



00261
2

UNAM
Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales
Antigua Academia de San Carlos

"La formalización del blanco en la pintura como poética de lo imaginario. Análisis de algunos Maestros destacados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas siglo XX".

TESIS

Que para obtener el grado de

Maestría en Artes Visuales (Orientación Pintura)

Presenta:

Lic. en A.V. Lillana ~~González~~ Lerma.

Director de tesis Mtro. en A.V. Francisco de Santiago

Asesor. Dr. Julio Chávez Guerrero

2003.

A

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.

Agradezco a:

Mis **Padres** por su apoyo y amor inconmensurable durante toda mi carrera profesional. A mis **hermanos** por su apoyo y solidaridad en los periodos adversos.
A la **Familia Morales Palencia** por su amistad, cariño, Apoyo y enseñanzas.

Le agradezco al **Mtro. Armando Torres Michúa** por su respaldo e impulso para la realización de esta investigación
Le agradezco al **Mtro. Armando López Carmona** por su apoyo moral y solidario en los momentos más difíciles de este trabajo y por todo el material original facilitado para el desarrollo de este proyecto.

A la **Universidad Nacional Autónoma de México** por ser una institución educativa de excelencia. Por favorecerme con la beca del Posgrado Nacional. Y porque no permitiremos que la UNAM deje de ser una Universidad para todo aquel que quiera estudiar.

Al **Mtro. José Salat** por sus llamados de atención respecto a mi disciplina, y para que tenga ánimo de recuperar la salud.
Al **Dr. Julio Chávez Guerrero** por su respaldo, valentía y respetuosa amistad. Por lograr elevarnos con las meditaciones en sus clases.

Al **Mtro. Francisco De Santiago Silva** por permitirme invadir su espacio de trabajo y trabajar en su Taller con libertad y respeto.

Al **Mtro. Salvador Herrera Tapia** por sus valiosas enseñanzas, amistad y respaldo estoico.

Al **Mtro. Aureliano Sánchez Tejada**, **Mtro. Francisco Quesada García**, **Mtro. Roberto Caamaño**, **Mtro. Luis Arguán**,
Mtra. Blanca Gutiérrez y al **Mtro. Leo Acosta** por sus invaluable conocimientos.

Agradezco la ayuda excelente del **Mtro. Juan D. Razo Oliva** quien me corrigió los documentos que concernían al ámbito de la Academia de San Carlos lo cual agradezco infinitamente.

Le agradezco a la pasante en Letras Hispánicas: **Paola Hernández Santa Cruz** su trabajo incansable en la corrección de estilo de este trabajo.

Índice

Introducción

Índice

Capítulo I **La formalización del blanco.**

1.1	Cualidades del blanco.	
1.2	Mantegna y el modelado en el claroscuro	4
1.3	El blanco en el medio tono.	8
1.4	Corot y el medio tono.	10
1.5	El modulado del color.	15
1.6	Ha sido vacío.	20
1.7	Imágenes pictóricas del vacío.	26

Capítulo II **Enmarcando lo poético en la plástica.**

2.1	Enmarcando lo poético en la plástica.	35
-----	---------------------------------------	----

2.2	La poética del blanco como espacio- tiempo.	38
	2.2.1 Wong Kar Wai.	41
2.3	Lo imaginario.	46
2.4	El blanco simbólico.	48
2.5	Fundamentos de lo imaginario.	52
2.6	La otredad o el imaginario.	57

Capítulo III **Dos experiencias en la plástica mexicana del siglo XX.**

3.1	David Alfaro Siqueiros.	64
	3.1.1 El progreso formal en la pintura.	
	3.1.2 La forma: El blanco en Siqueiros.	67
3.2	José Clemente Orozco.	72
	3.2.1 El blanco: el espacio-tensión armónico.	
	3.2.2 Orozco y el color.	77
	3.2.3 Modulación del color en Orozco.	80
	3.2.4 El hombre en llamas.	84
	3.2.4.1 La paleta en la cúpula de Manuel Tolsá.	85
	3.2.5 Tensiones armónicas.	86

Capítulo IV **El blanco: Lo poético-formal e imaginarios, en tres maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.**

4.1	La enseñanza de la pintura en la ENAP	102
4.2	Influencia de Francisco Moreno Capdevila.	108
4.3	Antonio Rodríguez Luna.	111
4.4	Entrevista al Mtro. Armando López Carmona.	117
4.5	Lo formal poético en Carmona.	148
4.6	Entrevista al Mtro. Francisco De Santiago Silva.	166
4.6.1.	La poética en la obra pictórica de De Santiago Silva.	180
4.7	Entrevista al Mtro. Salvador Herrera Tapia.	193
4.7.1	La poética en la obra de Salvador Herrera Tapia.	207
	Conclusiones	218
	Obra personal realizada durante la presente investigación.	235
	Bibliografía	

INTRODUCCIÓN.

En este trabajo me propongo ofrecer una serie de aspectos del blanco que dotan a la pintura de su ser reflexivo. Desde sus cualidades formales, la construcción y el análisis como métodos de vinculación, como experiencias mneméticas que reproducen los contextos vividos, a través de experiencias históricas, sociales, psicológicas que constituyen la poética de los constructos de la pintura. Enmarcar la investigación en la Escuela Nacional de Artes Plásticas deviene de la vivencia-docente significativa realizada de 1995 al 2000 en el Taller de Salvador Herrera Tapia.

Con el modelado, que es la unidad volumétrica de la masa pictórica, se muestra cómo es que mantiene el medio tono; definido como la unidad lumínica cromática que media entre la forma y el espacio, entre la luz cromática y su movimiento. Por tanto, puedo afirmar que es el antecesor del impresionismo como comprensión lumínico- cromática.

Tomando en cuenta que una forma espiritual del blanco es el vacío, lo analizo desde el punto de vista de la pintura china; es decir, como estructura complementaria de la materia: como hueso, como un no lugar lleno de movimiento fenoménico.

La variante formal-poética del blanco como hecho plástico la ejemplifico en Won Kar Wai, quien retoma toda la poética mística del oficio pictórico chino, para representarla en una imagen cinematográfica.

Centrándome en la línea de investigación de las huellas imaginarias, que se graban de manera indeleble en los hechos plásticos, enmarco lo imaginario como parte cognoscible y explicable del suceso creativo.

Lo imaginario de lo formal-poético del blanco es el lugar que se auto define por los contextos sociales y humanos, que delimitan y orientan la vivencia artística con las consecuentes delimitaciones que ello implica; es decir, cuando una persona se replantea una actitud reflexiva ante la realidad, para derivar en un punto donde el conocimiento de las mayorías no tiene lugar. Actualmente, dicho reconocimiento se deriva de los triunfos económicos conjuntamente vinculados a la esfera reflexiva y a la experimentación y ubicación del contexto internacional de la obra de arte.

De esta manera, al profundizar en las partes más modales de la composición formal-cromática del color blanco, el rompimiento se hace manifiesto respecto a las formas experimentales individualistas que, sobre decir, son características de esta época. Por lo que acepto, que quizás esta investigación de lo formal del blanco, por una parte, surge de la necesidad de profundizar en un problema específico del color; y por otra, es un rompimiento hacia lo hermético del individualismo artístico de los creadores contemporáneos. Me alejo de ellos para poder analizar y preguntar: ¿tiene validez lo formal en ésta época globalizante de las postvanguardias?

En la obra de Siqueiros y Orozco, reflexiono y experimento cómo analizan el espacio, cómo componen, qué pensaban de la composición formal, cómo es que los valores plásticos son fundamentales para la obra de arte, cómo es que la formalización y el pensamiento de un color pueden tener hoy un lugar en la investigación de la pintura. Frente al hartazgo de visualidad de la época actual y de la futilidad de la imagen.

Para ver si ellos pueden funcionar como un eje; no pretendo encontrar algún tipo de certeza, sino usar la lógica del pensamiento formal como una brújula en la avalancha de barbarie y ambición, que parece no poder detenerse frente al discurso de *todo se vale* de muchas obras de "arte" que, muchas veces, lo único

que esconden es una ausencia de ideas pictóricas y un inminente vacío que se posa como contradicción y como lastre para la educación artística universitaria.

Me interesa hablar principalmente de Orozco, porque considero que es un pintor fundamental en la historia de la pintura universal. El hecho de que la fuerza de su cromatismo contrastante en forma, valor y tono tiene origen, posiblemente, en la pintura de Goya.

Orozco es uno de los pocos pintores (de los que tenemos registro) que realizaron toda una investigación entorno a los vínculos que él mismo establecía en sus mezclas en la paleta, y que compositivamente realizaba especulaciones teórico-plásticas. Orozco es un artista en el que lo formal no era únicamente un medio sino un modo poético de expresión pictórica.

Es por ello que me acerco al contexto más reciente del que puedo reportar pasajes orales de lo formal imaginario y de lo blanco en la pintura: entrevisto a tres maestros que son el reflejo de la problemática del lugar que ocupa la pintura en la sociedad contemporánea.

Estas entrevistas evidencian las diversas compilaciones que implica el dedicarse a la docencia como artista plástico, y cómo ello es una parte fundamental para la conservación de la pintura como actividad humana.

Por ejemplo, en el Maestro Armando López Carmona, quien en su juventud fuera ayudante de Siqueiros y Orozco, el blanco se refleja como todas aquellas anécdotas que nutren el oficio de los pintores jóvenes, como ejemplo de una búsqueda constante de una técnica impecable que refleja la consecución de los ideales de Siqueiros: la experimentación de materiales, espacios y formas de acercar el arte a la idea

cotidiana. Característica que lo identifica, de alguna manera, con todas las vanguardias pragmáticas del siglo XX.

Es por ello que, aunque no aborde de manera específica al blanco en la formalización poética, es más trascendente plasmar las experiencias de estos grandes Maestros, sus investigaciones y su manera jovial de permear con un espíritu humanista y solidario, las circunstancias de una época adversa a la investigación plástica. Pues de manera inherente de ésta manera es como se inscribe lo imaginario en lo formal.

El quehacer pictórico-cromático de lo imaginario del Maestro Francisco de Santiago es una orilla tranquila de la pintura, que refleja una actitud más adaptada y contestataria de la vida de un artista plástico (no por ello menos contundente).

La entrevista al Maestro de Santiago es un registro oral de las diversas orientaciones, que se plantean como ejemplos de las posibilidades de elección que tiene un artista del siglo XX.

La lógica formal y teórica de la pintura, en un equilibrio ecuánime, permite visualizar expectativas en el ámbito educativo del arte, con relación al desfase tecnológico del que adolece el programa actual de la ENAP pero que, de manera consciente, aborda toda la formación plástica-visual necesaria para que un artista actual pueda desarrollar su quehacer profesional en el campo en el que opte hacerlo. Habiéndole procurado la enseñanza profesional del arte principalmente una formación de investigación formal-plástica, que puede aplicar a cualquier área.

Parte de esta investigación se deriva de Salvador Herrera Tapia con quien me formé como docente y pintora, por ello tiene un vínculo teórico-formal contextual más intrínseco. A lo largo de su entrevista se

presenta como un poeta de lo formal del color; es allí donde se puede identificar esa fusión entre lo formal del color con la significación pragmática de lo real.

En el Maestro Herrera podemos visualizar la potencia del investigar en la pintura y, al mismo tiempo, la sistematización y entrega a ella viéndola como un hecho académico.

Por lo tanto, en el blanco opera una transformación desde lo formal: la investigación pictórico-cromática y espacial hacia los aspectos histórico-imaginarios como signo-símbolos de lo humano, para trascender en lo académico formativo de la pintura.

Este trabajo representa un ejercicio de valoración de la experiencia de estos valiosos Maestros, tanto como académicos de la ENAP, como investigadores de la plástica.

Por último, y manera de reporte de investigación pictórica, presento mi obra realizada paralelamente al desarrollo de esta investigación teórica-formal. Si bien mi trabajo es multidireccional a un nivel formal-espacial y cromático, considero que la investigación teórica tiene esta misma característica que lo cualifica e identifica con la investigación pictórica.

Además de lo dicho anteriormente, mis obras representan esta época confusa y compleja para la UNAM que fue el periodo durante el cual cursé la maestría 1998-2001. Las líneas se disuelven... los límites se disuelven en el color para ser planos de tonalidades contrapuestas. Los límites se mueven para dejar de ser contornos y conceptualizarse como una masa pictórica tridimensional. Su temática no sólo versa en la superficie económica que plantea el modelo neoliberal educativo, sino en una profunda retórica humanística que representa el respeto, significación y la dignidad de uno mismo por el otro...

Capítulo 1. **La formalización del blanco.**

**Nunca salí de Lisboa, otros viajan por mí
Iba a la estación para ver los viajes en los rostros...
Fernando Pessoa.**

En un principio el blanco da origen a la investigación porque es un color que determina a la pintura.

Elijo el blanco como elemento de investigación por sus cualidades plásticas, espaciales, lumínicas y cromáticas; como un color que al lado del negro, constituye la forma. El blanco es el permite que se generen las interrelaciones dialécticas y atómicas del color; ya como gradación y degradación lumínica en la forma, mezcla en el medio tono, o como integrante que acciona la modulación del color.

Para comenzar presento un breve resumen de sus cualidades como pigmento, para proseguir a la conceptualización de lo formal en dos ejemplos históricos.

1.1 Cualidades del pigmento.

Uno de los primeros blancos fue el que aparece en China en la dinastía Ming¹.

Los blancos² más conocidos son el blanco de zinc, que se emplea en las *imprimaturas* para aceite; el blanco de titanio, se emplea principalmente en las preparaciones para acrílico, es luminoso y tiene un tiempo

¹ Luis Monreal y Tejada. *Diccionario de términos de Arte*. Barcelona, Juventud, 1992. p83.

de secado más rápido que el de zinc. Ambos secan fácil y amarillean lentamente. Sin embargo, aunque dichos blancos son los más comunes; también es utilizado el blanco de plomo, aunque en menor medida gracias a su conocida condición de toxicidad.

Sin embargo, en mi práctica pictórica paralela a esta investigación se ha utilizado el blanco de plomo, por haber sido el único que posibilitó las veladuras blancas realizadas en la encáustica.

Las *imprimátures*³ o capas cubrientes que conforman la base de la pintura, proporcionan reflexión lumínica⁴ a la superficie pictórica; cualidades que se pueden visualizar en la cultura Occidental Europea y en la del México Antiguo, por ejemplo, en las escuelas tradicionales *Tlacuilos*, o en la pintura mural tlaxcalteca de Cacaxtla.

El blanco de la superficie pictórica permite el manejo de transparencias y que la luz se refracte a través de los colores, enriqueciendo así las posibilidades de combinaciones cromáticas en la pintura. Se trata de los efectos lumínicos que generan los grises ópticos, aquellos que mencionaba Luis Nishizawa como una luz que se refracta y que estructura y amalgama la entonación cromática.

² Manlio Brusatin. *Historia de los colores*. Barcelona, Paidós, 1997. p17. "Incluso por lo que se refiere a la primera elaboración material y artística, se tiende a limitar a tres los colores primitivos: blanco, negro, ocre, tal como aparece y cuaja el blanco de las cales y de los yesos.[...] En efecto, los diferentes *corpus* de los colores primitivos y de los "colores civilizados" sufren todas las confrontaciones y las superposiciones de esos mismos objetos, que son (en cuanto técnica de técnicas de la percepción y de la visión) las formas de ser de los grupos y de la sociedad: pensemos en el centenar de rojos de las tribus maóries, en los siete tipos de blanco de los esquimales, y en las más de cien tonalidades de gris que percibe el hombre urbano europeo del siglo XX".

³ *Imprimatura* o fondos. Mezcla que tapa los poros de los lienzos y los hace impermeables, espesos, y aumenta con un sustrato claro la luminosidad de los colores.

⁴ Reflexión lumínica. Capacidad de transmitir los rayos de la luz en relación directa con la capacidad de absorción de la superficie.

Son generados a partir de veladuras que tienen las cualidades de contrastar y entonar los demás colores. Aunque tengan dichas cualidades no deben utilizarse de manera indiscriminada, puesto que pueden llegar a ser una limitante del discurso pictórico; es decir, no se puede pretender sustituir con ellas la mezcla pues es ella, finalmente, la que permite la riqueza plástica del color.

La transparencia ha sido parte de la historia de la pintura desde sus orígenes. Por ejemplo, en Oriente en la pintura china y japonesa, la transparencia ha sido entendida como un estudio del vacío y la estructura del espacio. Por otro lado en Occidente las transparencias en el color permitieron manipular los pigmentos en sus cualidades de saturación, respecto a la fluidez de la mezcla.

Existen en la historia de la pintura dos conceptos fundamentales para significar la construcción matérica del color: el modelado y el modulado. El primero, tiene sus primeras manifestaciones en la cultura egipcia hacia finales del IV milenio a.C.; el segundo, a finales del siglo XVI con la pintura directa de Tiziano.

A continuación se analizará la obra renacentista *Cristo muerto* de Andrea Mantegna (hacia 1506) bajo el concepto de modelado.

- El blanco como gradación y degradación, es decir, como forma iluminada.

Y para ejemplificar la mezcla del blanco y el negro en función del espacio y el color; es decir, del modulado; tomaremos la obra *El puente de Nantes* de Camille Corot.

- Tonos modulados por una entonación lumínica general.

De esta manera, bajo los ya mencionados conceptos; se piensa determinar cómo es que la formalización del blanco constituye una manera de significar las ideas a través de la materia.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.2 Mantegna y el modelado en el claroscuro.

La formalización de la pintura refiere a la reflexión que el pintor realiza al ejecutar su pintura, qué color utiliza, cómo lo mezcla, con relación a qué lo aplica; ya sea un sentimiento, idea, percepción o imagen del mundo.

Andrea Mantegna es un ejemplo de la expresión de una percepción imaginaria de la muerte, de la formalización de su pensamiento en líneas y espacios en un plano.

El blanco en Mantegna es el que modela la sombra, y no es la oscuridad la que modela al blanco; es la luminosidad del blanco la que genera el discurrir compositivo de la imagen. El discurso de los oscuros irremediablemente se presenta en contraste con negros profundos. Por negro profundo defino al negro degradado hacia la claridad que se contrasta con los brillos claros que contornean a la oscuridad. Igualmente las sombras se gradan hacia la correlación sensible de los oscuros más claros y hasta los blancos grisáceos que detonan la dirección de la obra.

A los blancos en el claroscuro se les llaman carnaciones. Principalmente se relacionan con la valoración de la luminosidad al inicio de toda obra; es decir, cada uno de los blancos tiene una cantidad, aunque sea mínima, de oscuro; y valorando la luminosidad del fondo, se determina la intensidad y modulación cromática de la luz blanca que contrasta con el fondo verdoso que la rodea.

Carnaciones de Mantegna:

- Blancos azulosos.
- Blancos rojizos.
- Blancos verdosos.
- Blancos amarillentos.

El expresar por medio de la palabra relaciones intangibles representa un esfuerzo para seguir los vínculos que se mencionan. No se trata de presentar esquemas de las paletas, sino aludir a la imaginación y al uso de la conceptualización de las palabras para llevarlos a la pintura.

Para su entendimiento y ejemplificación se recurrirá a ejemplos específicos en la historia del arte, y en algunos casos, a ejemplos de mi obra pictórica.



Andrea Mantegna. *Cristo muerto* (1506)
Lienzo al temple.

Podemos observar claramente el papel del modelado del blanco en el pié izquierdo, en donde la oscuridad se transparenta a través de lo traslúcido del blanco, donde modela y contornea la oscuridad. Así mismo se puede corroborar cómo en ambas piernas el blanco es un color de posterior aplicación a la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

oscuridad, debido a que delimita el relieve como una construcción de lo redondo. Se podría asegurar que cada blanco en el proceso técnico está realizado de acuerdo a la técnica descrita por Cennino Cennini.⁵

El blanco en esta pintura grada la luz, genera la forma en unión con los oscuros verdosos que se mezclan para generar una grisalla modelada a partir de la mezcla. El modelado siendo un concepto que une la materia, es un proceso de superposición y yuxtaposición al mismo tiempo, que genera la construcción de las mezclas y da cuerpo y masa a la superficie pintada.

Este concepto tiene su antecedente en la pintura de Giotto (1337); con Leonardo Da Vinci (s. XV) adquiere fuerza y esplendor, y Miguel Ángel (1536) utiliza lo ya desarrollado por Da Vinci (difuminado en el claroscuro) y le imprime su propio estilo. Sin embargo, ellos no son los precursores del modelado, sino que este concepto se puede encontrar desde la pintura romana y el arte griego, así como en la conceptualización de la luz en los mosaicos bizantinos. Pero es hasta el Renacimiento donde la especulación de la realidad y la materia se unen para crear un discurso articulado entre la profundidad generada por la gradación y degradación de la materia, así como por el movimiento de los volúmenes dado a partir de la comprensión de las masas y la luz de los cuerpos.

Por esta razón es que este concepto es actualmente experimentado y reflexionado desde distintos enfoques, y es sujeto de investigación para algunos maestros que consideran a la pintura un ejercicio intelectual y, que en correlación a los sucesos históricos, dedican su quehacer al desarrollo del entendimiento del modelado y sus conceptos, como pueden ser la luz, el color, etc.

⁵Cennino Cennini. *El libro del arte*. Buenos Aires, Argos, 1976. p27.

Otro de los conceptos básicos para la comprensión del blanco es la noción de éste como generador de los medios tonos. A continuación se desarrolla.

1.3 El blanco en el medio tono.

El blanco como claridad dentro de la conformación del claroscuro y sus mezclas armonizadas por valores y tonos⁶, no es la única manera en la que participa como concepto estructurador; también construye una relación cromática en movimiento hacia la valoración que genera los medios tonos.

El medio tono es aquel color que permite que un cuadro tenga una composición lumínica-cromática, es un color atmosférico, es decir, participa de todos los cromatismos que se desenvuelven en el cuadro.

Los antecedentes principales de este concepto se encuentran desde Claudio de Lorena (1600 – 1682) en la manera de generar las atmósferas modulantes de luz en sus paisajes. En Van der Meer (1632 – 1675) encontramos una significativa relación del blanco como atmósfera, utilizando tonos que se inclinan hacia una valoración de la claridad. Por el contrario, en Harmenszoon Van Rijn Rembrandt (1606 – 1669) encontramos colores que van hacia la valoración de la luz como tono y medios tonos que sin ser oscuridad ni claridad plantean un pasaje de luz.

Juan Francisco Millet (1814 – 1875) en *El Ángelus*, hace una gran demostración de lo que es iluminar a partir del medio tono. Los medios tonos por componerse en gran medida con el blanco⁷ (como los grises

⁶ El valor es la cantidad de claridad (matiz) de un tono. Un tono es la cualidad cromática – lumínica de un color.

⁷ Esto coincide históricamente con la época de investigación de la industria química del color, a finales del siglo pasado.

azulosos), resultan fundamentales para unir los colores complementarios y contrastantes hasta llegar a la conceptualización de los valores cromáticos, es decir:

Escala de valores cromáticos,⁸

COLOR → BLANCO.

BLANCO → COLOR.

En este esquema lo que se puede observar es la relación del blanco con respecto al matiz y a las gamas, cuando se vincula con los cromas en una asociación de valor y de intensidad. Aunque sean muy diferentes, implican la cantidad de saturación y el grado de intensidad del color, así como la capacidad que tiene el blanco de gradar el color para dividir los tonos en escalas.

A partir de este momento la pintura se abre hacia distintos campos de las reflexiones humanas, donde los elementos formales adquieren cierta independencia de la búsqueda de la representación en la apariencia de los objetos.⁹

El gris es el concepto lumínico que se relaciona directamente con el blanco. Aunque categóricamente sea fruto de la unión de un blanco y un negro, o un claro y un oscuro; es un concepto que al estudiarse se revaloriza como color y no como un elemento que relaciona la gradación-degradación de luz.¹⁰ En este sentido se relaciona con el papel que desempeña el medio tono.

⁸ El impresionismo: una búsqueda del entendimiento de la luz solar.

⁹ Desde Tiziano a Delacroix, en los realistas como Daumier y hasta el impresionismo, hay una valoración de la pintura por medio de las pinceladas, que se hacían cada vez más independientes y expresivas como formas plásticas.

¹⁰ El gris dota a la materia de relaciones múltiples lumínicas y cromáticas, que constituyen por sí mismas todo un discurso pictórico.

Se debe tomar en cuenta lo que a este respecto considera Oswald en relación con la representación de los relieves: "el medio tono se relaciona con la armonización del tono general de la composición [...], existe la necesidad de generar un tono de luz, tono medio, tono de sombra."¹¹

1.4 Corot y el medio tono.

Cuando aparece el tono medio el color local se enfatiza, a diferencia del medio tono, ya que éste permite que los detalles de las superficies de los objetos se puedan visualizar, como división tonal en sus diversas escalas. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en los magníficos cuadros atmosféricos de Corot.

Sin embargo, puede confundirse el término de tono medio con el de color medio. Este último plantea una relación de consecutividad o medición entre los tonos de claridad y oscuridad, a diferencia de la relación atmosférica del tono medio, que se vuelve más significativa cuando al oscuro claro se le agrega más color para generar la luz del oscuro. El medio tono lumínico se relaciona con la división de los grises y su conformación cromática y no únicamente de valor.

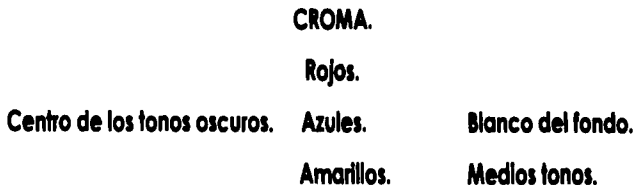
¹¹ Johannes Itten. *El arte del color*. México, Limusa, 1982. p80.



Camille Corot. *Una mañana. La danza de las ninfas* (1850).
Óleo/lienzo.

Corot es uno de los que inicia la división de los tonos en la paleta, y paralelamente tiene una actitud distinta frente a la realidad. Lo que hizo en la Escuela de Barbizon fue volver a salir al paisaje y ver quizá los mismos paisajes que antes ya habían sido plasmados por otros pintores. Simplemente, él los vio con una intención distinta, pues no le interesaba únicamente su representación física y óptica, sino el reflejo corpóreo de la luz y cómo ésta va generando los volúmenes, así como las diversas cromaticidades de dichas divisiones

de los tonos. Aunque en dicho cuadro exista una tonalidad consecutiva en relación con el valor, las tonalidades que presenta son en lo general fuera de los contrastes entre el blanco y el negro. Como se puede observar en el siguiente esquema:



El esquema trata de representar que "modulando los tonos con distintos matices [...] cuyos volúmenes regulares son pequeños planos de color engastados por la alternancia de luces y sombras, se generan los medios tonos".¹²

La manera en que se construye un medio tono es:

- a) Tono entero base, en relación con la entonación general y la luminosidad,
- b) después mezclar con un tono oscuro,
- c) agregar un tono que puede ser contrastante y/o consecutivo,
- d) y finalmente agregar el blanco.

Si se quieren obtener variaciones cromáticas del medio tono¹³, simplemente se le agrega más blanco con otro color, que sobra decir, debe de ir de acuerdo a la entonación general y a la luminosidad de la obra. Dicho proceso se llama también modulación del color.

¹² José María Faena. *Camille Corot*. Barcelona, Polígrafa, 1996. p12.

¹³ Ver un ejemplo de medio tono en el cuadro de la p26 *La noesis del fetiche*.

Por ejemplo:

- a) Tono base: magenta muy intenso, se quiere llegar a un tono medio.
- b) Se mezcla con un oscuro amarillento,
- c) después se agrega azul ultramar para generar un matiz azulado violáceo,
- d) por último, a toda esa mezcla se le agrega el blanco.

A mi juicio los medios tonos son los colores que sólo un pintor puede realizar, pues son fruto específico de las necesidades de la obra; en este sentido, cada tono medio tiene el adjetivo de único, pues aunque provenga de la mezcla de los mismos colores, la obra en que se utilicen generan sus propias relaciones intrínsecas.

En la pintura de Corot, los medios tonos son forma y color a la vez, no colocan casi en ningún momento contrastes determinantes; lo que habla, en primer lugar, de un dibujo excelso, y si a esto le añadimos que no hay líneas que dividan los objetos sino manchas de color, le dan a la obra una solución lumínica y cromática, ello hace que sea un acontecimiento memorable. Son cuadros que abren la brecha al arte contemporáneo gracias a la cualidad que tienen de invitar al espectador a imaginar, a dar un recorrido por la obra para percibir la luz, los espacios, y las formas.



Camille Corot. *Paseo de Nantes*.

A partir de Corot las mezclas en la pintura no han podido ser lo mismo; ya no son únicamente una degradación del color y gradación de la luz para provocar una diferencia entre los colores. *Paseo de Nantes* es el transcurso del entendimiento del medio tono. Éstos se entremezclan por medio de los vínculos lumínico-cromáticos para generar la intensidad del tono, la gradación y degradación de valor; lo que da poco a poco como resultado las búsquedas y especulaciones de luz y color. En este sentido se puede considerar a Corot como el precursor del modelado en color, como precursor de lo que se plasma en la pintura de Cezanne.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Es precisamente por la riqueza de sus tonos y de su claridad para presentar las formas y la temática de su intención, que este cuadro es de deleite inacabable.

El concepto que a continuación analizaremos es el modulado del color, pues es una consecuencia del concepto de medio tono.

1.5 El modulado del color.

El modulado es un concepto que se origina en la música como la superposición de tonos contrarios que se armonizan y crean la modulación musical. Es retomado en el Romanticismo del siglo XIX.

La gradación hacia la luz del sol de los impresionistas como una inmensidad de valores que desbaratan los contornos de las figuras, es uno de los procedimientos conceptuales característicos del blanco, es el modulado.

Nos referimos al modulado hasta Cezanne¹⁴ quien por medio de la estructura dibujística conforma todo un discurso del color.

El modulado del color es una referencia a las subdivisiones de los tonos en las mezclas, es decir, por ejemplo: cómo un rojo cadmio —sin considerar las relaciones del círculo cromático—, puede llegar a tener un

¹⁴ Para profundizar en el concepto de modulación en Cezanne, revisar la tesis *El Relieve como elemento pictórico* de Paz Aurora Amézquita Camacho, Jesús Anaya Roque, y Carlos Velasco López. "Los colores están presentes en diferentes intensidades de valor, e interactúan en todo el plano de manera independiente al claroscuro de las figuras. A este procedimiento Cezanne le llamó modulado "No es lícito aislar el dibujo del color, es como si quisiéramos pensar sin palabras solamente con números o signos. Mostrarme en la naturaleza algo dibujado. No existe ninguna línea, ningún "modelado", sólo existen contrastes, no son Blanco y negro sino movimientos cromáticos, modelar no es más que la exactitud en los matices cromáticos. Si están correctamente yuxtaponidos y están todos allí, el cuadro se modela solo.""

vínculo directo con el verde por la gradación del tono hacia una altura más intensa, y no únicamente por el hecho de que es un color complementario. Al mismo tiempo puede generar estructuras armónicas sin necesidad de mantener sin ser una gama, es decir, la modulación se genera al momento de interrelacionar tanto los colores consecutivos del rojo como el violeta y el amarillo; sin importar que los demás sean verdes cálidos o fríos, siempre y cuando las mezclas sean consecutivas en la manera de sumar el pigmento.

La relación entre las intensidades de luz, es decir, la organización de las relaciones de valor en la estructuración de la paleta, son fundamentales para la armonía de todo el cuadro.¹⁵ Por ejemplo, en un cuadro se puede integrar tanto una relación cromática de violetas como una de pardos verdes azulosos y toda una gama de rojos; y por la razón constructiva de la modulación, un cuadro puede contener una cantidad indeterminada de tonos, siempre y cuando se establezca entre ellos una relación lumínica de valor, pues ella contiene la entonación de un cuadro¹⁶.

La relación armónica de las mezclas no depende de la cantidad de luz que reflejarán o absorberán los colores, tampoco de la cantidad de blanco o negro; sino de las divisiones del tono que se realizan en una ascendencia hacia el valor y al mismo tiempo en relación con otros tonos; eso es modular¹⁷.

¹⁵ Amézquita, *op. cit.*, p. 64. "La diversidad de los tonos se consigue por la mezcla entre los diferentes colores que intervienen en la paleta; y es a través de las mezclas que se relacionan los tonos con diferentes intensidades: alta, media y baja." [Refiriéndose a la obra de Cezanne.]

¹⁶ Ésta es una de las conclusiones de mi tesis de licenciatura.

¹⁷ La comprensión y la duda de este concepto la arraigó Salvador Herrera a quien le debo el conocimiento de la Pintura, a Paz Amézquita quién me enseñó a realizar por primera vez una modulación, y a Francisco Quesada por haberme indicado que la altura de mis tonos era muy baja.



Liliana González Lerma. *La corrupción* (2002). Encaústica.

Si bien tiene algunos antecedentes en el fauvismo debido a la interrelación de los tonos en las saturaciones más altas; sin embargo en cuanto a la idea del vínculo expresivo para las emociones y el contextual por las situaciones que se estaban viviendo en Europa y las que vivimos de manera cotidiana; esta

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

pintura no es fruto de un contexto que nos remita a la imagen originaria y pura del hombre, sino que presenta una situación saturada de imágenes superpuestas.

El concepto de modulado tiene su referencia temporal en el movimiento del color y éste en el movimiento de la vida misma. Es precisamente el transcurso del tiempo uno de los planteamientos esenciales del vacío. Bajo esta concepción Confucio reflexiona con una comparación del transcurso de la vida del hombre, dice que a los setenta años actuó en todo lo que dictaba su deseo, sin transgredir la regla; y por fin, fruto de un desarrollo tanto interno como biológico, llega el hombre taoísta "cuya mirada se vuelve hacia el cielo y busca de una vez el entendimiento innato con el origen que trasciende el tiempo".¹⁸

En el transcurso de los años al mezclar y trazar, al deslizar una mezcla cromática en contraste con una línea, con el modelado; los hombres han sido del tiempo, del espacio y del color.

La división de los tonos tiene una continuidad de valor y discontinuidad de tono, sin embargo, paralelamente se pueden superponer y componer cuando los une tanto la intención como el trazo, puesto que la vivencialidad temporal del transcurso de las imágenes permite la alternancia de las masas de color que, por un lado, no tienen ninguna lógica ni armonía en las atmósferas urbanas, pero que en el paisaje la naturaleza permite relaciones armónicas. Y es precisamente ello lo que permite la diversidad de la raza humana, por ejemplo, la riqueza de los planos coloridos en las casas de la gente mexicana de provincia, en sus atavíos; coloridos en su espiritualidad como ocurre en la cultura tibetana, con las pagodas con lienzos rojos bordados en oro; es decir, el colorido de sus creencias.

¹⁸ Francois Cheng, *Vacío y plenitud*. España, Siruela, 1993, p56.

Si bien el color es espacio, la línea es la que lo afianza y le da corporeidad, lo simboliza y por lo tanto lo significa, puesto que el color sin la línea o el modelado puede ser tan etéreo que no llega a rozar lo simbólico ni lo imaginario.

El color posibilita ejemplificar el tiempo al moverse como una mezcla colorida que necesita de la tierra como una línea, como movimiento de ideas y traducción de pensamientos de las cosas del mundo. Se une al igual que el blanco-vacío de la pintura china: como una dialéctica complementaria. El hombre desconfía del puro signo que no tiene significación de esencia, de aquél que es meramente materia y signo, de aquello que se puede convertir en una vacuidad vana y no en un vacío esencial, cayendo sin retorno. Esta caída sin retorno es referir a ese día fatídico en el que el nombre no exprese nada.

Modulación es un concepto de superposición de ideas-forma, es decir, de ideas-pintura; es ideas-contexto, ideas-superficie, ideas tiempo-plano. Modulación es movimiento del color, no tiene nada que ver con los <<módulos>>, ni con la manera de colocar las mezclas de color sobre la superficie (yuxtaposición-superposición). La modulación es la capacidad del pintor de generar una composición con el color en su más álgido movimiento, sin embargo, para ese momento no existen palabras que lo describan con sentido. Resuelvo temporalmente con la palabra <<alteridad>>, en el sentido de lo sublime de la creación contextual humana teórica—.

