

1 ej. 2

DESARROLLO FORMAL DE LA OBRA REALIZADA EN
ARTES VISUALES

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
U N A M

Tesis que para obtener el título de
Licenciado en Artes Visuales presen-
ta: Luis J. Gutiérrez Gómez.

1980



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

	INDICE	PAG.
I.	INTRODUCCION	1
II.	LA FORMA.	4
III.	PRIMEROS ESQUEMAS FORMALES A PARTIR DEL DISEÑO ARQUITECTONICO Y SU PRO- YECCION EN EL PLANO.	9
	a) Arquitectura	9
	b) Dibujo y Estampa	17
	c) Pintura	22
	d) Escultura y Arte Urbano	30
IV.	CONCLUSIONES	40
V.	PUBLICACIONES Y COMENTARIOS	46
VI.	BIBLIOGRAFIA	66

I. INTRODUCCION.

Desde los primeros tiempos, el Hombre ha transformado el medio ambiente creando diversos medios de comunicación y expresión -- que ha llegado a consolidar en diferentes formas codificables: en la Literatura, la retórica; en la Música, la melodía; en la Arquitectura, el espacio; en la Escultura, el volumen; en la Pintura, la estampa, el dibujo y la fotografía entre otras, a través de una selección y organización de diferentes elementos como son: el punto, la línea, el color, la textura, así como las ilusiones ópticas, los efectos de contraste entre formas y colores, las tensiones y equilibrios entre las masas y las cuestiones de escala y proporción, se organizan en forma tal que dan como resultado códigos plásticos con diferente significado, mismos que forman la estructura de la obra. Esta FORMA-ESTRUCTURA, es uno de los problemas fundamentales que se plantean en el desarrollo de las Artes Visuales.

La estructura, la obra plástica, así como el comportamiento de todos los elementos en juego, concluyen en una forma única, unidad con una denotación determinada que adquiere posteriormente una connotación en el espectador.

Ahora bien, ¿cómo se logra esta forma única que el artista vi

sual llega a concretar? ¿cómo surge la organización de esos elementos antes mencionados? ¿cómo se desarrolla la selección y combinación de los elementos antes mencionados?. Necesariamente hay una serie de factores que intervienen en toda manifestación artística y en su expresión formal en las Artes Visuales en particular: lo social, lo utilitario, lo estético, así como la libre intención -- del artista de procurarse encuentros visuales nuevos, que expresen aquellas actitudes y tendencias de comunicación del Hombre en un medio y tiempo determinados.

El presente trabajo es un intento por encontrar aquellas formas que he utilizado dentro de las Artes Visuales, a través del análisis de mis trabajos en diseño arquitectónico y sus consecuentes ESQUEMAS FORMALES traducidos a valores propios del plano (dibujo, pintura, estampa), así como los problemas del espacio y el volumen en la Escultura y el Arte Urbano.

Aún cuando los temas implican una extensa investigación, me he concretado al análisis de algunos de los trabajos que durante la creación artística personal he desarrollado, o dicho de otra manera, que las formas generadas por la organización del espacio en Arquitectura, pueden ser traducidas a valores formales en el plano y en el campo visual tridimensional.

Inicio el presente trabajo con las características y definición de lo que es la Forma, procurando esclarecer el término, para luego particularizar un análisis concreto en cada una de las áreas en las cuales he incursionado, con ejemplos de trabajos ya realizados hasta la fecha.

De hecho, el análisis formal -motivo de este trabajo- me lleva a conclusiones sobre la eficacia de los comunicados visuales de mi quehacer y su posible trascendencia en otros futuros.

II. LA FORMA.

Generalmente, cuando pensamos en forma, identificamos este término con el de aspecto o contorno de alguna cosa; esto nos lleva a pensar en los límites con el espacio en su exterior e interior, - sin embargo, esta interpretación no nos dice mucho sobre el significado en particular de la forma en las Artes Visuales.

Creo que, como concepto integral de un trabajo plástico, la forma no es tan solo el aspecto, sino las partes que integran el todo del objeto, a partir de su estructura. La forma como tal, es la conjugación de todos los factores que intervienen en su unidad, no sólo los físicos, sino los conceptuales: función, belleza, integración con el entorno en el cual vive el trabajador visual, etc.

El concepto de la forma ha llevado a una serie de historiadores y analistas, a hacer algunas declaraciones al respecto. Recordemos a B. Eijembaum, que mencionaba a la forma no como una envoltura sino como una totalidad dinámica y concreta que tiene un contenido en sí misma, al margen de toda correlación. Para Bertolt Brecht, la unidad de contenido y forma es tan estrecha, que ésta no podría concebirse al margen de esa unidad. George Luckacs, nos presenta la obra artística como un "mundo propio", en su individualidad, como una

obra cerrada en si misma, pero a la vez no solipsística, ya que alude a la realidad que es reflejada también por otras obras. Esta individualidad de la obra de arte, entraña asimismo, la unidad indisoluble del contenido reflejado y de la forma evocadora.

En algún momento, Sánchez Vázquez menciona que "el arte es - elección, organización, esfuerzo, conquista de una forma", así pues, la forma desempeña una determinante función en el arte, ya que es - la declaración total del mensaje del artista.

La forma se explica de alguna manera, por el movimiento interno del cuadro (tratándose de pintura); por la solución que el pintor encuentra a su problema pictórico, al crear la obra. La elaboración de la forma consiste en la relación concreta de todos los aspectos - que intervienen en la organización que da como final una FORMA UNICA; la obra de arte. (Ilust. 1 y pág. 6)

La forma no es algo accidental, arbitrario o superfluo, las leyes y convenciones de la forma son el testimonio de la maestría - del Hombre sobre la materia; en ellas, la experiencia transmitida - adquiere permanencia y todos los logros se preservan; constituyen - el orden necesario al arte y a la vida.

El hombre primitivo transformó la piedra, un pedazo de mado-

ra o un hueso para hacerlo satisfactor de sus necesidades; podríamos decir que la forma es la expresión de un propósito social consolidado.

Ahora bien, en la construcción y organización de la forma en las Artes Visuales en particular, la esencia visual en la obra se extrae de un conjunto de elementos independientemente de los materiales a usar. Los elementos visuales de donde el artista selecciona son: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, saturación, intensidad, dimensión, escala y movimiento, además de los elementos conceptuales que darán en conjunto la EXPRESION de la obra de arte. (Ilust. 2A, 2B, 2C)

El artista visual organiza y enfatiza aquellos elementos que le convienen para dar a luz la forma o como dice D. A. Dondis, para efectuar "una declaración visual".

Desde luego que nuestros conceptos actuales sobre la forma en arte han tenido una secuencia lógica en el quehacer humano. La búsqueda de la eficacia del tallado y manufactura de diversos materiales en los primeros grupos humanos, condujo paulatinamente a la realización de formas que no sólo eran eficaces en el sentido utilitario, sino realmente bellas; se observa un progresivo refinamiento hasta que por fin nos encontramos ante artefactos de tal elegancia-

y belleza que no es razonable suponer que fueran concebidos como objetos prácticos únicamente, sino como objetos evocadores de un mensaje estético-social del creador de ese tiempo.

El artista plástico o en general el artista visual actual, - recibe una serie de señales que llaman su atención por sus formas, colores, etc., ya sea en el campo o en la ciudad, el artista se alimenta de ellos para posteriormente utilizarlos en sus comunicados - visuales, ya se trate de fotografía, pintura, escultura, arte urbano o simplemente en la evocación de alguna imagen, adecuando los elementos propios del dibujo hasta llegar a un todo, a una forma determinada. .

Ver, es una función natural del organismo humano; la percepción es un proceso de asimilación. El diseñar (pintar, dibujar, hacer escultura, arquitectura, etc.) está relacionado con ambas cosas. Ver, no es ninguna garantía de estar dotado para hacer declaraciones visuales inteligibles y funcionales. Simplemente no basta con la intuición; ésta es sólo una fuerza mística de la expresión visual. El significado visual, tal como lo transmiten la composición, la manipulación de elementos, las técnicas visuales, implican una pléyade de factores y fuerzas específicos. La técnica fundamental es, sin duda alguna, el empleo del contraste. Esta es la fuerza que hace --

más visibles las estrategias compositivas. Pero el significado surge de las acciones psicofísicas de los estímulos exteriores sobre el organismo humano; la tendencia a organizar todas las claves visuales en las formas más variadas posibles; el relacionar éstas -- claves con similitudes identificables; la necesidad de equilibrio; la conexión de unidades visuales nacidas de la proximidad; el favorecer la izquierda sobre la derecha y la parte inferior sobre la superior de un campo visual, todos éstos, son factores que también -- rigen la percepción visual. Averiguar cómo actúan, corroborará o negará la conveniencia del uso de una técnica. Más allá del conocimiento operativo de los fenómenos visuales en el arte, la manufactura y la naturaleza, están el carácter, la percepción y la proyección que resultan en el todo, LA FORMA.

..
"Sólo cuando todos los factores de una imagen, todos sus efectos individuales están completamente sintonizados con el único sentimiento intrínseco y vital que se expresa en el TODO; cuando -- por decirlo así, la claridad de la imagen coincide con la claridad del contenido interior, sólo entonces se logra una auténtica FORMA ARTISTICA"^{1/}

III. PRIMEROS ESQUEMAS FORMALES A PARTIR DEL DISEÑO ARQUITECTONICO Y SU PROYECCION EN EL PLANO.

a) Arquitectura.

El espacio, principal exponente de la Arquitectura, ha llevado al hombre a delimitarlo con diferentes materiales y para determinados fines.

En los primeros grupos humanos, el hombre tenía la necesidad de guarecerse de las inclemencias del tiempo y resguardarse -- del peligro de los animales. Los delimitantes del espacio en esos tiempos, eran más bien selecciones naturales que cumplían sus necesidades más inmediatas (la sombra de un árbol, las cuevas, etc.) -- Dependiendo de su desarrollo social e intelectual, necesidades y -- habilidad manual y de su modo de producción, fue escogiendo y combinando materiales que delimitaban y determinaban las condiciones de su habitat desde su zona de caza y cultivo, pasando por la construcción de su casa y hogar, hasta verdaderos límites de territorios que en nuestros días llamamos ciudades.

La Arquitectura, no es tan solo aquel espacio delimitado -- por paredes, techos u oquedades de determinado material trabajado

de tal o cual manera; no es aquel espacio tan solo en donde el hombre efectúa actividades específicas en un ámbito "cerrado" tales como dormir, comer, descansar, etc. La arquitectura o mejor dicho "el fenómeno arquitectónico" tiene sus límites hasta donde el hombre ha actuado y transformado el espacio ya existente antes de su intervención. La experiencia espacial propia de la arquitectura -- tiene su prolongación en la ciudad, en las calles, en las plazas, en las callejuelas y en los parques, en los estadios y en los jardines, allí donde la obra del hombre ha delimitado "vacíos", es decir, donde ha creado espacios. Si el interior de un edificio está limitado por seis planos (suelo, techo y cuatro paredes), esto no significa negarle cualidad de espacio arquitectónico a un vacío cerrado por cinco planos en lugar de seis, como ocurre en un patio o en una plaza. (Ilust. 39,40)

Me atrevo a decir que el fenómeno arquitectónico abarca inclusive las trayectorias de los medios de comunicación, como son los automóviles, trenes, barcos o inclusive los aviones y las modernas naves que atraviesan la atmósfera terrestre; sin embargo, para los fines del presente trabajo es cierto que todo el espacio urbanístico, todo lo que está limitado visualmente por muros, filas de árboles, cintas asfálticas y demás elementos susceptibles de una proyección en un plano, están concebidos como uno de los

fenómenos más característicos del hombre: La Arquitectura.

