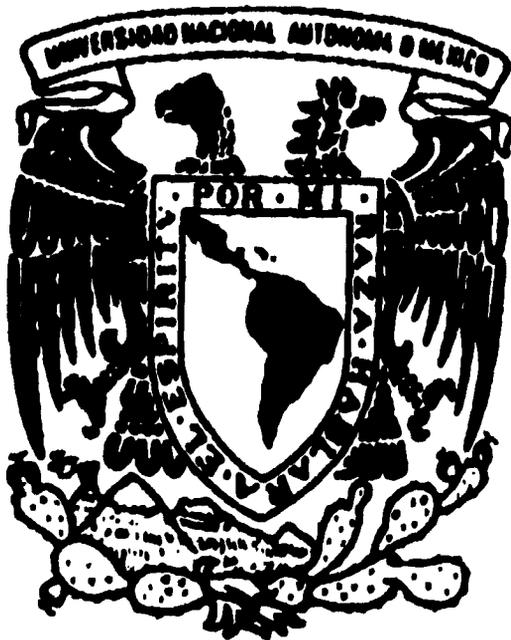


2  
259



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

## ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

### LA PINTURA DE CIUDADES: REFLEXION PERCEPTUAL SOBRE UNA IDEA PLASTICA URBANA.

Tesis que para obtener el titulo de :

Licenciado en ARTES VISUALES

PRESENTA:

ARMANDO ANGEL ANGEL

Director de Tesis: Mtro. Claudio Cevallos Leal.



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICAS  
XOCHIMILCO D.F.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D.F., 1996

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

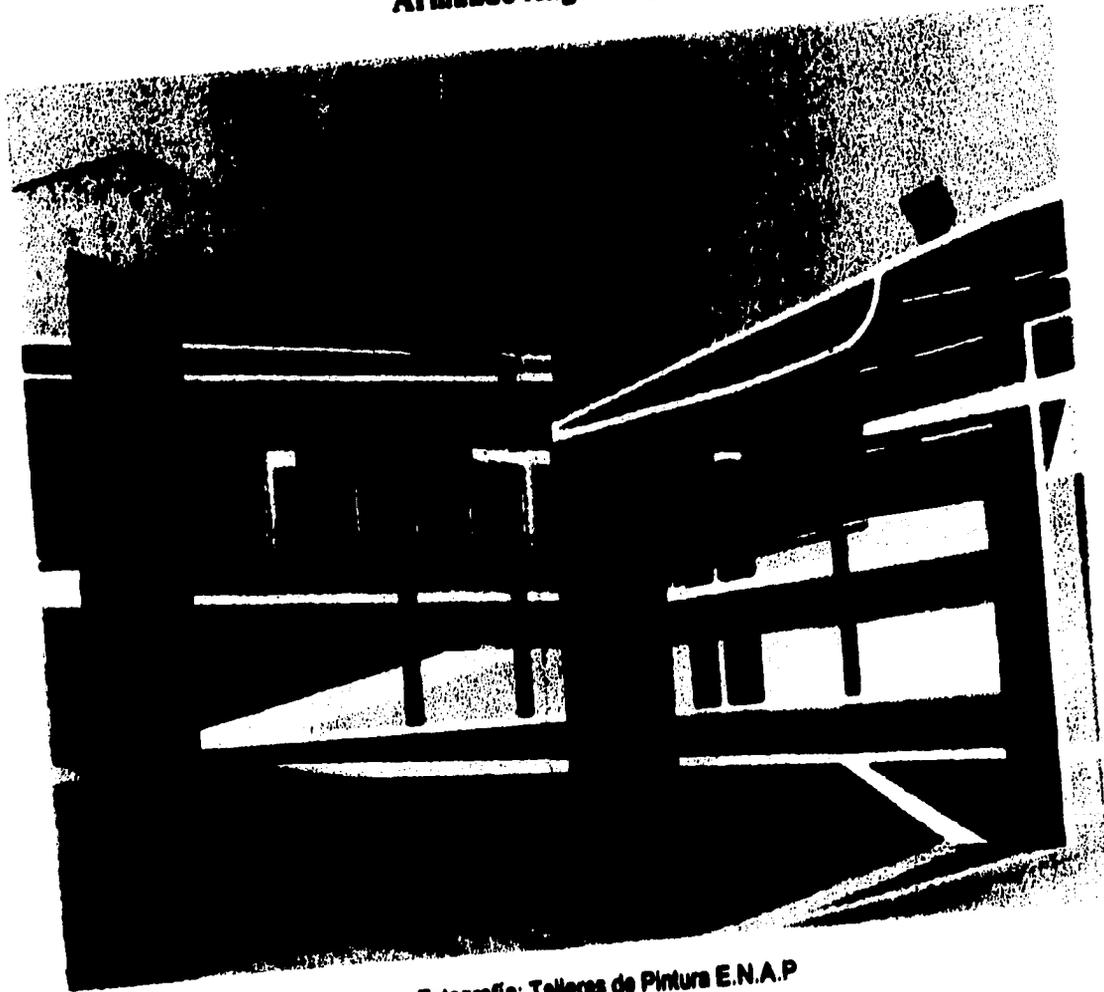
**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

**LA PINTURA DE CIUDADES:  
REFLEXION PERCEPTUAL SOBRE UNA IDEA PLASTICA  
URBANA.**

**Armando Angel Angel.**



**Fotografía: Talleres de Pintura E.N.A.P**

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.**

**MEXICO 1996.**

**LA PINTURA DE CIUDADES: REFLEXION PERCEPTUAL  
SOBRE UNA IDEA PLASTICA URBANA**  
(Cómo sale la pintura del cuadro  
para ordenar el espacio exterior)

Introducción

1. **DISTINCION ENTRE EL ESPACIO PICTORICO Y EL ESPACIO FISICO**
  - 1.1 Tendencia a organizar las formas
  - 1.2 Comparación del espacio físico con el espacio pictórico
  - 1.3 El espacio de la pintura es un espacio impenetrable
2. **EXPERIENCIAS PICTORICAS QUE SALEN DEL CUADRO: ALGUNAS TENDENCIAS CONTEMPORANEAS**
  - 2.1 Se inicia una línea conductora en la que sale la pintura del cuadro
  - 2.2 Integración de la pintura al espacio arquitectónico
  - 2.3 Reflexiones de algunos pintores contemporáneos sobre la organización de la pintura artística en el espacio urbano
3. **CONFRONTACION DE LOS ELEMENTOS DE LA PINTURA EN EL ESPACIO EXTERIOR**
  - 3.1 Estudio de la experiencia "La confrontación de los elementos de la pintura en el espacio exterior"
  - 3.2 Líneas de fuerza
  - 3.3 El desplazamiento
  - 3.4 Cómo se mira la pintura de la investigación
4. **DESCRIPCION DE LA PINTURA DE CIUDADES**
  - 4.1 Caracterización de la Pintura de Ciudades
  - 4.2 La percepción visual en las ciudades
  - 4.3 El espacio pictórico propuesto por la Pintura de Ciudades
  - 4.4 La articulación perceptual de la Pintura de Ciudades
5. **CONCLUSIONES**
6. **BIBLIOGRAFIA**

## INTRODUCCION

### I

Cuando llegué a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), observé con curiosidad que se realizaba una pintura geométrica en la parte posterior de la escuela, en el exterior de los muros de diferentes edificios. La curiosidad me llevó a pedir informes sobre el género de esta pintura, y me enteré de que era una experiencia pictórica que pretendía lograr la confrontación visual de la pintura con su entorno (que en un principio era el paisaje natural circundante). Además, supe que en un intento de competir con el paisaje, los artistas se vieron obligados a extender la pintura hacia los muros de los edificios contiguos al mural inicial. Pero cuando la escuela creció y se construyeron más edificios, el paisaje desapareció de vista, pues fue sustituido por un grupo de edificios que rodean el mural. Entonces, los pintores decidieron continuar con el propósito de extender la pintura hacia los nuevos edificios.

Esta experiencia pictórica se realizó con la dirección del profesor Armando López Carmona<sup>1</sup> y con la colaboración de sus alumnos. Dicho trabajo me interesó, así como la posibilidad de participar en un proyecto de servicio social que fue denominado por el profesor López Carmona "Confrontación de los elementos de la pintura en el espacio exterior".

Después decidí hacer mi tesis sobre un tema relacionado con mi participación en el proyecto; así fue como conocí al profesor Claudio Cevallos Leal,<sup>2</sup> que participaba en ese momento elaborando aportaciones y fundamentos teóricos para el proyecto de la pintura en el espacio

exterior, Cevallos Leal publicó un folleto denominado *La pintura de ciudades (preludio de un arte nuevo)*.<sup>3</sup> En ese folleto, el profesor transformó imaginariamente las paredes en las que se llevaba a cabo la práctica escolar, en anticipación de una ciudad pictórica posible. Con eso, confirió a la pintura una dimensión urbana, cuya caracterización desarrolló en un ensayo posterior.

Con tales elementos, defino un tema de tesis sobre la composición de la pintura de ciudades. Tal vez influyeron en mi decisión el carácter espacial del proyecto "Pintura de Ciudades" expresado por el profesor Cevallos, el cual, en alguna medida, fue sugerido por el trabajo escolar del profesor López Carmona. Posteriormente, en el libro de Gombrich,<sup>4</sup> encontré un comentario en el sentido de que nos gusta pintar en superficies planas desde donde "sólo se pueden presentar modelos relacionales en dos dimensiones". Esa idea se contrapone con el concepto de "Pintura de Ciudades", mismo que coincide con diferentes tendencias contemporáneas que pretenden sacar la pintura fuera del cuadro.<sup>5</sup> Con esas oposiciones, preparo una línea de estudio sobre una composición diferente de la composición común en la pintura mural.

## II

Así, en este estudio me limito a desarrollar cuatro capítulos para llegar al propósito final: el de caracterizar una posible composición pictórica en la escala de la ciudad.

1. En el primer capítulo elaboro una crítica de las diferentes tendencias artísticas que son representativas del espacio,

pero cuyas experiencias pictóricas han estado subordinadas, incongruentemente, a los límites del cuadro.

2. El segundo capítulo trata sobre algunos intentos hechos por ciertas tendencias contemporáneas de sacar la pintura fuera del cuadro. Se incluye aquí la pintura mural mexicana (de los años veinte a los cuarenta), que adquiere otras características distintas de las del cuadro, representada principalmente por la tríada de pintores integrada por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siquieros. Concluye con algunas opiniones referentes al camino seguido por varios artistas hacia el descubrimiento del espacio de las ciudades como un medio al alcance de nuevas experiencias.
3. El capítulo tercero describe el trabajo escolar del profesor Armando López Carmona, en el cual se encuentran formas de percepción visual distintas de nuestras percepciones familiares del mural y se demuestra la posibilidad de la realización del proyecto "Pintura de Ciudades".
4. El capítulo cuarto se ocupa de algunos de los elementos de la composición que distinguen el proyecto "Pintura de Ciudades", elementos que proporcionan ciertas circunstancias favorables para su realización.

## NOTAS

1. Armando López Carmona, profesor titular del taller de pintura mural en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), en su investigación "Experimentación y confrontación de los elementos de la pintura en el espacio exterior" realizado en el espacio exterior de la ENAP, 1988.
2. Claudio Cevallos Leal, profesor titular C en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Promotor del taller "Arte y Arquitectura".
3. Claudio Cevallos, *La pintura de ciudades (preludio de un arte nuevo)*. Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, folleto núm. 10, s/f.
4. E.H. Gombrich, *Arte e ilusión*, 1979. Véase el capítulo VIII, ambigüedades de la tercera dimensión, p. 223.
5. Me refiero a experiencias pictóricas en las que se prolonga la pintura perceptualmente, a través de los límites del cuadro, como es el caso de las pinturas de Mondrian, o las experiencias en escalas distintas de las del cuadro, como son los biombos de Le Corbusier, o los murales en el espacio exterior de Kepes.

## 1. DISTINCION ENTRE EL ESPACIO PICTORICO Y EL ESPACIO FISICO

### 1.1 Tendencia a organizar las formas

El hombre tiene una tendencia hacia el orden, un impulso capaz de modificar los objetos de acuerdo con ciertas exigencias.<sup>1</sup> Específicamente en el ámbito de las artes plásticas, se unifican los componentes básicos de *forma* y *espacio*; se exige un orden adecuado que tienda hacia la preservación de una totalidad orgánica que reuna lo fragmentario en un conjunto superior que dé forma a lo amorfo, y que subordine las diversas partes a los aspectos espaciales de un conjunto que parte de un proceso irresistible del inconsciente.

Desde las primeras culturas se manifiesta esta tendencia; con el dibujo y el color, se logra una penetrante capacidad de imitar los rasgos de las diferentes razas humanas, así como de plasmar diferencias de la flora y la fauna. Los griegos<sup>2</sup> son los que se inclinan más hacia la representación de imágenes con un naturalismo físico, pero con una falta de integración entre las figuras y el espacio de la superficie.

Por otra parte, en la Edad Media se afirma un proceso en el que se pasa de la desavenencia hacia la integración de las formas con la superficie. Panofsky<sup>3</sup> ilustra el desarrollo de la perspectiva que inicia desde el medievo con la experiencia italiana, en la que se reproducen esquemas arquitectónicos de pisos construidos con líneas rectas que convergen en un punto (el ajedrezado de baldosas), donde se deslizan las figuras y con lo que se intenta una integración al espacio pictórico.

Pero después, y de forma más patente, Brunelleschi elabora un plano de perspectiva que consiste en la planta y el alzado, para

construir una caja espacial en que paredes, techo y pisos están orientados hacia un punto de fuga. Por su parte, Alberti introduce el alzado de la pirámide visual, como un método lógico abstracto para facilitar la disposición libre del punto de fuga. Esto permite la construcción de espacios cerrados con una medida adecuada para la distribución de los diversos objetos que en ellos se disponen, sistema con el que da inicio el Renacimiento. De acuerdo con las observaciones de Panofsky, eso representa un cambio de la objetividad a la subjetividad. El resultado es que en el Renacimiento, con la perspectiva se logra una distribución coherente entre espacio y forma. Pese al procedimiento de la perspectiva, a través del tiempo ésta se confunde con la imagen de la visión, y se da lugar a la idea de que la perspectiva en pintura y la perspectiva del espacio tridimensional son idénticas.

Es hasta el siglo XVII que surgen algunas reacciones en el sentido de que la imagen pictórica se encuentra separada del espacio real. El pintor Goya lo hace evidente al observar que las manchas de pintura son planos coloreados, por lo que Torres García<sup>4</sup> (pintor contemporáneo) considera que Goya deja el embrión y gérmenes de la pintura contemporánea. Posteriormente en el siglo XIX, Cezanne sintetiza las formas representativas del espacio real a formas geométricas, y empieza por no recurrir al detalle y por excluir de sus cuadros la idea de la distancia y el vacío; así, da una solución de composición con líneas rectas y colores planos.

Algunos años después, la psicología de la forma<sup>5</sup> plantea una hipótesis semejante al ideal artístico de Cezanne, según la cual los resultados de sus investigaciones sobre la percepción visual son que "la totalidad de una estructura domina como forma fuerte sobre sus componentes; y la solución es en todos los casos la forma más sintetizada". Por eso, el problema que plantea Cezanne representa un adelanto, al construir las formas como "interactivas" que renuncian a sus detalles por los de un sentido de solidez y totalidad en el espacio del cuadro, alejándose de la representación de las figuras reales y acercándose a la interpretación de las figuras planas.

Pero el camino hacia la pintura plana se hace más evidente (en el siglo XX) con el cubismo, al conceptualizar el movimiento del espacio real proyectando sus diferentes perspectivas simultáneamente sobre la superficie del cuadro, con lo que se destruye totalmente la perspectiva renacentista. Le precede el cubismo sintético en el que ya no se tiene como referencia el espacio físico, sino que se parte de una síntesis de la imagen pictórica, sin establecer relación alguna con los elementos ambientales. Paralelamente, diversas tendencias artísticas reconocen que las figuras pintadas sobre un cuadro tienen las mismas dimensiones que las del plano del cuadro, y eso da lugar a la noción de que la objetividad del espacio de la pintura es la extensión uniforme.<sup>6</sup>

## 1.2 Comparación del espacio físico con el espacio pictórico

Después de que la planitud del cuadro es reconocida como el límite de las dimensiones de la pintura, en el siglo XX se sigue insistiendo en comparar el espacio físico con el espacio de la pintura, tal como se viene señalando desde el Renacimiento con la idea de Durero de que la perspectiva abre el cuadro como se abre el espacio cuando se mira a través de una ventana. Esa idea se ha conservado, pues en la actualidad se piensa en la perspectiva para referirse al espacio físico, como en las tendencias artísticas contemporáneas que se consideran representativas del espacio. Por ejemplo, el cubismo se considera pintura espacial por el movimiento que realiza el pintor al dibujar los objetos tridimensionales desde sus diferentes perspectivas; pero contradictoriamente, en su composición los objetos tridimensionales se transforman en figuras bidimensionales sin la posibilidad de desdoblarse hacia su interior. Esto es porque al unificar en un cuadro diferentes dibujos que representan distintas perspectivas de los objetos tridimensionales, se transforman en figuras que se yuxtaponen para acentuar más el plano del cuadro, sin que cada parte conserve un ángulo particular del espacio real, independientemente de las otras partes. Por lo tanto, adquieren en el cuadro una interpretación diferente de su origen. Y más aun en el cubismo sintético, porque en esta etapa las formas surgen de las acciones efectuadas sobre la misma pintura plana. Gombrich<sup>7</sup> dice que no es correcto ver el cubismo como un artilugio destinado a proporcionarnos una "mayor conciencia espacial"; si tal fuera su fin, hay que declarar que fracasó.

Después del cubismo, las tendencias del geometrismo puro y del neoplasticismo sugieren la espacialidad de la pintura, ya no hacia el interior del cuadro sino hacia los lados de éste. Así, Arnheim considera las pinturas de Albers y Mondrian como inacabables.<sup>8</sup> De las obras de Albers se puede mencionar "Homenaje al cuadro", porque presenta una progresión de cuadros hasta que el marco queda reducido a cero y de Mondrian, "Composición 1920", porque es una composición que topa lógicamente con el marco en formas abiertas que se continúan allende sus límites.

De nuevo se está vislumbrando el paso de la pintura plana al mundo de la extensión fuera del cuadro. Pero este tipo de extensión corresponde a una virtualidad psicológica, ya que el resultado de las composiciones de las pinturas de Albers y de Mondrian mantiene, ahora más que nunca, una estrecha relación con los límites del cuadro. Esto es porque consideran como elementos plásticos "puros" aquellos que no tienen relación con la realidad, pero que establecen un nuevo orden en que sus elementos (la línea recta, ángulos rectos y colores planos) tienen una influencia mutua con las principales direcciones del cuadro, a saber, los dos límites horizontales y verticales que definen su estructura interna. Hay que agregar que es una condición que la superficie del cuadro no tenga interrupciones; son las relaciones de planitud lo que permite su integridad y una mejor unidad.<sup>9</sup>

Por otra parte, el arte cinético tiene una forma diferente de considerar su espacialidad. A partir de un movimiento real o virtual dentro del cuadro, le da a la pintura una función espacial<sup>10</sup>; dicen que

el movimiento es igual al tiempo y que el tiempo es una cuarta dimensión en el espacio.

Pero una obra del arte cinético dista del concepto de espacio físico, por la inexistencia en su composición de un espacio penetrable, es decir, de un medio en cuyo seno se encuentren los objetos. El arte cinético delimita también su campo de acción, y éste es impenetrable. Por ende, el concepto de objeto artístico es más afín a su configuración, en que se crea un organismo autónomo del acontecer físico en el sentido estricto de la palabra, un espacio particular sin referencias al espacio que le rodea. El objeto se convierte en el límite no sólo de su escala, sino también de su acción porque una vez que la vista atraviesa sus bordes, opera un cambio de intensidad en la iluminación, profundidad u orientación, y se produce una disparidad respecto a las acciones físicas.

### **1.3 El espacio de la pintura es un espacio impenetrable**

En otra línea, algunos científicos han contribuido al estudio de las diferencias entre el espacio físico y el espacio pictórico. Uno de ellos es Rudolf Arnheim,<sup>11</sup> quien tiene un capítulo dedicado al espacio de la pintura, en el que explica que todo intento de espacio (de profundidad o de extensión) es el resultado de un proceso psicológico del observador. En otro libro,<sup>12</sup> el mismo autor menciona que la pintura tiene un espacio impenetrable y que todo intento de introducirse en él es hipotético ya que existe un espacio físico para el observador y un espacio pictórico para la pintura.

Por eso, la condición de un contemplador en el espacio físico es su situación geográfica "delante del cuadro", y la actitud de profundizar en el cuadro ya no es el de ser partícipe en el contenido del enunciado artístico. Esto es cierto aun en el caso de la escultura<sup>13</sup> que, aunque es volumétrica, sólo se le rodea frontalmente para su contemplación. Sin embargo, tampoco admite en su configuración al observador. De esta manera, las ciencias contribuyen al arte aclarando ideas ambiguas que se tienen sobre el espacio en la pintura, ideas que sólo tocan ciertos aspectos prototípicos del espacio tridimensional.

Paralelamente a las indagaciones científicas en el arte, algunas tendencias artísticas contemporáneas han trazado una línea que puede ser denominada como conductora. Según dicha línea, se trata de sacar la pintura fuera del cuadro<sup>14</sup> donde, al agotar todas las posibilidades de representación espacial de la pintura no les queda otro camino que el de rebasar los límites del cuadro, a tal grado que las dimensiones de éste llegan a convertirse en un prototipo en el que no se puede experimentar con otras dimensiones distintas.

A continuación se mencionarán algunas tendencias artísticas contemporáneas, con las que es posible trazar una línea conductora para realizar una crítica en que el límite del cuadro corresponde a la configuración de su estructura.

