



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

**EL ESPACIO URBANO Y SU COMPRENSIÓN EN LA PINTURA
DENTRO DE MI PROPUESTA ARTÍSTICA**

**TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DE LA LICENCIATURA EN ARTES
PLÁSTICAS**

FRANCISCO DANIEL MALDONADO DUQUE

TUTOR:

CHRISTIAN PATRICIO VITERI CHÁVEZ

QUITO, ENERO 2013

DEDICATORIA

Quiero dedicar este trabajo a mi familia, quienes con su apoyo incondicional me han acompañado durante todo este camino.

AGRADECIMIENTO

Agradezco en primer lugar a Dios, mi Padre Todopoderoso que está en el cielo, por haberme dado la sabiduría y las fuerzas para desarrollar este trabajo. A mi familia por el cariño y apoyo brindado, a Christian Viteri, quien a través de su enseñanza ha permitido que pueda hacer este escrito de la mejor manera posible, y a mis compañeros y amigos, Emerson Mena, Catherine Merizalde, Andrés Estrada, Elba Granja, Sofía Bastidas, Fredy Cortez y Alfredo Yáñez, por acompañarme durante todo este tiempo.

AUTORIZACIÓN DE LA AUTORÍA INTELECTUAL

Yo, Maldonado Duque Francisco Daniel, en calidad de autor del trabajo de investigación o tesis realizada sobre “El espacio urbano y su comprensión en la pintura dentro de mi propuesta artística”, por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o de parte de los que contienen esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación.

Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8; 19 y demás pertinentes de la Ley de Propiedad Intelectual y su Reglamento.

Quito, a 31 de enero de 2013



FIRMA

C.C 172134396-8

Telf.0984705458 / 2631-594

Email: cradio64@hotmail.com

APROBACIÓN DEL TUTOR

Para los fines consiguientes, comunico que el Trabajo Escrito de Grado con el título “El espacio urbano y su comprensión en la pintura dentro de mi propuesta artística” perteneciente a Francisco Daniel Maldonado Duque, reúne las exigencias académicas vigentes en la Universidad Central del Ecuador.

En tal virtud, el mencionado trabajo está aprobado y se autoriza su presentación.

.....

Christian Viteri

DOCENTE-TUTOR

Quito, 31 de enero de 2013

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Páginas preliminares	Pág.
Dedicatoria	ii
Agradecimiento	iii
Autorización de la autoría intelectual	iv
Aprobación del tutor	v
Índice de contenidos	vi
Índice de gráficos.....	viii
Resumen.....	ix
Abstract	x
Introducción	1
CAPÍTULO I: CONCEPCIÓN DEL PAISAJE EN LA PINTURA	
1.1 El interés de hacer paisaje	3
1.2 La perspectiva como problema en la representación paisajística	5
1.3 La mirada del paisaje: Romanticismo e Impresionismo	9
1.4 Lo sublime en el tiempo: el paisaje fuera de la pintura.....	13
1.5 Acontecer artístico y acontecer cotidiano	15
CAPÍTULO II: LO URBANO EN LO COTIDIANO Y EL ARTE	
2.1 Descripción del espacio urbano.....	17
2.2 El individuo como actor de la ciudad	24
2.3 Lo urbano dentro del arte. Estudio de referentes.....	26
2.3.1El paisaje itinerario.....	26
2.3.2 El paisaje fotográfico.....	31
CAPÍTULO III: CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA	
3.1 Descripción de la propuesta	35
3.2 Espacios exteriores	37
3.3 Espacios interiores.....	44
3.3.1Espacios inhabitables.....	44
3.3.2Espacios habitables: La intimidad del hombre.....	45
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	
Conclusiones.....	48
Recomendaciones	49

MATERIALES DE REFERENCIA

Bibliografía..... 50

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÀFICO:	Pàg.
1 La Anunciación	7
2 La Adoración al cordero místico	9
3 Lluvia vapor y velocidad	11
4 Almiar con nieve, cielo cubierto	12
5 La montaña Sainte-Victorie, vista desde Les Lauves	12
6 Plano que describe el ciclo de desenvolvimiento del individuo cotidiano.....	15
7 Conversación nocturna	19
8 Alhambra	20
9 La calle 14.....	25
10 Hotel junto a un terraplén de ferrocarril	27
11 Puente de ferrocarril en Argenteuil.....	27
12 Manhattan Bridge	27
13 Motel en el oeste.....	29
14 Rooms by the sea.....	29
15 Los Noctámbulos.....	29
16 La gran vía	30
17 Canadian Club.....	32
18 Splitting.....	33
19 Fotografías obtenidas de un espacio urbano	37
20 Cubo rubik intervenido con las imágenes fotografiadas.....	39
21 Composiciones obtenidas a través del libre juego con el cubo	40
22 Descomposición espacial I.....	42
23 Descomposición espacial II.....	42
24 Imborrable.....	44
25 Fotografías de mi habitación.....	46
26 Cubo rubik intervenido	47
27 Cincuenta Cubos rubik con imágenes de mi habitación	47

El paisaje urbano y su comprensión en la pintura dentro de mi propuesta artística

The cityscape and its understanding within my artistic proposal in painting

RESUMEN

El presente trabajo trata de la concepción espacial del individuo en su entorno urbano y los resultados en la creación de paisajes. Su objetivo es realizar un análisis del paisaje y sus componentes en la pintura, para comprender su estructura en el entorno contemporáneo, y posteriormente plantearnos un panorama de observación que nos permita entender la relación del individuo con su espacio actual, específicamente el de la urbe. La metodología de trabajo presenta distintos factores: La reflexión personal de espacios seleccionados dentro de la ciudad, su documento fotográfico y posterior traducción a la pintura; investigación bibliográfica, concentrándonos en las ideas de Gastón Bachellard, Roland Barthes, Marc Augé, dentro de los más importantes; y desarrollo de la obra tanto pictórica como objetual. Como conclusión se busca defender la postura del arte como un acto vital que permite la reconexión del sujeto con el espacio de su acontecer cotidiano.

PALABRAS CLAVES

<ENTORNO URBANO><PAISAJE URBANO><FOTOGRAFÍA><ACONTECER
COTIDIANO><INDIVIDUO><EXPERIENCIA VITAL>

The cityscape and its understanding within my artistic proposal in painting

ABSTRACT

The present work is a study of the spatial conception of the individual in their urban environment as well as the problems caused at pictorial level. Its goal is to make an analysis of the landscape and its components in painting, to understand their structure in the contemporary environment, and then establish a panorama of observation that allows us to understand the relationship of the individual with their current space, specifically the city. The working methodology presents several factors: personal reflection, selected spaces within the city, its photographic document and subsequent translation into painting, bibliographic research, taking into consideration the ideas of Gastón Bachellard, Roland Barthes, Marc Augé being the most important, and development of the work both pictorial as well as objective., In conclusion it seeks to defend the position of art as a vital act allowing the subject's reconnection with space of their daily events

KEYWORDS

<URBAN ENVIROMENT><CITYSCAPE><PHOTOGRAPHY><ORDINARY
ACTIVITIES><HUMAN BEINGS><VITAL EXPERIENCIES>

INTRODUCCIÓN

Este trabajo plantea un estudio del paisaje en el arte, específicamente en la pintura, rescatando aquellos elementos históricos que han contribuido a su concepción contemporánea, donde se pasa de la representación mediada por elementos técnicos pictóricos, al de la vivencia del espacio en la obra artística. Se busca a través de ello revalorizar el arte del paisaje para darle un nuevo sentido en relación al espacio actual, caracterizado por ser principalmente urbano.

Partimos suponiendo que el paisaje en la pintura constituye un elemento que mediatiza la relación del individuo con su espacio, y que solo a través de este se puede conseguir una contemplación estética. Y por ello la necesidad de revalorizar el sentido de arte, no como elemento alienador del hombre y su entorno, sino como acontecimiento que permita la reconexión de los elementos antes nombrados.

En el primer capítulo nos concentraremos en analizar el interés primario de hacer paisaje desde sus inicios, donde surge como elemento que complementa géneros más amplios, hasta conseguir su autonomía. Se estudiara aquellas características que lo ubican como un medio de representación espacial tanto para disfrute estético del espacio como para transmisión de concepciones a través de las distintas épocas de su desarrollo, para llegar al hecho de su quiebre con la pintura y la búsqueda en los artistas contemporáneos de experiencias que permitan una vivencia más cercana con el espacio en sí y no solo con su representación.

En el segundo capítulo se estudia el entorno urbano actual y al individuo dentro de él, para ubicarlo en la realidad presente y como este se desarrolla y se desenvuelve en ese entorno. Posteriormente se hace un análisis del arte pictórico a nivel urbano, y su relación con la fotografía, tomando en cuenta a varios referentes importantes dentro de este campo. Con estos dos análisis se pretende entender la concepción de la urbe actual en el arte y el hecho de su representación, así como la relación del individuo y su espacio de acontecer cotidiano.

En el capítulo tres se enuncia la propuesta artística basada en las experiencias del espacio de hoy, para revalorizarlas con vivencias directas y su posterior mediación, tanto en la fotografía como en la pintura. Se aborda aquí, la concepción de las obras y el gesto que se busca comunicar reuniendo referentes cuya práctica contribuye a la construcción de esta obra, como Edward Hopper, Gordon Matta-Clark, entre otros con quienes dialoga mi obra pictórica.

Propongo así una posición con respecto al arte basado en el estudio del paisaje, la vivencia del ciudadano actual y la mediación de la fotografía. Con ello se busca darle al arte un nuevo significado partiendo de las premisas conceptuales previamente estudiadas y de una reflexión de la vida actual.

CAPÍTULO I

CONCEPCIÓN DEL PAISAJE EN LA PINTURA

1.1 El interés de hacer paisaje

El paisaje es uno de los temas más importantes del desarrollo de la pintura. Muchos artistas han desarrollado este género a lo largo de la historia, imprimiendo más que una representación de la realidad, una reflexión nacida a través de su observación personal. El paisaje en términos simples se define como un “aspecto que se descubre desde un punto dado” (Souriau, 1998, p.861). Es decir, capturar una porción de espacio dentro de un determinado tiempo a través de un determinado punto de vista. Atrapar un lugar en sí, es hacer un paisaje.

El paisaje por lo tanto compone una cualidad transmitida por el hombre en cuanto al uso y delimitación del espacio terráqueo, más tarde mediado por la pintura, poesía, y otros medios como el cine y la televisión para permitir su contemplación. Es importante realizar esta distinción, pues dentro del presente trabajo se busca la reflexión de la relación hombre-espacio (las modificaciones en la superficie espacial que de aquí surgen), y la importancia de la mediación estética en la misma. Así, dentro de la pintura la temática del paisaje ha constituido un gran problema, problema que tiene su punto de partida en cuanto surge como mero telón de fondo para escenas religiosas, históricas o mitológicas, volviéndose un elemento secundario, no por ello, tratado con menos importancia.

En referencia a los pintores de este género: “Su ciencia era tan completa, y tan profundo su conocimiento del universo, que esos fondos, en apariencia sacrificados al tema principal (...) constituyen verdaderos cuadros en sí” (Lothe, s.f. p. 11). Es decir, que aunque era secundaria la importancia de su tratamiento en sus inicios, siempre produjo inquietud, empezando desde la

curiosidad del hombre por el entorno natural, envuelto en primera instancia por cierto velo tenebroso, que encierra, constriñe y atrapa.

En principio, el interés por la naturaleza, aquello que no fue creado por nosotros, nos abrumba, nos encanta y aterroriza, provoca un deseo de aprehensión de todos estos elementos en un intento por reconectar al hombre con el mundo que lo rodea (Clark, 1971, p.13), lo que permite visibilizar que siempre hubo un encanto por atrapar la espacialidad del entorno circundante.

Efectivamente esta espacialidad referente a lo natural, es atrapada en objetos tradicionales de la estética del paisaje como son el jardín y el parque, formas manufacturadas, configuradas bajo parámetros estéticos (Henckman & Lotter, 1998, p. 186). La naturaleza es *domesticada* por el hombre y así la concepción que este tiene tanto de ella como de sí mismo cambia. Si bien la naturaleza compone un signo de perfección, cuando esta es atrapada por el hombre en el jardín y civilizada, subvierte toda concepción misteriosa y la cambia por una más funcional, estética y decorativa¹.

Pero no concierne el estudio de la naturaleza en sí y su representación, sino como ha ido evolucionando el desarrollo de la práctica del paisaje, para más tarde entender la relación que guarda el individuo actual con su espacio.

Partiendo de esto, encontramos que el hombre ha modificado el terreno en el cual se desenvuelve, en primera instancia contenido dentro de la naturaleza, guardando una relación de intimidad y refugio con esta (puede decirse incluso de respeto), pero más adelante, conforme avanza el desarrollo tecnológico y científico, dicha relación va cambiando hasta volverse inversa, la naturaleza está ahora contenida en el mundo cultural del hombre, donde esta se vuelve un objeto de manipulación para el beneficio humano. En la estética, el paso hacia la manipulación del espacio se da en la contemplación, a través de la pintura del paisaje.

Por ello, para entender cómo el mundo cultural y la ciencia humana se apodera del entorno, analizaremos el método por el cual en el arte se busca congelar la realidad sensible, mimetizándola para volverla creíble a través de la perspectiva, pues su sentido geométrico, matemático y científico la vuelven una herramienta esencial para el paso o proyección de un plano de tres dimensiones -realidad- al de dos dimensiones -representación pictórica-.

¹La función paisajística no tiene su límite aquí, en un sentido más abierto “la experiencia del paisaje se basa en última instancia en un ideal (arcadía, paraíso), que promete la felicidad de una simbiosis armónica y limpia de pecado y sufrimiento entre la naturaleza y el ser humano” (Henckman & Lotter, 1998, pág. 186).

1.2 La perspectiva como problema en la representación paisajística

La *perspectiva*, que en latín, significa *mirar a través*, surge como un intento por transponer la imagen visual al plano del cuadro. Tatarkiewicz(2004)explica que la perspectiva es “un fenómeno óptico que consiste en que las imágenes de las cosas percibidas disminuye o empequeñece con la distancia, deformándose según la localización de estas con relación al ojo” (p. 72). Para Panofsky (1973), esta busca componer en el cuadro la idea de una ventana a través de la cual podemos mirar el espacio, transmitiendo la idea de espacialidad al formato dado(p. 7).