Que el espacio, el "vacío", sea el protagonista de la arquitectura, resulta en el fondo muy natural, ya que la arquitectura - no es tan solo arte, ni sólo imagen de vida histórica o de vida vi vida por nosotros o por los demás; es también y en primer lugar, - el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida.

En la actualidad, a pesar de los abrumadores problemas de - la explosión urbana y la renovación de los edificios, el arquitecto sigue produciendo diseños ambientales significativos, reinter - pretando las necesidades prácticas del hombre y expresando su cultura a través de la organización del espacio que da como resultado la Forma de su arquitectura.

El espacio delimitado ha tenido variadas manifestaciones en lo material: la piedra, el adobe, la madera, el hierro, el vidrio, el concreto, así como la cortina de agua y la luz, organizada de - tal manera que incita a nuevas participaciones espaciales.

La arquitectura comparte con la escultura su carácter di -- mensional. La dimensión encierra un espacio cuya finalidad prima - ria es proteger al ser humano de las inclemencia de su entorno. -- Sin embargo, a medida que se desarrollan la cultura, el arte y la-

técnica de la construcción, en manos del arquitecto ofrecen estructuras, o mejor dicho unidades formales nuevas, derivadas de necesidades sociales y espirituales del hombre de este tiempo.

El estilo y la forma de las edificaciones, en este caso, comunican algo que va más allá de sus funciones naturales propias; no solo varía la finalidad del edificio sino también las tradiciones de la cultura en cuestión, influidas por las diferencias nacionales, geográficas, religiosas e intelectuales. Las conformaciones que derivan de estas influencias se mantienen en un constante estado de cambio que genera variaciones del diseño y en algunas ocasiones innovaciones radicales. (Ilust. 39,43)

En las ciudades de hoy en día, los materiales que intervienen en la consolidación de la arquitectura, han conformado una Unidad Urbana en general y una Unidad Arquitectónica en particular. - La unidad urbana es aquella que se organiza con las diferentes edificaciones y desplazamientos del hombre, en donde aparece un espacio antes no existente; la unidad arquitectónica es la que se consolida con diversos materiales que se conjugan para crear un espacio único con funciones determinadas propias.

En cualquiera de los casos anteriores, el espacio delimitado ha creado una Unidad Formal o como decíamos en el capítulo anterior

rior, una "Forma-Estructura", independientemente de cuál es el ma
terial y cuáles fueron los motivos funcionales y estáticos que le
dieron vida; el análisis de esta estructura nos da un "Esquema Formal".

Ahora bien, ¿cómo vamos a analizar estos esquemas y su tras
cendencia a otros comunicados visuales?

De acuerdo a los estudios y experimentos de la Psicología -
Gestalt, se puede analizar cualquier obra visual desde muchos pun
tos de vista; uno de los más reveladores, consiste en descomponer
la en los elementos que la constituyen, para comprender mejor el -
conjunto. Este proceso nos proporciona una visión profunda de la -
naturaleza de cualquier medio visual, así como de la obra en lo --
particular.

El propósito en la disertación de este capítulo, es partir-
de la idea de que la Forma es la organización de un conjunto de e-
lementos que intervienen en la creación plástica, para así poder a
nalizar con ejemplos muy concretos de trabajos realizados en las -
diferentes áreas de las Artes Visuales a partir del diseño archi -
tectónico y su proyectación.

Como dije anteriormente, los esquemas formales que resulten

de éste, nos dan la pauta para analizar formalmente los diferentes aspectos que caracterizan el desarrollo de mi obra.

Ahora bien, el elemento fundamental de proyectación de la expresión arquitectónica es la línea. Las etapas más rigurosas de la proyectación arquitectónica exigen plantas y alzados detallados, estructuralmente reconocibles. A partir de éstos, analizaremos los esquemas formales resultantes. (Ilust. 2,3,4,5,6 y 7)

La reducción de todo lo que vemos a elementos visuales básicos, constituye un proceso de abstracción que de hecho tiene mucha más importancia para la comprensión y estructuración de los mensajes visuales, (en este caso) que para otros fines (construcción y proyectación en arquitectura). (Ilust. 2A, 2B, 2C)

Visualmente, la abstracción es una reducción tendiente a lograr un significado más intenso y depurado. La abstracción puede darse en el campo visual, no sólo en la pureza de una formulación visual, sino como herramienta plástica que no establece conexión alguna con datos visuales conocidos, independientemente de lo que representaban en la proyectación arquitectónica.

El proceso de abstracción es también un proceso de depuración formal, en el que se produce la reducción de factores visuales

les múltiples. La eliminación de detalles hacia una abstracción total puede seguir dos vías: la abstracción hacia el simbolismo y la abstracción total pura o reducción de la declaración visual a elementos que guarden o no conexión con cualquier información extraída de la experiencia del entorno.

De hecho, estos esquemas son extraídos de una proyectación que fue el resultado de todo un programa de necesidades. Se puede decir que parten de una realidad concreta aún cuando en su abstracción configuren otro tipo de comunicados visuales. (Ilust. 2A, 2B, 2C)

La proyectación arquitectónica, al ser reducida a elementos simples pierde el sentido que le dió vida, quedando como instrumento para otro tipo de declaraciones en el campo visual, sin embargo su traslado puede ser de un alto contenido formal y conceptual, ya que antes de su depuración (la proyectación arquitectónica) estuvo inspirada por consideraciones abstractas intelectuales-espirituales que modificaron los estrictos requerimientos de la utilidad.

Estos esquemas formales fueron aplicados a problemas formales muy específicos a través de concordanancias subjetivas, tanto en diseño interior como en unidades plásticas en el plano, ya se tratara de dibujo, grabado, pintura o escultura. (Ilust. 8,9,10,11,24, 26,34,44,46)

Con esta misma tónica y a partir del círculo se desarrollaron los primeros trabajos en grabado y dibujo. Así también el dibujo de figura contribuye de una manera fundamental a enriquecer el trabajo plástico a través de la dinámica de desarrollo y desplazamiento de la arquitectura del cuerpo humano en su consolidación en el campo visual bidimensional. (Ilust. 1,10,11,12,13,14,15)

•
•
•
•
•

b) Dibujo y Estampa.

El Dibujo, principal factor del mundo gráfico, soporte y estructura de cualquier trabajo plástico, nos remonta a los primeros grupos humanos, quienes en su afán de comunicarse entre ellos, crean la forma de expresión gráfica más antigua que se conoce: El-Dibujo, del cual parten y es a través de una depuración formal, -- cuando aparece el lenguaje escrito, el cual viene siendo una serie de símbolos abstractos codificables.

Independientemente de que el Dibujo fuere generador del -- lenguaje propiamente dicho, subsiste hasta nuestros días como "herramienta" de trabajo plástico.

Como sabemos, el dibujo se utiliza para diversos fines: -- proyectación (en geometría), ilustración, narración y señalización en diseño gráfico, construcción de imágenes conocidas (en el arte-figurativo) y organización formal en el arte llamado abstracto. -- Sin embargo, sea cual fuere su utilización, el dibujo emplea un elemento por excelencia: la línea en sus diferentes modalidades a - saber: TIPOS: recta y curva. DIRECCION: horizontal, vertical y diagonal. CARACTER: armoniosa, suave, en zig zag, aguda, así como la-textura que necesariamente será dada por el material a usar y su -

soporte, (lápiz, tinta, carbón, etc., sobre superficies de diferentes texturas) (Ilust. 16 a 13, 33)

Es bien conocido que el dibujo en la Historia del Arte ha pasado por diferentes estados como esbozo para concretar una idea, con funciones autónomas, como ejercicio de investigación plástica, o como decía anteriormente, como ilustración de textos, modalidad que en nuestros días sigue subsistiendo.

Sin embargo, es a partir del Renacimiento cuando el dibujo logra su autonomía artística, especialmente gracias a Leonardo da Vinci. Así pues, desde entonces, queda erigido como un fin en sí mismo.

La línea tiene significación independiente en la pintura al afirmarse como dibujo (iconos); así como en una composición coloreada no es más que una frontera entre dos superficies, (planos coloreados, contiguos). Debo decir que mientras haya dibujo en la pintura, se pueda hablar de construcción lineal. Esta última interviene estrechamente en la construcción compositiva.

La composición en sí misma da a la línea su carácter, indica los tipos y también su dirección.

En el arte contemporáneo y especialmente en el arte "no ob

jetivo" (siendo éste mi caso) se utiliza la línea como un elemento-
generador de la composición y como base constructiva del trabajo --
plástico a desarrollar. (Ilust. 11 a 15)

Para mí, el problema de la línea desde su enfoque formal -
no se reduce solamente a los elementos de la representación plana -
sino también a su organización en el campo visual tridimensional (es-
cultura, lectura urbana, arquitectura y dirección de la luz por me -
dio de elementos formales en el espacio). (Ilust. 25,46)

Desde mi inclusión en el quehacer artístico, y en particu-
lar el del dibujo, experimenté incursionando en el lenguaje de la -
línea; en principio como delimitante formal derivado de aquellos es-
quemas formales nacidos de la proyección arquitectónica incluyendo-
también otros elementos de la organización compositiva como son: el
plano, el punto y sus derivaciones hacia la textura visual.

Así pues, la derivación y conjunción en otras técnicas y
expresiones plásticas como son las diferentes prácticas de la estam-
pa, enriquecieron ese afán de comunicación visual en el campo de la
reproducción serial. (Ilust. 10,11)

Dos etimologías de la palabra grabar nos son propuestas, -
la primera es derivada de la palabra griega "graphein" que signifi-
ca escribir; la segunda de origen alemán es la vieja palabra "graben"

que significa cavar. Los dos términos no están divorciados de la idea que tenemos de esta actividad, ya que el grabado como arte de di bujar o modelar por medio de incisiones sobre un cuerpo duro fue conocida desde la antigüedad (huesos, piedras y losas grabadas). Egipcios, griegos y etruscos, prueban la eficacia de este arte en diferentes épocas. Sin embargo pasaría un buen número de años para que se descubriera la posibilidad de que una superficie grabada fuera re producida a excepción de los sellos y rodillos que ya utilizaban esas mismas culturas para fines de autenticidad y legalidad de diversos documentos. En nuestros días contamos con un determinado número de posibilidades para expresarnos a través de la estampación:

GRABADO EN HUECO	(metales)
GRABADO EN RELIEVE	(maderas y linoleum)
GRABADO EN PLANO	(litografía, offset y sorigrafías)

Así como también el stencil y las formas de reproducción a través de moldes como la mixiografía, muy socorrida en este tiempo.

La práctica de estos medios de expresión me lleva a experimentar (a través de sus materiales) los mismos elementos de organiza ción y declaración visual: el punto, la línea, la textura, la mancha y la posibilidad de encuentros formales que derivarían en lo antimoné rico y espacial al utilizar, motivado por las posibilidades del mate-

rial, los mismos elementos de organización plástica.

El grabado es un arte que sigue incrementándose, inclusive por medio de nuevas técnicas y las combinaciones entre éstos y las tradicionales, ya que las nuevas variedades que se le han dado como el grabado en pasta, la mixiografía, etc., nos dan un panorama de las amplias posibilidades que todavía tiene el grabado y que han generado en las nuevas generaciones a que experimentemos con ellas.

Sea una u otra las formas de reproducción que se utilicen, serán atractivas como un medio expresivo más, y en este caso, además, por la amplia difusión que se puede dar a la obra.

c) Pintura.

Hemos visto que en la organización del campo visual bidimensional intervienen una serie de elementos (antes mencionados) y estrategias compositivas, para llegar a la Forma-Estructura, a la obra de arte, en los diferentes campos del quehacer plástico en el plano.

