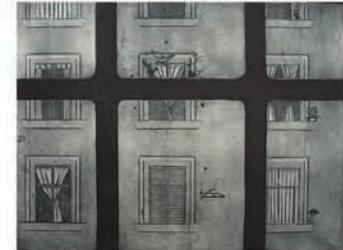
Sin título. Huecograbado. 25 x 28 cm. 2005



Modalidades. Huecograbado. 18 x 33 cm 2005



Interior. Huecograbado. 61 x 46 cm. 2005



A través. Huecograbado. 46 x 61 cm. 2007



Otras ventanas. Huecograbado. 46 x 61 cm. 2007



Sin título. Huecograbado. 46 x 61 cm. 2007



Ciudad de México. Carbón. 56 x 76 cm. 2008

Por otro lado, desde las primeras semanas de los cursos de maestría experimenté una sensación claustrofóbica por tener que centrarme en una sola disciplina, en este caso la fotografía, dentro de las orientaciones que el posgrado de la FAD ofrece, y esto fue poco a poco volviéndose una parte importante de la investigación, pues desde los inicios me interesaba indagar en los modos de articulación de imágenes artísticas por medios técnicos (la fotografía) y me preocupaban las relaciones del arte con otras actividades humanas. Las circunstancias académicas me hacían sentir limitada para explorar el tema que quería desarrollar. De modo que consideré necesario cursar materias de otras disciplinas, pues siempre he estado interesada en la pintura, así que complementé mi labor de investigación con estos cursos, bajo la tutela de los maestros Lic. Juan Carlos Serrano Niño y del Dr. Julio Chávez Guerrero.

Lo anterior explica también que a lo largo de la fase práctica del proyecto, uno de los intereses primordiales haya sido sacar de la pared a la imagen fotográfica, plana y frágil, como fue adjetivada por Dominique Baqué (capítulo 2), y dotarla de una cualidad material, de mayor presencia. Esto permitió de mayor complejidad al proyecto, en todos los niveles: experimental, técnico, conceptual.

Este proyecto se conforma entonces como una reflexión artística que, con gran énfasis en los medios y los materiales utilizados, busca no reformular otro paradigma para mostrar espacios -lo cual iría en contra de su argumento en cuanto al carácter hegemónico de dichos

paradigmas- sino mostrar una interpretación propia de la experiencia en diferentes espacios urbanos con el medio fotográfico como herramienta, cuya facultad para revelar visibilidades es puesta en cuestión, y el pictórico como una posibilidad de configuración de imágenes del entorno urbano-arquitectónico.

Antes de analizar las piezas que forman parte de la investigación, me interesa realizar una reflexión sobre la importancia de los bocetos en el proceso de una pieza artística, pues considero que durante la maestría apenas esboqué ciertas ideas, que no han llegado a ser materializadas en piezas terminadas aún. Sin embargo, se insertan como parte del proceso de este proyecto, que pretendo realizar durante mucho tiempo.

4.4 La importancia del boceto gráfico y tridimensional en el proceso del proyecto.

Como parte de la fase experimental de esta investigación, la realización de bocetos –gráficos y tridimensionales- ha sido importante, sobre todo porque en algunos casos estos bocetos han adquirido la forma de maqueta, que además de mostrar el proceso de una obra como proyecto imaginario-intelectual⁴ que se materializa, permite una primera revisión de las posibilidades y alcances que tendría la realización

⁴ ZAMORA Águila, Fernando. “De la visión a la mirada”, en *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México, ENAP, UNAM, 2007. p. 251

de la obra “definitiva”, su pertinencia, pues se trata de propuestas donde la imagen fotográfica se involucra con el espacio tridimensional.

Considero que en el caso de los bocetos gráficos o bidimensionalidades para la realización de obras pictóricas que he desarrollado, hay un proceso de reducción formal, es decir, en el que se reformulan situaciones que primero son captadas/registradas con la imagen técnica. En este proceso de reducción formal se elimina cierta información, hay un proceso seleccionador que privilegia aspectos estructurales de la forma visual de la arquitectura.

David Moriente, en *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, dedica una parte de su investigación al concepto, significado y estatus de la maqueta. Señala, en primer lugar, que como objeto en sí mismo, la maqueta no ha suscitado gran interés por su estudio, y que se le ha considerado sólo como un boceto, sin valoración estética alguna. En primera instancia “no sería más que una sustancia informe”.⁵

En el estudio realizado por la arquitecta Marta Úbeda dedicado a indagar sobre la importancia de la maqueta, en un primer enunciado, es considerada aún como etapa intermedia que permite traspasar el orden mental y llegar al soporte físico: “[la maqueta es un] documento que

expresa la idea de proyecto concebido en la mente, siendo el paso intermedio entre ésta y la realidad [...]”⁶

El filósofo Fernando Zamora, al analizar los diferentes procesos originados en la visión, distingue entre *ver* y *proyectar*, entendiendo que proyectar implica la intención, el interés o la interpretación hacia/de algo. “Pro-yectar es lanzar desde un punto hacia otro. Un pro-yecto (*pro-jectum*) es un “lanzamiento hacia...”, o bien un “lanzamiento desde”⁷. Esta operación es de gran importancia en la elaboración de un poema, un cuadro, un diseño, una investigación intelectual, una innovación tecnológica, porque todas estas actividades son formas de proyectar hacia delante realidades que no existen aún. El planteamiento de estas realidades es una modalidad de la imaginación proyectante. Según el filósofo, en el proyecto, la imaginación, como capacidad de pensar en imágenes, agrega una realidad al mundo. En principio, el objeto se da en el pensamiento, antes de llevarlo a un soporte sensible. Después, el *disegno* implica un proceso de invención, “una conformación imaginaria de lo que aún no se materializa”⁸ Por otro lado, David Moriente alude a la maqueta como “lo que todavía no existe”, y también como “lo irrealizable”.⁹

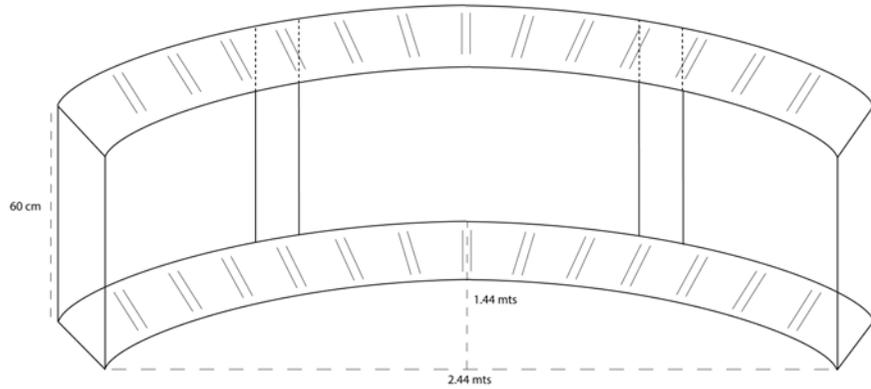
⁵ MORIENTE, David. *Op. cit.* p. 56

⁶ ÚBEDA Blanco, Marta. *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, pags. 37-45. Cit. por Moriente p. 57