Coincidimos con la idea expresada en *The elements of Drawing* de John Ruskin: esta parte no se puede enseñar¹⁹, puesto que quien no puede sentir dentro de sí mismo la mecánica de los colores tampoco sabrá cómo colocarlos... Se puede enseñar la técnica pero enseñar la creación es imposible. Respecto a ello Ruskin

¹⁹John Ruskin. *The elements of Drawing*. Estados Unidos, Dover Publications, 1971. p183.

recomienda tomar como maestra a la naturaleza porque en ella se encuentran los contrastes más insólitos, armonizados en bellos acordes e innumerables semitonos.

Para hablar del modulado, del medio tono y del vacío, se requiere profundizar más allá de los aspectos formales, que si bien son intrínsecos a la conceptualización de la obra, van rodeados de toda una forma de pensamiento en relación con lo histórico, a lo teórico, a lo contextual de su época, a lo conceptual. Por ello en esta última parte del presente capítulo se anotarán algunos ejemplos de relaciones como enunciados estructurales de lo formal.

Acerquémonos pues, a lo imaginario del blanco por medio del concepto del vacío que tiene múltiples lecturas y que nos permitirá valorar lo formal de la pintura, aquello lleno de filosofía y espiritualidad, donde ambos contenidos delimitan lo imaginario.

1.6 Ha sido vacío.

En la pintura china el espacio-forma ha significado la ausencia de pintura, la contraposición de fuerzas; es decir, la contraposición del yang, de la fuerza, representado con el negro; y el yin, la suavidad receptiva que permite la mezcla y la fusión y por tanto la creación, representada por el blanco.

El vacío es un elemento dinámico y actuante, implica irreversibilidad y discontinuidad en la construcción fenomenológica de la pintura, es una relación abierta entre el sujeto creador y el mundo. Por lo tanto se trata de un concepto filosófico actual debido a la vivencialidad de los conceptos de superficie, pero sobre todo por la conceptualización de la realidad que se integra de vacíos y que es a través de ellos cómo el ser se

construye en su banalidad e irrelevancia. El vacío ocupa a veces la mayor parte de la tela y muestra la inherente relación que hay entre lo vacío y lo visible.

Es a través del vacío como se conquista la relación con el exterior de la obra, es la conexión a partir de la interioridad; por ello la pintura alcanza categorías filosóficas, que si bien son taoístas, confucionistas, y finalmente budistas, por lo que se integran a la cotidianidad y a la forma de conceptualizar muchos de los aspectos de la cultura china.

Laozi²⁰ expresa magníficamente la idea del vacío:

"[...] El espíritu del valle por siempre está vivo; hablamos con ello de la Hembra. La Hembra misteriosa tiene una abertura de donde salen el cielo y la tierra. El imperceptible chorro fluye indefinidamente, se debe a él sin jamás agotarlo. El espíritu baja al valle y vuelve a subir, es aliento; espíritu y valle están abrazados, es la vida." (*Daodejing*; VI.)

"[...]Conciencia de gallo, compostura de gallina, eran el barranco del mundo, mantenían la unidad de la virtud constante, habían regresado a la infancia. Conciencia del blanco, compostura del negro, eran la norma del mundo. Mantenían la rectitud de la virtud constante, habían regresado a lo sin límite. [...]" (*Daodejing*; XXVIII.)

²⁰ "Los filósofos que hicieron del vacío el elemento central de su sistema son los de la escuela taoísta Laozi y Zhuangzi [...]y Xunzi y Guanzi son otros filósofos (su sistema es de tendencia confuciana y legista), más tarde el vacío llegará a ser un tema mayor en los grandes maestros del budismo Chan (Zen), dinastía Tang (s. VII - s. IX)". (Cheng., op. cit. p44.)

Si para Laozi la gran plenitud es *inagotable*, es un constante fluir. Un fluir por medio de la vía *dao* que se relaciona con la idea de valle como complementación entre la montaña y el agua, ese espacio que flota entre esos dos elementos, ese espacio que es el vacío y que es el blanco en la pintura china. La metáfora del agua en relación con el blanco se dispersa por cualquier intersticio y lo inunda ya sea de forma, de color o de ausencia. El agua, al igual que los alientos, aparentemente inconsistente, penetran por doquier y todo lo animan. "[...] Por doquier, lo lleno constituye lo visible de la estructura, pero el vacío estructura su uso".²¹

El vacío es un concepto fenomenológico, no es la nada del otro como lo plantea Sartre; es el vacío que nos une como especie, es la independencia y la indiferencia, y al mismo tiempo es la unidad de lo diverso. El vacío es aquel donde habita el ocurrir, donde se da el evento sucinto, donde retumban los sonidos, donde las mezclas no hechas se dicen, es el no decir, es la esencialidad de la propia vida. En este sentido es imaginara porque se percibe, porque se presencia, porque se graba y se complementa en el sujeto.²²

Podemos presenciar una relación geométrica complementaria de lo vertical y lo horizontal, entre la montaña y el agua, entre el agua y la tinta, entre la tinta y el papel. Las relaciones de la tinta como un proceso formal con el concepto de vacío son muy estructuradas, y de ninguna manera parten de la mera idea del concepto del vacío por sí mismo sin la necesaria conceptualización y organización. En ello radica lo formal, es decir, aquella perfecta estructuración del orden en que se construye desde la paleta.

²¹ Cheng., *op. cit.* p45.

²² "Zhuangzi (cap. El mundo de los hombres) No escuches con tus oídos sino con tu espíritu; no escuches con tu espíritu sino con tu aliento. Los oídos se limitan a escuchar; el espíritu se limita a representarse. Sólo el aliento que es vacío puede apropiarse los objetos exteriores. En el vacío se afianza el *dao*. Del vacío del espíritu surge la luz: ahí se halla la salvación del hombre" (Zhuangzi, "El mundo de los hombres" en *Vacío...* p54.)

—¿Acaso no tiene esto un vínculo con la forma de componer el arte? —

Los pintores chinos plantean con relación a la tinta y al vacío no una mera formalización, pues parten de un concepto poético y filosófico para pintar. Según ellos, la tinta es dividida en seis tonos que son considerados colores independientes:

1. Seca,
2. diluida y
3. blanca.
4. Mojada,
5. concentrada y
6. negra.

La tinta está dividida horizontalmente en claridad y oscuridad; es decir, en dos constantes estructuradores de luz. A ello se suma la idea de que el vacío actúa como color; es decir, el blanco de la superficie funciona activamente en la composición. "El vacío es el color" ²³ que se divide en tres pares contrastados: seca-diluida, diluida-concentrada, blanca-negra.

Cuando Cheng habla de "matices" se refiere a una relación monocromática en la que se puede analizar la conceptualización. Sin embargo, los pintores sabemos que las divisiones del tono oscuro y del claro generan colores de una cualidad infinitamente rica para estructurar, para generar tanto forma como profundidad, para generar modelado, atmósfera, tonalidad. Por ejemplo, el verde jade de un día lluvioso podría reflejarse a partir de la perfecta división de los tonos en claros y oscuros.

²³ Cheng., *op. cit.* p74-75.

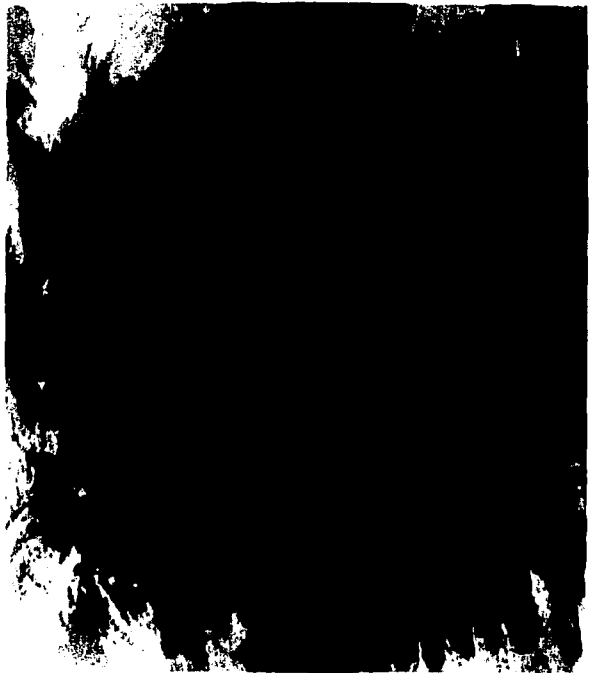
Partiendo de la idea anterior podríamos decir que los matices son aquellas diferencias de altura de tono sin necesidad de contar con la saturación del croma; es decir, sin contar con la segunda tríada de tonos de tinta.

Así mismo la manera en que se impronta la tinta con el pincel es fundamental, puesto que es por medio de ella como la materia se une con el pensamiento. Se trata del acto físico y espiritual de la pincelada, de cuando la pintura atraviesa su materialidad para convertirse en vacío, en vacío imaginario y no simbólico.

El concepto de vacío de la pintura china toma en cuenta, fundamentalmente, tanto la conceptualización de la realidad como el ordenamiento de la paleta al momento de pintar. De igual manera considera la cualidad del trazo y el movimiento del cuerpo como una conjunción del hecho pictórico, como vivencia y concepto.

El vacío y el blanco tienen inscrita una reducción fenomenológica ya que tienen un valor en sí mismos. El vacío se genera y adquiere esencia gracias a la existencia del blanco. Se trata de su par dialéctico y ontológico: el negro, expresado como forma poética a través de las transparencias de la tinta lavada.

En este sentido podemos observar cómo las relaciones en la pintura se han ido modificando en relaciones mucho más atómicas en cuanto a los referentes y significados, y a los contextos tanto "reales" como filosóficos.



Liliana González Lerma. *La noesis del fetiche* (1998) Encaústica sobre madera.

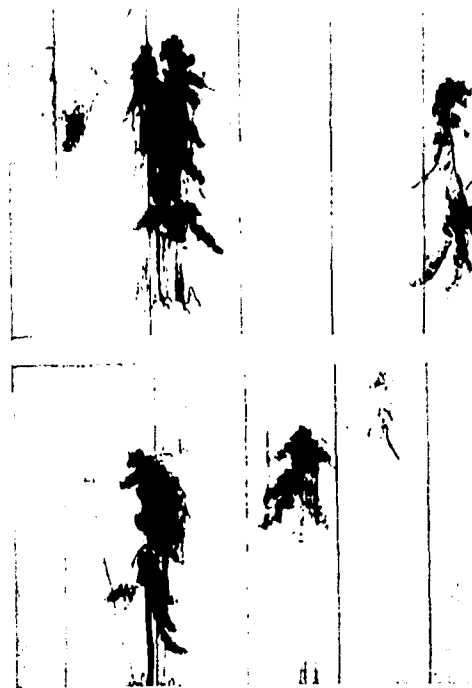
Por medio de las transparencias en contraste se puede observar la interacción del concepto cinestésico y la valoración del vacío de la superficie. Las cuales no se dan por la línea del dibujo sino por el contraste con una masa de medios tonos moldeada de manera rigurosa con el fin de estructurar el vacío.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.7 Imágenes pictóricas del vacío.

A continuación se presenta la imagen de una pintura japonesa en la que se puede observar el valor del vacío y del blanco como ente imaginario y poético en la composición del discurso pictórico.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Hasegawa Tohaku.²⁴ Pinos.
Biombo de seis paneles

²⁴ Toha ku fue un gran artista del periodo Momoyama, muy influido por Mu-k'i, el artista Chino de la dinastía Sung.

En esta obra de arte se destaca por las pinceladas expresivas de los blancos y negros que dan la sensación de que los pinos están escondidos en la bruma.

Observando el concepto del vacío en este pintor japonés, podemos analizar los cuadros de un pintor coreano.



Esteban Cheong Kim Chong Heon
Acrílico sobre Tela
Pintor coreano
1998.



Esteban Chong plasma su sintética y espiritual característica oriental: las transparencias contrastadas con la intensidad de algunos tonos; pese a que tiene gran influencia cromática de occidente.

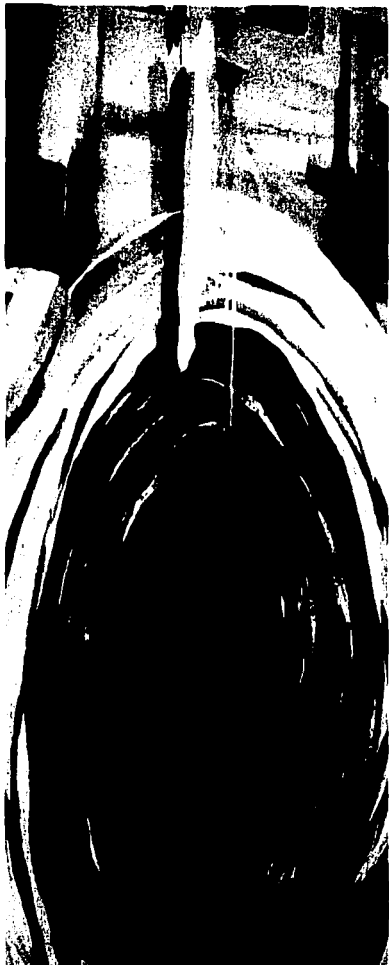
Los tonos se encuentran entre rojo cadmio, siena, o negro; es decir, en un vaivén de claroscuro (estructura que es clásica en occidente), sin embargo, los tonos son utilizados como mezclas transparentes donde el vacío le da valor a la superficie; en este caso, un costal de arroz.

Los cientos de tonos diluidos en la oscuridad son realizados por medio de transparencias; rojos que bien pudiesen ser carmines o cadmios. Por otro lado no es cosa rara que el amarillo cadmio sea el color original del costal de arroz, ya que éste es uno de los colores tradicionales de las culturas orientales.

El trazo de la escritura del costal en contraste con las veladuras de color y la figura solitaria del hombre en la esquina derecha, representan claramente la idea de la soledad en un país extraño, de la añoranza de su pueblo y sus costumbres.

Por otro lado, el orificio que se ve en el plano como rasgadura, una hendidura vaginal sangrante, perdiéndose en la lejanía del vacío.

Siendo todo ello un referente de lo imaginario simbólico del blanco como vacío, se vincula inherentemente a los sentimientos y circunstancias específicas de cada artista, y por lo tanto genera una obra artística única.



Cuando el cuadro ya no está,
cuando la persona desapareció,
cuando el sentimiento se encuentra en la trascendencia;
traspongo la idea del espíritu, de la ausencia,
del claro y del oscuro como vacío.



Esteban Cheong Kim Chong Heon. Pintor coreano. Acrílico sobre Tela, 1998.

TESIS CON
PALA DE ORIGEN

Los medios tonos son generados a partir del naranja. Como mezcla se entrelazan con los tonos enteros del azul cobalto, y los azules claros se transforman en medios tonos entre los medios tonos violáceos del naranja.

Las manchas transparentes evidencian su maestría y la claridad de sus signos, que coinciden con el deseo de querer transmitir la angustiosa presencia de la muerte.

Angustia por no tener aún una trascendencia humana, una trascendencia significada en semillas como un elemento embrionario; el que los receptores deseamos poner en el centro del cuadro impulsados por la sugerencia del hueco femenino, que augura lo que no podría ser, la profundidad de una no-esperanza.

De las líneas entrelazadas contrastantes entre los sienas y los naranjas, se destacan las verdes. ¿Qué tenían que hacer ahí los verdes uniendo al azul con el naranja? Crear una franja azul que divide la composición y que defiende un contraste simultáneo fortísimo con el excelso dibujo de las piernas.

La multidireccionalidad denota que el cuadro se hizo en posición de cuclillas, rodeado por el sujeto como un objeto tridimensional más que como una superficie plana.

Los órganos sexuales femeninos son la materia superpuesta y pegada para traducir el caos de forma; el semen que los derrama escurre hacia el hueco mágico y mítico; y con la destrucción del dibujo femenino se expresa el sentimiento de movimiento. El blanco es el que construye todo lo anterior a partir de las transparencias.

El encáusto fue el material con el que Chong pintó su último cuadro del presagio al vacío, del cual no se tiene registro; obra del pánico hacia el deseo en el que el ave es un artilugio para no nombrar la

desesperación. El blanco se contrasta con las marcas de la tela retirada en la circunstancia del viaje de la muerte.



**Tú en cucullas pintando aquel primer día que te vi,
en un atardecer soleado de agosto,
luminoso como las mezclas que colocabas una a una.**

Liliana González Lerma. *Detrás de la Vida . Homenaje a Esteban Chong* (1999). Encaústica y óleo sobre madera.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El vacío como noción de espacio y vida se refleja en ambos cuadros. Uno es el reflejo del otro "el no estar del otro". No es el planteamiento de una relación, es simplemente la necesidad de la existencia o la presencia del otro para poder consumarse la vida misma. No es a partir de la necesidad como uno se crea, sino a partir de lo que es el otro porque es él uno mismo. Este cuadro es una simbiosis mortuoria que nulifica el vacío para centrarse en el uno de la nada que ya no es vacío fragmentado por el dolor.

La encáustica permite innumerables posibilidades para experimentar, por ejemplo, permite la posibilidad de la transparencia y del tono blanco, y con ello simbolizar; en mi caso, la muerte de mi compañero. La confrontación de la frialdad de lo formal con lo que verdaderamente es el arte fue lo que generó el vacío.

Y finalmente, llega el modulado del color detrás de las transparencias blancas: el rojo en presencia viva simbolizando Honor, Fuerza y Pureza.

Existe otro elemento fundamental para la construcción de un objeto tridimensional plano: los trazos horizontales que con un solo gesto generan el movimiento. La idea de veladura de la que hablaba Leonardo Da Vinci, del blanco sobre el azul para convertirlo en negro, es decir, en oscuro; en este cuadro no es vigente, ya que los valores del verde amarillento y el amarillo cadmio son en correspondencia con el verde y éste en relación con los azules claros. De igual manera existe una relación de los violetas medios que se visualizan detrás del blanco traslúcido.

La multidireccionalidad es también la una cualidad de esta obra. Si bien es la mejor lectura debido a la contundencia de la diagonal inversa del rojo, que nace en la parte derecha hacia la izquierda. Si se observa horizontalmente las verticales blancas se dinamizan, el plano profundo de color se articula como paisaje con un personaje simbolizando a aquel que se encuentra detrás de la vida.

La modulación no es un concepto exclusivo de lo pictórico, es más bien un concepto plástico, y que como tal, puede vislumbrarse en cualquiera de las ramas de la plástica: ya sea la pintura, la escultura o el grabado. Sin embargo, sí es una idea relativa a una composición abierta e ilimitada de lecturas y posibilidades formales.

El modulado y el modelado son parámetros históricos de la pintura que se unen como estructuradores racionales de lo intangible de las circunstancias.

Estos parámetros constructivos del cromatismo y de la luz se presentan como la aportación óptica y fenomenológica de lo que puede referir un pintor hacia el conocimiento teórico ya como análisis formal con referencias hermenéuticas de lo simbólico parametral a la ejecución práctica que de ninguna manera es azarosa sino más bien heurística y contextual.

Que nace de la razón de la observación constante de las transformaciones de la obra como ente o sustancia, como precepto de lo imperdurable; deteniéndolo en un instante cromático-luminoso.

Presento por último una experimentación espacial pictórica vacío como blanco tono, pero en la tridimensión.



Las intervenciones espaciales realizadas con materiales alternativos y perecederos hablan de nuestra época, de una cultura que tiene conciencia de la finitud de los sucesos. Formalmente la presencia de los espacios que se circunscriben como un lugar ontológico, se enmarcan como trascendencia de lo vivencial; contrastando con lo cotidiano que es igualmente un suceso importante para aquel que diariamente lo percibe con el sobrecogimiento de respirar o vivir.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Liliana González Lerma. *Camino a la muerte. Homenaje a Esteban Chong Instalación Barrunto.*
Colectiva de la generación 1998-2000 de la Maestría en Artes Visuales (2000).

Capítulo 2. Lo formal como poética de lo imaginario.

Soy loco y tengo por memoria
un lejano e infiel recuerdo
de cualquier dicha transitoria
que soñé tener cuando niño.
Después, malograda trayectoria
de mi destino sin esperanza,
perdí, en la niebla de la noche sin gloria
el saber y el osar de la alianza.
Sólo guardo como un anillo pobre
que a todo heredado sólo hace rico
un frío perdido que me cubre
como un cielo sin dosel de mendigo
en la curva inútil en que quedo
del camino seguro que no sigo.

Fernando Pessoa.

2.1 Enmarcando lo poético en la plástica.

Aristóteles hace uno de los primeros intentos de construir lo formal de la poesía; es decir, en construir la manera en que ésta se conforma y en plantear cómo llega a producir el efecto estético en el receptor. Esa reflexión da como resultado lo que actualmente llamamos la poética.

Pareciera ser que Aristóteles sólo se ocupa de la poesía como una rama del arte escrito —y en pequeña manera oral—, sin embargo, lo que trata de englobar con base a ejemplos de la tragedia es la sublimación de las artes.

Es claro que esta investigación no tomará del concepto de lo poético las partes que se refieran esencialmente al nivel discursivo de la poesía, sino lo que se refiere a la poética, que como tal, es un punto de vista formal de lo estructural del lenguaje en la palabra. Es en esto último cómo se puede relacionar con lo imaginario de la pintura a un nivel de organización de los conceptos.

La poesía se aleja de lo ilimitado, de lo cierto, de lo meramente emotivo ya que su finalidad principal es lo trascendente. Para Hegel la poesía forma parte de la verdad absoluta; y analizando a Croce le agrega otra cualidad: el sentido esencial de la poesía pues ésta devuelve lo finito a lo infinito, lo universal a lo particular, y así construir la universalidad que constituye su carácter.

"Nuestro propósito ha fracasado si entendemos por esencia de la poesía lo que se contrae en el concepto general y que se cale igualmente para toda la poesía, pero esto general que vale igualmente para todo lo particular es siempre lo indiferente, aquella "esencia" que no puede ser esencial".¹

El quehacer poético es una actividad que logra reflejar artísticamente lo que cualifica al sujeto, sin tener quizá que mencionarlo explícitamente, sino que se vale de sus recursos discursivos, por ejemplo, de la metáfora o la paradoja.

Retomando las reflexiones de Hegel, la poesía no es un mero capricho de la inventiva sino un acto racional e intelectual que llegue a captar lo esencial de un hecho. De acuerdo con ello, los pintores podemos recurrir a la poética —sin caer en una mera narración de hechos o imágenes simbólicas—, para plasmar el pensamiento plástico... Finalmente en forma.

¹ Heidegger.- *Arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977. p27.

En este sentido, la poesía y la pintura requieren de rigurosidad técnica, formal y proyectual, puesto que la mente al carecer de una limitante puede ver y sentir hacia otras dimensiones que permanecen ocultas a nuestra racionalidad, quizá sin tener claridad en la idea, pero que ello no signifique ser imprecisa. Al respecto Flaubert asemeja la presión de la poesía con la geometría. Por otro lado, hace patente la relación que existe entre poesía-poética con las experiencias humanas sensitivas-rationales, respectivamente:

"(...) Cuanto menos se sienta de una cosa, tanto más somos aptos para expresarla (tal como es siempre, en sí, en su universalidad, liberada de todas sus contingencias efímeras). Pero es necesario poseer la facultad de hacerla sentir a nosotros mismos, facultad que no es otra cosa que el ingenio".

Flaubert al hablar de genialidad lo ejemplifica con Baudelaire y éste con Delacroix. Contemporáneo a ellos encontramos a Mallarmé, quien completa la idea de Flaubert:

"El arte supremo consiste en dejar ver con la impecable posesión de todas las facultades que se está en éxtasis, sin haber demostrado que nos elevábamos hacia las simas".

Esto es el arte, la filosofía; y negarlo es negar una de las cualidades que caracterizan al hombre: la facultad de presentar las cualidades más excelsas de lo humano, con la mayor sencillez y coherencia sin demostrar que se está llegando a lo sublime.

La vinculación de lo poético con la pintura se establece mediante la unión de la materia con las ideas, es decir, con lo formal. Lo formal no es únicamente una relación de significación abstracta de la plástica sino también un vínculo estrecho entre las ideas, los sentimientos y la materia.

El hecho de presentar un tono específico en lugar de otro para significar cierta presencia o plano, es una relación poética para estructurar una idea plástica específica. Si el tono a colocar fuese cualquiera,

entonces no se podría considerar como poética, puesto que para que ésta exista, debe estar presente un orden específico establecido que signifique aquella idea o sentimiento de manera perfecta, que la haga <<ser>>... Ser precisos, exactos, excluir cualquier forma de ambigüedad: encontrar la manera precisa de expresión para que no pueda existir otra más que en esa forma plástica única.

Ejemplifico esta relación formal con la plástica por medio de un ejemplo visual en el cine del director Won Kar Wai. En lo cual profundizaremos en incisos posteriores, puesto que en principio es pertinente aclarar cuál es el vínculo de la plástica con una obra temporal como lo es el cine.

2.2 La poética del Blanco como espacio tiempo.

El concepto del blanco unido al vacío como formalización de una circunstancia temporal y como formalización del color; poco a poco se ha ido constituyendo como discurso poético formal.

Dicho concepto unido a la pintura, no se presenta como un objeto determinado, lineal; no se queda en un plano meramente sensorial, imitativo —como planteaba Platón—, sino que transita entre lo sutil de la experiencia y llega hasta la pureza del razonamiento.

Para llegar a esta claridad o filtración del razonamiento conducido o unido a la intuición, se requiere una serie orgánica² de investigaciones para adquirir una perspectiva al momento de la realización plástica.

No puede pensarse que la creación de una obra sea fruto de una reflexión o intuición espontánea; es más bien, el resultado de la consecutividad del trabajo práctico y reflexivo a lo largo de la vida; nutriéndose

² Gastón Bachelard. *Epistemología*. Barcelona, Anagrama, 1973. p16.

de investigaciones, de experiencias visuales, auditivas, cinestésicas³, olfativas, gustativas, táctiles, espirituales, sentimentales. "Las sensaciones, en todos los casos, no son otra cosa que la fantasía original, causada por la presión, por los movimientos de las cosas externas sobre nuestros ojos, oídos y otros órganos"⁴

El arte fluctúa entre las determinaciones indirectas del conocimiento, es decir, incide específicamente en que ya no se busca únicamente la representación. Se trata de plasmar situaciones específicas mediante la complementación de conceptos y técnicas en relación con la realidad, por ejemplo, la extensión de la escultura hacia los campos escénicos de teatro, o el empleo de tecnología en la obra artística.

Sin embargo, la inclusión de la tecnología en el terreno del arte funciona únicamente como medio para llevar a cabo una sistematización de orden formal o conceptual. Sin ello, el objeto presentado tiene una ausencia o carencia total de lo que caracteriza al arte como un hecho espiritual y simbólico del sentimiento del hombre.

Uno de los fundamentos de la representación es volver a re-presentar, es decir, volver a pensar para estructurar, mejorar o especificar las estructuras reales que pueden llegar, incluso, a ser inexistentes en la naturaleza; por ejemplo, como muchas de las técnicas de la física o de las matemáticas, que sin embargo, son generadas por la inteligencia humana.

Gracias al desenvolvimiento funcional⁵ de las artes plásticas y al valor de uso o de cambio, se ha generado que el artista que se dedique a analizar las visualizaciones más intrincadas del conocimiento formal,

³ "[...]El control del movimiento y la postura merced a los órganos sensitivos de la piel y las articulaciones (...), se denomina control cinestésico. (De dos palabras griegas que aluden al movimiento y a la sensación)". Otto E. Lowenstein. *Los sentidos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969. p211.)

⁴Lowenstein., *op. cit.* p212.

se convierta, en muchos casos, en un ser inaccesible y fuera de lo real cotidiano, en que el único vínculo con la sociedad es la obra realizada. Dicho hombre no es *útil* para los bienes mercantiles, pero sí lo es para la construcción del concepto de cultura; en este sentido nos parecemos al hombre de ciencia que describe Bachelard:

"Cada vez se desacreditan más todos los valores del hombre estudioso, del hombre laborioso; la ciencia sólo es una pequeña aventura, una aventura en los mundos quiméricos de la teoría, en los laberintos tenebrosos de las experiencias ficticias (...)"⁶

Esto que refiere Bachelard es una circunstancia actual de los artistas que nos dedicamos como parte de nuestra vida profesional a la investigación. Por lo que insertar la poética como una parte dialéctica de las artes plásticas a nivel estructural y constructivo es una posición política ante la incertidumbre de la dominación comercial de las artes en esta época globalizada.

A continuación evoco a un artista del medio cinematográfico actual, por presentar de manera tangible lo que para mí es la formalización como poética.

⁵ Desde la modernidad las artes aplicadas tratan de embellecer funcional y decorativamente, por ejemplo: BauHaus, Art Nouveau, el Art Deco. Pese a las orientaciones individualizantes existenciales, y psicoanalíticas del arte Europeo de principios del siglo XX.

⁶ Bachelard., *op. cit.* p37.

2.2.1 Wong Kar-Wai (China, Shangai 1958).

Desde el principio supe que no quería hacer una película sobre una aventura amorosa. Hubiera sido muy aburrido, predecible y sólo hubiera tenido dos posibles finales: irse juntos o renunciar y regresar cada uno a su propia vida. Lo que me interesaba era la forma en que la gente se comporta y relaciona en las circunstancias de esta historia, la forma en que guarda y comparte los secretos.
Wong Kar-Way

En Wong Kar-Wai las imágenes, el tiempo, la materialidad, el colorido y la percepción adquieren una forma casi pictórica, gracias a su riqueza conceptual y formal. Lo podemos visualizar en el largometraje *Happy Together*, en el que —de manera trascendental—, el espíritu del tiempo se convierte en acontecer.

“El realizador Wong Kar-Wai, es en definitiva, un visionario (...), combina esta sensibilidad con una gran agudeza emocional y aborda en su trabajo contenidos profundos con una plástica que le ha valido un merecido reconocimiento en el ámbito mundial”.⁷

Las necesidades humanas más intensas y necesarias son manipuladas en una yuxtaposición de escenas pictóricas, percibidas en su cotidianeidad y en los destellos de intuición que cada circunstancia presenta: espacios íntimos, costumbres, actitudes frente a la vida, decoración de las habitaciones. Todo ello constituye una serie de situaciones que unidas presentan un panorama general de un periodo de vida, y de alguna

⁷ Ana Laura Álvarez Vargas. “*Happy Together* ganadora al mejor director en el Festival de Cannes 1997.”, en *Cineteca Nacional*, Nueva época, XIX, núm., 219, p 26-27

manera, forma parte de la aportación del cineasta a la historia de la sensibilidad humana como acontecimiento fílmico.

Es decir, cuando en un discurso pictórico —o de cualquier rama de las artes plásticas—, se rozan varias redes de la materia con lo inmaterial (lo teórico), el objeto adquiere algo más que la superposición o yuxtaposición de materiales.

En este sentido hablar de lo poético en su capacidad de composición de hechos relativos a la literatura, resulta importante tomándolo como una especie de guión que da la argumentación del discurso de las formas, es decir, la composición de la obra no se enmarca como un hecho perceptual abstracto, sino como una consecuencia del acto reflexivo ante la realidad.

Unas de las escenas más emotivas del largometraje es, sin duda, cuando una pareja homosexual baila tango en la cocina: reflejan un amor profundísimo en la unidad de un momento.

La sucesión y detención de las imágenes forman parte de la estrategia del cineasta para enfatizar los momentos fílmicos que desea que se inscriban en la memoria de los espectadores. Además, dicha estrategia opera como la memoria, pues siempre que se recuerda, se detiene el tiempo en imágenes evocativas.

El logro de reflejar ese momento de tiempo es lo que esta tesis propone: la unidad de lo formal con lo poético que traduce las necesidades más profundas de la gente, es decir, lo imaginario.

El arte es potencia y vivencia. Potencia que construida contiene la claridad y pureza de la obra, y que forma la excelsitud del filme.

Otra de las obras magníficas de Wong Kar-Wai es *Deseando amar*, un largometraje en el que el desarrollo cromático y temporal tiene una consecuencia más significativa en comparación con *Happy Together* en la

que la retroactividad visual del tiempo se presenta sólo al final, cuando el protagonista transita por Hong Kong en un tranvía. Esa imagen plástica tiene una contundencia en su referencia al regreso, tanto para el movimiento en momentos específicos, como para la evocación de su antecedente de salida (ir hacia delante) y retorno (ir hacia atrás).

En *Deseando amar* las imágenes que presentan la "suspensión del tiempo" son más frecuentes. Se plasman como si fuesen pinturas filmicas: con el sonido de la lluvia, el roce entre los cuerpos, la presencia del otro con el espacio cuando es una mirada, con la mirada cuando es palabra: Lai conoce a Chang y éste cree que se puede *ver mejor con los oídos*.



Deseando Amar

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Happy Together

Esta perceptibilidad cercana a Merleau Ponty es la forma aérea de percibir los cuerpos en la fenomenología de la percepción y posteriormente en su obra inconclusa. Explícitamente lo encontramos en la introducción de *Sentido y sin sentido* en donde no únicamente se realizan las lecturas en parámetros de intuición sino también en parámetros extra-fenomenológicos

Cuando los artistas acudimos a la teoría no lo hacemos para argumentar nuestro quehacer, puesto que el arte no requiere de muletas para sostenerse. Es la complejidad de las soluciones artísticas la que obliga a investigar en otras áreas para llegar a comprender lo que está ocurriendo en determinada área artística.

La reflexión en el arte se da en formas, espacios y colores. Querer dominar al arte por medio de las teorías es estrechar la puerta en que se generan las nuevas propuestas artísticas. El arte es algo más que las

palabras. Existen cosas que son difíciles de decir, pero que traducidas en el lenguaje de las formas, de la música o de la poesía, pueden llegar a significar. La teoría es producto de un razonamiento, el arte es producto de un sentimiento acerca de lo real.

La fenomenología se ha acercado a los hechos artísticos desde un enfoque: la significación por medio de la percepción de los hechos invisibles. Acaso se podrá hablar del papel que juega la significación en el proceder de la fenomenología; puesto que la percepción, la captación de la intuición, y la relación con el contexto o lo otro, de alguna manera determina lo artístico, que es un proceso sinónimo de creación continua. Pero quizá no de cómo se generan los procesos de creación de la forma; por consiguiente, le será poco probable hablar del cómo o del qué del arte.

Tampoco conocer perfectamente las teorías y las reglas para el oficio, garantizan llegar a hacer arte. Tal vez puedan garantizar el "saber hacer", pero de ninguna manera pueden llegar a enseñar a ser capaces de rozar los enigmas poéticos del arte.

Así mismo, de ninguna manera, depende de los elementos de análisis con los que se cuente, ya sea el contextual, el formal, el imaginario, el político, el filosófico; puesto que ninguno de ellos importan cuando en realidad no se está haciendo arte. Valoración que no depende de una autoridad sino sólo del artista mismo.

Puesto que lo poético es aquello de lo que se constituyen los fragmentos de la belleza, son producto de la *poiesis* (creación) del poeta—, y lo imaginario son aquellas huellas indelebles de los innumerables recorridos de la memoria del hombre por lugares regidos por lo necesario; podemos concluir que lo formal de la pintura es valorar la esencia de su creación propia, que es la que constituye lo poético a través de las diversas lecturas imaginarias que se le pueden dar a cada intención formal.

Francastel expone en *Sociología del arte* que

"El arte, como todos los lenguajes, es una manera de registrar ciertas lecciones de la experiencia, no para proporcionarnos la solución aproximada del enigma universal, sino para sugerirnos modos de acción diferenciados".⁸

Por lo que de ninguna manera se pretende cerrar las significaciones de lo formal de manera categorial, sino hacer un enunciado de lo plural y lo diverso del arte, en su vínculo con lo inconmensurable de la poesía y lo imaginario. No es lo formal por lo formal, sino lo formal como poética de lo imaginario.