En el dibujo y la estampa, la línea tiene un papel predominante, además de los otros factores de organización compositiva; - asimismo, el color en la pintura es el factor de primera importancia en esta permanente actividad del Hombre de todos los tiempos.

Ahora bien, recordando nuestro capítulo de la Forma, podemos decir que, independientemente de las relaciones entre la realidad y dicha obra, concibo la pintura como una estructura de color-organizada del tal manera que conlleve los factores de organización compositiva conculgados con los de organización colorística como son:

I. Valores del color en si mismo (cualidades)

TONO (valor intrínseco del color) Ej: En el amarillo existen diferentes tipos de amarillo; amarillo limón,

amarillo naranja, etc.

TIMBRE (carácter del color, valor de concordancia)

SATURACION (valor de cantidad de tinte) Ej. Diferentes tipos-
de rojo según sea la cantidad de rojo en mezcla --
con el blanco.

INTENSIDAD (valor relativo a la opacidad o brillantez del co-
lor).

II. Organización del color a través de diferentes actitudes del con traste:

CONTRASTE SUCESIVO O SIMULTANEO. Es el equilibrio de un color -
con su correspondiente complementario.

CONTRASTE DEL COLOR EN SI MISMO. La concordancia entre un color
y otro, a medida que disminuye la pureza del color (terciarios,
secundarios, tierras) disminuye este tipo de contraste por su -
grado de impureza.

CONTRASTE CLARO-OSCURO. Es el contraste que difiere de grado se
gún la mezcla con blanco o negro.

CONTRASTE CALIENTE-FRIO. El grado de temperatura al organizar -
en diferentes situaciones los llamados colores calientes. (am.-

rj. nj. etc.) con los frios (az. vd. vt.), etc.

CONTRASTE DE LOS COMPLEMENTARIOS. La organización de uno o más colores en concordancia con sus complementarios. (Ej. AM-VD, -- NJ-AZ, etc.)

CONTRASTE CUALITATIVO. Es el contraste que se refiere a la organización de la opacidad en contraste con la brillantez de cada color.

CONTRASTE CUANTITATIVO. Es el contraste que se deriva de las -- cantidades de color distribuidas sobre el plano.

En fin, el lenguaje colorístico en donde se verifica la se cuencia a través de un ritmo por la disposición en el plano de la organización del color, da como resultado una Forma Unica: La Obra Pictórica.

Desde luego que hay otras características de la pintura -- que en el transcurso de este capítulo iremos refiriendo, por ejemplo: En mis primeras experiencias con la pintura, las concordancias colorísticas eran subjetivas, aún cuando se llegara a expresar el objetivo conceptual que les dio vida. Podríamos decir, a sie te años de distancia, que esta pintura fue desarrollada con un concepto tímbrico del color aunado a un concepto formal antes analizado

do. Sin embargo, desde el principio y a través de los siguientes - trabajos en pintura, utilizo otro elemento de ella: la textura, -- con el propósito de dar un sentido de corporeidad al objeto pictórico mismo. (Ilust. 1,24,25,26)

Es decir, la organización del cuadro, no como narración de un propósito formal, sino como una realización objetual en si. En otras palabras, la construcción a través de oquedades, relieves, - esgrafiados y empastados que sugieren y en determinados casos son- una evolución hacia el objeto pictórico.

Las texturaciones y esgrafiados, haciendo uso de los elementos del dibujo como lo es la línea, comulgan con lo arquitectónico y urbanístico de donde nacieron a través de la conformación de lo arquitectónico ensamblando materiales que el Hombre ha usado desde los primeros años de su actividad creativa, concibo mis experiencias como un retorno hacia lo corporeo y primitivo de su primera -- circunstancia (tacto y fricción con el entorno). La transformación de la Ecología y características del color, en recreación de la materia. (Ilust. 24 a 35)

Esto es, en estos trabajos trato el color como una masa de materia coloreada, en lugar de una composición en base a las funciones teóricas del mismo, dejando que éste actúe sobre el espec

tador de una manera directa e inmediata: como material, no solo en su forma visual sino también táctil.

--

Si mis trabajos están incluidos o clasificados dentro de lo que se llama pintura abstracta, debo transcribir que: "El artista no es (no puede ser) solo aquel que interpreta aquello que a la colectividad le satisface sensiblemente. Antes que nada, el trabajo artístico es una reflexión crítica sobre la realidad que enfrenta para superarla, y el pintor abstracto enfrenta una realidad que lo -- niega o que al menos niega su posibilidad de hacer arte; de la misma manera como para el artista paleolítico -lo intangible del reno en movimiento- lo obligó a aguzar con extraordinaria habilidad sus facultades perceptuales hasta hacer que la anatomía del animal fue ra transparente. La estructura interna (oculta) de ese objeto que se le escapa, que lo niega en su capacidad representativa, lo hace rebasar sus límites"^{2/}

Por otro lado, esta actitud al pintar no es de ninguna manera en sentido formalista o matérico sino como el resultado de una idea.

Toda obra de arte al expresar algo significa, en primer lugar, que el contenido de la obra debe ir más allá de la presentación de los objetos individuales que la constituyen.

Dentro de la organización creadora de los elementos de la obra destinada a expresarse a través de ellos, la idea de unidad formal, en donde debe incluirse, para que subsista, el concepto totalizador del cual se generó, ya que con esto la trascendencia del mensaje adquiere permanencia en el tiempo y en el espacio.

La construcción que utiliza los elementos fundamentales exclusivamente materiales y reales de la pintura, (color, textura y forma) crea a partir de ellos el organismo pictórico. La composición, que modifica la relación entre los elementos reales, les confiere el sentido de un organismo pictórico encerrado en sí mismo - con sus subsecuentes connotaciones en el que lo contempla y consume.

"La voluntad creadora del pintor, partiendo de elementos muertos, reúne las partes en un todo y da vida al mismo tiempo a todo el conjunto y a cada elemento en particular".3/

Por otro lado, el espíritu de la obra nos lleva a reflexionar sobre otro elemento de la creación plástica: el Ritmo, impulso vital de la obra.

"El Ritmo es ante todo un principio compositivo. La saturnación de un color puede obtenerse al aproximar el tono de la pinta-

ra al tono correspondiente en el espectro. La textura puede crearse con cualquier tratamiento aplicado a la superficie de la tela pintada, de la piedra, de la madera. Se puede trazar una línea dándole la dirección y el carácter deseados: para todo esto basta con tomar un solo elemento de la composición representativa. El Ritmo nace de la combinación de una serie de elementos. No es con un color, sino con varios como se crea el ritmo cromático"^{4/} No es con una textura sino con varias como se logra el sentido de lo corpóreo y el ritmo objetual que da la incidencia de la luz.

Aún cuando, en general, en el desarrollo de mi trabajo pictórico subsisten algunos de los esquemas formales analizados con antelación, poco a poco y a través de la realización física del cuadro, el material utilizado sugiere una serie de formas, señales o --signos-- que van dando pauta a otras organizaciones colorísticas y --texturales que dan comienzo a un nuevo trabajo plástico me refiero-- en particular a la serie de "Los Códigos", serie que empieza a desarrollarse y consolidarse actualmente. En esta serie, creo que la combinación de todas las experiencias y resultados de trabajos anteriores conllevan una expresión de conceptos de interés nuevo. El color tonal y el tímbrico en contraste, el sentido de profundidad y atmósfera, aunado a formas concretas y texturizadas, reorganizan los elementos plásticos, creando así declaraciones visuales nuevas.

transforman el mensaje deseado en el artista en un tiempo y lugar de terminados, el pintor abstracto debe dar respuesta además, a las sugerencias de su trabajo y partir de relaciones pictóricas consolidadas ya enriquecidas conceptualmente. (Ilust. 25,27,28,36,37,38)

2/ Oscar Olea (Presentación exposición del pintor Vicente Rojo)

3/ N. Tarabukin (Por una teoría de la pintura)

4/ D. A. Dondis (La sintaxis de la Imagen)

b) Escultura y Arte Urbano.

Aún cuando estas dos actividades de la creación artística sugieren cada una de ellas un capítulo aparte, las he reunido en uno solo, dadas las características que en este campo tienen mis preocupaciones y realizaciones individuales.

En los tiempos del Paleolítico y bastante tiempo después - con las civilizaciones del bronce y del hierro, comienza nuestra aventura espacial, o sea, la organización y delimitación del espacio del habitat de estos primeros núcleos sociales. El Hombre de ese tiempo crea una arquitectura rudimentaria, en donde se ven ya las primeras manifestaciones escultóricas; las cuevas, los dólmenes, los menhires y los diferentes centros ceremoniales y de reunión, nos dan una idea de las inquietudes creativas y en este caso artísticas de nuestro antecesor. Desde luego que este Hombre no cabría en su asombro, si conociera las teorías y disertaciones que sobre el arte nos tienen empanzanados desde hace ya algunas centurias. Es de suponer que sin el nivel de información y deformación del Hombre de este tiempo, este individuo del pasado tuviera un concepto totalizador del Universo y su expresión en lo que hoy llamamos creación artística, lo concibiera unitaria, (arquitectura, escultura, pintura, etc. como un solo fenómeno) Independientemente del concepto que manejaba el --

Hombre antiguo (religioso, social, temporal, etc.) para realizar sus edificaciones y logros expresivos a través de la materia, tuvo que reunirse por el solo hecho de sobrevivir trabajando en conjunto. Es te sentido de reunión tiene mucho que ver con el g^enesis de las ciudades de hoy día y los abrumadores problemas de lo urbano que hoy - padecemos.

En esos tiempos, el individuo no concebía una separación de las artes. La Arquitectura y la pintura; la escultura y el arte urbano se reunían en un solo propósito: el de crear un sitio donde pudiera vivir (no sobrevivir). La caza, la pesca y la agricultura - para alimentarse, el tiempo para reproducirse, y el sentido de lo lúdico (o sea el juego), la comunicación, el descubrimiento y el - conocimiento para mejorar su condición como seres humanos. El Hombre sabía que su naturaleza era sinónimo de creación. (Ilust. 39,40)

Sin embargo, estas instalaciones y agrupaciones fueron - creciendo por todo el orbe hasta que por cúmulo de trabajo fue necesaria una separación de las actividades dentro del núcleo social. Todavía en las épocas del medioevo y el renacimiento y un poco más allá en el tiempo, los individuos que quedaban de aquella generación del "Hombre que inventó la rueda" seguían existiendo. Había - sido creada la "segunda naturaleza" creada por el Hombre: La Ciudad.

Al ocurrir esto, sucede un fenómeno importante: Lo que antes era trabajo de un solo pensamiento se convirtió en diferentes - actividades; surgieron arquitectos, pintores, escultores, grabado - res, artesanos, constructores y un sin fin de individuos dedicados a una sola actividad que requería un aprendizaje muy especial. En - este momento cuando el pensamiento unitario de la expresión artística se ve involucrado en la aceptación de especialidades, empieza - nuestro problema: la desintegración de las artes, o dicho de otra manera, la no participación conjunta para el desarrollo de la vida.

En particular, la escultura y la arquitectura se separan, la pintura, el dibujo y la reproducción (grabado) abren surcos para sembrar con su propia semilla y así sucede con las demás actividades creativas (aún no tratándose de actividades artísticas).

Esta separación lleva a un caos social.

Ahora bien, ya instalados en esta nuestra maquinaria que creamos a través de los siglos, con dedicación, cariño y emoción - de vida, ¿cómo vamos a recuperar ese sentido universal y totalizador de la vida?. Los artistas visuales trabajan cada uno por su -- cuenta, el escultor, el pintor y el arquitecto no conviven; cada - especialista trabaja separadamente con un sentido particular y subjetivo sin tomar en cuenta los demás factores de agrupamiento y ac

tividad social, lo cual nos lleva a la incomunicación y desperdicio de potencial humano.