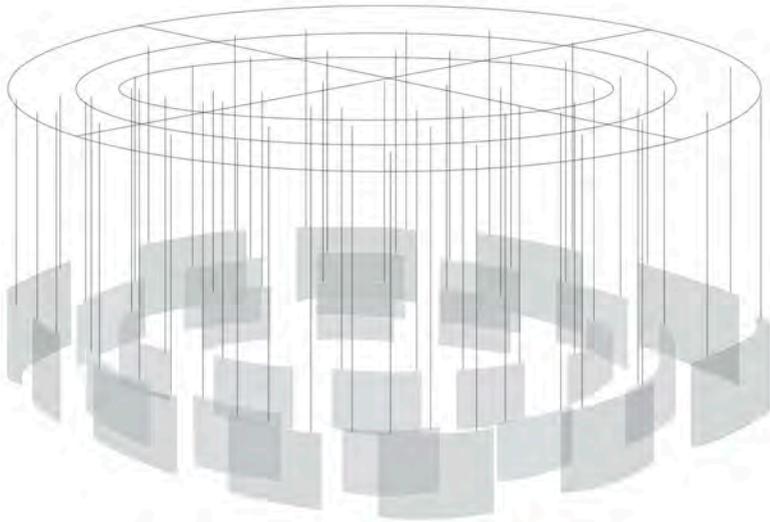
⁷ ZAMORA Águila, Fernando. *Op. cit.* p. 251

⁸ *Ibíd.* p. 252

⁹ *Ídem.*



Imposible
Boceto para obra tridimensional
2012



Sobre-respirar
Boceto para fotoinstalación
2012

Entonces, para esta investigación –como para toda investigación en el campo artístico- tanto boceto gráfico como tridimensional se convierten en *hipótesis*, en tanto que son proposiciones que se habrán de “verificar”, considerando factores como el cambio de escala, y la relación con el potencial espectador, ambos en constante relación. La experimentación con los materiales que más se puedan adecuar a las intenciones de cada propuesta es otro factor que la maqueta permite explorar, con la finalidad de encontrar los materiales idóneos para la realización de la pieza.

El cambio de escala es determinante en términos de la percepción que el espectador pueda tener con una obra que, como es el caso de algunas piezas de esta investigación, está involucrada con la imagen del entorno urbano-arquitectónico, y que por los motivos que pretende mostrar sea necesario hacerlo en proporciones mayores. Estos tres elementos: los motivos de la obra, la escala y el espectador se encontrarían en diálogo continuo, que repercuten en la significación y la experiencia de la obra. En este sentido, se debe atender a los efectos de realidad y a la diferencia de significado que implica el cambio de escala, el cambio de tamaño que se produce para el hipotético espectador: “...el cambio de escala del objeto, y de ahí sus proporciones arquitectónicas o no, se produce en función de la percepción del espectador, y los datos que recibe de dicho objeto se procesan en

cuanto a su masa con respecto de la corporalidad humana”.¹⁰ Esta relación del objeto que cambia de escala con el cuerpo del espectador - “aparato completo y complejo”¹¹- que le permitirá experimentar la maqueta en relación a su masa corporal. Según Moriente: “el plano físico se entremezcla con el psicológico-perceptivo y también el imaginario, en un contraste o vaivén ficticio”¹²

Por otro lado, hay quienes, como el filósofo Etienne Souriau, dan un sentido cualitativo a la maqueta, que la considera no sólo como etapa intermedia, sino como objeto acabado en sí mismo susceptible de contemplación estética: “la maqueta es una preparación del decorado real, o un recuerdo suyo cuando ha desaparecido. Pero a menudo ella es también por sí misma una obra de arte [...]”¹³

Las maquetas realizadas como parte de esta investigación, han contribuido a prefigurar el funcionamiento de las piezas en un contexto expositivo. Como piezas definitivas, buscan que el cuerpo del espectador –estructura compleja como la plantea Moriente-, se relacione con ellas de manera dinámica, es decir, que lo inviten a acercarse y alejarse, a buscar una lógica en la imagen fragmentada, a través de la mirada, pero también del cuerpo como totalidad, de manera integral, y

con una dimensión cognitiva. Los materiales definitivos de las piezas posibilitan esta relación.

¹⁰ *Ibíd.* p. 59

¹¹ *Ibíd.* p. 59

¹² MORIENTE, David. *Op. cit.* p. 59

¹³ Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, págs. 996-997. Cit. por Moriente, p. 57

4.5 Obra realizada

Como mencioné en líneas anteriores, durante el periodo que cursé la maestría desarrollé proyectos y obras de manera conjunta en los talleres de pintura y fotografía, buscando la mutua retroalimentación que beneficiara al proyecto general de investigación. A continuación describo las características, los procesos y las reflexiones en torno a estas piezas.

Sur de la Ciudad de México

Acrílico sobre cartón
42 x 380 cm
2011



Para la conformación de esta obra conjunté material fotográfico reunido desde años anteriores a mi ingreso a la maestría, pues desde 2007 tenía la inquietud por la aprehensión del entorno físico a través del registro visual con aparatos técnicos. Como interpretación pictórica me interesaba principalmente introducir las variaciones entre toma y toma, es decir, las diferencias en términos de color, luminosidad y encuadre que resultarían del intento de captar una vista total de la Ciudad de México –con su forma de “cazuela”-, realizado con una cámara

fotográfica. Estas variaciones en el registro fotográfico son sutiles. Algunas veces se traducen en diferencias de color, de luminosidad, o de ángulo de la toma. En general, son consideradas como defectos o inexactitudes por los fotógrafos profesionales, y en todo caso buscarían eliminarlas. Sin embargo, como mencioné páginas atrás, estoy más interesada en investigar otros usos de la fotografía, en las diferentes funciones de la fotografía en la cultura actual y en los hábitos de visualidad que instaura. Consideré el medio pictórico como la posibilidad de evidenciar estas sutiles alteraciones. El hecho de observar las fotografías –reunirlas, ensamblarlas, ajustarlas para lograr una lógica de horizonte-, así como seleccionar los aspectos que deben incorporarse a la composición pictórica, y que se introducen como un sistema de relaciones y decisiones, que de por sí implica la pintura, vuelven a éste un proceso analítico, un proceso que permite observar particularidades del medio construido de la ciudad en la que habito.

Esta pieza fue entonces el primer intento de materializar estas inquietudes. Su realización en un material provisional –cartulina minigris-me permitió hacer ciertos ajustes para acentuar las diferencias de encuadre entre fragmento y fragmento. Gracias a este ejercicio consideré la necesidad de introducir cambios más notorios entre las diferentes partes del políptico de las obras posteriores, con el fin de que la obra tuviera una lectura que respondiera a mi intención.

En términos pictóricos, decidí utilizar una paleta de colores complementarios. Rara vez utilicé el color negro. Estas decisiones

contribuyeron a dar luminosidad al políptico. Si bien hay algunos detalles como zonas luminosas y oscuras de árboles o elementos como ventanas, barrotes y divisiones en los edificios representados, empecé un proceso de reducción de las formas arquitectónicas. El horizonte bajo, como una reminiscencia de ciertas pinturas de paisajes holandeses –en las que incluso un formato cuadrado aparenta horizontalidad gracias a esta decisión compositiva-, enfatizó el sentido panorámico del conjunto.