Vemos entonces que la perspectiva tiene importancia en la representación tanto como elemento técnico así como transmisor de cierta intencionalidad. En base a ello, y siguiendo el pensamiento del historiador alemán, encontramos que el problema en torno a la representaciones que existe tanto un espacio *racional* así como un espacio *psicofisiológico*. Parafraseando a Panofsky (1973),el espacio racional es el de la representación, y busca conseguir una homogeneidad, un principio universal y funcional que nos permita entender al espacio como una construcción universal con carácter de infinita, en cuanto al espacio psicofisiológico, abarca el plano de la percepción, por lo tanto es un instante sustancial peculiar y con un valor propio, dotado por la subjetividad del que observa²(p. 10).

Es claro que entre los dos existe una clara diferenciación. Entonces, el problema surge cuando se busca traducir el sentido sustancial (espacio percibido) a un estado funcional (espacio construido), transmitiendo una idea o sentido de realidad³. Ahora, transmitir la vivencia inmediata del espacio (heterogénea y finita) al plano o superficie para recrear la idea de espacialidad de forma lógica (homogénea e infinita) constituye en sí una paradoja, pero es la labor de la perspectiva transformar el espacio psicofisiológico en espacio matemático.

En la antigüedad clásica, las dimensiones estaban determinadas por lo ángulos visuales antes que por la distancia visual, de esta manera y utilizando al círculo como plano de construcción, la disposición o sistema de construcción creaba una “raspa de pescado” (Panofsky, 1973, p. 20) en lugar de, cómo lo hace la perspectiva moderna, utilizada con gran interés durante el Renacimiento, ubicar un punto

²Los elementos en cuanto a lo perceptivo contienen una carga conceptual única, mientras que en lo racional guardan relaciones reciprocas de valores de posición que, separados de estas, quedan carentes de sentido. Por lo que es necesario distinguir al espacio de los elementos contenidos.

³Entendiendo realidad como la “efectiva impresión visual en el sujeto” (Panofsky, 1973, p. 10).

central al cual se distribuyan uniformemente hacia el centro todas las líneas⁴. Pero el arte griego en este sentido no cambió porque sus concepciones ideológicas no lo permitían. La perspectiva aparece entonces como medio simbólico orientado en cuanto al método de pensamiento, transmitiendo un sentido de ideología⁵.

Era necesario desde allí, el paso por el arte medieval para más tarde conseguir la idea de espacialidad y perspectiva modernas. El arte medieval, que usó la perspectiva “libremente y sin exactitud” (Tatarkiewicz, 2004, p. 73), buscaría conferir una unidad a lo que en la antigüedad aparecería como múltiple, destruyendo por un lado la concepción tridimensional, volviéndose así la superficie pintada en un espacio a ser llenado, antes que una ventana delimitadora. Así el espacio se vuelve medible y consigue su unidad sustancial. Para entender con más claridad esta transformación, tomaremos lo dicho por Panofsky (1973) respecto del arte bizantino:

En cuanto al elemento perspectivo, este arte logró que los motivos paisajísticos y arquitectónicos fueran utilizados sobre fondo neutro como meros elementos de quita y pon pero, de todos modos, no cesaron de aparecer como elementos que si bien no circunscribían el espacio, en cierto modo sí lo aludían- así pues el bizantinismo, y esto es de gran importancia para nosotros, pudo conservar, a pesar de la desorganización que introdujo en el conjunto, diversos elementos constitutivos del antiguo espacio perspectivo y transmitirlos al renacimiento occidental (p.32).

El Medioevo, principalmente el bizantinismo, contribuyeron al uso de la perspectiva en cuanto insinuaban la existencia del espacio, renunciando a la ilusión espacial y abriendo la concepción de línea como medio de limitación y ornamento. Esto se da por el sentimiento íntimo del hombre con el mundo divino; tal cercanía supone la construcción de “un espacio (...) cuyo volumen está bien cerca de la bidimensionalidad” (López, 1971, p. 124). El espacio compone un contexto plano donde los objetos son ubicados. Pero la unidad se consigue más adelante cuando el gótico brinda al arte la consideración

⁴Así, los estudios de perspectiva permiten recrear en la tela con mayor fidelidad lo que el artista observa. Pero el espacio aquí creado o espacio construido, busca componer una unidad homogénea donde la relación entre cada elemento está dada de manera ideal, generada a través de los medios técnicos y de las relaciones matemáticas; donde los elementos encerrados aquí componen “señaladores de posición” (Panofsky, 1973, p. 10), que fuera de la superficie de representación y sin interrelación recíproca quedan carentes de contenido.

⁵En el arte griego, este sentido tiene su fundamento en la perspectiva aristotélica, que rechazaba la idea de un plano superior sobre el cual se funde la unidad de los elementos, motivo por el cual no cabía la idea de homogeneidad espacial que tiene la perspectiva moderna.

de figura y espacio como dos elementos inseparables e indisolubles, lo que conlleva a la homogenización de este y a la creación de un espacio unitario y sistemático. Con los artistas del Renacimiento, la condensación de estilos pasados permite la concepción de la perspectiva moderna, tomando el criterio de unificación espacial.

Con la nueva concepción del espacio en la pintura, las ciencias racionales encontrarían con la geometría su punto de aplicación en la perspectiva, creando “un esquema cómodo y al tiempo muy aproximado a la realidad” (Tatarkiewicz, 2004, p. 73), ofreciendo un sentido seguro y preciso en la representación. Esto vuelve creíble el espacio representado y traspone la contemplación del paisaje de la realidad al de su simulación en la pintura.

Como explica Panofsky (1973), en *La Anunciación* de Ambrogio Lorenzetti (gráfico 1), vemos como en el piso las líneas convergen hacia adentro a un mismo punto, lo que genera así el criterio de infinito (p. 39). A través de este sistema matemático que cada vez se perfecciona, se consigue una traducción de lo perceptivo subjetivo a lo sistemático objetivo, sin dejar de lado el valor unitario dado por la relación de espacio y elemento como imbricación irrompible.



Gráfico 1. *La Anunciación*
Ambrogio Lorenzetti. Fresco.1344

Fuente: <http://peristilo.wordpress.com/2009/07/04/pintura-3/c84-ambrogio-lorenzetti-anunciacion-1344/>

De esta manera, la perspectiva crea un sentido simbólico de significación, considerando también que no es el espacio el que se acomoda para ser mostrado, sino que es la posición y mirada del espectador la que da el punto de vista, obteniendo un sentido de intimidad; el paisaje crea la ilusión de posición, y la perspectiva contribuye a transmitir valores que sobrepasan un simple hecho mimético, dándole significado a la obra.

La representación por ende cobra gran importancia en el desarrollo de la pintura sobre todo en el plano mimético, por el interés de representar de manera cada vez más fiel la realidad. Si con la perspectiva podemos volver creíble el espacio fingido sobre lienzo, los detalles que de ahí se derivan en figuras y elementos cobrarían un gran interés en los pintores y dibujantes a través de la Historia.

David Hockney, pone de manifiesto el desarrollo del dibujo y la pintura a través de la Historia del Arte, redescubriendo muchas técnicas utilizadas por los grandes maestros para el tratamiento de sus obras. Esto produce un problema: ¿cómo se consiguió mejorar o dar saltos tan enormes de época a época en el tema de la mimesis? Hockney (2002) dice que no es debido a un crecimiento en el desarrollo de la técnica como habilidad manual, es más bien un desarrollo de la tecnología, con los estudios de la óptica y los aparatos ópticos: como la cámara oscura y la cámara clara, los cuales permitieron una aproximación mayor a la realidad representada (p. 42-49).

Además, aun cuando la perspectiva lineal permite crear un espacio infinito con un determinado y único punto de vista, Hockney nos muestra que muchos artistas utilizaron la técnica del collage para la construcción de sus escenas⁶. Muchos paisajes se vuelven *creíbles* aunque si miramos al detalle encontraremos que los elementos no se corresponden, lo que permite vislumbrar el sentido *recortado* con que eran concebidos.

Se obtienen “(...) muchas ventanas” (Hockney, 2001, p. 94), muchos puntos de vista que generan una sola imagen única, dan cuenta de un importante elemento en la percepción del sujeto de su espacio; nuestro ojo no está fijo, está en constante movimiento, y atrapar una escena o congelarla es casi imposible para nuestra percepción, misma que recoge multiplicidad de paisajes en *muchas miradas, muchas ventanas*. Se recoge aquí también lo fraccionado del espacio, no en la medida en que este se segmenta, sino como la percepción secciona al paisaje.

En la *Adoración del Cordero Místico*(gráfico 2), la composición está dada a través de la construcción de una imagen a través de muchos puntos de vista, aquí se puede apreciar como la construcción de la escena se basa en el sentido de collage. Compone una escena muy atmosférica y abierta, creada a través de múltiples panoramas, donde, simbólicamente el foco de luz es el del sol y el foco central como tal está en la figura del cordero como centro de adoración de todos los personajes. Sin embargo su construcción espacial está dada por distintos puntos de fuga para los distintos elementos. Es como si

⁶El sentido de collage aquí descrito no es el que más tarde utilizaría el arte contemporáneo, con elementos de recorte para la construcción de imágenes, sino que consiste en agrupar varias imágenes de un mismo espacio desde varios puntos de vistas para luego integrarlos en una imagen unitaria.

cada segmento perteneciera a su propia composición, muchos cuadros unitarios que no por ello lucen contrapuestos sino que generan una unidad lógica. El espacio no quiere aproximarse a un referente externo, sino situar al espectador en un escenario simbólico donde la luz del *Cordero de Dios* abraza a todos los que ante él se reúnen.

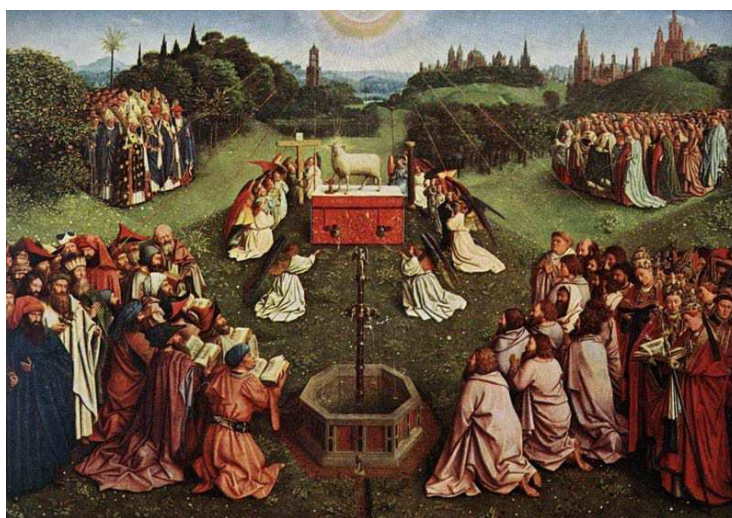


Gráfico 2. *La Adoración al cordero místico*
Jan Van Eyck. Óleo sobre tabla. 1425

Fuente: <http://laeucaristiaylosjovenes.blogspot.com/2012/08/sabias-esto-sobre-la-santa-misa.html>

Pero como en el caso de esta obra, o de muchas otras de la época, la pintura trata de crear su propio espacio, y aunque la relación que guarda con la óptica la devuelve a la búsqueda naturalista y a una persecución de su referente (la pintura quiere ser su sombra) no es sino con la fotografía que el arte de la pintura busca caminos distintos. La fotografía (que permite congelar la escena proyectada en papel mediante procesos químicos) es la imagen más cercana a su referente, es creíble, ¿cuál es entonces la función de la pintura?

1.3 La mirada del paisaje: Romanticismo e Impresionismo

No es tanto el proceso técnico lo que aquí nos compete sino observar como este sirve para transmitir los valores de determinada época. Y así, como el uso de la perspectiva matemática ayudó a realzar los valores simbólicos de la pintura como medio de representación del espacio homogéneo e infinito, los valores formales de una pintura *nostálgica*⁷ nos remiten a un punto en la Historia en que el mundo empezaba a verse y a vivirse de manera diferente, el Romanticismo, época caracterizada por las luchas

⁷El término *nostalgia* proviene del griego *nostos*, que significa *regresar al hogar* (Godfrey, 2010).

independentistas y gran desarrollo industrial, lo que conduciría posteriormente a un crecimiento del desarrollo urbano.

En el terreno del arte, uno de los aspectos en los que se centró la pintura del Romanticismo fue precisamente el paisaje y la naturaleza. Dotado de un valor de recuerdo, el Romanticismo construye imágenes que socavan la memoria y evocan una nostalgia hacia un pasado que no volverá. En torno a esto aparecen nuevas concepciones de lectura del paisaje en relación a lo sublime y lo bello, esto encerrado en el juicio de gusto propuesto por Immanuel Kant. Como explica Darrin McNabb(2012) en su video *Kant lo bello y lo sublime parte 6/6*, respecto de este, el valor mediante el cual se puede juzgar algo como bello es desinteresado, universal, tiene una finalidad sin fin (sin fin externo) y guarda una necesidad. Es decir que la experiencia de lo bello no se basa en el hecho empírico (basado en la experiencia), sino en una condición *a-priori* (antes de la experiencia).

En relación a la experiencia sublime Kant reconoce dos tipos: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Lo matemático se da en cuanto nuestra razón busca cuantificar el fenómeno natural, y por el otro lado nuestra imaginación al no poder hacerlo crea un choque en la medida en que el ojo o lo perceptivo no puede cuantificar el hecho, creando así la experiencia de lo sublime.

Si para Panofsky la perspectiva en el Renacimiento cuantificaba las medidas perceptivas en un plano de relaciones ideales, la métrica y modulación canónica anula la experiencia sublime (considerando lo expuesto por Kant). Ahora, siendo que las fórmulas cada vez más precisas devendrían posteriormente en el arte del Neoclásico, el Romanticismo tendría que desechar la simbología del hacer matemático de la pintura, pues necesitaba recobrar la intuición del ojo, lo limitado que vuelve al fenómeno incuantificable y por consecuencia, sublime.

Es así como los valores pictóricos en el Romanticismo son cambiados. Si el paisaje es simbólico (con ello también la perspectiva desde la que se lo trabaja), el paisaje romántico tenía que transmitir los valores de su época. No importaba la cuantificación matemática del espacio, sino crear un instante en que se rompa toda posibilidad de valoración numérica, donde la percepción humana llegue a su límite, donde el intento de calcular sea suprimido por la imaginación, un instante indefinido, un momento sublime. Ya Baudelaire hablaba de una “tendencia al infinito” en la pintura romántica(Angel, 2012), calificándola como la pintura que desprende el ideal de belleza de la estética moderna.