Sin embargo, cada una de estas artes ha logrado expresiones felices aunque a veces expresen angustia por la misma separación. La pintura desarrolla independencia ligándose al mismo camino de donde se originó, el color; la arquitectura pugna por un sentido utilitario separándose de otra "función" que la alimentaba, - el espacio bellamente delimitado por la forma del material que utilizaba; y obviamente la escultura al estar separada de la arquitectura, se abstrae para dar expresiones de reminiscencias de aquella conjunción con ella.

Las organizaciones urbanísticas, producto de la conjunción arquitectónica en los primeros tiempos, compiten hoy en día con la luz (esos edificios que estrangulan y aglomeran al ciudadano sumiéndolo en la sombra). Si bien cada una de las disciplinas artísticas ha construido su camino en la expresión de las actividades del individuo, justo es reconocer que posiblemente hay una forma de reconciliar el trabajo creativo en favor del arreglo de nuestros ciudadanos. En este sentido, la escultura juega un papel muy importante, el de encerrar no solamente espacios sino crearlos, proyecciones que hagan sentir en el espectador el retorno hacia el es

pacio, factor perdido en el transcurso de la construcción de nuestras ciudades. Muchas veces, en el análisis del espacio urbano, es necesario no colocar objetos escultóricos sino limpiar de adheridos derivados de un concepto estatuario, pseudo-simbólico y narrativo.

Es decir, si nosotros habitantes de la ciudad nos detenemos un poco a analizarla, nos damos cuenta de la extraordinaria -- proliferación no solo de edificaciones agrupadas --o debía decir amontonadas--, sino de los adheridos como son: las señales de tráfico, carteles publicitarios y todo tipo de "comunicados" visuales -- que más que comunicar su mensaje específico contribuyen a expresarnos el caos urbano en que vivimos. La brutal cantidad, y sobre todo, la más absoluta anarquía en el conjunto y en la interrelación de los diversos comunicados, debe denunciarse como una grave contaminación, la visual que afecta tanto al individuo como a su entorno. Este problema de contaminación viene de los que creen que el mundo es -- estático y que el espacio es "vacío" y como consecuencia se rodean de objetos para aliviar esa soledad, ese horror al vacío, producto de su incapacidad para comunicarse entre ellos.

"No se trata ya de una acumulación progresiva de mayor -- cantidad de las mismas cosas: automóviles, habitaciones, centros -- de trabajo..., sino de la aparición de fenómenos urbanos absoluta-

mente nuevos, generados a partir de tal acumulación". "Frente al ideal de generar mejores condiciones de vida, facilitar el trabajo, organizar el tiempo en beneficio del desarrollo individual, ensanchar las opciones de vida, poner al alcance de todos un número creciente de satisfactores y modelar el espacio en función de una mayor solidaridad humana, las grandes masas urbanas se ven imposibilitadas de distribuir racionalmente su tiempo para escapar de la enajenación circular: transporte, trabajo, sueño, a que la ciudad ha reducido su cotidianidad"^{5/}.

Sin embargo, y repitiendo con el Arq. Oscar Olea, es necesario superar la falta de un criterio estético adecuad^o al dinamismo con que se desarrolla en la actualidad el fenómeno urbano.

Esta desvinculación de las actividades del Hombre, hasta dar por resultado la deformación de nuestras ciudades, encuentran uno de sus principios también en la separación de la Arquitectura y las Artes Plásticas que explicábamos anteriormente.

Con referencia a la escultura, diremos que en sus comienzos tuvo como formas básicas las mismas que la arquitectura y más todavía cuando la escultura aspira a la monumentalidad, y cuando la arquitectura aspira a poseer significado simbólico y perdurabilidad, ambas artes echan mano del mismo material, la piedra y lo revisten

de idénticos valores plásticos. Una acabada demostración de esta unidad se encuentra en ciertos templos en la India labrados en la roca, y existe cantidad de ejemplos de escultura monumental, desde las pirámides de Egipto, pasando por el Erectión en Grecia, hasta el monumento a Víctor Manuel en Roma, que son esencialmente arquitectónicos. Pero esta circunstancia quizá no sea más significativa que la que, la épica y la lírica hagan uso del mismo lenguaje; así como éstos son aspectos de la poética, la arquitectura y la escultura monumental son ambas aspectos de la tectónica. (Ilust. 39 a 43)

Es aquí donde, al encontrarnos con este concepto vemos el origen de nuestro desorden urbano, pues la tectónica no únicamente la entiendo como el juego de fuerzas entre la estructura y la realización (construcción) de algún tipo de edificación, sino que por extensión, me refiero también al juego de fuerzas entre la función o funciones del ciudadano vinculado íntimamente a la edificación y planeación de sus ciudades.

Ahora bien, desde el fetiche africano hasta el tótem polinésico, desde la máscara entretejida con mimbres hasta el lingam de piedra, vemos la misma complacencia del hombre al lograr dar -- forma y por tanto vida, a un material originariamente amorfo trasmutado en reconocible e inconfundible, en donde sucede también esa relación de fuerzas que explicaba anteriormente.

He dicho que la arquitectura en los tiempos antiguos estuvo casi siempre ligada de tal manera a la plástica, que acaso es imposible delimitar la frontera entre las dos artes; esto nos incita a pensar que los hombres de tiempos remotos y también de periodos posteriores (gótico, románico, etc.) sintieron la necesidad de incluir en su organización arquitectónica la imagen plásticamente metamorfseada del hombre y de las creaciones naturales, para hacer más orgánicamente vivible su propia vivienda. Un ejemplo de ello lo tenemos en la arquitectura moderna con las edificaciones de algunos de los arquitectos más importantes de nuestro tiempo, verbigracia las fantásticas y espirituales realizaciones del arquitecto barcelonés Antonio Gaudí; las concepciones del gran arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright, etc.

Ahora bien, mis preocupaciones en escultura y arte urbano son en el sentido de recuperar esa interacción de las artes:

La escultura conviviendo con la arquitectura en realizaciones espaciales que provoquen una relación entre ésta y el entorno donde circula y funciona, o mejor dicho, donde vive el hombre de este tiempo. Es decir, organizaciones espaciales que proyectan espacios virtuales, creando ambientaciones limpiando el "vacío" de adheridos y aglomeraciones. (Ilust. 44 a 48, portada y contraportada)

Esta idea no es nueva, existen ejemplos como los de Moore en el Time-Life Building de Londres; de Lipschitz en el Ministerio de Educación de Río; de Noguchi en la Lever House de Nueva York; - de Arp y Laurens en la Universidad de Caracas; y en fin las realizaciones de Soto. Sin embargo, con excepción de algunos ejemplos, en México generalmente se sigue pensando en la estatuaria ochocentista.

Si bien es harto difícil pensar (aunque no abandono la idea) en realizaciones unitarias donde estuvieran consolidadas las artes, mis primeros intentos han sido demostrados en estructuras espaciales donde forma y estructura son una misma cosa, en donde es más importante, no el espacio que pudieran contener o encerrar, sino el - que proyectan, apoyándose únicamente en puntos y líneas y en diferentes situaciones en el espacio, no existiendo base de sustentación más que el propio césped, enlosado, o si se quiere, el receptáculo de una fuente. (Ilust. 45,47,48)

Es interesante observar que estas estructuras fueron generadas sensiblemente por aquellas que se derivaron de la proyectación arquitectónica. (Ilust. 2,2A,2B,2C, 3 a 7)

Bien sabemos que los entendidos en Arte Urbano abordarían el problema de la ciudad de diferente manera, sin embargo, y por lo pronto, mi proposición es la que anteriormente expuse.

IV. CONCLUSIONES.

Como ya hemos visto durante el desarrollo de este trabajo, - cada medio visual no sólo tiene elementos estructurales propios - sino también una metodología única para la aplicación de decisiones compositivas y la utilización de técnicas en su conceptualización y formalización. La comprensión de todo esto ensancha el campo de la experimentación y la interpretación tanto en lo que se refiere al autor como al espectador llevándolos a un conjunto visualmente más alfabetizado de criterios que pueden unir más estrechamente realización y significado.

Reconocer el poder de inmediatez de la inteligencia visual - es poner de manifiesto la importancia de esa inmediatez expresiva que solo se da en la expresión visual y que mediante el uso de -- ciertas técnicas permite controlar el significado que hay dentro de una estructura.

El diseño y manipulación de los elementos visuales es algo - fluido. El método de previsualización ilustra el carácter del mensaje sintetizado. Es una clase especial de inteligencia no verbal y su carácter está ligado a la emisión de contenido y forma sometida al control de la técnica.

Susanne Langer, describe el hecho de la expresión visual - de la siguiente manera:

"La forma en el sentido en que los artistas hablan de forma significativa o forma expresiva no es una estructura abstraída si no una aparición; y los procesos vitales de la sensación o la emoción que expresa una obra de arte le parece al observador directamente contenidos en ella, no simbolizados, sino realmente presentados".

Cada grupo individual, en su ensayar nuevas formas establece sus propias estructuras. La búsqueda de formas nuevas, a nivel estructural implica la experimentación con una orquestación compositiva de los elementos y el establecimiento de resultados nuevos dentro de una metodología basada en la elección de técnicas visuales manipulativas.

Los refinamientos y las variantes de la técnica sirven para identificar la individualidad estilística de un artista, sin embargo, un punto de vista amplio en el análisis definirá eficazmente el estilo de toda la escuela a todo el período que abarca su obra.

La realización actual presenta una serie de opciones: la búsqueda de decisiones compositivas mediante la elección de elemen-

tos; y el reconocimiento del carácter elemental; la manipulación de elementos a través de la selección de técnicas apropiadas. El resultado final es una expresión individual dirigida por todos o la mayor parte de los factores antes mencionados, pero influida principalmente y profundamente por lo que está ocurriendo en el entorno social, físico, político y psicológico, lo cual es crucial para todo lo que hacemos o expresamos visualmente. Es por esto, como la forma resultante en mi trabajo ha ido transformándose y enriqueciéndose por -- los mismos cambios generados por las influencias del entorno social, de los descubrimientos de las nuevas técnicas, etc., no simplemente expresando aspectos del mundo moderno, sino también con nuevas proposiciones estructurales, es decir, no solamente expresar "el drama", sino proponer nuevos.

El arte, cualquier arte, es la manifestación del anhelo humano de realización espiritual. Un arte para ser válido no debe romper nunca la comunicación con y para esas aspiraciones.

Como depuración de vida, ha de refinar la verdad hasta el mínimo irreductible y luego proyectarla con una formulación poderosa, rica en significados universales a todos los niveles de la sociedad. Cuando un arte es superesotérico y pierde su capacidad de comunicar su objetivo, hay que poner en cuestión hasta su misma validez.

El discernimiento, el buen gusto, el juicio pueden abandonarse por completo en la éxcitación del descubrimiento, pero -- cuando la ciencia, mediante el experimento rompe viejos conceptos, los datos recién descubiertos conectan con la esperanza Humana de progreso. En la pintura, esto se limita a crear un nuevo y más selecto grupo cerrado y el arte se margina más y más de nuestras vidas, llegando a esa dicotomía entre "público impaciente y tratan - tes especuladores".

El milagro del movimiento como componente visual es dinámico.

El punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, - el color, la textura, la escala, la dimensión, el movimiento, etc., son los componentes irreductibles de los medios visuales. Son los integrantes básicos para el desarrollo del pensamiento y la comunicación visuales. Transmiten la información de una forma fácil y directa.