Vista del sur de la Ciudad de México

Óleo sobre tabla
42 x 250 cm
2012



En esta obra decidí enfatizar las alteraciones en cada uno de los distintos formatos, tanto de su orientación como de su tamaño y sus proporciones, con el fin de que las variaciones dejaran de ser tan sutiles y, en su lugar, fueran más evidentes. El objetivo central de esta obra fue generar una composición pictórica utilizando registros fotográficos de vistas panorámicas del entorno urbano-arquitectónico del sur y del

oriente de la ciudad, en la que, a partir de estas alteraciones de los formatos, se generaran contrastes, formas disímiles respecto a las convenciones del paisaje, tanto en pintura como en fotografía.

Decidí organizar algunos paneles en formato vertical, a manera de contradicción con el criterio tradicional de la pintura de paisaje –horizontal-. Mientras que cuatro de los paneles centrales mantienen relación proporcional con el formato 11 x 14 pulgadas que se maneja tradicionalmente en la fotografía, algunos paneles no conservan la misma relación proporcional, pues presentan un formato más apaisado (los dos de los extremos del conjunto). Aunque se manejó una lógica a partir de la línea de horizonte, todos los paneles presentan un acomodo irregular, es decir, más abajo o más arriba respecto a la línea de horizonte. Este corte espacial implicó que algunas formas perdieran continuidad, a manera de resaltar el gesto de selección que ocurre con la toma fotográfica. En la realización de esta composición -con este conjunto de decisiones- me interesó realizar un contraste respecto a las convenciones del paisaje en la pintura y en la fotografía.

El conjunto presenta una vista menos abierta, y es resultado de la selección de varias tomas fotográficas, que fueron interpretadas pictóricamente. Las decisiones sobre las alteraciones del formato de los distintos paneles, su proporción, su orientación y su tamaño, influyeron en la interpretación pictórica. En cuanto al tratamiento pictórico de las formas, tanto naturales como arquitectónicas, recurrí con mayor conciencia a la reducción o síntesis de planos, sobre todo a través del

dibujo y el color. Manejé una gama de colores complementarios, que, aunado al tratamiento en planos, crean un ritmo o una dinámica en el recorrido que eventualmente los ojos del espectador harán por el cuadro. El material –óleo- contribuyó a la plasticidad de las formas, sobre todo de los árboles.

Gracias a la realización de este cuadro se reforzó la conciencia de la pintura como un sistema de relaciones, como un conjunto de decisiones paulatinas que hacen ver a un elemento grande o chico, luminoso u oscuro, plano o texturado, por ejemplo, sólo en relación con los demás.

Además, aunque el conjunto ofrece una vista del sector sur-oriente de la ciudad que resulta coherente en cuanto a la continuidad de los elementos representados –a lo cual contribuyó el uso del color, el tratamiento de las formas y su alineación en horizonte-, la variación en cuanto a los formatos empezó a dar cuenta de mi inquietud por el carácter discontinuo de mi relación con la ciudad –sea a través de imágenes o como vivencia directa-, y de los significados que, a nivel social, los habitantes de la ciudad le otorgamos a partir de los referentes que las imágenes o la vivencia directa de la ciudad nos proveen, en el sentido de que esta experiencia personal se extiende a un nivel colectivo.

A través de este conjunto de trabajos me interesa insertarme en la línea analítica de la fotografía, es decir, seguir la línea trazada por los artistas conceptuales mediales, como Jan Dibbets, quienes consideran a

la imagen “como factor de inteligencia simbólica individual y colectiva”¹⁴ y a la percepción como forma de conocimiento y de apropiación de lo real. Comparto además el interés por la realización de proyectos que privilegian el análisis de la imagen y los aspectos procesuales. Elijo la fotografía porque es un medio que permite mostrar las condiciones de visualización, exploración y análisis de la ciudad y las imágenes que de ella se generan. De acuerdo a las categorías desarrolladas por Peter Osborne, mi trabajo busca continuar con la categoría Proceso-sistema-serie, que investiga y critica la especificidad de medios (categorías estudiadas en el capítulo 2). Esta vertiente no rechaza la fisicalidad ni la referencialidad, sino que las integra como parte del entendimiento de una realidad.

Al integrar la pintura al proyecto, también me interesa ese abordaje analítico. La pintura contemporánea, con Gerard Richter como uno de sus iniciadores y exponentes más importantes, también busca entender la realidad contemporánea. Como experiencia personal, creo que la relación física con los materiales e instrumentos de la pintura y la acción de interpretar imágenes técnicas en el lienzo, permiten comprender la realidad, en este caso, la realidad del paisaje urbano de la ciudad de México a través de imágenes fotográficas.

¹⁴ MARCHÁN Fiz, Simón. “El arte de “concepto” y los aspectos conceptuales”, en *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal. Madrid, 9ª. Ed. 2009. p. 262

Producto de una reflexión (proyecto para instalación)

Fotografía digital, estructura de madera, papel metálico y tela

40 x 40 x 19 cm

2011



En la asignatura de Investigación-Producción I, Fotografía, me dediqué a formular ejercicios en los que la imagen fotográfica, además de implicar las variaciones entre las tomas de un emplazamiento, se volviera significativa en el espacio de exhibición, gracias a su escala –enfaticada por los motivos fotografiados-. Esta maqueta supone el primer intento de exploración de las posibilidades de llevar la imagen fotográfica de su modo de exposición tradicional –fija a la pared- a su desarrollo en una propuesta tridimensional.

En cierta medida, esta obra tiene sus raíces en las representaciones pictóricas circulares o panorámicas del siglo XIX.

Rescaté como referencia visual imágenes de las diferentes configuraciones de la pintura panorámica, y de los detalles específicos de su elaboración, es decir, no sólo imágenes de la apariencia de las composiciones pictóricas panorámicas en las rotondas y la disposición espacial de personas y cosas en esta estructura arquitectónica, sino también de imágenes que muestran su proceso de realización: bocetos -logrados con diferentes sectores que otorgaban diferentes puntos de vista y su posterior reunión- o distorsiones de perspectiva, (aspectos abordados en el capítulo 1, con las imágenes respectivas).

Experimenté con el comportamiento de las imágenes fotográficas con superficies reflejantes, utilizando diferentes papeles metálicos-reflejantes. Esta primera aproximación tuvo relación con obras realizadas anteriormente –la serie de grabados realizada en la licenciatura-, en las que en repetidas ocasiones hice referencia a materiales translúcidos y reflejantes. A partir de esas referencias, decidí continuar utilizando estos materiales, no ya como una referencia realizada de forma gráfica, sino introduciéndolos con todas sus implicaciones a nivel material, plástico y conceptual para generar una investigación que pudiera tener mayor riqueza que una imagen fija, y que me confrontaría de una manera distinta a problemas materiales y técnicos para dar solución a una idea.

El proyecto está pensado como una foto-instalación en un espacio circular de grandes dimensiones, como las pinturas a las que hice referencia, en el que se proyectarían varias imágenes que crearán

un panorama cerrado, es decir, que complete los 360 grados, con un sentido de inmersión de los visitantes en términos de espacio.



Producto de una reflexión (detalle de la imagen)

La pieza consiste en un plato giratorio que proyecta las imágenes de la periferia en el poste metálico, con lo cual se necesita también la participación del espectador para hacer funcionar el artefacto. Esta participación genera movimiento, ya que el espectador emplea energía propia para poner en funcionamiento la pieza, que deviene en una relación con el cuerpo del espectador y a nivel cognitivo, lo que supone una mayor implicación entre la pieza y el espectador. Aunque esta pieza tiene un carácter de maqueta, de proyecto, al mostrarla entre los miembros de la clase me di cuenta de que lejos de ser un boceto preparatorio, funciona como un trabajo que, aunque puede ser perfeccionado, tiene un desarrollo propio.