Cargada de expresión y color no anulaba la perspectiva sino que la sublimaba (la llevaba a lo inmedible), pero aun dentro del cuadro. Resulta obvio que el Romanticismo promulgue un amor por la naturaleza, para tomarla como referente de lo inmedible así como para generar un rechazo al

crecimiento tecnológico y por ende urbano. El valor de la experiencia del paisaje vuelve a tomar a la naturaleza como su referente, ahora para expresar de manera dicotómica la existencia de esta y de la construcción humana.

En *Lluvia vapor y velocidad* (gráfico3), de William Turner, la atmósfera se entremezcla en color y luz, difumina los bordes y aunque la figura insinuada es una locomotora en perspectiva, no está construida siguiendo un rígido procedimiento matemático. Las manchas sueltas se adueñan del espacio y la representación fuera de crear una imagen icónica de un elemento tecnológico muy importante para el siglo XIX, lo usa más bien para imbricar al mismo tiempo que contraponer los valores culturales e industriales de la época con la fugacidad del tiempo pasado. La línea pierde aquí el papel protagónico, y lo pictórico toma aquí la batuta para crear una escena sublime donde tiempo y espacio parecen congelarse.

La forma y mancha se mezclan para crear la impresión del momento, pero más allá de los valores atmosféricos, el uso del color y la luz, la imagen compone una simbología en sí misma. Proyectada es una alusión al futuro desenfrenado listo para arrasar con un pasado que se consideraba mejor. El pesimismo se adueña del pensamiento de la época y parece que la naturaleza va quedando de lado ante la majestuosidad de lamáquina y del hacer del hombre: la cultura.



Gráfico 3. *Lluvia vapor y velocidad*

Joseph M. William Turner. Óleo sobre lienzo. 1844

Fuente: <http://www.mi-web.org/miembros/43251-lostilusion/fotos/49039-william-turner-lluvia-vapor-y-velocidad>

En este sentido, el Romanticismo producía un arte que trataba de mirar hacia atrás, que trataba de idealizar el paisaje y expresar el sentido de majestuosidad que este produce en el hombre, devolviendo al hombre cualidades de contemplación de la naturaleza.

La pintura vale por sí misma, alejada del criterio de mimesis y naturalismo, funda su sentido en el punto de vista del artista. Posteriormente, el juego técnico en cuanto a valores de luz y fuerza en el color y la expresión de los pintores impresionistas traería consigo una nueva mirada en la práctica del paisaje. Si observamos las obras de Monet, entendemos que, aunque existe relación con el referente, el espectador está situado no desde un punto de vista inmóvil o matemático, sino desde una mirada más humana, sensible, que emana del artista.

El Romanticismo así como el Impresionismo tuvieron gran interés en el paisaje. Paisaje donde las líneas se borran, los contornos se difuminan y los espacios y la atmósfera se construyen a través de juegos de luz y espacios de color. Se puede atrapar el instante. En el Romanticismo se congela un tiempo *inexistente*, quizá soñado por los artistas al exaltar su paisaje, mientras que en el Impresionismo la vista se vuelve más simple, más cotidiana, y la instantaneidad del momento la hace fugaz.

En la pintura impresionista, tanto en los cuadros en serie de Claude Monet, tomando como ejemplo uno de sus *almiars*(gráfico 4), como en las infinitas composiciones del monte *Sainte-Victorie* de Paul Cezánne (gráfico 5), prima el recuerdo, el recuerdo de la luz, el recuerdo del espacio. Podemos decir que ellos se adueñaron de su espacio, no solo lo vivieron, sino que dejaron la huella de haberlo vivido. No en vano era importante para estos pintores el viaje, situarse en el lugar, contemplar el instante.

La simbología transmitida a través de sus obras, era la de una realidad que no estaba mediada por las lentes, “una visión con dos ojos (binocular): una mirada más humana”(Hockney, 2001, p. 182). El interés de sus pinturas no se fundaba en la mediación de las lentes o en la precisión de la geometría, sino que buscaban transferir al cuadro las impresiones captadas por su propia mirada.



Gráfico 4. *Almiar con nieve, cielo cubierto*
Claude Monet. Óleo sobre lienzo.1891

Fuente:<http://antonioperezrrio.wordpress.com/2010/05/31/monet-la-libertad-del-arte/>



Gráfico 5. *La montaña Sainte-Victorie, vista desde Les Lauves*

Paul Cezánne. Óleo sobre lienzo. 1904-06

Fuente:<http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-5ZKDNT>

La homogeneidad del espacio racional se dejaba de lado para responder a la mirada *psico-fisiológica*, pero quizá donde los románticos fallaron, los impresionistas acertaron. Para la mirada romántica no había futuro esperanzador, y el pasado era una condición sublime a la que ya no se podía regresar. Pero los impresionistas decidieron colocarse ahí, en el presente, vivir el hoy, y trasponer la huella de su paso por el espacio vivido en un lienzo.

1.4 Lo sublime en el tiempo: el paisaje fuera de la pintura

La búsqueda del Impresionismo, que devendría más tarde en todas las corrientes vanguardistas y posteriormente en el arte contemporáneo tendría su punto de llegada en una problemática que ya no le correspondía a la pintura. Si bien es cierto, la fotografía permitió que la pintura se independizara del parecido con la realidad y se busque a sí misma (era un problema de ella y para ella, todo confluía en el mismo lugar, el plano del cuadro), el espacio aún se encontraba mediado, aún existía la dualidad obra-referente, y aunque a diferencia de la fotografía, que siempre busca aproximarse a este, la pintura aunque quiera ser autónoma no lo consigue. Es necesario deshacerse del plano de representación y ubicar al espectador en el espacio, en el momento presente en que ocurre el arte.

Retomando lo dicho anteriormente respecto a lo sublime en el Romanticismo, este era un intento por captar un espacio, que si bien era el de la vista de los ojos del artista, buscaba crear una sensación donde el espectador se sienta inmerso, pequeño y vulnerable. Pero creaba una sensación que se mantenía lejana, era una condición sublime ubicada en el pasado, el ayer. Para los artistas contemporáneos posteriores a la década de los sesenta, la experiencia de lo sublime no se debe solo insinuar o siquiera sugerir, debe ser vivida. La obra vendría a ser, como en el caso del *Land Art*, el espectador llevado al paisaje, y no como en la pintura, el paisaje llevado al espectador.

Para Walter Di María, artista de este *pseudo-género*, es necesario vivir el acontecimiento, estar presente cuando la obra se realice. Esto pone de manifiesto que la obra ya no es más el objeto (por ende es inútil la búsqueda del parecido en un cuadro), sino que es el momento en el que surge el acontecimiento, es el uso del instante, y este “instante produce el acontecimiento” (Raquejo, 1998, p.15). Lo sublime se vive ahora, ocurre ahora.

Los artistas del Land Art decidieron acercar al espectador a la experiencia artística. Este sentido queda muy bien representado en *Campo de Rayos*⁸, obra de Di María. Aquí, la obra no está completa si la persona no es llevada al sitio a contemplarla. No basta la fotografía, pues la obra no solo la componen las barras de acero inoxidable colocadas sobre el terreno para atrapar los impactos eléctricos del cielo, sino que esta *ocurre* cuando el espectador es atrapado por una condición sublime creada y no solo recreada. Es entonces cuando se ha completado el proceso artístico. Una documentación fotográfica no basta para describir la obra, es necesario vivirla.

Lo sublime se genera matemáticamente porque la imaginación anula la percepción racional frente a tal majestuoso acontecimiento, que, aunque sea creado, pone a la naturaleza como elemento principal. El hecho de que la obra de DiMaría no sea un fenómeno natural, sino que aproveche uno para crear cualidades estéticas, ayuda a que dinámicamente se pueda vivir la experiencia de lo sublime.

En necesaria una búsqueda de protección para dicha contemplación. Godfrey (2010) señala que “en un paisaje buscamos perspectivas o un refugio” (p. 242), ya que se necesita una posición en la cual uno se pueda sentir seguro para disfrutar del acontecimiento. Nuestra mirada debe ser la de un contemplador situado en un lugar que nos permita ocultarnos, sentirnos seguros a la vez que expectantes. Godfrey (2010), recoge lo dicho por Bilberstein respecto del arte del paisaje:

El paisaje es una quimera completamente subjetiva puesto que su razón de ser es la intensa sensación que experimentamos, por ejemplo, al alcanzar la cumbre de una montaña y contemplar un panorama sublime. El ojo recorre la escena completamente relajado, sin detenerse en exceso en ningún punto concreto, con la periferia del campo de visión tan presente como el centro. Por un instante, el yo y lo que quiera que se asimile se funden (p.243).

En la contemplación del paisaje se funde sujeto e individuo. En la recepción escópica se asimila el espacio y la relación creada devuelve el sentido de vivencia de la experiencia. Sin mediación pictórica, el encontrarse frente al suceso, aunque desde una posición segura, nos permite conectarnos con el lugar –espacio- y con el instante –tiempo-.

⁸*Campo de rayos*, o *Campo de luz*, fue realizada por Walter DiMaría en el año de 1977, en el desierto de Mojave. Constituye un conjunto de 400 pararrayos distribuidos reticularmente a una distancia de un kilómetro uno de otro, cuyo objetivo era el de captar los rayos eléctricos durante una tormenta.

1.5 Acontecer artístico y acontecer cotidiano

En el acontecer artístico, la experiencia del espacio y el espacio en si consiguen preponderancia, adquiriendo este una cualidad sublime para que la experiencia estética quede completa. Esto nos permite diferenciarlo del espacio cotidiano. El espacio cotidiano corresponde al de las prácticas habituales y rutinarias, plano de “(...) *lo que pasa todos los días*”(Giannini, 1987, p. 28). En este sentido, el autor chileno también nos aclara que lo cotidiano esta demarcado por un ciclo, ceñido por un paso entre el domicilio, la calle y el trabajo, siendo el domicilio el espacio de retorno al punto de partida:

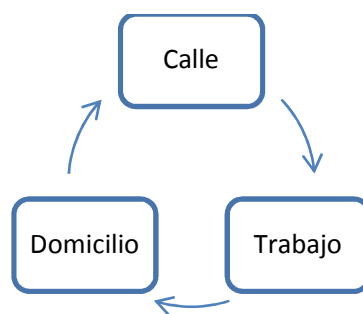


Gráfico 6. Plano que describe el ciclo de desenvolvimiento del individuo cotidiano⁹

El arte entonces, cambia estos valores de uso espaciales, rompiendo el acontecer rutinario o repetitivo del individuo. Esto despierta una condición o expone una circunstancia vivida en el hombre actual: así como el paisaje romántico sublimiza la naturaleza en una suerte de regresión hacia *momentos mejores*, el paisaje actual en el arte debe crear una reflexión en el hombre respecto de su espacio actual¹⁰. De esta manera la relación que el hombre guarda con su entorno cambia.

Es necesario habitar el instante, poseer el momento, ser partícipe del acontecimiento. Ya no es una actividad contemplativa del hombre frente a una representación paisajística que lo abrumba, es el hombre dentro de la naturaleza (que ha sido intervenida) quien completa el hecho artístico. En la paisajística el hombre se sentía perdido, ahora está perdido en el acto. El acontecimiento da cuenta del arte, y el arte da cuenta del espacio vivido del hombre. No se aprehende un punto dado de terreno para poseerlo y contemplarlo, sino que uno se sumerge en el suceso.

⁹Tomado del libro *La Reflexión cotidiana* (Giannini, 1987, p. 30).

¹⁰ El plano artístico debe ser también diferenciado del espacio de ocio, que a simple vista rompe la rutina por permitir pasar a la novedad (y de esta manera supone un escape a la dinámica funcional), sólo es un componente más que se imbrica al sistema.

Pero este cambio está marcado por una separación del hombre de su espacio, al volverse funcional el segundo, se convierte en un instrumento con un fin determinado. Ya no vivimos en relación con el espacio en que habitamos, sino que vivimos la experiencia del mismo, y si bien un lugar cumple determinada función, no trasciende en nuestro acontecer cotidiano.

Dicho de otro modo, el ser humano queda relegado de su entorno, y aunque se articule al sistema y lo haga funcionar, no es más que como una mera formalidad, a través de movimientos que le permiten ejercer su idea de control,

(...) control a través de gestos de “mando o de telemando”, El botón, la palanca, la manija, el pedal o nada: mi sola aparición en el caso de la célula fotoeléctrica, sustituyen a la presión, la percusión, el choque, el equilibrio del cuerpo, el volumen y la distribución de las fuerzas a la habilidad manual (lo que suele exigir es rapidez) (Baudrillard, 1969, p. 53).

El hombre *maneja* el sistema en el cual está articulado, y donde aparece como protagonista. Pero es esto en realidad, o ¿está el hombre ahogado dentro del espacio actual? Para esto tenemos que analizar la lógica de la ciudad, y de lo urbano, pues, es la ciudad la que marca el ritmo de vida del individuo, ya sea como habitante, como transeúnte o como productor, y compone el centro del desarrollo topográfico hoy en día. La transformación espacial del hombre movido por su interés, ha degenerado en el entorno urbano, y la experiencia del paisaje ha quedado relegada al plano contemplativo y representativo. Es importante por ello analizar las cualidades del terreno actual, y la relación a nivel artístico y estético del hombre respecto del paisaje en que vive.

A todo esto el arte de paisaje se vuelve un documento anecdótico de la realidad, y de su cambio histórico. El artista refleja su tiempo, y a través de la obra de diferentes artistas vemos como este tiempo va cambiando. El problema aquí, es cómo la pintura cumple una función dentro del paisaje que nos permite apoderarnos de un momento, que nos permite congelar un tiempo y volverlo nuestro. El arte debe volverse una función primordial en la relación individuo-espacio y de esa forma adquirir importancia en cuanto a sus funciones y su desarrollo. Es necesario el paso inicial por los problemas de la pintura del paisaje para darle una revalorización conforme al interés que ha despertado, para darle la misma preponderancia en el hacer pictórico actual, específico de la obra aquí en cuestión.

Esta importancia y preponderancia permitirá rescatar cierta experiencia perdida del hombre actual respecto de su topología (movimiento espacial) y su cronología (movimiento temporal). De la construcción y manipulación espacial se llega a la contemplación del paisaje en la pintura, al acto vivencial y experiencia del paisaje como tal. Pero en el consumo del espacio y en el uso de este hay relaciones entre él y el individuo que se descomponen, volviéndose así el paisaje más que un mediador de contemplación del espacio, un recuperador de la experiencia con el mismo.