La capacidad de transmitir un significado universal ha sido reconocido en todo el orbe, pero no buscada con la determinación que la situación exige. El lenguaje (hablado y escrito) continúa - predominando en los medios de comunicación. Sin embargo, por los - diferentes signos codificables que existen hoy día (idiomas), el -

lenguaje separa, nacionaliza; lo visual atempera.

Estos elementos básicos son los medios visuales esenciales. La utilización y comprensión apropiadas de su carácter constituye la base de un lenguaje que no respetará fronteras.

Así pues, vemos que la expresión visual a través de su historia ha consolidado un lugar dentro de la comunicación humana, dotándola de satisfactores, no solamente estáticos en favor de la belleza, sino de mensajes que han mejorado la convivencia en los núcleos sociales de los diferentes estadios del género Humano. Es -- por esto que creo en la posibilidad "a futuro" de que las artes visuales amplíen su campo de acción a todos niveles en la sociedad, desacralizando el objeto artístico y convirtiéndose éstas en uso y recreación de la vida cotidiana de todo individuo.

No sólo se tendría un medio "bellamente" eficaz de comunicación en el mismo nivel de uso que el lenguaje hablado y escrito, sino que se desarrollaría la sensibilidad y creatividad del Hombre.

Además recuperaría el potencial del SER hoy día en estado de alienación, estaría preparado íntegramente para emprender proposiciones en favor de su ámbito y de su vida, retornando con nuevo vigor, conocimiento y conciencia histórica al principio generador-

de sus primeras aventuras espirituales que hemos visto consolidadas en el transcurso de la vida, esto es: La delimitación y codificación del espacio, entendiéndose como modulador y aglutinador de toda actividad humana, LA ARQUITECTURA.

V.. PUBLICACIONES Y COMENTARIOS.

"La litografía y la obra de Luis Gutiérrez"
EL GALLO ILUSTRADO,
Abril 4, 1976. México, D. F.

"El Arte crea sus propios signos"
Ignacio Ravelo,
EXCELSIOR,
Febrero 27, 1977. México, D. F.

"Homenaje a Posada, ENAP"
LOS UNIVERSITARIOS,
Noviembre de 1977. México, D. F.

"Homenaje a Posada en San Carlos"
Raquel Tibol,
PROCESO,
Noviembre de 1977. México, D. F.

"Nuevas tendencias plásticas en la Bial de jóvenes del Salón 77-78"
UNOMASUNO,
Marzo de 1978. México, D. F.

"Nuevas Tendencias"
Raquel Tibol,
PROCESO,
Abril de 1978. México, D. F.

"Nuevas Tendencias"
EL GALLO ILUSTRADO,
Abril de 1978. México, D. F.

"Nuevas Tendencias"
Bertha Terracena,
TIEMPO,
Abril de 1978. México, D. F.

"Nuevas Tendencias"
Juan Acha,
WUELTA,
Mayo de 1978. México, D. F.

"Nuevas Tendencias"
LOS UNIVERSITARIOS,
Abril de 1978. México, D. F.

"Muestra de Acuarelas: muchos para
tan poco"
Francisco Fernández,
EL GALLO ILUSTRADO,
Mayo de 1978. México, D. F.

"Nuevas Tendencias"
Ana Klain,
PUNTO Y COMA,
Mayo de 1978. México, D. F.

"Un Artista"
Miguel Ravelo,
EL HERALDO DE BAJA CALIFORNIA,
Junio de 1980. Tijuana, B.C.

GACETA UNAM
Ciudad Universitaria,
México, D. F.

"Necesidad de apoyo a las artes"
Marzo 26 de 1979.

"La labor social del artista debe proyectarse
a la comunidad"
Noviembre 29 de 1979.

"El Servicio Social en las Artes Plásticas"
Mayo de 1980.

"México vive un momento adecuado para el
desarrollo de las artes visuales"
Julio de 1980.

"Las disciplinas artísticas deben incluirse
en la Educación Nacional"
Julio de 1980.

Un examen atento de las obras que presenta Luis Gutiérrez en su actual exposición, arroja algunas conclusiones que hacen patente - tanto la validez como la eficacia y vitalidad de su lenguaje plástico. Son trabajos que muestran un certero empleo de la técnica y un eficaz dominio expresivo; además, una evidente conciencia en el uso adecuado de los diversos procedimientos. Es decir, que no sólo conoce el oficio, sino que lo emplea ya con una madurez que sorprende, en esta su tercera exposición individual.

Es evidente una labor de investigación de las posibilidades del material mismo: el aprovechamiento del grano de la piedra, con el que hace aparecer distintas texturas, o el equilibrado empleo del claroscuro; desde suaves tonos de gris hasta intensos negros. Otras veces, sigue el principio de aglutinamiento de puntos oscuros que dan diferentes matices (contrapunto tonal).

El abandono del dibujo por exaltadas manchas de tinta o la seriación de algunos ejemplares, donde la diferencia no es sino los sutiles cambios colorísticos, son muestras de la liberación de una emotividad largamente conservada y que aflora en obras de una fina sensibilidad o, en otras donde el intento es enaltecer la forma o realzar la materia misma.

También puede apreciarse una sugestiva evolución: aquellos trabajos que son producto de una profunda reflexión compositiva, en extremo organizados, pacientemente contruidos. Obras neo-concretistas en que la emotividad era retenida en beneficio de planteamientos intelectuales; en donde lo geométrico y aún lo mecánico - es evidente (Fábrica de Gnomos, Gnomo Prehistórico).

De las formas rigurosas, cerradas derivó paulatinamente, suavemente a las sueltas, ligeras o sentimentales, incluso a las atrevidas y exaltadas. A lo informal, lo gestualista, (La caída del - Gnomo, diptico o Génesis Gnómico I).

Luis Gutiérrez posee ya un "estilo personal", que se puede comprobar en sus dibujos de formas libres o expeditas y que recuerdan el aforismo zenbudista, donde lo importante es el camino recorrido y no la meta. Ese cierto toque oriental, es quizás, un accidente, producto de un paralelismo evidente en la actitud de los expresionistas abstractos o informalistas: la no premeditación, - el carecer no sólo de anécdota, sino de tema. De expresarse por medio, ante todo, de configuraciones informales, de ritmos, de acentos de color (Guerra y Muerte de los Gnomos, políptico).

Las notables calidades estéticas de sus transparencias y men -

chados; de sus pincelazos, salpicaduras o brochazos, pueden comprobarse en sus dibujos -un tanto monumentales- y especialmente, en aquellas litografías que pueden considerarse como final de un camino por él recorrido: la trilogía del Gnomo Herido, en donde el sabido empleo del contrapunto tonal y el abandono del lápiz litográfico, son algunas de las tantas muestras de la pertinencia, actualidad y dominio de su labor.

ARMANDO TORRES MICHUA.
Presentación exposición
Alianza Francosa de Polanco

El propósito de la presente exposición, es dar a conocer algunos aspectos inoculados por el ambiente urbano.

El artista de ciudad, recibe diariamente estímulos de todo tipo; auditivos, olfativos, corpóreos y sobre todo visuales, que le dictan de cierta manera, pautas donde expresar sensaciones que se transforman en verdaderos códigos de color y forma. El constante crecimiento urbano es expresado por la temperatura y dinámica de renovados encuentros visuales en el campo pictórico.

La ciudad nos ofrece infinitos aspectos sobre la condición humana, el deseo perenne de crear y de establecer vínculos de grupo a través de la individualidad.

LUIS J. GUTIERREZ.

Exposición Galería "Summa Artis"
Hotel Presidente Chapultepec.

Luis Gutiérrez, poseedor de un conocimiento profundo e inteligente de las sutilezas que puede brindar la acuarela, estructura elaboradas paisajes abstractizantes recurriendo en casi todos sus -- trabajos al encólado de papeles en evanescentes transparencias.

FRANCISCO FERNANDEZ.
Guía de Artes Plásticas.
"Muestra de acuarelas: muchos
para tan pocos"
Mayo de 1978, México, D.F.

El Hombre a lo largo de su existencia, ha tenido como inquietud primordial, la de dejar una huella imperecedera valiéndose de las diversas formas de expresión que ha encontrado, sean éstas a través del arte, la ciencia o la tecnología, creando objetos que manifiesten de una manera u otra su presencia en todo el devenir histórico.

Luis Gutiérrez, consciente del Hombre como parte integrante del Universo y del suyo propio como creador, encuentra en los elementos pictóricos su medio de expresar esta pretensión, en los cuales se advierte que, motivado por las grandes urbes, acoge a éstas para exponer en su trabajo el sentido que él ha recibido de ellas, como principal significado de su quehacer artístico.

El conflicto que se percibe en sus primeras manifestaciones; trazos rígidos y formas corradadas, claros manifiestos de su educación arquitectónica, los abre para dar cabida a sus grandes manchados y salpicados, muestra patente de un lirismo abstracto que abarca todo el panorama visual que nos presenta, para llegar ahora, a su obra actual "Los Horizontes" donde conjuaga ambos conceptos, algunas veces en planos muy concretos y marcados, limitando cada uno en diversas gamas de color; otras dándole respuesta al -

requerimiento propio del material, dúctil y maleable en sus manos, causando un efecto de riqueza en texturas y color, aunada a la armonía de tonalidades que evoca el paisaje etéreo y atmosférico de grandes espacios inmersos en el sentido mismo de la vida, sugiriendo proposiciones nuevas que llevan a concebir al Hombre una segunda naturaleza, La Ciudad.

HILDA MARTINEZ.
Presentación exposición
Galería "Summa Artis"
Hotel Presidente Chapultepec.
Julio de 1979, México, D.F.

"El lenguaje, como principio creador del hombre, preocupación de encontrar nuevos caminos hacia la expresión individual, fórmulas nuevas alimentadas de añejos deseos de comunicación y transformación - de lo existente, lo encontramos en la serie -Los Códigos- que presenta Luis Gutiérrez en su actual exposición.

Texturas, color, tensiones y equilibrios entre masas, organización de toda una estructura plástica, dan como resultado verdaderos objetos pictóricos dentro de un tiempo y de un espacio, determinados por diferentes aspectos de la vida de un artista de este tiempo".

ARQ. MAURICE GREC.
Excelsior,
Octubre 3, 1979. México, D. F.

LUIS JESUS GUTIERREZ GOMEZ
CURRICULUM VITAE

Fecha de Nac. Junio 4, 1944
Lugar: Tampico, Tamps.

ESTUDIOS:	1967-68	- Escuela Nacional de Arquitectu- ra, UNAM.
	1973-76	- Escuela Nacional de Pintura y - Escultura "La Esmeralda" INBA.
	1975-78	- Escuela Nacional de Artes Plás- ticas. UNAM. Licenciatura en <u>Ar</u> <u>tes Visuales</u> . - Curso de Actualización en Arte- Urbano. ENAP-UNAM.
	1978	- Curso de Actualización en Socio- logía del Arte, ENAP-UNAM.
DOCENCIA:	1975	- Profesor de Dibujo en el Insti- tuto Guadalupe Insurgentes (Ni- vel Secundaria).
	1976-79	- Profesor a cargo del Taller de- Expresión Gráfica. Instituto -- Guadalupe Insurgentes (Nivel -- CCH)
	1976-77	- Ayudante del taller de Litogra- fia de la ENAP-UNAM.
	1978	- Profesor de Litografía en la -- ENAP-UNAM.