#### NOTAS

1. "Toda construcción de formas se experimenta como la satisfacción de una exigencia íntima, pues la conciencia total está urgida por la necesidad de formar lo informe, de dar significado a lo que no lo tiene. Lo que sucede en el nivel de la percepción se repite en mayor medida en el nivel intelectual o artístico". Kohler, W., K. Koffka y F. Sander. *Psicología de la forma*, 1963, cap. III, p. 107.
2. E.H. Gombrich, *Arte e ilusión*, cap. IV, "Reflexiones sobre la revolución griega", p. 112.
3. Erwin Panofsky, *La perspectiva como "forma simbólica"*, 1973.
4. Joaquín Torres García, *El universalismo constructivo*, 1984, p. 341.
5. David Katz, *Psicología de la forma*, 1945, p. 45.
6. Torres García, *op. cit.*, lección 1, *La liberación del artista*, p. 40.
7. E.H. Gombrich, *op. cit.*, p. 247.
8. Rudolf Arnheim, *El poder del centro*, 1984, Albers y Mondrian, p. 150.
9. Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, 1977, cap. V, "El espacio", p. 178.
10. George Rickey, "La morfología del movimiento (estudio sobre el arte cinético)", en Kepes (dir. y comp.), *El movimiento: su esencia y su estética*, 1970, p. 81.
11. Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, 1977, p. 178.
12. Rudolf Arnheim, *El poder del centro*, 1984, p. 61.
13. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 60.
14. Marcelín Pleyner, *La enseñanza de la pintura*, 1978, p. 197.

## 2. EXPERIENCIAS PICTÓRICAS QUE SALEN DEL CUADRO: ALGUNAS TENDENCIAS CONTEMPORÁNEAS

### 2.1 Se inicia una línea conductora en la que sale la pintura del cuadro

En términos generales, la composición pictórica puede caracterizarse, tal como lo expresa Rudolf Arnheim en su libro *El poder del centro*,<sup>1</sup> como una composición pictórica central. Arnheim menciona que la sola estructura de un marco delgado basta para configurar un espacio que le da autonomía al cuadro (y sólo se produce un efecto virtual, que consiste en que el plano del cuadro sugiere prolongarse por atrás del marco). Cuando los cuadros no tienen marco, sus bordes laterales son suficientes para delimitar un espacio propio y autónomo.

Y es en ese espacio delimitado donde los elementos de la pintura convergen en un "centro visual potente". Un ejemplo común es la perspectiva, con la cual las líneas de fuerza que parten de ambos lados del cuadro se unen en un solo punto; eso no significa que el centro de la composición se encuentre en el centro físico del cuadro. Más bien, éste se puede encontrar en diversas partes, desde donde mantiene una distribución de fuerzas visuales equivalentes con otros centros menos potentes a su alrededor.

En el mismo estudio, Arnheim señala que la composición pictórica de Mondrian en su pintura "Composición del año 1920" (fig. 1)<sup>2</sup> es diferente de la composición pictórica central, porque en toda la superficie del cuadro están contenidos centros de fuerza de igual intensidad, que se distribuyen uniformemente. Afirma que se utilizó una

composición ortogonal (de líneas rectas verticales y horizontales) que se extienden como una cuadrícula y que no se produce el efecto de profundidad porque las líneas no se unen en un solo punto: se unen en varios puntos, creando varios centros. En este tipo de composición, cada centro es de idéntica intensidad de fuerza visual, y existe entre ellos un sistema de relaciones homogéneas.

A la vez, las composiciones de Mondrian eliminan el marco, y algunos de sus cuadros sólo se reducen a una línea delgada de madera; eso da como resultado la sensación de que la pintura se prolonga a través de los bordes del cuadro. Por lo tanto, se puede decir que el problema aquí planteado es que las líneas de composición funcionan como líneas de fuerza que debilitan la discontinuidad de los bordes del cuadro (los límites físicos) y producen la ilusión de prolongarse más allá de sus propios límites.

En este sentido, a partir de los estudios de Arnheim sobre la composición de Mondrian, es posible iniciar una línea conductora en la que los pintores comienzan a confrontar los límites del espacio del cuadro. Arnheim dice que la composición de Mondrian está constituida por formas abiertas que se continúan allende los límites del marco, en tanto que Marcelín Pleyne<sup>3</sup> observa que Mondrian pensaba hacer desaparecer el espacio del cuadro transformándolo en un espacio pictórico de referencias infinitas.

De este mismo modo, algunas tendencias artísticas, tal como el constructivismo, elaboran composiciones en las que se sugiere atravesar físicamente los límites del cuadro o del marco; tienen

como principio para su composición el sistema ortogonal de Mondrian. Por ejemplo, para Torres García<sup>4</sup> el sistema ortogonal se adapta a las características de planitud de la superficie del cuadro, y al hacer evidente su planitud se es más congruente con la realidad. Así, se empiezan a construir composiciones con un sistema que configura una estructura fuerte que domina visualmente la forma regular del cuadro y que finalmente llega a atravesar sus límites, transformando la forma común del cuadro (cuadrado o rectangular) en una figura amorfa que se extiende o se reduce por ambos lados, y por donde se extiende verdaderamente la pintura; así es como se transforma el cuadro en "objeto plástico".

Un ejemplo de cómo la composición empieza a extenderse fuera de los límites de la figura común del cuadro es una obra de César Domela<sup>5</sup> en que hay construcciones en relieve que empiezan a salirse físicamente del cuadro (fig. 2). Esta es una composición rómbica que contiene en el centro un cuadrado delimitado, del que se continúan líneas diagonales hacia sus lados. Pero dichas líneas se prolongan verdaderamente entre los límites de un marco rómbico. En Mondrian sólo se sugiere la prolongación de las líneas a través del marco, mientras que aquí la composición empieza a salir fuera de sus límites.

Pero no todos los artistas como César Domela salen de los límites del cuadro. Malevich, con el suprematismo, es de la idea de un geometrismo puro pero no sale de los límites del cuadro. Por su parte,

Torres García se le opone con un geometrismo en que prevalece lo figurativo, pero tampoco sale del cuadro.

En la URSS, los hermanos Gabo y Pevsner (con el movimiento constructivo y los ritmos cinéticos) anuncian que la obra de arte debe tener movimiento propio, como el proveniente del espacio natural, por lo que se aprovechan fenómenos físicos tales como el desplazamiento de la luz, la fuente hidráulica, la mecánica y la eléctrica, etc. Pero es hacia el año de 1954, en una segunda oleada del arte cinético, cuando la obra de arte pictórica adquiere movimiento. Aquí se pueden destacar las composiciones de Yaacov Agam,<sup>6</sup> que construye cuadros compuestos por tiras de madera triangulares y paralelas, para que cuando el observador se traslade de un lado a otro se revelen diferentes aspectos de una imagen que modifica visualmente la estructura interna del cuadro (fig. 3).

Vasarely es otro artista precursor del arte cinético que realiza obras alternando el blanco con el negro para obtener capas superpuestas de formas contrastadas y modificadas; con un mínimo de movimiento, el observador tiene la sensación de un movimiento interior del cuadro. Pero lo que distingue a Vasarely es su idea de sacar la pintura fuera del cuadro. En sus escritos reunidos en el libro *Plasti-ciudad-cidad*<sup>7</sup> menciona que el cuadro está limitado por bordes paralelos que recortan el espacio de la pintura, y que en esas condiciones es un espacio plano, frío y estático en que el movimiento y el tiempo no tienen lugar.

Por eso Vasarely propone la diapositiva que, además de ser congruente con el desarrollo técnico, considera reemplazará la pintura

de caballete, sustituyendo así el cuadro por la pantalla, la cual tiene la ventaja de permitir el movimiento. Con ese propósito, construye diapositivas que contienen una imagen artística que se puede reproducir indefinidamente, determinándolas como "múltiples" porque serían más accesibles para el público. De ser así, una mayor cantidad de personas se volverían propietarias de una obra de arte. Considera que con el desarrollo de la tecnología, la reproducción de diapositivas es posible; y si el artista aprovecha ese recurso, eso significará la expansión de las obras de arte.

También Le Corbusier --pintor y arquitecto-- anuncia su reflexión crítica sobre la pintura de caballete, y propone una medida espacial fuera del cuadro. Considera que la pintura de caballete se divide en dimensiones limitadas --el alto, el ancho y los cuatro ángulos-- y, en oposición, propone una medida para dividir el espacio arquitectónico. Realiza tipografía, fotografía y pintura con el mismo sistema, en que su medida es el Modulor,<sup>8</sup> que consiste en una medida a partir de la escala humana. Esa medida es determinada por la estatura media de un hombre francés de 1.70m con el brazo levantado, dividido en el pie, el plexo solar, la cabeza y la punta de los dedos de la mano (fig. 4).

Considera que la escala humana se encuentra dividida armónicamente, y que por lo tanto es un modelo propicio para medir el espacio artístico. En sus experiencias pictóricas construye un biombo cubierto de fotografías de pinturas en que las divisiones de la composición están relacionadas con las divisiones de las medidas de los observadores que se encuentran a su alrededor.

No sólo en Europa sino también en Latinoamérica, algunos pintores crean composiciones que, por su originalidad y por sus ideales consecuentes con el momento histórico que les toca vivir, desarrollan sus propias experiencias plásticas que hoy constituyen parte del acervo artístico universal.

Uno de estos notables artistas es Jesús Soto (de Venezuela) que se interesa por los efectos ópticos. En un principio Soto organiza sobre los lienzos rayados contrastados en blanco y negro para que cuando el espectador se desplace, el conjunto de las líneas parezca vibrar. Después realiza nuevas propuestas con las que tiene éxito en Europa. En el Museo Municipal de Arte Moderno en París, en 1969, Soto organiza "Campos" con varillas verticales de diferentes tamaños y una lluvia de hilos de nylon con las que logra dar al espacio una forma penetrable y que crea sensaciones. Esta propuesta es importante en vista del hecho de que una condición para apreciar el contenido de los "Campos" es que el observador penetre en su espacio.

Otro artista es Cruz Diez (de Venezuela) que, con el mismo empeño que Agam, construye lo que él llama "fisiocromias" que hace colocando sobre un panel un sistema de varillas puestas de canto; las varillas están pintadas por cada una de sus caras, y en algunas de sus composiciones se encuentran seccionadas en forma triangular. Pero mientras que Agam se inclina más hacia formas escultóricas, Cruz Diez se interesa por los efectos virtuales del color. De este modo, sustituye la pintura por placas de color transparente y logra mezclas aditivas de

No sólo en Europa sino también en Latinoamérica, algunos pintores crean composiciones que, por su originalidad y por sus ideales consecuentes con el momento histórico que les toca vivir, desarrollan sus propias experiencias plásticas que hoy constituyen parte del acervo artístico universal.

Uno de estos notables artistas es Jesús Soto (de Venezuela) que se interesa por los efectos ópticos. En un principio Soto organiza sobre los lienzos rayados contrastados en blanco y negro para que cuando el espectador se desplace, el conjunto de las líneas parezca vibrar. Después realiza nuevas propuestas con las que tiene éxito en Europa. En el Museo Municipal de Arte Moderno en París, en 1969, Soto organiza "Campos" con varillas verticales de diferentes tamaños y una lluvia de hilos de nylon con las que logra dar al espacio una forma penetrable y que crea sensaciones. Esta propuesta es importante en vista del hecho de que una condición para apreciar el contenido de los "Campos" es que el observador penetre en su espacio.

Otro artista es Cruz Diez (de Venezuela) que, con el mismo empeño que Agam, construye lo que él llama "fisiocromías" que hace colocando sobre un panel un sistema de varillas puestas de canto; las varillas están pintadas por cada una de sus caras, y en algunas de sus composiciones se encuentran seccionadas en forma triangular. Pero mientras que Agam se inclina más hacia formas escultóricas, Cruz Diez se interesa por los efectos virtuales del color. De este modo, sustituye la pintura por placas de color transparente y logra mezclas aditivas de

color. Mediante su sistema consigue que con tan sólo variar la posición de la luz, se obtienen diferentes imágenes en un solo panel.

Por otra parte las composiciones de Omar Rayo (de Colombia) están caracterizadas por un geometrismo duro, en relieve. En ellas las figuras geométricas se insinúan planas pero después surgen el volumen y la tridimensionalidad. Una de sus composiciones más conocidas es "Ascensión", que consta de formas geométricas en relieve organizadas sobre un plano; en ella, una parte de las formas se prolongan fuera del plano en tercera dimensión (fig. 5).

También se puede mencionar a Santos Balmori, quien realiza sus estudios de pintura en España y Francia, pero una vez establecido en México produce su obra más representativa. Entre sus primeras actividades en el campo laboral es la de la enseñanza del dibujo y la composición. Santos Balmori tiene afinidad con la escuela de "Bauhaus", y estudia la composición de la obra de Picasso; con esa experiencia construye un sistema didáctico que tiene como principio la Sección Aurea, que consiste en una composición basada en principios matemáticos, en creciente desarrollo. Pretende que sea un sistema racional pero, al mismo tiempo, que le permita al artista desarrollar su creación con espontaneidad.

En su última obra establece un lenguaje diferente del de la pintura tradicional. En ese momento participa del arte cinético, pero critica a los artistas europeos que utilizan materiales muy costosos en la construcción de sus objetos cinéticos, argumentando que la óptica no está constituida por los objetos mismos, sino por combinaciones de

formas, luces, sombras, espacio y color que se organizan dentro de ritmos estructurados.

En esta obra, titulada "Espacios y tensiones", el artista utiliza nuevos materiales que sustituyen la pintura: tela plástica, aluminio y madera. Su trabajo consistió en tensar sobre armazones de aluminio lienzos de tela plástica dorada, a los que les daba volúmenes reales y sugeridos. Así, cada composición se ve enriquecida por salientes y hundimientos, creando una superficie que tiene la capacidad de reflejar la luz y el movimiento. Con este sistema logra que el observador perciba una multiplicidad de variaciones de luz y formas, creándose un cinetismo nacido de una fuente fija. En otras de sus composiciones de esta última etapa, las superficies de tela plástica dorada alternan con espacios ásperos u opacos o translúcidos; el resultado es la construcción de hundimientos y salientes en distintos grados logrando más variación que después se va acentuando con el color.

Un ejemplo de su obra, con la que llega a su culminación, es "El vaso sagrado", que consiste en tela plástica dorada tensada sobre relieves de aluminio y madera. Construye el vaso de oro a partir de la composición de un pentágono regular organizado por dos triángulos análogos opuestos que se tocan en su vértice, y enriquecido por tres grandes círculos en creciente proporción. El resultado es que todo el cuadro se transparenta en imágenes múltiples llenas de movimiento y colorido (fig. 6).

A partir de aquí, se puede decir que con estos autores latinoamericanos se reafirma que el cuadro de caballete podría no ser el único soporte para la composición de la pintura.

Por otra parte, en su libro *La enseñanza de la pintura*, Marcelín Pleyne<sup>9</sup> ilustra una serie de propuestas y ensayos de pintores y escultores con la intención de rebasar los límites del cuadro. Manifiesta que después de Cezanne, la pintura deja de ser un significado representativo (figurativo) y que los pintores se preocupan por restablecer una actividad pluridimensional de la visión binocular.

Un ejemplo es el problema planteado por Matta,<sup>10</sup> quien en 1966 realiza una exposición en que la galería es imaginada como un cubo pintado por ambos lados de su interior. Ofrece otros problemas distintos de los del cuadro y la pantalla, pues el artista organiza en el interior del cubo un espacio penetrable. En el instante de entrar en él, un observador se introducirá también en el espacio mismo de la pintura: "al no disponer de otras referencias que las que el pintor propone, el hombre se hallaría en el espacio mismo de la pintura". Matta lo llama el espacio de la especie, porque a partir de entonces dejará de ser profundidad ilusionista, por ambigua que sea, para convertirse en espacio normativo real. Pero Pleyne señala que un proyecto semejante sólo puede existir como proyecto idea, y ya como idea es fabulosa, porque rompe con el desarrollo habitual de una exposición, pero que en estos momentos tal objetivo sólo existe como un problema sin solución.

De otros pintores como Fontana,<sup>11</sup> que propone la "incisión" sobre la tela del cuadro, Pleyne opina que son menos convincentes que las

propuestas en las que se sale del cuadro. Dice que al abrir la tela sólo se invierte el proceso que se lograría con un dibujo al representar el espacio. Y en el caso de Viallat,<sup>12</sup> que sostiene telas colgadas de un cimacio sin ningún peso abajo, de modo que las telas se ondulen en una anchura aproximada de medio centímetro, Pleyner afirma que se encuentra en una paradoja porque juega con una contradicción interna en su propuesta, en la que el plano es asegurado por su ausencia. Por eso, para Pleyner la desaparición del cuadro sólo se decide con la desaparición del objeto real del cuadro y el marco, para que se inscriba a la pintura en un proceso de transformación distinta.

Como conclusión se puede decir que, por el contrario, los muralistas mexicanos logran el objetivo de sacar la pintura fuera del cuadro en forma natural, al utilizar los muros de la arquitectura que tienen referencias espaciales distintas. Huelga decir que las características de la pintura mural son diferentes de las de la pintura de caballete.

## **2.2 La integración de la pintura al espacio arquitectónico**

He decidido tratar el muralismo porque, a diferencia de la pintura de caballete, su composición integra visualmente la pintura al espacio arquitectónico, o bien, transforma visualmente el espacio arquitectónico en un espacio pictórico.<sup>13</sup> Otro motivo es que el muralismo ha tenido una tradición que precede a la pintura de caballete.

Enfocaré esta sección sobre todo al muralismo mexicano, porque tiene como base para su composición pictórica las soluciones del muralismo renacentista, y propone nuevas soluciones para la pintura mural contemporánea.

Por eso a continuación mencionaré algunas de las características generales de la composición del muralismo, y algunos de los principales rasgos del muralismo mexicano representado por la tríada de pintores Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

### **2.2a) Características generales de la composición en el muralismo**

1.- A diferencia de la pintura de caballete, el muralismo tiene como soporte los "muros" (del lado interior o exterior) de la arquitectura, y su composición ostenta una clara relación con el espacio que le rodea. Al referirse a la delimitación de la pintura, Arnheim dice lo siguiente: "Incluso los murales precisan por regla general de límites claramente definidos. Esto no significa que sean independientes de su entorno. Por el contrario, los murales concebidos y realizados para un lugar determinado de un edificio, no se pueden apreciar correctamente de

manera aislada".<sup>14</sup> Es decir, la pintura mural está delimitada por los bordes de los muros. Pero al encontrarse en el espacio arquitectónico, su composición toma en cuenta las direcciones espaciales de la composición en la arquitectura, y es así como se integra espacialmente a pesar de que están definidos sus límites de extensión.

2.- Como consecuencia de lo anterior, los murales contienen diferentes perspectivas (se les mira desde diferentes posiciones) sin que pierdan su integridad. Arnheim<sup>15</sup> señala que un mural puede ser autónomo y, a la vez, parte integrante del entorno. Da el ejemplo del mural de Leonardo de Vinci "La última cena" que, por su orden y simetría, es una obra autónoma y, al mismo tiempo, por su composición abierta, se relaciona con el eje del comedor en cuya pared fue pintada.

3.- De acuerdo con el lugar en que se encuentren dentro de la arquitectura, los murales pueden ser divididos en tres tipos diferentes: el muralismo de interiores, que corresponde a los murales que se pintan en la cara interior de los muros de la arquitectura, creando una caja pictórica de espacio cerrado. El muralismo de semiexteriores, que corresponde a los que se pintan en la cara exterior de los muros de la arquitectura (que forman parte de un corredor o de pasillos del edificio). Y el muralismo de exteriores, que corresponde a los que se pintan en la fachada que da hacia las calles del edificio.

4.- Finalmente, los diferentes tipos de muralismo están delimitados por los bordes físicos de los muros (sus esquinas). La pintura puede abarcar todo un edificio, por ejemplo el mural de O'Gorman en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria, pero no se extiende a

través del vacío; sus límites son la arquitectura misma y cuando se dice que rebasa sus límites físicos, es porque se toman en cuenta algunos aspectos relacionados con la dirección, la extensión, el color y la forma de su entorno.

**2.2b) Algunos de los principales rasgos del muralismo mexicano, representado por la triada de pintores Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros**

Los muralistas mexicanos teorizan y desarrollan las características generales de la pintura mural, llevándola a su más alto grado de expresión.

**1.- Diego Rivera**

La mayor parte de los murales de Diego Rivera están realizados con la técnica del fresco.<sup>16</sup> Este pintor utiliza para sus composiciones la simetría dinámica, que consiste en lograr una armonía para balancear los elementos de su composición sin tener que repetir figuras. Por eso, en su estudio sobre la proporción en la pintura de Diego Rivera, Juan O'Gorman afirma que "el pintor mexicano Diego Rivera conoce profundamente, maneja y siempre emplea de una manera completamente personal y original la simetría dinámica; sus composiciones, tanto murales como cuadros de caballete, están estructuradas con andamiajes geométricos inventados por él y basados en las proporciones armónicas".<sup>17</sup>

Por lo mismo, las composiciones de Diego Rivera se caracterizan por tomar en cuenta el total del espacio arquitectónico; el arquitecto Rafael López Rangel opina que "La Creación", pintura que se encuentra en

el interior del anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria ENP "está perfectamente encuadrada en la arquitectura del anfiteatro y en consecuencia es perfectamente visible desde todos los puntos".<sup>18</sup> Esto lo confirma el mismo Diego Rivera en una entrevista concedida a Juan Sena en la cual señala: "Como puedes bien imaginar, el punto principal que me toma meses de trabajo, fue armonizar la composición con la arquitectura, la decoración está estructurada como si fuera un edificio".<sup>19</sup>

Logra tal objetivo más específicamente en sus murales semiexteriores de la Secretaría de Educación Pública (1923-1928). Allí, con trazos generales, resuelve la unidad de las diferentes escenas del mural y se asegura de que, desde los diferentes puntos laterales del patio, se ajuste la composición al espacio arquitectónico, a la vez que respeta los elementos arquitectónicos (fig. 7).