Sin título

Fotografía digital y metacrilato
26 x 38 cm
2011



Esta pieza es una clara referencia al clásico juego infantil que consiste en un pequeño tablero con pequeñas piezas de números movibles que deben ser ordenadas. Me interesó introducir el movimiento y la necesaria participación y manipulación de quien se relacione con la pieza, además de generar la idea de la dificultad de completar una imagen total a partir de sus diferentes elementos en desorden. La pieza está estrechamente vinculada a la idea de fragmentación en relación con el todo, es decir, no hay jerarquía entre la estructura rectora y las partes.

Aunque todas las imágenes registran el mismo sector de espacio y desde el mismo punto de vista, al igual que pretendí con las pinturas de páginas anteriores, esta pieza aborda la discontinuidad de la experiencia, personal y colectiva, en una ciudad tan caótica y de gran extensión territorial como la de México. La finalidad es que quien manipula las piezas logre dar con la imagen completa del paisaje urbano representado, sin embargo, igual que sucede con el juego de números que sirvió como referencia, puede generarse una sensación de ansiedad por no lograr el orden esperado.

Ciudad soñada

Óleo sobre tabla
60 x 185 cm
2012



Para la realización de este cuadro me interesó en primer lugar la reducción de colores y formas. En términos de color, después de que en obras anteriores manejé una paleta de complementarios, en esta composición decidí utilizar azules, naranjas y violetas, sobre todo, aunque también hay algunos amarillos, en menor proporción. Mantuve el

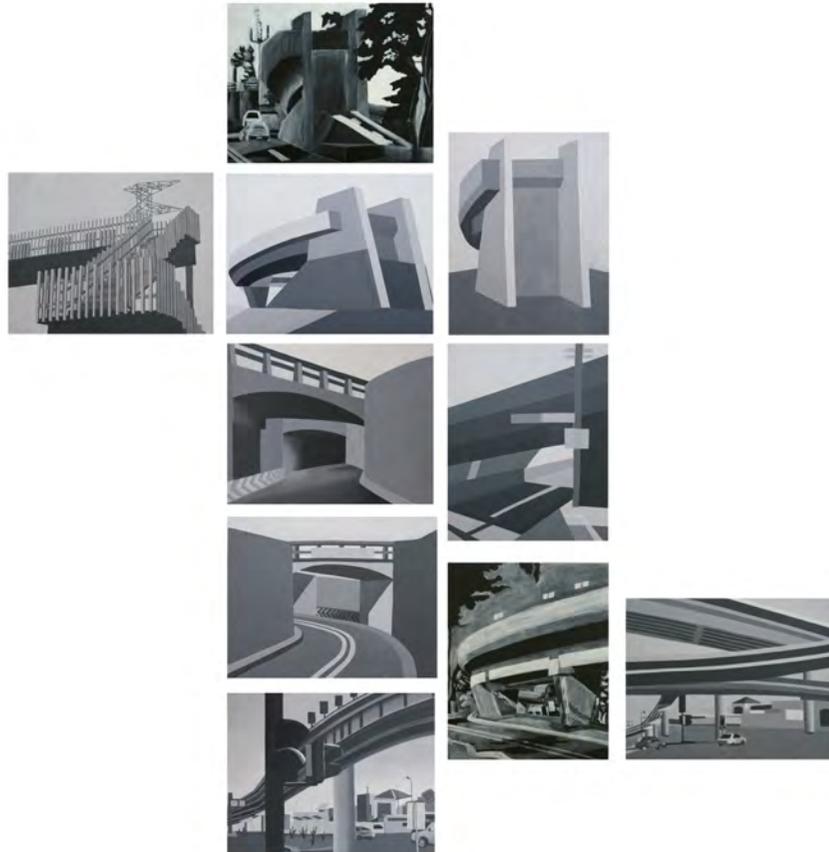
principio de las variaciones en los tamaños, las formas y la disposición y orientación de los diferentes paneles. En un principio trabajé con el referente fotográfico, pero lo fui abandonando poco a poco, y la pintura fue adquiriendo un carácter más autónomo, menos descriptivo. El proceso de abstracción de las formas arquitectónicas se acentuó.

Otra de mis intenciones previas a la realización del cuadro fue que los distintos paneles, al ser exhibidos, estén dispuestos unos más adelante y otros detrás, de manera irregular, con la finalidad de acentuar su presencia, su cualidad pictórica como objetos, y de que tengan un desenvolvimiento en el espacio en el que sean expuestos, conectándose así con mi interés de distanciarme del montaje fijo a la pared, en un formato convencional. Al pintar los cantos de cada panel pretendí acentuar la calidad objetual de la pintura.

Con respecto al color, dado que me interesaba realizar una escena de noche, recurrí a los azules y violetas, considerando que podía incluir algunos contrapuntos en naranja, es decir, que el naranja podía estar presente en una cantidad reducida pero jugando un papel importante de contraste. De la misma manera que el semestre anterior, fui aplicando los colores al óleo (azul ultramar, azul cerúleo, rojo carmín, laca carmesí, principalmente) en capas ligeras, en veladuras. Con la aplicación del color en veladuras, éste va adquiriendo carácter con las sucesivas capas. Los colores ya aplicados influyen en el aspecto de los que se van integrando.

Falsos monumentos

Óleo sobre tabla
148 x 138 cm (28 x 35 cada panel)
2013



En la realización de esta pintura introduje varios cambios respecto al modo en que estaba trabajando con anterioridad. En primer lugar, recurrí

a la reducción de la paleta a grises, blancos y negros. Pero lo más relevante es que los diferentes fragmentos no conforman una imagen continua, de un solo sitio, sino que constituyen fragmentos visuales de diferentes lugares de la ciudad. De esta forma aluden a la experiencia discontinua del sujeto en la ciudad. Las estructuras que aparecen en dichos fragmentos visuales forman parte de los elementos de la infraestructura urbana, es decir, en general introduce estructuras de puentes y desniveles, bajo el mismo ejercicio de reducción formal.

El criterio en este políptico fue entonces utilizar una vez más fotografías para la búsqueda de una tipología de estos elementos de la infraestructura, considerando los aspectos sobre la noción de *tipo* mencionados en el tercer capítulo de esta investigación, en términos de incluir objetos que en la producción arquitectónica comparten aspectos formales de serie, de función común y de imitación recíproca. Como planteé en el capítulo correspondiente a la arquitectura de la ciudad, en mis constantes recorridos por diferentes puntos de la ciudad, la estructura de puentes y desniveles, elementos de la infraestructura que generan una tipología particular, se registran en mi mente. He atribuido a estas estructuras, por su carácter volumétrico, su escala y su solidez, la condición de monumentos. Como mencioné en ese capítulo, estos elementos no son edificados con fines conmemorativos ni con fines estéticos, es decir, no cumplen con las características de los monumentos en sentido estricto. Más bien tienen un fin utilitario muy específico. Sin embargo, son elementos con los que, como habitante de

la ciudad, me encuentro constantemente, y sus características formales –volumetría, escala, textura-tienen repercusiones a nivel emocional en mi experiencia de la ciudad. Su estructura: monumental, recta, rígida, estable, me produce un sentido de protección y a la vez de respeto.