	1979-80	- Profesor de Dibujo en la ENAP-UNAM. - Profesor de Educación Visual - ENAP-UNAM. - Profesor de Diseño Básico ENAP UNAM.
OTRAS ACTIVIDADES:	1977-80	- Coordinador del Servicio Social de las carreras que se imparten en la ENAP-UNAM.
	1977	- Promoción de las carreras de la ENAP en las preparatorias y Colegio de Ciencias y Humanidades a través de charlas y conferencias.
	1977	- Conferencia en la Galería Zúñiga en Tijuana, B.C. con el tema "La Plástica, un lenguaje común"
	1978	- Conferencia en el salón Delta - del Cele de la Cía. Ericksson -- con el tema "La Expresión Gráfica como medio de comunicación".
	1978	- Miembro fundador del salón 77/78 que se efectuó en el Museo de Arte Moderno de México.
	1979	- Participante en las Jornadas Universitarias sobre el Servicio Social con la ponencia "El Egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en el marco de la Educación Nacional".

RECONOCIMIENTOS:**1975**

- Premio en Litografía ENAP-UNAM.

1977

- Premio "Nuevos Valores" del Salón de la Plástica Mexicana.

1977-80

Seleccionado en los siguientes salones de Artes Plásticas del-INBA:

- Bional Gráfica 77.
- Anual de Pintura 1978.
- Anual de Pintura 1980.

EXPOSICIONES**INDIVIDUALES:****1975**

- Galería del Foro Cultural Coyoacanense (Dibujo y Pintura) México, D. F.

1976

- Galería de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Dibujo y Litografía) México, D. F.

- Galería de la Alianza Francesa de Polanco (Grabado y Pintura) - México, D. F.

1977

- Galería "La Esfera" (Dibujo, Litografía y Pintura) México, D.F.

- Galería "Zúñiga" (Pintura) Tijuana, B.C. MEXICO.

1978

- Galería de la Casa de México de la Universidad de París. (Pintura) París, Francia.

1979

- Galería "Summa Artis", Hotel Presidente Chapultepec (Pintura) México, D. F.

**EXPOSICIONES
COLECTIVAS:**

- | | |
|------|--|
| 1980 | <ul style="list-style-type: none"> - Galeria del "Salón de la Plástica Mexicana" (Pintura) México, - D. F. - Galeria del "Club Campestre Tijuana" (Pintura) Tijuana, B. C. MEXICO. |
| 1974 | <ul style="list-style-type: none"> - Anual de la ENAP-UNAM. (pintura) - Unidad Cultural Zacatenco. (pintura) - Palacio de Bellas Artes. (grabado) |
| 1975 | <ul style="list-style-type: none"> - Polyforum Cultural Siqueiros (<u>litografía</u>) - Anual de la ENAP-UNAM. (litografía) - Casa de la Cultura de Puebla. -- (litografía) |
| 1976 | <ul style="list-style-type: none"> - Esc. Nal. de Pintura y Escultura "La Esmeralda". (pintura) - Unidad Cultural Zacatenco. (pintura) - Esc. Nal. de Artes Plásticas, Generación 73-76. (pintura) - Palacio de Bellas Artes. (dibujo y pintura) - Palacio de Bellas Artes "El Diseño como Expresión Pictórica". - Palacio de Bellas Artes "Nuevos Valores del Salón de la Plástica Mexicana". |

EXPOSICIONES
COLECTIVAS
continúa....

1977

- Salón de la Plástica Mexicana. -
"Diez Nuevos Valores de Pintura"
- Sección Bienal '77 del Salón Nacional de Artes Plásticas, Palacio de Bellas Artes.
- Cartel '77 ENAP-UNAM. Homenaje a José Guadalupe Posada.
- Gráfica Nueva de San Carlos. Universidad Centro Occidental, Venezuela.
- Galería Plástica de Morelos, Cuervavaca.

1978

- Plaquet de Serigrafía.
- Salón de la Plástica Mexicana --
"Nueva Generación".
- Esc. Nal. de Artes Plásticas, --
UNAM. (Serigrafías)
- Museo de Arte Moderno, México, -
Salón 77/78.
- Palacio de Bellas Artes, Sala --
Diego Rivera "La Nueva Acuarela".
- Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Pintura. Palacio de Bellas Artes.
- Palacio de Minería "Muestra de Donaciones de Obras Pictóricas y Escultóricas".

1979

- Pintura y Gráfica Actual Mexicana
Embajada de Colombia en México.
- Galería "El Taller" (pintura) México.

**EXPOSICIONES
COLECTIVAS
continúa....**

1979

- Salón de la Plástica Mexicana.
Pintura.
- Museo de la Estampa Mexicana. -
Plovdiv, Bulgaria.

1980

- Palacio de Bellas Artes, Salón-
Nacional. Sección Pintura.

AGOSTO, 1980.

INDICE DE ILUSTRACIONES.

1. Cíclica I, óleo, 1972.
2. Alpha, Casa-Estudio, proyecto, 1980. (conjunto)
- 2A. Grises ópticos, punto y línea. (abstracción de la proyectación arquitectónica I).
- 2B. Descomposición del Campo Visual Bidimensional. (abstracción de la proyectación arquitectónica II) (línea, textura visual y movimiento)
- 2C. Línea y Textura. (abstracción de la proyectación arquitectónica III) (línea y textura)
3. Alpha, Casa-Estudio, proyecto, 1980. (planta)
4. Alpha, Casa-Estudio, proyecto, 1980. (fachada noreste)
5. Alpha, Casa-Estudio, proyecto, 1980. (fachada sureste)
6. Alpha, Casa-Estudio, proyecto, 1980. (fachada oriente)
7. Alpha, Casa-Estudio, proyecto, 1980. (fachada poniente)
8. Betha, estudio en casa habitación, diseño interior, realización, madera, 1970. Tlatelolco, D. F.
9. Betha, estudio en casa habitación, diseño interior, realización, madera, 1970, Tlatelolco, D. F.
10. Cíclica II, grabado on hueco, 1973.
11. Cíclica III, grabado en agua fuerte, 1973.
12. Dibujo del natural, pluma, 1974.
13. Estudio del natural, pluma, 1974.

14. Estudio del natural, pluma, 1974.
15. Estudio del natural, pluma, 1974.
16. Estudio del natural, prismacolor, 1976.
17. Estudio del natural, pluma y pincel, 1973.
18. Ejercicios de danza, estudio del natural, pluma y pincel, 1974.
- 19 y 20 Estudios del natural, acuarela y pluma, 1974.
21. Estudio del natural, caña, 1974.
22. Estudio del natural, pluma, 1974.
23. Estudio del natural, acuarela y pluma, 1974.
24. La Ciudad, óleo en tela sobre madera, 1978.
25. Código Egipcio, óleo, 1979.
26. La Ciudad II, óleo en tela sobre madera, 1978.
27. Código del Desierto (detalle), óleo, 1979.
28. La Ciudad (detalle), óleo, 1978.
29. Horizonte Rojo (detalle), óleo, 1979.
30. Horizonte Boreal, prismacolor, acuarela y tinta, 1978.
31. Horizonte Indio, tinta y acuarela sobre papel, 1978.
32. Horizonte II (indio), acuarela y tinta sobre papel, 1978.
33. Horizonte Polar, acrílico, acuarela y tinta en tela sobre papel, 1978.
34. Ultimo Mensaje, monotipia, 1978.
35. Horizonte XIV, acrílico sobre papel, 1978.

36. Código Marino, temple, 1979.
37. Código Alphico, temple 1979.
38. Código del Nacimiento, temple, 1979.
39. Tlatelolco, estudio del natural, pastel, 1970.
40. Monte Albán, estudio del natural, pastel, 1970.
41. Campanile, Venecia, apunte del natural, pluma, 1978.
42. Iglesia de la Salud, Venecia, apunte del natural, pluma y lápiz, 1978.
43. Torcello, Venecia, apunte del natural, pluma, 1978.
44. Thanatos II, escultura en madera, 1978.
45. Albatros, escultura en madera, 1978.
46. Icaro II, escultura en madera, 1978.
47. Pelicano, escultura en madera, 1978.
48. Pelicano, escultura en madera, 1978.

Portada: Icaro I, escultura en madera, 1978.

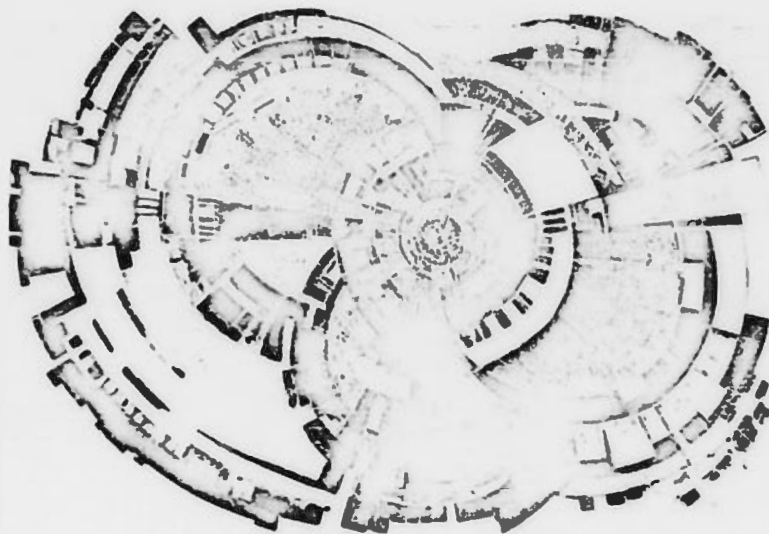
Contraportada: Thanatos I, escultura en madera, 1978.

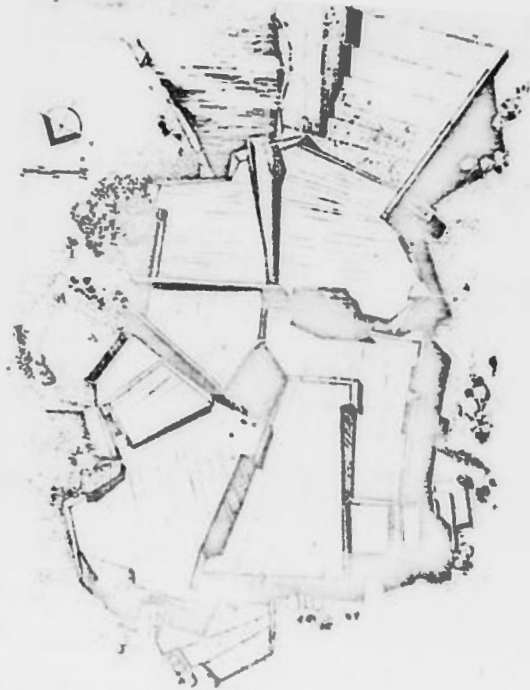
Ilustración y Diseño del autor.

VI. BIBLIOGRAFIA.

- **LAS RAICES DEL ARTE.** Ed. Infinito, B.Aires.
Herbert Read.
- **LA DESINTEGRACION DE LA FORMA EN LAS ARTES.** Siglo XXI,
Editores, S. A.
Erick Kahler.
- **ORIGENES DE LA FORMA EN EL ARTE.** Ed. Proyección.
Herbert Read.
- **EL ARTE ¿PARA QUE?.** Ed. Extemporáneos.
Michel Ragon.
- **DISEÑO Y COMUNICACION VISUAL.** Ed. Gustavo Gili.
B. Munari.
- **LA SINTAXIS DE LA IMAGEN.** Ed. Gustavo Gili.
D. A. Dondis.
- **ESTETICA Y MARXISMO.** Ed. Era.
Adolfo Sánchez Vázquez.
- **EL DEVENIR DE LAS ARTES.** Ed. Fondo de Cultura Económica.
Gillo Dorfles.
- **ESTETICA DE LOS ELEMENTOS PLASTICOS.** Ed. Labor, S. A.
Osvaldo López Chuhurra.