## 2.- José Clemente Orozco

La mayoría de las obras murales de Orozco fueron pintadas al fresco, pero cuando él se refiere a su composición necesariamente se refiere también al espacio arquitectónico. Dice que al hacer una transferencia a la escala de un proyecto, toma en cuenta las condiciones del espacio, proporción e iluminación del lugar arquitectónico en donde va a existir el mural.<sup>20</sup> Hace mención de dos procedimientos para sus composiciones en el mural, uno que corresponde a las "pinturas estáticas", que obedecen más al peso arquitectónico de sus cimientos, suelo y muros, y el otro, el de las "pinturas dinámicas", que le dan un cambio visual a la estructura arquitectónica.

Orozco prefiere las pinturas dinámicas, porque para él el resultado es mejor y supera el valor estético de la arquitectura. En consecuencia, en su autobiografía<sup>21</sup> dice que en él tuvieron influencia las teorías de Hambidge<sup>22</sup> de dos tipos de arte. El primero es la simetría estática, que se desarrolla en países como China, Japón y la India, según la cual los elementos estructurales del arte son estáticas fijas y sin la posibilidad de crecimiento. El segundo es la simetría dinámica, que corresponde a las culturas clásicas de Egipto y Grecia, que se desarrollan, crecen y se multiplican artísticamente respecto a las demás culturas.

La simetría dinámica, decía Orozco, tiene como base el cuadrado y su diagonal y la diagonal de la mitad del cuadrado, y de ahí se deriva un número infinito de rectángulos. Por eso en el año de 1930, pinta un mural en la Escuela de Investigaciones Sociales de Nueva York con los principios estéticos de Hambidge (fig. 8). No obstante, Orozco reconoce que si en un principio optó por un procedimiento, después se alejó de él, por lo que pudo actuar con mayor libertad.

Dice que primero traza el armazón general de un mural, con líneas generales que determinan todas las proporciones fundamentales de la composición, y que después hace divisiones menores por medio de coordenadas rectangulares de donde obtiene puntos y líneas precisas sobre las cuales puede construir libremente las figuras. Pero Orozco comenta que no se limitaba a la exactitud de las medidas obtenidas, sino que actuaba con libertad rebasando en ocasiones esas medidas (pues la modificación por centímetros no alteraba el total de la composición);

dice que, al contrario, con eso obtenía una organización de formas vivas y libres a la vez.

### 3.- David Alfaro Siquieros

La pintura mural de Siquieros propone nuevas técnicas pictóricas; utiliza el acrílico y la piroxilina. Su pensamiento sobre la composición se encuentra principalmente en su libro *Como se pinta un mural*,<sup>23</sup> en el que describe el procedimiento que siguió para realizar un mural en San Miguel de Allende (Guanajuato) con un equipo de artistas. Destaca la técnica de la piroxilina por su resistencia a la intemperie, utiliza la pistola de aire como nuevo instrumento para el pintor, y propone los andamios móviles y desarmables (que en su tiempo no existían). De manera más evidente, señala que la pintura mural está integrada al espacio arquitectónico: "Pintura mural es la pintura en un espacio arquitectural íntegro, en un espacio que pudiéramos denominar caja plástica".<sup>24</sup>

Siquieros afirma que el espacio arquitectónico contiene una dinámica geométrica en una relación interespatial entre los muros, el techo y el piso. De este modo, en sus composiciones el pintor primero traza las líneas llamadas por él fundamentales de la composición; eso consiste en la división por mitades de todos los paneles de la arquitectura. Después los une mediante rectas que pasan de ángulo a ángulo, dentro del volumen espacial de la sala entera.<sup>25</sup> Para ello emplea los cordeles que proyecta sobre las esquinas, con el propósito de eliminar éstas visualmente y darle continuidad a la pintura sobre los muros que le convenga.

Este método, dice Siquieros, es precisamente el que hace de las partes de un espacio arquitectónico una unidad, ya que une las superficies verticales con las horizontales (techo, muros y piso). Finaliza con una subdivisión de formas geométricas que corresponde a las figuras. Para evitar que sufran deformaciones, resuelve las figuras desde cada ángulo particular de la arquitectura, de tal manera que el observador las vea con normalidad desde cualquier ángulo en el que se sitúe (fig. 9).

Por eso, para Siquieros un muralista debe tomar en cuenta el desplazamiento normal del observador, porque toda estructura arquitectónica por sí misma es estática, y sólo se convierte en una máquina con movimiento rítmico cuando el observador es activo dentro de ella (y, a la vez, va trazando una topografía que determina la composición dentro del espacio activo de la arquitectura). Hay que señalar que en el arte cinético en su segunda etapa, también se aprovecha el desplazamiento del observador, pero para dar la sensación de movimiento interno del cuadro, que es ajeno a su medio exterior. En el caso de Siquieros, él utiliza el movimiento del espectador para buscar una unidad entre diferentes superficies de la arquitectura --muros, techo y piso-- y organizarlas en una sola composición. A este método Siquieros lo llama poliangularidad, un método que, como él mismo dice, debe contener más de 10 puntos fundamentales del observador dentro del tránsito normal del mismo.

De esta manera se conquistan los muros de la arquitectura. Al finalizarse la época de florecimiento del muralismo mexicano, en los

años setenta, surgen en Europa experiencias de artistas que dejan entrever una nueva posibilidad espacial para la pintura en el contexto urbano.

### **2.3 Reflexiones de algunos pintores contemporáneos sobre la organización de la pintura artística en el espacio urbano**

Aquí me ocuparé de la experiencia de algunos pintores que se refieren también al espacio "multidimensional" de las ciudades como medio de mayores dimensiones.

Ya no se trata del espacio arquitectónico de un edificio aislado, sino del espacio abierto que abarca aglomeraciones de edificios y calles, donde un transeúnte observa en su recorrido una variedad de imágenes en una sola ciudad. Por lo mismo, la ideología y teorización de la composición pictórica en las ciudades es actual, y es considerada por artistas contemporáneos como una posibilidad futura, con la cual rebasarán los límites espaciales de la pintura de caballete y del mural.

#### **2.3a) Vasarely**

Vasarely se puede considerar como uno de los primeros visionarios de una nueva escala espacial para la pintura artística, a la que llama la "ciudad policroma" (La ciudad policroma se me presenta como una síntesis perfecta, el principio fundamental de la conjunción de las artes insertas todas las disciplinas plásticas en la "función completa"; la ciudad policroma es precisamente la aplicación más coherente en el mundo histórico en que nos encontramos luego de la revolución de Mondrian y de Malévitch.<sup>26</sup>) Supone un trayecto de transmutación del

cuadro objeto (bidimensional), pasando por el camino del arte mural (tridimensional), a lo que él llama el universo espacial de la policromía (la ciudad de orden multidimensional). De ahí que se puede suponer que Vasarely considera este recorrido no como una manifestación más del arte, sino como el desarrollo de la sensibilidad visual en un espacio nuevo.

Predice un porvenir de ciudades policromas de plasticidad multidimensional que tendrá como primer orden la expresión plástica independiente de la arquitectura, así como una perspectiva de esperanza más favorable para el artista,<sup>27</sup> que consiste en construir la ciudad policroma "multiforme y soleada de plasticidad pura" cada vez en forma más numerosa. Por eso Vasarely llega a considerar la idea de Le Corbusier,<sup>28</sup> "la síntesis de las artes al servicio de la ciudad", como bella y potente porque indica el camino de la tendencia plástica hacia lo monumental, que se encuentra en la extensión física (la ciudad).

### 2.3b) Le Corbusier

Le Corbusier asevera que a lo largo de los siglos XIX y XX, las artes plásticas tales como la pintura y la escultura estuvieron sumidas en una tergiversación al buscar el espacio por generaciones (el impresionismo, el fauvismo y el cubismo), y que no fue sino hasta después de la primera guerra mundial (1914-1918) que la arquitectura fundamentalmente espacial, y con nuevas técnicas, estableció contacto con las invenciones plásticas. Por eso Le Corbusier ubica en primer orden el urbanismo como ciencia de tres dimensiones y no solamente de dos como la pintura de caballete; afirma que con la intervención del

elemento "altura", aquél puede dar solución a la explotación de los espacios libres y ser de utilidad necesaria para el hombre contemporáneo.

Al considerar que el urbanismo debe asegurar que la ciudad cumpla con la función fundamental de dar beneficios físicos y psicológicos al hombre, señala que el instrumento de medida para distribuir el espacio debe ser la propia escala humana: "La medida natural del hombre debe servir de base a toda escala, que se hallará en relación con la vida del ser y con sus diversas funciones" (*Carta de Atenas*).<sup>29</sup>

### 2.3c) Gyorgy Kepes

Kepes<sup>30</sup> descubre la ciudad vista desde arriba en un viaje por avión; le impresiona el panorama nocturno en el que la ciudad toma otro aspecto porque las luces estáticas de las casas, comercios y vehículos en movimiento, palpitan y se mezclan en una misma tela que toma color e iluminación. Esto Kepes lo llama "mural viviente de fantásticas proporciones", que contrasta con las descoloridas, sucias y corroídas ciudades expuestas a la luz del día.

Al referirse a las ciudades modernas (de Estados Unidos), señala que expuestas a la luz del día, éstas muestran un aspecto de tela descolorida. Contradictoriamente, en la noche es cuando la ciudad modifica su apariencia. Kepes dice que se pone su traje de noche rico y limpio; por eso considera que la ciudad nocturna muestra nuevos recursos: "Como una nueva ventana de esperanza y fuerza potencial que tiene como promesa un nuevo arte", tanto en una escala extensa como en una limitada. Observa el panorama desde arriba de la ciudad y cómo las

luces se funden en un solo plano en que los sentidos de dirección no parecen tener lugar; no se sabe cuáles están más lejos y cuáles más cerca. Desde este punto de vista, son semejantes a las estrellas del cielo que se funden en un solo plano. Por eso la ciudad nocturna puede compararse con un sistema de bastidores de teatro suspendidos en el aire y a través de los cuales fluye el torrente nocturno de las luces del tránsito.

Kepes considera que la generación de artistas anteriores a la nuestra se dio cuenta de la necesidad de un nuevo marco de referencia para la visión creadora. Dice que pintores, fotógrafos y cineastas han luchado para alcanzar un sistema con el cual sea posible dar al espacio y a la luz un aspecto vívido, pero que sus medios han sido limitados porque para el alcance de nuevas experiencias son necesarias nuevas escalas. Afirma que sólo así la luz autónoma como luminosidad plástica puede ser moldeada con la misma plasticidad con la que moldean la arcilla los escultores, y no en el espacio pequeño de un museo o una habitación, que es demasiado estrecho para las nuevas y ricas intensidades de fuentes de luz artificial.

Con esta finalidad Kepes realiza un mural<sup>31</sup> de 18m. de largo por 6m. de alto, con una pantalla de aluminio que contiene perforaciones hechas al azar, e instala detrás del mural fuentes de luz, con una multitud de lámparas incandescentes y fluorescentes, así como reflectores. Su propósito es crear una forma luminosa de cambios eventuales, a través de una continua transformación de intensidad de color, dirección y forma plástica, pero a la vez su intención es que el

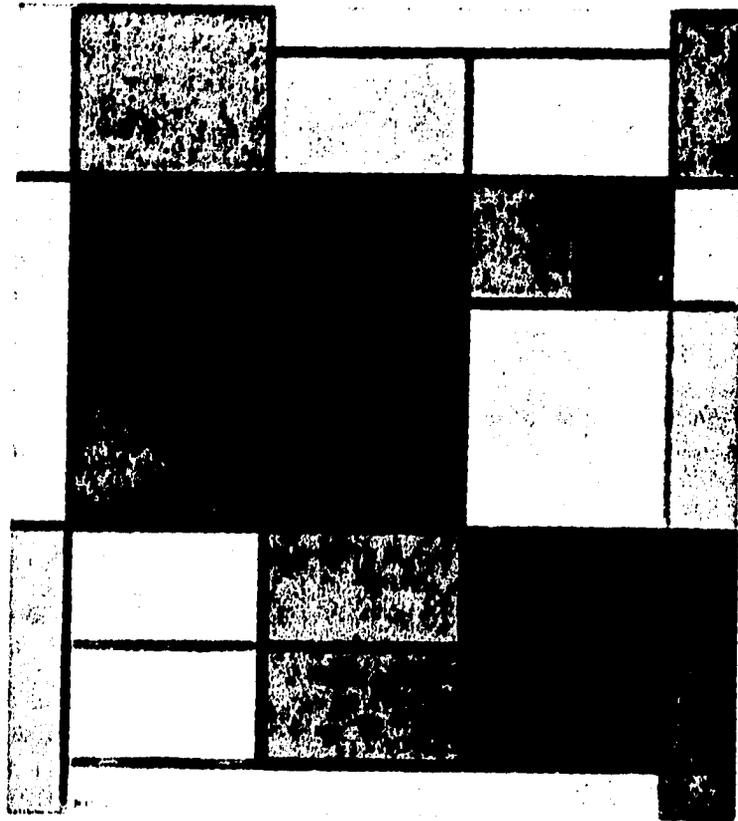
mural forme parte del gran espacio exterior de la calle,  
entremezclándose con él.

#### NOTAS

1. Rudolf Arnheim, *El poder del centro*, 1988, cap. 3, "Límites y marcos", p. 53.
2. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 155.
3. Marcelín Pleyne, *La enseñanza de la pintura*, 1978, p. 118.
4. Joaquín Torres García, *El universalismo constructivo*, 1984, p. 46.
5. César Domela, pintura 1924.
6. Yaacov Agam, en su exposición en la galería de Cravén del 30 de octubre al 12 de noviembre de 1953.
7. Vasarely, *Plasti-ciudad-cidad*, 1972.
8. Charles Edouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier), *El modolor*, 1961.
9. Marcelín Pleyne, *op. cit.*, p. 197.
10. Marcelín Pleyne, *op. cit.*, p. 200.
11. Marcelín Pleyne, *op. cit.*, p. 201.
12. Marcelín Pleyne, *op. cit.*, p. 204.
13. Lo que Orozco señala como pintura mural estática, que obedece más al peso arquitectónico de sus cimientos; y las pinturas murales dinámicas que le dan un cambio visual a la estructura arquitectónica. Justino Fernández, *Textos de Orozco*, 1983, p. 78.
14. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 54.
15. Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 54.
16. Pintura al fresco: "El término 'fresco' se usa para definir el proceso tradicional al *buon fresco*, pintando sobre un revoque de pared, a la cal, húmedo, recién preparado, con pigmentos molidos en agua solamente. Cuando se seca el revoque fragua

con una cohesión como de roca y los pigmentos se secan con él como una parte integrante de la superficie". Ralph Mayer, *Manual del artista*, 1948, p. 269.

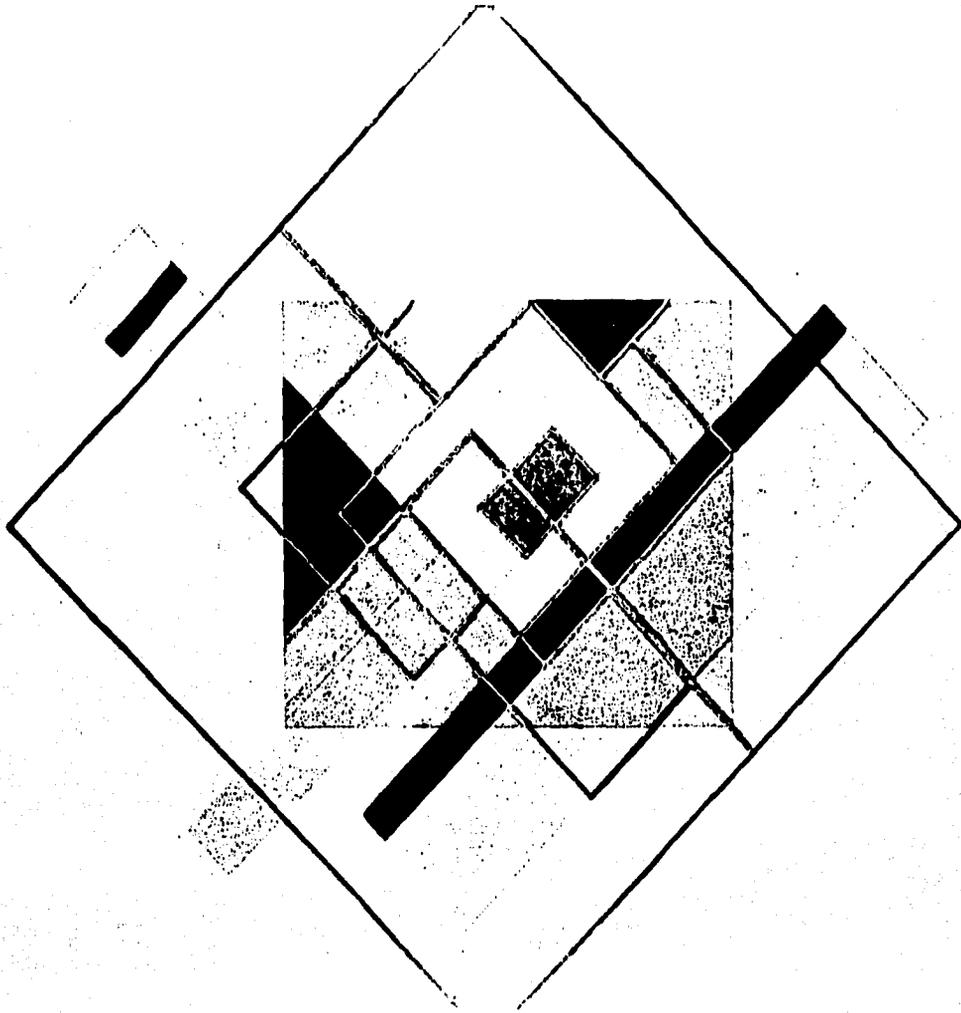
17. I. Rodríguez Prampolini et al., *La palabra de Juan O'Gorman* (ver capítulo "La proporción en la pintura de Diego Rivera"), 1983, p. 342.
18. Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, 1986, p. 49.
19. Rafael López Rangel, *op. cit.*, p. 49.
20. Justino Fernández, *op. cit.*, p. 73.
21. José Clemente Orozco, *Autobiografía*, 1970, p. 143.
22. José Clemente Orozco, *op. cit.*, p. 89.
23. David Alfaro Siquieros, *Cómo se pinta un mural*, 1951.
24. David Alfaro Siquieros, *op. cit.*, p. 41.
25. David Alfaro Siquieros, *op. cit.*, p. 98.
26. Vasarely, *op. cit.*, p. 160.
27. Vasarely, *op. cit.*, p. 128.
28. Vasarely, *op. cit.*, p. 157.
29. Charles Edouard Jeanneret-Gris (Le Corbusier), *Carta de Atenas*, 1973.
30. Gyorgy Kepes (dir. y comp.), *El movimiento: su esencia y su estética*, 1970, p. 22.
31. Gyorgy Kepes, *Mural de luces*, 1959, en *op. cit.*, p. 18. (En Nueva York, en las oficinas de una importante compañía de aviación en pleno centro de la ciudad.)



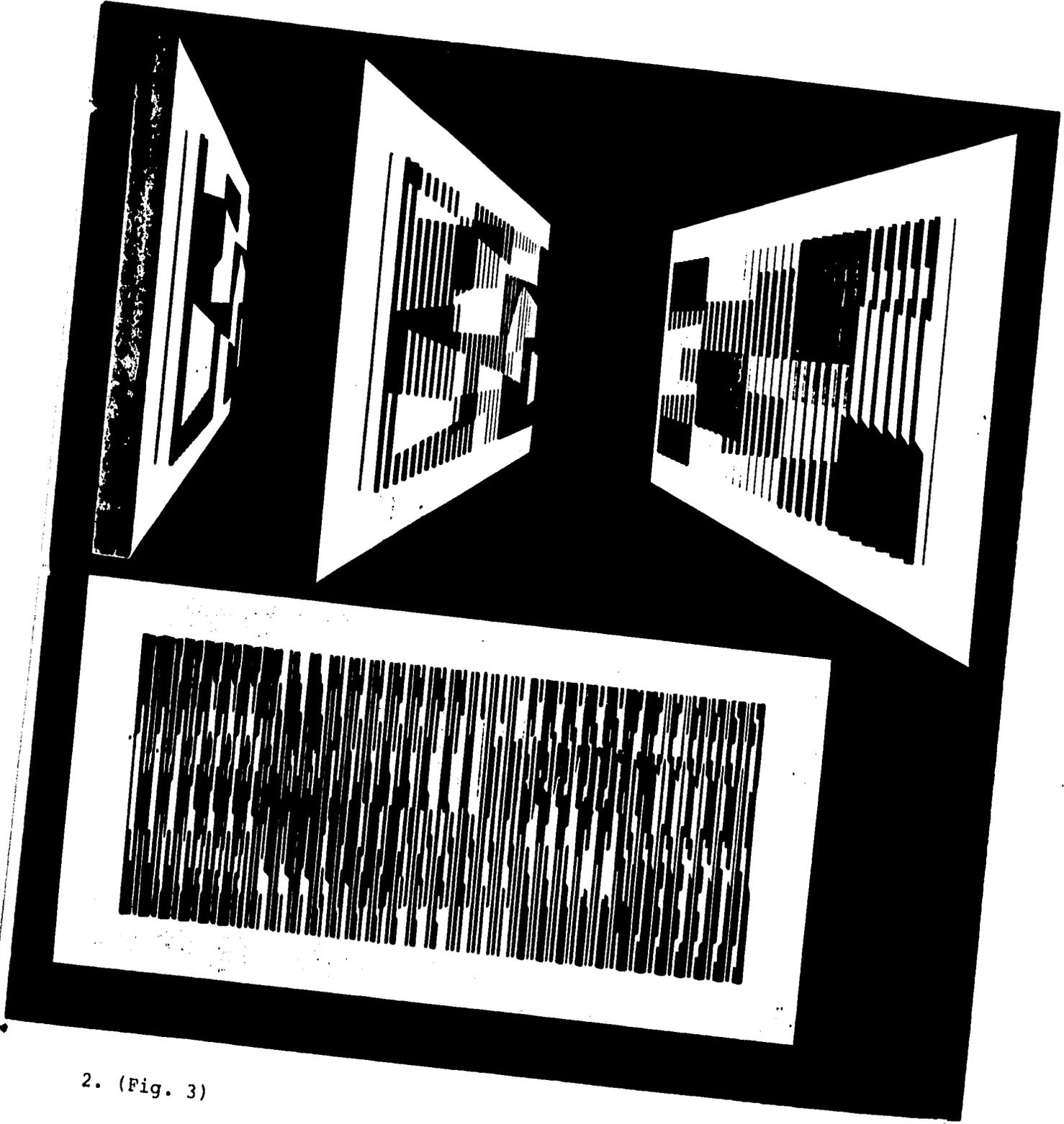
Piet Mondrian: *Composició*n. Hacia 1920. Nueva York, Museum of Modern Art.