En casi todos los paneles llevé a cabo el mismo proceso de reducción a planos, como lo hice desde los primeros cuadros. En este caso fue con la finalidad de sugerir elementos estructurales, alejándome una vez más de la mera descripción de los motivos.

Bitácora realizada en la asignatura

Investigación-Producción II,

bajo la dirección del Mtro. Noé M. Sánchez Ventura

Muestro a continuación algunos ejercicios realizados en la asignatura Investigación-Producción II (Fotografía). Son importantes porque constituyen una exploración de los diferentes conjuntos arquitectónicos que muestran, además de que su edición ayudó a sugerir otras formas de configuración de espacios.

Las fotografías muestran espacios públicos, en su mayoría abiertos. Son plazas públicas que no pueden ser captadas visualmente en su totalidad sin realizar un recorrido visual de 360 grados. La disposición circular, que llegó a convertirse en el recurso formal constante, obedece a la obligación de recorrer con la vista estos lugares, con un sentido de totalidad. Es un acomodo que alude al movimiento

que obliga una exploración visual de estos lugares. Pero el recorrido no es sólo con la vista, sino que el cuerpo entero genera una aprehensión de lo que tiene frente a sí. Incluso, en *Piazza Santa Croce*, se introduce el movimiento para referir el desplazamiento ocular y corporal requerido a la hora de explorar el lugar. El recurso formal en círculo se relaciona con todo lo investigado durante el proyecto:

1. el abordaje del espacio físico en la tradición pictórica, que se traduce en esta formulación circular, en relación con los usos alternativos de la perspectiva italiana, a saber, la anamorfosis, gracias a la deformación del panorama con el software.
2. el estudio de las pinturas circulares o panorámicas, para cuya realización se elaboraban bocetos por sectores desde diferentes puntos de vista que se combinaban después para crear la imagen completa, y que provocaban distorsiones de perspectiva. En algunos casos se utilizaron daguerrotipos: se montaban tomas consecutivas para formar una imagen completa. Estas fotografías constan igualmente de varios sectores que registran plazas públicas en las que los edificios sufren distorsiones de perspectiva
3. el *collage* y el fotomontaje. Aunque estrictamente estas imágenes no sean *collage*, pues el *collage* implica traer fragmentos de diferentes orígenes a un espacio nuevo y crear un nuevo significado, en estas fotografías hay un proceso de reunión de diferentes elementos (tomas fotográficas consecutivas de un solo espacio), en los que varía su

posición respecto a la línea de horizonte, su nivel de opacidad/transparencia o sus valores tonales

4. el uso que algunos artistas conceptuales dieron a la fotografía, es decir, con un sentido crítico de la percepción visual, el espacio y la luz posibilitado por la cámara fotográfica (Jan Dibbets), y que el día de hoy se ha diversificado y complejizado. Richard Serra, artista minimalista y conceptual, con su obra *Verbs list* (1968), también fue una referencia importante para todo el proyecto, pues esta obra textual, que plantea acciones como organizar (to arrange), juntar (to join), combinar/hacer coincidir (to match), rotar (to rotate), estimula la reflexión para las estrategias implementadas las obras que integran este proyecto, y de estas fotografías en particular, al conjuntar acciones como las mencionadas líneas arriba.

5. La constante de incluir a la *arquitectura de la ciudad*, como la llama Aldo Rossi. Los conceptos manejados por este arquitecto y teórico de la arquitectura, contribuyeron a entender mi interés por los espacios construidos, bajo la comprensión de que la arquitectura es la *escena fija y profunda de la ciudad*, y que forma parte de un sistema más complejo, lo urbano. Los lugares fotografiados, al ser plazas públicas, encarnan valores de permanencia y memoria, son puntos de cohesión social. Me parece importante re-introducir lo que Rossi comenta sobre estos elementos primarios: "...esta característica de cosa pública, hecha por la colectividad para la colectividad, es de naturaleza esencialmente urbana. [...] Se puede desarrollar cualquier reducción de la realidad urbana y se

llegará siempre al aspecto colectivo; el aspecto colectivo parece constituir el origen y fin de la ciudad"¹⁵, para acentuar que con estas fotografías y el proyecto en general me interesa hacer una interpretación personal del entorno urbano, de la ciudad que he habitado desde mi nacimiento, y que por el mismo objeto de estudio, se atiende también a una dimensión colectiva. Estos ejercicios prefiguraron la obra final (que se analiza a continuación) en el sentido de que mediante la edición con el software se hacen evidentes los cortes que fragmentan la escena, que en la obra definitiva se realizaron físicamente.

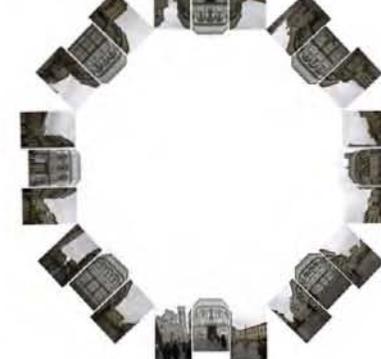
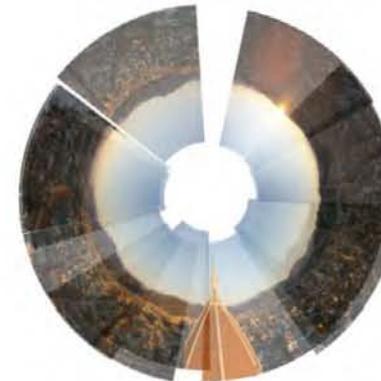


En el Zócalo
Ensamble de fotografías
2012



En el Jardín de Santiago
Ensamble de fotografías
2012

¹⁵ ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Op. cit. p. 157







Tránsito en Avenida Juárez
Fotografía digital
2011



En el Zócalo
Fotografía digital
2012

Imposible

Fotografía digital, estructura de madera, espejo y aluminio
60 x 244 x 144 cm
2012



Considero que esta pieza constituye el mayor logro en el desarrollo del proyecto, en el sentido de que contiene todas mis dudas e inquietudes sobre la imagen fotográfica. Es una obra que refleja un proceso de revisión de las posibilidades de integración de la fotografía en el espacio, de su posible experiencia tridimensional -sobre todo a nivel de espacio expositivo-, alejada de su modalidad tradicional de exhibición en las paredes de la galería y en conexión con la inquietud por los elementos construidos de la ciudad. En este caso abordé la imagen del territorio de la ciudad de México: incorporé la imagen panorámica de la ciudad de México desde el mirador de la Torre Latinoamericana a una estructura semicircular de madera, implicando el proceso de expansión territorial de esta ciudad durante las últimas décadas hasta llegar a su imagen actual,

así como la complejidad que encierra esta expansión en diferentes niveles: social, político, económico y cultural.