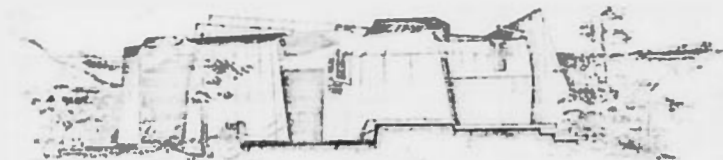
- ★ **EL GRABADO EN MADERA.** Ed. Fondo de Cultura Económica.
P. Westheim.
- ★ **LA ESTRUCTURA EN EL ARTE Y EN LA CIENCIA.** Ed. Novaro.
Giorgy Kepes.



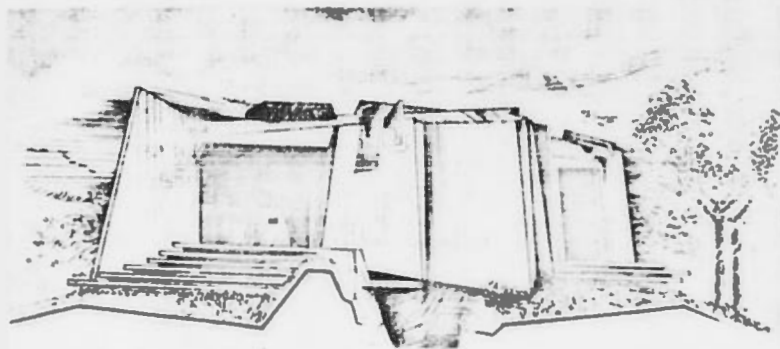








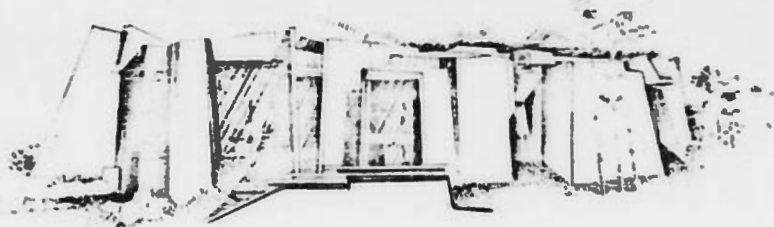
4



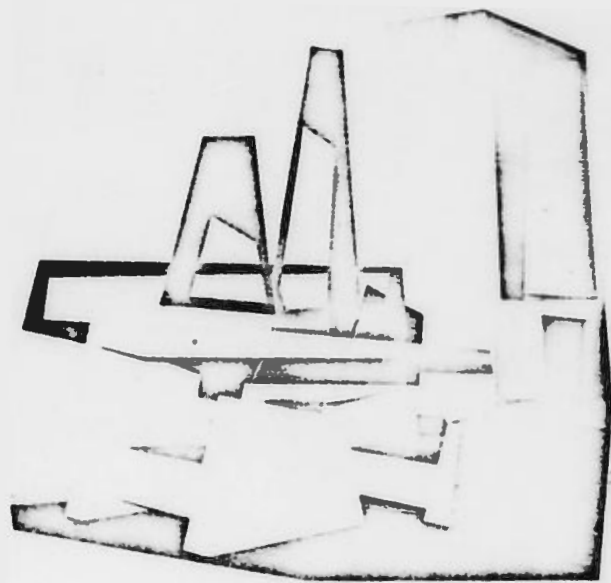
5

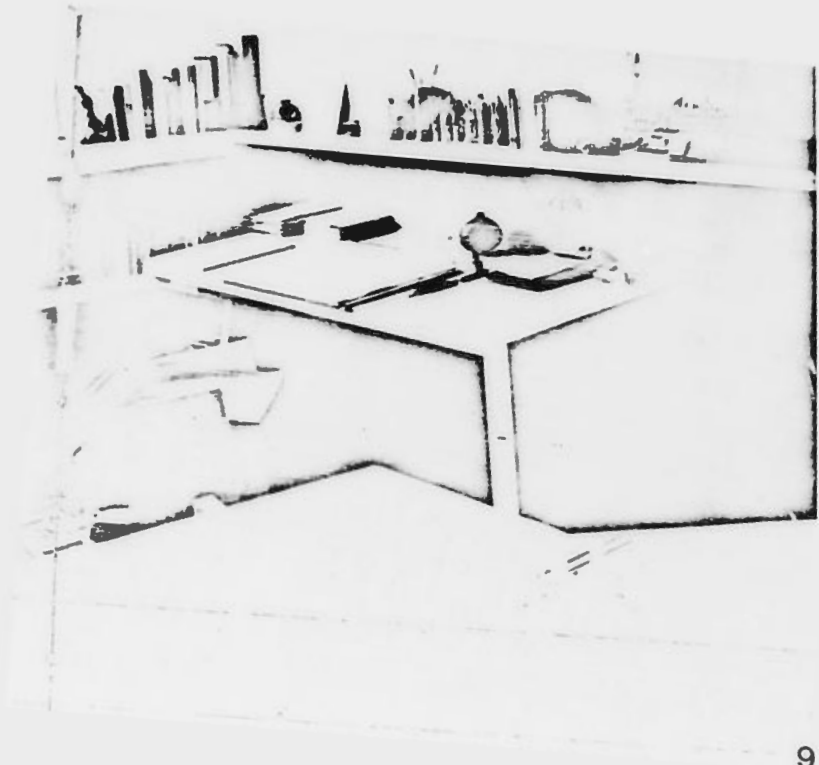


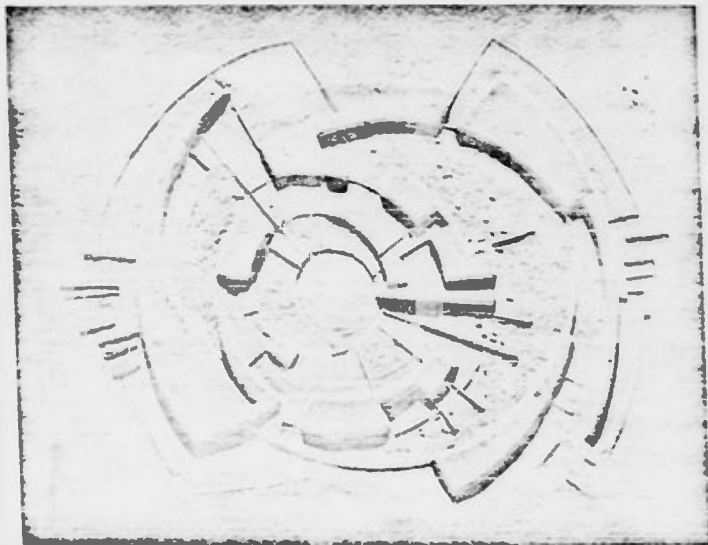
6



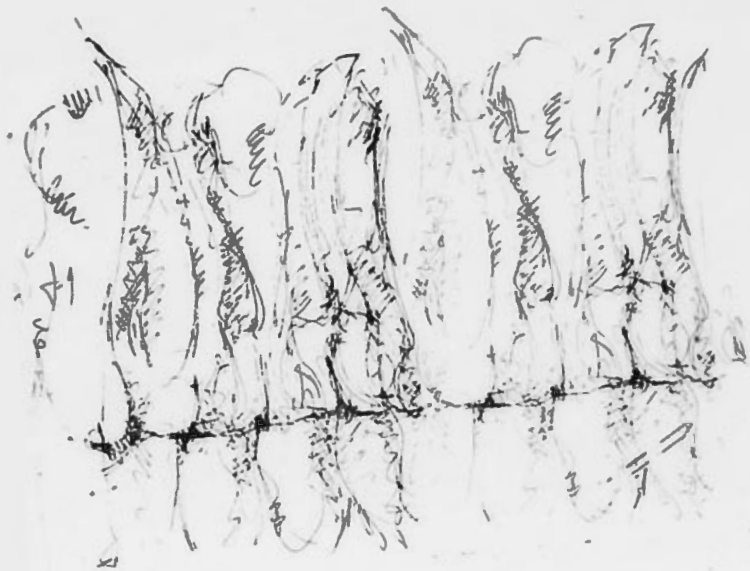
7

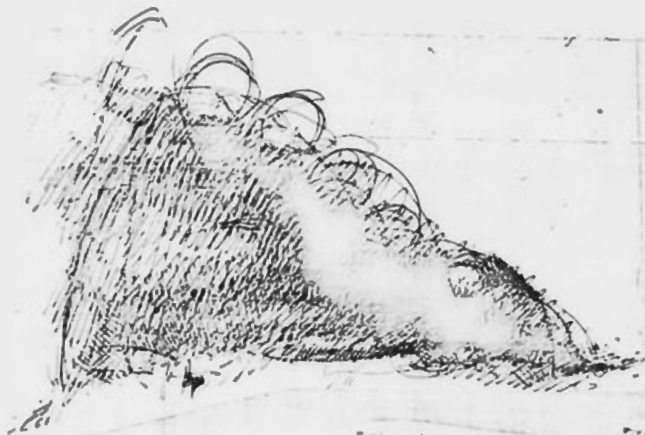




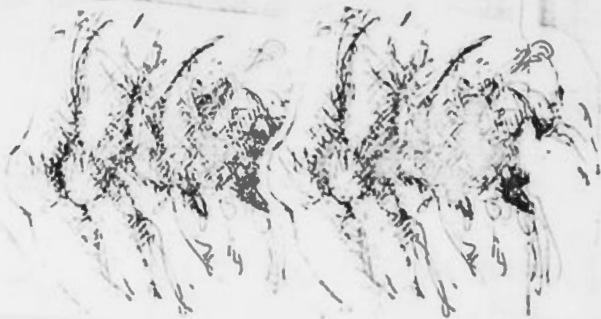








13

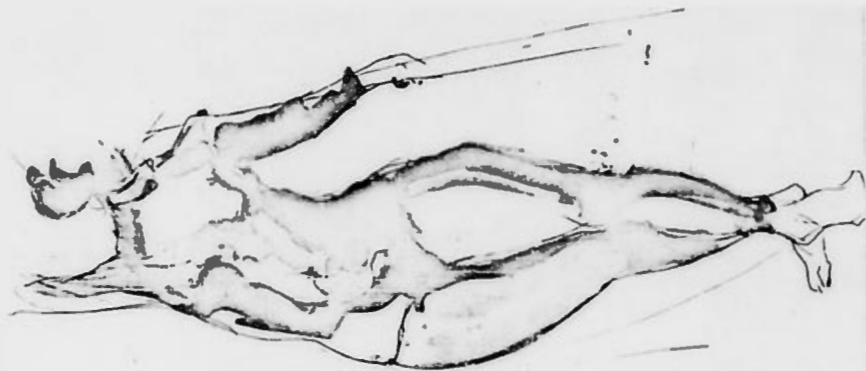