CAPÍTULO II

LO URBANO EN LO COTIDIANO Y EL ARTE

2.1 Descripción del espacio urbano

a) El espacio urbano

El espacio y el individuo son prácticamente inseparables. Es en el paisaje que se evidencia esta relación, pues sobre éste se muestra el deseo de representación del hombre de su espacio, ya sea como una construcción geométrica que simule muy bien la arquitectura del entorno, o con juegos atmosféricos que sublimicen lo que nuestros ojos ven. De una forma u otra existe el deseo de realización que atraviesa la representación del paisaje.

Hay una necesidad por atrapar un espacio y guardarlo como recuerdo, memoria o instante capturado. Pero llega un punto en que el arte supera al espacio vivido al reconstruirlo. Es más grata la imagen de la ciudad que la ciudad en sí misma, porque en ésta convergen no solo lo real sino el imaginario sobre eso *real*, construyendo una *ficción verdadera*. Es más satisfactoria esta realidad ficcionada en el cuadro que lo real de este espacio, puesto que la primera suma a la segunda una necesidad poética. Entonces, ¿Cuál es la relación que a este nivel guarda el individuo actual con su espacio?

Es necesario enfatizar, como ya se dijo antes, que el hombre actual se desenvuelve mayoritariamente en un espacio urbano. La ciudad por ende se vuelve un catalizador que le permite *ser* al individuo, es el medio de expansión y dispersión actual, pues aunque no se fuese un hombre de ciudad, se guarda un deseo por ella. “La ciudad moderna se construye sobre las utopías del progreso y el derecho universal de ciudadanía (...)” (Barrios, 2002, p. 17), componiendo la base de proyección del sujeto dentro de las

utopías modernas en la contemporaneidad, quien desde un punto busca movilizarse desde y hacia el entorno urbano, convertirse en un *arribante*¹¹, en un personaje en constante fluctuación.

En teoría, el espacio actual no guarda secretos, todo punto es conocido, todo está dentro del mapa y cada lugar o rincón se vuelve accesible, sobrepuesto a la mirada, partiendo del entorno urbano para la búsqueda. En este sentido la ciudad compone “(...) un objeto cultural: polariza, almacena y transmite cultura” (Izquierdo, 2002, p.18), se vuelve el medio de traspaso de toda confección humana.

Según Capel (1975):

Los rasgos que con más frecuencia se han considerado para caracterizar el hecho urbano han sido, fundamentalmente, el tamaño y la densidad, el aspecto del núcleo, la actividad agrícola y el modo de vida, así como ciertas características sociales, tales como la heterogeneidad, la “cultura urbana” y el grado de interacción social(p.1).

Al describir lo urbano hay un análisis principalmente basado en la expansión espacial. Henry Lefebvre (1969) define a la ciudad como “la proyección de la sociedad sobre un terreno; no solamente sobre el espacio sensible sino sobre el plano específico percibido y concebido por el pensamiento, que determina la ciudad y lo urbano” (p.75).La ciudad de esta manera, aparece como aquel ente cultural que se prolifera como una bacteria sobre la masa terráquea, sin llegar a definirse, aunque por dentro guarda el deseo de verse terminada, pues camina guiada por la lógica modernista que augura de forma utópica un crecimiento, progreso avance y desarrollo que debería converger en un fin. En este sentido y siguiendo esta paradoja, la ciudad *progres*a, evoluciona, se expande pero nunca se acaba.

Con respecto a las relaciones sociales, en lo urbano estas cambian por completo. En el síntoma de la modernidad, el hombre va hacia un proceso de *individualización*. Esto se ve ejemplificado en la obra *Conversación Nocturna* (gráfico 7) del pintor norteamericano Edward Hopper, donde vemos un grupo de personas dentro de un cuarto austero, fuertemente iluminado. Esta luz proviene de una fuente artificial, el *calor* de la obra es falso y hace notar que la escena es nocturna, iluminada quizá en lo exterior, pero vacía e indiferente como los personajes, cuyas miradas denotan un sentido de inapetencia.

Es la cultura de las relaciones rápidas, de las interacciones fugaces, y de los encuentros formales efímeros con propósitos funcionales. Desde las relaciones de trabajo, hasta el trámite en una caja de supermercado, todo va guiado por un desconocimiento del otro.

¹¹Término acuñado por José Luis Barrios, quien a la vez se apropia del mismo de un concepto de Jaques Derrida. Revisar catálogo *Lugar(es)* (Barrios, 2002, p. 15).



Gráfico 7. *Conversación nocturna*
Edward Hopper, 1949. Óleo sobre lienzo. 70.5 x101.6 cm.

Fuente:<http://lauralinaldelli.blogspot.com/2012/09/transposicion-3-artistas-hooper.html>

El escenario de la urbe en su expansión espacial camina hacia un crecimiento desmedido y desbordado, tanto así que el límite de su horizonte llega a su punto máximo, de manera que la ciudad empieza a crecer hacia arriba, en sentido ascendente, en pro de la funcionalidad del espacio.

Bachelard en su célebre obra, *La poética del espacio* le adjudica cierta cosmicidad a este, cosmicidad que se cree perdida en las casas de las grandes urbes. “Los habitantes de la ciudad viven en casas superpuestas” (Bachelard, 1957, p. 44), dice respecto de las habitaciones parisinas de su época, cosa que también ocurre en las construcciones actuales, pero con mucha más celeridad.

Para Bachelard y sus espacios cósmicos, la altura de una torre no se compara con el erigirse de un rascacielos. Para él, la escalera es una invitación a la aventura de ascender, pero “los ascensores destruyen los heroísmos de la escalera” (Bachelard, 1957, p. 45) y tal cosmicidad se pierde para dar paso a la funcionalidad, debido a que objetos como el ascensor *funcionalizan* el espacio a la vez que reprimen la acción humana, le quitan lo íntimo al espacio vertical.

Esta dialéctica de la ciudad al cambiar el espacio cambia el tiempo en que la ciudad es vivida, el tiempo del individuo, de su movimiento, “allí, las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y del espacio se vuelven ficticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes” (Bachelard, 1957 p. 45). Con esto, el espacio cambia su uso, su orden, y pasa de un estado de posesión del hombre al de uno de paso, donde no se habita sino que simplemente se transita. Este cambio, puede alterar la intimidad que el hombre guarda con su lugar de hábitat.

Una casa o una morada siempre conservan su calor, el *calor de hogar*. Es aquí donde nos sentimos uno con el espacio, donde nos adueñamos de él. El recordar la casa de nuestra niñez es un acto de volver a situarnos allí, pero lo recordado no es el espacio en sí, sino la experiencia que de ese espacio se desprende. Experiencia que en la actualidad queda anulada, o casi anulada.

En la fotografía *Alhambra*, de Charles Clifford (gráfico 8), observamos la imagen de una construcción algo deteriorada. Para Roland Barthes esta se vuelve un espacio de deseo, dice al respecto de ella: “tengo ganas de vivir allí” (Barthes, 1989, p. 74). Estas ganas surgen de una intimidad o de una profundidad tuyas que para él resultan desconocidas.

Así como la *morada cósmica*, el lugar de ensueño de Bachellard, esta fotografía despierta en él, un impulso utópico de moverse hacia delante o volver hacia atrás, el acto mismo de recordar. Pero la imagen no es un lugar de recuerdo en la vida de Barthes, es una fotografía de un lugar ajeno a él. Este despertar perceptivo tiene su fundamento en la imagen.



Gráfico 8. *Alhambra*
Charles Clifford. Fotografía. 1854-1856

Fuente: <http://www.tumblr.com/tagged/charles%20clifford>

Siguiendo todavía en el pensamiento de Barthes, añade también que las fotografías de paisaje “deben ser *habitables*, y no visitables” (Barthes, 1989, p. 74). Lo que se localiza aquí es una imagen inmersa en la fantasía, irreal. Y es precisamente esta cualidad de la imagen la que nos interesa. Si los lugares habitados dejan recuerdos, las imágenes de estos lugares permiten traer a memoria estos momentos en que los habitamos. Es en la fotografía donde se imprime el recuerdo, por la relación que guarda con el

referente. Pero más allá de esto, la pintura continúa en su intento por atrapar la espacialidad, consiguiendo más que esto, atrapar la percepción del individuo. Si la fotografía atrapa el lugar, la pintura atrapa la impresión del mismo.

Las condiciones de hábitat cambian también las condiciones de consumo de una imagen, en lo que al paisaje respecta. La imagen del espacio o el paisaje se vuelven objetos de aspiración, a donde se quiere llegar, donde está presente el deseo de proyectarnos en la geografía, o el impulso de volver a lugares que nos eran cercanos, confortantes, cálidos. Esto aliena nuestra condición actual, el lugar que hoy ocupamos, encerrados entre el recuerdo y el deseo de aprehensión, los lugares que pasan frente a nuestros ojos, que vivimos cotidianamente y pasan desapercibidos se vuelven insignificantes.

No encontramos un *paisaje*¹² en el entorno funcional, la imagen no es más que un prospecto que busca acomodarse a nuestras necesidades de habitación. El recuerdo y la fantasía del lugar soñado son guardados en el simulacro del espacio y de la estética que de este despierta, el paisaje representado.

b) El tiempo en la ciudad

A diferencia de la morada, donde uno se adueña del espacio y lo hace suyo, la nueva categoría del lugar, constituye un espacio donde las personas cambian su comportamiento de forma acelerada y muy fluctuante. Esto genera una nueva categoría espacial, el cronotopo (tiempo-espacio). Para Cortizo (s.f) cronotopo es el “lugar físico animado por ritmos originados por la presencia y ausencia de los ciudadanos y de los habitantes temporales”¹³ (p.55). El cronotopo es una categoría dinámica del espacio marcada por un ritmo cambiante dado por lo efímero del paso del individuo o ciudadano dentro de él.

Es el espacio de la espera, el espacio del tránsito, lugar de locomoción más no de destino. La urbe genera el cronotopo en la medida en que los espacios que esta compone se vuelven temporales, funcionales para el traslado, donde la huella no compone más que un recorrido fluctuante que proporciona constancia del uso y del sistema, mas no de un asentamiento del hombre, de un apoderamiento del sitio en el que se encuentra contenido.

Según explica Auge(2000), encontramos que el lugar gira en torno a categorías de identidad, de interrelación y de historicidad. Por lo tanto, un espacio donde no existan estas tres definiría un no-lugar

¹²Refiriéndonos al sentido pictórico del término, respecto a su cualidad de contemplación.

¹³ Hay que considerar que, como aclara Cortizo (s.f.), el cronotopo es un “concepto utilizado en los estudios lingüísticos” (p.57) acoplado al desarrollo de su investigación.

(p. 83). En la medida en que no compone un espacio de identidad, existe un borramiento. No hay un nexo o algo que ligue al individuo con el espacio, de tal manera que se ate a un estado en el cual este pueda reconocerse. Puede hablarse de un estado de memoria nulo, que no permite la identificación con su espacio.

Oliveras aclara que el lugar es la porción de espacio que sentimos como propio, que “circulamos por varios espacios, tenemos experiencias, pero no sentimos tener un lugar dentro de esos determinados espacios. Somos como causales o circunstanciales habitantes de esos espacios”(Torre, 2009), esto compone la lógica de un no-lugar, de ocupar un espacio momentáneamente y sentirnos extraños a él, y no encontrar un sentido de pertenencia dentro de este.

Al espacio ya no se le desea, ya no nos sentimos en calor dentro de él, porque ya no hay un frío del que resguardarnos. Ya no existe el sentimiento de morada más que el que construimos en el espacio delimitado y reservado para el hábitat (casa, departamento, cuarto, etc.). Pero el resto del mundo es solo funcional, solo *sirve para* y genera situaciones de experiencia ligadas a lógicas de consumo y productividad. Ya no se puede jugar en el parque, ya no se puede disfrutar de un almuerzo, ya no hay lugar donde dejar una huella como constancia de tiempo vivido, todo es un *no-lugar* que únicamente sirve para lo que sus formas inscriben.

La ciudad es la realidad del hombre civilizado, fuera de ella se siente extraviado. Porque la ciudad exige un ritmo, exige un esquema y se vive como un itinerario. En sí misma no compone un espacio cálido en el cual refugiarse, sino que cada vez se vuelve más distante. Así como avanza y crece, aleja a quienes por ella *se pasean*. Somos individuos que caminamos y fluctuamos, creamos el ritmo de la ciudad.

En torno a la categoría inter-relacional podemos imaginar una estación de autobús, una plaza o un supermercado, espacios del devenir de las personas, donde cada uno compone un micro universo individualizado donde el espacio cumple la función de albergarlos de manera efímera. En este sentido borra la interrelación entre sujetos, mediada por el hecho exclusivo de la presencia.

En el sentido histórico, el espacio en el *no lugar* anula su referencia con el pasado, se vuelve presente. Dentro de la ciudad existe una imbricación presente pasado, donde esto confluyen permitiendo que existan el uno con el otro en la misma época. Basta mirar a la ciudad de Quito para reconocer que de su infraestructura colonial, emerge hacia los polos espacios que se contraponen, tanto en el Sur como en el Norte, pero que al mismo tiempo lo complementan. Lo que crea un sentido de preservación del espacio conmemorativo histórico en un deseo de conservar la memoria colectiva de los pueblos.

Esto es un síntoma de la modernidad, cuyo empuje hacia el desarrollo tiene su punto de partida en la regresión al pasado, pero, añadiendo la categoría de “sobremodernidad” (Augé, 2000, p. 97), constituye un espacio que se crea sobre la modernidad, borrando la huella del pasado, volviéndose productora y emisora del presente. Es el ahora eterno, sin regresiones, donde el pasado ha quedado relegado.

Lo que concierne ahora es como la categoría de sobremodernidad como productora de espacios o no-lugares, que al mismo tiempo generan en el desarrollo urbano categorías nuevas como la del cronotopo, cambian el estilo de vida y el tránsito del individuo, y su concepción del entorno y así del sentido de paisaje.

Decíamos que un paisaje es una sección de territorio delimitada desde cierto punto de vista y presentada o descubierta. Esto a través de medios como en principio la pintura, el dibujo y más adelante la fotografía, cine, entre otros. Pero como veíamos, existía un sentido por el cual interesaba atrapar el entorno circundante.

La relación del hombre y su espacio era íntima, explicativa y contemplativa. El deseo de los artistas por representar sus ciudades natales, los espacios de su vida íntima como documento de la memoria o como recuerdo de la existencia, pretendían aprehender su pasado, generaban lugares.

