

EL PAISAJE COMO
VESTIGIO DE LA
EXPERIENCIA
VIVIDA
Obra Personal

MARIANEL GONZÁLEZ GONZÁLEZ



ACADEMIA MEXICANA DE PAISAJE, A.C.

MARIANEL GONZÁLEZ GONZÁLEZ

EL PAISAJE COMO
VESTIGIO DE LA
EXPERIENCIA
VIVIDA
Obra Personal

ACADEMIA MEXICANA DE PAISAE, A.C.

EL PAISAJE COMO VESTIGIO DE LA EXPERIENCIA VIVIDA
OBRA PERSONAL

ISBN: 978-607-97707-7-8

Primera edición en México, 2023

D.R. © 2023. ACAMPA, ACADEMIA MEXICANA DE PAISAJE, A.C.

Calle San Juan de Letrán 4311, Lomas del Seminario,

Zapopan, Jalisco, México

CP 45038

<https://www.acampa.land>; academiadepaisaje@gmail.com

MARIANEL GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Autora

Editores: *Luz Elena Claudio García y Roberto Novelo González*

Diseño editorial: *Luz Elena Claudio García*

Imagen de la portada: *Marianel González González*

Fotografía: *Marianel González González*

Las partes que componen este documento pueden reproducirse como apoyo didáctico para la educación y la divulgación de la ciencia, el arte y la cultura, siempre que no se haga con fines de lucro y se cite la fuente

HECHO EN ZAPOPAN, JALISCO, MÉXICO. MAYO 2023



MARIANEL GONZÁLEZ GONZÁLEZ



Nació en la Ciudad de México, en 1985. Ella es una artista visual con más de 10 años de experiencia en el medio. Egresada de la licenciatura y maestría por la Facultad de Artes y Diseño perteneciente a la UNAM, fue becaria del Programa de Jóvenes Creadores del FONCA en los periodos 2011-2012 y 2016-2017, cuenta con reseñas de su trabajo en la revista Proceso y en el diario Milenio, además una de sus obras se publicó en la revista colombiana *La Astilla en el Ojo* en su edición Surreal del 2018. Su trabajo puede ser reconocido por sus exposiciones individuales: *Contingencias*, Fundación Sebastián, 2022; *La Ciudad, la Nueva Naturaleza*, Fundación Sebastián, 2016; *La Ciudad*, Museo de Arte Moderno del Estado de México, 2015; *Recuerdos de un viaje oriental. Un viaje por Japón*, Espacio Japón, Anexo de la Embajada del Japón, 2011. En el año 2016, publicó un catálogo de la exposición *La Ciudad, la Nueva Naturaleza* realizada en la Fundación Sebastián, el cual se encuentra tanto en versión impresa como en versión digital. Ha participado en más de 20 exposiciones, tanto colectivas como individuales, donde figuran: Colección Soledad *El paisaje urbano*, obras de gran formato, Centro Cultural Mexiquense Bicentenario (2019); *Parámetro Arte Lumen* Primera Edición, Museo de Arte Carrillo Gil (2015); *Índice Pictórico 74 – 89* (2011) y *Pintura y punto* (2012) en la Fundación Sebastián; Premio Nacional de Pintura Julio Castillo, Querétaro (2014); V Bienal de Yucatán, Mérida (2011); Séptima Bienal de Pintura y Grabado Alfredo Zalce (2009), entre otras; así como en los VII y VIII Congresos de Ciencia y Arte del Paisaje, organizados por la Academia Mexicana de Paisaje, A.C. Paralelamente, tiene 10 años de experiencia en el campo de la restauración, en el Museo Franz Mayer y en el taller *Restauro y Sucesores* del maestro Manuel Serrano.

CONTENIDO

Presentación 01

Aproximación al origen de la necesidad de la imagen en la representación del entorno 02

Desde la supervivencia 03

Desde la emotividad 05

Desde lo histórico 07

Desde el arte 09

Inicios de una aprehensión emotiva y estética del entorno citadino 17

Desarrollo del trabajo plástico posterior 43

Epílogo 43

Bibliografía 44

PRESENTACIÓN

¿Por qué la representación del entorno?

La pregunta surge desde una necesidad personal de registrar en pintura mis experiencias de vida en la Ciudad de México, comenzando desde el primer año en la licenciatura y persistiendo actualmente durante el curso de la Maestría en Artes Visuales.

Considero que mis primeros años de vida fueron determinantes para hacer emerger, tan recurrentemente, la imperiosa necesidad de salir a explorar y vivir el entorno que estaba fuera de la casa materna. Antes de los 16 años no se me permitía salir en soledad. Desde niña conocía muchas partes del centro de la ciudad, mi colonia, algunos mercados (fijos y ambulantes), pero los recorría siempre acompañada. Por lo cual, en el momento en el que fue ya inminente que viajara sola en transporte público o caminando (nunca me ha agradado manejar el automóvil), sentí por primera vez la libertad de recorrer el espacio a voluntad; y sin darme cuenta, también empecé a sentir el espacio “abierto” justamente como una experiencia abierta de posibilidades y libertad de desplazamientos, en contraste con la percepción del espacio “cerrado” de la casa donde habitaba o limitado a la compañía.

Comenzaron los recorridos a pie por las calles de la

Ciudad de México. El caminar en la ciudad y reconocer los puntos de referencia que había tenido toda la vida, pero hacerlos propios y significativos dentro de mi propio mapa mental y emocional de la ciudad, resultó en una recurrencia del tema en mi obra plástica posterior, tomando a la ciudad como el motivo principal de mis exploraciones espaciales, cromáticas, acromáticas, compositivas.

Sin embargo, al continuar mis estudios de maestría y colocar al paisaje urbano como eje central, tal eje se desfasó hacia un horizonte más profundo: al vislumbrar que más allá del motivo de la ciudad se encontraba la razón misma del género del paisaje a lo largo de la historia, desde la necesidad de estudiarlo, entenderlo y representarlo hasta la razón por la que, como ser humano, comparto tal necesidad.