Si profundizamos en el significado de lo imaginario podremos descubrir su vínculo con la pintura y en particular con el blanco.

2.3 Lo imaginario.

Memoria: Recuerdo, reminiscencia.

Imaginario: Lat. *Imago*. Representación de las cosas. Es imaginario todo lo que, como la sombra no tiene ninguna existencia propia y de lo cual a la luz de la vida, no se podría concebir la ausencia.

Imaginar: Representar fundándose en datos más o menos valederos alguna cosa de lo que no se tiene conocimiento directo.

Imaginación: Lat. *Imaginatio*. Visión, imagen; la facultad de representarse en imágenes cosas pasadas, ausentes o no perceptibles por los sentidos. Imagen creadora o invención. Facultad de representarse objetos o acontecimientos que nunca se vieron, de concebir relaciones que nunca fueron observadas.

Análisis de la imaginaria: a) Supone que las personas tienen imágenes bastante articuladas y con coherencia interna cuando en realidad pueden ser bastante incoherentes. [...] b) La significación de la imaginaria de clase no ha sido demostrada: incluso aunque las imágenes sean coherentes, sistemáticas e inequívocamente identificables.

Imagen de la sociedad: Conjunto más o menos articulado de elementos cognoscitivos con que un miembro de la sociedad o de un sector de ella representan para sí mismos, en varios niveles de conciencia y eventualmente para otros, las estructuras fundamentales de la sociedad en que viven, clase social, canales de movilidad, desigualdades sociales, conciencia de clase. La imagen de la sociedad es un elemento central de toda ideología.

(*Diccionario de Sociología*, por la edición de Nicolas Abercrombie. p87-132.)

⁸ Pierre Francastel. *Sociología del arte*. España, Alianza, 1998. p33

En el inciso anterior desarrollamos el vínculo de lo formal con los procesos estructurales de los objetos artísticos, uniéndolos con el concepto de lo poético. Es decir, que lo formal no es únicamente forma sino un vínculo con lo esencial del objeto creado.

El interés por lo imaginario deviene de una pregunta: ¿cuál es el vínculo de lo formal con lo imaginario? ¿Acaso una pintura abstracta, perceptual, pragmática, tiene impresos los caminos secretos de lo remoto?, ¿o de aquellas circunstancias silenciosas que se graban sin querer en la memoria?

Trataremos de responder a las interrogantes desde un punto de vista metodológico, principalmente desde la sociología; sin que ello signifique dejar de lado algunos puntos fundamentales de la psicología, así como cuestiones filosóficas que nos aportarán motivos de reflexión para lo plástico pictórico.

Lo imaginario en la sociología en relación con la memoria o el *inconsciente colectivo*⁹ y la historia reciente, tienen mucho que aportar, por ejemplo, las modificaciones que se han ido gestando a lo largo del tiempo desde las colonizaciones de los países americanos. Por otro lado, la psicología cuenta con algunas reflexiones que aportan otro enfoque a las formas en que significan los seres humanos, mismas que se encuentran en su inconsciente. También se tocarán algunos puntos que se relacionan con la política.

⁹ Concepto creado y desarrollado por Carl Gustav Jung. Se debe esclarecer la diferencia entre el inconsciente personal (trabajo por Freud) y colectivo. El primero es todo aquello que la persona ha vivido y queda grabado en el inconsciente y que de alguna manera la persona, llegado el momento, lo ocupa para asimilar las nuevas experiencias. El imaginario colectivo es "una predisposición de su pasado racial para actuar de ciertas maneras. A medida que el hombre ha evolucionado a lo largo de los siglos, ha acumulado conocimiento y sentimientos y supersticiones. Éstos junto con las predisposiciones acumuladas de la generación presente, no desaparecen sino que son dados por medio de la herencia a cada nueva generación. (...) Ciertos temores que parecen universales y que son conocidos para todos los hombres, por ejemplo, sentimientos hacia la madre, aspiraciones hacia una figura sobrenatural, adoración de dioses y deidades". (C.G Jung, *Teorías de la personalidad*, p. 110)

Para Jung (1875 - 1969) el imaginario se constituye como las huellas mnémicas invisibles e imborrables de cada civilización; las cuales quedan plasmadas en frases e imágenes de movimientos sociales.

Lo imaginario es aquello que le da cuerpo a las significaciones humanas. Se confunde con los hechos puesto que está detrás de ellos de manera inconsciente, y está sujeto a las vivencias de la memoria. Aunque la sociología, la psicología, la política, lo literario y la filosofía son difíciles de medirse y cuantificarse, son ellas las que representan y se presentan como las que permean las acciones del colectivo, y son precisamente las pautas para un análisis racional de los hechos humanos.

Unir dicho concepto a la forma plástica es el resultado de muchas lucubraciones que van desde haber necesitado incluir el concepto de poética, hasta la conjetura de su vínculo con el imaginario como generador de estructuras formales en el arte. De ahí la búsqueda de referencia del blanco como imaginario colectivo.

Realicemos pues, esta lógica apodíctica para lo imaginario, para posibilitar la contradicción de lo creído y acceder al terreno de una significación clara. Se tomarán como límites y referencia las dudas, que servirán para corroborar la conjetura acerca del vínculo entre el imaginario colectivo y la experiencia plástica formal del arte.

2.4 El blanco simbólico.

**El blanco ha sido luto, honor,
El blanco significa pureza,
hipocresía burguesa, honor,
limpieza, transparencia,
eliminación de enfermedades,
bondad, claridad, riqueza,
ideas lapidarias de lo diverso,
mojigatería, Divinidad.**

El hombre como un ser simbólico ha elucidado diversas y múltiples acepciones para el concepto de blanco; de acuerdo con las civilizaciones, y las épocas. Por esta razón se presenta una breve referencia a lo simbólico, aunque no sea el principal objeto de investigación de este trabajo. Por lo tanto. Debe considerarse este inciso como una acotación únicamente para contextualizar dicho concepto.

La simbología del color ha sido preferentemente manipulada por la psicología para identificarla con ciertas significaciones y referentes de emociones, así como para identificar los diversos estatus de las culturas. El blanco siempre ha sido representación de lo positivo y negativo, por lo tanto, de cualquier contraste dialéctico que hable de la parte positiva: el Bien en contraposición con el Mal.

La historia simbólica de los colores¹⁰ nos habla de la capacidad que tiene el hombre de poder significar lo simbólico y lo imaginario a través de un solo color, expresando así los discursos artísticos de cada época.

¹⁰ *El blanco higiénico, sobre todo, que se impone a partir del siglo XVIII, presupone una filosofía pragmática, casi groseramente newtoniana, en la que todo otro color se refleja en una clara conciencia civilizadora, como una segunda piel, extendiendo una acción dominante de limpieza de las áreas de sombra, no carente de una feroz ambigüedad en la blanca certeza que descubría Melville persiguiendo al monstruo blanco Moby Dick (1850): <<Sucede que en su esencia la blancura no es tanto un color como la ausencia visible del color y, al mismo tiempo, la fusión de todos los colores: se produce esto, que es una vacuidad muda tal y tan llena de significado en un vasto paisaje de nieves, un ateísmo incoloro de todos los colores que nos hace estremecer. Cuando consideramos esa otra teoría de los filósofos naturales, que todas las tintas terrenas serían astutos engaños no connaturalizados con la verdad de las sustancias sino sólo superpuestos desde el exterior, de modo que la divina Naturaleza se pintaría sólo como la prostituta cuyos encantos no recubren sino un íntimo sepulcro, (...) y pensamos que el místico cosmético, el gran principio de la luz, que produce cada uno de los colores, permanece en sí mismo siempre blanco e incoloro.

(...) El león que con su rugido espanta a todos los animales de la tierra, teme y muestra respeto sólo por gallo blanco. En esta fase no carente de incertidumbre dialéctica, el fenómeno del <<blanco>> se absolutiza no sólo respecto a la luz sino también a la oscuridad que, según las opiniones de Goethe y los románticos, sólo puede existir en la poesía y en la pintura; y así nace un nuevo tema de

Según Cooper¹¹ el blanco para cada cultura tiene una simbolización específica, aunque lo simbólico presenta de manera más universal las significaciones.

producción artística: el <<claroscuro>>, un dibujo penetrado por una luz apagada y por un color que se hace absoluto en la forma de los objetos representados (el monocromo y la grisaille). En general, a partir del <<color aire>> que predomina en las fachadas de las ciudades del siglo XVIII, se enciende una dominante blanca que en la recuperación de los fantasmas neoclásicos alcanza a las imágenes y a los cementerios de la ciudad burguesa, que aclara su propia separación de la realidad negra y humeante de la ciudad productiva. La blancura de los mármoles de tendencia clásica es asumida histórica y socialmente con el fin de ennoblecer edificios públicos y privados, mientras que para el hombre de la Grecia clásica la inexpresividad del blanco le habría quitado valor a toda cosa, tal como lo demuestran los rastros de policromía del Partenón y de las prótesis coloreadas y brillantes de las estatuas de Olimpia, las pupilas irisadas de los mármoles clásicos que nunca fueron blancos antes de ser contemplados neoclásicamente. La representación en blanco-clásico de la civilización burguesa prefería asumir, en el aire del melodrama, una forma histórica de representación, pero no sólo sobre las cosas sobre de la que se pudiese reconstruir una verdad arqueológica, sino sobre una sola y gran apariencia fantasmática en la que se pudiese contemplar la exteriorización de una nueva *ethos* junto a los principios de libertad, igualdad, propiedad, consagrados por la fresca revolución. Esa ambigua perspectiva de los caracteres históricos de los edificios, según los nuevos destinos de la historia civil, se condensa en el blanqueamiento general de los interiores, cuando se desea limpiar las trazas de lo ya visto para destinarlo a una nueva habitabilidad, eliminando los signos de quien nos ha precedido con la esperanza de poder vivir en forma diferente. En el blanco y en la cal se entierran el luto y la memoria trágica, planteando dentro de las mismas paredes las nuevas energías y las nuevas esperanzas de la vida burguesa: salud, trabajo y familia. (...) Junto al efecto blanqueador al que predispone el espacio público y privado, se da el nuevo ambiente para la ciudad burguesa e igualitaria, y se difunde un negro individual y personal (en los muebles y en los vestidos).

(...) El color que llamaremos de la <<indistinción ofensiva>> no puede cubrir los emblemas y los vehículos de paz o de socorro que se señalan con el signo intangible del blanco, junto con la elevación cristiana de la cruz roja de la pacificación sobre la antigua bandera de rendición, semejante a las banderas amarillas de la epidemia y de la cuarentena que rechazan, por su naturaleza, toda ofensiva.

(...) El blanco, en cuanto unidad declarada de todos los colores posibles, aún en su conocida ambigüedad, y el negro con su negatividad, en la ciudad industrial tienden a ser colores de referencia por su connotación positiva y, más precisamente, por su falta de color, claro y oscuro, oscuro y claro, que tenderá a uniformarse en la medianía de los colores neutros y de los grises que no ofenden. (Brusatin. *Historia de los colores*, p113-117.)

¹¹ "(...) El blanco es lo indiferenciado, la perfección trascendente, simplicidad, luz, el sol, el aire, iluminación, pureza, inocencia, castidad, santidad, lo sagrado, redención, autoridad espiritual. Una túnica blanca indica pureza, castidad o el triunfo del espíritu sobre la carne; en Oriente es el color del luto, lo mismo que en la antigüedad grecolatina. El blanco se asocia con la vida y el amor, la muerte y el entierro. En el matrimonio simboliza la muerte de la vida precedente y el nacimiento a una vida nueva; al final de cuentas la trascendencia y con ello la renovación. Una mujer vestida de blanco tiene también las connotaciones de amor-vida-

El arte de la actualidad se detiene en las abstracciones de los conceptos más que en los símbolos. Tal vez la razón sea que resulta costoso todo bagaje cultural universal. Sin embargo es de vital importancia puesto que, es a partir de lo simbólico, de las creencias de lo humano, como han perdurado las civilizaciones.

La ausencia de espacios simbólicos puede generar una especie de psicosis generalizada en la colectividad.

La relación de lo simbólico con lo formal es precisamente el carácter inter subjetivo de los imaginarios colectivos y personales que estructuran de manera específica las obras plásticas.

El inconsciente colectivo y el personal determinan la subjetividad del artista y por ende la forma de componer la obra: la manera de colocar las líneas, la comprensión de los espacios, etc. En este sentido, se puede decir que siempre habrá obras únicas, puesto que ningún ser humano es igual a otro y el momento en que se crea la obra es irrepetible.

muerte, como la Afrodita délfica de las tumbas, la Freya o Frigg escandinava, y la Hel/Freya teutónica, "la Bienamada", diosa de la muerte. El blanco, el negro y el rojo representan las tres etapas de la iniciación. El blanco y el rojo representan la muerte. La bandera blanca denota rendición, tregua, amistad, y buena voluntad. Alquímica: la fémina alba, el Lirio Blanco, es una mujer, el principio femenino, la luna, la plata, el mercurio, la pureza de la luz indivisible y la segunda fase de la Gran Obra. Amerindia: lo sagrado; el este. Azteca: el sol poniente, la noche. Budista: dominio de uno mismo, redención, el Tara Blanco, la más alta transformación espiritual a través de la feminidad, "la que nos conduce fuera y más allá de la oscuridad del cautiverio", la Madre de todos los Budas. Celta: la diosa terrenal. China: el Tigre Blanco, el oeste, el otoño, metal, duelo. Cristiana: el alma purificada, alegría; pureza; virginidad; inocencia; vida sagrada, integridad. El blanco se usa en todos los sacramentos: Bautismo, Confirmación, primera comunión, matrimonio y extremaunción. Es el color de los santos que no sufren martirio y de las vírgenes, así como de la Pascua, la Navidad, la Epifanía y la Ascensión. El blanco y el rojo representan el demonio el Purgatorio y la muerte. Druídica: los sacerdotes vestían de blanco y su uso era generalizado en el bautismo. Egipcia: el blanco y el verde representan la alegría. Griega: luto, amor, vida y muerte. Hebrea (Cábala): júbilo (Ecl 9,8); purificación (Is 1, 18); la Corona. Hindú: Conciencia pura, auto iluminación, luz, *sattva* (movimiento ascendente), manifestación, el este. Maorí: tregua, rendición. Maya: paz; salud. Romana: se viste en ritos propiciatorios, pero también para el duelo. (J.C Cooper. *Diccionario de símbolos*, p53-54).

Lo imaginario dista de lo simbólico por las razones que plantea Sartre: lo imaginario forma parte del inconsciente colectivo y personal, lo simbólico es la racionalización de las significaciones. Esto es lo que constituye lo formal de la plástica, la abstracción de lo imaginario de una manera más concreta. Es decir, que no es a partir únicamente de la narrativa simbólica como se fundamenta una obra de arte, sino a partir de caracteres más sutiles y particulares de lo colectivo.

2.5 Fundamentos de lo imaginario.

La historia de las civilizaciones la conocemos a través del filtro de los historiadores. Nos muestran u ordenan la información de acuerdo a los documentos¹² tal vez encontrados y/o elegidos por el historiador.¹³

Cuando un hecho histórico llega a la representación, a tomar forma de monumento, es porque ya ha adquirido significación en relación con el contexto en el que surge como representación.¹⁴

El papel que desempeña lo imaginario en la historia es el de "productos espirituales", que están vinculados, no a contextos escritos, sino a imágenes que pueden ser documentos pictóricos, escultóricos,

¹² "Por documentos no sólo es el escrito, con el propósito de documentar algo, sino también el oral, el arqueológico y también aquel que es capaz de interrogar los silencios de la historia." (Jaques Le Goff. *El orden de la memoria, el tiempo como imaginario*, p90.)

¹³ César González Ochoa. *A lo invisible por lo visible*. México, 1995, UNAM, p11.

¹⁴ "Si el documento no es algo inerte a través del cual se adivina el pasado; si la historia no puede verse como memoria colectiva que, con ayuda de los documentos, recupera sus recuerdos, entonces habría que hacer lo siguiente: en lugar de solamente reconocer lo ocurrido del pasado, habría que desplegar una masa de elementos que es necesario agrupar y disponer en relaciones. En pocas palabras, transformar los documentos en monumentos". (*Ibidem.*, p12.)

literarios. A esta parte de la historia se le llama "historia de lo imaginario", concepto que no debe confundirse con las tradiciones¹⁵ humanas, mitos¹⁶, rituales¹⁷, etc., que pertenece a la historia de lo simbólico.¹⁸

Al hablar de lo imaginario y lo simbólico es imposible que las lecturas no se entremezclen, pues es casi invisible la línea que los divide. Su diferencia radica en que lo simbólico tiene reconocimiento social e histórico, a diferencia de lo imaginario, que es lo que no se escribe ni se reconoce; trata de no verse porque molesta, porque los recorridos del inconsciente generan preguntas que al final desembocan en uno mismo, nos preguntamos acerca de los elementos que nos hacen estar vivos: el agua, la luz, el aire, el trabajo, Dios.

Todo aquello que constituye los deseos y pasiones indescriptibles que se conforman y se revelan ante al lógica y lo comprensible, los miedos más remotos e inenarrables, cuya competencia sólo concierne a la energía que nos da vida; la imperfección es lo que cualifica a la humanidad.

¹⁵ La tradición es la herencia cultural. Esto es, la transmisión de creencias y técnicas de una a otra generación. (Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, p1146.)

¹⁶ Por mito se puede conocer como relato y en tres acepciones: a) como forma atenuada de intelectualización, b) el del mito como forma autónoma de pensamiento o de vida y c) el mito como instrumento de control social. (*Ibidem.*, p806.)

¹⁷Rito: Práctica relativa a las cosas sagradas. (Emille Durkheim, *Formes elementaires de la vie religieu.* p1022.)

¹⁸ "Una de las partes de la historia que requiere más estudio es la historia de las representaciones, la cual asume diversas formas. En primer lugar, podemos señalar la historia de las concepciones globales de la sociedad, que también se puede llamar historia de las ideologías; después vendría la historia de las estructuras mentales, comunes a una categoría social, a una sociedad o a una época, que podemos denominar historia de las mentalidades; enseguida estaría la historia de las producciones del espíritu vinculadas no con textos escritos sino con la imagen y que permite tratar el documento literario, pictórico, etc; como documento histórico, que podemos llamar historia de lo imaginario; finalmente, podría hablarse de una historia de las conductas, de las prácticas, de los rituales que remiten a una realidad escondida o subyacente que llamaríamos historia de lo simbólico. (González., *op. cit.* p13.)

Según Le Goff lo imaginario forma parte del campo de la representación y ocupa allí la parte de la traducción no reproductora, no simplemente transpuesta en imagen del espíritu; sino creadora, poética —en cuanto su sentido etimológico—.

El imaginario es el orden que el hombre no preestablece; pero es lo que le da coherencia y preferencialidad a los acontecimientos de su vida. Los imaginarios son las relaciones que se establecen como vínculos políticos, afectivos, de poder, etc. Es allí donde radica su importancia y susceptibilidad de ser manipulado por las clases dominantes a su beneficio.

Sin embargo, esta última característica, no es de gran importancia para esta investigación, puesto lo que nos interesa es la manera en que lo imaginario contribuye a estructurar lo significativo en el arte.

Significar no es representar la realidad objetiva, medible; sino aquello que sólo los hacedores dotados de lo imaginario hacen significativa mediante pinceladas, espacios, temas, símbolos y luces; música, teatro, cuerpo, movimiento, voz, trabajo de cualquier tipo, sea cocina, arreglar alguna máquina, vender en la calle, etc.

El arte que se puede sentir o imaginar abarca algo más que la formalización plena. Por muy bien ejecutada que esté, el arte se refiere a fenómenos plenos que no se pueden medir, sino sólo se puede saber si están allí o no.

El imaginario ordena por medio de la significación la consecución de los movimientos que integran a la obra, es lo que acelera o da pausa a los días: el día y la noche, lo blanco y lo negro.

La belleza es otra de las características del arte. No es una mera cualidad estética superficial, puesto que la belleza es algo que se hace presente o no. Puede presentarse desde lo sencillo hasta lo complejo, por ejemplo, en un movimiento en la danza, un acorde sinfónico, una escena teatral...

Lo imaginario se relaciona con las creencias y los valores. No es una condición racional, sino los rastros que las sociedades han permitido o requerido que se conserve de alguna manera, ya sea oral, o inscribirse en monumentos, calles, avenidas y edificios. En este sentido lo imaginario se relaciona también con el arte porque es una forma de marcar las vivencias, de registrar los hechos, de hacer verídica una hora, etc. Todo ello para legitimarlo a las siguientes generaciones y constatar la existencia de aquella forma o etapa de la civilización.

Por lo tanto, las creencias son estrechas con el arte porque componen lo imaginario. La religión, los dioses, los ritos, las danzas tradicionales, son la parte conocida de lo imaginario, en la que el arte ha participado como escenografía; ya sea como un ídolo tallado, una caverna pintada; un cuadro que refleja la ideología o filosofía de la época o del artista, una instalación o intervención que evidencia la percepción de un espacio, de alguna manera generalizada, por la coincidencia de existir en un mismo tiempo.

En el arte actual los medios de comunicación desempeñan un papel demasiado importante, lo han convertido en mercancía y su objetivo espiritual y de investigación ha sido relegado. Es por este mismo hecho que la religión también ha pasado a segundo término, por representar valores "caducos e inútiles" para las sociedades contemporáneas. Así el objetivo primordial es la cosificación de las mercancías. La tecnología por sí misma no tiene nada de perjudicial, al contrario, permite el acceso a formas de vida más cómodas y con mayor tiempo para el acceso a la cultura.

Sin embargo la realidad es que la esclavitud, las carencias, la cosificación de la vida de la mayoría de la gente está en aumento, y los más perjudicados son nuestros niños y jóvenes, que padecen soledad y abandono por parte de esta sociedad moderna... Sólo son valorados por su capacidad de consumo.

Ya que los imaginarios son aquellos recorridos cotidianos que hacen tan particulares las existencias de unos y otros, y las preguntas que se hace el hombre hacia la vida representan lo imaginario, tendrán una permanencia a lo largo de las generaciones, puesto que la globalización sólo permite el acceso a la cultura a un pequeño porcentaje de la población, que percibe que los mitos y las tradiciones, así como la ayuda solidaria con el otro, ya no son actuales ni necesarios. Sólo adquieren necesidad e importancia los lenguajes abstractos, autónomos de sentido y justificación.

Los imaginarios aún en esta adversidad se siguen construyendo porque la capacidad reflexiva del hombre ante lo adverso es infinita, es casi una provocación para que surja lo creativo. Por ejemplo, el largometraje *Réquiem por un sueño* hace patente la posibilidad imaginaria de realización de un análisis de la realidad poetizada a través de la forma cinematográfica. En fin, lo imaginario es ese mal invitado que no quisiera verse.

Lo imaginario es la constancia del transcurso de lo humano, en que el consumismo y la decadencia no se excluyen. Es la búsqueda de la salida, la solicitud a los antepasados, a la Divinidad, a la vida, al azar. En este sentido, la forma se ha seguido construyendo, pero ahora en movimiento, o aun en la pintura.

El hablar del imaginario en la pintura, actualmente representa una búsqueda extensa en todo el mundo, puesto que lo formal es la construcción —en cuanto una fenomenología de la materia— que es por medio de lo imaginario.

La materia se ha vuelto irreal, y si la pintura habla de un hecho, se vuelve conceptual por tener la necesidad de la referencia a las palabras. Pero esto no excluye que cualquier persona tenga acceso a lo imaginario, pueda disfrutar de lo irreal, de lo trascendental de la conciencia hecho materia pictórica.

La memoria colectiva no está construida únicamente de dioses o mitos, sino también de sus recorridos.. Sin el prejuicio de lo simbólico.

Una de las herramientas que utiliza el artista en el acto de la creación es el imaginario. Acto inconsciente que sintetiza su época, acto que sale de sí, que es valorado y categorizado en la posterioridad.

Los verdaderos artistas siempre estarán inconscientemente resignificando el imaginario colectivo a través de los referentes formales; por lo tanto, siempre irán adelantados a su época.

2.6 La otredad o el imaginario.

La fenomenología formal es en donde el espectador por su dimensión, por la materia de la pintura, está induciendo a sentir y a reflexionar alrededor de los títulos y la forma plástica que no describe ya las circunstancias y hechos a partir de los que se está ejecutando el sujeto-plástico; sino que refleja los referentes perceptuales e imaginarios que le dan motivo a la obra.

Esa fenomenología formal está generada a partir de ejercicios no lineales en forma -tiempo neoliberales, sino en autonomía como individuo, como ser en comunidad social y ente universal.

La pintura es todo un fenómeno por sí mismo, y adjudicarle significados adicionales a su discurrir es presionarla hacia un terreno que no le es intrínseco. Sin embargo, que la pintura y las artes en general sean para sociedad registros paralelos del pensamiento, hechos relevantes, o formas de percibir el mundo; es un hecho que no podemos negar. De allí que se deriven los distintos géneros de la pintura.

El otro es el espectador en que la obra cobra vida a través de la imaginación, que está relacionada con el suceso. La obra en sí, está hecha de los otros. En este sentido, el imaginario puede parecer una especie de lenguaje silencioso, pero en realidad tiene una lógica consecuente si tomamos en cuenta los estudios rigurosos.

Si lo imaginario de alguna manera representa vestigios únicos de la experiencia privada e individual, como parámetro de reflexión que ha pasado de la traducción de mitos e ilusiones primarias a la formación de sistemas cognoscitivos;¹⁹ irremediablemente tiene una connotación política e ideológica que refleja el sistema de valores predominantes en el mundo hegemónico actual, donde el sujeto es la otra parte de sí mismo como ego, y el otro es reflejo de lo que es el ego. Entonces, todo se conforma como una estratagema de recursos psicológicos, para argumentar los valores de una sociedad pluralista repleta de infinidad de individualismos,

¹⁹ Según Lacan de la esencia de lo imaginario es "una relación dual, una reduplicación ambigua, un reflejo "de espejo", una relación inmediata entre el sujeto y su otro, en la que cada término pasa inmediatamente al otro y se pierde en un juego interminable de reflejos... Imaginación y deseo son realidades de un ser finito, que puede surgir de la contradicción entre el *self* y el otro, sólo por la génesis de un tercer término, un "concepto" mediador que, al determinar a cada término los ordena en relaciones reversibles y progresivas que pueden ser desarrolladas en el lenguaje. Todo el problema de la simbolización yace aquí, en este pasaje de una oposición dual, a una relación ternaria, pasaje del deseo al concepto". (Fredric Jameson. *Imaginario y simbólico en Lacan*. Buenos Aires, Manantial, 1991. p.43.)

que en realidad constituyen una misma cosa, un mismo ente enajenado en el ir y venir, entre el tener y el deber.

Si el distanciamiento fenomenológico es una especie de distancia entre el ser y el acontecer real; el arte no es algo que esté alejado de lo cotidiano, de la reflexión de la que es fruto. El arte es producto del ser a diario; y por ello la referencia y el interés de no remitir a los mitos ni a lo sagrado, puesto que ello significa formalizaciones de lo imaginario que construyen lo simbólico, y no es la construcción simbólica en lo que se enfoca este análisis, sino en aquellas nociones elementales de sobrevivencia humana, que se olvidan, precisamente, por las connotaciones simbólicas, las religiones, las ideologías.

Estructurar una investigación en relación a la formalización del blanco estableciendo el vínculo con ciertos aspectos teóricos como lo son el imaginario, significa nombrar la *no repetición*, la transformación y caracterización de las ideas al contexto simbólico, es decir, *no actuar* en razón de dichos referentes.

El imaginario no se construye de razones; por ello tal vez su sabiduría se construye de sentimientos, y su vínculo es producto de la construcción de la obra de arte.

Historia de lo imaginario.



Tradición oral:

- espiritualidad,
- monumentos,
- recorridos u obras.



Hecho plástico:
tal vez ni siquiera conocido
o re-conocido, pero imborrable
e innegable.

Historia de lo simbólico.



Tradiciones escritas:

- ritos y
- mitología.



Obra de Arte.

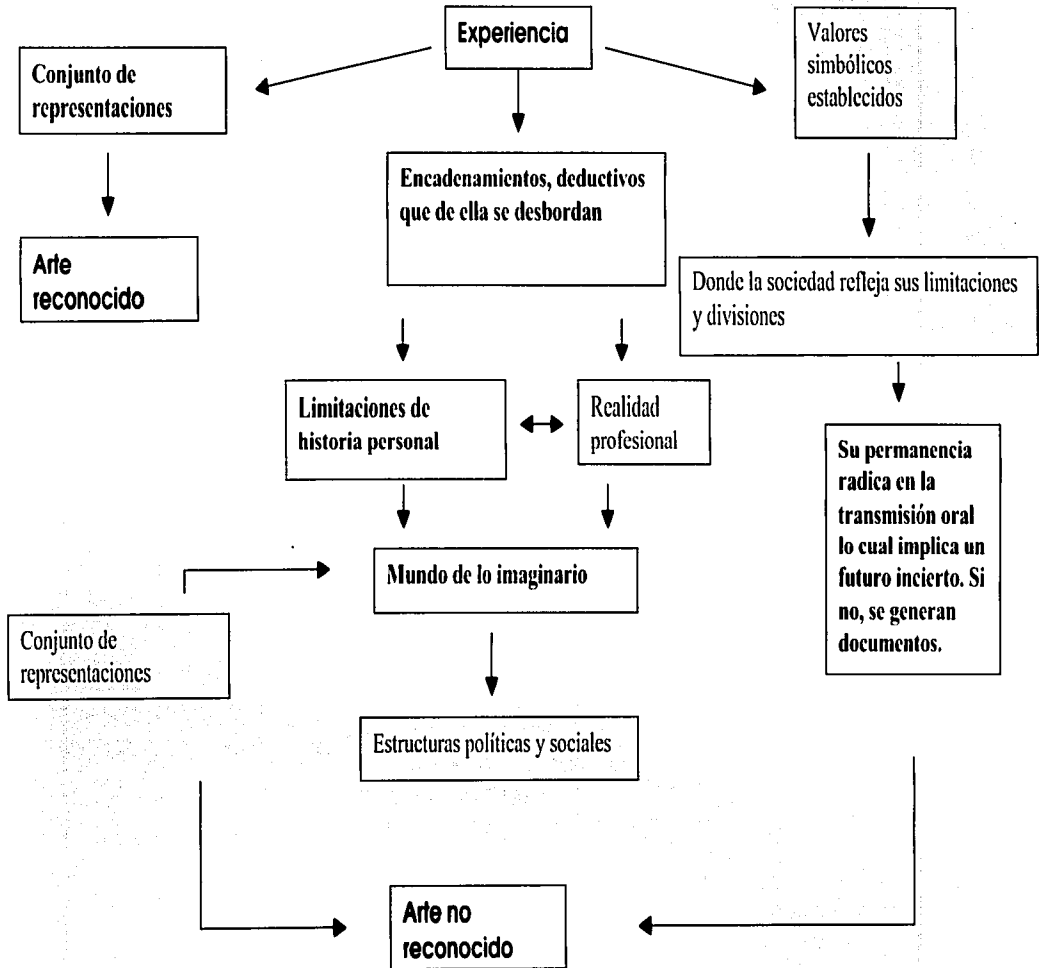
En este cuadro sinóptico se presenta el distinto desenvolvimiento de lo imaginario y lo simbólico. Lo simbólico se presenta como aquellos recorridos establecidos y documentados; el imaginario es aquello que está latente y que se difunde de manera oral. Es decir, el reconocimiento no es dado por las circunstancias de poder, sino por la tradición más antigua de las civilizaciones: la tradición oral.

La existencia de lo imaginario y lo simbólico no presupone sacrificar la existencia de uno por el otro, sino son dos maneras distintas de cohabitar cotidianamente. Son simplemente dos visiones distintas de la vida: una

relatada por los documentos escritos manejados de manera preferencial por las estructuras de poder; la otra, por el común de la gente, sin que ello influya en la importancia de cada uno de ellos.

La definición de lo imaginario es la que constituye esta tesis que es un vínculo de lo no dicho por la historia de la pintura, ni por los símbolos, ni por los lugares de reconocimiento; pero sí por el imaginario del espacio como vacío, ángulo armónico, espacio transcurrible temporal, sea un color, colores, espacios contruidos por grandes hombres de la Universidad Nacional Autónoma de México en los finales del siglo XX y principios del XXI.

La problemática de lo Imaginario.



Lo imaginario se desenvuelve como líneas articuladas en la curvatura de la experiencia, es decir, en aquellos intersticios en los que la experiencia y sus argumentos son el presentar las relaciones en que se establecen.

El cuadro sinóptico trata de explicar la presentación de las circunstancias de lo imaginario y de lo generado en esas circunstancias, cómo la obra de arte de alguna manera debe de promover su registro, ya sea fotográfico, documental, hechos artísticos, acciones grabaciones, videos. Aunque éstos no se encuentren en los museos, hay que promover su conservación para una valoración y aprendizaje posterior si es que dicha aportación fue significativa.

Lo que a continuación se expone es precisamente la significación de los recorridos orales de lo imaginario, pero como un acontecer histórico particular en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Capítulo 3. Dos experiencias en la plástica mexicana del siglo XX.

Prefiero la angustia a la paz que se pudre
Fernando Pessoa.

3.1. David Alfaro Siqueiros.

A pesar de que Siqueiros no fue maestro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, lo tomo como ejemplo por su audacia y resistencia para confrontar los elementos plásticos. En este sentido es y será un maestro para todos los pintores cultos y conscientes de esta y de las generaciones venideras.

Existe el prejuicio de que al hablar de Siqueiros no se puede hablar más que de política. Cosa más falsa —sin considerar que todo acto, hasta el más elemental es político—. Basta con que contemplemos sus obras, “están ahí”, y no únicamente son un discurso político. La obra de Siqueiros está llena tanto de investigaciones plástico-matéricas, como formales; sin mencionar la valoración que hacen del contexto social y colocan al arte mexicano a un nivel mundial.

3.1.1. El progreso formal en la pintura.

“(…) Si hay una subsecuente superación formal, que es acumulación progresiva y aumento, en consecuencia, de valores plásticos, perfeccionamiento del lenguaje y elocuencia plásticas (la profesión y el oficio) arranca históricamente por la invención de la silueta para pasar por la estructura de la forma (Renacimiento, Durero, etc.). La invención del claroscuro, la invención

de la estructura del espacio, la invención de la perspectiva, la invención de la matización del color que crea espacio".¹

"(...) Pretendemos poner fin al instintivismo, al método sonambulesco como móvil exclusivo para la producción de las artes plásticas".

(...) Bajo la dirección democráticamente electa sobre el mezquino trabajo individual; el trabajo de grupo reconcentra una enorme riqueza emotiva, técnica y de acción física humana sobre la tarea emprendida. Los pintores están caminando hacia el conocimiento científico de la naturaleza de los colores, de los tonos, de los valores, de las formas, de los volúmenes, espacios del ritmo del equilibrio, de la mecánica del movimiento..."²

Hacer pintura, entender y saber por qué y en dónde se coloca una línea es un acto político en sí. Cuando Siqueiros habla de que los elementos e instrumentos son los que generan la ciencia plástica, no está exagerando, y es que, si bien hemos analizado los conceptos de la plástica como el modulado, el vacío y los medios tonos, con relación a la encáustica; definitivamente para formatos mayores a dos metros y mezclas de treinta o más colores en la paleta, no es posible, por ejemplo, utilizar óleo, puesto que es un material muy costoso que daría solamente la posibilidad de pintar a unos pocos. Sin embargo, con la gran capacidad de mezcla de la resina y de las ceras y con la posibilidad que tenemos de diluirlas, por ejemplo, con barnices, o con diluyentes³; resulta un camino para todos aquellos que no sacrificamos nuestra vocación por no tener un poder adquisitivo tan elevado.

¹ David Alfaro Siqueiros. "Algunos conceptos fundamentales" en *México en la cultura*. 23 de sep. 1951.