2. (Fig. 1)

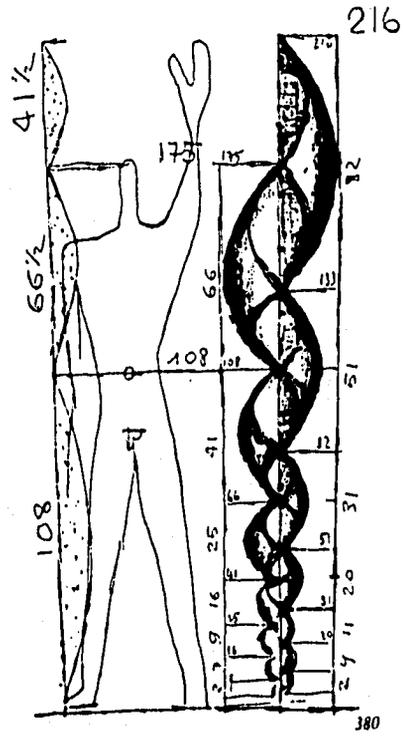
Abaja, Composición en relieve (Haags Gemeentemuseum, La Haya), obra de C. Domela Nieuwenhuis, artista holandés que se unió al grupo "De Stijl" en 1924. Fue el introductor de un nuevo elemento: el espacio. Supo jugar el contraste de lleno y vacío como contrapunto, paralelamente a la contraposición de calor y no calor. Con ella logró un efecto de relieve que le hizo dotar a su serie de construcciones escultóricas.



2. (Fig. 2)

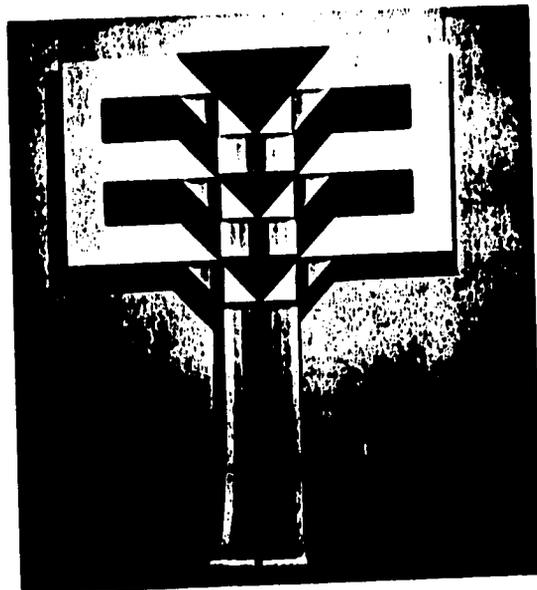


2. (Fig. 3)



380. Le Corbusier: Representación del «modulor».

2. (Fig. 4)



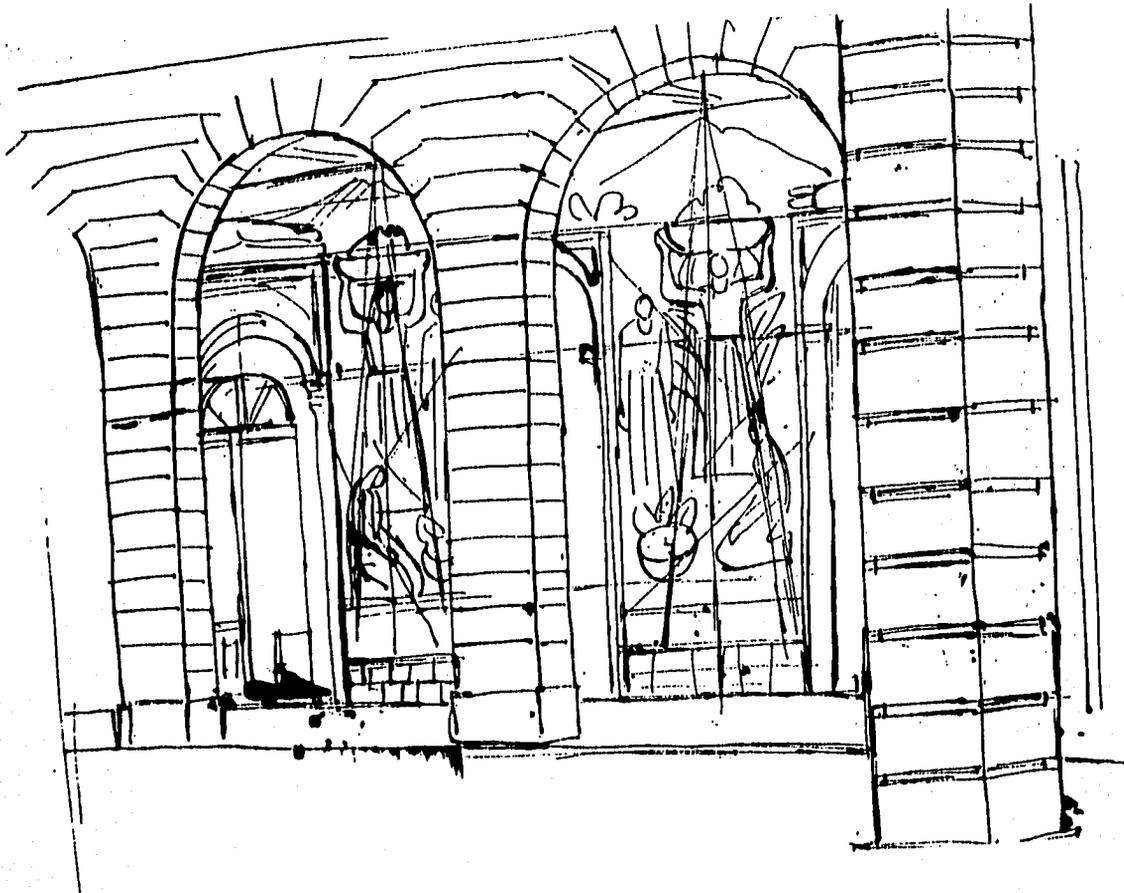
60. Omar Rayo: Ascensión.

2. (Fig. 5)



"El vaso sagrado" (1973) 1.67 x 1.27 tela plástica dorada  
tensada sobre relieves de aluminio y madera

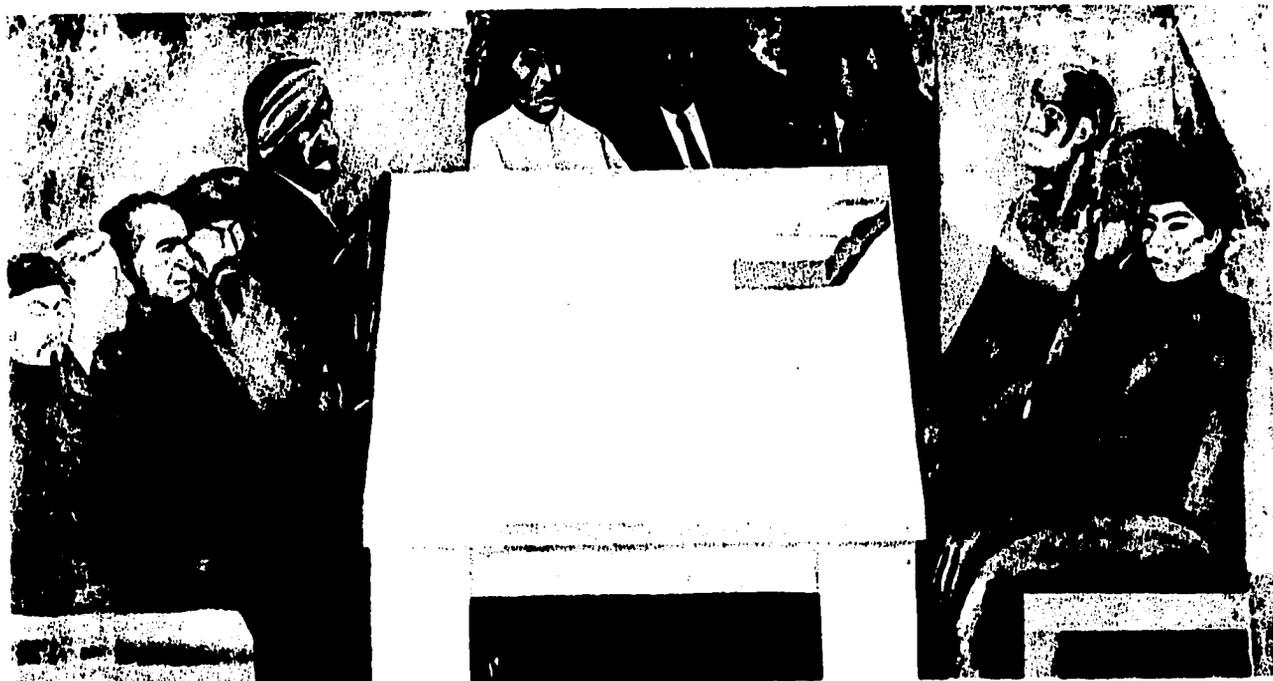
2. (Fig. 6)



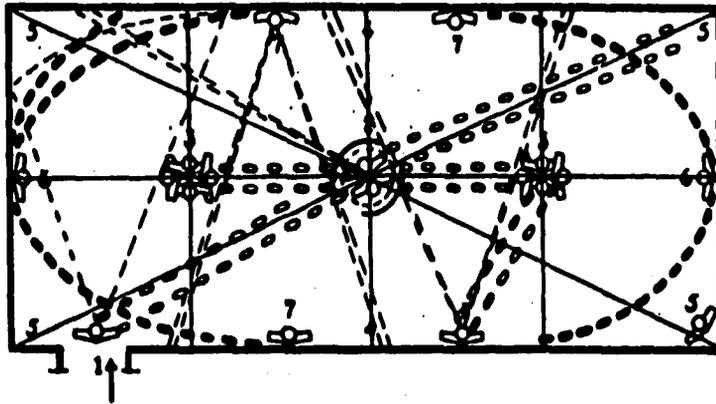
2. (Fig. 7)

*La mesa de la fraternidad universal, 1931, mural de la Escuela de Investigaciones Sociales, N.Y. Fresco.*

*La ciencia, el trabajo, las artes, 1931, mural de la Escuela de Investigaciones Sociales, N.Y. Fresco.*



2. (Fig. 8)



**Ejemplo de localización de puntos fundamentales del espectador:**  
 La sala del mural de San Miguel de Allende.

- 1:** Única puerta de entrada a la sala. *Primer punto de espectador.*  
**2:** Centro matemático de la sala. *Segundo - y el más importante - punto de espectador, puesto que desde él y girando sobre su eje a la vez que moviendo la cabeza, el espectador puede apreciar la pintura íntegra, tanto la de las bóvedas como la de los muros propiamente dichos y el piso decorado.* **3, 4, 5, 6 y 7:** Centro de la mitad sur de la misma sala; centro poniente o centro oriente; rincón extremo del lado sur o rincón extremo del lado norte; colocación frontal delante de cada sección particular de la obra. *Principio:* El dibujo que forma y traza el espectador en su tránsito normal por el piso correspondiente a una arquitectura dada, señala los 3, 10, 15, 20 o más puntos fundamentales de espectáculo; su transcripción al espacio arquitectónico escogido determina, por lo tanto, la base de la composición.

2. Fig. 9)

### **3. CONFRONTACION DE LOS ELEMENTOS DE LA PINTURA EN EL ESPACIO EXTERIOR**

#### **3.1 Estudio de la experiencia "La confrontación de los elementos de la pintura en el espacio exterior"**

En este capítulo se estudia un tipo de pintura muy distinto de las experiencias del muralismo; la pintura se tituló "La confrontación de los elementos de la pintura en el espacio exterior" y se realizó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), bajo la dirección del profesor Armando López Carmona. Tiene la característica de que su composición rebasa los límites de un muro, y se localiza en los muros exteriores de un conjunto de edificios que se encuentran en el patio posterior de la escuela (fig. 1).

La pintura se aprecia de un modo diferente, que no se limita a una superficie aislada sino que se extiende a un conjunto de edificios separados por espacios vacíos, sin que esto destruya su composición. Por ese motivo, en su composición la pintura objeto de esta investigación cuenta con elementos que hacen demostrable sus rasgos, y que pueden ser de utilidad para distinguirla de la pintura mural.

En un principio, el profesor López Carmona se había propuesto confrontar visualmente un mural de exteriores con el entorno del paisaje natural que le rodea. Surge tal finalidad porque en el espacio exterior existen diferentes distancias que permiten un desplazamiento más libre de los observadores. Este hecho cambia la perspectiva única del mural de tal manera que el paisaje que le rodea y los edificios que le son contiguos influyen en él por su fuerte presencia visual. Así, la

consideración de esa diferencia de perspectivas visuales resulta determinante.

Aumentó la apreciación cuando el profesor encontró la posibilidad de que los elementos de composición del mural dominaran visualmente la presencia del paisaje, confrontando así la pintura artística con el espacio físico. Después de iniciar esta nueva experiencia, sin límite alguno se extendió la pintura a todas las superficies pertenecientes a otros edificios que eran contiguos al mural inicial. Esa resolución dio principio a una nueva imagen que abarcaba diferentes superficies separadas unas de otras.

Pero eso no era todo. Al desplazarse el pintor y descubrir diferentes perspectivas (en el espacio exterior del conjunto de edificios) que se revelaban con el paso del observador y que dejaban atrás la imagen de la pintura inicial, se empieza a tomar en cuenta el total de las diferentes perspectivas determinadas por el tránsito para continuar sobre ellas la composición pictórica. De tal manera, en un recorrido a pie por los espacios que las separan, se transforma la imagen del establecimiento (arquitectónico) en un espacio en el que domina visualmente la orientación de la pintura.

A rasgos generales, así fue como el profesor López Carmona inició el experimento de un nuevo procedimiento de composición (del que a continuación se realizará un estudio).

### **3.2 Líneas de fuerza**

Uno de los principales elementos de la composición de esta pintura son las líneas de fuerza, que actúan como elementos conectivos de las superficies para determinar la orientación general de nuevas imágenes visuales. Por dichas líneas, ha sido posible crear una estructura para hacer desaparecer visualmente las discontinuidades de los bordes,<sup>1</sup> que son los límites físicos de los edificios (fig. 2).

No hacen desaparecer la separación física de un muro a otro, sino que eliminan visualmente las discontinuidades de los bordes y originan una sensación de que las líneas se continúan de un muro a otro, configurando un nuevo espacio visual. El resultado es que las líneas de fuerza dibujadas sobre cada edificio no se miran como líneas agregadas que deban cumplir con una función individual en cada edificio, sino que forman parte de una estructura que impone la unidad de las diferentes superficies a través de los límites físicos de los muros.

Las edificaciones sobre las que se realizó la investigación pueden definirse como un conjunto, porque se encuentran una al lado de otra. No obstante, el conjunto de edificios tiene también diferencias y los edificios se distinguen como volúmenes separados debido a sus diferentes formas y orientaciones.

La pintura de esta investigación aprovecha la peculiaridad de la contigüidad de los edificios, pero son las líneas de fuerza las que le proporcionan a la pintura una continuidad perceptual, eliminando las diferencias de forma y orientación de los edificios por una " semejanza"<sup>2</sup> en la forma y dirección de la estructura de composición que dibuja las líneas de fuerza y que domina el espacio visualmente. Por ejemplo,

cuando por el desplazamiento del observador se aproximan visualmente las esquinas de los muros, las líneas de fuerza de la estructura de composición de la pintura se ven favorecidas por la "proximidad"<sup>3</sup> visual de los edificios, por lo que fácilmente se produce la impresión de una continuidad (fig. 3).

La reunión de las líneas de fuerza se da en los nodos,<sup>4</sup> que son puntos de intersección que se encuentran en los bordes de los muros, y cuyo propósito consiste en unir visualmente las líneas de fuerza. En este caso tienen funciones muy diferentes de las de las percepciones ya conocidas en la pintura; aquí los nodos modifican visualmente la dirección de los bordes de los muros para dar lugar a una articulación que, sin poner en contacto físico a los muros, produce un eficaz encadenamiento perceptual de la estructura de composición de la pintura (fig. 4).

Los nodos no debilitan la estructura de composición de la pintura por el hecho de encontrarse en las esquinas de los edificios. Más bien, cuando la separación entre los muros es muy prolongada, o cuando por el desplazamiento del observador los muros se separan visualmente, la función de los nodos es generar una fuerza de atracción visual allende sus límites, que se expresa en una unidad eficaz (fig. 5). En este caso el fenómeno que se produce es una conexión de las líneas a través del vacío, donde diferentes líneas (que se encuentran dibujadas en distintos edificios) se transforman visualmente en líneas únicas que le dan el carácter de totalidad.

Los ojos son muy sensibles a la continuidad espacial cuando hay una señal que forme contornos, y que por su dirección y peso visual tenga presencia retiniana (no importa si las señales son muy sutiles). La pintura de esta investigación está constituida por los nodos que forman esas señales. Cuando se colocan al mismo nivel de otras señales que se encuentran en diferentes edificaciones pero que están situadas a lo largo de la altura de los ojos (horizontalmente), eso permite el desplazamiento libre de la mirada sin que encuentre una disparidad en la estructura de composición; en contraste, el efecto de continuidad produce la ilusión de un emparejamiento<sup>5</sup> del espacio de la pintura.

En las siguientes fotografías se muestran dos tipos de desplazamiento: uno es horizontal, es decir, un movimiento paralelo del observador respecto a la pintura, considerando tres puntos de avance peatonal separados por una distancia aproximadamente idéntica. Allí se puede observar cómo los objetos intermedios que se encuentran entre las diferentes superficies pintadas no constituyen un problema para la continuidad de la composición (fig. 6). El segundo tipo es el desplazamiento frontal a la pintura, considerando tres puntos de avance peatonal separados por una distancia aproximadamente idéntica. Aquí también se puede observar que las diferencias de perspectiva tampoco destruyen la unidad de la composición (fig. 7). En resumen, se puede decir que en este tipo de pintura, la continuidad no sólo permite la unidad sino que, además, le asigna una riqueza potencial a una variedad de imágenes plásticas coexistentes.

### 3.3 El desplazamiento

En la pintura es imposible hablar de introducirse en su espacio, porque el cuadro se constituye como un organismo autónomo por el que los objetos ajenos a él no pueden introducirse.

La pintura de esta investigación es diferente. Por ejemplo, en la siguiente fotografía (fig. 8), se puede observar cómo en su trayecto de desplazamiento (por el campo espacial arquitectónico que sirve de soporte a la pintura), las personas atraviesan, aparentemente, los elementos constructivos de la composición de la pintura. Por esa razón, puede afirmarse que el observador se encuentra entrando en el espacio de la pintura, en el que están presentes los valores espaciales delante-detrás, arriba-abajo, derecha-izquierda, ya que las líneas de composición se van quedando "atrás" del paso de los transeúntes mientras que otras se encuentran "delante" de su camino.

De esta manera, los elementos de esta pintura tienen la función de permitir la penetración. En la siguiente fotografía (fig. 9) se muestra con mayor detalle. En el ejemplo se encuentra una persona sobre una línea pintada en el piso, sin que por eso se descomponga la rectitud del paso de la línea del piso a la pared. Además, existe una relación visual entre la división de la estructura de la pintura y la escala del hombre; el observador se encuentra en realidad apoyado en la pintura. Sin duda, esto se debe al hecho de que la estructura de la composición fue elaborada teniendo como referencia la "altura de la vista", por lo que cada línea está construida en un ángulo de incidencia visual con respecto al observador.

En este caso, la pintura también se prolonga hacia los pisos. En el espacio exterior, a grandes distancias se pueden mirar los pisos como planos que aumentan de tamaño (visualmente) cuando uno se aleja de ellos. Por esa razón, la estructura se construye libremente sobre los pisos; cuando se miran a distancia, se ven como si fueran planos frontales de la pintura (fig. 10) por donde las líneas pasan sin distorsión. Cuando un observador se encuentra sobre los pisos pintados, la estructura funciona para unificar en un todo pisos y muros, que constituyen el espacio abarcante de la pintura (fig. 11).