Es por ello que la presente obra, es un estudio de lo general a lo particular, que comienza en el por qué como especie humana necesitamos la imagen visual en nuestra representación del mundo (además de la palabra), pasando por diferentes estadios y funciones de la misma dentro del esquema de conceptualización humano, hasta una introyección personal profunda en la que resuelvo y comprendo por qué como individuo y ser humano comparto esa misma necesidad.

¿La palabra y la imagen nacieron a la par? No lo sabemos con exactitud, diría Gottfried Boehm. Pero lo que sí sabemos, es que tanto la palabra como la imagen han jugado un papel fundamental para poder entender y dar forma al mundo en el que vivimos. Ya sea por medio de edificaciones, imágenes, escritura (¡hasta las recetas de cocina!), la posibilidad de construir y modelar al entorno hace que nos podamos mover dentro de una estructura conocida, y como consecuencia sentir estabilidad y bienestar.

Lo que se ve y cómo se ve está conformado tanto por aspectos genéticos como intuitivos, propios de un proceso evolutivo como especie animal, como por aspectos socioculturales; así el ser humano se va apartando paulatinamente del entorno natural para ir construyendo el suyo, individual y colectivamente.

Es por ello que la imagen es como un anclaje en el mundo puesto por el ser humano, ya que es parte de nuestra necesidad de supervivencia por ser una forma de abstracción de los elementos que nos rodean, y así formar referencias visuales que nos sirvan de orientación; como la punta de un compás en donde me sitúo en un hipotético “centro” firme, y el otro

APROXIMACIÓN AL ORIGEN DE LA NECESIDAD DE LA IMAGEN EN LA REPRESENTACIÓN DEL ENTORNO

extremo es mi mirada que se mueve y que marca su límite u horizonte.

Las imágenes entonces son un registro, una huella de la percepción que reflejan las características físicas e intenciones conceptuales de quienes las crearon y, a su vez, de quienes las contemplan. Por tanto, propongo un análisis de tales intenciones desde cuatro aspectos que considero fundamentales en el desarrollo humano, los cuales a pesar de que se abordan por separado, están íntimamente interconectados.

Desde la supervivencia

El sujeto “... no es otra cosa que mirada... la mirada es el lenguaje del que dispone para configurarlo (al mundo), su instrumento...”¹Valeriano Bozal

En el texto de *La forma de lo real* de Josep Català, encontramos una explicación inicial sobre la función de la mirada en el ser humano, como una forma consciente de ver el mundo, sus límites y posibilidades y así, por medio y a partir de ella estimularlo y moldearlo. Ver es pensar la realidad, acción/percepción en la interacción con el mundo.

Català explica que desde que nos erguimos en dos patas y dejamos de ser cuadrúpedos² al ver el mundo en vertical necesitábamos ver más hacia lo lejos y aprender a distinguir distancias, volúmenes, tamaños y colores. Concuere da con Martin Jay en su libro *Ojos abatidos* donde menciona, como un punto de origen o el antecedente más directo de las relaciones de los seres vivos con el afuera:

*“Como animal diurno, que se erguía sobre sus cuartos traseros, los primeros seres humanos desarrollaron su sistema sensorial para que la vista fuera capaz de diferenciar y asimilar la mayoría de los estímulos externos de forma superior a los otros cuatro sentidos.”*³

Otro científico que nos aporta una interesante visión acerca de la interacción del ser humano con el entorno y cómo ambos se conectan e influyen entre sí es Collin Ellard, que a pesar que trabaja desde la arquitectura, aborda la percepción del espacio también a través de la imagen. Sus investigaciones tienen como eje central la manera en la que las edificaciones nos hacen actuar y sentir de alguna forma determinada, y a partir de ahí se mueve al pasado, al presente y al futuro para encontrar que “...de manera innata nos sentimos atraídos por los elementos de lugares que para nuestros antepasados podrían haber supuesto la diferencia entre la vida y la muerte.”⁴ Se liga a los conceptos de “perspectiva y refugio” (“ver sin ser visto”) del geógrafo Jay Appleton, y considera que de alguna manera ésta percepción inicial del entorno influye en el tipo de imágenes que preferimos estéticamente, ya que nos producirían sensaciones de placer, seguridad, bienestar, etcétera.

1. Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y prácticas artísticas contemporáneas. Volumen II.* P. 18

2. Los cuadrúpedos, al estar en mayor contacto con el suelo, se guían mucho más por el olfato y dependen mucho más de él para su supervivencia.

Las argumentaciones anteriores las vemos sustentadas previamente por Fernando González Bernáldez, en el texto *Invitación a la ecología humana*. Para evidenciar la importancia de la estética del paisaje y su conservación ecológica, González Bernáldez hace hincapié en que nuestra aproximación estética al entorno parte de una base que sintetizo como “primigenia intuitiva”, en la que la necesidad adaptativa nos llevó a generar *apego o afecto* hacia ciertos lugares por sus características, por un lado “legibles” o claras de evaluar como un lugar seguro; pero también como lugares de interés para la exploración y el posible descubrimiento de novedades que pudieran aportar a la supervivencia humana. Y todo esto, decantado (en formas mucho más complejas y sofisticadas) hacia el gusto estético⁵. Y ya en este siglo, la mirada artística de Francesco Careri en su extraordinario texto *Walkscapes*, nos conecta física y simbólicamente a través del errar nómada en búsqueda de elementos indispensables para sobrevivir, a nuestros andares ciudadanos contemporáneos; ambos como formas humanas de transformar el espacio en *nuestro*.

La supervivencia se ancla con la imagen, ya que esta última es la mediadora entre nuestra percepción del espacio, la necesidad de asirlo y comprenderlo para sobrevivir; y así tejer el siguiente eslabón hacia lo emotivo y lo estético.

3. Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. P. 13

4. Ellard, Collin. *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y en el corazón*. P. 33

5. “Incluso, podríamos admitir que la estética del entorno natural sería la introducción obligada al tema de la estética en general, que, probablemente, hunde sus raíces en un mundo primitivo de relaciones referidas al medio natural y primerizo del hombre.” González Bernáldez, Fernando. *Invitación a la ecología humana. La adaptación afectiva al entorno*. P. 21

Desde la emotividad

Como animal pero también como ser pensante, el ser humano reacciona instintiva y afectivamente (también estéticamente) a su entorno. Tanto Ellard como González Bernáldez, parten de la idea de que la aprehensión afectiva del entorno está ligada desde su origen a la supervivencia, y después se traslada a un apego emotivo hacia los lugares en los que nos desenvolvemos, a través de estímulos tan básicos como el placer y el malestar que los lugares nos producen.

Entonces, podemos decir que el haber podido transmitir y traducir el mundo en emociones y significados (entre ellos las imágenes), nos ha ayudado a la sobrevivir en primera instancia y a construir cultura en segunda; y también nos ha llevado a una mayor comprensión y manipulación de lo que nos rodea, a ir mucho más allá de cada una de las fronteras que nos presentan. Ha sido un camino dual ya que, pese a ser parte también de lo que nos circunda, necesitamos mantener la distancia para poder contemplarlo, entenderlo, asimilarlo, modificarlo y después, gracias a esa distancia, volver a nosotros mismos y observar cómo es que hemos cambiado nuestro entorno y cómo éste nos ha modificado en respuesta.

Entrando en materia, definitivamente existe una estrecha relación entre los lugares en los que nos desenvolvemos, los sentimientos y las emociones que nos provocan y, por ende en las imágenes que creamos por esta relación. Como ejemplo, Ellard nos menciona estudios en los que se han colocado pantallas con imágenes de la naturaleza en ambientes de trabajo, totalmente cerrados sin contacto con el exterior, teniendo como resultado que los trabajadores experimentaron un efecto positivo y tranquilizador al contemplar tales imágenes. Esto es muy importante ya que el contacto con el entorno, aunque sea solo representado en imagen de manera controlada, puede resultar a modo de sustituto del mismo y provocar estados ciertos de ánimo: “...lo peculiar a la luz de mi planteamiento es que al menos parte de la reacción biofílica se fundamenta en las propiedades puramente visuales de las escenas naturales...”⁶

6. Ellard, Collin. *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y en el corazón*. P. 51

Otro punto de suma importancia que menciona Ellard es que nuestro cerebro racional está estrechamente ligado al emocional; lo que siente y experimenta el cuerpo tiene que ver en la manera en la que pensamos, tomamos decisiones, emitimos juicios. Es por ello que las imágenes influyen tanto en la emotividad como en nuestro comportamiento, por el simple hecho de tener la capacidad de prestarles atención. También González Bernáldez dice que en la interacción hombre-entorno, los efectos que ciertos paisajes nos producen son parte de reacciones anteriormente programadas de agrado, simpatía o afecto dadas por los procesos evolutivos y de adaptación, lo que se deriva al gusto estético que podemos tener hacia imágenes de paisajes.

El apego afectivo hacia algo (o alguien) hace que lo tengamos como punto de referencia (anclaje) en nuestro desenvolvimiento en el mundo. Por esto considero que el menhir simboliza esa ancla de los cuales los antiguos nómadas de asían como marcajes de esos lugares de referencia, por los que sentían algún apego afectivo inicial y que se fueron transformando en lugares sagrados de reunión. Por alguna muy poderosa razón se tomaron tanto trabajo en erigir semejantes monolitos. Careri describe este

momento como el punto de partida de “la necesidad de una construcción simbólica del paisaje”.⁷

Y ya que comprendemos cómo es que la imagen del entorno nos liga a él afectivamente, podemos entender cómo ese recurso se ha utilizado a lo largo de la historia con muy distintos fines.

7. Careri, Francesco. Walkscapes. *El andar como práctica estética*. P. 28

Desde lo histórico

“...el ser humano, visto desde la historia evolutiva, siempre fue un participante (para sobrevivir), antes de que pudiera convertirse en un espectador distanciado y no comprometido.”⁸ Gottfried Boehm

Aspectos universales de especie y socioculturales, ambos influyen en nuestra valoración de un entorno.

Mucho nos hemos alejado del papel inicial que teníamos en la significación y funcionamiento de las imágenes, pensando en las pinturas rupestres o las primeras representaciones de las estelas de piedra. Esa relación íntima y simbiótica, se ha transformado en un uso del servicio que nos da la imagen efímera en la actualidad.

Conectando con el texto de La forma de lo real que nos dice que mientras más complejo el organismo más complejo es el entorno en el que se desenvuelve, el ser humano en la historia del desarrollo de sus relaciones con el mundo, en su apropiación y transformación del mismo, ha complejizado cada vez más su entorno y ha girado en el sentido donde ha cambiado el uso que se le ha dado a la imagen, para relacionarse con su momento histórico de forma consiente o manipulada.

Mucho de lo que mencionan José Luis Brea y Mieke Bal en sus textos, versa en que la imagen ha sido por un lado una gran herramienta de comunicación⁹. Para Mieke Bal, el objeto y su imagen son creados por las condicionantes sociales; por ende, la manera en la que el entorno se representa a través de ellas, resulta también condicionada. Por lo que una experiencia esencial de la imagen no existe, justo por el contexto social y vivencias tanto personales como colectivas que nos preceden, además de nuestra propia forma de ser biológica y emotiva. No hay “pureza” en el acto de mirar. En este sentido, se conecta con el texto de José Luis Brea Las tres eras de la imagen, en el cual a través de un singular recorrido de cómo se nos ha presentado la imagen a lo largo de la historia, nos muestra de qué manera nos hemos relacionado con ella.