Hoy, si tomamos en cuenta la cualidad estética de conservar un paisaje, encontramos algunas categorías. Por un lado, el deseo de preservar un espacio de manera íntegra como *documento nostálgico*: pasajes del Quito colonial y las calles o construcciones de este orden. Existe también el deseo de vivir la experiencia de la naturaleza, con casas de campo, bosques o selvas exuberantes que nos remitan al pasado natural del hombre.

El deseo del paisaje surge o se manifiesta a través de la mediación de la experiencia, porque el individuo actual no guarda la misma relación con su espacio que el de épocas anteriores. Pues el lugar, al generar identidad, relación e historia, es vivido por el ser. Lo cual concibe una relación directa con el individuo. Mientras que el no-lugar, es un agujero negro donde no hay relación, que no puede ser aprehendido porque no se *ha vivido*.

No hay experiencia real, o contacto íntimo del espacio, por ello la necesidad de acumular recuerdos o de atrapar espacios que nos ligen de alguna forma hacia un pasado, pero no se hace más que en el sentido del simulacro, pues no se guarda relación con el entorno, es una mera ficcionalidad en la cual no hay sentido de pertenencia, mucho menos de permanencia (es efímero) y entender la posición como una vivencia sensorial del paisaje queda anulada, borrada. Es imperante analizar entonces al caminante de la ciudad, al transeúnte, al *individuo lector* de la ciudad.

2.2 El individuo como actor de la ciudad

Es el hombre quien crea la ciudad, y todo lo que en ella hay está hecho en función de este. Es el individuo quien le da movimiento. Como elemento componente de un sistema más grande, el individuo habitante de la ciudad es quien hace uso de los distintos espacios. En torno a sus interrelaciones, el espacio puede constituir un lugar así como un no-lugar. Sin el individuo estas categorías serían nulas, porque es él, quien al vivir la ciudad, la valoriza y le confiere status.

La categoría cronotopo, designa el devenir del paso del ciudadano a través de los distintos sectores espaciales. Estos sectores en función del habitante de la ciudad, son por un lado su lugar de hábitat, por otro sus lugares de tránsito y consumo (la calle, el camino), el espacio de trabajo y finalmente el de ocio. Todo en virtud del indivisible consumidor llamado individuo. Pero más allá del dinamismo que este genera, ¿qué otra relación guarda con su entorno, y qué efectos tiene en el paisaje en el movimiento o flujo individual?

La ciudad genera movimiento y considerando que “Cada actividad, cada grupo de personas, cada lugar tiene un ritmo y un ciclo de uso que le son propios y cuando coinciden pueden crear situaciones insostenibles para las personas, para las familias, para la sociedad y para el territorio” (Cortizo, s.f, p.53), encontramos que el valor de uso del espacio posee un ritmo, un determinado movimiento, y que los cambios bruscos generan situaciones límite en los espacios. Como la masa de gente que sale de un espectáculo deportivo para enrumbarse a su hogar, persona a persona, partícula a partícula, el fluir de cada uno poco a poco va generando un abultamiento en un sector determinado. Un embotellamiento, sobrecarga de pasajeros en un autobús, o largas colas a la espera de un servicio, llevan el espacio y su uso al límite.

Este exceso poblacional momentáneo y sectorizado nos permite visualizar la condición del individuo sofocado frente a su espacio. Su relación con la ciudad ya no es la del transeúnte que camina, que vive la ciudad, quien a la manera de un *flâneur*¹⁴ se pasea en ella, sino que es el de la espera, del trámite, del traslado pasajero. Un autobús es un lugar de vida, ya que mucho del tiempo es consumido durante la movilización o el viaje, pero esta vida queda truncada al volverse un lugar de espera.

¹⁴Según Baudelère, un *flâneur* es un “caballero que pasea por las calles de la ciudad”(Saravia, 2012). Transmite el acto mismo de espiar lo urbano, degustar el paisaje de la ciudad. Para Barrios (2002) “este personaje representa la nueva dinámica del habitante de la ciudad, dinámica que por lo demás irá definiendo la historia misma de los habitantes a lo largo de todo el siglo XX” (p. 15).

El ser humano siente su espacio como fútil, por eso no hay la necesidad de conservarlo, y por ello aparece el placer de poseer imágenes que lo religuen a *tiempos mejores* (el pesimismo romántico se apodera de nosotros y los paisajes deben llevarnos a *momentos más felices*). La alienación del individuo es otro síntoma de la modernidad. Se dijo anteriormente que el arte logró unificar sujeto y entorno, y que el individuo y su espacio prácticamente son inseparables, ahora el arte dará constancia de la separación psicológica que existe entre hombre y entorno.

No podemos desapegarnos del entorno pero si sentirnos extraños a él. Camilo Egas reproduce no sólo la soledad, sino un olvido completo del individuo en su espacio a través de *Calle 14* (gráfico 9). En esta obra, el personaje principal parece un recorte, completamente ajeno a su escena. Comprimido por el frío, nos da señas del sentimiento de asolación que no solo es físico, se vuelve psicológico. Es un *individuo* en todo aspecto. Sin rasgos faciales reconocibles, se vuelve una partícula indiscernible dentro de su espacio, donde solo busca refugio.



Gráfico 9. *La calle 14*
Camilo Egas. Óleo sobre tela. 101x137 cm.

Fuente: <http://mdarena.blogspot.com/2011/08/camilo-egas.html>

Este personaje sin rasgos, *deshumanizado*, nos da cuenta del papel del individuo actual. Envuelto en su escenario de soledad, su espacio no existe más que para absorberlo. Ya no existe el calor de una morada, el deseo de aprensión de un espacio. El paisaje aquí mostrado evidencia por un lado lo banal del suceso y lo efímero del papel del hombre. Este carácter de efímero en el personaje descompone la relación con su espacio, y estéticamente también tiene sus efectos.

El espacio de la ciudad, con sus construcciones está dado y funciona en referencia al ser humano. Pero al *des-identificarse* de este, pierde la relación que con él guardaba a un nivel de intimidad. Por tanto, si el escenario ya no le corresponde al hombre, una representación paisajística de este tampoco le corresponderá. La imagen existe para sí misma. El individuo de *Calle 14* ejemplifica la insuficiencia del hombre en su entorno, ahora este hombre queda anulado y lo que queda es paisaje, solo paisaje.

Tomando en cuenta la posición actual del individuo, y su relación con el espacio en el que se desenvuelve, encontramos un quiebre. Quiebre en cuanto el individuo ya no goza de su espacio, solo le es útil. Y así como una estación de autobús es útil para un determinado fin, una representación paisajística también resulta útil, para decorar el espacio, es un paisaje comercial. Lo cual nos deja con la ironía de un espacio que ha sido decorado con otro espacio.

El ambiente es una experiencia ficcional del espacio, y por ello no guarda una relación primordial (si se quiere cósmica) con el individuo. Ya no es la casa de su niñez, ya no es la morada acogedora, ya no es el espacio significativo del recuerdo. Solo es un espacio donde el bienestar es virtual. ¿Qué recuerdos existen de un espacio así? ¿Qué impresiones íntimas se pueden rescatar de un espacio que no ha sido *vivido*? Si nuestra huella efímera no guarde la memoria del lugar de paso, ¿qué ocurre con una imagen de este tipo en el nivel artístico? Se ha analizado al individuo respecto de su espacio físico, pero es hora de ver cuál es su relación con el espacio representado, la imagen paisajística de su entorno.

2.3 Lo urbano dentro del arte. Estudio de referentes

2.3.1 El paisaje itinerario

El pintor norteamericano Edward Hopper, recoge en la mirada de sus obras, a los Estados Unidos de la época de los cincuenta, donde las grandes ciudades empezaban a proliferar y el espacio rural empezaba a quedar atrás. “Surgen composiciones pictóricas en las que naturaleza y civilización se entrelazan y al mismo tiempo permanecen nítidamente separadas” (Renner, 2002, p.17). Carreteras, estaciones de servicios, moteles, todos estos lugares entran en juego en el espacio, y se entretienen con la realidad natural.

Pero estos lugares lucen desolados, y en las imágenes de Hopper cada espacio es frío, vacío, rígido y aunque exista un personaje o dos, no es sino para confirmar en estos un sentimiento de intimidad, de individualidad y de soledad. Esto se puede percibir en *Hotel junto a un terraplén de ferrocarril* (gráfico 10), donde los personajes lucen indiferentes entre sí.

Aunque naturaleza y civilización aparezcan mezclándose, no se funden, sino que coexisten a la vez que se rechazan. Lo que años atrás plasmó este pintor norteamericano a través de sus figuras encerradas en espacios artificiales, no solo sería la realidad de su espacio local, sino que constituiría el síntoma moderno, guiado por la “especialización del trabajo y la acumulación del capital” (Izquierdo, 2002, p.17), la lógica que rige a la ciudad.



Gráfico 10. *Hotel junto a un terraplén de ferrocarril*, Edward Hopper 1952. Óleo sobre lienzo. 79,4 x 101,9 cm.

Fuente: <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=6634>

En *Puente de ferrocarril en Argenteuil* (gráfico 11), Claude Monet muestra maravillado la imbricación que tiene el entorno natural con el desarrollo de tecnologías industriales, en este caso el ferrocarril, este “(...) se convierte en resplandeciente monumento de la nueva era incipiente” (Heinrich, 2011, p. 38). Si Monet mostraba expectante la nueva era por venir, Hopper en *Manhattan Bridge* (gráfico 12) exponía su sensación actual del espacio en dicho tiempo: soledad y alienación.



Gráfico 11. *Puente de ferrocarril en Argenteuil* Claude Monet. Óleo sobre lienzo. 1873

Fuente: http://www.reproarte.com/cuadro/Claude+_Oscar__Monet/El+puente+ferroviario+de+Argenteuil+/7762.html



Gráfico 12. *Manhattan Bridge* Edward Hopper. Óleo sobre lienzo. 1926
Fuente: <http://arte-historia.com/paisajes-naturales-y-urbanos-de-edward-hopper>

Tomando esto en cuenta, entendemos que el mapa actual o el esquema dentro del cual hoy caminamos se construye con el paso del tiempo, no siguiendo así un sentido lógico sino que su proliferación se da en función de cómo la ciudad necesita crecer para satisfacer a la masa humana que año a año va en aumento. Vemos como hogares se improvisan, se abren nuevas aberturas y construcción tras construcción se apila dando forma al sistema urbano actual.

Si bien la ciudad se originó como centro de instauración del poder, primero para morada a los dioses y luego proyectando este sentido en los líderes políticos de las naciones (Barrios, 2002, p. 13), la concepción aquí brindada es la de urbe como espacio de hábitat, de resguardo y protección.

Las obras de Hopper se construyen a manera de un itinerario que refleja el paso de una época a otra. Aparecen como un catálogo de lugares por donde el artista va imprimiendo su huella. A la manera de un álbum fotográfico, imprime las vistas de su entorno local, pero para llevarlas a nivel de su lenguaje pictórico. Sus composiciones que generan situaciones ambivalentes entre naturaleza y civilización, muchas veces son escenas donde la arquitectura moderna y antigua se funden, permitiendo observar a manera de una bitácora de viaje el paso en la transformación del espacio. Pero estas obras que en principio darían cuenta de un tiempo real palpable, irían transformándose poco a poco en ventanas metafísicas que construyen más que un sentido realista, una *irrealidad idealizada*.

Esta intención añadida al gesto de Hopper de representar en sus cuadros “solo fragmentos de una realidad más amplia”(Renner, 2002, p. 36) convierten sus obras en ventanas que permiten percibir la realidad como si esta fuera un espectáculo, donde el juego de luz y sombra (que llega en un punto a parecer artificial por completo) y la definición de las líneas arquitectónicas permiten vislumbrar la virtualidad del escenario de la urbe.

En *Motel en el oeste* (gráfico 13) el paisaje de la ventana aparece como un espacio fragmentado donde este compone en sí mismo un cuadro. Algo similar ocurre en *Habitaciones junto al mar*(gráfico 14), Renner (2002) explica que la realidad seccionada contribuye a crear la sensación de que la escena del mar constituye un cuadro dentro del mismo cuadro(p. 60). Y la imagen de la puerta aparece como si se mirase a un punto cualquiera, compone un espacio cotidiano que a primera vista resultaría insignificante.



Gráfico 13 *Motel en el oeste*
Edward Hopper. Óleo sobre lienzo. 1957. 76 x 127,3 cm
Fuente: <http://www.larevista.ec/cultura/arte/edward-hopper-el-pintor-de-la-soledad>



Gráfico 14 *Habitaciones junto al mar*
Edward Hopper. Óleo sobre lienzo. 1951
Fuente: <http://blog.rtve.es/desdecamelot/2010/02/memoria-para-encontrar-el-rastro.html>

Al mismo tiempo, la soledad en las obras de este artista no nace únicamente del individuo, sino de la relación de este con su espacio, con su entorno, con lo urbano de esta problemática. *Los noctámbulos* (Gráfico 15), ejemplifica en los rostros indiferentes de sus personajes, sentados en la barra de un *diner*, lo que la ciudad hace con el individuo, efectivamente lo *concretiza* como elemento particular.

La escena nos resulta parca, inmóvil, la luz artificial no es calurosa, es fría. Es una imagen de la vida común, de la vida cotidiana, ¿Por qué pintarla?, lejos de si lo hizo para plasmar el ambiente que vivía su país después del atentado a Pearl Harbor, el ambiente aquí reproducido como valor universal, enmarca lo que para el individuo será su espacio actual, un lugar que le es indiferente, donde, frente a tanta construcción y expansión moderna se siente solo, y así como la barra encierra al camarero, dejándolo sin salida, el hombre de hoy se siente atrapado, aislado, imposibilitado para comunicarse o relacionarse.



Gráfico 15. *Los Noctámbulos*
Edward Hopper. Óleo sobre lienzo. 1942. 76.2 x 144 cm.
Fuente: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hopper/>

Estos quiebres y fragmentaciones evidentes en la obra de Hopper, así como la plasmación de sus obras a la manera de instantáneas que recogen recuerdos, son las particularidades que recogeremos para el desarrollo de la obra. Otro referente importante para el desarrollo de la propuesta es el pintor español Antonio López García.