En la pintura de esta investigación, la percepción del movimiento es diferente de la percepción general en las composiciones pictóricas. Es un movimiento virtual de la pintura que se obtiene con el desplazamiento del observador cuando camina dentro del conjunto de edificios pintados. En la siguiente fotografía (fig. 12) se pueden observar dos personas, una que se encuentra ya dentro del espacio de la pintura (está sentada sobre una de las líneas; en realidad está sentada en la esquina de una jardinera), mientras que la otra persona se desenvuelve como un transeúnte que está pasando entre la pintura porque su cuerpo empieza a atravesar visualmente las líneas (aunque la persona no tiene otro propósito que el de llegar a su destino).

En la pintura, el movimiento del observador es imprescindible para percibir cambios de imágenes pictóricas. Sin que por el movimiento se destruya la unidad de la composición, el observador puede desplazarse hacia diferentes lugares, incluso a un punto que no es obligado. Por ejemplo, las fotografías anteriores fueron tomadas desde un ángulo común

al observador (desde los caminos), en tanto que la siguiente fotografía (fig. 13) fue tomada desde un ángulo ajeno al observador (desde arriba de un andamio). Se encontró que desde ese ángulo la estructura tampoco destruye su orden; la imagen obtiene nuevamente una relación visual.

Así, las líneas que terminan en triángulo se organizan nuevamente con las líneas dibujadas sobre las escaleras, la jardinera y el piso, sin que el desplazamiento de los transeúntes destruya su plenitud. Esto es porque su nueva forma es producto de un nuevo ajuste, de tal modo que desde cualquier ángulo se verifica siempre un orden prevaleciente. Y el cambio de imagen se percibe como movimiento en la pintura.

Generalmente, el espacio pictórico es diferente del espacio físico. Pero en la pintura de esta investigación existe un problema distinto; primero, en el sentido de que la composición de la pintura se ve rodeada del espacio físico natural en el que tienen presencia unos árboles, como un paisaje que funciona como fondo de la pintura. Ésta ha tomado en cuenta algunas referencias formales del paisaje, pero sin que se dé un mimetismo; únicamente se afirma entre ambos una relación de orden (fig. 14).

En segundo lugar, se tiene el caso en que las superficies pintadas rodean todo el entorno visual del observador. Aquí la pintura puede considerarse como el fondo de un espacio ocupado por los observadores porque, como ya se mencionó, existe una relación visual de orden, la cual también se da entre la estructura de la pintura y la escala del hombre (fig. 15).

En los dos casos, se hace posible establecer una relación visual entre figura y fondo debido a los cambios de conciencia focal,<sup>6</sup> según los cuales la pintura puede ser figura o puede ser fondo.

Por eso, la estructura de la pintura de esta investigación es una forma abierta<sup>7</sup> porque realmente alude a lo externo. No termina en los bordes físicos de una tela o de un muro; se prolonga perceptualmente a través del espacio vacío hacia otras edificaciones, donde continúa (fig. 16). Las composiciones de Mondrian se refieren a lo externo sólo en apariencia, en tanto que la forma de la estructura de la pintura bajo estudio actúa sobre todos los elementos del conjunto de edificios. De esta manera, se encuentra desprovista de límites lo cual, paradójicamente, lleva implícita también una limitación, que es un conjunto de edificaciones.

En el espacio exterior, en un solo día existen variaciones de iluminación, de sombras, de color, de movimiento, de temperatura, etc. No obstante, la pintura de esta investigación conserva una "constancia en su forma"; se muestra invariable y los cambios naturales no representan un obstáculo para su permanencia. Por ejemplo, en la siguiente fotografía (fig. 17) se registran en un amanecer asoleado sombras naturales de gran intensidad que se proyectan sobre un edificio pintado, produciendo diferencias de contraste sobre el color de la pintura. Sin embargo, el total de la imagen de la pintura se impone ante la diferencia en el contraste.

La vista también percibe este suceso; por eso, puede confirmarse la idea de que la constancia de la forma es el producto de una

organización del color y de las líneas de fuerza para que obren a manera de una efectiva fuerza atractiva.

### **3.4 Cómo se mira la pintura de la investigación**

Generalmente la pintura de caballete se mira de frente, y en el muralismo se marca un punto de posición fija donde se coloca el observador. Pero la pintura de esta investigación, que no consiste en murales individuales que uno va mirando de frente a cada muro, y para la cual tampoco se especifica un punto de observación, presenta algunos problemas para observarla cuando existe una renuencia a "mirar de forma distinta" de cómo se miran el cuadro y el mural.

El problema se extiende al campo de la fotografía como en el siguiente ejemplo (fig. 18), en la que se enfocan diferentes superficies que se registran como superficies articuladas por la pintura. Pero también se puede suponer (para las personas que no conocen el espacio) que se trata de una pintura geométrica que se encuentra sobre una superficie sin separaciones.

Tal suposición se debe a un artificio de la fotografía, porque la imagen de la fotografía es la que se encuentra sobre una superficie plana; así, la placa fotográfica también contribuye a la frontalidad de la imagen.

En contraste, en la realidad las edificaciones en el conjunto están separadas aproximadamente de 30 a 50 m., y cada edificio tiene una posición y forma física diferente. Ninguno de los edificios tiene una

posición frontal vertical desde la posición en la que se tomó la fotografía; nada está de frente.

Pero es la misma fotografía la que muestra a la vez cómo se mira la pintura: abarcando el total del campo visual del espacio exterior que, con la visión binocular, aumenta más. Con la posibilidad de desplazar la vista, el campo visual es aun mayor.

En el espacio exterior, la imagen de la pintura abarca el conjunto de los edificios pintados, y los espacios abiertos permiten al observador colocarse en posiciones libres. Eso se aprecia en la siguiente fotografía (fig. 19); aquí sólo se puede advertir una sutil pérdida de intensidad en la iluminación en las esquinas de los muros, pero sin que la imagen de la pintura se desintegre.

También es preciso recordar que las líneas de fuerza no se deben a un geometrismo inusitado, sino a una eficaz articulación de la imagen para que, tal como lo señala Arnheim, "se vea bien",<sup>8</sup> sin distorsión y desde una distancia cómoda. Lo demuestran las personas que aparecen en las fotografías y que caminan a sus anchas.

La pintura de esta investigación no pretende uniformar muros, sino dar organización a un espacio disperso mediante una continuidad pictórica. Tampoco la intención es hacer desaparecer el espacio tridimensional; más bien, éste se utiliza.

Por eso, explicar la virtualidad en la pintura de esta investigación constituye una tarea algo complicada porque la fotografía no registra el continuo movimiento de las imágenes con colores, luces y sombras en el espacio físico.<sup>9</sup>

Por ejemplo, una de las imágenes que más recuerdo es la de un atardecer de otoño. Al ponerse el sol, la forma de la inmensa masa roja con destellos dorados se reflejó en los cristales de las grandes ventanas ubicadas en la parte superior de uno de los edificios pintados. De repente, los colores del sol reflejado concordaron con los colores de la pintura, y éstos prolongaron visualmente la forma del sol reflejado para transformarla en una imagen monumental. Eso hacía posible desplazar la vista de arriba-abajo y percibir una imagen que tenía como centro, hacia un lado, un sol virtual y hacia el otro, un sol real.

El espectáculo despertó una emoción general que obligó a quienes pasaban por allí a detenerse, pero también me hizo reflexionar. Si no hubiera existido la pintura tampoco se habría dado un acontecimiento de esa naturaleza, en el cual lo físico se integra a lo artístico. ¿Cuántas veces no se ha reflejado un sol tan espléndido en los grandes cristales de los edificios y, sin embargo, pasa desapercibido debido a la pobreza visual de su entorno?

Pero la virtualidad de la pintura de esta investigación no sólo se limita a un momento imprevisto; es un fenómeno que ocurre a diario, en las imágenes proyectadas en las ventanas de los edificios (que en las fotografías salen oscuras). En la cotidianidad, éstas están llenas de imágenes reflejadas, las cuales han sido tomadas en cuenta para la composición de las imágenes de la pintura. De esta manera, las ventanas no se dejan como huecos oscuros, sino como espacios de una nueva opción para la composición de la pintura.

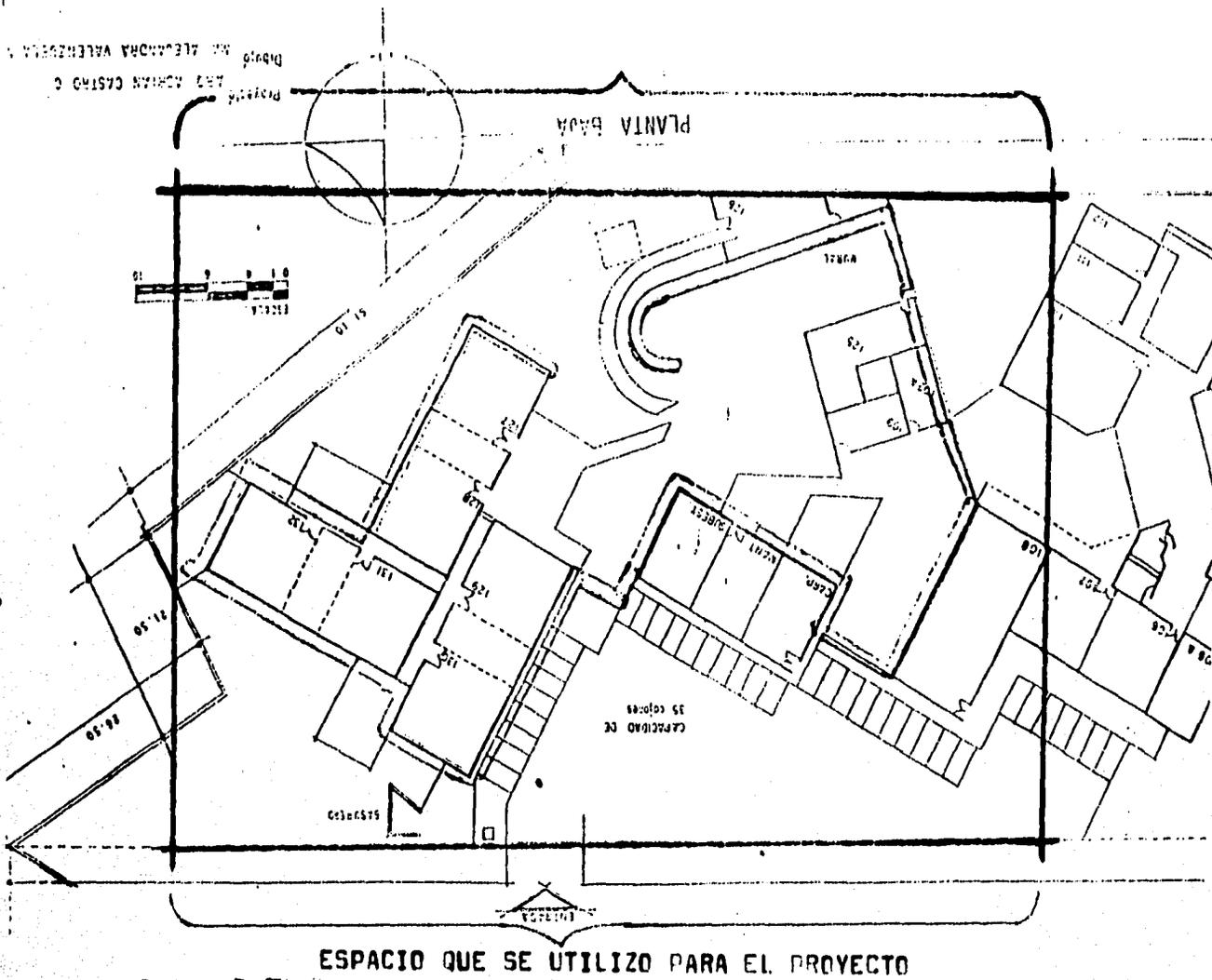
Existe también una impresión mayor cuando los transeúntes se reflejan en las ventanas, que ya contienen reflejos del entorno pintado. Ambos reflejos se suman en una imagen virtual; por su semejanza con el espacio físico, se unen en una totalidad.

Pero la virtualidad también se encuentra registrada por la fotografía. Por ejemplo, en la siguiente fotografía (fig. 20) se puede observar la pintura desde un ángulo no usual (la fotografía fue tomada desde arriba de un andamio). Allí se registra una puerta abierta, pero debido a que coincide con una línea gris oscuro pintada sobre el muro, de un grosor similar al de la puerta, el hoyo oscuro que es la puerta abierta se transforma visualmente en la continuidad de la línea, por donde paradójicamente pueden pasar las personas. Y por eso también se puede decir que el sueño de Matta de construir una pintura penetrable se ha convertido en una realidad.

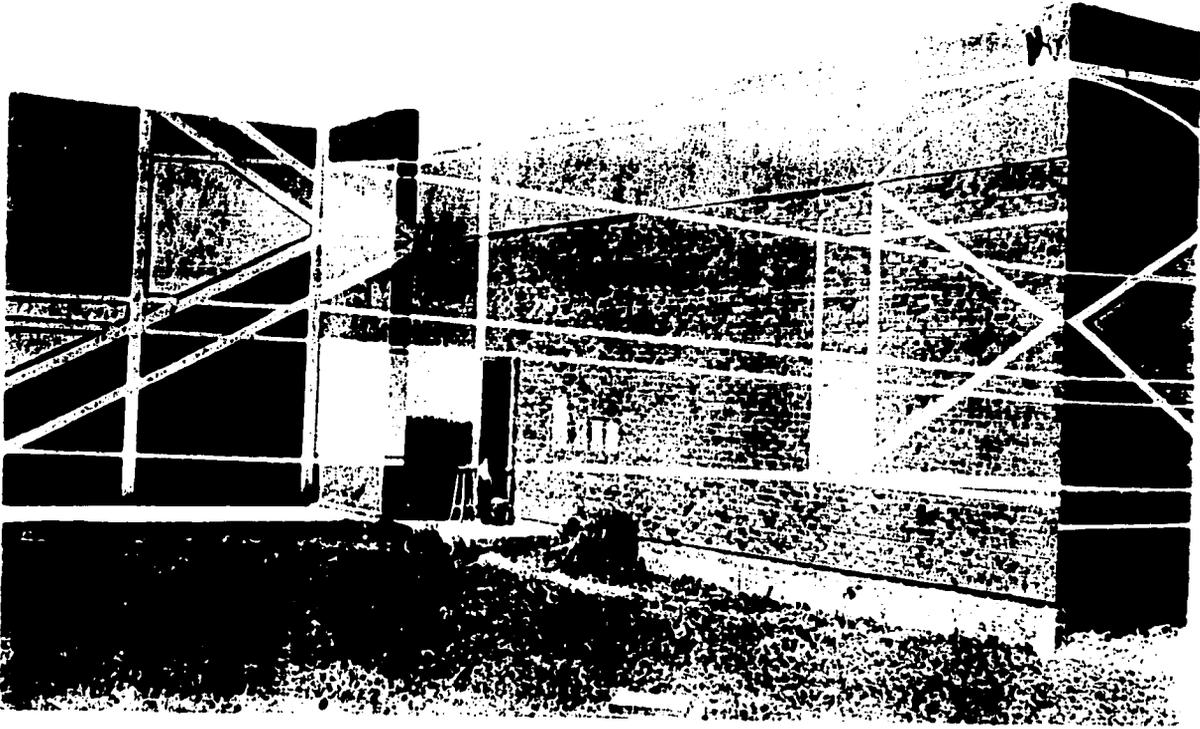
#### NOTAS

1. Borde, término utilizado en esta tesis para distinguir un límite físico real.
2. La semejanza. "Variantes fáciles de realizar demostrarían que la semejanza de los elementos favorecería también la percepción de la unidad del grupo". Guillaume, *La psicología de la forma*, 1947, p. 52.
3. "La ley de la proximidad - la unión de las partes que constituyen la totalidad de un estímulo tiene lugar, en igualdad de condiciones en el sentido de la mínima distancia". David Katz, *Psicología de la forma*, 1945, p. 29.
4. Arnheim señala que los nodos se obtienen mediante "la concentración y el entremezclamiento de vectores", y que juntos constituyen el "esqueleto básico de una composición". Rudolf Arnheim, *El poder del centro*, 1988, p. 159.  
  
Pero en este caso se emplea el término "nodo" para señalar los puntos de intersección entre las líneas de fuerza.
5. En este caso se utiliza la palabra "emparejamiento" para referirse al ajuste de las líneas de fuerza, al mismo nivel de la mirada de los ojos.
6. Conciencia focal. Cuando se enfoca un objeto para diferenciarlo de otro.
7. Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, 1945, p. 168.
8. "Lo vertical, sea un cuadro en la pared o la persona que tenemos delante, se ve de frente, lo que significa que se ve bien. Lo vemos sin distorsión y desde una distancia cómoda. Esto nos permite explorar el objeto como un todo y captar su organización visual en sus propios términos". Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p. 25.
9. Pirenne señala que "La técnica puntillista de Seurat, imita el cabrilleo de la luz solar, aunque la luminosidad física de su tela es mucho más baja que la de la escena soleada". Pirenne, M.H., *Optica, perspectiva, visión*, 1974, p. 193.

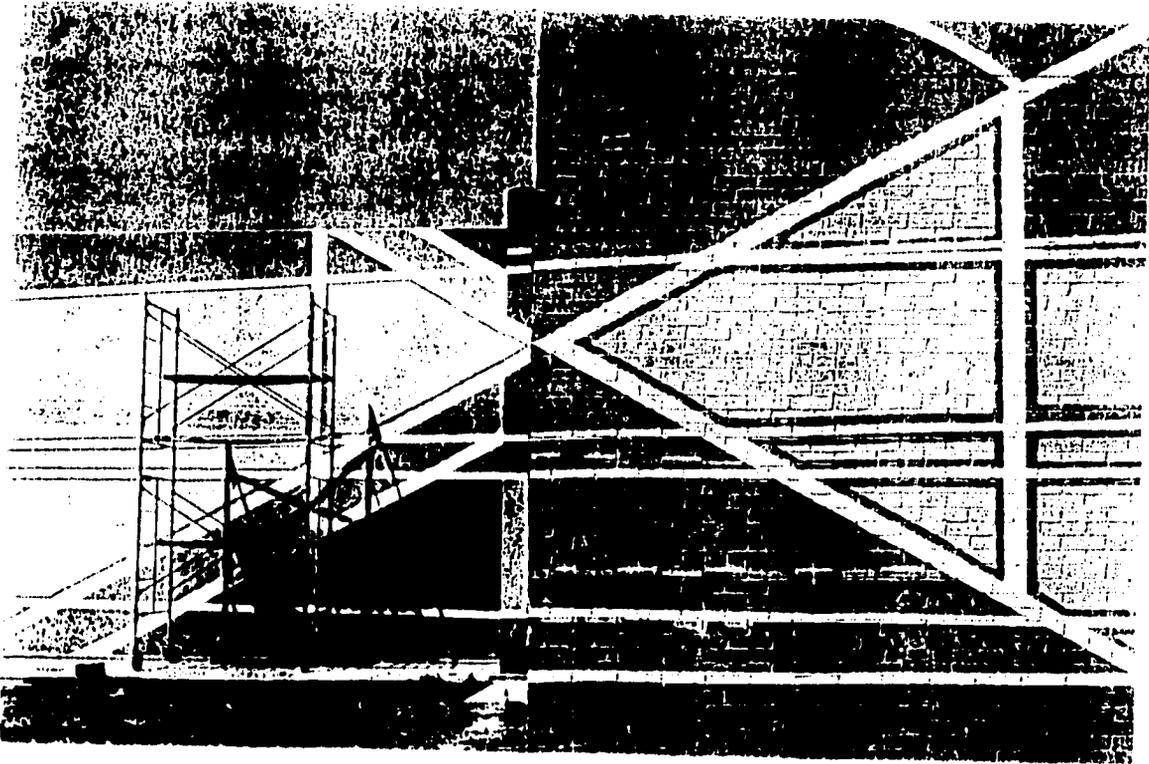
Y en este sentido tal señalamiento puede ser una demostración del profesor Armando López Carmona, cuando en sus clases menciona que los colores pigmento son menos brillantes que los colores luz y que, por lo tanto, es imposible una competencia visual entre ellos, por lo que el único camino para la pintura de la investigación era encontrar tonos de color pigmento análogos al color luz para que se solidaricen unos con otros y encuentren una armonía de valores afines que hagan posible su composición.