9. Aunque también de manipulación de los que llaman “regímenes escópicos” de las estructuras de poder, que conocen la fuerza de atracción y de “atención” (Ellard) que le podemos dar a la imagen y trabajan con el efecto que pueda generar en nosotros, ya sea para la manipulación ideológica o económica.

Desde mi parecer, no podría llamar a esto evolución o desarrollo, sino “consecuencialidad”. A manera de juego de billar, la forma en la que hemos creado la imagen y en la que nos hemos relacionado con ella, son productos de golpes intencionados, subjetivos e intersubjetivos, entre nosotros, el entorno y la imagen. Además considero que la idea primigenia en el estudio de la imagen que tiene que ver con la “ausencia” del objeto y como su “sustituto” la presencia de la imagen, se ha trabajado de manera muy eficiente a partir de la revolución industrial, la propaganda política y comercial, ya que inducen una idea de carencia o falta de “algo” y el deseo de apropiarnos del mundo, como en las pinturas rupestres, pero con un sentido totalmente modificado. La imagen sigue siendo un “fetiche” necesario para la supuesta supervivencia en el entorno.¹⁰

Entonces la imagen significa, y “...la ocultación de la naturaleza semiótica de la imagen es ideológica en dos sentidos: primero, porque la imagen pretende dar por natural lo que es cultural y, segundo: porque toda estructura semiótica es una estructura de poder.”¹¹ Y esto influye en la manera emotiva y racional de cómo nos desenvolvemos en el mundo que nos rodea.

Por lo tanto, toda imagen está contextualizada en una cultura y en la historia, con sus diferentes funciones y significados. Para Boehm las imágenes son unidades de sentido que tienen fuerzas hacia adelante (que proyectan) y hacia atrás (que introyectan); siendo un enfoque evidentemente fenomenológico y hermenéutico, en el que necesariamente el sentido que se les dé, depende del horizonte en el que se encuentra el que las interpreta.

En contraste con la visión de Boehm, tenemos la concepción de Brea en Las tres eras de la imagen, en donde plantea la materialización de lo invisible (lo sagrado) en la imagen pictórica. Lo menciono como contraste ya que la visión de Boehm es más filosófica e idealista, y Brea entra en un terreno oscuro en el que la imagen es parte de un constructo ideológico. Ambas posturas son válidas y no excluyentes entre sí. Y parte de cómo se ha utilizado la imagen en la historia, lo podemos desglosar en cómo se ha conformado en la historia del arte.

10. Aunque en muchos de los casos en un sentido de consumo ideológico y económico.

11. Pérez Carreño, Francisca. *El signo artístico, en Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II.* P

Desde el arte

Para Maurice Merleau-Ponty, su concepción de la imagen artística está relacionada en la manera en la que el ojo y el cuerpo experimentan el mundo, y el resultado de tal experiencia es una imagen, por ello que Boehm lo analiza como la manera primordial de realizar el potencial de la misma.

Cada individuo tiene una perspectiva distinta de lo que le rodea, donde proyecta sus intereses, sus vivencias, sus gustos; no es algo concreto, siempre es cambiante, cambia con nosotros y nosotros cambiamos con él. Javier Maderuelo, estudioso del paisaje nos dice: *"...el paisaje no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, sino que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada"*¹², por lo que también se puede decir que cada una de las disciplinas que estudian al entorno (la ecología, la arquitectura, la geografía, el arte, etcétera), lo hacen desde su punto de interés y desde su circunstancia, y cada una de esas miradas conforman la mirada social e histórica de su momento y las imágenes que de ella se producen.

Por lo tanto, el entorno como concepto y visto desde el arte como género del paisaje no se puede ver de forma lineal. Tampoco se puede decir que surgió en un lugar en específico. Ha sido el proceso continuo de acercamiento y alejamiento, ensayo y error en distintos lugares y gracias a varios artistas innovadores; dado por el proceso del desarrollo de la vida, las ideas y la percepción de las sociedades. Así pues, las imágenes del entorno son también una visión histórica porque nos reflejan como individuos y como sociedad, nos ayudan a responder y generar preguntas sobre lo que está fuera de nuestros límites corporales.

12. Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Pág. 12

En la contemporaneidad la representación del paisaje a través de las imágenes artísticas son transposición, sugerencia, alteración de los elementos de la naturaleza y del espacio que encripta un lenguaje, porque *“el artista, cualquiera que sea, no tiene por qué repetir la naturaleza... su vocación es la de negarla, la de neutralizarla con vistas a producir los modelos que, al contrario, nos permitan modelarla.”*¹³ Por lo que actualmente los esquemas que llamamos “paisajes” que tradicionalmente heredamos, se han ido ampliando a las nuevas formas de ver, alterándolos de alguna manera, desplazándolos, multiplicándolos o dividiéndolos; cambiando la relación de los objetos, de los espacios y de los personajes que en él habitan o que él mismo representa.

Es muy importante la visión de Boehm en su conferencia Decir y mostrar. Elementos para una crítica de la imagen, ya que es la visión de un historiador del arte desde el plano de las ciencias de la imagen, en donde abre su panorámica (como en Las tres eras de la imagen de Brea), a preguntarse cómo funciona el “lenguaje” de las imágenes, las cuales no “dicen” como el lenguaje verbal, sino que “muestran”, desde una perspectiva histórica y también incluyendo los cambios sociales y culturales acaecidos después

del siglo XX, reflejados en el arte por supuesto. En la medida en la que la imagen artística deja de representar literalmente, entonces lo que vemos es ya un lenguaje propio con estructura propia, no representativa sino significativa. Entonces puede haber imágenes que representen el entorno que no necesariamente tengan que ser representativos, sino alusivos a él.