² Archivo de la biblioteca del Sala de Arte Público Siqueiros. Artículos No. 02859, 02905 "Los vehículos de la pintura dialéctico subversiva" 2 de sep. 1932. p44. Agradezco a América Juárez Reyes, por proporcionarme todos los documentos con gran amabilidad y no demandarme por la osadía de tomar fotos dentro de la galería a las obras del Maestro.

³ Referencia hacia el encáusto, ver la entrevista de Armando López Carmona.

En el caso del vacío la tinta china tenía un valor fundamental. Es por ello que en cualquier libro de pintura china, se explica por qué únicamente se utilizaba la tinta china para lograr los cientos de matices del negro. En este sentido, cuando Siqueiros utiliza la piroxilina en *Nacimiento del fascismo* (1937) dice: "estoy pintado al duco, pero de una manera que no había empleando antes, la cual he descubierto por la razón de mis modernas herramientas y materiales. Se trata del uso de lo accidental en la pintura, esto es, el uso de un método especial de los dos o más colores superpuestos, que al infiltrarse uno con el otro, producen las fantasías y formas más mágicas que pueda imaginarse la mente humana".⁴



**David Alaro Siqueiros *Nacimiento del fascismo*⁵ (1934).
Piroxilina sobre mazonite.**

⁴ Siqueiros, *op. cit.*, p.44

⁵ Primera obra censurada por el Gobierno Mexicano.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En esta pintura podemos valorar la riqueza de la experimentación matérica de Siqueiros, y no sólo mirar la temática: el nacimiento de la terrible época en la que vivimos.

En este fragmento Siqueiros está describiendo la conceptualización de la pintura directa en Tiziano,⁶ de aquel desarrollo de la imaginación de Leonardo; pero con un material nuevo que tiene las propiedades de secar rápido —lo que permite que hasta pueda utilizarse en papel china sin el peligro de que se rompa, ya que el solvente, por su rápida evaporación permite cualquier cantidad de saturación—.

Si bien ya es un mito decir que Jackson Pollock⁷ tomó de Siqueiros las ideas para realizar su obra, esto constituiría una realidad que a nuestros vecinos artistas de ruptura, intimistas y de vanguardia, no les agradaría mucho porque entonces Siqueiros y la Escuela Mexicana de pintura serían los padres del expresionismo abstracto.

3.1.2 La Forma: el blanco en Siqueiros.

"(...) le sacaron un banco lleno de recipientes con acrílicos, con grandes brochas de pelos y pistolas de aire en sus manos, y aparecieron firmes trazos de blancos cegadores y azules intensos sobre previos fondos negros."⁸

Considerando que todo arranque en la obra de Siqueiros se originaba a partir de un fondo negro y de sus trazos estructurales previos, —en relación a una rigurosa y bella forma de construcción geométrica poliangular—; podemos

⁶ Para más información de la pintura directa de Tiziano revisar mi tesis de licenciatura *La paleta como estructura compositiva*.

⁷ "Ninguna duda nos queda, al contemplar hoy esas obras, que el "accidente controlado" de Siqueiros constituyó el punto de partida (ampliado y cualitativamente transformado) de la *action painting* que su discípulo y compañero de trabajo, Jackson Pollock, inició, años más tarde, en los Estados Unidos". Antonio Rodríguez. *Siqueiros de Mario de Micheli*. Italia, Fratelli, 1968 (primera edición en español 1985)p22.

⁸ *Un mexicano y su obra: David Alfaro Siqueiros Cartas a María Asúnsolo*. Empresas Editoriales, México, 1969. p195.

imaginar el contraste y la riqueza formal con la que se podrán admirar los muros por la noche y el contraste de los ritmos y movimientos, de los que desentrañaba la "forma de sus seres y sus cosas".⁹

La forma es una estructura interna generada a partir de la luz. Es aquella estructura rigurosa, fuerte que se construye por contraste. En el caso de Siqueiros la connotación clásica del blanco es una división del tono para remitir a una tridimensionalidad; es decir, a la gradación y degradación entre el negro y el blanco, refiriendo a una representación. Todo ello apunta a que tomemos como ejemplo su última obra, en donde a partir de las abstracciones, los trazos generaban las figuras con lo que constituyó "la paleta armónica clásica de Siqueiros".¹⁰

blanco → verde → siena → negro.

En donde algunas veces en las cercanías de la oscuridad, podemos admirar toda una gama de rojos y anaranjados.

Siqueiros sabía que esta estructura formal era demasiado limitante para el tamaño de su obra, es por ello que en sus últimos trabajos cada vez delimitaba menos los contornos y planeaba la obra de manera más abierta:

"El obstáculo no librado es el que se refiere a la

manera de limitar las formas, líneas y

volúmenes plástico-pictóricos".¹¹

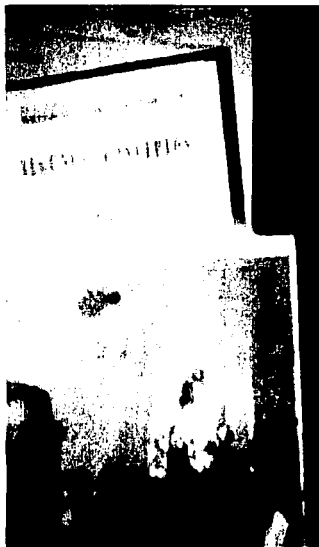
Al hablar del proceso pictórico en la pintura directa, una pintura viva, en donde la relación de la ejecución, con la fotografía, los proyectores de diapositivas, los modelos en vivo, el análisis del espacio hasta adaptarlo en espacio

⁹ *Ídem.*

¹⁰ "El movimiento barroco que Siqueiros produce y que inscribe en el espacio, su dramático claroscuro y su pincelada llena de texturas, pueden encontrarse en varios de los artistas jóvenes: Belkin, Nishizawa y Federico Silva". Shifra Goldman, *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio*. México, Domés Orozco y Siqueiros. p43.

¹¹ David Alfaro Siqueiros. "La Revolución técnica plástica" en *Reforma Social*. Octubre de 1935. p9. (Artículos 00379, 00383.)

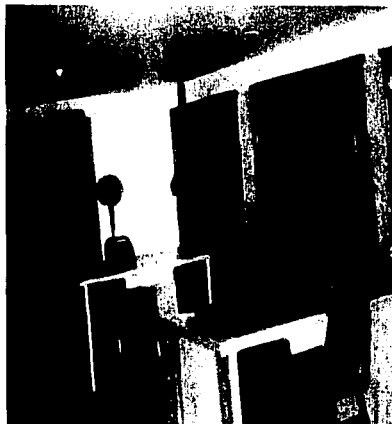
pictórico a modo que el espectador se sintiera parte del mismo mural; es decir, el proceso no estaba determinado o prefigurado sino que estaba directamente relacionado con el proceso de construcción.



Uso de la fotografía como medio pictórico.



Paleta de Siqueiros



Biblioteca de la Sala de Arte Público Siqueiros.

Estas imágenes son fotografías de los documentos utilizados para esta investigación, los presento como documentos del recorrido para realizar un trabajo de esta índole.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Estas fotografías las realicé de manera irrespetuosa dentro de la Galería de la Sala de Arte Público Siqueiros.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En este sentido no tenemos más que referirnos a la cualidad pictórica de la línea, aquella mancha que al alternar dan forma a lo pictórico. En qué momento las líneas ya no son un contorno para generar un plano o viceversa, es el misterio de lo pictórico. Las manchas superpuestas, que son flotantes en Siqueiros, no están ya ordenadas a ese apego a la tridimensionalidad, sino a un orden tonal más abierto y poético de la forma.

Sin la posibilidad de profundizar más en este gran artista, sólo nos queda repetir que su obra, tanto en aportación formal en cuestiones materiales, como en su fortaleza moral y política, es invaluable.

Por la grandeza y resistencia ante el fascismo, la obra de Siqueiros caracterizó a toda una serie de hombres mito, que de alguna manera influyeron a grupos de jóvenes que se interesaban por los aspectos sociales y la condición humana¹² ... Jóvenes que toman como origen de su investigación las soluciones formales por él planteadas.

Podemos concluir que el blanco para Siqueiros es, además de una estructura de luz, una búsqueda abierta en el encuentro de la forma plástica, que alterna con los cromas y los oscuros. Y así, encuentra al final de su vida, formas pictóricas que son ricas en dinamismo y poética, en las que los contornos y la narrativa ya no eran el motivo sino sólo la pintura misma, y la manifestación de ella como espacio plástico transgredido por un gran espíritu.

Quizás durante toda su vida el motivo que dio origen a su obra fue el político, pero definitivamente, no por ello se debe menospreciar sus grandes aportaciones a la pintura y al arte en general del XX. El imaginario, lo originario de su pintura es la libertad, la responsabilidad y la igualdad de los hombres.

¹² "Orozco y Siqueiros han influido principalmente en los artistas jóvenes de la posguerra, cuyas obras se interesaban por "el compromiso social" y la condición humana. Esto incluye a los interioristas y a artistas como Luis Nishizawa, Gilberto Aceves Navarro, Javier Arévalo, Arnaldo Cohen y otros". (Shifra Golman, *op.cit.*, p.41)

3.2. José Clemente Orozco.

Sin haber sido académico de la Universidad sino únicamente alumno, Orozco es uno de los más grandes pintores del arte universal.

De los muralistas, Orozco es quien cuestiona los triunfos de la revolución y sus consecuencias. En este sentido considero que valora la individualidad como planteamiento de vida.

En 1945 Orozco presentaba una serie de pinturas y dibujos de "temas de nuestro tiempo", que en su conjunto presentaban el inicio y el fin de la "Victoria" —otro de los alaridos del gran poeta trágico—, y también numerosas obras en las que la charlatanería, la bestialidad militarista, la injusticia y la falsedad, quedaron expresadas de forma inigualable desde los tiempos de Goya. Orozco presenta el mundo político contemporáneo como un evento humorístico de circo y al mismo tiempo un homenaje a lo místico-humano.

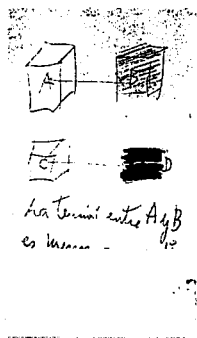
3.2.1 El blanco: el espacio-tensión armónico.

La formalización en las composiciones es uno de los problemas en los que Orozco profundizó más; lo cual queda claro en sus *Cuadernos*, en donde patenta el análisis detallado que hizo de la función que desempeña cada elemento en la composición o estructura plástica. Analiza la dinámica del espacio, su construcción y movimiento, así como la claridad de la lectura de las imágenes en relación con la intencionalidad.

La composición la aborda desde distintos puntos de vista, uno de ellos es la luz.

Mediante la construcción de un espacio pintado, Orozco se cuestiona cuál es la función de los elementos con relación al tono, ya sea cuando le rodea, o cuando lo integra. Este tipo de análisis, es en realidad, un análisis a las estructuras clásicas de claroscuro por contraste de luz.

Hay dos procesos pictóricos de Orozco que resaltan por su importancia:



Donde C es la resultante de A y B:
 A es un espacio,
 B es un cuerpo.
 A (cuerpo blanco),
 ejerce presión sobre B (cuerpo blanco)
 y tensión sobre C (cuerpo negro).¹³

Al decir que "A" es un espacio, Orozco quiere expresar el modelado del espacio, que se pinta, y en donde las relaciones de claridad y oscuridad que existen entre uno y otro cuerpo son estructuras abstractas inventadas, supuestas, para vivificar una circunstancia plástica.

En este esquema también se expone cómo la tensión de un objeto más claro en relación con un objeto cualquiera, y la relación de ese mismo objeto con uno más oscuro, es sin duda distinta, puesto que a mayor contraste mayor forma.

En la pintura la estructura es la relación del dibujo con el espacio, se da a partir de la transposición de tonos, en la que la construcción de los sujetos y relación de cuerpos, se manifiesta ya sea como manchas o líneas.

¹³ Raquel Tíbol. *Cuadernos de Orozco*. México, SEP, 1983, p37.

Si se tiene un contorno desde el inicio de la pintura, éste debe "pintarse"¹⁴, es decir, no sólo dejarse allí, ni rellenarlo o decorarlo con adjetivos que de ninguna manera significan plásticamente... Tal vez teóricamente pueden significar algo, pero en el caso de la pintura o un dibujo, estamos hablando de que lo que debe "decir" es por medio de la obra misma.

Para construirse, la pintura debe rebasar los contornos. No debe ser un mero embadurnamiento, ni falta de previsión; sino ser esa especie de "accidente controlado" de Siqueiros, en el que, si bien no está totalmente dirigido, sí podemos prever los pasos que se seguirán en la construcción del proceso pictórico determinado, puesto que aquel "lugar" pintado, tal vez pueda ser un "no-lugar", siempre y cuando la composición tenga un tono o no-tono determinado, preciso y exacto... Encontrar aquel tono que tiene una coherencia con lo que se pretende presentar. No se trata una elección al azar, puesto que el dadaísmo con sus *objets trouvés*, aun negando la esteticidad y la razón constructiva del arte, determina específicamente cierto tipo de relaciones, ya sean semánticas o cósmicas, para especificar los lugares artísticos.

Para la pintura la significación de cada lugar del plano es todo un ejercicio de investigación. En el caso de Orozco se puede considerar que una de sus mayores preocupaciones era la contundencia, y en este sentido, la claridad en la composición, la semejanza y el contraste; tensión por la relación, así como por "tono".

La relación de un contraste más alto no es una relación atmosférica, es decir, de ambiente, de luz; puesto que, a pesar de existir una relación alta en la forma, es "de forma", más no de luz; es quizá brillantez y/o intensidad. Por ejemplo, en Caravaggio, la luz no es simplemente la relación de claridad-oscuridad, sino que, para poder presenciar esa luz, es fundamental toda la serie de semitonos que rodean sus ambientes lumínicos; es el contraste para así poder obtener el relieve con relación al color en el ambiente.

¹⁴ Pintarse significa que por medio de valores se modele un tono, y que por medio de tonos se desdibuje un valor.

Lo opuesto a ello lo podemos encontrar en Rembrandt. Él tiene la idea de un contraste total, de una búsqueda de presencia de los objetos... La búsqueda de la expresividad de los cuerpos delimitados por la oscuridad, es decir, de la referencia eidética mística por la semantización de sus objetos, por la sinceridad de sus trazos.

De lo cual se puede corroborar la gran influencia europea en la pintura mexicana, que va desde Rembrandt con sus contrastes, hasta la expresividad gráfica y colorística de Goya.

Si para Orozco el contorno es un efecto y no una causa,¹⁵ podemos tratar de comprender esta idea a través de lo pictórico, en el sentido de que, cuando una pintura se mueve, genera forma, y esa forma puede generar contornos. Esto se puede visualizar muy bien en sus obras, en las que los contornos preestablecían la composición y eran producto de la pintura misma, de su movimiento. El dibujo es antes, pero con la posibilidad de cualificarse por medio de la pintura. En este sentido se acerca a lo que es la pintura de Goya.

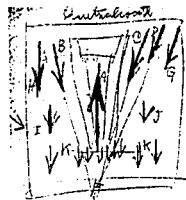
Para Orozco la composición es un sistema¹⁶ integrado de partes desiguales que conforman el todo. La organización se establece por el razonamiento, lo que remite a las relaciones clásicas: proporción, forma, color, tono, densidad, posición, carácter, significado; que generan la relación precisa entre cuerpo y espacio, o espacio y cosa... A fin de cuentas como generalmente engloban a todo esto: figura y fondo.

Al colocar la cosa o el objeto sobre una superficie pictórica, dicho sujeto adquiere una caracterización, se mueve o no se mueve, flota o no está allí, y sin embargo sí está: "Todo el espacio es manipulado con una sola intención, como si se construyera un objeto en movimiento".¹⁷

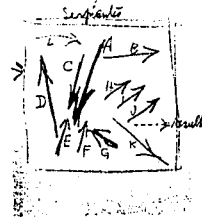
¹⁵ Proceso pictórico muy distinto al de Diego Rivera, en el cual el modelado de los tonos locales, nace de manera inherente en toda su pintura.

¹⁶ Es en Orozco, en quien podemos rastrear la idea sistémica de Salvador Herrera.

¹⁷ Tibol, *op. cit.*, p187.



A - Elevación del horizonte a la altura,
 B, C, D - Concentración,
 G, H, - Caída,
 I, J - Aplastamiento, y
 K, K - Reposo



Además de analizar el peso, las direcciones y la geometría de las diagonales, de las distintas dimensiones de la línea y las tensiones respectivas en el plano; analiza la caracterización del espacio por medio de los contrastes existentes entre sus elementos. Lo podemos observar en el este esquema, donde expone que entre los vacíos A y B hay tensión y C está equilibrado. Si hablamos de la tensión en Orozco, es referir a la mecánica del espacio plano, es decir, cómo se sabe que éste es modificado por la presencia de una forma y las cualidades dinámicas que caracterizan al espacio circundante. Es por medio de la presión que le da dirección al espacio, y por lo tanto, ubicación precisa a los cuerpos.

Si se realiza el análisis de alguna de sus obras, se encontrará que el movimiento de la obra tiene una cualidad cinestésica; lo cual se analizará en el siguiente punto.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

3.2.2 Orozco y el color.

“Conforme cambia la forma, cambia el color”.¹⁸ Al decir esto, el autor está significando al mismo tiempo que se mueve y se modifica el espacio a la vez que se modifican los valores, tonalidades y modulaciones.

El color de Orozco se relaciona fundamentalmente con el tono. Para él el tono es lo que se genera en el espacio, la atmósfera y la composición en el plano pictórico; ya que de su diferenciación consiste la separación de las formas.

La estructura cromática fundamental es verde, azul o rojo, refiriéndose a tonos locales, más no a colores locales; es decir, el rojo, el azul y el verde en una relación intrínseca con la luz general de toda la obra. La relación del blanco como mezcla no es necesaria, pues sus grises están hechos por medio de color; es decir, de mezcla de primarios y secundarios a la vez, considerando que el blanco se debe usar lo menos posible. Por esta razón decíamos que no es precisamente Corot un atmosférico de la escuela de Barbizon, sino que su esquema de composición es más apegado a la forma que a la luz; es decir, es más apegado a un tono de forma que a un tono atmosférico.

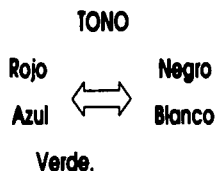
Debemos aclarar lo que es el tono.¹⁹ En un principio el concepto se desarrolló en la Escuela Nacional de Artes Plásticas por el Mtro. Salvador Herrera; sin embargo, debemos decir que dicho término es un concepto histórico, que en realidad desde que el hombre decide hacer forma lo que emplea es un tono, sea oscuro o claro, puesto que ambos no son intrínsecos al tono, sino conforman la característica del mismo. El tono se refiere a la coloración de un pigmento, a la gama a la que pertenece, a la armonía que lo constituye; por esta razón es que el tono no es precisamente claro ni oscuro, pero sí puede ser, por ejemplo, un rojizo claro o un verdoso violáceo.

¹⁸ Tibol, *op. cit.*, p193.

¹⁹ “Resultado de la mezcla de una tinta con negro y blanco. También se dice de la brillantez de la intensidad de las tintas, del efecto dominante de los colores de un cuadro. Tonos calientes y vigorosos fríos”. (Monreal y Tejeda. *Diccionario de términos de Arte*. p103).

En realidad es muy difícil definir dicho concepto, por ello sería recomendable profundizar en la obra de Salvador Herrera. Lo que podemos afirmar es que el tono es cromático y lumínico a la vez, pero no en sí mismos, sino ambos conceptos a la vez.

En mi tesis de licenciatura afirmé que "el tono es aquello relativo al color, y puesto que el color es relativo a la luz, entonces, se puede definir el tono como luz-color".



Orozco genera sus mezclas de grises con blanco más negro, más rojo carmín, más ocre. Eso quiere decir que la gradación como principio lumínico, era primordial para generar el nivel preciso de intensidad, para después agregar el nivel de saturación cromático que requería para la composición.

Así mismo recordemos que las relaciones de transparencia para la sombra y saturación, son también referencia de la pintura europea que Orozco utilizaba.

Para concluir diremos que Orozco desarrolla la relación del blanco como mezcla más que como una indicación de claridad y relieve, así como la designación de la tonalidad en referencia a la claridad u oscuridad. Podemos observar en sus esquemas de color cómo el verde oscuro se mueve hacia el verde amarillento claro, o más bien amarillo verdoso (sin mezcla de blanco); sin embargo, al hablar de un anaranjado claro, no podemos evitar pensar en su modulación con la mezcla del blanco.

También se puede observar la intención de relacionar los verdes, rojos, azules y púrpuras hacia el oscuro. El uso del blanco en sus paletas como modulación, lo podemos mirar desde la forma de construir su paleta, al incluir el blanco en primer lugar.

Colores fundamentales en Orozco:

Blanco.	Blanco.
Negro.	Negro.
Gris	Venecia.
Verdaccio.	Marte Amarillo.
Sinaprio.	Siena Quemado.
Anaranjado.	Viridian.
Verde (viridian + negro).	

Colores fundamentales en Orozco:

Colores extras.	13 pigmentos.
Rojo cadmio.	Negro
Marte.	Blanco.
Indio.	Venecia.
Venecia.	Marte amarillo.
Óxido de cromo - cadmio.	Siena.
Azul (viridian + cobalto).	Viridian.
	Rojo cadmio.
	Marte.
	India.
	Óxido de cromo.
	Cadmio amarillo.
	Azul (viridian + cobalto).

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

Como podemos observar la mezcla del negro y el blanco son fundamentales para la mezcla con la gama cromática. Si observamos más detalladamente los pigmentos que utiliza, veremos que el verde es uno de sus colores fundamentales que es utilizado como medio tono o como modulación en intensidad lumínica. Es a razón de ello que en las mezclas —que son bases para él—, el verde anaranjado, el negro sinopia, el negro verde, el ocre sinopia, el gris anaranjado, el sinopia verde, y el negro ocre; ¡todos son verdes!²⁰

Es increíble la cantidad de variantes con tan pocos colores, pero el verde es construcción.

El blanco (mezcla) es también aludido como contraluz en relación con los verdaccios, pensado que Orozco construye los oscuros con azul, violeta y verde; es decir, en este caso sí se puede pensar que el blanco entra en poca cantidad para contrastar la luz, aunque yo dudaría que dicho oscuro no tuviese un poco de blanco para relacionarlo con la claridad.

3.2.3 Modulación del color en Orozco.

Orozco plantea tres tonos fundamentales:

Color + Bco. + color.

Color + Ng + color + Bco. = Bco. + color.

Color mezcla de gris + color.

²⁰ El verde será el origen de una investigación posterior.

En las relaciones de la primer mezcla es clara la forma como se comienza una modulación: el color blanco, y conforme se quiere mover el color se aumenta la cantidad de éste. En la relación posterior el color se relaciona con el blanco o con la gradación exactamente al revés: al blanco se le agrega el color, así como en la mezcla de la parte media, que es la modulación cromática de un gris aumentando la saturación del color, y en tercer mezcla es lo que se explica en el siguiente párrafo: la relación de aumento de color al acercarse al negro para hacer la forma o presencia plástica de los oscuros, para aquellos en los que su temática es la oscuridad. Este tipo de relación es técnica-conceptual, relación que no se puede ignorar.

Bco. + Color 1.

Gris + Color 2.

Ng. + Color 3.

La proporción del color aumenta del blanco al negro (gradación) porque la variación de la intensidad y la saturación del color hacia la oscuridad, es lo que significa la luz y la forma en el claroscuro. Sin embargo, este tipo de relaciones no las enseña ningún maestro de pintura de la ENAP, aunque sean de vital importancia, pero afortunadamente Orozco desglosa el proceso:

COLORES FUNDAMENTALES.

1. Más Más Color. Más
 Bco. ← Bco. ← → + Bco. → + Ng. Ng.

2. Más Más
 Bco. ← + Bco. ← Color → + Ng. → Ng.

3. Más Color
 Bco. ← + Bco. ← Ng → Ng → Ng

Mezcla Mezcla
 4. Color Color Color Color Color
 Más Bco. → Bco. → + Ng → Más Ng.

En la primera de sus mezclas fundamentales, especifica que cada vez se debe agregar más blanco al color (exactamente es una modulación). Si se va hacia la oscuridad, se tiene que modelar la luz con el aumento de negro al color, lo que generaría un claro oscuro; más no un oscuro claro pues sería la operación invertida, es decir, al negro agregarle color.

El movimiento de las flechas indican que al color se le agrega el negro, pero también podría ser que el color se le agregue al negro.

Se tiene como centro de la mezcla el color, que se mezcla y se mueve hacia la claridad —lo que convierte a esto en una valoración del color—.

La cuarta mezcla significa —como ya se dijo en el capítulo uno— el modulado del color.

Siqueiros consideraba a estos tonos estructurales como mezclas modificadas por medio de la claridad u oscuridad. Superponía el oscuro sobre el claro o medio, con el medio sobre el claro o el oscuro, y con el claro sobre el medio o el oscuro. Esto quiere decir que el proceso del cuadro implicaba, de alguna manera, únicamente dibujar, componer y rellenar, como se lleva a cabo en algunos procesos de diseño, ya que (como vemos en sus notas anteriores), el color se constituye a partir de las divisiones del tono.

Las superposiciones de Orozco hacen referencia a su proceso pictórico. Enfatiza el valor de estas mezclas en relación a la luz.

“Empezar por los claros haciendo terreno, oscuros sobre medios y medios sobre claros”²¹. Si bien, este tipo de relación se refiere al proceso de superposición, no deja fuera al proceso de yuxtaposición, y por lo tanto tampoco al modelado, aquel que es forma y referencia a lo tridimensional.

Orozco recomendaba la superposición de tono sobre tono, por ejemplo: ocre claro sobre ocre oscuro, venecia sobre óxido de cromo, verde sobre verde, rojo cadmio sobre anaranjado.

Como puede observarse, la construcción pictórica de Orozco demuestra la gran maestría de este genio de la pintura universal. No fue político ni dogmático, simplemente un incrédulo entre los logros falsos, un místico irreverente ante lo prohibido por una sociedad mojigata pero con la capacidad de valorar los logros.

En el fondo, esto es lo que integra su posición en el contexto, siempre concentrado en el arte para lograr expresar aquello para lo que nació; para pintar. En lo personal Orozco es a quien más respeto de todos los muralistas, por su

²¹ Tibol, *op. cit.*, p45.

firmeza y compromiso ante una posición crítica de la realidad, como si el arte fuera parte de un juicio final: lo que se haga es finalmente lo único que importa, lo demás es perogrullada.

3.2.4 ***El hombre en llamas.* (Hospicio Cabañas, Guadalajara Jalisco.)**

La Excapilla de Hospicio Cabañas y el Salón de Actos de Chapingo (pintado por Diego Rivera) representan el arte contemporáneo mexicano y constituyen "dos ejemplos culminantes de la historia de la pintura universal".²²

Se ha dicho que la forma no puede separarse de la idea que la crea y la anima". Por eso, tratar de traducir en palabras a Orozco o a cualquier artista plástico, es siempre "cometer una traición".²³

Describamos brevemente *El hombre en llamas* en su representación simbólica. Tres figuras desbordan la cúpula, la primera duerme con el cuerpo adherido a la tierra; el segundo es un hombre inerte sin cabeza del que sale un brazo tocando el hombro del tercer hombre que mira con expectación en el futuro del ser humano. La segunda figura es la del hombre barbado, quizá un filósofo o artista que mira al infinito interno y del vacío; el tercer hombre contempla el universo. El cuarto hombre es capaz de elevarse por él mismo, por la sangre que se ha convertido en fuego y energía cósmica. Al fondo la esperanza de la inmensidad del universo, la fuerza, la energía y la pasión... Ese hombre que convive con su cuerpo y reconoce su movimiento.

"(...) "Orozco sobrevive a la pérdida de la fe", tal es el credo del Prometeo, hermano de este hombre de fuego que realiza las hazañas más inenarrables para salvar al hombre, "en aquel sólo arde la cabeza y en éste todo él arde. El hombre que supera al hombre".²⁴

²² "Arte moderno y contemporáneo de México" Tomo II México: UNAM, 1994. Pág 59.

²³ Salvador Echevarría. Orozco. Hospicio Cabañas. Guadalajara: SEP 1966, p. 11

²⁴ *Ídem* "Arte moderno y contemporáneo de México" p59-60

3.2.4.1 La paleta en la Cúpula de Manuel Tolsá. (1938-39.)

Pensemos cómo es que el maestro pintó la obra para no sólo pensarla a nivel descriptivo.

1. Esbozo de las cuatro figuras: dibujó y trazó con un gris medio una grisalla de verdaccios y azulosos para enfatizar la expresividad de sus trazos. La parte humana es en el primer plano, donde podemos encontrar grisáceos oscuros contruidos con verdaccios y azulosos como lo vimos en sus estudios de paleta, utilizando el blanco como claridad en los relieves de la forma, como notas expresivas de los rostros de los hombres.

Esta pintura monocroma está generada por el tono violáceo verdoso de la grisalla. En Prometeo está dada la expresión, fundamentalmente, por las relaciones cromáticas en contraste con la expresión del rojo del fondo modulado con las variaciones entre el carmín, del rojo cadmio y el bermellón, así como por los violáceos traslúcidos de las orillas más cercanas hacia las partes monocromas.

2. Modulado de rojos cadmios, carmín-anaranjado hacia el amarillo hasta incorporar los tonos grisáceos de las figuras principales, para unirlos a las piernas de Prometeo en llamas. Cabe resaltar que la modulación de los rojos y de los grises, casi funcionan como verdes —además de que, como ya lo vimos, sus grises siempre contenían algún tipo de verde—, por el contraste simultáneo, modulando los rojos hasta llegar hacia los medios tonos. Además se pueden observar distintos matices de verdes en contraste con la monocromía de los hombres de la tierra de alrededor, debido a que el contraste cromático entre la intensidad de los rojos y la paleta monocroma es muy fuerte.

El contraste de las llamas más bajas en la altura de tono, es básicamente el valor casi oscuro-claro. El claro en el blanco con amarillo y tonos de naranja mezclados con blanco, son modulados con pinceladas de tonos más enteros, al lado de los tonos violáceos que se vislumbra que colocó en un principio.

3. Los tonos medios que modelan el torso y las piernas son el "lodo" de Delacroix, lodo que construye la luz en relación con las manchas del rojo cadmio y el tono siena violáceo oscuro. Con los acentos del verde ese medio tono se modula hacia el blanco de la claridad del brazo que se integra a las llamas.

Este contraste de cromatismo-monocromía es significativo en cuanto contraste temático compositivo y metafísico de hombre común. Es decir, su lenguaje formal-plástico determina la posibilidad y contundencia temática del mural.

La temática simbólica es la sublimación, la imaginaria, la mística; pero la estrategia adoptada en el nivel formal poético es precisamente la referencia a la sublimación imaginaria y simbólica.

3.2.5 Tensiones Armónicas.

Hagamos, pues, un análisis de la composición de las tensiones dinámicas que se generan en su obra, ya que ello es fundamental en Orozco, y referirse a su pintura sin mencionarlo, sería una intencionalidad errónea e inconsciente con la realidad plástica que le comprende.

En el primer capítulo argumentamos que el espacio es uno de los principales medios de expresión en la obra pictórica, así como en la primer parte de este capítulo, observamos cómo este pintor investigó las relaciones de tensión y manipulación del espacio; lo que le dio una disciplina estructural contundente con relación a los estudios que realizó acerca de Miguel Angel Bounarotti, y de la simetría dinámica de Jay Hambridge. Este tipo de pintura de abstracción formal del color, tiene mucho que ver con las circunstancias sociales planteadas a partir de una reflexión plástica entre fenomenología y vivencialidad. Quizás de alguna manera bastante relacionada a las estructuras mentales que utilizan los escultores cuando piensan en el espacio.

La idea de la percepción que se puede tener de un espacio específico con relación a la ubicación del espectador, se vincula con las relaciones topológicas y los sentidos cinestésicos que plantea Lowenstein.²⁵ Los parámetros que se tomaron en cuenta para analizar a *El hombre en llamas* en este trabajo fueron las estructuras geométricas; es decir, mediante toda la gama de relaciones armónicas y secciones de oro. Y así, podemos visualizar que todos y cada uno de los trazos realizados por el Maestro, coinciden de manera perfecta con las magnitudes áureas; lo que significa que, aun no pudiendo demostrar si la inclinación que asombra a cualquier espectador que se encuentre bajo la cúpula, resulte posiblemente una curvatura infinita, de alguna geometría particular.

En los siguientes esquemas realizados podemos visualizar toda una serie de relaciones armónicas y de sección de oro.

Estos esquemas fueron realizados con el fin de valorar la capacidad de este gran pintor para significar y componer el espacio. En este sentido es parte intrínseca de esta investigación, ya que limitar el blanco a su posibilidad cromática, se puede considerar como el no comprender dicho elemento en sus capacidades estructurales —es decir, poéticas²⁶—, y en su capacidad de registrar lo imaginario.

La tesis que presento es precisamente el hecho de que lo formal abstracto de la pintura —ya sea el color, la forma de componer el espacio, la valoración de las tensiones o el vacío en un plano, las superposiciones o las armonías no consecutivas del color—, pueden resultar una aportación más significativa que sólo referirse a ello como la solución formal.

²⁵ "El control del movimiento y la postura merced a los órganos sensitivos de la piel y las articulaciones se denomina control cinestésico (de dos palabras griegas que aluden al movimiento y a la sensación). El gran filósofo Sherrington acuñó el nombre de "propioceptores" para tales mecanismos, aludiendo a la recepción de información acerca de lo que ocurre en nosotros mismos". Otto E. Lowenstein. *Los sentidos*. México, Fondo de Cultura Económica. p108.

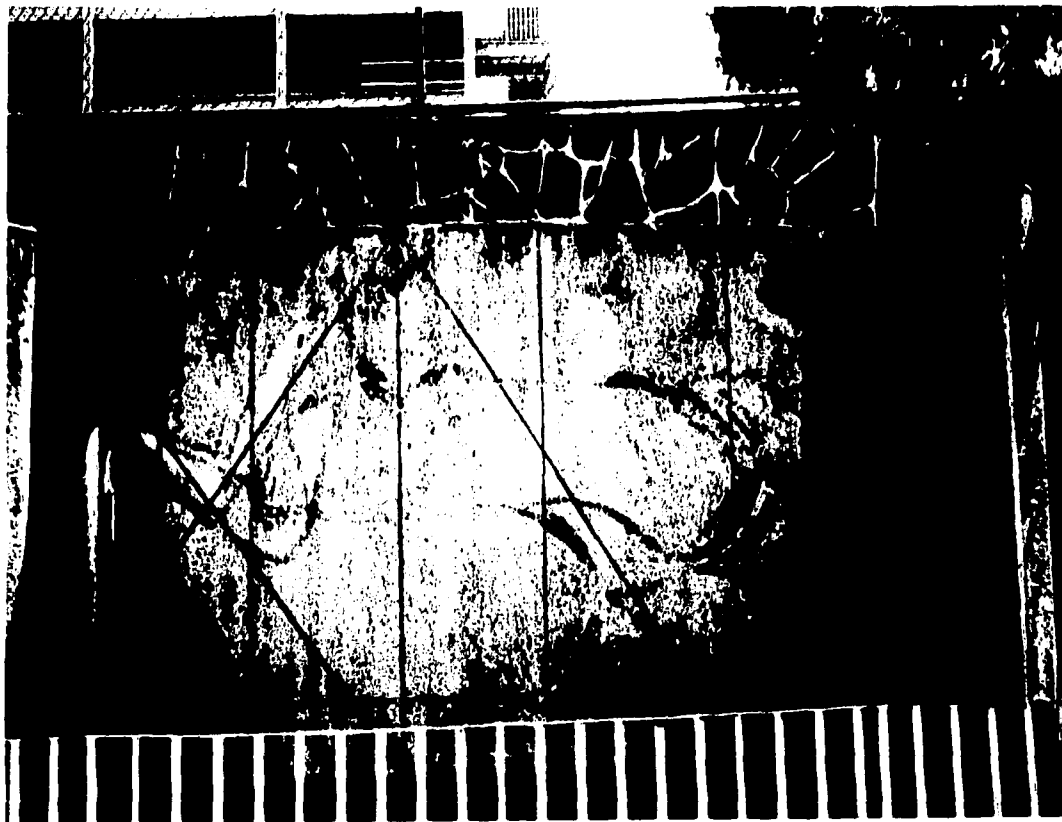
²⁶ "La Poética apunta al conocimiento de las leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra. Pero por oposición a ciencias, como la psicología, sociología, busca tales leyes dentro de la literatura misma. Por consiguiente, la poética es un enfoque, a la vez abstracto e interno. Tzvetan Todorov. *¿Qué es el estructuralismo?* México, Fondo de Cultura Económica, 1969. p21.