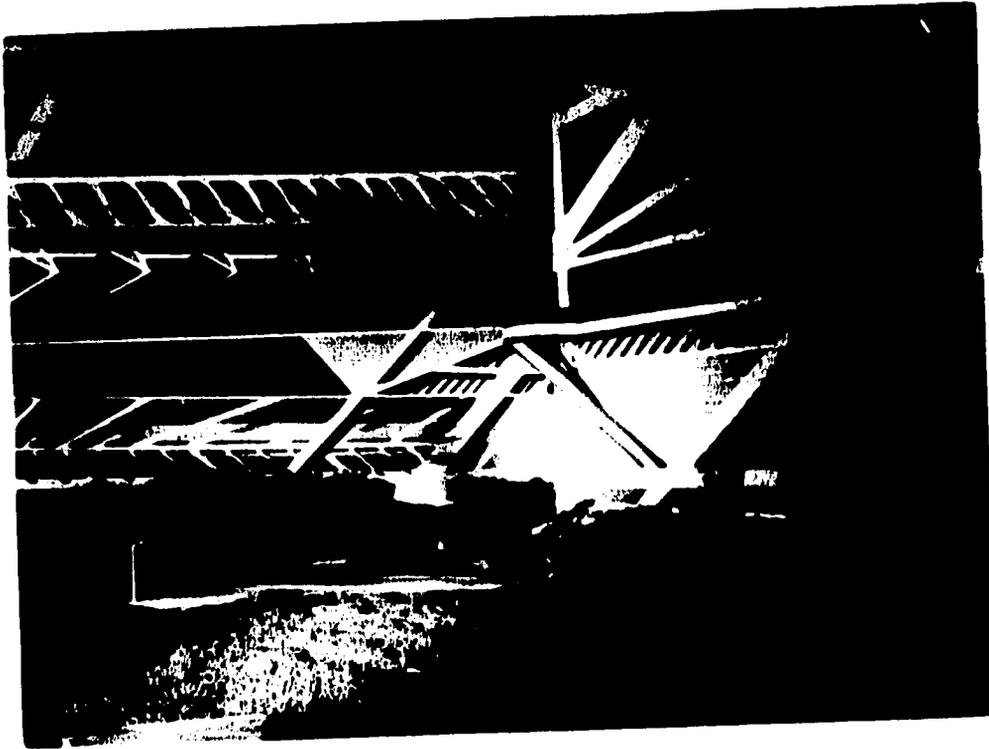
3. (Fig. 1)



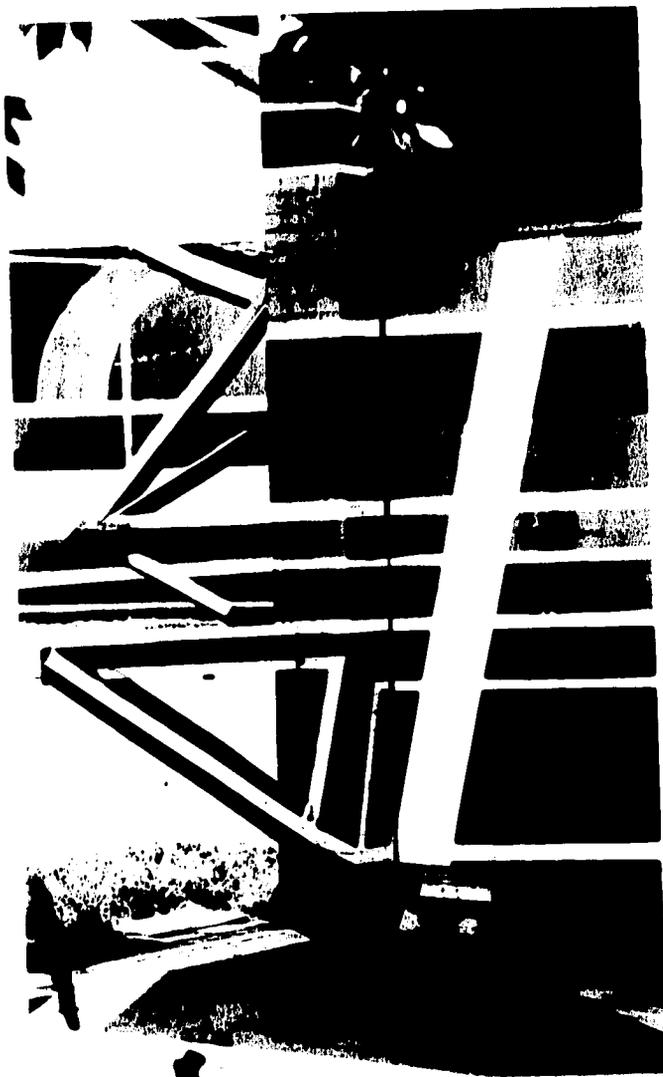
3. (Fig. 2)



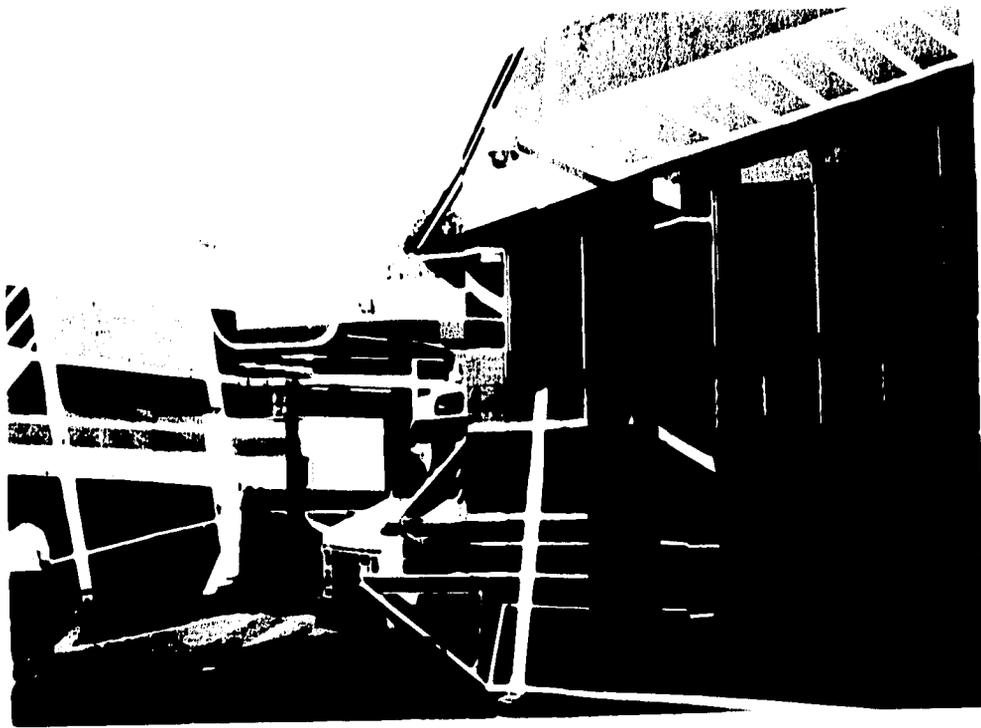
3. (Fig. 3)

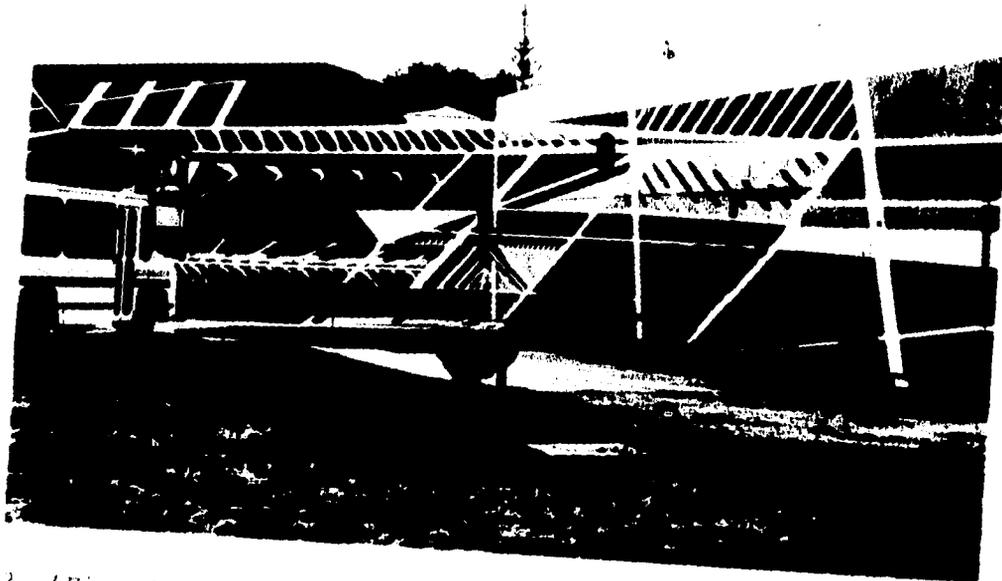


3. (Fig. 4)

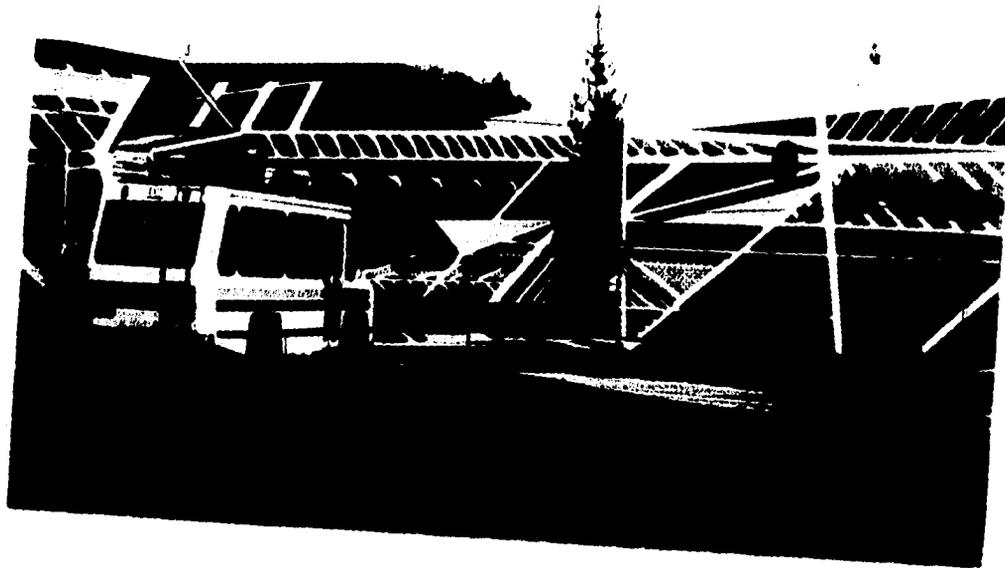


3. (Fig. 5)





3. (Fig. 6)

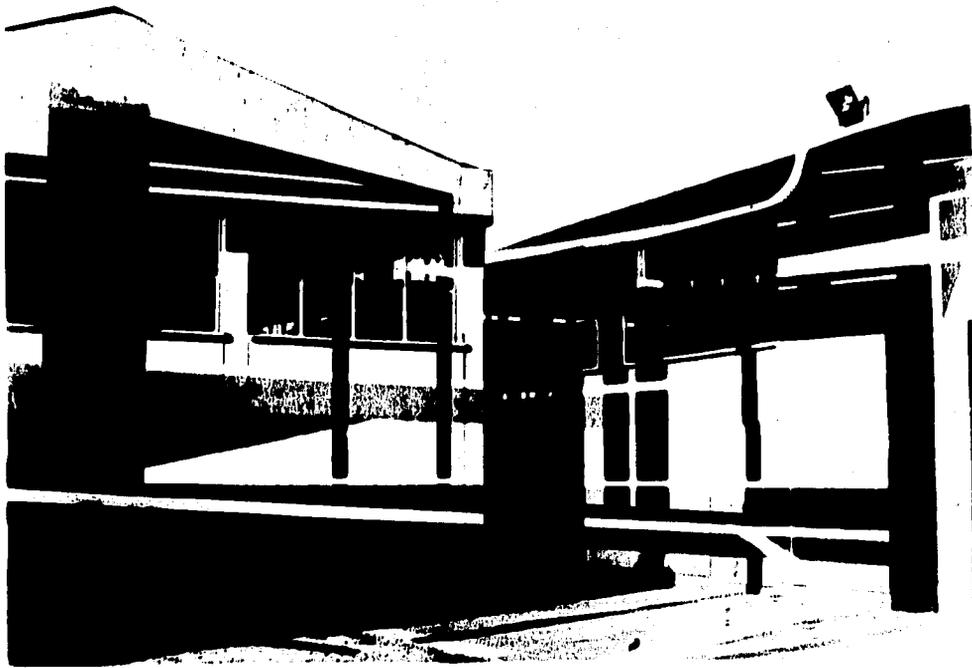






4. (Fig. 7)







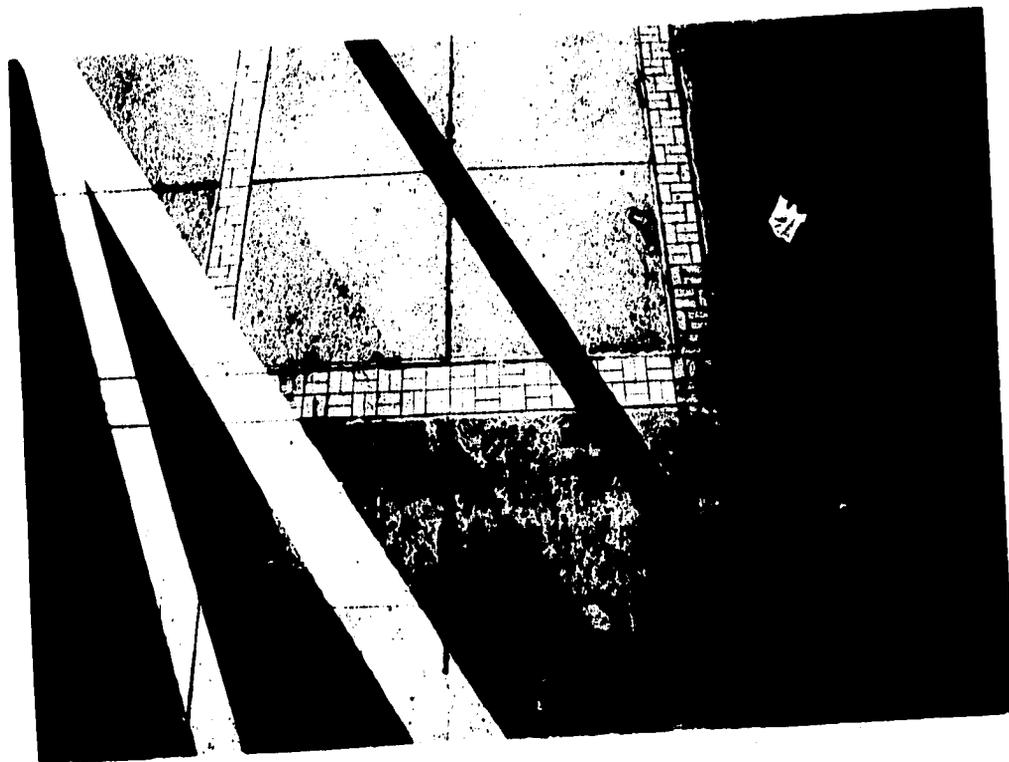
3. (Fig. 8)



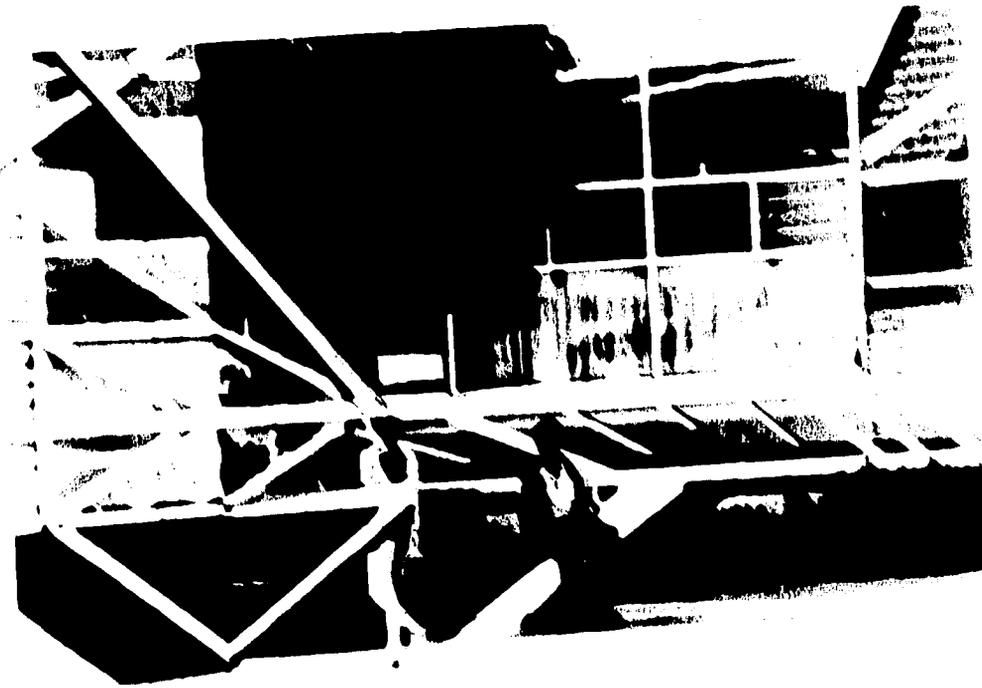
2. (Fig. 9)



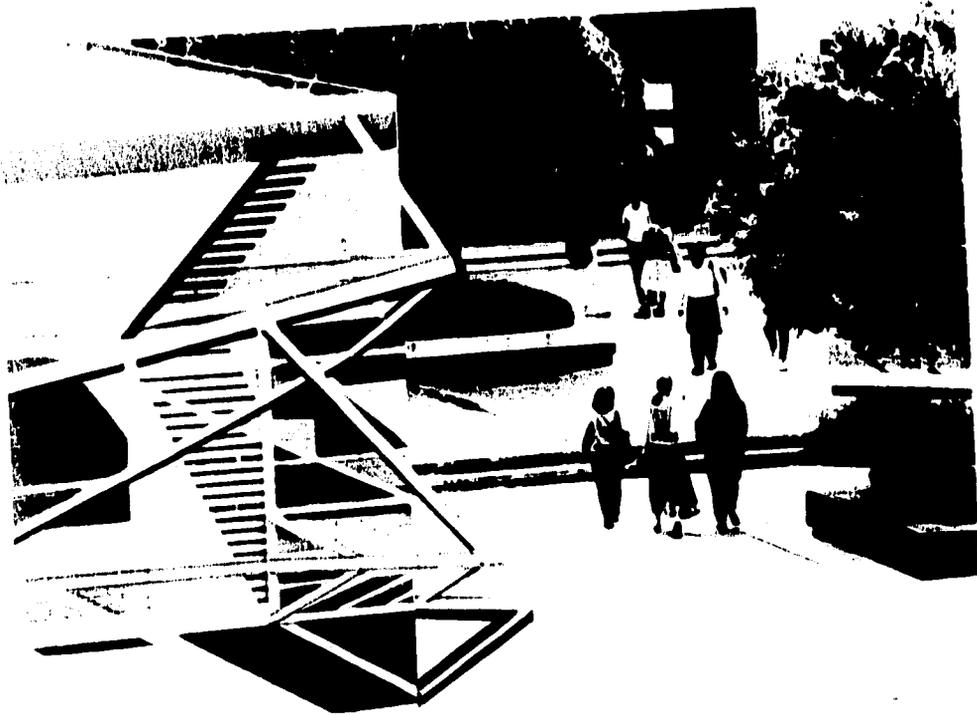
3. (Fig. 10)



3. (Fig. 11)



3. (Fig. 12)



3. (Fig. 13)



3. (Fig. 14)



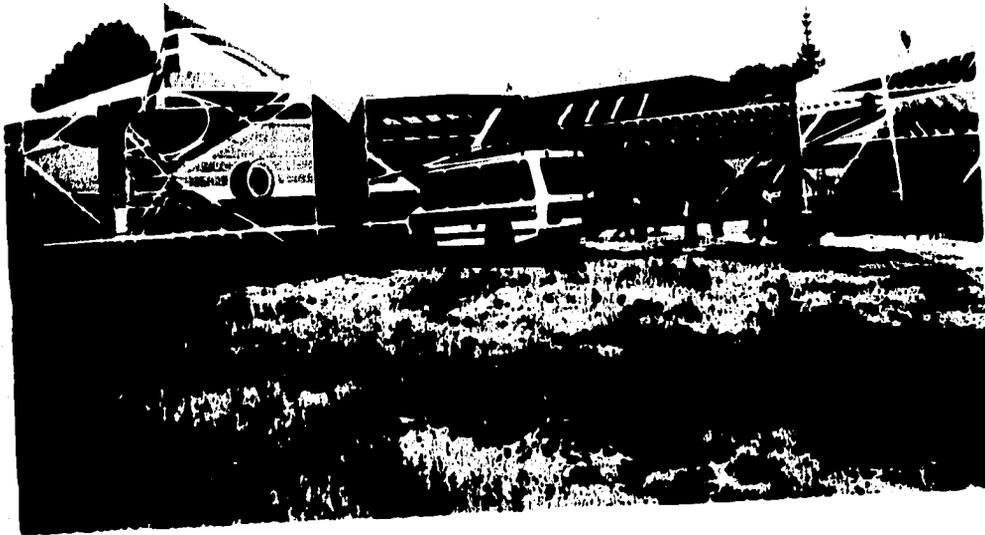
3. (Fig. 15)



3. (Fig. 16)



3. (Fig. 17)



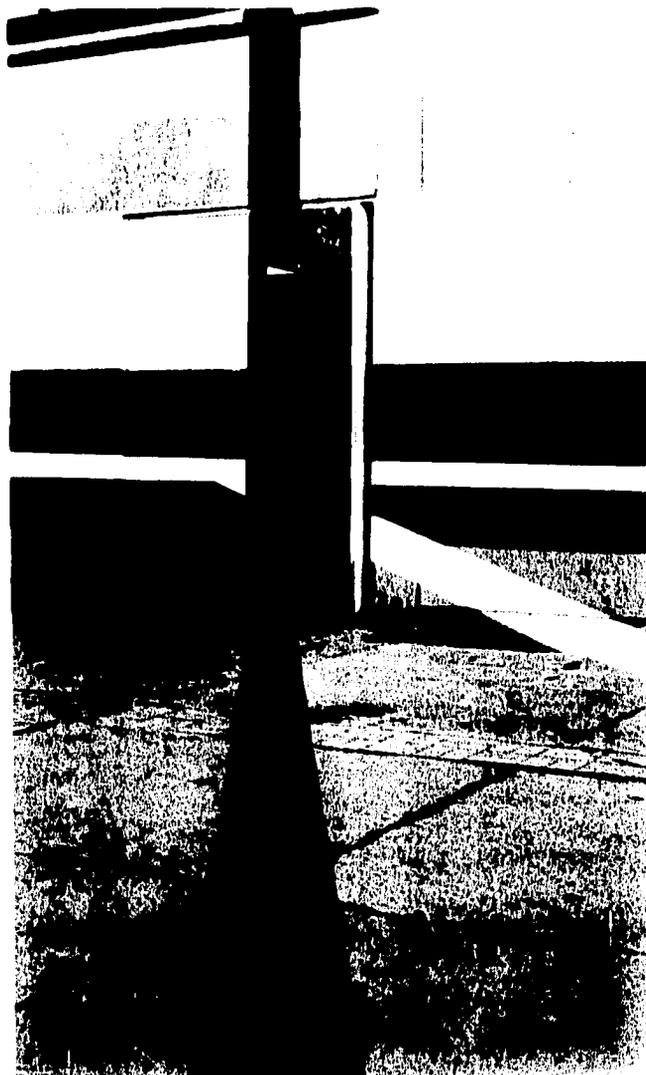
3. (Fig. 18)



3. (Fig. 19)



3. (Fig. 20)



#### **4. DESCRIPCION DE LA PINTURA DE CIUDADES**

##### **4.1 Caracterización de la Pintura de Ciudades**

Los capítulos anteriores de este trabajo describen la búsqueda de algunos pintores contemporáneos que han pretendido sacar la pintura fuera del cuadro. En ella se llegó a un punto de experimentación en que la pintura transforma la imagen arquitectónica de un conjunto de edificios al vincularlos unos con otros mediante el color y el trazo de líneas conectoras generalmente rectas y gruesas. A continuación se analizarán las características de un proyecto llamado "Pintura de Ciudades" que, en cierta medida, sirve de conclusión para los capítulos anteriores y propone un tipo de pintura que ordene plásticamente fragmentos urbanos, a la vez que constituya una presencia artística que acompañe y enriquezca al hombre de la calle.