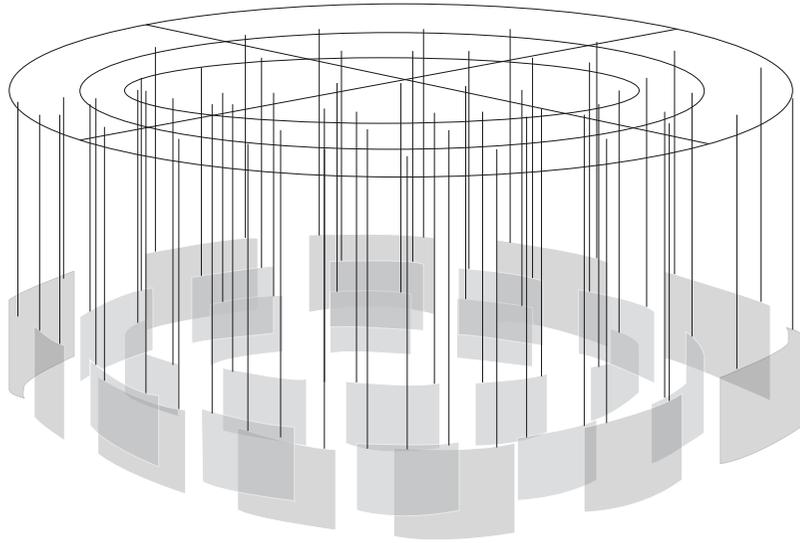
La pieza estuvo concebida a partir de las persianas de tablillas verticales –en este caso formadas por espejos-, pensando en la persiana como elemento que deja ver lo que hay en el exterior, que modula la información, que filtra la visión. Sin embargo, este intento se ve frustrado, porque, a la vez, la imagen fotográfica se ve debilitada por el proceso mismo de fragmentación, que, en esta pieza tridimensional implica un corte real, físico. Este doble juego es desarrollado de manera consciente: hay una insistencia por frustrar la experiencia de visualizar las imágenes. El espectador, al experimentar esta obra, es incapaz de visualizar la imagen total, completa. En algún momento, caerá en la cuenta de que lo que ve es la imagen en el espejo de una vista urbana nocturna. Presento a esta imagen fragmentada y especular como un documento que se vuelve insuficiente para registrar mi experiencia de ver desde lo alto la inmensidad de la Ciudad de México.



Imposible
Fotografía digital para
propuesta tridimensional
2012

Sobre-respirar

Boceto digital para instalación fotográfica
2013



Sobre-respirar se encuentra en etapa de proyecto. La intención es mostrar la experiencia personal en una ciudad que no habito en mi cotidianeidad –la ciudad de Madrid- y que me doy a la tarea de recorrerla y respirarla toda. Sus recorridos conducen a una saturación sensorial. La obra del artista inglés Idris Kahn *every... Bernd and Hilla Becher spherical type gasholder*, aparece como una referencia para este trabajo. Con una mirada analítica y crítica, el artista superpone en una misma imagen las tipologías de los artistas alemanes, abordando con ello la cuestión de la convención del marco a la que se encuentran determinados los fotógrafos. David Moriente comenta al respecto:

“Como un aliado añadido al proceso de simplificación anatómica, los fotógrafos cuentan además con la convención del marco [que] sirve para ceñir la imagen a un molde definido y convertirlo en un estereotipo.”¹⁶

Más adelante comenta sobre la operación de Kahn: “El resultado es sorprendente, pues las leves diferencias formales o cromáticas se comportan como diminutas mutaciones en la información que comportan un resultado icónico totalmente distinto y absolutamente dinámico [...] donde la imagen deja de percibirse a cierta distancia y se convierte en un borrón compuesto por solapamientos”.¹⁷ Esta pérdida de la forma en la imagen me interesa mucho: quiero utilizarla para llamar la atención acerca de la saturación de imágenes/impressiones ópticas y a la vez, acerca de la incapacidad de la fotografía para revelar realidades. En este sentido, la posición de Thomas Ruff respecto a la imagen fotográfica tiene cierto paralelo con estos intereses. Peter Galassi, al comentar la obra de Thomas Ruff, señala: “los [retratos] de Ruff son una demostración de que la fotografía es igualmente capaz de registrarlo todo y no revelar nada.”¹⁸

El material utilizado –reflejante o transparente- cobra importancia, pues mediante su forma, orientación y posición posibilita la relación entre las diferentes imágenes dispuestas en el espacio.

¹⁶ MORIENTE, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 2010. p. 159

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ GALASSI, Peter. *Op. cit.* p. 13

De los instrumentos de observación
Web-cams Ciudad de México

Óleo sobre madera
220 x 160 cm (40 x 50 cm cada panel)
2014



El origen de esta obra fue de una experiencia distinta de la ciudad: aquella a través de una pantalla de computadora. A raíz de los hechos que tuvieron lugar el 13 de septiembre de 2013 –el desalojo del campamento del movimiento magisterial por la Policía Federal- tuve el impulso de visitar la página de internet de *Web Cams Ciudad de México*. Al dar el “recorrido” a través de las diferentes cámaras localizadas en varios puntos de la ciudad, me surgió la idea de realizar una pintura que abordara estas cámaras como instrumentos de observación, que se convierten en instrumentos de regulación de la conducta (recordando al panóptico referido por Michel Foucault y su concepto de “sociedad disciplinaria”).

Posteriormente, en la lectura de *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, me encontré con que Vilém Flusser, al describir la automatización, que implica una intrincada lucha entre el inventor del aparato y el aparato, se refiere a las imágenes obtenidas con este tipo de cámaras. Flusser define el automatismo como: “una computación de coincidencias que transcurre de modo autónomo, del cual se ha excluido la iniciativa humana...”.¹⁹ A pesar de que se piense que el aparato se encuentra bajo el control humano, el peligro de que los aparatos sigan su curso sin la intervención humana es inminente. Según Flusser, la tarea del conformador de imágenes técnicas, -aquéllas

¹⁹ FLUSSER, Vilém. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. ENAP, UNAM. México, 2011, p. 24

producidas por aparatos-, es controlar al aparato y garantizar el poder de decisión humana sobre ellos.²⁰

Al abordar los movimientos de una cámara automatizada, esto se pone en entredicho. Al parecer la cámara automatizada se dispara siempre de manera aleatoria, mientras que suele pensarse que el fotógrafo oprime el disparador “siempre” de acuerdo a sus intenciones. Sin embargo, todo accionar del fotógrafo depende del programa del aparato. Por un lado, el aparato sólo hace lo que el fotógrafo quiere, pero el fotógrafo sólo puede querer lo que el aparato es capaz de hacer.

Para la realización de este cuadro, decidí dejar correr el video de un día de duración de cada cámara web localizada en diferentes puntos de la ciudad. Mientras corre el video es posible detenerse en cualquier momento del día, por lo que detuve aleatoriamente cada *timelapse*, y realicé capturas de pantalla de cada imagen, que guardé en mi computadora, mismas que utilicé para la realización del cuadro. El hecho es que la cámara web determinó tanto el encuadre como el punto de vista, mismos que sólo son accesibles en condiciones muy específicas, por ejemplo, si uno va al mirador de la Torre Latinoamericana. El punto de vista y el encuadre tienen relación con el planteamiento de Michel de Certeau sobre la ciudad-panorama –ya referido en el capítulo tercero de esta tesis-, simulacro teórico que por su origen visual implica una distancia respecto a todo lo que ocurre abajo, que efectivamente supone una intención de dominio del territorio a través de la mirada.

²⁰ *Ibíd.* p. 25

Por otro lado, en cada parte de este políptico introduje los datos de la toma (fecha, hora y ubicación), que en general son proporcionados por cualquier cámara fotográfica digital, pero me pareció que la introducción de estos signos enfatizaban ese sentido programador en el espacio de la ciudad. Al realizar este ejercicio, resultó más evidente la confrontación entre la voluntad del operador de la cámara y el funcionamiento automático del aparato.