Lo formal abstracto de la pintura es la acotación más alta que puede tener un realizador de formas, puesto que en ello radica su profesión. En lo personal, desde un color hasta un vacío o una línea, puede significar lo poético; desde luego bajo el rubro de una categorización contextual y fenomenológica y de alguna manera, pragmática y espiritual. Lo formal-poético no se puede encasillar en ser solamente lo espiritual o aquello que acota a simbolismos o metáforas, además de ello, puede significarse históricamente, geoméricamente, sociológicamente, etc.

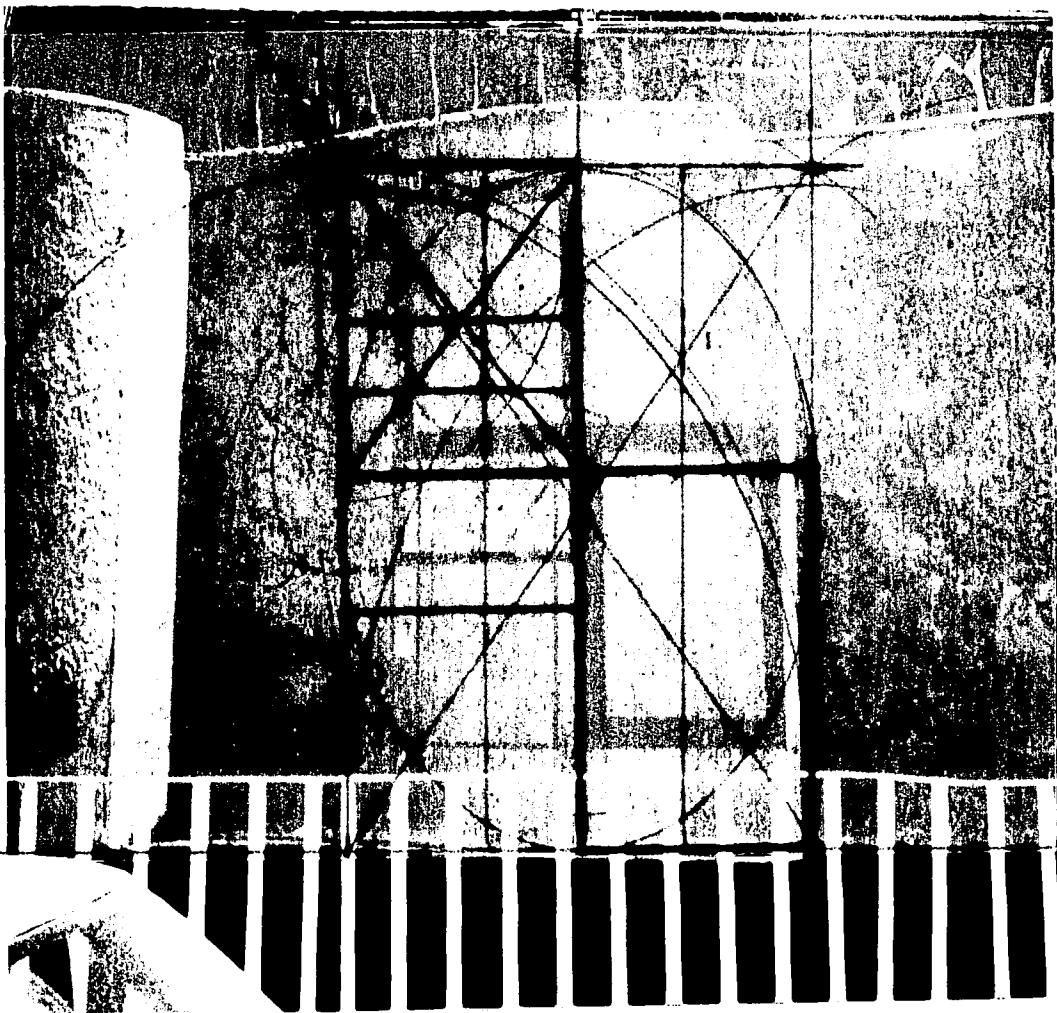
Es por ello que con estos esquemas terminamos el análisis realizado a la obra de este gran genio de la pintura universal. Es una forma de darle el lugar que ocupa al lado de Miguel Ángel, Leonardo Da Vinci, Goya, Rembrandt, etc. Que en nuestro país hayamos tenido a este magnífico hombre, ejemplifica la potencialidad creativa, poética, imaginaria y conceptual del hombre mexicano; las cuales le dan un camino para no repetir únicamente las modas extrañas del arte.

Para saber qué es lo que Orozco hizo en la cúpula, visité el último mural realizado por el Maestro, el que se encuentra en el Conjunto habitacional Miguel Alemán. Visita que fue recomendada por Ana Irene Ramírez Galarza, profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México, a quien consulté para profundizar en las relaciones estructurales del espacio como un fenómeno matemático en específico.

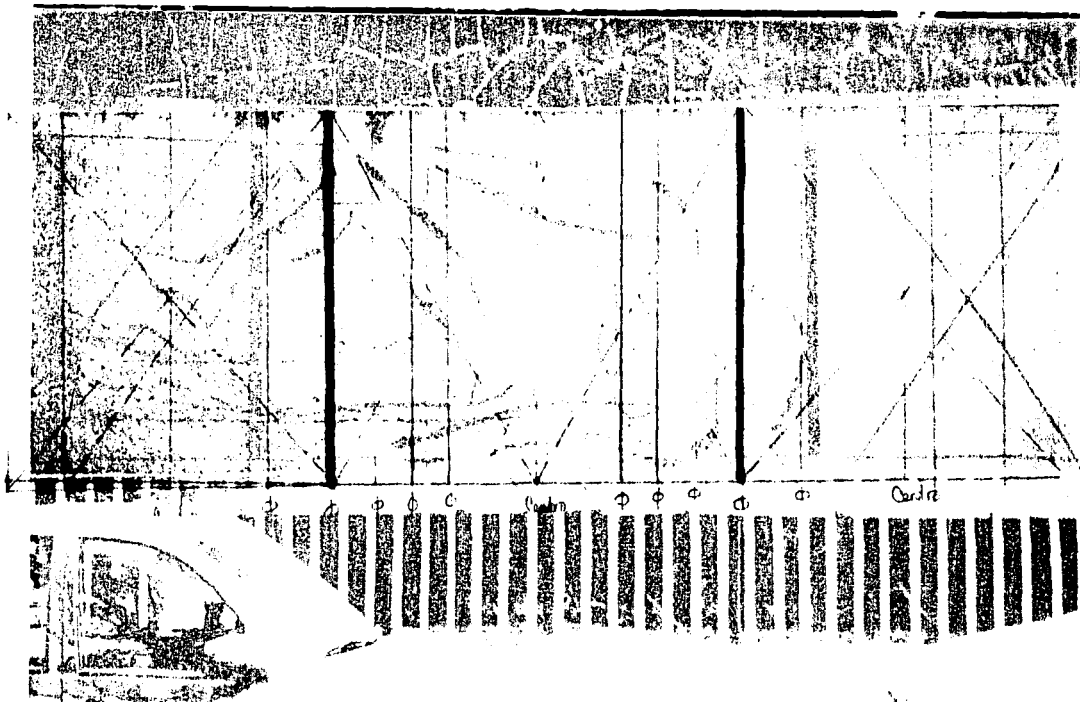
Al analizar tanto *El hombre en llamas* como el ejemplo vivo de la estructura geométrica del Conjunto habitacional Miguel Alemán, encontré y comprobé que todas las estructuras que hay es este esquema geométrico, son progresiones verticales armónicas que se encuentran, como su nombre lo indica, en puntos áureos.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fotos del mural de concreto con un marco de acero.
Último mural de José Clemente Orozco.
Trazado en los días anteriores a su muerte.

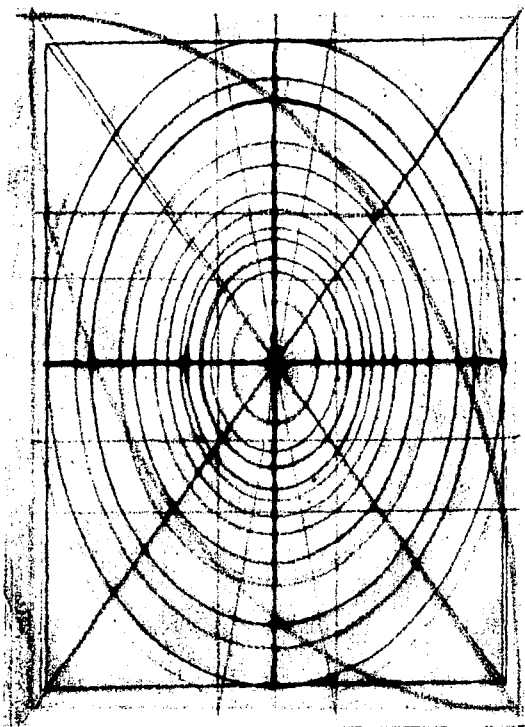
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En el primer esquema se puede observar la progresión o relación armónica²⁷ de líneas verticales, que están ubicadas en puntos áureos. En el segundo esquema, encontramos una composición armónica de un cuadrado, lo que genera dinamismo y aprovechamiento total del espacio. A continuación presentaremos lo que consideramos que demuestra lo dicho acerca de todos los trazos de Orozco: que se encuentran en puntos áureos. El análisis se realizó con base en la fotografía y los bocetos encontrados tanto de este mural como de otros; para así poder comprender cuál era su intención compositiva al realizar este mural.

²⁷ "Para nuestros modestos menesteres, constituye un gran recurso en la composición plástica, y ejemplo palpable de su generación, pudiéramos decir espontánea, de relaciones de oro siempre fértil en proposiciones de solución, rico en recursos, dúctil y flexible no obstante su precisión geométrica matemática.

Como ya sabemos tomando la mitad del cuadrado y la diagonal de esta mitad transportándola a la prolongación de la base, obtenemos el .618 y sus ancho.382 es decir: Hemos construido un rectángulo áureo.

Pero si del cuadrado tomamos la diagonal total y su dimensión la trasladamos a la prolongación de la base, ello crea un rectángulo que sin ser de oro, es armónico, y viene a constituir la raíz cuadrada del cuadrado inicial: 1.414 es decir un rectángulo en <<ra>> que es menos alargado y más propicio para componer". Santos Balmori. *Aurea Mesura*. México, UNAM, 1971. p39.



La cúpula del Hospicio Cabañas "El hombre en llamas", 1937, Fresco

José Clemente Orozco

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En primer lugar, encontramos el esquema áureo más lógico en el que podemos observar que la circunferencia exterior con la interior se encuentra en una posición áurea, y por ello se obtuvieron las diagonales básicas.

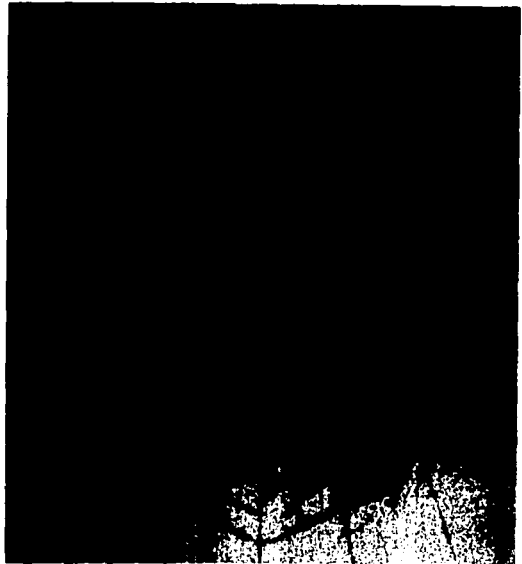
En el segundo esquema podemos ubicar al hombre en llamas, el Prometeo, que se ubica en una zona áurea; es decir, el movimiento de la dirección del hombre tiene una razón áurea, no está ubicado exactamente en el centro.

El tercer esquema es una serie de circunferencias áureas trazadas a partir de los trazos de Orozco, con lo que se puede corroborar, que cada trazo se ubica en un lugar armónico y las direcciones mantienen la relación circular en toda la composición.

En la geometría hay una tendencia a generar el movimiento por medio de pirámides con una proyección armónica en espiral, a manera del Serpentino Lomaziano de Miguel Ángel, el que se basa en la necesidad de la propia naturaleza del movimiento de contraponer la dirección de las direcciones o tensiones. En este sentido, si observamos la dinámica de la figura, podemos ubicar que es un hombre que está caminando en perspectiva piramidal; la cual podemos identificar en los bocetos que a continuación presentamos.



"El Hombre pentafásico" para el mural *El hombre creador*.



José Clemente Orozco. Boceto inicial para el mural
El hombre creador. (Universidad de Guadalajara.)

En estos estudios tan significativos lo que puede constar es precisamente, la disciplina, análisis compositivo, investigación y búsqueda del sentido para dar significación precisos por medio de la forma a través del dibujo, como cuerpo cognoscitivo y perceptual de los planos.

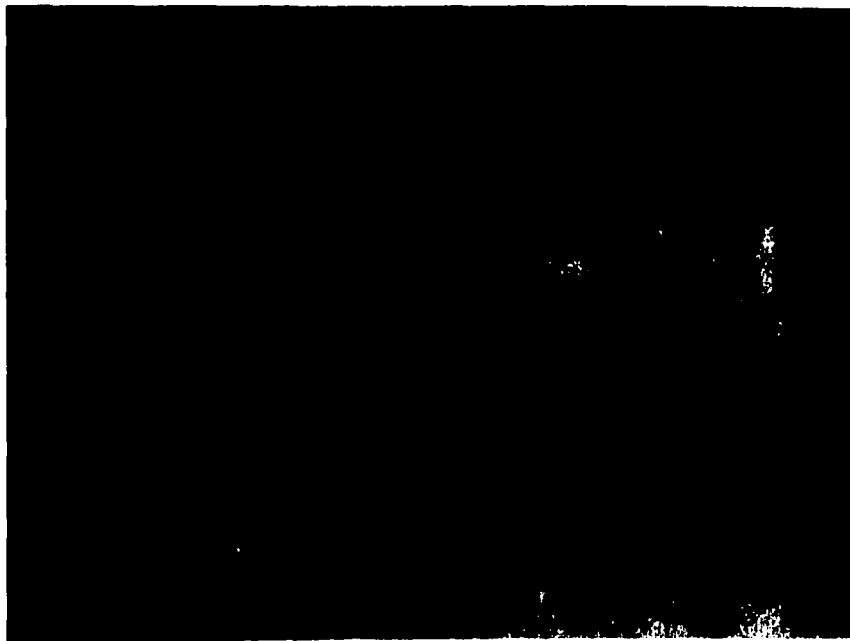
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Esta misma pirámide se presenta para los estudios de:



"El Hombre pentafásico" para el mural *El hombre creador*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Estudio para *El hombre en llamas*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Estudio para *El Hombre en llamas*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Boceto. *El hombre en llamas*. 1936-39,

El hecho de que Orozco se apoye en la geometría de esta manera se debe a su formación como arquitecto. De alguna manera, esto nos muestra uno de los caminos para los artistas plásticos actuales y futuros, si queremos una

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

composición plástica con todo el movimiento que la naturaleza del soporte le pueda generar. En cuanto a las relaciones cinestésicas que nos motivan en un principio, tal vez no podamos afirmarlo como tal, pero el hecho de que se encuentren los trazos en una posición de dinamismo total, habla de la misma realidad como movimiento... Esto presentado con todos los sentidos del hombre es cinestésico.

Podemos concluir que el espacio bidimensional tiene toda una serie de posibilidades de investigación que le dan a la pintura su esencialidad como fenómeno. Todos los avances matemáticos y geométricos que podamos emplear, son fundamentales para los creadores de planos plásticos-pictóricos o no pictóricos. Ello permite encontrar múltiples y diversas posibilidades, infinitas tal vez, pero mientras existan sentimientos y fuerza humana íntegra en los artistas, la investigación como plano pictórico no dejará de existir.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Con ésta pintura podemos concluir de manera contundente que Orozco utilizaba el blanco como estructura de contraste y expresión en relación tensional con la saturación de los tonos. El Blanco es en la pintura uno de los colores no únicamente fundamentales sino, indispensable para la construcción de ésta, y que su complejidad es mayor en sus vínculos estrechos con la forma y el color.

Capítulo 4 El blanco: lo poético-formal e imaginarios en tres maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

“[...] el comienzo

el cimiento
la simiente
latente
la palabra en la punta de la lengua
inaudita inaudible
impar
grávida nula
sin edad
la enterrada con los ojos abiertos
inocente promiscua
la palabra
sin nombre sin habla [...]”

Octavio Paz.

“El deber ser del arte es provocar una cierta intranquilidad”

Fernando Pessoa

4.1 La enseñanza de la pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Para la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, la herencia cultural, histórica y humanística de la obra realizada por los muralistas es muy importante. Podemos considerar que esta época de oro del arte mexicano, es consecuencia directa del periodo revolucionario, de principios del siglo XX.

La Escuela Nacional de Artes Plásticas tuvo la fortuna de tener a excelentes maestros como Eugenio Landesio, José Ma. Velasco en el siglo XIX; al excelente grabador y pintor Francisco Moreno Capdevila, quien supo captar y traducir la realidad social y humana en sus poéticas estructuras de luz con sus expresivas figuras humanas.

Aunque en 1973¹ los planes de estudio fueron modificados y dirigidos hacia la geometrización y la abstracción, alejados

¹ "La realidad de la escuela no puede concebirse sino a través de su pasado histórico y arraigada en su ejercicio universitario contemporáneo. Institución abierta al diálogo permanente entre las corrientes renovadoras del arte y un público mayoritario y plural, como tal ha sido un escenario donde ha faltado la síntesis conciliadora que catalice los frutos y establezca el equilibrio necesario (...), en 1958 se implanta el último plan de estudios que es el último en recoger la escuela emanada del arte social post revolucionario, bajo la cual se gestó la actual organización académica de la escuela que pretendía prioritariamente la profesionalización de las artes plásticas. (...) Y entonces se comenzó a instaurar la *american way of life*, roturando el camino al consumismo a tiempo que se satanizaban las opciones que de alguna manera se apartaran del modelo americano. La invasión norteamericana a Guatemala en 1954 y la revolución cubana apoyada por diversos grupos estudiantiles de la Escuela Nacional de Maestros, del Instituto politécnico Nacional, y de la Universidad autónoma de México, fueron calificadas como "un tenebroso movimiento comunista ligado estrechamente al brote centroamericano" el presidente del PRI pregonaba: "repudio enérgico y solemne al comunismo" Bajo este ambiente de satanización Andrés Iduarte fue cesado como director del Instituto Nacional de Bellas Artes, por haber permitido que se velara el cuerpo de Frida Kahlo en el vestíbulo de Bellas Artes, cubierto el ataúd con la bandera del Partido Comunista, por Diego Rivera". (...) Contextualizando en 1958 y 1960 las bienales interamericanas realizadas en el Palacio de Bellas Artes, bajo el gobierno de Adolfo López Mateos (quien tuvo preso a Siqueiros de 1960 a 1964.) Miguel Salas Anzures responsable de la organización de las bienales. (...) La población estudiantil de la ENAP ante lo acaecido estaba profundamente desconcertada. La casi totalidad de los profesores eran decididamente realistas y sus enseñanzas giraban en torno al arte y a las tradiciones populares, eran entre otros, Leonardo Castro Pacheco, Manuel Herrera Cartalla, Antonio Rodríguez Luna, Celia Calderón, Luis García Robledo, Antonio Ramírez, Francisco Moreno Capdevila, Adolfo Mexiac, Héctor Cruz, Gabriel Fernández Ledesma, Antonio Trejo, Adrián Villagómez, etcétera. Eran frecuentes los viajes de estudio a las regiones indígenas del país como Oaxaca, Yucatán, Hidalgo, etc., y aún los modelos con que se trabajaba en los talleres eran de tipo indígena. El credo político no dejaba lugar a vacilaciones, las diferencias eran de matiz, siempre ubicadas en la izquierda. Buena parte de los profesores eran militantes del Partido Comunista, el clamor de Siqueiros desde la penitenciaría vivificaba las convicciones nacionalistas del muralismo, mientras en el Palacio de Bellas Artes se ventilaba la diferencia a favor del abstraccionismo, que no podía representar para la escuela sino el lacayo embajador del imperialismo cultural norteamericano.

El año de 1968 había de significar un serio tropiezo en el proceso académico, ya que la intervención de la Escuela en el conflicto de esta fecha, de sobra conocido, fue intensa e importante. En correspondencia la represión que se dejó sentir también lo fue; baste decir que por dos ocasiones irrumpieron grupos paramilitares en el edificio destruyendo las piezas claves de la maquinaria de impresión, que había producido mucha de la propaganda gráfica que circuló en esos días aciagos.

de la función social del arte; es decir, apegándose a la vanguardia de ruptura de Felguérez, Vicente Rojo —en quienes hay algunos vestigios de esta corriente artística—, lo cual representan como un geometrismo estético y placentero.

El nivel académico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas es bastante significativo en relación con las otras escuelas de arte en Latinoamérica, ya que son talleres donde se puede aprender tanto la historia de nuestros grandes maestros muralistas, como los conocimientos compositivos, técnicos y teóricos.

Considero que algunas de las características que debiesen tener los académicos para poder desempeñar la labor docente de manera digna, es contar con ciertos criterios que resguardan la conservación tanto de valores formales como históricos, ya que dichas características son ideales para la trascendencia de la enseñanza como un *fluir* y un construir de lo poético del arte como valoración y creación de lo imaginario.

El desaliento y la crisis moral que invadió a la comunidad de la ENAP y en general a la nación, significó un retroceso en la trayectoria cívica del país que divide claramente nuestra historia reciente. (...) En 1971 se aprueba una reforma al plan de estudios. En el documento resultaba evidente que el dogmatismo plástico-político de los años anteriores se controponía con otro igualmente radical, aunque en el segundo se pregonaran la universalidad de las manifestaciones artísticas. (...) El mayor mal que se siguió de la dicotomía fue que a la postre, ninguna de las fracciones tuvo pleno desarrollo, ya que la mayoría de los profesores representantes de la tradición plástico-política emanada del ambiente cultural post revolucionario, o se jubilaron como Francisco Moreno Capdevila, Manuel Silva Guerrero, Antonio Rodríguez Luna, Fernando Castro Pacheco, Gustavo Montoya, Gabriel Fernández Ledesma; o murieron como Celia Calderón, Abelardo Ávila, Manuel Herrera Cartalla, Luis García Robledo, etc. (...) En 1973 es introducida una modificación en 1974, Las modificaciones (así se asienta en su justificación) de la necesidad "de considerar que el objetivo de la carrera es la formación de artistas plásticos, dotados de conocimientos y adiestramientos necesarios que los ubiquen dentro de la realidad socio-cultural del país.

Por ello, y en base a las consideraciones que nos revelan un pasado brillante, azaroso, combativo, en ocasiones contradictorio pero siempre vital, planteamos la ingente necesidad de deponer las actitudes excluyentes y concurrir a la construcción de una renovada realidad plástica acorde a nuestro momento histórico, vinculado a la investigación teórico-práctica, que al abrigo de la libertad universitaria, se conciba como la instancia plural de una alta condición del espíritu colectivo". (José De Santiago Silva "La enseñanza de las artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas", en *Las Academias de Arte (VII Coloquio Internacional)*, México, UNAM, 1985. p311-336.

Esas características son:

- Una intención clara en el dominio de sus oficios.
- Investigación en su obra plástica.
- Posición crítica ante los sucesos culturales y humanos.
- Bases teóricas.
- Actitud coherente entre su pensamiento y su obra.

Lo anterior es fundamental para la conservación de los valores plástico-humanos que han caracterizado a todas las civilizaciones desarrolladas, que además, han distinguido a la ENAP en el primer lustro del siglo XX. El trabajo realizado por estos maestros le dan continuidad a toda la tradición de excelencia con un ejemplo de loable entrega, honestidad, organización y unidad.

Debo mencionar que los logros académicos dependen, muchas veces, de los apoyos de las autoridades universitarias. Tal es el caso de la labor desempeñada por el Dr. Julio Chávez Guerrero al frente de la Coordinación de la Academia de San Carlos, durante la que se produjo el cambio de programa de estudios; lo que le dio un currículum enriquecido e interdisciplinario a nuestra institución.

Dicho plan establece que se puede tomar clases fuera de La Academia, a la vez que él es una autoridad académica moral y ética de una vertiente teórica y conceptual de la pintura en la Academia de San Carlos; fundamentada en la construcción de una argumentación en relación a los aspectos sintácticos, pragmáticos y hermenéuticos.

La sensibilización de los procesos creativos en la educación en esta época inexorable, se da tanto por medio de las

relaciones que se infuyen a través del desprendimiento de lo meramente cotidiano, como por lograr ubicar de manera objetiva qué es lo somos como autores de bienes culturales.

Elijo a este grupo de maestros y no a otros porque la labor que estos hombres de excelencia académica han llevado a cabo ha sido verdaderamente ardua; la entrega que tienen hacia la Escuela Nacional de Artes Plásticas es admirable.

Tal es el caso del Taller de Pintura Mural del Mtro. Armando López Carmona, en donde se enseñaban los conocimientos compositivos y técnicos de la pintura mural, con toda la herencia plástica-conceptual e histórico de la pintura mexicana; por lo que para mí es un honor presentar esta entrevista después de su muerte.

Se trata pues de un homenaje, lo cual se intentó hacer en vida, sin embargo, no fue posible y eso es lamentable.

Siendo el Maestro Carmona uno de los últimos integrantes de la Escuela Mexicana de Pintura, debe mencionarse que, actuó con dignidad y defendió los valores de la plástica mexicana, como la pintura mural y las intervenciones espaciales urbanas por medio de la plástica. Así como, fue uno de los promotores de dichos valores resguardando la educación de las futuras generaciones de cambios advenedizos en los planes de estudio de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Por lo tanto, sería penoso no incluir el trabajo de estos y otros maestros, dado que esta misma labor, así como una constante lucha contestataria, es la del Maestro Cevallos, quien también ha colaborado con el maestro Carmona, sobre todo en la obra mural que se analizará en el capítulo siguiente.

El Maestro Armando Torres Michúa apoyó de manera contundente esta investigación que significa ubicar el lugar respectivo que les concierne a algunos maestros en nuestra historia reciente de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Él, desde su objetivo punto de vista se percataba de la necesidad de una investigación de éste tipo, por la carencia de

información histórica reciente, de que es lo que está sucediendo en la ENAP actualmente. Cito éste párrafo puesto que de no haber sido por su respaldo esta investigación hubiese sido mucho más difícil de lo que fue.

Presento también una entrevista al Mtro. Francisco De Santiago Silva, quien es director de este proyecto. Es incluido porque su pintura es una investigación significativa en el campo cromático. Debo especificar que el maestro De Santiago sí es un maestro reconocido en el ámbito académico y forma parte de esta tesis por ser significativo el uso cromático del color. El Maestro fue el único que confió en mi trabajo pictórico y me brindó la oportunidad, junto al Mtro. Julio Chávez, de culminar mi estancia académica en la Academia de San Carlos después del movimiento estudiantil en defensa de la educación gratuita de la Universidad Nacional Autónoma de México en el año de 1999.

Es importante destacar que el Mtro. Francisco de Santiago tiene, además de presencia, un prestigio familiar en el ámbito cultural. En él no sólo es su prestigio, sino la importancia de la experiencia del oficio, además de la experimentación de las técnicas que ha realizado durante toda su vida artística. El Maestro Santiago Silva es la representación de la serenidad que permite saber que lo que se hace es valioso, sin esperar que el reconocimiento o la fama toquen a la puerta. Él es el reflejo del doctorado en filosofía que lo acompaña: la serenidad ante una creación sin querer deslumbrar a alguien; es el reflejo de un hombre sin pretensiones y, a fin de cuentas, de la maestría. El Maestro se sabe autoridad e institución por todas las experiencias que lo acompañan, como por ejemplo, haber sido Coordinador de Posgrado de la ENAP.

También presento una entrevista al Mtro. Salvador Herrera Tapia, quien es caracterizado por producir y ejecutar la obra plástica desde un punto de vista razonado y fundamentado por un análisis teórico-formal desde la concepción hasta la ejecución de la obra.

Al maestro Salvador Herrera Tapia le dedico este espacio porque considero que en esta época es uno de los pocos maestros que dan una valoración fundamental al entendimiento de los conceptos históricos del oficio de la pintura. Acerca de él puedo decir que tiene mi admiración porque tiene una gran sensibilidad para desentrañar cada

uno de los conceptos elementales que integran a la paleta del pintor, además de la forma con relación a su posición frente a la naturaleza del paisaje.

El Maestro Herrera, además de enseñarnos a sentir la vida y la materialidad de la pintura, nos enseñó algo más profundo que no puede decirse ni agradecerse con palabras. Lo que sí se puede aseverar es que es un hombre que sabe volar y, pese a todo, es un gran hombre sufriendo las adversidades de aquel que toma la decisión de dedicar su vida a la pintura en el siglo XXI sabiendo que no es uno de los elegidos por los medios gubernamentales de la cultura.

Comencemos pues, este pasaje de la investigación que es un registro oral de todos los entornos imaginarios de los Maestros; y de manera subsecuente el análisis de algunas de las obras más representativas de cada uno de estos tres grandes profesores.

Se presenta como antecedente reciente a dos grandes maestros de la ENAP: Francisco Capdevila y Antonio Rodríguez Luna. Fueron elegidos por su excelente manejo del concepto lumínico en Francisco Moreno Capdevila, y cromáticos en Antonio Rodríguez Luna.

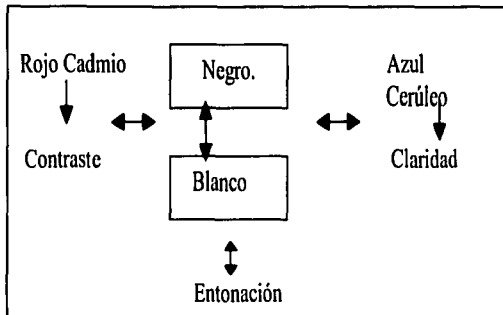
4.2 Influencia de Francisco Moreno Capdevila

Además de ser un gran grabador, era un pintor expresivo que presentaba grandes contrastes como estructuras de luz.

Algo fundamental en su trabajo con la figura humana son sus entonaciones hacia la sombra, generando la forma en la oscuridad.

En el siguiente esquema se puede observar el manejo que Capdevila poseía de todas las estructuras de luz, tanto en el valor como en el tono.

Aquí puede observarse un gran trabajo de oscurecimiento previo a la coloración, ya que tanto el blanco como el rojo(tono) solamente pueden hacer forma cuando se presenta como un contraste. Las figuras humanas emergen de la oscuridad como del padecer cotidiano, en contraste con un azul cerúleo claro; en este caso no hay una relación lógica de entonación, aunque sí de contraste.



Esquema de la pintura Mural de Capdevila

Pero si un color y otro no se entonan, la oscuridad o la claridad pueden generar el orden del cuadro. Los blancos generan relieve en contraste con los rojos y oscuros.

Las claridades de las zonas oscuras más cercanas a su obra gráfica en este entendimiento de la forma que sale de la oscuridad en grados muy cercanos (entonación), hasta generar la claridad de lo oscuro.



Pintura Mural de Capdevila

Son evidentes pues, los antecedentes de luz como un eje compositivo de la obra de Capdevila, quien además fuera maestro de Herrera Tapia; lo influenció de tal manera que se refleja en su obra y en la forma de enseñar la pintura.

La influencia de Capdevila se nota también en Antonio Rodríguez Luna. La manera que tenía para colocar la materia en la pintura y la estructura de contraste de luz, además de la forma viva y la temática social que abarcan las obras de Rodríguez Luna.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.3 Antonio Rodríguez Luna.

La formación de Antonio Rodríguez Luna está principalmente fundamentada en la Academia Clásica Europea; es decir, en su obra se notan los preceptos de esta escuela: "dibujo de líneas firmes y composiciones sólidas".²

Rodríguez Luna fue uno de los pintores que vinieron durante el exilio español. Al igual que Capdevila, tuvo una gran convicción humanista y copartícipe con los problemas sociales:

"(...) A la mayoría de los artistas de la gran época de París, ya los vemos envueltos en las babas capitalistas. A nosotros nos pertenece el otro camino, el que nos haga vivos: el de la revolución".

Si es preciso tirar por inservible todo el bagaje anterior ¡Se tira! Hagamos un arte social (entiende bien lo que no digo político) con amarguras, con luchas, y las ilusiones de los que diariamente se parten el alma en el campo, en las minas, en las fábricas".³

² Calaudio Landucci, Antonio Rodríguez Serna. *Antonio Rodríguez Luna*, México, Arte, 1995. p17.

³ *Idem*.

Aunque al final de su producción pictórica sus cuadros con casi abstracciones, es decir, lo que él llamaba "visión abstracta de lo poético en la naturaleza"⁴

Se debe mencionar que Antonio Rodríguez Luna fue maestro de Luis Nishizawa.⁵



Pintura de Antonio Rodríguez Luna, en la que se puede observar tanto lo social, como la importancia que le daba al claroscuro.

Esta inclinación por la materia de la pintura, por su movilidad, por la contundencia del hacer y el sentir que ha legado el Maestro Luna a las nuevas generaciones de pintores, es algo que espero se siga transmitiendo.

⁴ Landucci, *op. cit.*, p17.

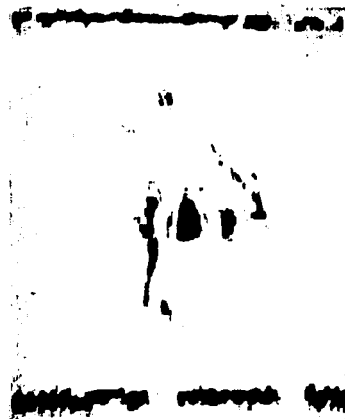
⁵ El Maestro Rodríguez Luna menciona, en el libro ya citado, que a pesar de haber sido Nishizawa tan joven, él lo llamó Maestro. Un dato importante que destacar es que Luis Nishizawa es uno de los Maestros más reconocidos en México.

Por último presento un fragmento de texto que refleja la filosofía de este gran pintor:

“Humildemente pretendo hacer, en la medida de lo posible, con los medios más parcos y con un oficio cuya pureza se ha de conquistar día a día, una pintura que pueda decir algo de las largas horas de angustia del hombre de nuestro tiempo y el misterio de la poesía de las cosas que nos rodean.

Intento hacer una pintura llena de esa profunda e íntima animación de la rica y sorprendente inquietud de lo que vive.

Una pintura de dentro, de un tono mesurado, que aquellos elementos que valoran un cuadro: materia, composición, dibujo y color, estén lo más disimulado posible.”⁶



Antonio Rodríguez Luna.

Avancemos hacia la valoración de esta tesis, ya que es la valoración de Maestros contemporáneos que han sido mis profesores; Maestros a los que admiro y les otorgo un lugar honorífico que tal vez la sociedad y la Universidad no les ha sabido conceder en la justa dimensión, ya sea por incapacidad o por el avasallamiento de las economías del mercado.