La Pintura de Ciudades es una proposición del profesor Claudio Cevallos Leal, que define de la siguiente manera: "Llamo Pintura de Ciudades a la ordenación pictórica de un fragmento del espacio urbano".<sup>1</sup> El profesor Cevallos expone esta idea para dar respuesta a ciertos requerimientos estéticos insatisfechos de la época en que vivimos, que se caracteriza por una crisis que abarca varios campos de la actividad social, como lo demuestra sensiblemente en el descuido de los espacios urbanos. En éstos hay una creciente población que aumenta exageradamente por la migración constante del campo a la ciudad. Como tales espacios ya están casi saturados, no existe la posibilidad de ordenarlos visualmente; se observa este problema en todas las ciudades en expansión, aun en las del "mundo industrializado".

El profesor Cevallos considera primero el descubrimiento de la ciudad misma como un posible soporte para esta pintura, soporte que consistiría en las sucesiones de fachadas articuladas en un universo pictórico transitable constituido por las superficies múltiples, heterogéneas, semejantes, contiguas o apartadas de una porción de la ciudad.

La idea consiste en transformar, con la Pintura de Ciudades, la pobreza visual del espacio urbano creando un orden artístico que pueda solventar, al menos en parte, la carencia de estímulos estéticos que sufre el hombre común.

El profesor Cevallos señala que la idea Pintura de Ciudades también es una consecuencia de la trayectoria del muralismo, que culmina en los espacios exteriores. Por eso reflexiona sobre una serie de coincidencias y diferencias entre la pintura mural y la propuesta de la Pintura de Ciudades.<sup>2</sup>

1. La pintura mural y la Pintura de Ciudades coinciden en el propósito de ser un arte público. Sin embargo, la pintura mural existe sólo en paredes individuales, mientras que la de Ciudades organizaría "perceptualmente la suma de paredes individuales" que formen un fragmento de ciudad, utilizando también los espacios vacíos que en él se encuentren.

2. La pintura mural es "insular" porque su límite es un muro aislado, mientras que la Pintura de Ciudades propone ser "expansiva", ya que se extendería a todos aquellos muros del fragmento de ciudad escogido que puedan ser pintados.

3. La pintura mural se plasma sobre una superficie "continua e impenetrable", mientras que, por las características de su soporte, la Pintura de Ciudades tendrá que ser "discontinua" --tan discontinua como la ciudad. Se encontraría sobre múltiples superficies, con sus entrantes y salientes, texturas y volúmenes, e interrupciones y vacíos, en lo que en ocasiones pudiera aparecer un trozo de naturaleza física.

4. La superficie del muralismo es bidimensional, mientras que la de Ciudades será "fundamentalmente volumétrica"; en este caso, lo que se pretende es organizar visualmente, en un todo artístico, las diversas superficies desconectadas entre sí.

5. La pintura mural es impenetrable "como impenetrables son todos los cuerpos", mientras que la Pintura de Ciudades --por planearse en un espacio volumétrico-- no podrá contemplarse sino metiéndose en ella, como cuando se entra a una ciudad para habitarla, porque la Pintura de Ciudades "será la misma ciudad pero pintada".

6. Al igual que en la pintura de caballete, en la pintura mural el observador se encuentra en un "punto de vista" desde donde mira una sola imagen de la pintura, porque es la única que le puede proporcionar una superficie. En cambio, en la Pintura de Ciudades el hombre se verá rodeado de superficies pintadas, "lo que le exigirá un modo de percepción distinto, la percepción cinestésica". Este espacio requerirá un desplazamiento, con el cual descubrirá diferentes imágenes que, al rodearlo, le darán también la sensación de hallarse dentro del espacio de la pintura.

7. Los conceptos de "público", "espectador", o "destinatario" cambiarían en la práctica. Para mirar una pintura mural, el observador tiene que trasladarse hasta el lugar en que esté ubicado el mural. En cambio, la Pintura de Ciudades estaría situada en el espacio que habita el hombre, con la intención de rescatar el arte en beneficio de la vida cotidiana.

8. El muralismo mexicano tiene una función didáctica, mientras que la Pintura de Ciudades será principalmente "transformadora del entorno humano", al cambiar la imagen caótica de la ciudad por "una fisonomía artística", sin que la pretensión sea adoctrinar ni instruir a nadie.

Después de analizar estas coincidencias y diferencias entre la pintura mural y la Pintura de Ciudades, es conveniente señalar que entre la Pintura de Ciudades y la investigación escolar del maestro López Carmona también existen puntos de distinción. Primero, la experimentación de la ENAP puede verse como una continuación de algunas experiencias del muralismo, en particular de ciertas teorías de Siquieros, salvo que el ámbito en que se realiza el experimento de la ENAP es diferente. Además, éste constituye la experiencia que suscita en su autor Cevallos la idea de Pintura de Ciudades, que propone a la ciudad misma como el soporte de la pintura.<sup>3</sup>

En segundo lugar, la experimentación de la ENAP abarca unos cuantos edificios con un diseño arquitectónico uniforme producto de su organización y del hecho de que el conjunto está en un lugar diferente y apartado de la ciudad. En cambio, la Pintura de Ciudades propone salir a

la calle para extender la pintura sobre un fragmento de ciudad constituido por una enorme variedad de edificios (abarcando todos aquellos muros que puedan ser pintados) y utilizar también los espacios vacíos, calles, plazas, etc., que en él se encuentren, así como el paisaje que se alcance a ver.

En tercer lugar, la pintura de la ENAP se compone de líneas rectas y colores planos que tienen la función de articular visualmente las fachadas de un conjunto de edificios, uniendo los espacios que los separan, lo que da como resultado imágenes pictóricas similares. Por eso, la Pintura de Ciudades propone una diversidad de estilos, materiales y proporciones de imágenes pictóricas --tantas, como las diversas personalidades de los creadores-- que puedan diferenciar el carácter individual de los artistas. De esa forma, las imágenes podrían constituir una mezcla de acontecimientos expresivos para la ciudad que rompa con la monotonía de identidad de la arquitectura que padecen las ciudades contemporáneas.

Después de estas reflexiones el profesor Cevallos separa la Pintura de Ciudades como un posible género pictórico distinto de los que lo preceden. Por eso explica también la diferencia que existe entre la propuesta de la Pintura de Ciudades y la "ambientación" o la escenografía; precisa que la ambientación no es una propuesta propiamente pictórica, y que el único punto de coincidencia es que para contemplar ambos hay que entrar en el espacio de la ambientación como sería en el de la Pintura de Ciudades. Afirma que la escenografía es un

arte subsidiario para la representación, mientras que en la ciudad los hombres no representan nada, viven su vida real.

Además, él subraya que la Pintura de Ciudades pretende una ordenación pictórica urbana "no" arquitectónica. Por eso su ubicación siempre sería la ciudad, expuesta a la intemperie y, por lo tanto, sería transformadora de la urbe que refleja las carencias y fracasos de sus habitantes, planteándose un segundo paisaje superpuesto al cual se le podría denominar "paisaje pictórico".

Finalmente menciona que con el proyecto Pintura de Ciudades se podría contribuir a la solución del problema actual de la "supervivencia" del artista cuando éste tiene el propósito de ejercer su función creadora,<sup>4</sup> ya que la extensión de las ciudades abre también un nuevo campo de experimentación para los logros artísticos. Por lo mismo, las propuestas artísticas serían tan diversas como lo determine el propio artista, utilizando los recursos existentes, perfeccionándolos y proponiendo otros nuevos que hagan posible prever una gran variedad y originalidad de pinturas para la ciudad.

#### **4.2 La percepción visual de la ciudad**

Con Mondrian se sugiere la prolongación imaginaria de la pintura a través de los bordes del cuadro, mientras que el arte cinético produce la ilusión de movimiento dentro de sus límites, hasta que las tendencias de fines de siglo experimentan con diversas composiciones que sugieren la desaparición del cuadro.

Pero es con el muralismo cuando se sustituye el cuadro por el muro; aquí la composición incluye una dimensión acorde con la simetría de la arquitectura, por lo que un mural es parte integrante de la arquitectura. Con eso, parece realizarse el ideal de Vasarely de que el mural tridimensional es un paso intermedio entre la pintura de caballete bidimensional y la ciudad policroma multidimensional. No obstante, en las experiencias urbanísticas en que los pintores pretenden sacar la pintura fuera del cuadro, aún se conserva como límite el perímetro del espacio del mural.

La obra realizada en la ENAP es una pintura que rebasa el límite de un mural y se extiende a un conjunto de edificios. Sin embargo, dicha pintura se queda dentro de la escuela como una experiencia de laboratorio.

Por el contrario, de realizarse, el proyecto Pintura de Ciudades presentaría problemas distintos de composición, que rebasarían las experiencias ya conocidas en la pintura mural y en la investigación de la ENAP, que nos remiten a la ilusión de profundidad, de movimiento, de espacialidad, o de volumen.

Por eso veo la Pintura de Ciudades también como una propuesta que surge como consecuencia de una trayectoria de experiencias artísticas contemporáneas (se pueden señalar entre ellas el cubismo, el arte cinético, el muralismo e inclusive el propio ensayo hecho en la ENAP) que tienen el propósito de crear una conciencia dinámica y espacial en el observador.

Pero al utilizar la ciudad como soporte para la pintura, en contraste con la sencillez que aparenta porque vivimos en ella, se presenta en la práctica la complicación del fenómeno de "la percepción visual de un transeúnte al caminar entre sus calles". Por ese motivo, es necesario conocer algunos de los elementos de la percepción visual en el espacio de las ciudades.

4.2a) De entre sus elementos, el funcionamiento de la visión es el más complejo porque la ciudad se mira con todas las propiedades de la vista binocular. Abarca en esencia el movimiento de la visión horizontal,<sup>5</sup> que favorece amplios desplazamientos que un cuadro de caballete o un mural no permiten al desviar la mirada de lado a lado. Por eso en la ciudad un observador se transforma en transeúnte al exigírsele el traslado hacia diferentes lugares. Allí, la visión periférica es también de gran importancia para percibir el movimiento, así como los giros que los ojos efectúan continuamente dentro de sus órbitas.

Por lo tanto, al aumentar el campo visual,<sup>6</sup> la visión de la ciudad es la de las aglomeraciones de grupos de edificios y calles, y no la de un edificio aislado o de unos cuantos edificios. Más aun, con el movimiento del transeúnte la visión de la ciudad cambia constantemente al extenderse su espacio en una variedad de diferentes perspectivas que se encuentran en una trayectoria de encadenamientos visuales que le dan aspectos distintos.

4.2b) Otro elemento es el de la penetración porque en la ciudad, un observador tiene la sensación de encontrarse dentro del espacio de la

ciudad, donde las calles se pueden considerar como el medio en el que se mueven los habitantes, trátase de un lugar estrecho o amplio, puede ser un callejón o una avenida, un cruce o una plaza. En este medio se encuentran también el alumbrado público, postes, casetas, rejas, publicidad, árboles, etc. Una reacción del observador es que en este medio se establece una serie de relaciones de posición entre su cuerpo y los elementos que lo rodean, y con el desplazamiento configura su propia perspectiva para obtener las más variadas experiencias de penetración.

De esta manera, no se consideran las edificaciones como algo ajeno al cuerpo del hombre. Se conoce la ciudad a partir de la experiencia directa, no se encuentra la ciudad al lado del observador como un cuadro de caballete o un mural, sino que él se encuentra inmerso en un medio en el cual es parte de la escena como actor activo. Es decir, su posición no es la de un espectador frente a ella, sino que se apoya en ella, entra en sus edificios o sale, sube o baja sus caminos, se refleja en los espejos, abre y cierra sus puertas, actos por los que se puede decir que no sólo habita sino que cohabita el observador con la ciudad.

4.2c) Un tercer elemento de importancia es la percepción de la constancia del tamaño y forma de las edificaciones, porque en el espacio de la ciudad los edificios no parecen disminuir de tamaño en la trayectoria de líneas rectas que convergen en un punto fijo, sino que ante todo prevalece la conciencia de que los edificios son cuerpos volumétricos de los cuales es posible conocer sus diferentes lados al dar la vuelta en las esquinas. Tampoco la perspectiva natural<sup>7</sup> afecta la

regularidad de los edificios, así que siempre se conserva la conciencia de su forma real.<sup>8</sup>

#### **4.3 El espacio pictórico que propone la Pintura de Ciudades**

El espacio que propone la Pintura de Ciudades no se puede comparar con el espacio de una maqueta de la ciudad, porque el significado perceptual de una maqueta es la idealización de un espacio.

Es en las calles donde se conoce visualmente una ciudad, siendo estos espacios de características nuevas para la pintura, porque un transeúnte no se encuentra ajeno a dicho espacio (al revés de lo que ocurre en el caso de un observador de un cuadro).

En las calles, los transeúntes se posesionan de la ciudad, la hacen funcionar con su movimiento y establecen un vínculo entre su cuerpo y los caminos, jardines, puentes, etc. Un transeúnte puede experimentar la visión del espacio urbano sólo dentro de la ciudad. Esto significa que el espacio para la Pintura de Ciudades es un ámbito de características específicamente espaciales.

Así, la composición de la pintura mencionada abarcaría un "fragmento de ciudad" formado por un grupo de edificios y calles; quiere decir que paredes, rejas, casillas, postes, etc. serían las superficies sobre las que se pinten, pero estas superficies no se respetarían como superficies aisladas unas de otras, porque la visión de la ciudad es la de las aglomeraciones de grupos de edificios y calles. Por lo tanto, la composición de la Pintura de Ciudades se encontraría determinada por la "visión del transeúnte cuando se encuentra caminando entre las calles de

la ciudad", de tal manera que en su recorrido, al doblar las esquinas de los edificios, le vayan surgiendo a la vista diferentes perspectivas de los grupos de edificios y calles en un solo fragmento de ciudad. Así, todas las diferentes perspectivas son las que formarían las superficies para la composición de la Pintura de Ciudades.

De esta manera, se cambiaría la contemplación estática del observador por una contemplación en movimiento, en la que se pretende que prevalezca un orden visual pictórico para la variedad de perspectivas diferentes con las que se vaya enfrentando el transeúnte cuando camina por las calles de la ciudad.

Por otra parte, como señala Panofsky, el espacio de la pintura es homogéneo e infinito<sup>9</sup> porque sus diversos elementos están relacionados entre sí, forman una unidad, y permiten una continuidad de orden en el total del espacio del cuadro, mientras que el espacio físico es heterogéneo y finito porque la diversidad de objetos que se encuentran en él están separados entre sí y mantienen una independencia que corresponde a un orden particular.

Desde este punto de vista, la Pintura de Ciudades transformaría el espacio "diversificado" de las ciudades en un espacio "homogéneo" e "infinito" porque los diversos elementos urbanos serían convertidos visualmente, por la composición de la Pintura de Ciudades, en un espacio de mutuas relaciones logradas por una combinación de colores y formas característica de la expresión pictórica. Dicha combinación establecería nuevas relaciones visuales en las que tendrían la misma importancia las superficies y los vacíos.

Pero estas nuevas relaciones perceptuales no cambiarían el cuerpo de los edificios, casetas, postes, etc. Éstos conservarían su volumen, lo que permite las propiedades tridimensionales de la ciudad; así, al entrar los transeúntes en el fragmento de ciudad pintada artísticamente, tendrían la sensación de encontrarse en el interior del espacio pictórico.

Esto tampoco significa que los edificios se verían tan sólo como volúmenes pintados, sino como grupos de edificios que formarían una imagen pictórica superpuesta que dominara toda la perspectiva visual del transeúnte. Y al girar éste o al dar vuelta en una esquina, encontrándose con otras perspectivas, se enfrentaría nuevamente con otra imagen pictórica, de tal manera que todo el entorno que rodea al transeúnte se vea transformado en un espacio de referencias "infinitas" en las que prevalecen el color y la forma con su función ordenadora.

De aquí también se contempla que el movimiento del transeúnte permite explotar casi en su totalidad las potencialidades de la percepción cinestésica, que sólo se han experimentado en el cuadro de caballete o en el mural a partir de un breve movimiento del observador. En la Pintura de Ciudades el transeúnte no se vería obligado a colocarse en una posición específica, sino que en su trayecto normal, al desplazarse por las calles, experimentaría el surgimiento sorpresivo de distintas imágenes. Pero en este caso, en lugar de la imagen de construcciones sucias, incolores y desordenadas, surgirían imágenes llenas de plasticidad, como un nuevo paisaje integrado por colores y formas, e independiente de la arquitectura.

Se trataría de organizar un espacio para un público más "accidental", por lo que viene al caso apoyar esta idea con una cita de G.K. Chesterton<sup>10</sup> quien, al referirse a la arquitectura antigua, señala que no fue erigida para cautivar a hombres de alto nivel, sino para generaciones de hombres sencillos: "Me imagino que la verdadera explicación debe ser: que esas catedrales y columnas de triunfo fueron hechas, no para un público más cultivado y más consciente que el turista moderno, sino para gentes más burdas y más eventuales".<sup>11</sup>

#### **4.4 La articulación perceptual de la Pintura de Ciudades**

Por lo general, la composición de la pintura supone una estructura básica, lograda a partir de un sistema para ordenar el color y las formas sobre una superficie. Un ejemplo de la utilización de la estructura básica se encuentra en las experiencias del muralismo mexicano. Para sus composiciones, Diego Rivera empleó una simetría dinámica que le permitió armonizar la composición de la pintura con la arquitectura. Orozco, también influido por la simetría dinámica, trazaba antes que nada el armazón general de un mural sobre el cual construía con libertad las figuras, mientras que Siquieros creó un sistema de composición llamado por él "poliangularidad", con líneas cuya función era unificar las superficies, paredes, techo y piso.

En forma similar, la composición de la Pintura de Ciudades se podría apoyar --aunque no necesariamente-- en una estructura básica, que podría consistir en un sistema apropiado para ordenar una pintura artística sobre las superficies de la ciudad. Pero esta estructura se

puede establecer, como en el caso del muralismo, con una diversidad de formas en su aplicación; el artista utilizará el sistema que le permita lograr el mayor grado de expresividad.

Por esta razón, la composición de la Pintura de Ciudades que se expone puede considerarse como una "composición diversificada", pues en ella se experimentaría con diferentes sistemas de organización del color y la forma sobre el fragmento de ciudad dispuesto como superficie.

Sólo se tomaría en cuenta una característica de distinción entre ambos tipos de composición, y sería que en el caso de la Pintura de Ciudades, la estructura básica tendría la función de articular *perceptualmente* las diferentes edificaciones de la ciudad que se encuentren separadas por los espacios vacíos (las calles y los callejones). Esta idea se ve muy claramente en la experimentación pictórica realizada en la ENAP, donde se utilizó una estructura básica que tiene la función de unificar superficies separadas por vacíos. Esto podría ser una posibilidad más de composición para la Pintura de Ciudades.

Hay que señalar que la Pintura de Ciudades no pretende que se pinten todos los edificios de un solo color (ni tampoco que se diseñen todos de la misma forma), sino que aun pintando con diferentes tonos de color, por ejemplo con la intención de plasmar una escala de valores cromáticos en el total de las superficies que forman un fragmento de ciudad, los colores se encontrarían *asociados perceptualmente* unos con otros, de tal manera que, mediante el empleo del color y de la forma, el espacio caótico de la ciudad se transformaría en un espacio artístico

que le daría una apariencia visual confortable; entonces se trataría de crear un nuevo espacio pictórico.

Para tal finalidad, la composición de la Pintura de Ciudades tomaría en cuenta también todos aquellos elementos urbanos que aparezcan en su interior que, en este caso, son de importancia para subrayar una de las diferencias significativas entre la Pintura de Ciudades y la pintura mural o la de caballete, a saber, que con su estructura, las últimas niegan los espacios libres<sup>12</sup> (el medio existente entre los cuerpos); únicamente se limitan a simbolizarlos, mientras que la Pintura de Ciudades resolvería todas las partes del espacio de la ciudad y todos sus contenidos en un único "universo continuo".