Este pintor, nacido en Tomelloso, recoge en la lógica de su trabajo un acto vital, la pintura concebida como un hecho cotidiano, constante. Su método de trabajo parte de un sentido de observación del fenómeno, colocándose frente al referente de la pintura a realizar, inicia el proceso que llega a tardar años en concretarse. Esto se debe al sentido hiperrealista y minuciosidad en el detalle que le da a sus obras, conseguido con la paciencia con que las desarrolla; observando cada fragmento, traduciendo cada partícula de la escena.

De esta manera el cuadro se transforma en una bitácora que recoge el paso de las horas que el artista tardó en plasmar cada rincón de la imagen. Este hecho vital permite la comunicación del espacio con el artista. El aspecto que se descubre o se revela existe únicamente para eso. Se busca o se anhela la soledad para plasmar como gran personaje al mismo espacio, que parece no haber sido creado sino para su representación.

La estética de la ciudad nos atrae, busca inmortalizarse. En la *Gran Vía* (Gráfico 16), la representación luce solitaria, apartada del trajín diario de la escenificación de la realidad. Las ausencias en esta obra hacen presente la condición del hombre solo para volver a negarlo. La estética del paisaje nos devela nuestro espacio, y a través de la pintura y la representación, queda expuesto lo que a simple vista queda borrado. El individuo es suprimido para dar cuenta nuevamente de nuestro espacio, por donde nos desplazamos, pero no vivimos.



Gráfico 16.*La Gran Vía*
Antonio López
Fuente:

gran vía
García. Óleo sobre lienzo. 1974-1981
<http://www.viajesconmitia.com>

No es sino en la representación cuando el entorno olvidado puede cobrar nueva preponderancia. El paso de la mirada del artista, como en el caso de la *Gran Vía*, hacia la superficie de representación, por un lado inmortaliza el instante, así como crea una nueva condición en el paisaje. La imagen se vuelve autónoma, lejana a su referente, porque vale ella misma como paisaje.

La función de esta obra es metafísica, trasciende la barrera de lo físico (su referente), y da cuenta de algo perdido, de esa cosmicidad olvidada en el espacio funcional actual; para lo cual, el hombre ha tenido que hacerse a un lado.

En el traspaso de la realidad que percibe el ojo de López García al cuadro, el pintor deja su vida, documenta su presencia en el espacio y la obra no es el objeto en sí, es el acontecimiento que da fruto al cuadro. Este sentido experiencial será el punto de partida para la experimentación de la obra en cuestión.

Sin embargo, a diferencia de este pintor, que traduce lo que su ojo le proporciona, nuestra relación entre el objeto y la realidad se verá mediada por la lente fotográfica. Este pintor hiperrealista consiguió la minuciosidad en el detalle al permanecer horas frente a su modelo, pero a nosotros nos compete estudiar cómo la fotografía simplifica este acto y se vuelve un elemento para el desarrollo pictórico.

Lo que se recoge de estos dos artistas es la intencionalidad de su gesto, hacer de su propuesta una bitácora pictórico-visual de la experiencia cotidiana, íntima del sujeto con su espacio vivido.

2.3.2 El paisaje fotográfico

Dentro del arte norteamericano, como vimos, Hopper fue uno de los grandes referentes que trabajaron sobre los paisajes de la ciudad y el entorno urbano, influenciando a los pintores foto-realistas, quienes se basaron en las imágenes fotográficas para componer sus pinturas. Uno de ellos es Richard Estes.

Este pintor norteamericano, nos presenta escenas de la ciudad trabajadas partiendo de fotografías, trabajadas con minuciosidad en el detalle, principalmente en los reflejos, y consiguiendo composiciones con “un dinámico sentido del espacio” (Dorling Kindersley, 2010, p. 41), como vemos en *Canadian Club* (gráfico 17). Aquí, la pintura es la representación de la representación, y dado que una fotografía guarda gran relación con su referente, es una representación de la *realidad*, que a fin de cuentas compone un escenario virtual que hace posible habitar en *lo real*¹⁵.

¹⁵Refiriéndonos al sentido de realidad expuesto por Žižek (2012), para explicar esta como una condición virtual que permite la interacción con el entorno circundante.



Gráfico 17. *Canadian Club*

Richard Estes. Óleo sobre masonite. 1974

Fuente:<http://www.globalgallery.com/detail/379101/estes-the-canadian-club-new-york>

Lo que vemos aquí, tomando como punto de apoyo que la fotografía no es sino el atrapar la muerte, el instante que nunca volverá a ser (Barthes, 1989, p. 142-145), es una sucesión continua de *muertes*. Muertes del suceso, del instante. Si el espacio ya murió, es tautológico el presentarlo y volver a representarlo. Todas estas sucesiones de instantes que *mueren* y son atrapados para *morir*, evidencian la necesidad por representar la cotidianidad.

En este sentido, el foto-realismo recuerda al *Pop Art*, en cuando representa lo banal, confirma que el espacio hoy se siente como efímero, pasajero y comercial. Las vistas de Nueva York, con grandes edificios, calles asfaltadas, grandes vitrinas, son una reproducción de la vida de hoy, de la muerte del habitante, del nacimiento del individuo. El trasfondo que existe bajo esta representación sucesiva (imagen real, fotografía, pintura) no es el de una relación amigable del hombre con su lugar de origen, como los nostálgicos paisajes impresionistas de Monet, ni mucho menos el deseo por atrapar un instante que se quiera atesorar. Detrás, existe solo la sombra de una muerte.

Si el paisaje es mercancía como todo lo demás, no es sino para consumirlo, y la referencia es el simulacro. Si el simulacro es el punto de partida para la representación, es difícil decir lo que se esconde tras el espacio que hoy se nos presenta como un paisaje. Atrapar la experiencia de un momento no es captar la esencia del mismo, no hay esencia, socavamos en la trivialidad, por eso lo que hacemos continúa siendo trivial.

Fuera de la pintura, recogemos aquí un gesto fotográfico importante con Gordon Matta Clark, artista y estudiante de arquitectura, quien a pesar de morir en 1978, a los 35 años de edad, víctima de cáncer, produjo una obra, según Heartney (2008) cargada de gran importancia y relevancia en cuanto al estudio y crítica de las propuestas modernistas de la arquitectura(p. 322). Su producción encierra

intervenciones sobre superficies arquitectónicas cuyo tiempo de vida se ha cumplido y son destinadas a la demolición. Realizando cortes dentro de estos espacios, muchas veces retira la fachada y permite visibilizar el interior de estas.

Estas obras son de carácter perecedero, y su registro ha sido dado a manera de dibujos, fotografías, video, entre otros medios. En varias ocasiones realiza collages fotográficos de las estructuras intervenidas, tal es el caso de *Splitting* (Gráfico18), realizado con pedazos de una de sus obras en la que parte por la mitad en sentido vertical una casa de Nueva Jersey, permitiéndonos ver dentro de la construcción, exponiendo el sentido de intimidad que guarda una morada. Lo que compete del estudio de este gesto es precisamente el documento fotográfico del espacio aquí intervenido, para analizar el sentido en la disección de la construcción arquitectónica.



Gráfico 18. *Splitting*
Collage de fotografías en blanco y negro sobre cartulina. 1974. 82,6 x 70,5 cm

Fuente:<http://art110.wikispaces.com/Gordon+Matta+Clark>

La crítica que aquí nace sobre la arquitectura tiene su punto de concepción en lo material del asunto. Matta-Clark trata al espacio arquitectónico como “materia inerte” (Foster, Krauss, Bois, & Buchlom, 2006, p. 508), y al descomponerlo da cuenta de este estado así como de su efimeritud. En un sentido más profundo, sus fotografías recogen instantes o *pedazos* de lugares contrapuestos carentes de un sentido de morada, Matta-Clark las expone como simples arquitecturas, como simple materia que se acaba.

Esto nos lleva a pensar y asentar la construcción arquitectónica como materia prima: cemento, madera, viga, etc. Y su vacuidad genera un sentido de *no-hábitat* del lugar empleado. Para Bachellard (1957), “La casa vivida no es una casa inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico” (p.59). En *Splitting* vemos espacio geométrico, y aunque en un tiempo anterior aquellos espacios pudieron estar llenos de vivencias, en el collage fotográfico se muestran fútiles, la geometría de cada rincón es nula en cuanto a recuerdos de instantes vividos, precisamente porque este artista no quería revalorizar al espacio sino mostrar la condición entrópica¹⁶ del mismo.

Matta-Clark constituye un referente para el trabajo, en cuanto muestra a través de sus fotografías una “mortalidad suspendida” (Bauman, 2007, p. 13), cuando congela un instante en que una estructura arquitectónica ha sido diseccionada. El sentido de intimidad espacial agoniza, y cada imagen documenta el sentido de esta muerte hasta capturar el estado efímero en que este proceso es llevado a cabo.

“La pintura paisajística autónoma es un descubrimiento de la Edad Moderna”(Wolf, 2008, p. 7), este descubrimiento llegó a reconocer al espacio estético como un medio para la contemplación del espacio. Sin hacer uso de la pintura, pero abriendo el lugar íntimo a la contemplación, lo que esta obra manifiesta (en su documento fotográfico) es la vivencia estética de este espacio en la urbe, del cual hoy el hombre está desprendido. Esta premisa, como interrogante del hecho de hacer y mostrar paisaje en la modernidad, será importante para el posterior desarrollo de la obra artística aquí presente.

¹⁶La ley de la Entropía, que se desprende de la Termodinámica, como explica Foster (2006) “(...) predice la inevitable extinción de la energía en cualquier sistema dado, la disolución de cualquier organización en el desorden y la indiferenciación, y afirma la inexorable e irreversible implosión de cualquier tipo de orden jerárquico en una uniformidad terminal” (p. 505). En este sentido la obra expone cierto declive en el espacio arquitectónico en cuanto a su uso, lo que conlleva a la pérdida del sentido de intimidad en el mismo.

CAPÍTULO III

CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA

3.1 Descripción de la propuesta

Se dijo que el tiempo de la ciudad esta mediado en cuanto a la funcionalidad del espacio, y las fluctuaciones entre tiempo y tiempo generaban la condición de cronotopo. Buscamos entonces ser partícipes de estas fluctuaciones temporales ubicándonos en el mismo lugar del suceso, la urbe misma, como punto de partida en el entendimiento del espacio actual para el desarrollo del proceso artístico.

El medio fotográfico nos servirá como transmisor de gestualidad. Atrapar un cronotopo mediante la sucesión fotográfica dará cuenta del suceso solo para confirmar la ausencia del hombre como ser esencial de su espacio, volviéndose un consumidor superficial del mismo. Pero proyectar esta fotografía a través de la pintura rompe la indiferencia del individuo y su espacio en cuanto a contemplación, y abre una nueva condición, la de ser atravesado por dicha imagen. El intento por revivir lo nunca vivido, puede despertar en el hacer pictórico un interés en el espectador.

De esta manera, el paso de la fotografía a la pintura constituye un proceso mediador o transformador del espacio y su vivencia. Sin un tiempo veraz, y carente de una cualidad de apego indiferenciado con su referente, la pintura puede devolverle la condición vital al instante del individuo. Quien visite una sala de museo para encontrarse con imágenes de su entorno cotidiano, puede sentirse estéticamente satisfecho con el goce del espacio. Pero, más allá de un simple degustar un paisaje, es el hecho de volver a vivir un momento, o el intento de devolverle al espacio su condición vital, su cualidad de refugio, incluso de *mistisidad* como agente envolvente del ser.

Entonces, el objetivo perseguido es el de reflexionar acerca del espacio que nos rodea, el paisaje de nuestra percepción, y también renovar el sentido actual de apreciación de la pintura. Hoy en día existe la concepción de un paisaje mediado por la idea de paraíso terrenal, cual si este fuera un jardín idílico donde “la vida se perpetua inmutable hasta la eternidad y reina la comunión del hombre con el mundo”

(Godfrey, 2010, p. 234). Su función comercial desplaza cualquier problemática de percepción que el paisaje pueda despertar en el observador. El *objeto pintura* se confunde con el espacio funcional, agregándose a la experiencia simulada, que no permite salir del letargo perceptivo espacial. Su valor de uso funciona en cuanto objeto de consumo y de ornamento (Baudrillard, 2004, p. 31).

De ahí proviene la importancia de darle un nuevo valor tanto a la percepción del espacio en sí, como de la pintura de este (el paisaje). Como vimos, en los años sesenta el entorno en cuanto a la creación paisajística cambió dado que ya no consistía únicamente en la trasposición de la imagen visual a la superficie del lienzo.

En el Land Art, *Campo de rayos* pone de manifiesto que la intervención y el acontecimiento artístico se dan *in situ*, trabajos similares, como las caminatas de Richard Long, las cuales constituyen las obras en sí mismas. Estas no eran representadas a través de los medios fotográficos y textuales, sino que estos permitían su documentación. La esencia de la obra componía el acto mismo en el lugar (Godfrey, 2010, p. 237).

La obra aquí realizada parte de un proceso donde el ubicarse en el sitio es entrar en contacto directo con dicho espacio. A la manera de Long, trasponiendo su accionar al de la urbe, es caminar la ciudad para tratar de entrar en comunión con la misma. Quizá moverse a un lugar despoblado y natural permita, como en el caso del Land Art de los sesenta, una comunicación más íntima con la naturaleza, alejada de la mediación cultural del espacio urbano. Pero en este caso funciona en otro sentido. El intento es el de reconectarse con la vitalidad del espacio en el cual se vive. La realidad urbana se vuelve despoblada en cuanto permea una soledad perceptiva, psicológica, y en primer término la tarea de esta obra es recoger dicha comunicación.

Más adelante recogemos el sentido de morada como el lugar de descanso, de refugio y de intimidad del individuo dentro del entorno urbano, para exponerlos como lugar de las vivencias y experiencias con una carga emotiva más fuerte, dando prioridad a los espacios interiores, donde el individuo puede ser uno con el tiempo, recogiendo la poética que de estas habitaciones se despierta.

Así, la propuesta está enmarcada dentro del estudio de los espacios externos en la urbe por un lado, y por otro un análisis de los espacios internos, enfocándonos en la *habitabilidad* de estos últimos.

3.2 Espacios exteriores

El proceso utilizado para esta serie, tiene su punto de partida en la ubicación del artista dentro del lugar, para ser partícipe del instante. La intencionalidad recoge el gesto de Antonio López García al hacer de su propuesta una bitácora pictórica. Lo que se transmite aquí es el acto de situarse frente al referente, un espacio cotidiano, creando con ello un itinerario de instantes vividos dentro de la ciudad.