⁶ Landucci, *op. cit.*, p69.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Así, el arte se ha ido quedando del lado para situar en un primer término a todo aquello que se presenta como una mercancía artística de fácil comercialización.

La negación, la ignorancia e inconsistencia histórica en la que caen las autoridades universitarias al ignorar la labor y trascendencia académica de las aportaciones de los miembros de su comunidad, hace que les den importancia a instancias o personas con intereses superficiales, parciales y temporalmente fútiles. De esta manera, se desconocen los aspectos y personas que en realidad han logrado aportes relevantes para la construcción del conocimiento.

Así, las entrevistas que se presentarán a continuación son un legado a la formación académica de las nuevas generaciones, dejando constancia del pensamiento y la forma de expresarse, para así dar coherencia a un pensamiento.

Estas entrevistas son una evidencia de la manera de hilar los hechos históricos que son trascendentes para cada época y Maestro. Será por medio de este registro oral que mucho de su conocimiento quedará plasmado en estas páginas, para ya no sólo ser memoria imaginaria de su obra, sino como un conocimiento tangible a manera de documento e institución, que a fin de cuentas, es como se logra la trasfiguración de lo simbólico.

Además, en este trabajo tiene cabida especial, a manera de homenaje post mortem, el H. Mtro. Armando Torres Michúa y el H. Armando López Carmona, por ser ellos dos personas que apoyaron esta investigación infatigablemente.

Ambos dieron lugar a la pintura mexicana en el arte contemporáneo y en la enseñanza de las artes plásticas en la Escuela Nacional Artes Plásticas. A Carmona por conservar la tradición milenaria de la pintura mural, ya que es precisamente en ella donde trasciende la individualidad y las reminiscencias de lo cotidiano para llegar a lo sublime de las épocas, para llenarse a sí misma de muchos otros y no únicamente de un punto de vista.

La pintura mural es dejar el rincón privado para salir a las plazas, a las calles y a los caminos. Siendo concretos, la pintura mural hace que el arte se asome como parte de la vida misma. Las personas que amamos este tipo de pintura, tomaremos la estafeta y continuaremos el camino para promover esta tradición.

La creencia de que una persona que viva donde se desarrolle el arte, ya sea música, pintura u otra de las Bellas Artes; es refutada día a día por lo cotidiano de la inmundicia del hombre. Pero aún existimos algunos que creemos en la razón de la razón, en la sabiduría del trabajo, en la constancia y en el esfuerzo. Esto es: lograr que la formalización como reflexión de la conciencia se haga un ir y venir cotidiano para la gente.

Posteriormente haré mención de dos maestros más jóvenes que, a su vez, fueron alumnos del maestro Carmona: Francisco de Santiago y Salvador Herrera. Ambos han sido sumamente trascendentes para la consolidación de mi oficio como pintora.

Acerquémonos pues, sin más preámbulos, a la palabra, a la experiencia y anécdotas que son lo que Octavio Paz dice en su poema "Blanco": "una palabra habitada de recuerdos, de conocimiento y sabiduría".

Finalmente, las preguntas de la entrevista serán recorrido de lo imaginario de las experiencias de cada uno de los maestros. Por lo que de manera libre y tangencial expresarán sus pensamientos y experiencias respecto al arte.

A modo de pequeña conclusión, diré que con respecto a la relación específica con el blanco, se trató de expresar cuáles son los valores que los Maestros consideran más significativos, en su obra o investigación personal, así como su apreciación acerca de la situación académica del país y su reflejo en nuestra amada casa de estudios.

Cuestionario

¿Qué es para usted la enseñanza de la pintura?

¿El aprendizaje conceptual-técnico de la pintura, es decir, el oficio, debería ser una parte indispensable en la formación de aquellos que vayan a ser pintores?

¿Considera que lo formal de la pintura se puede enseñar como construcción del pensamiento artístico?

¿Cómo se le puede enseñar al alumno a conformar estructuralmente su paleta, si considera que esto es posible?

¿Es posible enseñar la modulación armónica del color?

¿Podría exponer brevemente su propuesta como artista plástico?

¿Cómo ubica dicha propuesta en el ambiente cultural de México?

¿Cuál piensa que es la posición de la Escuela Nacional de Artes Plásticas frente al arte actual?

¿Consideraría posible realizar una pintura que identifique a la sociedad mexicana en esta época de economías globales?

Lo popular, el mito, los rituales, han nutrido y construido la riqueza imaginaria del arte a lo largo de la historia. ¿El arte actual tiene esta cualidad?

En este sentido, ¿considera que los aspectos formales del arte significan las representaciones imaginarias de la memoria colectiva?

¿Desea agregar algún consejo para las futuras generaciones de artistas plásticos?

Lo formal y lo poético son ambas estructuras de ideas, una de plástica y la otra de poética. ¿Considera que lo formal, de alguna manera, podría relacionarse como poética-formal o poética-plástica en su vínculo con lo imaginario?

¿Podría explicar lo que significa para usted el blanco? Ya sea en su pintura o metodológicamente hablando.

4.4 Entrevista a Armando López Carmona. Maestro de Pintura Mural en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

—¿Qué es la enseñanza de la pintura?

Para mí, no es precisamente la acumulación de memoria, sino el desarrollo de las facultades de la visualidad, en los estudiantes, en los alumnos, en los aprendices de pintor.

La pintura requiere de un desarrollo visual y ese desarrollo se da a través de un tiempo razonable que no es menor de diez a quince años. En eso tenemos algunas preguntas que hacerle a unas carreras que constan de cinco años, y que lanzan a los muchachos a la calle. Antes teníamos la particularidad de que entrábamos muy chicos a las escuelas de arte, inclusive de niños; entonces eso permitía que las personas tuvieran ese desarrollo visual muchísimo antes y que a una edad temprana tuvieran pleno uso y facultad de esto que se requiere, como lo es, por ejemplo, el color, los tonos, la dimensión, la geometría, los ojos geómetras de los que se habla.

Entonces para mí la formación de un artista no es exactamente, una acumulación de enseñanzas, eso es academia, eso de alguna manera se absorbe porque en la historia de la pintura siempre ha habido academia, y ha habido afirmaciones de que esto es la pintura y esto es lo único en la pintura, y se han impuesto inclusive y han tenido épocas, algunas de ellas, muy oscuras. Yo creo que el problema de la enseñanza de la pintura es muy difícil plantearlo como una enseñanza, porque finalmente la pintura es la creación y la creación es invención y la invención no se enseña.

—¿Debería el aprendizaje conceptual –técnico de la pintura, el oficio, ser una parte indispensable en la formación de aquellos que vayan a ser pintores?

Claro que sí. Porque el oficio es el lenguaje de la pintura, es la gramática, es la construcción de la palabra de la comunicación de la pintura, entonces el oficio está muy ligado a las otras preguntas.

—¿*Cómo se le puede enseñar al alumno a conformar estructuralmente su paleta, si considera que esto es posible?*

Bueno, desde luego yo parto de la idea (o la comparto y acepto) que decía Siqueiros, que la forma "formal" de la pintura está estrictamente ligada al material, a las herramientas y a los procesos; entonces, estos procesos cuando cambian, cambian "formalmente la pintura" son los elementos más importantes y más poderosos para el cambio formal de la pintura; es decir, si esperamos el cambio formal de la pintura en el caballete, a oscuras en un rincón o en un castillo de naipes pues, vamos a estar años y años, como se ha estado por siglos.

Claro que aparecen esporádicamente alguno que otro súper genio y provee de los elementos, no de cambios, sino de los elementos formales que le dan una vida propia a una época o un *status*, que hasta se forman escuelas o seguimientos, el caso de Goya, de Velásquez, de Rembrandt. Pero estrictamente nosotros podemos afirmar que nuestro cambio en el muralismo mexicano viene precisamente de eso, tenía dos o tres siglos de pintar óleo, es decir, los artistas pintaban estrictamente el óleo. Se habían olvidado las otras técnicas ya no se practicaban en el campo de las academias, en el campo de la pintura formal.

Cuando llega el muralismo mexicano una época en que en París, todo el mundo quiere ser original y quiere hablar de cambios artísticos y cambios formales en la pintura y proclama la pintura pura, etc. En la pintura mexicana se da un fenómeno que yo lo explico así, la pintura mexicana necesita de otras técnicas, para poder manifestarse entonces recurre a las técnicas del pasado como son el fresco, el encáusto, que estaban totalmente olvidadas, olvidadas en el campo académico. Más no en el campo artesanal porque en México se pintaba al fresco, pintaban los artesanos, pintaban las pulquerías, pintaban una serie de cosas y había una riqueza enorme dentro de los artesanos

que practicaban la pintura y la artesanía. Aquellos que les llamábamos "Patos" que pintaban casas, que pintaban fachadas de edificios comerciales, que pintaban las pulquerías, pintaban de todo... Hacían sus propios colores. Ellos tenían todavía una tradición viva y muy rica de la que nosotros inclusive tratábamos de obtener informaciones.

Este gremio se terminó, concluyó, desapareció con la aparición, precisamente de la pintura sintética, comercial. Acabaron con ella cuando nuestros "Patos" pintaban una casa y nos garantizaban de treinta a cincuenta años, tanto interior como exterior, usaban japán, aceites... Hacían sus componentes de la pintura y nos daban este tipo de duración. Los sintéticos no duran arriba de cuatro o cinco años, después, tienes que renovarlos. Es una pintura industrial que requiere de consumidores cautivos, de los mercados cautivos, industriales, precisamente se meten las grandes corporaciones de los años cuarenta (La Dupont, la empresa más poderosa de los Estados Unidos), se meten a esto y empiezan a producir la pintura de casas comercial que son las vinílicas y para ello su lema decía: "hágalo usted mismo", es decir: "acabe con la venta, no le pague, al pintor de oficio, al "Pato". Ahí se acabaron los "Patos".

Te venden las charolas, los rodillos, las brochas, te venden los solventes, te venden todo y obtienes un resultado más o menos aceptable por lo pronto. Pero también tienen una necesidad que nosotros la sufrimos, y es que ellos necesitan que esto esté programado y que se termine en determinado tiempo y sea renovable; es decir, que seas cautivo, que seas un comprador cautivo permanente, es como en todo lo que es industrial. Las pinturas de coches son igual: batallan mucho en los laboratorios, no para mejorar las pinturas, sino para programarlas para que éstas, a los cuatro cinco años, tengas que renovarlas, tengas que volver a pintar tu coche.

Los artistas en el año 1922, cuando se plantea el Muralismo, cuando se plantea la necesidad de hacer una pintura política empujada por la Revolución Mexicana, por el cambio social, necesitan una pintura, para edificios, para lugares públicos, y eso lo proclaman. Vamos a pintar los edificios públicos donde se reúne la gente a sus cuestiones cívicas, a sus cuestiones culturales, económicas; entonces, piensan en el fresco, naturalmente, la primera pintura tradicional, que había sido ya abandonada por siglos, es decir, por los académicos, desde el Renacimiento había

terminado con Giotto, la escuela de Giotto y que había surgido nada más Masaccio, todos los demás pintores en Europa, las academias en Europa, en Asia, habían abandonado estas técnicas, entonces se tuvo que reconquistar. Había un texto nada más que era Cennino Cennini, pero había tradición.

Entonces los pintores mexicanos empiezan a hacer sus ensayos, a reconquistar toda la pintura de fresco. Y toda la pintura no tiene grandes problemas en el campo material... No es difícil, es una cocina sencilla. Lo difícil es condimentarla, como toda la cocina: lo difícil es hacerla sabrosa.

Y empiezan todos los núcleos: Orozco por un lado, el Dr. Atl con Montenegro. Por otro lado, empiezan a hacer sus "pininos" en el fresco con sus errores y fracasos. Cuando regresa Diego y le dan el anfiteatro Bolívar de la Preparatoria se propone a pintar encáusto, que es otra de las técnicas olvidadas, es otra de las técnicas que se quedaron en el cajón.

Todo el mundo habla de los egipcios, de los griegos y de los fenicios, pinturas maravillosas que tienen un gran bache histórico: Leonardo Da Vinci. Leonardo Da Vinci que pintó un fresco, un encáusto, la batalla famosa en uno de los castillos de los mecenas, y él mismo narra como fue su proceso... Hizo pruebas y decía que quería una pintura tan duradera como la de los egipcios. En ese momento habían encontrado un barco fenicio en algunas de las excavaciones, estábamos en plena época del renacimiento arqueológico, que se estaba reconsiderando las ruinas griegas, romanas y todo esto, pero que habían encontrado una quilla de un barco fenicio pintada y protegida con encáusto y que el color estaba perfectamente bien, siendo que estaba hundida.

Entonces, él hablaba de que esta era la pintura que él iba a realizar, y habla de que hizo unas pruebas donde todo mundo sabía que era una cera-resina. Hizo sus pruebas y las quemó con unos peroles, las puso en calentamiento y estas pequeñas pruebas quedaron perfectamente bien, entonces se lanzó a pintar el mural este de la batalla que era una superficie ya considerable, era algo así como de tres por cinco metros, es decir, de quince a veinte metros, y la pintó como todas sus obras maestras: con su genio maravilloso. Pero tenía que quemarla y entonces hizo, planeó, dibujó

y ejecutó una serie de peroles para que la quema fuera pareja y muy bien hecha, pero se le paso la mano, y se le chorreó toda.

Esto produjo en los demás un complejo de culpa: los demás artistas no quisieron tomar esta técnica porque, si fracasó Leonardo en esto, ya nada quedaba para los demás.

Pero ya a los en los años veinte, teníamos un elemento muy importante que es el soplete, el soplete de plomero, el que fundía el plomo, el que se usaba para los calentamientos en el lugar mismo; entonces, con esta ayuda y con lo que se sabía Diego decía que fonéticamente había encontrado cuál era el elemento que se sumaba a la cera y a la resina que era el liespiego, el que se investigó y resultó muy similar al espliego.

El espliego es un aceite vegetal que se usa con mucha frecuencia en perfumería. Es un estabilizador de la materia. Es sumamente caro, y por ello se compra en pequeñas cantidades, como si fuera un perfume. Es un aceite oloroso, de un olor muy agradable que se puede usar para esencias, también para lociones y para una serie de cosas. Se usa en perfumería. Entonces, ya con este dato y haciendo consultas y pruebas previas, en fin, se lanzó a hacer el encáusto. Además, había otro elemento que no tenía Leonardo, que era el concreto, el cemento. Por ello le hicieron un muro que esgrafió con el dibujo y luego calentaban estas sustancias, la cera-resina, y las molían con pequeñas gotas de espliego. En fin, hay muchas anécdotas respecto a esto. Hice después una investigación sobre todo esto, y resulta que también era un secreto. "No nada más los renacentistas, tenían secretos, también Diego", me contaba el Mtro. Fernando Ledí. Cuando yo tomé la clase de Pintura Mural, dije: "también tengo que hacer encáusto". Yo sabía en términos generales el encáusto, específicamente cómo lo había hecho Diego. Lo sabía por mi Maestro, que era quien preparaba las cosas de Diego, pero ya en esta época, ya en los años cuarenta, no en la época de los veinte. Pero de todas maneras él era químico, era una persona totalmente dedicada a los materiales y a las técnicas. Fue él quien perfeccionó hasta donde se pudo, porque tienen todavía sus reflejos malos la técnica del fresco para los frescos de Diego, lo que él pinta para llegar a un grado de pureza.

El Mtro. Sánchez Flores que enseñaba técnicas y era quien hacía todas las técnicas, preparaciones, en fin, era él que nos llevaba a los trabajos de Diego, cuando era nuestro Maestro. Entonces, por él ya sabíamos lo que era una cera-resina, nos daban una clase de resinas naturales, manejábamos perfectamente lo que era la cera, los templeos los efectos de los emulsificadores, hicimos hasta piroxilina.

Sabíamos lo que era el plástico primero fue la piroxilina, que fue con lo que pintó Siqueiros, que era la pintura automotiva; entonces, no es más que una celulosa nitrada y después disuelta, ese es el proceso, y después se combina con otra resina para que tenga sus cualidades, sobre solventes de *esters*, que son las cetonas y los *thinners* y todos estos tipos de solventes. Todo eso hicimos.

No sabía esto para la clase de Pintura Mural pero se trataba de hacer encáusto, también había otros artistas que hacían encáustos, unos encáustos verdaderamente bárbaros. El Dr. Atl (Gerardo Murillo) tenía un secreto: "los colores Atl", que hacía inclusive barras de cera. Son encáustos pero nunca dijo cómo ni con qué, era un secreto.

Todavía permanecía esa idea del secreto, entonces, yo recurrí a Leal porque era nuestro amigote del café, un hombre de mucha más edad que nosotros pero era una gran ventaja de esa época, que nos reuníamos con los maestros viejos, y nos aceptaban y convivíamos con ellos, platicaban con nosotros, y disfrutaban de nuestra juventud y nosotros de su talento y de sus experiencias.

Entonces como él había pintado en la preparatoria un encáusto, el único encáusto que pintó, bueno, yo dije: "aquí es la fuente que me va a saltar lo de la esencia de esplego", las otras cosas se las había agarrado de Diego, de sus chatas, en fin, decía yo; bueno... Y Maestro, ¿cuál es la técnica del encáusto? ¡Eso es terrible! Le voy a contar a usted: en esa época que iba yo a pintar ese mural, que era el primer mural que pintaba junto con el francés Charlot (Jean Charlot) Charlot se lanzó a hacer el fresco y se aprovechó y le puso: "este es el primer fresco que se pinta desde la colonia", como buen francés se quería apoderar de todo y él dijo: "no, yo voy a pintar encáusto, porque creo que es una técnica muy cara y muy difícil y nunca voy a tener la oportunidad de pintar otro". Del fresco ya más o menos había

ejemplos. Había pintado Atl, había pintado Montenegro en San Pedro y San Pablo, Orozco ya también tenía ensayos; entonces, dice Atl, que también se topó con el secreto, y que los ayudantes de esa época eran Pablo O'Higgins y Carlos Mérida; entonces nos cuidaban la salida, invocaban la amistad y quien sabe qué... Que les dijera, pero aquellos como tapias, no decían nada pero lo que sí los veías salir con las manos sangrantes. De aquellas molindas bárbaras que tenían que hacer, decían no puedo, no, no, puedo contar esto; pero entonces, uno de los muchachos ahí, albañiles que estaban, lo llamaron y le dijeron: "mira yo te voy a dar una lana y vamos a tomarnos copas y lo sonsacó, bueno tú lo que tienes que decirme es qué hacen, qué le echan, cuántas gotas..." (*risas abiertas del Mtro. Carmona y la entrevistadora, divertidísimos*) y dice: "qué, entonces qué, qué bueno Maestro", pero yo veía que no me decía, él tampoco y le insistía yo: "¿qué pasó Maestro?"

Total, una noche, ya después de mucho tiempo, le dijo: "Maestro yo necesito hacer el encáusto" y me dice: "mire usted (porque así me dijo), mire usted, se lo voy a decir a usted por el afecto que le tengo, porque sé que usted es una persona seria, pero esto no lo difunda, por favor ¡esto no lo difunda entre los pendejos! Esto no es para pendejos" (*y explotamos en carcajadas*); entonces, ya me dijo exactamente lo que hacían, esencia de espliego, y es una esencia con la que también puede pintar óleo y además, es un ambiente, se llena uno, cuando está uno pintando, un aroma... Huele maravilloso.

En la escuela de la Esmeralda había un Maestro que se llamaba Ezequiel Negrete, ¿no sé si tú has visto cosas de él? Si no, debes verlas. Era un pintor que hacía una pintura muy *naif*, muy bonita. Eso no le quitaba lo interesante, y lo hacía con encáusto y él daba ahí una clase de encáusto, pero hacía una cera resina que mi amigo y compañero Arturo Zayala, que también ya murió (*cambia un poco el semblante y el tono*) empezó a usar maravillado, ¡mira y cómo hacen esto!

Consistía en algo terrible, porque lo que hacía era fundir la cera resina y usaban unos de estos vasitos (*entre risitas*) de nieve, de papel y los llenaban así ¿ves? (*muestra cómo*) ellos fundían y le metían el pigmento, que cuando estaba fundido, vaciaban en esos vasitos de papel; no de este, (*señala el unicel*) sino papel, porque ni existía todavía el polietileno.

Entonces ahí se enfriaba y se hacían unos pedruscos de colores (*carcajadas*) duros, duros. Se enfriaban y entonces, este mi buen amigo Wilfredo Fayala pues se dedicó a pintar con eso, pintaba unos paisajes enormes, pero él nunca traía cejas ni pestañas, siempre estaba quemado de las manos, usaba unos guantes pero, era algo realmente doloroso porque él metía el soplete y esas pelotas se las (bueno, le quitaban el papel fácilmente), recalentaba y las hacía plásticas con el calor y cuando estaba ya medio movable, le metía ahí una espátula, agarraba un pedacito y entonces empezaban a estirarla caliente y luego le pasaba el soplete, una cosa dolorosa. Una artesanía absurda.

Pero yo trabajaba ya con Siqueiros y también le pregunté a Siqueiros: "oiga maestro, ya me dijo el maestro Leal que el aceite de espliego..., y me dijo: "mira mano, métele gasolina", (*risas*) ¡Siqueiros era un bárbaro! Y dije: "¿cómo gasolina?" Ahora me explico porqué están negros sus cuadros... (*explotamos en risas*) De todas maneras yo dije "este no anda tan desviado; entonces, yo sí sé de resinas, la única resina que tenemos ahí es el copal y el copal tiene un solvente que es el aguarrás, lo voy a hacer con aguarrás".

Entonces empecé a hacer mi mezcla en baño maría, fundir, en fin, y le empiezo a meter aguarrás, y ¡oh sorpresa! Me doy cuenta de que el aguarrás se queda latente... Y no solamente eso, sino que yo puedo llevar a la densidad que yo quiera cuando está caliente; pintabas hasta con pincel, pero me di cuenta que cuando se enfría se queda en esa densidad; es decir, es diferente la densidad de caliente a frío, pero entonces sacaba yo muestritos y pintaba con el pincel, con la brocha, hasta que tenía una densidad como la del óleo o la que yo quisiera; entonces, lo que tenía que hacer fue primero fundir y luego ponerle la cantidad de solvente necesaria.

Porque también en esto de la esencia de espliego, tenía yo cuates ahí químicos y me dice un químico: "oye, fijate que no le hallo, la esencia de espliego está muy cara y la usan en gotitas, porque te venden por gramos, uno o dos gramos... Métele esencia de lucerna, es lo mismo. Es la que usamos para cremas". Empieza a darse con la información ya de contemporáneos y empieza a dar otra cosa, le meto esencia de lucerna y funciona, pero empiezo a usar el aguarrás, fijate que un éxito tremendo porque me doy cuenta de que tú haces esas mezclas, haces tus colores, nunca vas a perder, porque siempre los puedes poner en baño maría y puedes renovar el solvente que sea necesario y cuando lo tengas en la densidad que tú quieres, pintas con pincel y una serie de cosas y luego quemas si quieres.

Yo le enseñé a hacer el encáusto a Salvador Herrera.

—Primero ponemos la resina en el aguarrás, se deshace el copal, y después le agregamos la cera, ¿eso está bien?

Eso está bien, pero eso es para limpiar la resina.

— Aureliano Sánchez Tejada me dijo, que usted funde el copal con la cera y hasta después le hecha el aguarrás.

Hasta después sí. Eso se hace porque la resina viene muy sucia, tiene palos, tiene tierra; entonces la tienes que fundir y la tienes que colar para limpiarla y después le pones la cera, la unes con la cera eso es lo clásico, es lo que hace Nishizawa y lo que dice Doerner, pero, además, hay otra cosa: ellos hablan de fundir y cuando está caliente ponerlo. Yo me di cuenta de que puedes pintar en frío y entonces empecé con mis alumnos allá en el anexo, teníamos un muro y pintábamos y luego quemábamos, la quemada es otro rollo, la gente quema demasiado, me di cuenta porque si tú le metes el soplete verticalmente corres el peligro que te pase lo que a Leonardo: que se te lloré; entonces, ahí hay que meterle el soplete muy lentamente, con mucho cuidado... Ves como se enciende, se sella y no es para meterle el soplete.

Pero ocurrió una cosa. Uno de mis muchachos había pintado una cabeza en un muro como ése (y señala uno de los muros de enfrente de la cafetería nueva de la ENAP) una cabezota, muy empastada, de encaústo y al año siguiente lo que hacíamos era darle una mano de blanco y volver a pintar.

Pero, esa vez, llega un muchacho y preguntó que, qué iba a hacer y le dijimos que había que pintar encaústo, que le diera una mano de blanco, pero este agarró el soplete y se carbonizó, quedó preciosa, oye mano que cabeza que bruto, que pasó yo le metí el soplete pero está negra, hijole, que padre quedó, ponle nada más un barniz para que dure un poco, que quede como de carbón dice y entonces también otras de las veces platicando, allí en el café con los químicos, oye fíjate, que lo que pasó...

—*Se le quemaron todos los colores...*

No. La cera se gasifica, se fue la cera y se quemó la resina, se convirtió en carbón, eso fue lo que pasó, ¿es muy sencillo verdad? Pues muy sencillo pero no lo sabemos. Ese fue un gran *tip* que me dieron, lo que dije fue que efectivamente la cera se gasifica, que le pasó a Diego en el Anfiteatro Simón Bolívar... ¿Ves una resina cuarteada? Pues es eso, que le metieron el soplete de más. Entonces me di cuenta que el fuego no es más que para sellar. Mira la cualidad de la cera es enorme, porque la cera lo que hace es hacer fundente una resina dura, las resinas duras naturales son el copal, el mastique, el damar es una resina blanda, en fin, hay una serie de resinas duras y resinas blandas. Pero las resinas duras, son muy duras pero se estrellan en los barnices, entonces corres el peligro. Tienen un brillo muy bello. El chiste de los barnices, todo eso que desarrollaron los artistas del Renacimiento y los que hacen instrumentos *stradivarius*, todo esto, buscan un barniz transparente de gran resistencia.

Con frecuencia el grupo, entonces, realizaba todo el ensayo, se hacía el material, hacía el ensayo, se aplicaba; como era un grupo de diez personas teníamos muchos resultados, muchos fracasos pero los fracasos también son

resultados, entonces se empezó a desarrollar una técnica muy interesante, que muchos de los alumnos la adoptaron para su pintura que es un súper óleo, que si bien no muy barato, tiene otra virtud que se pueden mezclar colores que en el óleo son incompatibles, en el óleo tú sabes que tienes que tener una paleta, en un orden, que no debes de mezclar con otros, por razones fisicoquímicas, que se transforman, que se decoloran químicamente, en fin, cambian sus cualidades; en cambio aquí no porque la cera tiene la cualidad de sellar, la naturaleza de los colores permanecen independientes aún en la mezcla, entonces es otra virtud. Por otro lado me di cuenta que era excesiva la cera precisamente por eso, porque es muy blanda, el encáusto que hacen de cincuenta y cincuenta, en primera en todos los tratados del Renacimiento dicen cincuenta y cincuenta, pero es para no decirte nada, el cincuenta y cincuenta; lo mismo es para el fresco, Cenino Cenini dice mitad y mitad, volumen de cal y arena.

Ahí también mis amigos los ingenieros, les preguntaba yo de los aplanados, mira nosotros tenemos un laboratorio de concretos, y nosotros estudiamos y clasificamos los concretos y los hacemos así, es un laboratorio para concretos desde presas, lo que estamos midiendo es la resistencia, lo que uno quiere, la dureza, pavimentos en fin una serie de cosas y entonces, ya me explicó cómo se debe de hacer... Es otra locura, El fresco que hizo Orozco y el que hizo Diego también tienen esa raya, lo cuidó mucho el maestro Sánchez Flores pero no sabía eso ¿no? Porque ahora ya en concreto como es la época del concreto ya hay laboratorios, están estrictamente estudiados por partes cada uno.

Entonces ya me explicó que la resistencia de la piedra es la resistencia del aplanado, que si tú le pones más cementante del que necesita entonces lo que haces es volverlo más bofo, volverlo más suave, no más duro; la mayoría de la gente cree que echándole más cemento va a ser más duro, es al revés: Si le hechas una sobre carga de cemento el cemento no es duro, lo que es duro es la piedra, entonces lo que necesitas es una granulación que se acomode por tamaños, entonces tú pones una piedra grande pero hay una serie de huecos, entonces le tienes que meter una maya más delgada para llenar esos huecos, cuando lo haces con tacto entonces le metes el concreto, esa

parte del procedimiento a mí me dijeron cómo se hace, en fin todo esto, pero eso ya sabemos, bueno, han pasado tantos años, siglos... Y así fue en el encáusto.

El encáusto, entonces, tiene una serie de virtudes que no tiene el óleo... Puedes empastar, puedes pintar con espátula, puedes quemar. La cantidad de cera se la reduje al veinte por ciento. Del cincuenta al veinte y subí la cantidad de resina.

—¿No queda muy duro Maestro?

Queda muy duro para cuando se hace sólido, pero queda muchísimo más resistente al calor y a una serie de cosas, es más confiable porque es una resina dura, la cera no es una resina.

La cera no tiene más que la función de fundente y de ser un coadyuvante de separación de los elementos, en este caso los pigmentos, esa es la función, como es fundente puedes fundirla, pero cuando tú le pasas el soplete...

¿Tú estás pintando encáusto?

—Sí.

Cuando tú le pasas el soplete se ve como que se reblandece, como que se vuelve brillante y se apaga, pues eso es lo que buscas, lo que buscas es una fusión capilar, pero si tú tienes el cincuenta por ciento de cera, te queda toda la cera, está muy cargado de cera y cualquier calorcito, la reblandece, en cambio si le metes el veinte por ciento le metes el dedo y no le haces nada.

—¿Se puede trabajar sobre lienzo?

Cuando Diego regresó de Europa pintó el Anfiteatro Bolívar, lo que pinta es una obra académica, él mismo decía: "no me podía yo desprender de los símbolos cristianos" y ponía la santidad y todo eso, pero cuando pinta fresco en la

Secretaría de Educación Pública, cuando vayas, ve los primeros muros: están negros... Fue un fracaso, y formalmente mal pintados, pero después de un tiempo empieza a pintar y empieza a pintar por partes; empieza a hacerse fresquista toda la parte del lado izquierdo, empieza a desarrollarse hasta que en el fondo ya empieza con aquel carnaval, empieza ya a meter el color, primero hay mucho color muy sobrio, en fin, empieza a conquistar los grises, después se mete con las grisallas allá arriba, esos como relieves, empieza a hacerse fresquista, cambia formalmente totalmente... Ese es el verdadero cambio formal.

Cuando a Diego se le mete el primer cadmio, que eso ya fue en la época de los cuarentas, que es el mural del tianguis, bueno, había metido el azul cobalto en el muro de la escalera del lado derecho, en donde están los dioses y la parte prehispánica, ese lo metieron que porque un color moderno y les sirvió, pero en el tianguis mete los primeros cadmios, los rojos los mete con Sánchez Flores, lo que hace es calentar, las tierras rojas las calienta con cadmio, entonces logra una luminosidad diferente, pero va ganando en los siguientes dos panós, mete amarillos y naranjas y entonces ya con eso, con el cambio de un solo pigmento se vuelve paisajista, otra vez.

Aquella idea cerrada de que era simétrico y de que no había paisajes, sino todo eran figuras en el primer término, los rompe porque hay un elemento más, que es un pigmento; como los materiales formalmente dan tantas posibilidades de cambio, llega hasta el Tajín, hasta el paisaje ese maravilloso del Tajín, que ya es puro aire, otra vez, es paisajista. Y no se diga con Orozco.

Orozco encuentra en el fresco una pintura fluida, una pintura de gran trazo y ve tú la pintura interior en los frescos de Orozco y es una pintura académica, ve el retrato de su padre, es súper académica; al ver después cómo se desprende porque tiene otro medio, entonces, eso es lo que cambia y eso es lo que explica.

Eso Siqueiros, lo intuye muy bien, dice: "el material es definitivo para el cambio formal y por eso los pintores mexicanos son tan creativos". Cambian tan fácilmente formalmente, como no podían cambiar los de las escuelas de París, en París lo que hacían era una escuela y todos pintaban igual, los cubistas todos pintaban la misma cosa, ¡que

creatividad ni qué ojo de hacha! No era más que un membrete, no es más que un membrete pero, ¡qué creatividad, talento personal! De que fulanito toca mejor la trompeta que el otro, pero nada más.

Los que dan verdaderamente el cambio formal a la pintura moderna son los mexicanos, eso lo dije muchas veces, lo dan en el fresco con la fortuna del encáusto y de los sintéticos.

Además esa es la virtud de que tú lo disuelves con el solvente, puedes hacer una aguada puedes trabajar papel, puedes trabajar telas y puedes trabajar los muros, entonces, es un súper material. Afortunadamente todavía no lo han agarrado la Windsor and Newton como el caso de los sintéticos; el caso de los sintéticos también los desarrollamos nosotros, bueno, lo que venía a esto al caso, es de que este desarrollo de cambiar s horas terminadas sin eso, después de dos siglos de ¡tres siglos de óleo! Los que cambian la pintura son los mexicanos, no los franceses, esa es la realidad. esto es bien importante que lo aclaremos porque es parte de nuestro patrimonio cultural y de nuestra afirmación.

Nosotros lo que afirmábamos, bueno, lo que afirmaba el Muralismo mexicano de los veintes, a mí no me toca ese, yo llego hasta los cuarentas, yo nací en los veintes, pero lo que plantea el muralismo es hacer una pintura propia. Una pintura de nosotros no una pintura de segunda mano, de los que regresan de Europa o los que van a Europa, ser nosotros mismos, ser mexicanos, tener un perfil propio, afirmarnos como artistas, como personas, como hombres... Todavía no lo logramos porque estamos viendo a Estados Unidos y a Europa.

Nuestro problema era la Independencia y la Reforma. Todavía estamos en esas, en el criollismo... Todavía un güero va y le pone la pata en Chiapas a cualquiera o en Morelos todavía en la Ciudad de México, se distingue a la gente por origen, que es lo que son criollos; los pinches argentinos que no tienen tradición que vienen, no como nosotros que venimos de nuestras culturas, se bajan del barco y nada más y ahorita que hay crisis se suben al barco y se van, pero tienen una población indígena que no tiene ni voz, ni voto.

Nuestro problema en América es la Independencia.

Ese es nuestro problema, nuestro problema es que todavía ese criollismo, un poco de mestizaje quisiéramos.

—¿Cuál piensa que es la posición de la Escuela Nacional de Artes Plásticas frente al arte actual?

La Universidad tiene que pulir las áreas de la Cultura, que son las ciencias, las artes y las técnicas, y las humanidades, pero en las artes y las humanidades son diferentes a las técnicas y a las ciencias, vaya, tienen respuestas diferentes, que es lo que pretenden las artes. Las Artes es el hombre mismo, es la conciencia del hombre, es la vida, es su reproducción, son las necesidades de sus cinco sentidos...

Y son las que están cubriendo y están alimentando a la otra parte de la sociedad los pintores son los ojos de la sociedad, no porque la sociedad sea ciega, sino porque la sociedad ve menos y ve a través de sus pintores.

Sí, así como Goya a través de sus músicos, no porque sea sorda, pero sí va a gozar las técnicas, son para todo el mundo. Las técnicas son para el confort, para la eficacia, para el alivio, en fin, para la superación económica, para todo esto pero son cosas diferentes, entonces queremos hacer de una técnica, una escuela de arte y te argumentan una serie de cosas inclusive hacen una carrera. En realidad, ¿qué están haciendo? Por ejemplo, un artista es un creador, es un creativo; necesitan los diseñadores, los de diseño y los artistas creativos de otros elementos como televisión y todo esto, necesitan creativos, pero estos creativos tienen un disco ya condensado y de ahí sacan... Creativo fue el que hizo el disco, ya los otros no son más que trabajadores repetitivos y eso en el mejor de los casos, porque se les podría considerar como rateros. Lo que necesitamos son creativos ¿qué es lo que le pedimos a los alumnos de artes? que sean creativos, aunque muchos se enrolan con la angustia, de que es muy difícil la pintura y las artes, porque a demás no tienes la seguridad de que vas a inventar nada, no tienes la seguridad, lo que tienes es el deseo de pintar, te gusta, qué ves en esa línea, qué ves en el color, qué empiezas a crecer en el color, en la forma, en la dimensión, en la geometría y lo que ves.