En consecuencia, y en el mejor de los escenarios, la imagen artística nos lleva a re-ligarnos con el mundo, como una especie de “regreso” no físico sino simbólico y en comunicación con todo lo que el término “entorno” engloba: la colectividad, el medio en el que nos movemos, cómo lo percibimos y modificamos, como jugamos con él y con las imágenes que envuelve. Y no sólo de una manera unilateral sino intersubjetiva, en donde la imagen artística como experiencia perceptiva generada por una subjetividad, pretende inducir al espectador la expresión de emociones e intenciones y que el espectador las reciba de igual manera, con una expresión e intención.

13. Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Pág. 16 .

A través de la imagen artística provocamos reacciones que no existían hacia el entorno, por lo que estamos en un proceso modificador del mismo, como una sublimación de lo que vemos, experimentamos y que nos da sentido, generando y produciendo conceptos. Entonces, al crear conceptos también estamos creando metáforas, como lo menciona Boehm. Las imágenes artísticas son metáforas visuales que funcionan como intérprete de lo que nos quiere decir quien la genera, un puente entre el objeto (indeterminado) y el sujeto (con un bagaje propio). Bagaje que a continuación explicaré.



Imagen 1. Mapa de Bedolina, Región de Lombardía, Italia, hacia el 1000-200 A.C. Es considerado uno de los mapas mas antiguos del mundo.



Imagen 2. Pintura rupestre, “Emotividad” Fausto Martínez, Pinturas rupestres de San Borjita, Baja California Sur, México



Imagen 3. El Greco, *Vista de Toledo*, 1608, Museo del Greco, Toledo. El Greco retrata la ciudad en la que vivió y trabajó durante la mayor parte de su vida. La pintura pertenece a la tradición de las vistas emblemáticas de la ciudad, más que a una descripción documental fiel.

Imagen tomada de <https://historia.nationalgeographic.com.es/>



Imagen 4. Menhir de Champ-Dolent (Campo de dolor). De forma ovalada y granito rosa, este menhir mide 9,5 metros de altura y pesa alrededor de 100 toneladas. Fue declarado monumento histórico francés en 1889. Joseph Déchelette, arqueólogo y conservador del museo, lo declaró "uno de los menhires más bellos de Francia"



Imagen 5. Menhir de Er Grah. Medía aproximadamente 20 metros de largo pero actualmente está roto en cuatro partes. Cuando se erigió en el 4.500 a. C. alcanzaba unos 18,5 metros de altura sobre el suelo. Pesa unas 280 toneladas. Se erigió en el 4500 a.C. aproximadamente. E sitio puede haber servido como un marcador lunar, con el cual la gente de la época podría haber calculado el ciclo lunar.

Imagen tomada de lacantimploraverde.es

Considero que el paisaje que yo misma estaba investigando, desde mis primeros recorridos independientes en la ciudad, era el resultado del efecto que la experiencia en el espacio me estaba causando. Era un entorno que poco a poco construía con base en las nuevas vivencias adquiridas al desenvolverme en él, marcando mis propios lugares de referencia, probando distintas rutas y medios de transporte, descubriendo lugares y, por qué no, también sintiendo lo abrumadora que puede ser la ciudad, caótica, agresiva, despedazada por el uso y en permanente movimiento y reconstrucción.

Comencé a “transformar” esas experiencias en registros tangibles, a través de fotografías de la ciudad. Inicié con un registro fotográfico de las calles que formaban parte de mi recorrido cotidiano, ya fuera a casa, al trabajo, a la escuela, a mi taller, etc. Lo interesante fue que lo que llamaba mi atención no eran grandes casas o construcciones fácilmente identificables, como las que podrían aparecer en una postal, sino las construcciones de la infraestructura urbana, como los postes de luz, los cúmulos de cables, los puentes peatonales, las calles parchadas de chapopote, las banquetas agrietadas de cemento, el horizonte construido sobre o debajo del horizonte

INICIOS DE UNA APREHENSIÓN EMOTIVA Y ESTÉTICA DEL ENTORNO CITADINO

natural (las montañas que rodean la ciudad), con edificios, casas, espectaculares, y encima de ellos el cielo con sus imponentes colores de los atardeceres y amaneceres, o en su defecto la nata espesa de contaminación que aplanaba toda distancia con su densa atmósfera polvorienta.

No encontraba el sentido de hablar de una ciudad turística. Preferí voltear a ver y sentir las texturas, los colores, los grises, las formas de los *no-lugares*, o *lugares difusos*¹⁴, sin definición, pero a la vez reconocibles como parte de la ciudad y de cómo la vivimos a través de los sentidos (figuras 6, 7 y 8).

14. El término “espacios difusos” deriva de la “ciudad difusa” de Francesco Careri en su libro *Walkscapes*, en el que la define como una forma de territorio urbano de alguna manera vacío de estructura definida que había crecido al margen de los centros



Imagen 6. Fotografía de la Ciudad de México



Imagen 7. Fotografía de un objeto en una banqueta de la Ciudad de México



Imagen 8. Fotografía de un objeto en una banqueta de la Ciudad de México

En cierta manera fue como adentrarme en un bosque, con su flora y su fauna propias, su clima, su propia lógica; su caos y en ocasiones su alma amenazante y abrumadora. Es por ello que de la experiencia personal comienza una “serie de series” pictóricas que tratan sobre el espacio urbano. Utilicé elementos compositivos de las fotografías. A través del transfer y los recursos pictóricos en mi obra aludo a las formas, colores, atmósferas y texturas que nos encontramos en las calles y construcciones de la ciudad¹⁵. En las figuras 9 y 10, se puede ver la referencia directa de las estructuras compositivas de la ciudad trasladadas a mi obra.