Finalmente, al pretender tomar en cuenta también aspectos de la naturaleza tales como los árboles, las montañas y los jardines, que tienen una presencia casual en las ciudades, la composición de la Pintura de Ciudades conduciría a un planteamiento nuevo que consistiría en cimentar la relación entre un orden pictórico y un orden ecológico. Se abriría esa posibilidad porque los árboles y demás elementos naturales tienen formas variadas, textura y color que pueden ser empleados en conjunción con la nueva pintura, ampliando de esta manera la conceptualización de la Pintura de Ciudades. En tal caso se tendría la oportunidad de vivir en el interior de un espacio pictórico, porque en nuestro andar cotidiano se haría evidente la presencia del color, la luz y las texturas de formas artísticas yuxtapuestas que representarían un beneficio cultural para los miembros de la comunidad.

#### NOTAS

1. Claudio Cevallos Leal. *Pintura de ciudades (preludio de un arte nuevo)*. Cuadernos de la Viga, Núm. 9, UNAM-ENP, 1993, p. 31.
2. Claudio Cevallos Leal, *op. cit.*, pp. 32-34.
3. Claudio Cevallos Leal, *op. cit.*, p. 35.
4. Claudio Cevallos Leal, *op. cit.*, p. 36.
5. La visión horizontal la define Arnheim como la visión que tiene el papel más importante en nuestras acciones en el espacio tridimensional, y que capta variaciones de ángulos y distorsiones cuando el espectador cambia de posición. Rudolf Arnheim, *El poder del centro*, 1988, p. 27.
6. "En consecuencia el campo de la visión total cubierto por el ojo en movimiento aumenta considerablemente. Nosotros apenas si notamos las propiedades de las distintas partes de nuestros campos visuales puesto que siempre tendemos a girar los ojos de manera de poder usar la visión fovea cuando algo nos llama la atención. Sin embargo, la visión periférica es de gran importancia práctica, ya que proporciona una vista amplia de las cosas y nos permite captar objetos en movimiento 'por el rabillo del ojo'. Sería casi imposible desplazarse con seguridad sin visión periférica". Pirenne, M.H., *Optica, perspectiva, visión*, 1974, p. 61.
7. Perspectiva natural.- "Una cierta posición del 'punto en el ojo' define una pirámide visual, una sola disposición de ángulos visuales, para un conjunto de objetos determinados. Al estudio de estos ángulos visuales se le puede llamar *perspectiva natural*". Pirenne, *op. cit.*, p. 83.
8. "Cuando se puede ver la forma y la posición de la figura se desarrolla un proceso inconsciente e intuitivo de compensación psicológica, que corrige la visión en el caso de que se mire la figura desde una posición incorrecta". Pirenne, *op. cit.*, p. 126.
9. Panofsky señala que el espacio homogéneo nunca es el espacio dado, sino el espacio construido: "Desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones iguales en todas

direcciones y en todas las situaciones", mientras que el espacio visual y táctil es heterogéneo, porque son en ambos casos espacios fisiológicos, de valores que se corresponden de modo diverso". Erwin Panofsky, *La perspectiva como "forma simbólica"*, 1973, p. 10.

10. Chesterton, Gilbert Keith (1874-1931), escritor inglés, novelista, ensayista e historiador.
11. Chesterton, Gilbert Keith, *Alarmas y digresiones*, 1946, cap. "La filosofía del curioso", p. 59.
12. Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 11.

## 5. CONCLUSIONES

Cuando algunos artistas se refieren al espacio pictórico lo comparan con el espacio real, dando lugar a una confusión porque en realidad el espacio pictórico y el espacio real son dos cosas diferentes. Es hasta las tendencias artísticas contemporáneas del siglo XX que se pretende sacar la pintura fuera del cuadro. Tal propósito inicia con las composiciones de César Domela, las cuales rebasan físicamente los límites del cuadro. Paralelamente, el arte cinético da movimiento virtual a una imagen pictórica cuando se desplaza el observador de un lado a otro del cuadro.

El muralismo mexicano también saca la pintura fuera del cuadro, por decirlo así; lleva la pintura a los espacios públicos y empieza a tomar en cuenta el desplazamiento del observador para realizar una topografía que determine la composición de la pintura dentro del espacio de la arquitectura. Algunos artistas latinoamericanos, como Matta, idealizan el espacio de una galería como un cubo cuyo interior está pintado por todos lados, para que al introducirse el observador se encuentre en el espacio mismo de la pintura al no disponer de otras referencias que las que el pintor propone, pero este proyecto ha permanecido como una idea sin solución.

Por otro lado, Le Corbusier y Vasarely ven la ciudad como un espacio multidimensional en el cual se podrían integrar la arquitectura, la escultura y la pintura. En ese sentido, Le Corbusier asevera que los pintores y escultores estuvieron sumidos durante generaciones en tergiversaciones al buscar el espacio dentro del cuadro, y por eso ubica

en primer orden el urbanismo como ciencia de tres dimensiones y no solamente de dos como la pintura de caballete. Por su parte, Vasarely anticipa un posible camino de la tendencia plástica hacia lo monumental, que se encuentra en la extensión física de "la ciudad".

En forma similar, Gyorgy Kepes señala que los artistas que pretenden alcanzar un sistema con el cual sea posible dar al espacio y a la luz un aspecto vívido, están limitados por sus medios porque para tener nuevas experiencias son necesarias nuevas escalas. Por eso Kepes, inspirándose en el espacio de la ciudad, imagina desde lo alto de un avión a ésta como bastidores llenos de movimiento, luz y color originados por las luces de las casas, de los automóviles y de los comercios. Así, realiza un gran mural de luces con reflectores, lámparas incandescentes y filtros de diferentes colores, colocados al azar, para lograr un mural con cambios casuales de forma y color.

Con todos estos intentos de sacar la pintura fuera del cuadro se puede trazar una línea que pretende rebasar las dimensiones del cuadro de caballete, pasando por el camino del arte mural hasta el universo espacial de la ciudad tal como lo concibió Vasarely. Sin embargo, el espacio de la ciudad propiamente dicho no ha sido objeto real de experimentación; incluso el mural de luces realizado por Kepes tiene como límites el largo y el ancho de las dimensiones de un muro.

Debemos mencionar la investigación realizada por el profesor Armando López Carmona, que tiene antecedentes en la Academia de San Carlos, en ensayos de composición pictórica apoyados en los principios de la poliangularidad, en los que trata de organizar paredes y piso con

la pintura. Pero debido a circunstancias favorables para la investigación, la Escuela Nacional de Artes Plásticas se traslada a Xochimilco, donde se construye un muro de prácticas de muralismo para el espacio exterior.

Allí, el profesor continúa con sus investigaciones y advierte que el mural se ve insistentemente influido por el paisaje que rodea la escuela. De esta manera, inicia una confrontación entre la pintura mural y su entorno con el objetivo de que la pintura domine la perspectiva orientada hacia el paisaje. Para lograr ese fin, extiende la pintura a los muros pertenecientes a los edificios contiguos al muro de prácticas, hasta cubrir todo un conjunto de fachadas de edificios, incluyendo el piso.

La investigación de la ENAP Xochimilco está influida por las experiencias de composición pictórica de la poliangularidad de Siquieros; dicha influencia se da por una consecuencia didáctica porque las prácticas de investigación tenían en un principio el propósito de enseñar la poliangularidad a los alumnos que participaban en el mural.

Imperceptiblemente, la investigación llegó al punto de dejar de ser un mural tradicional para convertirse en una pintura que se extiende a un conjunto de edificios, transformando con el color el aspecto arquitectónico de una parte del patio posterior de la escuela y convirtiéndola en un espacio pictórico expuesto a la intemperie donde dominan el color y la estructura determinada por la composición.

Para ese fin, se hizo uso de una composición en la que se pintaron líneas de fuerza que funcionan como elementos conectivos entre las

diferentes fachadas; esto sugiere la prolongación de la pintura a través de los espacios libres que separan los edificios, y los alumnos que participamos comenzamos a tener otro tipo de conocimiento diferente del muralismo.

La finalidad del estudio de estos antecedentes es dirigir la atención a la propuesta de Pintura de Ciudades. Esta propuesta surge de un interés permanente del profesor Claudio Cevallos Leal por "transformar el entorno humano a través de las artes plásticas". Desarrolló tal aspiración en un proyecto denominado "Arte del Entorno", que llevó a cabo en un Taller de Producción de Objetos Artísticos para la Ciudad en la Escuela Nacional Preparatoria No. 7. Con esto pretendió llevar el arte al paisaje urbano por el que transita el ciudadano, para que finalmente el arte se convirtiera en entorno del mismo hombre.

El proyecto tiene varios objetivos, entre los cuales está, primero: confrontar la pobreza visual de las ciudades con un arte que crearía un nuevo orden visual, configurando progresivamente una estructura visual cada vez más poderosa que, al reiterarse dentro de un fragmento de ciudad, genere un orden perceptual que, por contraste, someta al caos imperante.

En segundo término, Cevallos Leal pretende sacar el arte de los medios de distribución más usuales, como son las galerías y los museos, que en nuestro tiempo se pueden considerar como medios de difusión restringidos en los que las obras de arte se encuentran enclaustradas, y buscar un espacio artístico más congruente con el crecimiento

"exponencial" de la población existente, para que tal espacio adquiriera particular relevancia en este tiempo en que vivimos.

En tercer lugar, la idea es proponer un arte público de características propiamente urbanas, para que el arte conforme un espacio público en el lugar mismo donde vive el hombre, y así esté de acuerdo con las características poblaciones reales.

En cuarto lugar, otra finalidad sería la de generar intereses estéticos ahí donde priva la pobreza perceptual para de esta manera transformar estéticamente la realidad. Con estos actos se buscaría intensificar la necesidad del arte en la colectividad, para que ésta posteriormente lo demande.

En quinto término, se trataría de orientar la producción artística para ponerla al servicio de la colectividad, sensibilizando al estudiante de artes plásticas respecto a las necesidades de la sociedad actual.

Por todo eso el profesor Cevallos considera que el arte no deja de ser arte por el hecho de que salga de las galerías. Por el contrario: "El arte es arte en tanto que sea capaz de despertar cierta resonancia inconsciente en el público independientemente del lugar donde se exhiba. Y el Arte del Entorno favorecería el acceso a su destinatario, con lo que se cumpliría el sueño del artista y el propósito de la cultura contemporánea que coinciden en su pretensión de que el arte llegue a todos los hombres".

Para tal caso el profesor Cevallos señala la propuesta de "un arte de las ciudades", el cual deberá referirse a los grandes conjuntos

demográficos, lo que implicaría una visión globalizadora. La consecuencia de todo esto es que de aquí surge la propuesta de un arte con características propiamente urbanas.

No obstante, una ciudad como espacio para las artes plásticas necesita ser discernida a partir de la visión que tiene un transeúnte cuando se encuentra recorriendo las calles de la ciudad. El orden visual que se busca es el del espacio exterior de las ciudades donde viven los hombres como transeúntes, porque en el momento en que se introduce una persona en la ciudad sube o baja caminos, abre o cierra puertas, o refleja imágenes en grandes espejos. El transeúnte tiene una actividad visual que abarca diferentes ángulos que únicamente son perceptibles con su desplazamiento, es decir, mientras camina por las calles, enfrentándose siempre a imágenes de la ciudad como formas abiertas porque el espacio de la ciudad no es un espacio ilusorio sino más bien, un espacio real.

De aquí surge la propuesta de la Pintura de Ciudades que tiene el propósito de utilizar "un fragmento de ciudad", que consistiría en grupos de edificios y calles, pero vistos desde los paseos a pie de los transeúntes, porque desde ese trayecto, por regla general se revela a la vista una variedad de perspectivas de las superficies que forman la ciudad. Se pintaría sobre las diferentes perspectivas visuales de un fragmento de ciudad, incluyendo los espacios vacíos, y se organizarían en una totalidad.

Su organización consistiría en una articulación perceptual que uniría la pintura a través de las diferentes superficies que formen un

fragmento de ciudad. De esta manera se transformaría el espacio de la ciudad en un espacio con referencias propiamente pictóricas. Para tal finalidad se pueden emplear diversos métodos de composición, determinados por el propio artista, para que se produzcan varias Pinturas de Ciudades que enriquecerían la visión urbana.

Es importante mencionar que un proyecto como el de la Pintura de Ciudades requiere de un equipo de trabajo en el cual el artista sea el coordinador. Pero también representa la creación de nuevas fuentes de trabajo para los artistas y para los obreros, ya que las dimensiones del espacio de la ciudad requieren de la participación de escultores, pintores, fotógrafos, etc., así como de soldadores, electricistas, albañiles y otros más.

En un proyecto de esta naturaleza, el artista requerirá de una diversidad de materiales utilizables para la composición pictórica del espacio de la ciudad. Por un lado, algunos serán materiales que han sido manejados tradicionalmente por los artistas tales como resinas, pinturas, metal moldeable, etc.; por otro lado, ocuparán instrumentos tales como la computadora, el video y la fotografía para ayudar a una mejor realización del proyecto, y con semejantes instrumentos será posible experimentar, por lo pronto con un carácter efímero. Pero, sin duda, tales instrumentos constituirán las herramientas apropiadas para el pintor de ciudades.

6.

## BIBLIOGRAFIA

### Libros y tesis

1. Aharoni, Ofra. *El muralismo mexicano en los años veinte: Organización pictórica y su adecuación en la arquitectura mexicana*, Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Historia, UNAM, 1977, 82 pp.
2. Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual, psicología de la visión creadora*. Traducido por Rubén Masera. 8ª ed. Buenos Aires: EUDEBA, 1977, 410 pp.
3. Arnheim, Rudolf. *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, versión española de "Hacia una psicología del arte", Remigio Gómez Díaz, versión española de "Arte y entropía", Néstor Míguez. Madrid: Alianza, 1980, 393 pp.
4. Bayón, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1ª ed. 1974, 364 pp.
5. Arnheim, Rudolf. *El poder del centro: estudio sobre la composición de las artes visuales*, versión española de Remigio Gómez Díaz. Madrid, Alianza, 1988, 250 pp.
6. Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*, 6ª edición en español. México: Siglo Veintiuno, 1976, 218 pp.
7. Berger, J. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Colección: Comunicación Visual, 1974, 177 pp.
8. Berger, René. *El conocimiento de la pintura: cómo verla y apreciarla*, traducido por Luis Monreal y Tejada. Barcelona-Madrid-México: Editorial Naguer, 1961, 404 pp.
9. Bonifaz Nuño, Rubén. *Santos Balmori*. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 1983, 64 pp.
10. Brodrick, A. Houghton. *La pintura prehistórica*, traducido por Helena Perera de Malagón. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 3ª ed. 1950, 141 pp.
11. Claus, Jurgen. *Expansión del arte: Contribución a la teoría y la práctica del arte público*, traducción del alemán por Carlos Gerhard. México: Editorial Extemporáneos, 1970, 223 pp.
12. Cohen, Jozef. *Sensación y percepción visuales* (temas de

psicología). México: Editorial Trillas, primera edición en español 1973, 99 pp.

13. Cullen, Gordon. *El paisaje urbano, tratado de estética urbanística*, traducción de la 6ª edición por José María Aymamí, edición castellana. Madrid: Ediciones Blume, 1981, 200 pp.
14. Chesterton, Gilbert Keith. *Alarmas y digresiones*, versión directa del inglés de Teresa Reyles. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1946 (Colección Austral), 165 pp.
15. De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma, 1988, 433 pp.
16. Fernández, Justino. *Textos de Orozco, Estudio y apéndice Justino Fernández*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, 183 pp.
17. Gombrich, E.H. *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation*. Londres: Phaidon Press; New York: Pantheon Books, 1960, 466 pp.
18. Gombrich, E.H. *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, versión castellana de Gabriel Ferrater. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, 394 pp.
19. Guillaume, P. *La psicología de la forma (Manual de psicología de la forma)*, traducido por Angélica Beret. Buenos Aires: Argos, 1947, 235 pp.
20. Hesselgren, Sven. *Los medios de expresión de la arquitectura*, traducido por el ingeniero Bengt J. Dahlback. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964, 381 pp.
21. Jeanneret-Gris, Charles Edouard. *El modulator; ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*, por Le Corbusier (seud.), traducido por Rosario Vera. 2ª ed. Buenos Aires: Poseidón, 1961, 225 pp.
22. Jeanneret-Gris, Charles Edouard. *El urbanismo de los tres establecimientos humanos* por Le Corbusier (seud.). Buenos Aires: Poseidón, 1964, IV (pág. varía).
23. Jeanneret-Gris, Charles Edouard. *Principios del urbanismo*;

*La carta de Atenas*, discurso preliminar de Jean Giraudoux,  
traducido por Juan Ramón Capella. 2ª ed. Barcelona: Ariel,  
1973, 151 pp.

24. Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*, traducido por Genoveva Dieterich. Barcelona: Barral Editores, 1973, 122 pp.
25. Kandinsky, Vasili. *Punto y línea sobre el plano*. México: Premiá, 1986, 166 pp.
26. Katz, David. *Psicología de la forma*, traducción del alemán por Dr. José M. Sacristán. Madrid: Espasa-Calpe, 1945, 124 pp.
27. Kepes, Gyorgy. *Lenguaje de la visión*. Buenos Aires: Edición Infinito, 1969, 303 pp.
28. Kepes, Gyorgy. Director y compilador de *El movimiento: su esencia y su estética*, versión castellana de Agustín Bartra y Sergio Madero. México: Novaro, 1970, 195 pp.
29. Klee, Paul. *Bases para la estructuración del arte*, traducido por Pedro Tanagara R. 2ª ed. México: Premiá, 1980, 73 pp.
30. Kohler, W., K. Koffka y F. Sander. *Psicología de la forma*, traducción de Nelly A. Fortuny. Buenos Aires: Paidós, 1963, 132 pp.
31. Lhote, Andre. *Tratado del paisaje*, versión castellana de Julio E. Payro. Buenos Aires: Poseidón, 1943, 86 pp.
32. López Rangel, Rafael. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, comentario crítico de Enrique Yáñez; asesoría en integración plástica de Alfonso Villanueva. México: SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, 1986, 139 pp.
33. Marr, David. *La visión*, versión española de Tomás del Amo Martín. Madrid: Alianza, 1985, 374 pp.
34. Mayer, Ralph. *Manual del artista, materiales y técnicas*, versión castellana del profesor Abel Camps. Buenos Aires: Hachette, 1948, 588 pp.
35. Merleau Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*, traducción de Jem Cabanes. Barcelona: Ediciones Península, 1975, 469 pp.
36. Metken, Günter. *Yaacov Agam*, traducido por Ramón Ibero. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1981, 95 pp.
37. Olea, Oscar. *Estructura del arte contemporáneo*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 98 pp.

38. Orozco, José Clemente. *Autobiografía/José Clemente Orozco*. México: Ediciones Era, 1970, 126 pp.
39. Panofsky, Erwin. *La perspectiva como "forma simbólica"*, traducido por Virginia Careaga. Barcelona: Editorial Tusquets, 1973, 123 pp.
40. Pedoe, Dan. *La geometría en el arte*, versión castellana de Caroline Phipps. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979, 289 pp.
41. Piaget, Jean y colaboradores. *La epistemología del espacio*, traducción de Jorge A. Sirolli, revisión de Alicia Isabel Revello. Buenos Aires: Editorial Buenos Aires, 1971, 289 pp.
42. Pirenne, M.H. *Optica, perspectiva y visión en la pintura, arquitectura y fotografía*, traducido por el profesor Luis Arena, revisado por el ingeniero Julio H. Serebrisky. Buenos Aires: Editorial Víctor Lerú, 1974, 227 pp.
43. Pleynet, Marcelín. *La enseñanza de la pintura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978, 218 pp.
44. Rivera, Diego. *Mi arte, mi vida*, una autobiografía hecha con la colaboración de Gladys March, traducción al español por H. González Casanova. México: Herrero, 1963, 238 pp.
45. Rodríguez Prampolini, Dra. Ida, Mta. Olga Sáenz, Mtra. Elizabeth Fuentes Rojas. Investigación y coordinación documental de *La palabra de Juan O'Gorman*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, selección de textos, 1983, 404 pp.
46. Romero Brest, Jorge. *La pintura del siglo XX (1900-1974)*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica. Tercera reimpresión, 1994, 470 pp.
47. Silva Lombardo, Federico. *Experiencia escultórica en la ciudad*, tesis que presentó para obtener el título de Maestría en Artes Visuales "Arte Urbano". México: ENAP-UNAM, 1983, 33 pp.
48. Siquieros, David Alfaro. *Cómo se pinta un mural*. México: Ediciones Mexicanas, 1951, 168 pp.
49. Tandy, Cliff, director de la edición. *Manual de paisaje urbano*, edición castellana dirigida por Luis A. Fernández Galiano. Madrid: Ediciones Blume, reimpresión 1980, 354 pp.

50. Torres García, Joaquín. *Universalismo constructivo*, tomo I. Madrid: Alianza Forma, 1984, 432 pp.
51. Tosto, Pablo. *La composición aérea en las artes plásticas*. Buenos Aires: Hachette, 1954, 315 pp.
52. Vasarely. *Plasti-ciudad-cidad*, traducido por Manuel Arbolí. México: Editorial Extemporáneos, 1972, 181 pp.
53. Wölfflin, Enrique. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Biblioteca de ideas del siglo XX dirigida por José Ortega y Gasset. Madrid: Espasa-Calpe, 1945, 328 pp.
54. Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*, traducción de Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, 137 pp.

#### *Folletos*

1. Cuadernos del Centro de Investigaciones Visuales de las Artes, ENAP-UNAM, núm. 1, septiembre de 1976.
2. Claudio Cevallos Leal. *Pintura de ciudades*, Cuadernos de laViga, Núm. 9, UNAM-ENP, Ediciones de la Viga, México, D.F., 1993, 109 pp.
3. Folleto núm. 10, "La pintura de ciudades (preludio de un arte nuevo)", por el profesor Claudio Cevallos Leal. México: ENAP-UNAM, s/f, pág. varía.
4. Claudio Cevallos Leal. *Taller de Producción de Objetos Artísticos para la Ciudad*. Inédito, 1993, 18 pp.