Mira, yo siempre pongo de ejemplo muy claro: cuando la gente empieza a pintar, a realizar una jarra blanca, y la pinta de blanco toda, no ve matices, no ve tonos, no ve nada más que blanco y todo lo demás lo ve así, conforme va avanzando va encontrando los tonos, los matices; hasta que se encuentra con Cezanne.

¿Qué es un mundo de matices? ¿Qué es la realidad? Es que Cezanne es ya un proceso muy elaborado, muy evolucionado de visualidad y lo que ustedes ganan fletándose con el modelo, cuatro horas diarias, dibujando, son matices, dimensión, es forma, empiezan a penetrar en eso.

Pero si tú le dices a una persona, tú le das una droga a una persona ¿qué es lo que te dice? Veo colores, ¡mano! si no tomas drogas no ves colores, no ves nada ¿Eres ciego o qué? El pintor no, el pintor puede estar cuatro horas, seis horas, pintando un paisaje, el mismo paisaje, porque tiene un espectáculo de visualidad, de matices, de colores, de una serie de cosas. En cambio el drogadicto, la excitación lo hace ver colores, lo hace ver cosas más intensamente, esa es la diferencia. Por eso digo que son los ojos de la sociedad y en una sociedad como la mexicana, donde su medio ambiente está lleno de color, de sutilezas, de transparencias. México ahora está todo lleno de *smog*, pero el México de los años 20, 30, 40's era un México luminoso, transparente, único. ¡Olvida que Oaxaca ni qué nada! Era una transparencia algo increíble. Un día estábamos en el mural de Insurgentes en el teatro de los Insurgentes, rumbo a las cuatro de la tarde, y Jorge Best ¿Ves? Que se acaba de morir, Jorge me dice: "oye mira cómo se están viendo todas las montañas, se ven los detalles, mira, los pinos de las montañas, mira esas torres", y seguimos <<viendo>> y sabes que eran las torres de la entrada de Toluca.

Las torres de la entrada de Toluca, y estaba Diego, le dije: "Maestro, Maestro venga a ver, Mire no más que luminosidad, ¡Que bárbaro, esas Torres son las de la entrada de Toluca!" Eso es lo que digo yo en Europa y dicen que soy mentiroso. (*risas*) Pero de ese tamaño una transparencia y algo único, en eso sí, privilegiado el valle. No creo que haya otro.

—*Acerca de lo popular y lo imaginario:*

El arte popular, es una entrada bien importante porque es único en el mundo, además es de una gran creatividad, el mexicano, y esto siempre lo he afirmado, el pueblo mexicano es súper creativo, tú vas a centro América para no irnos más lejos y nada. Están vendiendo artesanías de China, yo compré unos vasitos en puerto Rico, para licor, que dicen ¡Viva Puerto Rico! Y los volteas y por abajo dicen "Made in China", (*risas*) es algo terrible, doloroso, es doloroso...

Y algunos artistas que se reúnen y hacen pequeñas cositas de artesanía aquí con la exuberancia y una imaginación, todo el mundo hace algo...

— *Acerca de lo poético:*

Para nosotros, para el mural la diferencia que hay entre el arte purismo de París y la pintura mexicana, es un problema integral, completo, no es un problema de partes. París lo subdividió todo en escuelas, que si era color, que si era la estructura, que si era la expresión, no, la pintura es un todo, es todo eso y más; además, contiene pues, el discurso, la emotividad, nosotros hablamos de los géneros de la poesía, la épica, el drama, la comedia, todo esto, el teatro.

No digamos, nada más la poesía, todo eso desde luego, que la poesía es un elemento importantísimo, pues si nada más hay que ver... Cómo puedes pensar no en la poesía, si no piensas en la historia de México, la historia de México es pura poesía, inclusive ¡surrealista! De sus héroes, con sus grandes defectos y sus grandes virtudes, los defectos eran monstruosos, pero sus virtudes también, ¡Juárez, Hidalgo, un Morelos qué tipos! Cómo puedes pensar en ellos, sino piensas en elementos heroicos, mágicos, dramáticos y comedia. La comedia que, ya no digamos algo lejano Zapata, Villa, la Revolución Mexicana, está llena de eso y nuestros poetas, nuestros grandes mitos, nuestros grandes romances, todo esto.

—*Puede diferenciar brevemente la pintura mural de la pintura de caballete. (y comentario) Voy a analizar a Orozco, Arnold Belkin y a usted como muralista y como pintores de caballete, a Rodríguez Luna y a Salvador Herrera como pintores de caballete.*

-¿A Belkin?

-*Pregunta Carmona.*

-No, a mí diferénciame definitivamente de Arnold Belkin.

-*Claro, claro, además, usted está vivo?*

-Mira, el Muralismo lanzaba una diatriba contra la pintura de caballete. No porque la pintura de caballete no sea un género importante, sino para avalar la actividad de la pintura mural. Lo cual era muy difícil que penetrara en la mentalidad de la gente; la gente tiene la mentalidad de que el pintor de cuadros, es el artista y que el otro pintor no es más, que un alborotador o un provocador.

Todo eso lo argumentó Diego, lo argumentó Siqueiros, en el sentido de que teníamos enfrente a la pintura de París, teníamos enfrente al arte purismo, a los abstractos que era lo que estaban lanzando en esa época, los teníamos enfrente y todavía vivos teníamos a Picasso, a los cubistas importantes, Diego mismo había sido cubista.

Entonces, la diferencia es eso que te digo; el problema de hacer una pintura mural es el público, la pintura de caballete es para un espectador, un dilettante de sala y luego un propietario de una obra de arte que se la lleva a su

⁷ El maestro falleció el día 14 de diciembre del 2002. A partir de la molestia mostrada por el Mtro. Carmona, decidí no incluir a Belkin en esta investigación, aunque ya había invertido tiempo y presupuesto en ello.

casa si tiene dinero para ello, que lo tienen hay muchos coleccionistas, pero es para coleccionar, en cambio la pintura mural es una acción social, una acción comunitaria; entonces, tiene totalmente otro público, otro enfoque, otras necesidades expresivas.

Mientras que la pintura de caballete puede hacer una intimidad, lo puede llevar al caso de intimidad en su propia vida, como es el caso de Frida. Que proyecta todo su dolor y sus propias limitaciones y su drama y no por eso deja de ser; vaya, el arte vivo está en la medida de su creador.

Y qué bueno que haya personas como Frida o como muchos artistas independientes, que proyectan su yo, su mundo, su realidad muy intensamente, muy dramáticamente, poéticamente o muy inteligentemente.

Pero los otros artistas necesitan todo eso, un Diego, un Siqueiros, un Orozco necesita de todo eso, más todavía la interpretación de la historia, la interpretación de la sociología, la interpretación política del momento, la interpretación del personaje.

Agarra por ejemplo el personaje de Cortés y vélo a través de la obra de los pintores muralistas y verás hay libros inclusive, que comentan todo esto, y que ven y discuten las diferencias en el mismo Bellas Artes, ves un Cortés en la escalera y otro Cortés en el último de los Panós, como un sifilítico, como un monstruo, porque había una polémica política sobre la pintura de Cortés, porque se estaba destapando la figura de Cuahutemoc y Cortés entonces fue todo un rollo, hasta Neruda participó en eso.

Doña Eulalia Guzmán había sacado los restos de Cortés, vaya, al conocimiento de la gente e inmediatamente los caballeros de Colón, sacaron los restos de Cuahutémoc; los caballeros de Colón, eran un grupo de gente muy connotada, algunos escritores, entre ellos Naranjo, no el caricaturista, el escritor de esa época; Porfiristas que tenían la investidura de los caballeros de Colón, inclusive, hay una anécdota de las pulquerías, se llamaba una " Los caballeros de Colón", entonces los caballeros de Colón reclamaron y entonces le cambiaron el nombre: "Las mulitas de San Cristóbal" (*risas*)

Y estos caballeros de Colón tenían el secreto de dónde estaba enterrado Cortés y yo estaba con Orozco en esa época, en el Hospital de Jesús y resulta que los caballeros de Colón dicen que está en el Hospital de Jesús; ya había muerto Orozco, porque eso fue en 1950, pero estábamos ahí, Orozco murió en 1949, pero estábamos ahí, y en uno de los lados dieron la publicidad de que Cortés había sido enterrado ahí después de una larga trayectoria, que estuvo en España, que en Cuba en secreto que porque aquello podía causar una revuelta, era un secreto hasta esos años. Entonces Diego estaba pintando el último panó, Diego hizo de Cuahutémoc la Bandera, entonces hicieron una medición de los huesos, pues Cuahutémoc era un joven de veintitantos años; entonces, se hizo una reconstrucción anatómica y era un joven corpulento en fin, todo bien formado y en cambio los huesos de Cortés (*risas*) eran de un anciano que había pasado toda su vida sífilítico, los huesos todos retorcidos, todos dados al queso, con el cráneo ya carcomido, entonces hizo un Cortés así, con las rodillas supurándole...

Con una cara de imbécil, en realidad era un anciano ya en el momento de morir pero lo estaba gozando malévolamente, no era el Cortés de la conquista y hubo un mitin, me acuerdo de un mitin donde participó Diego, Siqueiros, Eulalia Guzmán y Neruda. Que estaba de visita, cuando le tocó a Neruda fue muy bonita su intervención empezó diciendo: "Yo saludo", tenía un vocerón: "Yo saludo a esta mujer, a esta Doña Eulalia Guzmán que nos ha regresado al primer luchador antiimperialista de América" bellissimo, fue Cuahutémoc.

La realidad es que la diferencia es esa, el artista, el pintor particular puede estar en su estudio, puede ser un solitario puede ser una gente que esté rumiando sus dolores o sus goces. Pero, el artista muralista tiene que tener ese público y, además, considerar una serie de interrelaciones con otras personas, porque la pintura mural es un problema y ahora cada vez más es un problema de participación de los elementos que hay en la construcción y todo esto, tú tienes que relacionar ahora con personas muy evolucionadas.

Yo por ejemplo he hecho ahora murales en concreto, un mural en la calle Simón Bolívar, hice un relieve en concreto en Mixcoac en la calle de Canovas, a ver que día vas... Es un relieve, bueno no lo hice ahorita lo hice por los

setentas, ahí donde está el centro está la iglesia y está la Delegación y un jardincito... Ahora hay una escuela muy importante, bueno, la calle esa tiene un relieve, sucedió esto que mi hermano Fernando López Carmona hizo el diseño de un anexo de la escuela que era un gimnasio alberca, pero era la época en la que se estaba haciendo el metro, vaya, se acababa de hacer el metro y estaban estrenándose mucho en el concreto preforzado (o preformado) con las grandes vigas de veintitantos metros, eran una novedad con lo que están hechos ahorita, y entonces eran montajes.

Vamos a hacerlo todo en concreto, está cerrado con vigas de estas de veintitantos metros, total, el último grito del concreto me dice, hay un muro, pero ese está contratado por una compañía y si tú aceptas el dinero de un recubrimiento de piedra pues lo cobras, entonces hice un proyecto pero viene la misiva, vamos a firmar un contrato y el contrato decía, como todos los proveedores y todos los contratistas tienen un calendario de tal fecha a tal fecha es el proceso de elaboración y después de esta fecha empiezas a tener multas; entonces yo dije: "¡Vengo de una tradición, somos artesanos, cómo voy a firmar un contrato donde me empleen a poner multas, me dan poco dinero y todavía me ponen multas, acabo en la cárcel manoj Está muy padre el problema pero eso significa a la larga que ya me veo en la cárcel... No es posible!"

¡Ni que fueran bolillos! Mira, vamos a ampliar esto y vamos a hacerlo, tenemos montadores tenemos una serie de técnicos muy importantes entonces ya habíamos hecho la Esculto-Pintura de C. U. Yo trabajé con él, yo hice la maqueta de volumen. Bueno voy a hacer un relieve con color, es un Águila, tú la vas a ver porque es muy grande, son alrededor de cuarenta metros por veinte, entonces proyecté, hice el relieve y me puse en contacto con la gente que iba a hacer el relieve, pues tiene que ser algo tableado; inclusive intenté que me hicieran sistemas de colados, hablé con ellos y les dije: "miren, yo lo que quiero es que ustedes me hagan muros falsos y que me sigan una línea, que me hagan un murito falso de unos cuarenta centímetros, sin mezcla sino con tierra, con una mezcla muy... Nada más un contenedor"; entonces, ellos empezaron a aportar con su experiencia, me decían: " no Maestro, le voy a hacer un firme de yeso para

que tengamos un nivel", les dije: "yo les doy plantillas y ustedes me hacen los contenedores, y les doy los peraltes, y me arman todo eso".

Me fui con el grupo de alumnos de mi taller e hicimos la escala, las plantillas y entonces, yo les daba plantillas, les decía el peralte, les hacía la forma y ellos como tienen mucha experiencia decían: "esta forma se tiene que cortar para poder montarla, solamente puede tener dos metros", la armadura era tal, la calculaba mi hermano, el herrero hacía la armadura y el montador esperaba, entonces trabajando así, tenía yo que trabajar los domingos a toda prisa, porque estos cuates como de eso vivían... "¡Maestro, necesitamos más y más!"

Teníamos tres meses de plazo y lo sacamos en un mes. Fíjate, se hicieron las tableras, se numeraron y todo dibujábamos en el muro, todo esto y luego viene el montador, nadie sabía qué iba a suceder. Alguien me aconsejó: "no les vayas a decir qué es lo que estás haciendo porque todo mundo...", bueno, ¿cómo abordo una cosa de estas con gente? "Tiene que haber algo", pensé. Dirige una orquesta, escrito no hay nada, hay tradición, un director de cine tampoco, pero es que obedecen otras cosas, obedecen a dinero. Un músico se contrata, es el artista o es el violín o la viola y se contrata, entonces el que paga, te pagan por obedecer al director, pero a mí, a mí no me iban a obedecer si yo no les pagaba, prácticamente ni cobré por hacerlo. Pero los otros sí cobraban, vaya los del concreto sí cobraban, entonces ellos decían no, no necesitamos más trabajo, más rápido entonces no podíamos perder tiempo, el montador lo mismo, que va hacer esto "no Maestro ahí están los números", este me va a hacer anclas, me lo va inclinar en tal forma la placa, y así nos vamos, y entonces esto se montó muy interesante, y quedó un gran muro de concreto con un relieve, pero no hubo dinero para nada, lo podía haber policromado pero ya no me daban dinero.

Todavía les hice un grabado en un muro cenital, pero se ve muy imperfecto, tiene que estar muy nítido... Es concreto ¡a ver qué me haces ahí! Bueno pues ahí me di cuenta que esto no era ya artesanía, esto es el manejo de gente, de un grupo y te tienes que relacionar con ellos, tienes que sacarles partido, entonces dame albañiles, "¿cuántos

quieres?” Yo dije: “pues cuando menos diez si me puedes dar quince, quince. Entonces hice un dibujito, me fui con uno de los muchachos, dibujamos el muro y en una semana nos echamos sesenta metros.

La técnica de construcción ya cambió totalmente, tomé un curso de concreto en la UNAM con los arquitectos que eran puros contratistas, pero cuando les pregunté, bueno, al arquitecto le pregunté: “¿por qué ellos están hablando de ensambles?” La arquitectura ya es montaje, tú ves que llega una máquina, llega un camión se para, saca unas patas, se levanta, porque ni siquiera confían ya en sus llantas, se para y empieza a bombear a veinte metros concreto

Oye, nosotros de la época de los chumbes, tengo cuadros de cargadores de chumbe me encantaban cuando pintaba yo con Zalce. Eso ya no existe, la técnica actual...

La arquitectura, *la no arquitectura* porque ya no es arquitectura, son vestidos de arquitectura que se hacen para que no veas tú la forma, ¿cómo la vas a borrar primero? Los arquitectos tienen que borrar la forma y después los pintores tienen que participar y los escultores. Los artistas tienen que participar en esto, pero se tienen que meter en las técnicas actuales, ahora se hacen placas y en dos patadas te montan un muro de sesenta, ochenta metros. Pero no están decorados.

—Yo visité al arquitecto Alejandro Álvarez, que es muy famoso, tiene un despacho todo de concreto parecido a una obra de Felguérez en las Lomas de Chapultepec, pero lo que él me contestó fue que él no trabajaba con color sino valorando únicamente el concreto, dijo: “me gusta el color natural de las tierras...”

No trabajes con arquitectos son muy cerrados, te dicen eso porque no tienen otra cosa...

—Y me dijo: “ve con Legorreta, él sí trabaja con color, él sigue la Escuela de Barragán.

¡Son decoradores! Yo le hice la pregunta esa al final del curso, al arquitecto del Instituto del Concreto en México, ese mural está publicado en la revista del Instituto del Concreto en México como ejemplo mundial del concreto, del arte en concreto, se ha publicado en otras revistas, bueno, lo que te quiero decir es que me contestó que el Muralismo está en crisis, es que todo está en crisis claro, pero todo cambia.

Lo que no podemos hacer es hacer la pintura de los veintes, porque son otras circunstancias y *si queremos hacer verdaderamente un arte contemporáneo tenemos que meternos a eso*, a la nueva construcción. Claro que puedes hacer arte en fresco, encáusto, en temple, en óleo, en lo que quieras pero lo que está esperando es la nueva construcción.

Le preguntaba al arquitecto el director de la Sociedad Mexicana del Cemento y el Concreto que está ahí en Insurgentes. Es una sociedad de las fabricas del concreto y de los constructores, que él dio el último día del curso, y le digo: "pero Maestro, yo lo que quisiera que me contestara es que formalmente ¿cómo contribuye esto, cómo se aborda esto dentro de la arquitectura, dentro del proceso arquitectónico plástico?" Hubieras visto se desplomó el hombre, me empezó a hablar de la prostitución de los arquitectos y que el hambre y lo que tienen que hacer...

Le dije que le pregunté porque yo lo que estoy viendo son edificios de espejos que lo que propician es la no-forma. Están reflejando el cielo y se están borrando como forma y es todo lo contrario a lo que es la arquitectura, la escultura y la pintura. Se desplomó, hasta yo me quedé asustado empezó a hablar del hambre, de la necesidad que la gente tiene de comer...

Mi hermano es arquitecto y era de la época de las bóvedas de Candela, sí, él hizo cosas con Candela. Pero los arquitectos son, por lo menos los de esa época, puros aristócratas...

¿Tú conociste al Mtro. Eduardo Pareyón?

—*Sí, por supuesto, me dio clase de Historia del Arte Prehispánico.*

Él fue compañero de mi hermano y cuando él era joven, se metió a la arqueología, pero muy joven, acababa de salir de la escuela, entonces, le tocó Tlatelolco y era un tipo muy chistoso, los arqueólogos eran unos miserables como los pintores, pero yo creo que más miserables. Y un día le digo: "lo voy a ver" porque sabía que estaba ahí en arqueología, y todo mundo tenía piezas, yo tengo piezas, Diego tenía la colección, más grande y lo odiábamos.

Le digo: "mire este Diablo en San Juan De Letrán ahí en Salto del Agua hay un señor que vende petacas, pero arriba de las petacas tiene unas piezas ¡preciosas! del Occidente de México, de este tamaño (*y señala unos 25 cms.*) y las vende en treinta pesos", y me dijo: "lléveme por favor", y entonces lo llevo y lo ve y dice: "¡que importantes, que importantes! Vamos a Moneda voy a reportar esto". Y llega a Moneda y sale muy contento: "ya me dieron una cantidad importante", yo le pregunté: "¿Cuánto le dieron?" y me dijo: "Cien pesos". Nada más le alcanzó para tres piezas.

Así era, luego le dieron Tlatelolco, era el responsable de Tlatelolco de todo eso que sacaron prehispánico y era un tipo que se dibujaba piedra por piedra. Me dice: "¿no me quiere ayudar, por favor? Porque me dieron una cantidad, para hacer una pequeña sala de exhibición y me dieron una vitrina, una vitrina para exhibir las piezas, y me dieron ciento cincuenta pesos". Fuimos a comprar unas hojas de fibracel, y pintura de la más barata que era la "piel roja". Con eso estuvimos pintando, hicimos letreros, montamos una sala de exhibición. Yo le ayudé.

Después los arqueólogos se volvieron unos pavorreales, éste no, era un sabio, sabía todo. Bueno, así era la vida en eso, entonces se desarrollaban así las personas y todos trabajaban con arquitectos, les decía yo: "bueno y qué, ¿cuál es el futuro?" "Nosotros los arquitectos no tenemos futuro", me contestaron. Ahí estaba el Arquitecto De la Mora son aristócratas, son hasta nobles. Dice: "nosotros somos chamberos, nosotros nada más". Mi hermano estuvo veinte años de chambero hasta que le dieron crédito y se lo dio Candela, no De la Mora.

—¿Y Pani?

Pani era el sobrino del Secretario de Hacienda...

—Maestro la última pregunta: ¿cómo conceptualizó el color de la intervención que realizó aquí en la Escuela Nacional de Artes Plásticas? Yo recuerdo que utilizó muchos blancos. ¿Cuál era su función? Puesto que la tesis se titulará “La formalización del blanco como poética de lo imaginario”

Bueno, mira, la experiencia que tuve en los exteriores, con Orozco y con Siqueiros, lo primero que nos saltó a la vista, Siqueiros me dio una maqueta a escala del muro de la Rectoría y se fue a cobrar un premio y me dijo: “ponte tú a trabajar en esto mientras yo me voy dos meses”, creo que a la Bienal de Venecia entonces, saqué eso a escala, me puse a pintarlo, pero era una pintura como pintaba sus interiores, con esa volumetría y ese tipo de cosas, inclusive piroxilina, entonces cuando regreso casi lo había terminado y me dice: “¡Qué horror! ¡Qué has hecho!” Le digo: “no he hecho más que lo que está en la maqueta.” Y me dijo: “¡No, no, no, no! Mira nada más esos amarillos ¡Qué la chingada! Y le dije: “no Maestro, yo chequé color por color, yo no me iba a arriesgar, color por color”. Pero él me insistía: “¡No, no, no puede ser!, vamos allá arriba” Tenía razón Orozco: ¡se tiene que hacer algo apoyado en lo gráfico! Esto no puede ser así. “El volumen, Maestro, vamos a hacer relieve”, fue cuando hice el relieve, empecé a dibujar muy interesante todo eso. Porque el volumen, vaya, Siqueiros formalizaba una volumetría en su pintura interior pero en el exterior no lo usaba. Se nos aplanaba, ya no hay posibilidades, por eso se hizo el relieve: la esculto-pintura.

Entonces, yo empecé a modelar esto y él me dijo: “tiene que estar generado con rectas” tenemos que usar un material que nos dé la volumetría en rectas, por eso hago relieves muy limpios, todo está generado en rectas, inclusive

lo único que no lo tiene son los rostros pero, esos están superados, entonces, se tiene que hacer algo muy gráfico". Luego hubo el problema, se pintaban cosas que se bajaban de color visualmente, y entonces nos íbamos del otro lado del campus, vámonos.

Y empezamos a poner el muestreo, entonces, empezamos a poner los colores que tenían distancia, los colores aquí, la teoría del color que no tiene nada que ver con las distancias; se empiezan a destacar a acercar y hay colores que se van o se bifurcan empezamos a trabajar eso. A usar cómo destacar las cosas, hacerlas visibles en la distancia, tenemos que hacerlas nítidas, tenemos aquí una obligación visual, que no tenemos en la pintura de caballete, ni en la pintura interior, generalmente en la pintura interior podemos tener diferencias pero, las salvamos con un contraste, con una línea, con una forma en fin.

Pero en el exterior no, porque se nos barren, los colores se pueden barrer, los contrastes tienen que ser diferentes y tienen que estar muy definidos. Si te acuerdas que usé mucho blanco y mucho negro porque son dos colores que limpian, son dos colores que vuelven nítido, vaya, no son colores que forman parte inconscientemente del paisaje; en este trabajo, creía yo que podía hacer algo respecto al paisaje, que se integre al paisaje, empecé con eso, pero yo ya sabía que tenía que trabajar, ya con cierta experiencia, que tenía que trabajar los grises, entonces, lo que estaba yo apuntando eran los grises de la montaña con los grises del término...

Voy a hacer una equivalencia paisajista, y empecé por allá. Pero empezó esto a crecer y entonces me empecé a dar cuenta de que compararía mucho con los muros laterales y empecé de allá para acá (del fondo de la escuela hacia el centro, en donde está ese hermoso muro en espiral) Pero este volumen se metía mucho; es decir, el del área de los trabajadores y los talleres de escultura en metal, inclusive tapaba una parte, entonces, voy a coger aquél pano, voy a integrarlo, y cuando hice ese pano, vi que había una competencia entre uno y otro.

Entonces el problema de la distancia, el problema del *afoque* entre un término y otro término aquí son reales, no son pictóricos. Hay que volverlos pictóricos, entonces, lo que empecé a hacer fue una unidad entre uno y otro, y

cuando vi que se lograba, que se integraba, dije: "¡Pues aquí está el pan! Como me voy a limitar. La gran diferencia es que yo estoy rompiendo las superficies del mural que es delimitada". Toda la pintura mural anterior de C.U. es un rectángulo, una parte. Una vez Pani dijo: "no, no, no esa pintura está muy saltona, se está comiendo al edificio", entonces Siqueiros comentó: "es el problema de un charro montado en un perro".

Pero por aquello me di cuenta que había posibilidades visuales de que una parte engañara al ojo, a que se sumara visualmente porque la pintura lo puede hacer.

Cuando vi que se podía hacer dije: "esto es integrar todo. No es un cubo cerrado como los de Siqueiros que tiene al espectador atrapado, esto es la pintura abierta..."

—Se puede transcurrir.

Te tienes que meter. Tuve que romper con la tradición, porque romper con la tradición es romper con la superficie, romper la dimensión. Por eso me metí con los pavimentos, porque estaba rompiendo la dimensión. Romper con las leyes del color, porque entonces ya tienes que empezar a funcionar en otro sentido, tú tienes que empezar a funcionar tanto geométricamente como con color, porque vas a pictorizar, yo lo que estaba haciendo era pictorizar todo el espacio. Pero esto era a diario, los muchachos empezaron a entrenar, empezaron a ver; es lo que te digo, es una educación visual, empezaron a aportar también ¡mire maestro! Este fue un trabajo que además necesita valor, para decir, me vale que esto no se pinte así, que la tradición nos diga todo lo contrario, aquí no valen los complementarios, ni los primarios, ni los secundarios.

No vale eso, no vale, entonces me empecé a meter con todo, bueno esto es un problema de espacio, de construcción, tanto como pudieras, la transparencia y un mundo de cosas que la gente no percibe, no perciben los reflejos, lo que pinté de aquél lado se reflejaba de este, le daba color.

Es en realidad la posibilidad del arte del futuro para los artistas, porque los espacios urbanos los tienen que organizar los artistas los técnicos no van a organizar nada, los técnicos han avanzado mucho y no pueden con sus elementos. Lo estamos viendo en la televisión, lo estamos viendo en los espectáculos; te hacen una bola de maromas para que no veas y aunque veas no veas, nada más están golpeando, es un elemento hasta canalla ¿no?.

El día que tengamos la posibilidad del láser, que tengamos esas posibilidades que tiene Michael Jackson en sus espectáculos, vamos a hacer cosas muy buenas, no las pendejadas que hacen ellos, porque lo que hacen es negarte la imagen, así como con el sonido están negando la música, te están golpeando el oído sordo ¿Por qué?

Porque está en manos de los técnicos y los técnicos no son artistas, eso lo tiene que tomar el artista en un momento dado.

-Yo recuerdo la primera vez que vine a la escuela, iba a decidir si entrar a La Esmeralda que estaba muy cerca de mi casa y la ENAP que me quedaba a dos horas, pero cuando vi lo que ustedes estaban pintando, no lo pensé, dije yo me quedo aquí, era eso bellissimo.

-Se vinieron de la Esmeralda, se vino Tere Romero, se vinieron varios. Porque teníamos propuesta. Luego los maestros me hicieron política, porque yo me iba a seguir para allá.

¡A no, mandaron llamar al Director, que si teníamos contrato!.

Ha pero cuando empezamos tuvimos un muchacho de diseño como fotógrafo, muy bueno. Le dije bueno encárgate de la cosa fotográfica, porque nos va ayudar muchísimo, empezó a tomar fotos y cuando empezó a tomar las primeras fotos le decía yo "fuera gente", pero él empezó a tomar fotos con gente y vi que la gente se integraba perfecto, su vestido, todo, hicimos unas fotos donde está Máximo cortado en la pintura, hicimos uno sentado en una línea, luego gente caminando, que se integraba maravillosamente, la gente, los vehículos, los camiones todos entraban porque es arte urbano. Y se integran geoméricamente.

Hay una cosa muy interesante que todavía no encuentro una explicación lógica, sí emocional y visual, no lógica que hay un ajuste geométrico de las distancias, que no sé porque, el color me lo explico porque es la forma de los paisajistas, la perspectiva del paisaje de color, pero la geometría, hay unas correspondencias insólitas que aparecen de repente unas planeadas otras no.

-¿No es por la poliangularidad Maestro?

-Pues no es por la poliangularidad, porque, eso es importante -recalca- Como lo plantea Siqueiros, la poliangularidad es el desplazamiento, su propio desplazamiento se registra mucho, pero está muy cercano, si lo vemos en el Hospital de la Raza que es donde se aplica en mural realmente, no en el Poliforum sino en el Hospital de la Raza, ahí trabajamos eso, pero ahí es un espacio donde está el espectador cautivo por el hecho de que el espacio es de aproximadamente de diez por veinte metros. Entonces lo que tú te desplazas, lo que se está registrando es la dinámica, se la traduces a la forma y entonces se transforma muy rápidamente, es como movimiento, pero es tu propio movimiento.

Aquí no, porque es un espacio más largo, tu puedes caminar todo el trecho muy lejos y siguen funcionando, Ivan cambiando pero se van ajustando; ;

Fíjate que yo observé esto, en las zonas arqueológicas y las zonas arqueológicas tienen eso, me pareció muy importante. En Oaxaca los conjuntos de niveles, están concebidos así, y entonces, eso es un apoyo de la historia.

Conclusiones de la entrevista a Armando López Carmona

Se podrá objetar que las relaciones con la formalización del blanco son mínimas en ésta entrevista, pero tomando en cuenta que éste trabajo es un acto de recuperación de la memoria, de no olvidar las proezas de éstos valiosos hombres que construyeron la pintura después de los grandes muralistas, en la lucha constante por seguir investigando, experimentando esa hermosa vivencia que es la pintura mural.

El Mtro. Carmona habla del blanco de la dignidad del pato, que fue excluido por las grandes cadenas comercializadoras de pintura.

- Habla del blanco del honor de los fuertes huesos de Moctezuma, de la dignidad del exilio de Neruda.
- Habla de la formalización de la pintura como un hecho técnico experimental y como un legado de tradición oral de Maestro a aquel alumno que lo merezca...
- Habla del blanco al comenzar la enseñanza de la pintura.
- Habla de aquella enseñanza visual del espacio a través de los ojos geómetras de los pintores.
- Habla de su descubrimiento de la igualación de distancias en su experimentación urbano-espacial, desintegrada por autoridades con una ausencia de respeto por los hechos culturales de la tradición de nuestro país, mirando al exterior siempre...

Es por demás pues, negar las razones de algo que es indudable y es la valía de una persona que además de haber dedicado su vida a la pintura, dedicó su vida a la enseñanza en nuestra querida Universidad. Y que para él la investigación por sí misma fue un hecho apoteósico, que si bien buscó una y otra vez la oportunidad de llevar a cabo los proyectos de pintura mural urbana, no encontró el cause, ni el apoyo dado a otros profesores...

Por todo esto, es para mí un verdadero honor exponer esta entrevista que tiene un sin número de legados tanto en técnica, en historia, como en propuesta plástica. Sin duda alguna todo esto constituye una

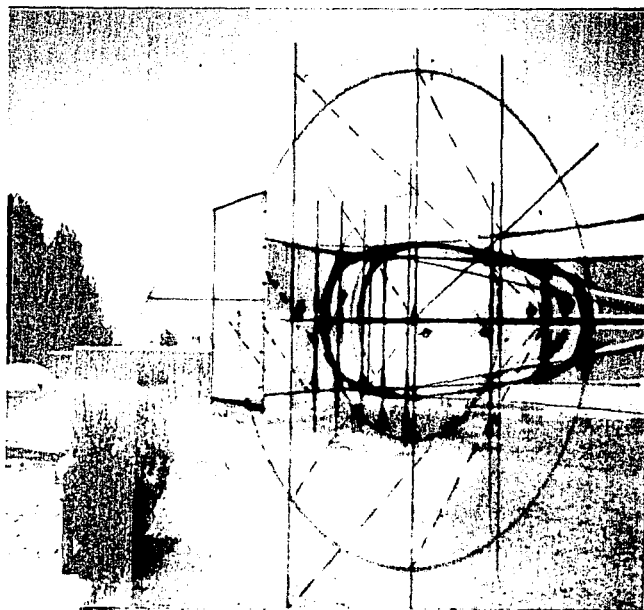
propuesta de formalización del blanco como lo imaginario, como honor, como dignidad, como fortaleza, como dedicación a la investigación y al trabajo honrado y sencillo de un hombre sabio.

4.5 Lo formal - poético en Carmona

Presento a continuación un análisis realizado a partir de todo el material documental que me fue proporcionado, estudios geométricos, especulaciones espaciales y cromáticas que surgen desde la memoria visual, que vivenció éste espacio como lugar plástico único, que propiciaba el ambiente de investigación formal pictórica que los alumnos realizábamos.

Puede observarse que esta es de las primeras etapas de realización del mural (Fotografía 1⁸), puesto que los talleres de pintura y escultura aún no estaban construidos.

⁸ Debo agradecer al Mtro. Armando López Carmona por haberme proporcionado sus fotografías originales, depositando en mí su plena confianza para su cuidado y conservación, a la vez, que agradezco a su Ayte. Victor por haber reunido el material y proporcionármelo sin obstáculo alguno.



1ª Fotografía

En el esquema la podemos apreciar cómo el espectador tenía la posibilidad de transcurrir el espacio y cómo éste se iba integrando con la pintura mural.

En el esquema 1b encontramos la similitud de las direcciones y tensiones del paisaje.