15. Para mayores detalles se puede consultar la ponencia El paisaje urbano, reflejo del paisaje contemporáneo, en la publicación digital VII Congreso de la Ciencia y Arte del Paisaje, Horizontes y Perspectivas del Paisaje, p. 383, <https://www.acampa.land/editorial>



Imagen 9. Escalera en la Ciudad de México

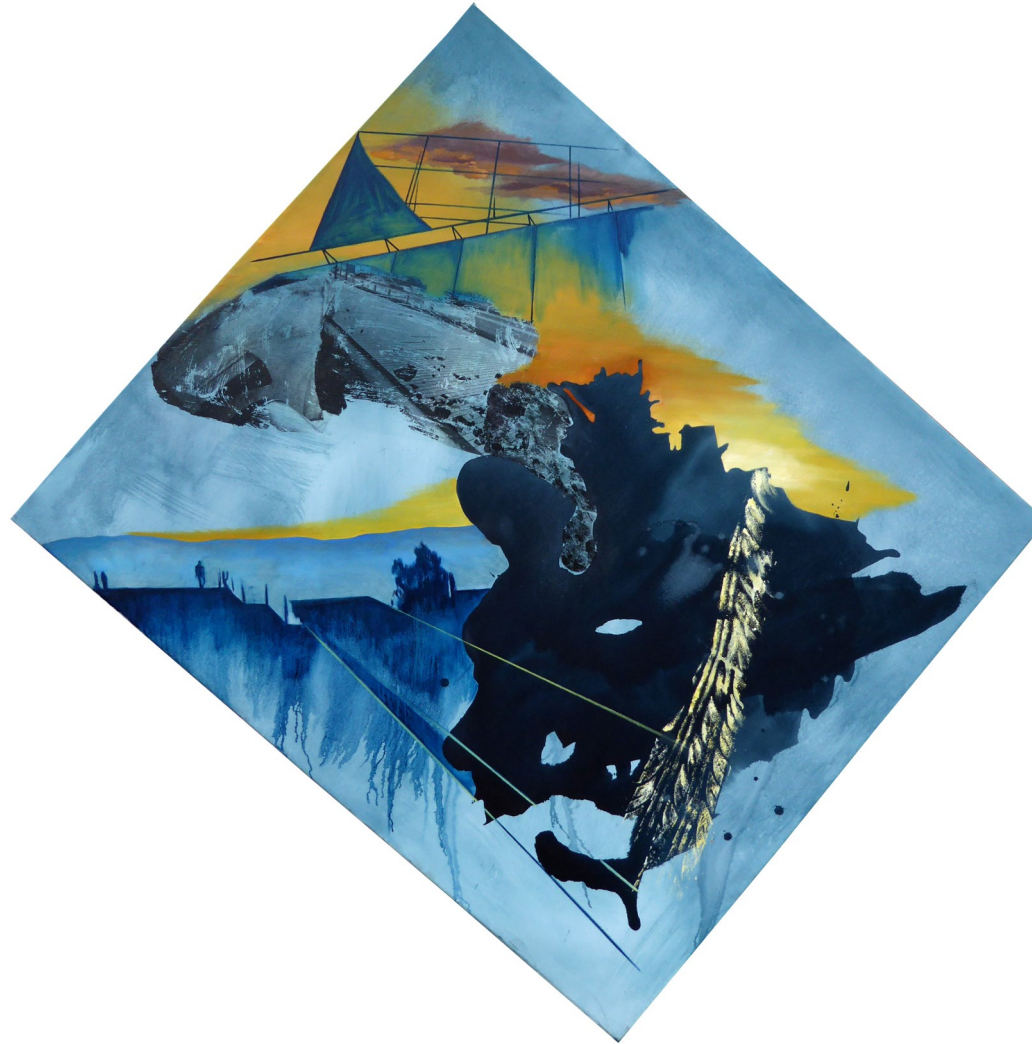


Imagen 10. De Marianel González Contingencias II, Transfer, acrílico y óleo sobre tela ,199 cm x 199 cm, 2017 (Propiedad de la artista)¹⁶

16. Pieza patrocinada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a través del Programa Jóvenes Creadores.

La investigación continuó desarrollándose ampliamente durante mis estudios de maestría en Artes Visuales, de la Facultad de Artes y Diseño en la Universidad Nacional Autónoma de México. Los objetivos iniciales de la investigación para el curso pretendían continuar con la reflexión sobre la ciudad como el motivo principal en mi trabajo artístico, el paisaje urbano como eje central de la investigación. Teniendo como hipótesis el mostrar cómo el paisaje urbano es un reflejo del género del paisaje en la pintura contemporánea desde mi obra pictórica, tomé como punto de partida las últimas series realizadas sobre la ciudad.

El abordaje temático y las estrategias pictóricas las desarrollé de la siguiente manera: desde el punto de vista sintáctico, las estrategias pictóricas como el color, la forma, la mancha a través del accidente, el alto contraste tanto cromático como acromático, el juego entre el límite de la abstracción y la figuración, la composición en el espacio, adquirieron nuevas formas de configuración para poder hacer una comunión con el planteamiento temático, el cual abarcaba a la ciudad como un lugar contingente, la ruina dentro del contexto ciudadano, los objetos-personajes, los “menhires¹⁷ ciudadanos” (señalizaciones de anclaje) en la ciudad, la integración/desintegración/dilución de lo

DESARROLLO DEL TRABAJO PLÁSTICO POSTERIOR

que visualmente podemos identificar como “ciudad” o “citadino” para llevarlo a algo mucho más abstracto y más sensible.

La investigación continuó desarrollándose ampliamente durante mis estudios de maestría en Las primeras aproximaciones con la acuarela y algunos otros recursos para enriquecer la superficie pictórica fueron, aunque tímidos, bastante exitosos y un parte aguas en la producción, donde el accidente y el trabajo con el color fueron parte fundamental para enriquecerla. Se dividió la investigación en dos caminos: por un lado el trabajo de experimentación realizado en el taller de Sketchbook con la Dra. Laura Corona, en el cual trabajé con técnicas aguadas (acuarela, tintas y temple), alterándolas con alcohol, sal u otras sustancias para quebrar su superficie y enriquecer el material, por decirlo de alguna manera.