Esta obra en particular abre posibilidades para continuar el proyecto, para dirigirlo a este sentido de dominio visual del espacio público abierto con aparatos técnicos, y a la relación particular e inédita con la ciudad a partir de la pantalla de la computadora.

De manera global, es importante decir que el hecho de haber trabajado con la fotografía como un medio de registro del entorno urbano-arquitectónico, que por supuesto supone un tratamiento fragmentario de la realidad tan compleja de la ciudad, -igual que la misma percepción visual del ser humano-, contribuyó a dar salida a mi inquietud como habitante de la ciudad de México, a la que considero como una experiencia abrumadora y de difícil aprehensión. Por supuesto, no agotó esta inquietud, por el contrario, se abren muchas modalidades de exploración de este asunto. La pintura, por otra parte, constituyó la manera de evaluar y evidenciar el papel de los sistemas de imágenes digitales en el intento constante de “conquistar” visualmente el entorno urbano-arquitectónico contemporáneo.

Conclusiones

En la parte introductoria de este documento quedó asentado que el impacto de la arquitectura a través de los recorridos por la ciudad desde mi niñez fue el origen de esta investigación, así como un conjunto de imágenes realizadas desde años anteriores, que mostraban el entorno urbano, y que la configuración de imágenes –pictóricas y fotográficas– del espacio construido de la ciudad el objetivo de la misma, ante la plena participación de los diferentes medios técnicos en la apreciación colectiva de la ciudad.

La hipótesis giró en torno a la incapacidad de la fotografía para revelar no sólo el aspecto de las cosas, sino su conocimiento más profundo, a pesar de que una de sus mitologías más habituales sea su objetividad, y en una cultura como la actual en la que se pretende cada vez más verlo todo. La fotografía fue la herramienta básica y a la vez importante en la investigación, fue el eje a partir del cual se realizó la exploración de diversos lugares de la ciudad, pero también a partir del cual se pensó en la cultura contemporánea y las imágenes del medio urbano que genera, pues la mayoría de las imágenes sobre la ciudad que circulan en los diferentes medios –impresos, audiovisuales, digitales– tienen una génesis técnica, fotográfica. El proceso implicó la captura de los diversos conjuntos arquitectónicos, la reunión de tomas consecutivas

y el empleo del recurso formal circular como constante, que llevaron a la conformación de una bitácora que registra la experiencia personal de la arquitectura de la ciudad, con la intención de sistematizar la constante inquietud por lo arquitectónico. El desarrollo de una propuesta fotográfica tridimensional –la obra titulada *Imposible*– sintetizó el interés del proyecto: la pregunta por la posibilidad del medio fotográfico de aprender la imagen completa de la ciudad, bajo las operaciones básicas de cortar, unir, juntar, manteniendo el esquema circular como referencia a la forma de la ciudad y como alternativa a sistema hegemónico de representación. Al fijar estas impresiones y reunir las adquirieron un peso conceptual, sensorial y emotivo.

El estudio de los distintos abordajes del espacio físico, primero en la tradición pictórica y la revisión de sus conceptos y convenciones al respecto, y después en el desarrollo de la fotografía, con procesos tan importantes como el collage/fotomontaje como estrategia del arte moderno y también del contemporáneo, ha contribuido a ampliar las posibilidades de relacionarme con la ciudad, tanto a través de las imágenes que yo genero como también de las que circulan en los diversos medios que tienen como génesis a la imagen fotográfica. En particular, los usos que los artistas han hecho de la fotografía a partir de los años sesenta –con las llamadas *prácticas estéticas* por el crítico Michael Fried–, con un sentido de investigación en la realidad, más que un sentido embellecedor o de obra cerrada, fueron de gran utilidad para pensar en el desarrollo de este proyecto artístico.

Se investigaron también diversos conceptos relacionados con la ciudad, y se delimitó que el interés del proyecto apuntaba a la arquitectura de la ciudad. Fue importante resaltar la vivencia corporal de los objetos arquitectónicos en relación al planteamiento de la fenomenología. Se revisaron en particular las características de la arquitectura de la ciudad de México y los diferentes factores -sociales, políticos y económicos que en gran medida la determinan-, pues la mayoría de las imágenes de este proyecto se refieren a ella.

Considerar a la pintura como una posibilidad de re-configuración del entorno urbano arquitectónico dio a la investigación un potencial mayor, unido a la intención de no perder del todo la tangibilidad que brinda la experiencia de los diferentes objetos arquitectónicos, la relación a nivel corporal con la arquitectura de la ciudad. El desarrollo pictórico de algunas obras permitió enfatizar lo discontinuo de la experiencia de la ciudad y de la conformación de sus imágenes con medios técnicos. La pintura implicó un proceso que apoyó el análisis de los objetos arquitectónicos mediante la síntesis formal, y siempre en relación al registro fotográfico como referencia, como recurso para construir la imagen en los diversos paneles.

Imposible fue quizá la obra con la que más se concreta la inquietud ante la inmensidad de la ciudad en términos espaciales y la incapacidad de los medios técnicos (la fotografía) para registrar por completo su espacio. Al integrar la imagen fotográfica con otros materiales en una propuesta tridimensional que no provee una imagen completa del

panorama capitalino, sino que frustra esa perenne pretensión, algunos espectadores buscan completar la imagen. Además, en esta obra el espejo es un material que contribuye a la idea de la ilusión que siempre han brindado las representaciones visuales

Una de las observaciones más importantes durante todo el proyecto, gracias a la misma práctica fotográfica y pictórica, fue la discontinuidad de la experiencia y del conocimiento de la ciudad, a nivel personal y colectivo. En la hipótesis planteo la desconfianza en la capacidad del medio fotográfico para dar cuenta de una experiencia tan vasta como es la de vivir en una de las ciudades más grandes territorialmente hablando y más caóticas del mundo.

Concluyo que las imágenes sobre la ciudad que circulan actualmente en diversos soportes consolidan una imagen reducida de la ciudad, muchas veces acotada a sus principales destinos turísticos, que no la agotan, pero al mismo tiempo, es cierto que facilitan la aprehensión del medio urbano en cierta medida. El artista es un agente que puede darle significado a partir de la selección de lugares y de los recursos para su visualización y presentación, pues, como refiere Boris Groys, el arte del presente –con la instalación como su recurso por antonomasia- actúa en el nivel del contexto, del marco, y se ocupa de reunir cosas o imágenes que circulan en el mundo.

Resulta muy importante para el balance de los resultados de esta investigación mencionar las dos exposiciones de la obra realizada, que se llevaron a cabo en dos espacios institucionales: Radio Educación y la

Academia de San Carlos, pues aunque la mayoría de los trabajos exhibidos fueron evaluados en clase, los comentarios provenían de un público “especializado”, los alumnos y los docentes de cada asignatura – comentarios que agradezco muchísimo y enriquecieron en gran medida el proyecto-. Sin embargo, confrontar la obra con un público hasta cierto punto más diverso dio una dimensión distinta a la consideración de las obras, hecha por los diferentes habitantes de esta ciudad. Estos eventos fueron la manera de “poner en práctica” todo lo desarrollado durante más de dos años. El hecho de realizar una exhibición en la Academia de San Carlos fue muy de acuerdo al proyecto, pues me pareció el espacio idóneo para mostrar el proceso de indagación que realicé durante la maestría, difícil de adecuar a otro tipo de espacios de exhibición.