14











19



20





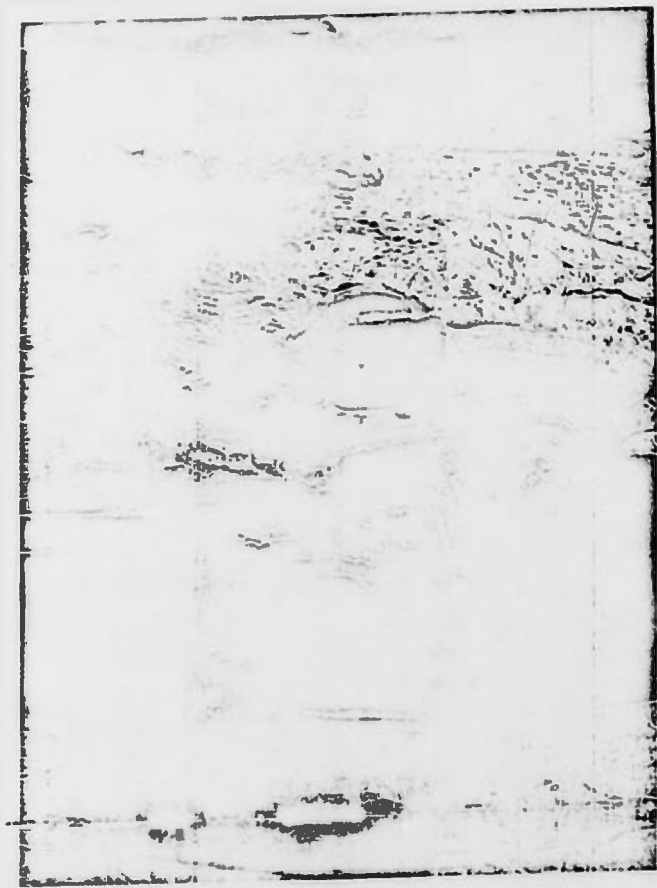












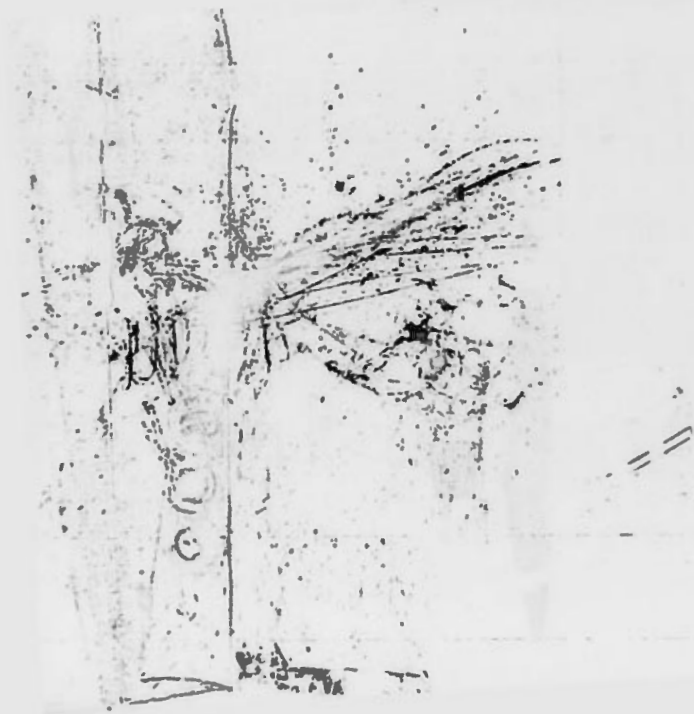








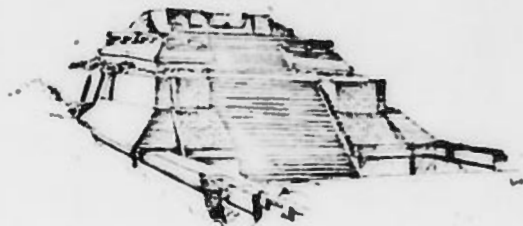




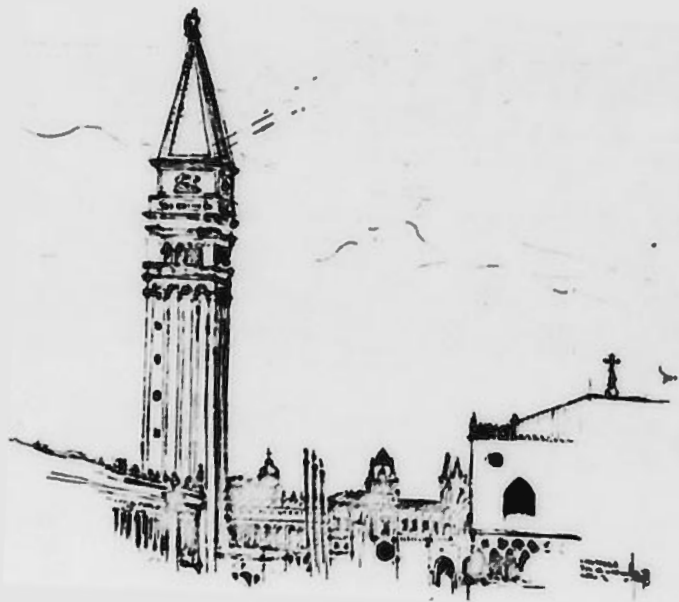


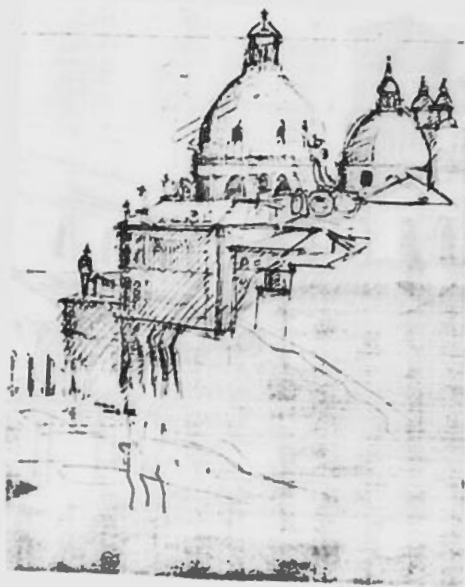


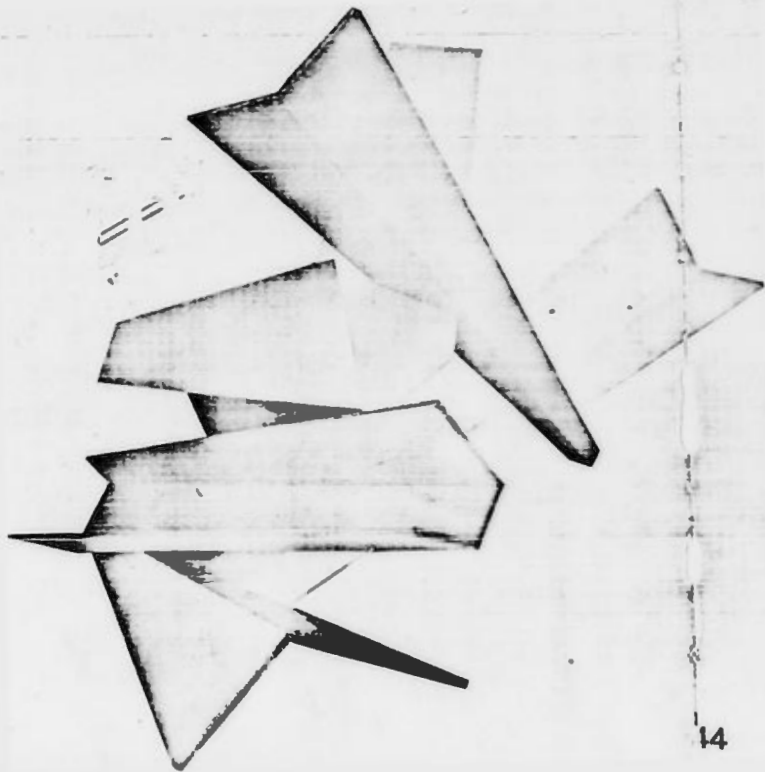
39

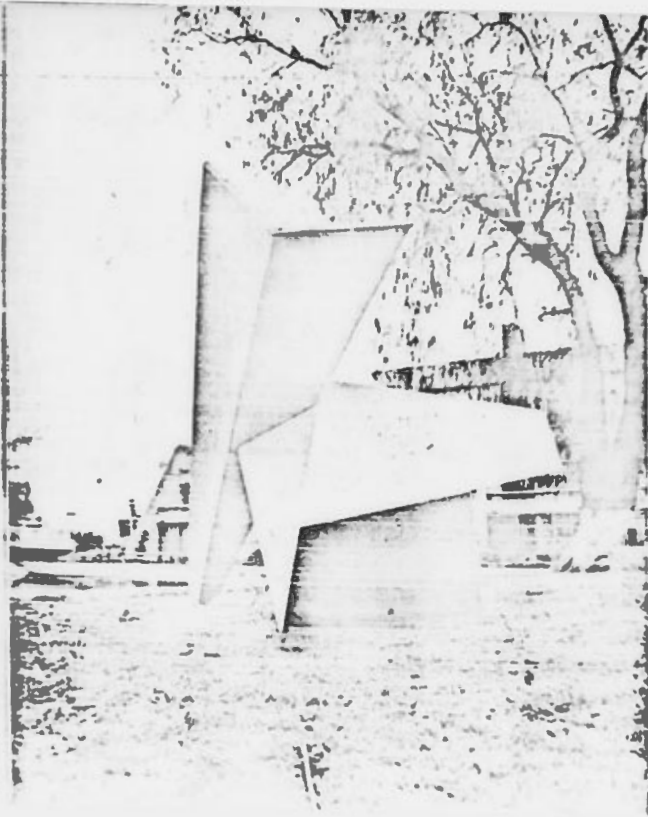


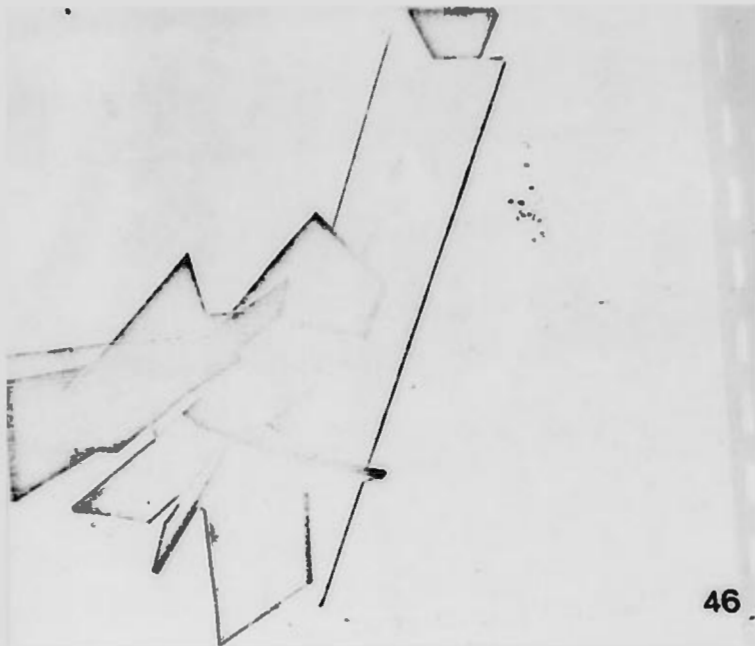
40

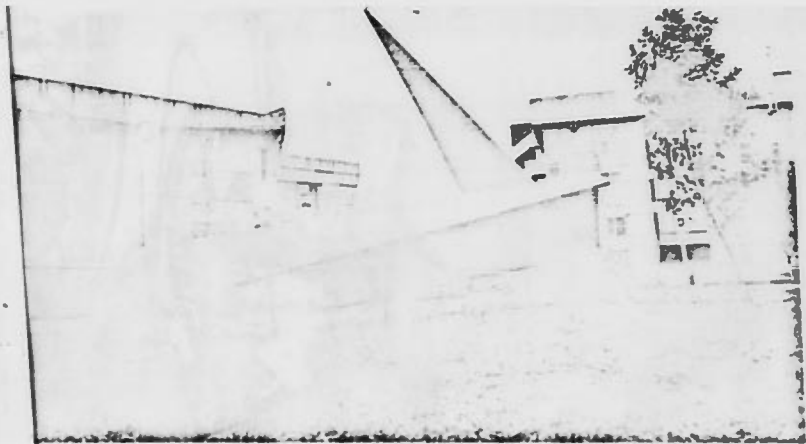












LUIS GUTIERREZ

œuvre graphique
19 mai 1978

cité universitaire de paris
maison du mexique
9c boulevard jourdan
75014 paris