La obtención de las tomas fotográficas en perspectiva, surgen de permanecer un lapso prolongado como un observador directo dentro de un espacio cotidiano de la ciudad. Observar el devenir de las personas dentro de este, permite sentir la condición *crono-tópica* del mismo, lo que nos permite visibilizar la relación *vacua* del individuo y el entorno que le rodea, es entonces cuando se captura las imágenes fotográficas (gráfico 19).



Gráfico 19. Fotografías obtenidas de un espacio urbano. Puente peatonal ubicado entre las calles 10 de Agosto y República

Fuente: Francisco Maldonado

La Fotografía como documento luce veraz. Si atrapamos un instante de poco interés en nuestro acontecer cotidiano a través de la fotografía, lo volvemos parte de una memoria gráfica, narrativa en detalle de la realidad plasmada. Esta escena u objeto de representación al ser capturada da cuenta de la *muerte* del instante, a la vez que lo inmortaliza descubre la condición efímera del tiempo y la vida. La imagen del suceso es la huella de la muerte de aquel instante que constituyó el momento previo a la captura a través del lente objetivo de una cámara; y el hecho de que la foto guarde relación mimética con su referente refuerza aun más esta condición.

Estamos paradójicamente ante la imagen inmortalizada de un momento exánime. Pero en la medida en que el individuo entiende esta realidad como su cotidiano, la imagen no resulta otra cosa sino la impresión misma de una muerte, de una ausencia, de un tiempo que ha sido perdido. Esta imagen dará cuenta de una doble muerte, la primera, la de la realidad del individuo, quien frente a la funcionalidad de su espacio desprecia lo vital del suceso, y la segunda en cuanto la imagen congela la temporalidad.

En la fotografía, encontramos la existencia de tres prácticas: el hacer por parte de un *Operator*, el fotógrafo; mirar, a través del *Spectator*, quien contempla la fotografía; y experimentar, papel del *Spectrum*, el objeto fotografiado (Barthes, 1989, p. 35). La manufactura de una fotografía por ende está mediada. Por un lado el *Operator* busca y encuadra lo que le llama la atención, lo que es objeto de su deseo de inmortalización, mientras que el *Spectrum* aparece como una condición de espectáculo, de pose, de simulacro. Decir simulacro es referirnos a la virtualidad de nuestra realidad, lo que imposibilita recuperar una esencia en la imagen. Lo que recoge la mirada del *Spectator*, en sentido deconstructivo¹⁷ nos puede dar la entrada a una nueva lectura brindada a la imagen.

A pesar de la ficcionalidad del acto frente al que se encuentra el *Operator*, existe una búsqueda individual por encontrar algo con lo que el futuro observador entre en conflicto, el *punctum*¹⁸. Se puede simplemente observar lo que a condición de dato se nos presenta, lo que como motivo de Historia, de estudio o análisis aparece, pero el *punctum* en la imagen es aquello ante lo cual el espectador se encuentra sin piso, ante lo cual todo paradigma o descripción cultural mediática se vuelve ambigua.

La imagen en este sentido, nos hace vibrar, trasciende lo superficial, se lee “no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso” (Barthes, 1989, p. 52). Aunque la memoria descarte el detalle de la vivencia, para conservar una impresión del momento, una fotografía lo muestra de manera nítida.

La foto satura nuestra mirada, al ofrecerse llena, completa, atiborrada, no hay escape ante tal imagen, y frente a ella, lo que atraviesa el campo de interés cultural (*Studium*), constituye un nuevo *punctum* (Barthes, 1989, p. 58) con el cual el sujeto entra en conflicto, el tiempo.

Frente a una imagen fotográfica tendemos a recordar, pero “los objetos muertos son reacios a vivir” (Bauman, 2007, p. 13). La imagen en su existencia sólida solo nos permitirá reconocer dicho espacio, y así como en la realidad pasa desapercibido aquí también lo hará. Por lo tanto romperemos esta condición solidificada de la imagen hacia su fragmentación.

Edward Hopper nos mostraba escenas fragmentadas por las vistas de ventanas o por los cortes arquitectónicos dentro de entornos naturales. Esta ambivalencia dinamiza la contemplación de la obra y no se sabe si se mira del interior al exterior o viceversa. Esta condición de fragmentos de espacio

¹⁷Revisar Jaques Derrida y la deconstrucción.

¹⁸ Según Barthes (1989) el *studium* corresponde a una cualidad en la fotografía que produce gusto, que nos acerca a ella debido a sus connotaciones históricas y culturales. En tanto que el *punctum* constituye un elemento que perturba al espectador, una cualidad indiscernible que lo punza, lo lastima (p. 58).

lleva a una condición onírica donde la aparente realidad evoca condiciones de la memoria. No se sabe si se recuerda el espacio, o se cree recordarlo.

Dicho esto, la imagen fotográfica es nuestro punto de partida para la posterior reflexión e inflexión del espacio. La fragmentación de la imagen se dará en múltiples y pequeñas miradas, nace del juego libre que se tiene del espacio, que consiste en trasvasarlo y circunscribirlo en un mecanismo que permite su movilidad.

El cuborubik¹⁹ es utilizado como un objeto de juego y de ocio. Más allá de cómo funciona y su dificultad para armarlo, es el hecho de representar en sí un elemento de distracción. Al aparecer como pasatiempo su categoría es la novedad, elemento que de por sí quiebra la acción lineal del cotidiano y la dinamiza. Es un objeto que “repentinamente se instala en medio de la vida” (Giannini, 1987, p. 29). Esta irrupción es la que se busca crear con la confección de dicho objeto.

Es por ello que se toma este objeto para intervenirlo con las imágenes fotográficas obtenidas de diferentes sitios de tránsito. De esta manera, se ha reemplazado las pegatinas de colores en el cubo por las imágenes cotidianas obtenidas (gráfico 20).

Esta acción constituye por ende, un tras vaciamiento de mi experiencia a través de la imagen en el cubo de rubik.



Gráfico 20. Cubo rubik intervenido con las imágenes fotografiadas
Fotografía: Francisco Maldonado

Luego viene el fraccionamiento. El juego ahora es con la imagen misma. Para ello es importante considerar que una de las caras ha quedado en blanco, con la excepción del cuadro central, en el que se ve, efectivamente, la fracción central de la imagen. Si el cubo rubik fue creado con el objetivo de armar

¹⁹El cubo rubik, inventado por el escultor húngaro Erno Rubik, un rompecabezas mecánico tridimensional cuyo objetivo es el de armarlo de tal manera que todas sus caras contengan nueve cuadros del mismo color. Obtenido de: <http://www.rubiks.com/world/history.php>

el rompecabezas, aquí su función es tratada a la inversa, se busca desarmar el espacio *arrompecabezado*. La memoria entra entonces en el juego de armarse y desarmarse, componerse y descomponerse, obteniéndose de esto la creación de una nueva imagen que no es la de la memoria del espacio, sino una imagen mental que surge del inconsciente.



Gráfico 21. Composiciones obtenidas a través del libre juego con el cubo
Fotografía: Francisco Maldonado

Jugar con las posibilidades que el cubo en cada una de sus caras nos ofrece, nos permite la inflexión del espacio y su razonamiento en cuanto cada cuadro constituye una ventana que nos muestra un espacio insignificante (gráfico 21). Es un juego de memorias olvidadas, y en la creación de lugares que no son lugares, se potencia la reflexión urbano-espacial del individuo frente a su acontecer cotidiano. El libre juego me permite tomar consciencia del espacio, mirarlo con más detenimiento, y los cuadros que han quedado en blanco serán aquellos espacios de la memoria imposibles de recuperar.

Este juego libre sirve de base para la creación pictórica. Tomando en consideración los problemas de la representación en la sucesión realidad-fotografía-pintura, encontramos en primer lugar que la obra realizada sienta sus bases en un proceso vacuo. Se sostiene sobre una base inane, ya que desde el hecho de querer pintar la muerte del suceso, encontramos la paradoja de querer mostrar la vida. En bastidores de 0.34 x 0.34 cm, se ha representado nueve segmentos de una cara del cubo rubik intervenido (gráfico 22 y 23). Este gesto camina en dos direcciones:

Primero hacia recoger los valores pictóricos del paisaje, en cuanto a perspectiva como modelo de transmisión de una simbología. La perspectiva permite dilucidar la tridimensionalidad del espacio representado para generar un sentido del acto de pasar, de circular, de atravesar, para separarlo de la quietud que generaría el acto de habitar, el recogimiento que genera el sentido de morada.

Con la perspectiva, como se dijo anteriormente, los renacentistas transfirieron al cuadro la sensación de un espacio universal, infinito, así como racional y matemático, llegando este a componer un “esquema

irreal, una abstracción” (Tatarkiewicz, 2004, p. 73). Esto anula la función perceptiva, por lo que la vivencia del espacio va hacia su simple delimitación funcional.

En segunda instancia, y en contraposición al primer gesto, el paso de la fotografía a la pintura, busca reubicar al individuo en su espacio. Devolverle la vitalidad al instante en la quietud de la contemplación. Cada ventana es una pieza del rompecabezas de la imagen, disgregadas producen un quiebre de la memoria y de la percepción que quiere ser recuperado. Cuando la imaginación quiere armar la imagen, se le devuelve su papel protagónico en el acontecer del individuo *de paso* que frente a la obra se vuelve contemplador.

El arte es por ende un acto vital. Es el mediador entre el individuo y todo lo que le rodea. Es una experiencia que permite una relación común del individuo y su espacio. En la obra confluyen los tiempos disgregados de los habitantes de la ciudad, quienes se ven ante la posibilidad de recuperar aquello que el simple transitar les ha quitado, la capacidad de valorar perceptivamente y contemplativamente los instantes de su acontecer. El arte en ese sentido, es parte de la vida, en cuanto la devuelve y reconecta al hombre con el hecho vital.

Dejando de lado lo universal, objeto de un *Studium*, la imagen debe centrarse en aquello que nos devuelve a la vitalidad del instante, la memoria de lo vivido²⁰. Mukarovsky (2001) en su teoría de la recepción señala que “un anhelo por lo que está ausente, aunque no haya existido nunca, crea el pathos de la ausencia” (p. 14). Aunque no haya una significación real de la experiencia del espacio, este se recupera en la imagen, pero como mero espejismo, la imagen o su recuerdo se completa por una condición psíquica imperante.

Se busca entonces la recuperación del momento a través de la traducción de la imagen fotográfica al lenguaje del pincel, trasponiendo también la mano y memoria del artista como testigo del espacio vivido.

Es por tanto la labor de esta obra, y consecuentemente, de la concepción de arte aquí presente, trascender en la recepción del espacio para poder *revivirlo*, o hacer que el espectador lo viva. Si el entorno pasa desapercibido, al ser traspuesto a la superficie de representación empieza a crear conflicto. La imagen debe atravesar al espectador, espolearlo, para generar en él la vivencia del recuerdo, completar la memoria, aunque sea solo de manera ficcional.

²⁰Al igual que la imagen cinematográfica, permitiéndonos *vivir* a través de otra vida, de una historia ficcional. El arte por tanto cumple en acercar a un suceso ficticio para despertar sensaciones reales.

Barthes dice, que él es el único que puede reaccionar ante la foto de niña de su madre muerta, para el resto pasaría como un suceso más. Pero esto es porque él siente en la imagen la esencia de su madre, se “re-encuentra” (Barthes, 1989, p.109) con ella, logra conocerla. Esta trascendencia es a la que debe conducir una imagen artística, lejos de cualquier otra que resulta descriptiva, y aunque el espacio no haya sido vivido por el individuo que por él se desenvuelve, el recuerdo está presente en cuanto este reconoce la huella de su paso por dicho lugar. Así como el *re-encuentro* de Barthes y su madre, el individuo se *re-encuentra* con su espacio.

En la fotografía, el deseo de revivir un instante está siempre presente, en la pintura está el deseo de soñarlo. No basta solo con tener la reminiscencia del referente presente, es importante darle el paso al universo que permite abrir la imaginación, la pintura. Se trata de convertir el espacio de la realidad geométrica en un espacio de realidad onírica, donde la imaginación y la percepción permitan al hombre, cobrar un diálogo introspectivo que permita no solo la degustación del paisaje, sino la reflexión del mismo, devolviendo sentidos esenciales de hábitat y propiedad.

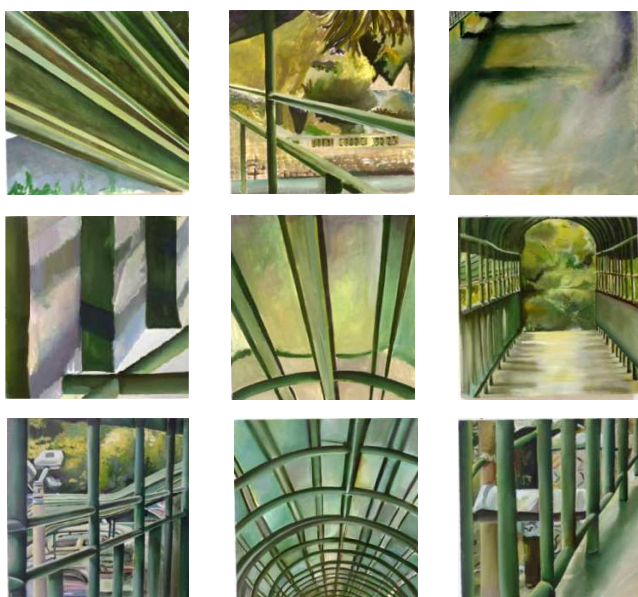


Gráfico 22. *Descomposición espacial I*
Óleo sobre lienzo. 2012.
Fotografía: Francisco Maldonado

Gráfico 23. *Descomposición espacial II*
Óleo sobre lienzo. 2012.
Fotografía: Francisco Maldonado



Así como la obra de Land Art de Di María acerca al espectador a la experiencia sublime, en lugar de solo sugerirla como la pintura en el Romanticismo, en esta serie pictórica se trata de develar la ausencia del sujeto para que este vuelva a contenerse, y que viva (o reviva) a través de los ojos del artista, la propia experiencia de este. Es extraerse del simulacro creado por la condición de realidad, para repensar al espacio como tal, y transmitir esa vivencia a través del lenguaje pictórico.

No es necesario construir una hiper-realidad en el cuadro, como la de Estes, creando una imagen que se constituya la sombra o el reflejo de la realidad simulada, sino la de dar apertura a la memoria al reconocimiento del espacio como tal. El gesto recogido del pintor norteamericano antes mencionado es el de partir de la fotografía como soporte para la creación pictórica, y el hecho de que represente su realidad cotidiana, la artificialidad de la urbe, ante la que se ve avasallado.