17. Careri, *Walkscapes*

Y por otro lado, el estudio de los paisajes en acuarela de Emil Nolde, con la intención de reproducir los efectos que el artista lograba en sus piezas para entender el comportamiento del material y su potencial expresivo a través del alto contraste cromático. Nolde, al pertenecer a la época del expresionismo alemán, tenía muy claro que la emotividad de un paisaje no sólo se transmitía a través de una escena, sino también por medio de la expresividad inherente al material y al color. Aproximarme a comprender e interpretar la intención emotiva de esa vertiente de su obra me motivó a realizar exploraciones cada vez más desapegadas del motivo literal de la ciudad.

Como consecuencia, surgieron variaciones de paisajes mucho más abstractas y cargadas de expresividad dada por los componentes cromáticos, así como por las texturas visuales que contienen por la combinación de distintos materiales gráficos y pictóricos (figura 6).

La experimentación también se dio a través de materiales con los cuales podía lograr mayor carga pictórica, con el objetivo de realizar piezas menos etéreas y con mayor consistencia de los materiales y de los elementos que componían la pieza, como el acrílico con carga y el óleo, además del recurso del transfer (figuras 12, 13 y 14). Derivado del estudio del fenómeno artístico y al estudio del paisaje, también

pude comenzar a vislumbrar que las piezas eran el resultado de mi experiencia vital no sólo en ciudad sino en el entorno mismo, en el espacio envolviéndome, compenetrándome con él, queriendo de alguna manera manipularlo, asirlo; como cuando los niños juegan con plastilina: la tocan la huelen, la prueban, escuchan su consistencia, les puede o no, pero el sentirla hace que la puedan entender.

Entonces al incorporar el concepto del “menhir” (figura 15), derivado de la lectura de Walkscapes de Careri, como las primeras manifestaciones de comprensión y apropiación del entorno, me percaté de que el tema de la ciudad era el horizonte inicial, casi como cuando se creía que la tierra era plana. Como los marineros exploradores, al seguir navegando me encontré con que había llegado a tierra, pero no a la esperada por pensar que el desarrollo de la humanidad era lineal, pero al principio de la humanidad, me encontré con los primeros humanos, en el lugar de los nómadas, dibujando mapas, construyendo menhires, experimentando el clima, la vastedad del espacio, sus colores y texturas, entendiendo y aprehendiendo el espacio a través de su recorrido, necesitando aprender a sobrevivir, vivencia y experiencia directa. Amando y temiendo al entorno, buscando refugio, entendiendo y construyendo el paisaje una y otra vez.



Imagen 11. De Marianel González Sin título, Técnica mixta sobre papel de algodón, 2021. Colección privada

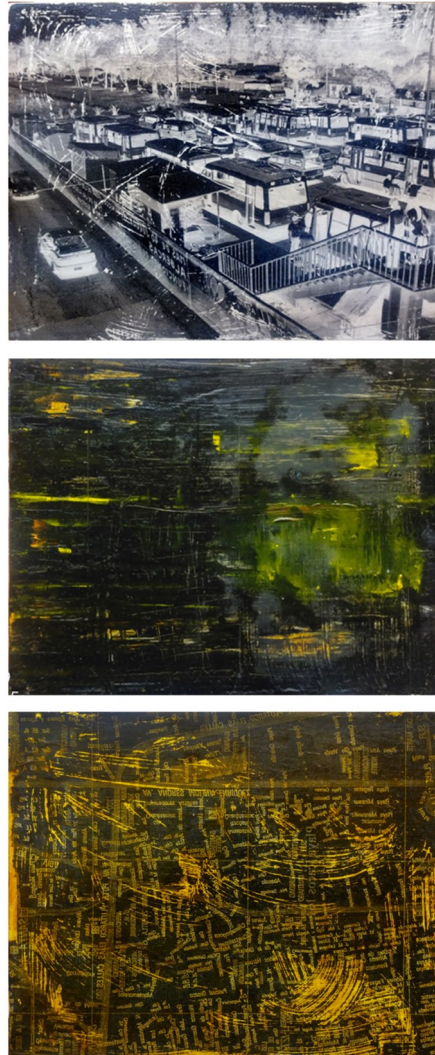


Imagen 12. De Marianel González, Sin título (tríptico). Transfer, acrílico y óleo sobre MDF 25 x 60 cm, 2020
Colección de la artista



Imagen 12a. De Marianel González, (Detalle) Sin título (tríptico). Transfer, acrílico y óleo sobre MDF 25 x 60 cm, 2020



Imagen 12b. De Marianel González, (Detalle) Sin título (tríptico). Transfer, acrílico y óleo sobre MDF 25 x 60 cm, 2020



Imagen 12c. De Marianel González, (Detalle) Sin título (tríptico). Transfer, acrílico y óleo sobre MDF 25 x 60 cm, 2020



Imagen 13. De Marianel González, Sin título (tríptico). Transfer, acrílico, óleo y tinta sobre MDF 20 x 75 cm, 2020
Colección de la artista



Imagen 13a. De Marianel González,
(Detalle) Sin título (tríptico). Transfer,
acrílico, óleo y tinta sobre MDF 20 x 75 cm,
2020. Colección de la artista.



Imagen 13b. De Marianel González, (Detalle) Sin título (tríptico). Transfer, acrílico, óleo y tinta sobre MDF 20 x 75 cm, 2020 Colección de la artista.



Imagen 13c. De Marianel González, (Detalle)
Sin título (tríptico). Transfer, acrílico, óleo y
tinta sobre MDF 20 x 75 cm, 2020.