Por otro lado, si bien el planteamiento de la investigación no expone el factor social en primer plano, el solo hecho de abordar el tema de la ciudad y su arquitectura implica esta dimensión social, colectiva, como el espacio en el que aún tienen lugar un conjunto de las relaciones sociales y procesos de producción. Al momento de exhibir las obras esta dimensión social, intersubjetiva, se puso en práctica hasta el grado que una exposición en un recinto artístico lo permite. Es importante aclarar que, al surgir la investigación como una preocupación “auténtica” o “personal”, parecía riesgoso darle explícitamente una dirección a lo social, cuando una gran cantidad de propuestas artísticas expresan perseguir estos fines, a la luz de teorías como la estética relacional, por ejemplo. No obstante, resultan muy importantes las

diversas interpretaciones del entorno urbano-arquitectónico por parte de la colectividad junto con la información proveída por las tecnologías digitales, y cómo las imágenes que estas tecnologías producen pueden ser comunicables entre sí para la conformación de un imaginario urbano colectivo.

Lo realizado hasta el momento en esta investigación es apenas una aproximación a las posibilidades del tema planteado. Esta línea de investigación ofrece múltiples salidas, puesto que la ciudad –más aún la Ciudad de México- es aún un medio complejo y diverso en el que se siguen desarrollando gran cantidad de relaciones sociales y de producción, todo un conjunto de experiencias que, repito, tienen un gran peso a nivel sensorial, intelectual y emotivo. En particular, el asunto que me interesa explorar es la videovigilancia en la ciudad, aspecto de la contemporaneidad que no puede dejar de abordarse, pues inserta a la mirada en una lógica global, y modifica el entorno mismo de la ciudad y nuestro comportamiento como habitantes de ella.

BIBLIOGRAFÍA

1. ALPERS, Svetlana. *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*. Ed. Blume. Madrid, 1987. 354 p.
2. ARNHEIM, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Gustavo Gili. Barcelona, 2004. 229 p.
3. BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. FCE. México, 2013. 301 p.
4. BAKER, Christopher. *Canalieto*. Phaidon. Londres, 1994. 126 p.
5. BAQUÉ, Dominique. "El mestizaje posmoderno respecto al montaje vanguardista", en *La fotografía plástica*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003. 284 p.
6. BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Pre-Textos. Valencia, 2008. 153 p.
7. BUCK-MORSS, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. A. Machado Libros. Madrid, 2004. 395 p.
8. BURGI, Paolo, Javier Maderuelo (dir.). *Paisaje y arte*. Abada. Madrid, 2007. 266 p.
9. CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Ed. Siruela. Madrid, 2001.
10. CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, Barcelona 2002. 205 p.
11. CASTRO Merrefield, Francisco. "Aproximaciones a una fenomenología de la imagen", en *Revista de Filosofía*, Universidad Iberoamericana. No. 117. México, 2006. p. 67-80
12. CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007
13. COMMENT, Bernard. *The panorama (XIX sciecle)*. Reaktion. Londres. 1999. 272 p
14. CRANG, M. "Knowing, tourism and practices of vision", en Crouch, D. (ed.) *Leisure/tourism geographies: practices and geographical knowledge*. 1999 pp. 238-256
15. CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal. Madrid, 2005
16. CULLEN, Gordon. *El paisaje urbano: tratado de estética urbanística*. Blume. Barcelona, 1978. 200 p.
17. DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001. 319 p.
18. DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. V. 1. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. México, 2000. 229 p.
19. FLUSSER, Vilem. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. Ed. ENAP-UNAM. México, 2011.
20. _____. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ed. Trillas. México, 2002. 78 p.
21. FOSTER, Hal. *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2002. 238 p.
22. _____. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal arte contemporáneo. Madrid, 2001. 234 p.
23. GAIGER, Jason. "Post-conceptual painting: Gerhard Richter's extended leave-taking", en *Themes in contemporary art*. New Haven, Yale University Press, 2004
24. GOLDING, John, en *El cubismo, una historia y un análisis*. Alianza Forma, Madrid, 1993. 199 p.
25. HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu. Buenos Aires, 1998. 378 p.
26. HOCKNEY, David. *Secret knowledge: rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. Thames and Hudson. Londres, 2001. 296 p.
27. KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1990. p. 237 p.
28. KUHN, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1971. 360 p.
29. LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Península. Barcelona, 1976. 169 p.
30. LOWE, Donald. *Historia de la percepción burguesa*. Fondo de Cultura Económica. México, 1986. 321 p.

31. MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Abada. Madrid, 2005. 341 p.
32. MADERUELO, Javier. *Paisaje y arte*. Abada. Madrid, 2007. 264 p.
33. MARIN, Manuel. *Intenciones del ver*. CONACULTA-FONCA. México, 2000. 72 p.
34. McLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós. Barcelona, 1987. 167 p.
35. MIRZOEFF, Nicolás. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003. 342 p.
36. MORIENTE, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo, 1970-2008*. Madrid, Cátedra, 2010. 430 p.
37. OETTERMAN, Stephan. *The panorama: history of a mass medium*. Zone Books. New York, 1997. 407 p.
38. OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. Phaidon. Londres, 2002. 304 p.
39. RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Visor/La balsa de la Medusa. Madrid, 1987. 99 p.
40. ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, Barcelona, 2004. 306 p.
41. SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?* Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2012. 324 p.
42. TRIADO, Juan Ramón. *El paisaje: de Giotto a Antonio López*. Carrogio. Barcelona 2007. 167 p.
43. WARD, Peter M. *México: una megaciudad. Producción y reproducción de un medio ambiente urbano*. CONACULTA/Ed. Patria. México, 1991. 327 p.
44. YATES, Steve. (ed.) *Poéticas del espacio: antología crítica de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002. 311 p.
45. ZAMORA, Fernando. *Teoría de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. ENAP, UNAM. México, 2007. 365 p.

SITIOS DE INTERNET

1. COULTER-SMITH, Graham. "When Photography Took Centre Stage: Aspects of 1970s Conceptual Photography". Disponible en: <http://artintelligence.net/review/?p=706>. Consulta el 3 de octubre de 2013

2. MONEO, Rafael. "On typology". <http://fama2.us.es/earq/pdf/folletos/nociontipo.pdf> Consultado el 4 de septiembre de 2013
3. RANCIERE, Jaques. "What medium can mean". http://parrhesiajournal.org/parrhesia11/parrhesia11_ranciere.pdf. Consulta: 10 de septiembre de 2013
4. RUILOBA Santana, Javier. "La tipología arquitectónica y la tipología urbanística." <http://www.redac-coactfe.org/index.php/redac/redac-14/286-la-tipologia-arquitectonica-y-la-tipologia-urbanistica> Consultado el 2 de septiembre de 2013
5. STIMSON, Blake. "The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher". Tate papers. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/photographiccomportment-bernd-and-hilla-becher> Consulta el 20 de octubre de 2012

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

1. GALASSI, Peter. El mundo de Gursky. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Julio-septiembre de 2001).
2. LÓPEZ, Fernando en Estratos, proyecto arte contemporáneo Murcia 2008. Conserjería de Cultura, Juventud y Deportes. Madrid, 2008. 329 p.

TESIS

1. SÁNCHEZ Ventura, Noé M. "La apreciación simbólica del entorno material urbano". Tesis. 2011