Disecionar la imagen aquí no es romperla, sino descomponerla para darle protagonismo a cada pequeño rincón del que está hecho un lugar. Para que cada sitio perdido constituya en sí un paisaje y reconfirme su existencia a través de un lenguaje que, fuera de reproducir, para no volverse la copia de una copia, crea un nuevo nivel imaginario basándose en otro previamente elaborado. En lugar de congelar el instante y dar cuenta de su muerte, es tratar de vincular la vida existente de aquel lugar.

La imagen vacía expone la experiencia también vacía del sujeto. Al ser fragmentada trasgrede los espacios de realidad en cuanto abre la imaginación y percepción del sujeto para permitirle, en términos simples, observar lo que a simple vista no se ve. De ahí se busca partir para una reflexión interna del individuo, en la búsqueda de un instante común de convivencia topográfico espacial que pueda confirmarlo, no solo como objeto de la rutina, sino como sujeto primordial del mismo (gráfico 21).

El arte entonces se plantea como búsqueda, “se trata en verdad, de buscar una experiencia en que converjan las temporalidades disgregadas de nuestras existencias. Búsqueda de una experiencia común, o lo que sería lo mismo, de un *tiempo realmente común*” (Giannini, 1987, p. 18-19). Tiempo que puede manifestarse a través del arte. El arte entonces rescata lo brusco y desabrido de la experiencia cotidiana.

Si para el Romanticismo el espacio en el paisaje traía a flote la experiencia sensible y el deseo de retener lo indetenible (sublimando el paisaje lo volvía objeto del recuerdo atemporal y universal), se rescata la preponderancia del paisaje como tal, desligándolo de un mero objeto decorativo para traer el instante en un intento de rellenar el vacío experiencial del sujeto que simplemente *pasa*.

Se hace entonces, una reflexión topográfica y temporal del cotidiano actual del individuo, enmarcado por la vida de ciudad, circunscrita por la rutina. Recogiendo las palabras de Enrico Castelli, citada por

Giannini (1987) “La experiencia común es un criterio absoluto de verdad” (p. 26). La experiencia cotidiana del individuo urbano llega a ser común en tano el uso de su espacio. La experiencia individual adquirida en el desarrollo de la obtención fotográfica de imágenes busca universalizarse, volverse parte de la experiencia común en cuanto es presentada a manera de lienzos.

3.3Espacios interiores

3.3.1 Espacios inhabitables

Si el ejercicio anterior recoge sucesiones fotográficas de espacios experimentados y su traspaso a la pintura, esta obra pone en evidencia un espacio que en el cotidiano resulta indiferente (gráfico 24)- precisamente porque no es accesible a la mirada-, donde únicamente vemos el espacio por donde transita el elevador. Esto es llevado luego a la imagen pictórica después de pasar por el trabajo fotográfico.

Manifiesta así la condición de un no-lugar, precisamente porque no se lo ha vivido. No tiene tiempo, no tiene memoria, no es habitable, y sin embargo encuentra su punto de interés en la contemplación, como huella de lo alienante que resulta el espacio de hoy, destinado a repeler al sujeto y dejarlo como elemento de las simples prácticas funcionales de manejo del espacio.



Gráfico 24. *Imborrable*
Pintura al óleo sobre un rompecabezas. 2012
Fotografía: Francisco Maldonado

El juego metonímico nos permite presentar el espacio hueco de un lugar-objeto de uso, el elevador. Sin embargo, el hecho de haber sido pintado sobre un rompecabezas, amplifica su sentido para referirnos a la imagen que se destruye en nuestra memoria. No solo se completa el sentido del espacio con la metonimia, sino que se busca socavar en el recuerdo para completarlo en la esencia de la imagen.

La perspectiva surge como instrumento elocuente de representación, para acercar al sujeto a la lectura del espacio, y poner en evidencia una simbología propia en cuanto a su uso: el espacio transitado es un espacio baladí, del cual no podemos atesorar experiencias que puedan ser llamadas verdaderas.

Gordon Matta-Clark en las disecciones de sus edificios pone en evidencia lo íntimo del espacio. Su gesto descompone la realidad material de los edificios. Aquí separamos las partes de la representación fotográfica del mismo. Más que romper al espacio como lo hace Matta-Clark, rompemos su imagen, volviendo sobre la contradicción de recordar u observar un espacio de insignificante importancia para nuestra vida cotidiana.

3.3.2 Espacios habitables: la intimidad del hombre

Considerando que la línea que sigue el proceso moderno como dirección de nuestra manera de vivir, el espacio y el hombre sufren una separación, que se evidencia en la pérdida del instante vital. Es el arte entonces el vehículo que permite recuperar esta experiencia perdida, reconectando al hombre con la intimidad respecto de su entorno circundante.

Por un lado el espacio ofrece virtudes racionales, cuando los indicios de su construcción y diseño se vuelven evidentes, para demostrarnos que en principio guardan un sentido. Pero la idea es trascender más allá de la simple función de un espacio denotada por su actitud geométrica, y trasponer al espacio un alma, un halito de vida.

Bachelard (1957) dice respecto de la acción doméstica: “los objetos animados así animados nacen verdaderamente de una luz íntima: ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica” (p. 75). Dentro del mundo funcional, el mundo de objetos geometrizados, el valor está dado por la función de dicho objeto. Es necesario entonces, rescatar en la acción humana, aquel valor por el cual el hombre se vuelve íntimo de su espacio de hábitat. Este gesto doméstico le devuelve una virtud más íntima a la relación del hombre y su entorno, que la que le confiere el espacio de la realidad funcional.

La arquitectura moderna proclamaba su idea de avance en torno a lo racional y aséptico, el “cubo de vidrio”, como explica Heartney (2008) fue una de las estructuras símbolo del panorama moderno de urbanización (p. 322). Para el arte minimalista el cubo compone la estructura cartesiana moderna. Su sentido racionalista compone el módulo que permite acomodarse para vivir dentro de la realidad moderna. Esto coloca al cuerpo espacial cúbico como *forma* del acontecer urbano.

En este sentido, en la obra se busca trasponer a la figura del cubo rubik -antes usado- un traspaso metafórico de la vida urbana. Superponiendo sobre este una serie de fotografías de mi habitación (gráfico 17). Así, se permite el paso de un lugar cuya construcción arquitectónica está dada por un uso, al de un lugar de intimidad donde se recupera el instante vital de *habitar*.

La casa como una caja donde se desarrolla la vida, acumula experiencias, sensaciones, recuerdos, es donde se guarda la vida. El cubo aquí busca ser ese elemento en el cual se impriman las experiencias cotidianas, un relato diurno del sentido íntimo de vivencia del espacio.

El cubo resultante, es una suerte de collage de imágenes de un mismo espacio, guardando referencia con los montajes fotográficos de Matta-Clark, permitiendo reconocer al mismo pero ya no como un no-lugar, sino como el lugar donde mi huella dota al espacio de un tiempo único (gráfico 26).

La reproducción del objeto es un juego anafórico (gráfico 27), que busca crear la sensación de una bitácora visual y experiencial, donde día a día la rutina del habitar crea un recuerdo visual que me permite contemplar mi escenario cotidiano, y con ello recuperar mis vivencias. Compone una especie de bitácora de vida, que confluye siempre en un mismo punto. Todo va hacia el mismo lugar, y el ciclo cotidiano se cierra en el lugar de descanso (Giannini, 1987).



Gráfico 25 Fotografías de mi habitación. Francisco Maldonado
Fuente: Francisco Maldonado



Gráfico 26. Cubo rubik intervenido
Fuente: Francisco Maldonado



Gráfico 27. Cincuenta Cubos rubik con imágenes de mi habitación
Fuente: Francisco Maldonado

Esto permite vislumbrar que en la experiencia íntima la relación con el espacio se guarda inmutable. Nuestro hogar recoge nuestra vida, es nuestro *lugar* de pertenencia. Exponerlo permite mirar dentro de la realidad personal del individuo, para acercarnos al mismo. Entendiendo con ello aquel espacio fuera de su funcionalidad, compone el terreno en el cual imprimimos nuestra huella, en el cual dejamos nuestro halito de vida, donde nuestras experiencias marcan y confirman nuestra existencia.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

4.1 Conclusiones

- La pintura del paisaje permite la representación del entorno del individuo para mediar su relación con el espacio. La perspectiva permite crear en el cuadro una representación fiel de la realidad que nos permite entenderlo como una ventana hacia la ficcionalidad del espacio, así como la transmisión de valores simbólicos a través de la misma. Este paso en la representación espacial permite contemplar la realidad frente al cual el sujeto sufre una separación.
- El entorno urbano constituye el centro del desarrollo humano en la actualidad. Mediado por una lógica funcionalista, y regido por la cotidianidad rutinaria, este ha alienado las condiciones de intimidad del hombre respecto de su espacio. Elementos como el cronotopo nos permiten visibilizar los ritmos cambiantes en el espacio fruto de su organización como elemento de uso, y conceptos como el no-lugar, permiten darnos cuenta de la cualidad de extravío del sujeto en el espacio.
- El arte que representa lo urbano transmite el sentido vacío de la vida actual. El individuo pierde preponderancia y el espacio en sí cobra autonomía como hito de la condición humana actual.
- La memoria espacial es documentada a través de las fotografías como medio de captación de instantes con una relación fuerte con su referente, mismos que dan cuenta de congelamientos de los sucesos mas no *re-vivencias* de las experiencias adquiridas de los mismos.

- La representación pictórica permite la reconexión del hombre con su espacio. Se vuelve no solo un objeto, sino un acto vital que permite revivir la experiencia cotidiana, apartarla de su letargo y rescatar valores sensoriales, experienciales y vivenciales en el alienado individuo actual.
- El arte busca ser un medio de reconquista con la experiencia vital del espacio. Partiendo de la contemplación del mismo se busca generar facultades perceptivas y recuperar experiencias vitales perdidas, dada la condición rutinaria de la vida hoy en día.

4.2 Recomendaciones

- Se puede realizar un análisis más profundo de la fotografía urbana actual. Las consideraciones aquí presentadas corresponden al uso de la fotografía como parte del elemento gestor de la obra. Consecuente con esto es importante continuar en el análisis de otras perspectivas para una mejor comprensión del uso de este medio en el estudio de la urbe.
- El presente trabajo explica la paisajística desde la mirada figurativa y realista. Se puede ampliar con el estudio del paisaje en cuestiones abstractas, o de otras líneas de trabajo.
- Un análisis más exhaustivo del texto *La Poética del Espacio* de Gastón Bachellard permitirá extender el entendimiento de las condiciones fenomenológicas del sentido del espacio, la condición de habitar y el individuo.
- Observar fotografías de obras del Land Art en otras fuentes, permitirá ampliar en el conocimiento de las mismas. El presente trabajo no cuenta con imágenes de las obras referidas dado las explicaciones expuestas en el primer capítulo respecto de las cualidades contemplativas de las mismas.

Bibliografía

LIBROS

- 1 Arrechea Miguel, J., & Soto Caba, V. (2003). *Diccionario de Arte. Pintores del siglo XX*. Madrid: LIBSA.
- 2 Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- 3 Bachellard, G. (1957). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- 4 Barrios, J. (2002). Lugar(es) La urbe y lo contemporáneo. acervo artístico Fundación Televisa. Mexico D.F, Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- 5 Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. España: Paidós.
- 6 Baudrillard, J. (2004). *El sistema de los objetos*. Mexico D.F.: Siglo xxi editores.
- 7 Bauman, Z. (2007). *Arte líquido*. Madrid: Sequitur.
- 8 Dorling Kindersley. (2010). *Arte. La guía visual definitiva. 1945-Actualidad*. Singapur: Dorling Kindersley.
- 9 Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchlom, B. (2006). *Arte desde 1900*. Singapur: Akal.
- 10 Giannini, H. (1987). *La reflexión cotidiana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- 11 Godfrey, T. (2010). *La pintura hoy*. China: Editorial Phaidon.
- 12 Heartney, E. (2008). *Arte y Hoy*. China: Phaidon .
- 13 Heinrich, C. (2011). *Claude Monet*. Santiago de Chile: Editorial Cordillera.
- 14 Henckman, W., & Lotter, K. (1998). *Diccionario de Estética*. Barcelona: Crítica.
- 15 Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Barcelona: Ediciones Destino.
- 16 Izquierdo, Y. (2002). *Acoso y ocaso de una ciudad*. San Juan: Editorial Isla Negra.
- 17 Kenneth, C. (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- 18 López Chuhurra, O. (1971). *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Labor.
- 19 Lothe, A. (s.f.). *Tratado del paisaje*. Buenos Aires: Poseidón.
- 20 Panofsky, E. (1973). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editor.
- 21 Raquejo, T. (1998). *Land Art*. Editorial Nerea.
- 22 Renner, R. (2002). *Edward Hopper. Transformaciones de lo real*. Alemania: taschen.

- 23 Soriau, E. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal Ediciones.
- 24 Tatarkiewicz, W. (2004). *Historia de la Estética III. La estética moderna*. Madrid: Akal.
- 25 Wolf, N. (2008). *Pintura paisajística*. Alemania: Taschen.

INTERNET

- 26 Angel, A. (22 de julio de 2012). *La voz del norte. Periódico cultural de Sinaloa*. Recuperado de sitio web La voz del norte: <http://www.lavozdelnorte.com.mx/semanario/2012/07/22/el-romanticismo-en-el-arte/>
- 27 Cortizo Alvarez, T. (s.f.). *El tiempo de la ciudad*. Recuperado de www.cervantesvirtual.com: www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-tiempo-de-la-ciudad-ciclotopos-cronotopos-cronemas-y-cronoramas-una-hipotesis-ovetense-0/+El+tiempo+de+la+ciudad:+Ciclotopos,+cronotopos,+cronemas+y+cronoramas.+Una+hipotesis+ovetense&hl=es&gl=ec&pid=bl&srcid=ADGEESi
- 28 Mcnab, D. (12 de noviembre de 2012). *youtube.com*. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=OrdBYHAEWxA>
- 29 Saravia. (12 de diciembre de 2012). *Ciudad efímera*. Recuperado de sitio web Ciudad efímera: <http://flaneur.bligoo.cl/el-fl-neur>
- 30 Segre, C. (2012). *Revistas Científicas Complutenses*. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0101120011A>
- 31 Torre, H. (04 de agosto de 2009). *Youtube.com*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=pyw3tGlhpk8