Imagen 14. De Marianel González, Menhires I, (tríptico). Transfer, acrílico y tinta sobre MDF 25 x 52 cm 2021
Colección privada



Imagen 14a. De Marianel González, (Detalle) Menhires I, (tríptico). Transfer, acrílico y tinta sobre MDF 25 x 52 cm 2021.



Imagen 14b. De Marianel González, (Detalle) Menhires I, (tríptico). Transfer, acrílico y tinta sobre MDF 25 x 52 cm 2021. Colección privada.



Imagen 14c. De Marianel González, (Detalle) Menhires I, (tríptico). Transfer, acrílico y tinta sobre MDF 25 x 52 cm 2021
Colección privada.



Imagen 15. De Marianel González, Menhires II (tríptico), Transfer, acrílico, tinta y carbón sobre MDF 75 x 20 cm, 2021



Imagen 15a De Marianel González, (Detalle) Menhires II (tríptico), Transfer, acrílico, tinta y carbón sobre MDF 75 x 20 cm, 2021.



Imagen 15b. De Marianel González, (Detalle) Menhires II (tríptico), Transfer, acrílico, tinta y carbón sobre MDF 75 x 20 cm, 2021.



Imagen 15c. De Marianel González, . (Detalle) Menhires II (tríptico), Transfer, acrílico, tinta y carbón sobre MDF 75 x 20 cm, 2021.

EPILOGO

El ser humano, pese a que tomó la oportunidad “evolutiva” de salir del Edén para construirse el propio, sigue teniendo un deseo primario por contactar con el entorno (ya sea natural o construido); de poderlo entender y sentirse parte de él. Sólo que ahora la imagen artística es la que se ha convertido en una de las partes mediadoras. Por eso ha creado el lenguaje visual como uno más de los lenguajes existentes, a modo de estructura en la que tiene la libertad de jugar, desde su anclaje evolutivo, emocional, histórico y vivencial, con los significados que ha encontrado en su interacción con el entorno y así manipularlo para formar nuevas realidades. Por lo tanto, se hace evidente que todos los aspectos de la vida son engranajes que se interconectan y generan el dinamismo en el que los seres vivos estamos inmersos.

El trabajo personal en la pintura de paisaje es uno de esos engranes. Muestra los rastros de la experiencia vivida con el afuera, a través de la cual me vinculo con el deseo y la necesidad humanas de comprender y construir el entorno social, cultural e históricamente; como un reflejo de la emotividad que nos ancla al mundo. Mi trabajo no es un inicio, sino parte del devenir de la vida humana. Ahora entiendo que mi

necesidad de representar el espacio es lo que me hace parte de la corriente de la humanidad, conecto con nuestra supervivencia sublimada en estética; experiencia sublimada en la acción de pintar.

Bibliografía

BAL, Mieke. *El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales*, en *Journal of Visual Culture*, Volumen 2, Número 1. Abril, 2003.

BÁEZ Rubí, Linda (ed.) *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción. XXXVI Coloquio internacional de Historia del Arte. Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas*. México. 2014.

BOEHM, Gottfried. *Decir y mostrar. Elementos para una crítica de la imagen*, en *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción. XXXVI Coloquio internacional de Historia del Arte*.

BOEHM, Gottfried. *El retorno de las imágenes. "Die Wiederkehr der Bilder"*, en: Boehm, G. (ed.). 2006. *Was ist ein Bild?*. Friburgo: Fink, 11-38.

BOZAL, Valeriano (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II*. Madrid: Visor. 1999.

BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Akal/ Estudios Visuales. Madrid. 2010.

CATALÀ, Domènec, Josep M. *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*. Barcelona: Editorial UOC. 2008.

CARERI, Francisco. *WALKSCAPES. El andar como práctica estética*. Gustavo Gili, Barcelona. 2014

ELLARD, Collin. *Psicogeografía. La influencia de los lugares en la mente y en el corazón*. Barcelona: Ariel. 2016.

GONZÁLEZ Bernáldez, Fernando. *Invitación a la ecología humana: La adaptación afectiva al entorno*. Madrid, Editorial Tecnos, 1985.

JAY, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal. 2007.

MADERUELO, Javier. *El paisaje, génesis de un concepto*. Madrid, Abada Editores, 2005.

ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

¿Por qué la representación del entorno? La pregunta surge desde la necesidad personal de registrar en pintura mis experiencias de vida en la Ciudad de México desde años atrás, y actualmente durante el curso de la Maestría en Artes Visuales en la Facultad de Artes y Diseño (UNAM). El origen de la necesidad de la imagen, y en concreto de la imagen artística, en la representación del entorno se puede analizar desde distintos aspectos, que a su vez están interconectados entre sí en su continuidad en el tiempo, que son: la supervivencia, la emotividad, la historia y el arte. Los objetivos iniciales pretendían continuar con la reflexión sobre la ciudad como el motivo principal en mi trabajo artístico: el paisaje urbano como eje central de la investigación, teniendo como hipótesis el mostrar cómo el paisaje urbano es un reflejo del género del paisaje en la pintura contemporánea. Sin embargo, durante el camino recorrido, la referencia directa del motivo ciudadano fue diluyéndose hasta llegar a “registros” pictóricos cada vez más abstractos. A través de la experimentación plástica y el encuentro de teorías como la psicogeografía, la fenomenología o la ecología, ahora los resultados obtenidos ubican al motivo de la ciudad como un punto de partida que derivó a profundizar en el registro de la experiencia personal del entorno ya sin elementos reconocibles, y a trabajarlo como una forma de mostrar los rastros de la experiencia vivida con el afuera, a través de la cual me vinculo con el deseo y la necesidad humanas de comprender y construir su entorno social, cultural e históricamente; como un reflejo de la emotividad que nos ancla al mundo.

Marianel González González

ACADEMIA MEXICANA DE PAISAE, A.C.