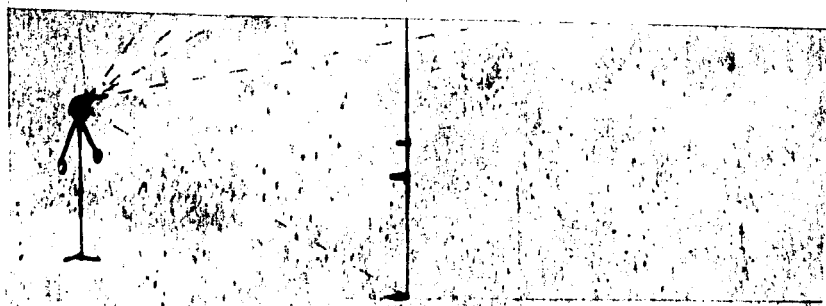
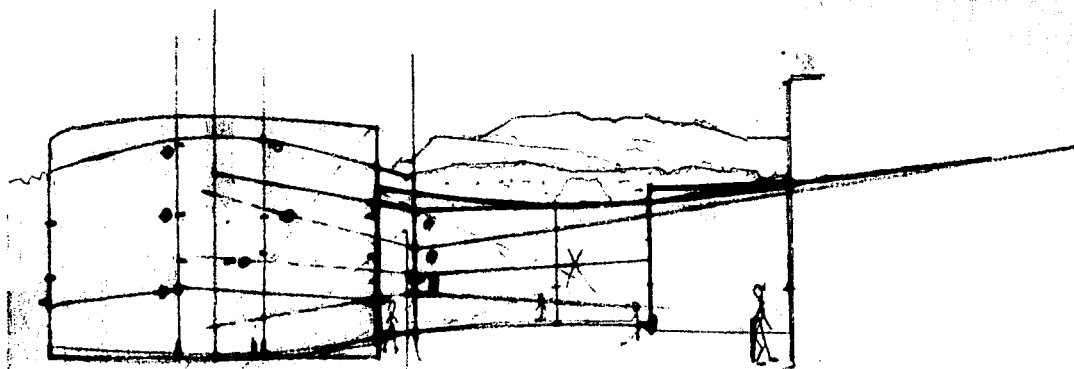
En el esquema realizado de análisis geométrico, puede observarse la proporción humana con relación a la altura humana y se puede observar también la correspondencia que el Mtro. Carmona mencionaba con el paisaje en su entrevista, ya que las diagonales e inclinaciones corresponden perfectamente con el paisaje húmedo de los pueblos de Xochitepec, Santiago etc. que se pueden contemplar, aún hoy desde la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

El análisis geométrico como lo he mencionado en el capítulo anterior lo relaciono con esta investigación acerca del concepto del blanco concebido no únicamente como pigmento sino como espacio, factible de componerse o transitarse e intervenir en éste caso pictóricamente en otros cromáticamente en la participación de los cromas con el pigmento blanco como modulación.

En el esquema 1b podemos apreciar las proporciones armónicas y relacionales con el paisaje de la profundidad así como la coherencia de las inclinaciones y correspondencias también con la proyección o continuación del punto central del muro elipsoide.

Puede observarse también como a partir de las prolongaciones de las líneas de algunos puntos áureos se complementan con las direcciones fundamentales de la arquitectura misma. Reiteramos que todas y cada una de las líneas se encuentran en puntos armónicos.

Caminando hacia el interior de la elipse podemos ver cómo el Maestro determinó que la forma pictórica plástica fuese una continuación de la arquitectura cómo lo proponían los grandes muralistas y nuestros antepasados Mexicanos, Olmecas, Teotihuacanos etc. por el hecho de que las intervenciones pictográficas, relieves de piedra o murales ya en la pintura mexicana del siglo XX en la Escuela Mexicana de Pintura el hecho de que estas intervenciones artísticas debiesen estar íntimamente ligadas a la arquitectura. En esta 2ª Fotografía ubicamos esta proyección de la arquitectura como lo mencionamos:

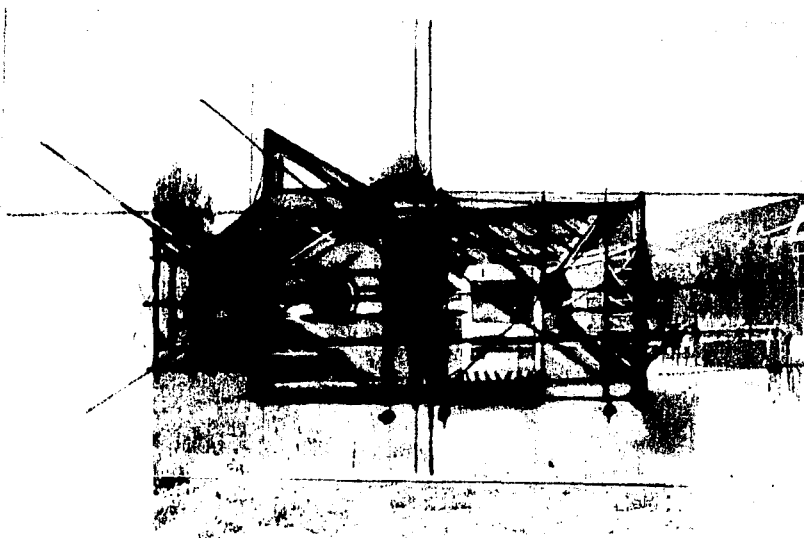


2ª Fotografía
Esquema 2º donde podemos captar cómo es que posiblemente fue trazada.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Aquí proseguimos en la parte última del muro curvo y en su traslape con el edificio continuo que aún hoy es gracias al trabajo del Mtro. Carmona el único Taller de pintura Mural de Latinoamérica y quizás del mundo.

En esta 3ª fotografía podemos contemplar el ajuste de las distancias de las que habla el maestro y es que si bien la cruz que se genera en las dos construcciones hace que los muros se acerquen uno y se aleje, el otro por la relación de tensión de las proporciones y por complementariedad perceptual, uno y otro se complementan, pero ello no era posible antes de que estuviesen pintados sino por la claridad de la idea en las relaciones geométricas.



3ª Foto y Esquema 3ª que presenta la unión de los planos dinamizados por las extensiones geométricas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En la especie de conos que se encuentran en ambos edificios, encuentro que es un vínculo simbólico y de correlación de forma con los ventiladores del edificio que se encuentra en medio, que es el Departamento de mantenimiento y siempre hay un constante flujo de personas tanto hacia los talleres cómo hacia el estacionamiento. Se puede mencionar también algunas repeticiones con inclinaciones derivadas de los puntos áureos que dinamizan los planos a su vez que generan variedad tonal y cromática como veremos más adelante.



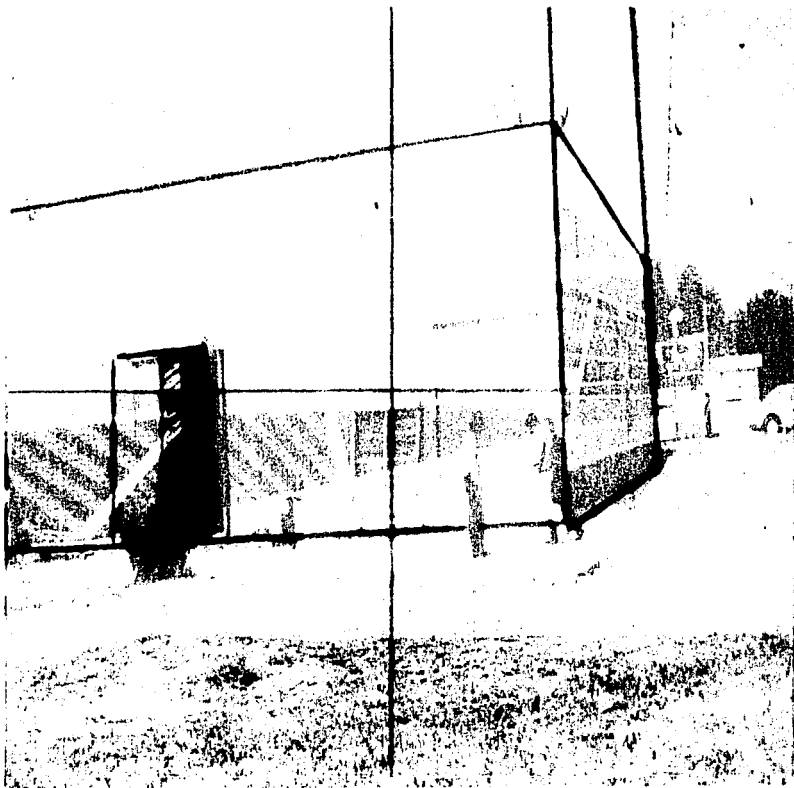
En esta 4ª Fotografía podemos observar al Mtro. y a los estudiantes y maestros que colaboraron en el proyecto como lo hizo el M. Cevallos y el M. Epigmenio.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En esta imagen podemos observar en la cercanía del plano, la contundencia formal que tenía este mural en la magnitud humana. Debemos decir que esta foto debe ser parte de la última etapa pues la ejecución de esta especie de volutas se realizó en las últimas etapas de la obra, así como la degradación tonal superpuesta de las repeticiones de direcciones y tensiones que dibujaban la forma mural- pictórica.

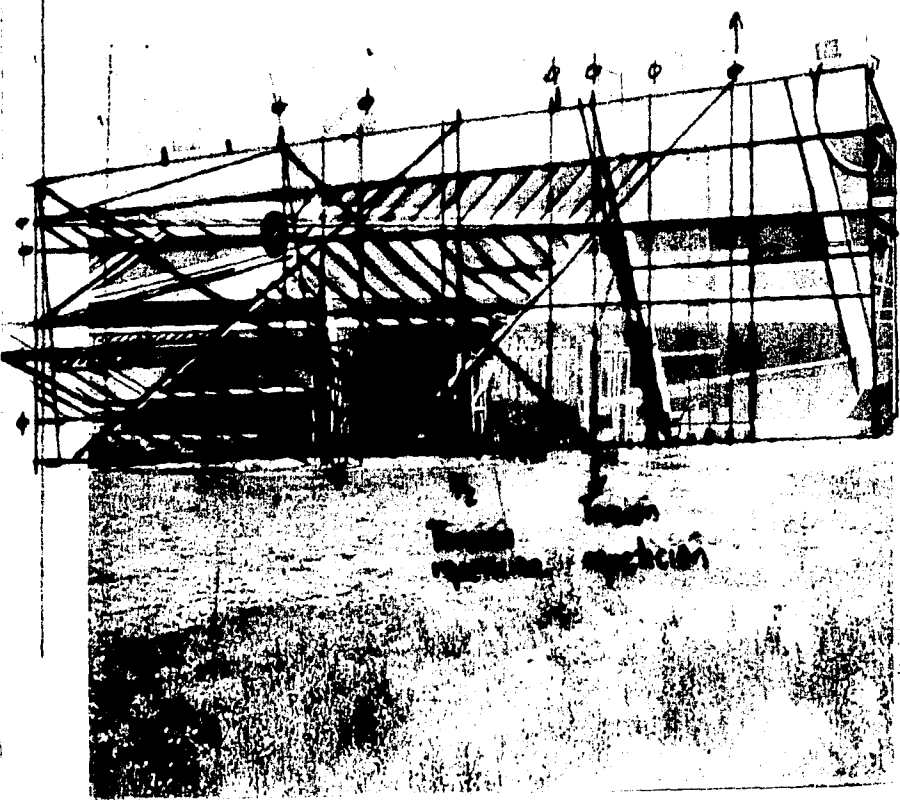
Con este ejemplo dejamos constancia que todavía a finales del siglo veinte se trabaja la pintura mural de manera colectiva y que a pesar de que la pasada administración se caracterizó por una falta de respeto hacia lo que identifica a nuestra escuela: Las Artes Visuales, esperemos que muy pronto algún otro maestro y un grupo de alumnos retomen ese espacio plástico para realizar obra mural.

Y por último presentamos el análisis del tercer edificio al que referimos adelante, este edificio es muy rico para analizarse pues se tiene el registro fotográfico de dos de sus lados y la simultaneidad que genera con un tercero. Esta es una geometría dinámica simultánea de repeticiones armónicas, es decir, una sinfonía formal y estructural, el modulado aquí podríamos decir sin querer imponer dicho concepto, aquí el concepto de modulado se da a partir de la excelsa movilidad lineal que dota de estructura plástica a la arquitectura. Dicho edificio tiene la misma altura que el muro curvo y el edificio del Taller de Pintura Mural. Aquí se ve claramente como la geometría del plano que establece el ancho se complementa y estructura a partir del plano de profundidad, que da al estacionamiento de maestros.

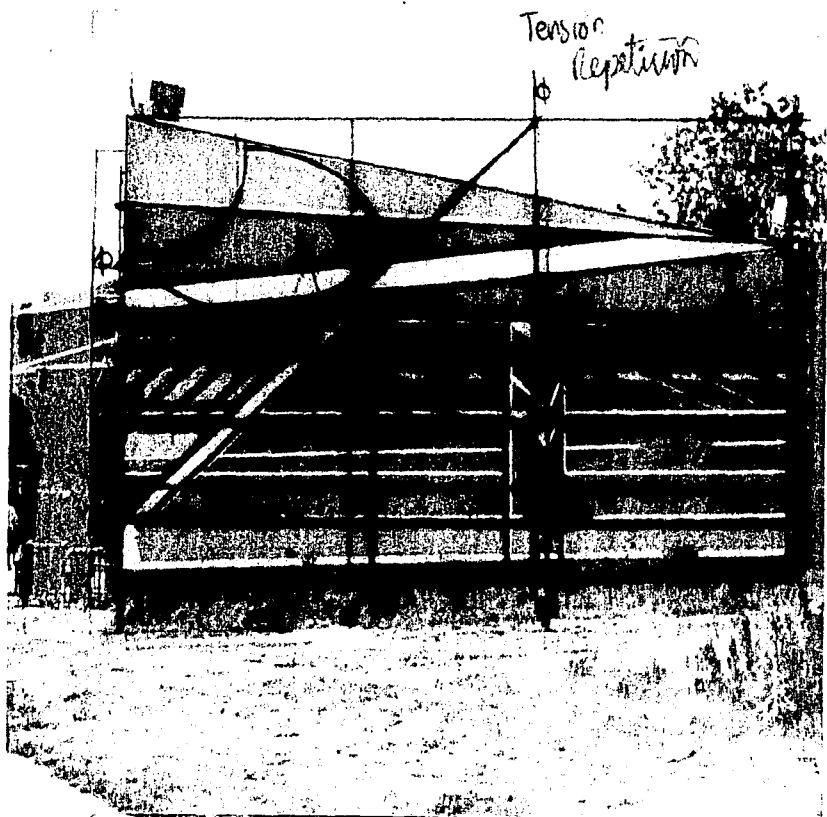


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tensión K.

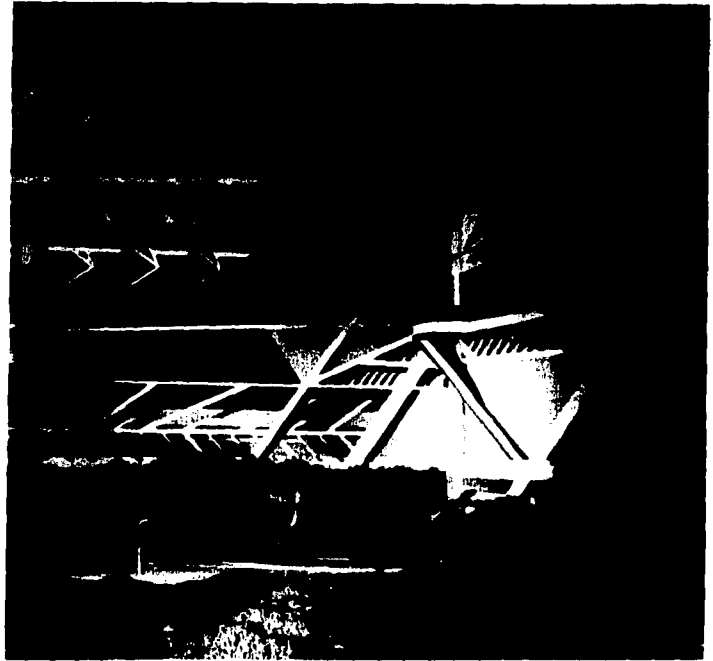


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



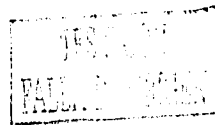
5ª, 6ª, 7ª, y 8ª Fotografías
Edificio visto desde dos de sus puntos de vista el frontal y el lateral,
que se complementan de manera dinámica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



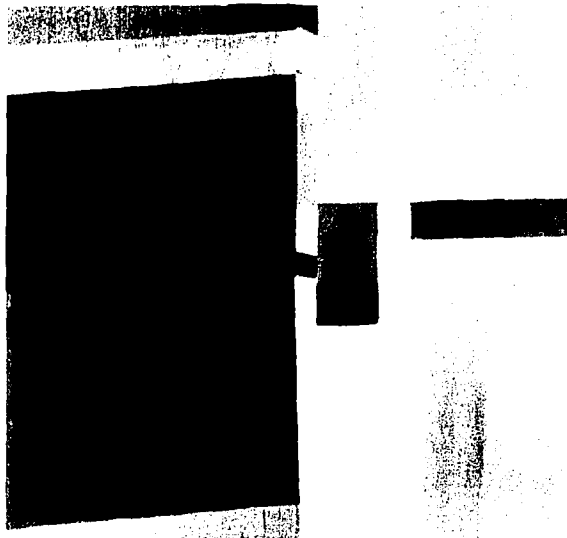
En una de ellas podemos ver que es una fotografía tomada de noche que aún en la oscuridad, cualifica las estructuras cromáticas y luminicas de la composición.

Puede observarse en una primera etapa una relación de grises azulosos y tierras, esta organización está en función de la luminosidad y no de cromaticidad, que vimos en la última fase de este trabajo. Se comenzó como lo dice en su entrevista el maestro, por una gradación de grises planteada por la estructura de la pintura paisajística occidental.



Lo cual puede observarse en la 1ª Fotografía, una especie de grisalla en relación con la atmósfera, generar una especie de estructura de luz que organizara la composición en general, y que al partir de allí para mover y recrear la pintura hacia donde ella como obra artística deseara moverse.

Dicha relación se irá modificando y enriqueciendo conforme a la complejidad de las relaciones en "los ajustes de las distancias" que es lo que considera el Mtro. como el problema formal que para él es un enigma. Por ajustes de las distancias podemos entender aquella relación estructural fundamental para la pintura del maestro, sin embargo en la estructura cromática posterior a la grisalla (o especie de esta) se puede observar que ya con las divisiones tonales de repetición direccional se utilizan tanto degradaciones de los medios tonos tierras rojizas, con una modulación hacia el rosado; Así como el oscurecimiento tonal y, por tanto, cromático hacia la oscuridad.



9ª Fotografía. Acercamiento de un fragmento de la curva en donde se pueden observar los rosados vistos en sombra.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

También debemos destacar la función del Verde Viridian que al igual que Orozco, presenta una relación de forma en la construcción, pues como ya lo dijimos al analizar las paletas de éste pintor.

Así como también, la participación del bermellón como claro del oscuro verdoso, como aquel tono que ilumina las sombras, es decir, que si bien el negro en toda la composición negros saturados lo que si se podía encontrar era una gran cantidad de grises oscuros que como es la labor del tono, cerraban la estructura de la forma."El tono dibuja".



Estos son los Talleres de Pintura. En verdad la estética generada por estas estructuras, en comparación los muros grises y rojos que hoy en día no expresan ninguna cualidad plástica es magnífica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Al comienzo de la intervención por la pintura urbana mural, como podemos ver en esta 10ª fotografía, comenzaba el maestro por la estructuración de la luz, como lo aconsejaba Siqueiros, solamente que él lo hacía con pistola de aire. El Mtro. Carmona y todo el equipo de trabajo lo hicieron de manera clásica.

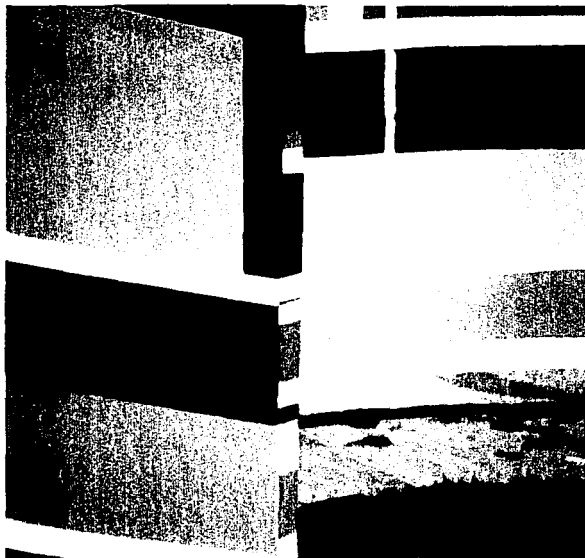
En la siguiente fotografía lo que se puede observar es una panorámica general de como quedaron finalmente los talleres y la parte frontal del Taller de Pintura Mural. En esta parte se pueden observar la incorporación de las alturas del verde y la relación pictórica tan extraña entre el verde y el rosa que se organizaba perfectamente por mantener la estructura lumínica y el orden en toda la obra, el rojo en la claridad y el verde en la oscuridad, en este caso no es un oscuro sino un color saturado que funciona como oscuro en la composición en general.



11ª Fotografía. Panorámica del Taller de Mantenimiento, Talleres de Pintura de Caballete y el Taller de Mural.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En el edificio de mantenimiento es donde considero que el artista logró generar la modulación cromática que lograba la espiritualidad de la obra con mayor esplendor, quizás porque es un edificio en que los espectadores podemos rodear por completo, el espacio arquitectónico, por lo que adquiriría la lectura de monumento, precisamente por poderse leer por todos los ángulos.



En esta paleta lo que podemos observar es la relación lumínica del claroscuro entre el rojo y el verde, un ejemplo claro de que el círculo cromático a los pintores no nos es muy útil.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La multidimensionalidad expresada a través de la riqueza de los tonos y las gradaciones y degradaciones de la luz así como en la saturación y variación de la intensidad del croma. En dicho edificio es donde más se podían encontrar las modulaciones de las distancias en la alternancia de las paletas y a través de las repeticiones generadas a partir de las inclinaciones de líneas de tensión más importantes en su generalidad, dicha "repetición permite precisamente el reflejo armónico de las distintas superficies.

El papel que jugó el Blanco es estructural y modulador de las intensidades del color, en esta obra del Mtro. Armando López Carmona el blanco es una manifestación de direccionalidad de los campos visuales. Así como en algunos casos se transforma en contorno que separa algunas formas del fondo, considero que es el color más utilizado en toda la estructura.

En el "achurado" de degradaciones y gradaciones del color se puede leer la su vocación fresquista por el control detallado de dichas modulaciones del color en el modelado de un plano, sin aplanarse ni subir demasiado un tono, sencillamente eran los tonos precisos. Considerando el valor de este achurado direccional que es a la vez todo en hecho dibujístico de la línea en el espacio, es quizá uno de los factores que influyeron en el ajuste de las distancias, a las que se refiere el Mtro. Carmona

Hay además de los elementos ya mencionados, también unos prismas que también son una constante en todos los muros que integraban el espacio pictórico habitable. Prismas triangulares ubicados en sección de oro, en todos los muros, por supuesto, que dan la sensación de ser objetos tridimensionales montados en la pared. Esta influencia formal debe entenderse como la influencia de la participación del maestro en la Esculto-Pintura de Siqueiros.

La interacción espacial que se genera entre el piso, y las extensiones metálicas que hace a los edificios, la proyección de las líneas punteadas en los vidrios valorando así la transparencia de los grandes ventanales de estos edificios.

Debemos aclarar que la función de este mural era de alguna manera didáctica y con un espacio de vida relativo a la durabilidad de la pintura vinílica que es de unos cuatro o cinco años, que fue en realidad más o menos lo que permaneció intacto.

Por lo que sí, la acción de los maestros que comenzaron a destruir el mural con una falta de respeto significativa, también acudía a que la vida del mural transitable se terminaba y esa pared está lista para ser intervenida nuevamente, también de manera temporal pues un espacio en una escuela de artes debe estar en función de las nuevas generaciones, para una obra más perdurable se deben encontrar otro tipo de espacios como las bibliotecas, auditorios etc.

Esta experiencia de composición urbana y su capacidad para integrar diversos espacios humanos y arquitectónicos, así como distintas formas de los objetos; puede ser considerada como uno de los pocos ejercicios plásticos integrales de finales de nuestro siglo XX. La importancia de que el realizador es parte de la prestigiada planta académica de la Nacional de Artes Plásticas, por eso su inclusión en esta investigación en un primer lugar así como por el mérito y respeto que toda la comunidad siente por el Mtro. Armando López Carmona.

La comprensión clara del oficio con la que desempeñó el Mtro. esta ejecución es un ejemplo para las futuras generaciones, en relación con el dominio del oficio, la creación y la valoración de las circunstancias sociales de México, como nación autónoma, que no requiere de las vanguardias extranjeras para generar propuestas artísticas de considerable valor universal, como lo es la integración de los espacios urbanos como obra plástica. La estructura racionalizable de la paleta, así como la estructura del color.



H. Mtro. Armando López Carmona

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.6 Entrevista al el Mtro. Francisco De Santiago, Maestro de Pintura en el Posgrado de Artes Visuales e Historia del arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Otro maestro importante para nuestro estudio es el gran pintor Francisco de Santiago, que si bien tiene el reconocimiento Universitario por su carrera como docente y como autoridad universitaria, me atrevo a citarlo por el respeto que me merece como director de este proyecto en sustitución de Armando Torres Michúa que fue en un principio quien apoyó esta investigación.

Pero independientemente del agradecimiento insondable por el apoyo a este trabajo en todos los sentidos, humano, como colega, como maestro; me parece importante plasmar su experiencia y su punto de vista como artista. Además de improntar mi juicio y apreciación como pintora acerca de su obra.

Presento pues su entrevista.

—¿Qué es para usted la enseñanza de la pintura?

La enseñanza de la pintura es el propósito de comunicar a los estudiantes o al interesado, los principios fundamentales teórico conceptuales para llegar con el tiempo a hacer de cada uno de los participantes un productor de bienes culturales. Es como una misión o como un aprendizaje maestro-alumno, porque como en alguna ocasión dijo el Maestro Krisna Redi: "Yo de mis alumnos he aprendido mucho más de lo que yo les pude haber enseñado a ellos".

Entonces la enseñanza de la pintura es una comunicación entre personas que tienen el mismo interés y necesidad de expresarse.

—¿Debería el aprendizaje conceptual-técnico de la pintura, es decir, el oficio, ser una parte indispensable en la formación de quien pretenda ser pintor?

Naturalmente que el aprendizaje teórico-práctico tiene que ir unido a la toma de oficio, porque sin el oficio es imposible llegar a realizar una, ni siquiera un intento de darle forma a la necesidad expresiva o al pensamiento. Porque cuando se desfasan esas dos materias, entonces acarrea una serie de confusiones.

Entonces, la coordinación de esos dos conocimientos tiene que ser insoslayable y además, inteligentemente equilibrados. De otra manera hacemos que la etapa formativa del alumno sea más lenta. En realidad esa es la esencia; concretamente pensamiento y emoción, coordinados para que resulte una obra con dignidad.

—¿Considera usted que lo formal de la pintura se puede enseñar como construcción del pensamiento artístico?

Aquí nos metemos en una serie de confusiones. A qué estamos llamando estructuras formales. Las estructuras formales yo las considero naturalmente: la herramienta, los materiales, el pensamiento que se quiera llevar allí, al espacio que, repito, vamos a resolver, que ya puede ser abstracto, puede ser figurativo, semiabstracto, geométrico, etc. Si tiene que haber un conocimiento y una necesidad de investigar y de practicar y de experimentar lo que llamamos las estructuras formales; en fin, usar buenos materiales, usar buenas herramientas, tener idea del espacio, considerar la estrategia compositiva... Eso es lo que yo entiendo por las estructuras formales, es decir, lo que constituyen el esqueleto o la esencia de la obra.

—¿O sea que sí las emplea para enseñar a sus alumnos?

Sí, naturalmente, aunque de una manera un tanto sutil. No lo hago tan evidente. Porque entre otras cosas, las generaciones actuales tienen cierto rechazo por las estructuras formales. Entonces, hay que, más que nada motivarlos, para que comprendan de qué estamos hablando, crearles un lenguaje de comunicación.

—¿Cómo se le puede enseñar al alumno a conformar estructuralmente su paleta si considera que ello es posible?

Bueno, sí naturalmente. Porque mira, hay que tener siempre el respeto por la capacidad sensible del alumno, del que está recibiendo la comunicación, para ver cuáles son los colores de su preferencia, de su necesidad de expresarse.

Pero se le puede, de alguna manera guiar, para que estructure él mismo su paleta. Por experiencia puedo decirte que cuando veo que un alumno tiene un problema grave, que no sabe armonizar colores, que no sabe darles forma compositiva; entonces, lo pongo a hacer cuadros, totalmente blancos, con un ligero matiz. Entonces, ahí empieza a limpiar su paleta mental y eso le enseña a estructurar la paleta en sus colores preferentes. Yo creo que ahí radica un problema, muy estrechamente ligado con la sensibilidad del alumno.

—¿Es posible enseñar la modulación armónica del color?

Cuando tú estás modulando lo que estás haciendo es buscar un color determinado. Sí se puede enseñar la mezcla de los colores, y una cosa que se descuida mucho en la enseñanza es no enseñar al alumno el origen, la

composición química del color; y entonces, tienen muchos problemas para mezclar un rojo con un azul y obtener un violeta, muchas veces usan una tierra con un color metálico y eso sale pues, como un cochambre.

Ese conocimiento sí se puede enseñar porque no hay otra manera de que el estudiante desarrolle su trabajo.

—¿Podría exponer brevemente su propuesta como artista plástico?

Considerando que yo tengo toda la vida dedicado a eso, la cuestión está en algo que creo es muy importante: yo nunca tuve un problema de vocación, desde que recuerdo, o como se acostumbra decir, desde que tengo uso de razón.

Pero entonces, la cuestión está en que yo no tuve ningún problema, pero yo sabía que quería hacer algo con las manos, y en un principio, quise ser escultor, me encantaba hacer tallas de madera. Los primeros quintos que me gané, me los gané haciendo dibujos a los muchachos o los vendía por cinco centavos, o por una tablilla de chocolate o por un lápiz. Esa experiencia infantil o esa seguridad en mi vocación me ha llevado a entender perfectamente qué es lo que yo pretendo en la pintura. Aquí vamos a hacer una mención sencilla porque, la palabra humildad, no me gusta.

Simplemente, aspiro a ser lo que es producto de mi vida, lo que es producto de mi niñez... Los colores que yo "vi" de niño, los azules, los rojos, los ocres, esa enorme gama de tonos que te da el paisaje y "quiero ver de lejos", y fundamentalmente pretendo llevar la tranquilidad por medio de la línea recta que yo uso mucho. Pretendo que mis cuadros tengan un mensaje, que tengan una comunicación con el espectador de tranquilidad y paz.

Mi posición en la pintura, es esa, como productor. Y como espectador he aprendido a respetar todas las manifestaciones artísticas, aunque no halaguen mi gusto. Esto es una situación que te lleva muchos años entenderla, porque resulta simple decir: "eso no me gusta".

Y entonces repruebas al pintor o al artista y eso no se vale. Por ejemplo, te puedo mencionar que a mí me parece Dalí un pintor detestable, pero al mismo tiempo veo que tiene un enorme oficio.

He aprendido a hacer uso de mi libertad pintando, sin tapujos de ninguna naturaleza, ni técnicos, ni conceptuales, porque es muy importante aprender dos etapas de tu vida:

- a) Que es la formativa,
- b) Y cuando estás en una etapa productiva.

No por soberbia, sino cuando tú sientes y comprendes que tienes una interacción y que has superado una etapa formativa, pues ésta nunca se acaba hasta que te mueras. Pero sí con la conciencia de que tienes la obligación de producir algo, sobre todo, con la dignidad que nos obliga nuestra querida Universidad, y, además, por vergüenza personal.

—¿Cómo ubica dicha propuesta en el ambiente cultural de México?

Mi propuesta en el ambiente cultural de México, como tantas otras cosas que dicen, que se hacen, está mediada por una circunstancia que debe entender muy bien el productor de arte. Sobre todo un egresado de nuestra sacrosanta Escuela, que cada día es más enterado conceptual y teóricamente a un nivel más integral.

Pero existe la enorme masa, llámale pueblo, cada vez más desinformada de cuestiones de arte. Entonces, hay un abismo entre los dos. Aunque esta es una situación que tampoco debe de preocuparte, porque el hecho de que las generaciones actuales no tengan la preocupación del arte, de la belleza, de lo sensible, de la emoción, pues ya no es culpa tuya. Debes saber perfectamente que tu propuesta es como una comunicación dada a pocos.

La pintura es para unos cuantos, el arte es para unos cuantos, ya hablamos de música, de danza, etc. Tú te pones a pensar en que Beethoven nunca será un músico popular, los populares son los Juan Gabriel, los Luis Miguel, esos sí. Entonces, tú haces la obra con toda honestidad, aunque tienes la comprensión de que no va a gustar a las mayorías. Ahora, en nuestra sociedad actual, dominada por las necesidades económicas, sociales, hasta políticas; no puedes esperar que se tenga mucha comprensión a las cuestiones del arte, a lo sensible del espíritu.

Prevalecen afanes por satisfactores personales: el coche, la televisión, etc., y el arte pues se queda un poco al margen, eso lo dijo Rodin, allá por los veintitantos del siglo XX. La generación actual es para los ingenieros, para los técnicos, para los científicos, no para los artistas.

La capacidad, la sensibilidad, la integración humana no está al alcance de todos; entonces, la propuesta que tú haces dentro del arte, tienes que hacerla a partir de la honestidad absoluta y totalmente despreocupada de lo que los demás piensen, enterados o no enterados de lo que tú estás haciendo. ¡Eso es lo que yo puedo dar! ¡Eso es lo que yo quiero dar! Y no voy más allá de eso.

Naturalmente mi propuesta no es muy accesible, porque tú sabes qué hay entre arte activo y el arte contemporáneo: antes era llevar la emoción estética al espectador y le daba a los cuadros una especie de... hablar de Leonardo, de Miguel Ángel de todos con el respeto, pero era placer visual y le daban al espectador una imagen ya muy trabajada.

Y mira, esa flor parece que está viva... La Gioconda, etc. Está muy bien porque es la época y la pintura contemporánea tiene otra propuesta: simplemente que el espectador haga un esfuerzo intelectual mayor al contemplativo, y lo indigne, le guste, encuentre cosas y no sea tan fácil de hacer.

El arte contemporáneo obliga al espectador a que haga un esfuerzo intelectual mayor al contemplativo. Si le gusta o no le gusta... Eso ya es otra cosa.

—¿Cuál piensa que es la posición de la Escuela Nacional de Artes Plásticas frente al arte actual?

Es una pregunta difícil y por eso es interesante. Creo que la posición de la Escuela Nacional de Artes Plásticas que nace de un espíritu antiguo, un espíritu que se transmite hasta nuestros días desde antes. Hay que tomar en cuenta que aquí pasaron todos los grandes pintores de México, entonces la posición de nuestra escuela es superar el conocimiento que se puede transmitir a los alumnos esperando llevar una mística y un espíritu a los que pasan por esta querida Escuela. Pero ahí tengo mis dudas, eso es como una teoría. Creo y lo voy a decir con toda franqueza: el problema de nuestra Escuela, es el nivel académico. No me da pena decirlo, porque yo estoy inmiscuido en eso, es el nivel académico de sus maestros. No es muy reconfortable esta opinión, aunque no me acarree simpatías.

Pero eso se debe, en primer lugar, a la apatía, a la despreocupación y a la actitud pasiva de los mismos maestros, y de alguna manera auspiciada por las direcciones de nuestra Escuela. Que no han hecho una labor encaminada a la superación académica, que debe de empezar, no tanto por el espíritu por lo que estamos diciendo, sino eliminar cuestiones burocráticas, eliminar cuestiones de amiguismo, eliminar tantos vicios que acarreamos para que la posición de la ENAP sea de acuerdo con nuestros tiempos.

Hay una despreocupación por las manifestaciones de lo que ahora se llama arte alternativo, porque nuestra querida Escuela no sólo se debe dedicar a la enseñanza tradicional de las artes y a la apreciación de las artes convencionales, llamémosles así, sino también debe aprovechar la tecnología, todo lo que tenemos presente para el arte alternativo: electrografía, el video y muchas otras manifestaciones de la tecnología actual. Aspecto que tenemos muy descuidado, entonces, la posición de nuestra escuela es que creo que llevamos unos 25 años de retraso.

En ese sentido no podemos estar encasillados en un pasado que ya se nos fue; en conclusión creo que la clave para que la posición de nuestra escuela sea más coherente con nuestro tiempo, es la superación de los maestros.

—Pero entonces Maestro, ¿el hacer la pintura ya no tendría mayor sentido frente al arte actual?

No, de ninguna manera. Mira, el hacer la pintura que llamamos pintura de caballete, eso nunca se va a morir.

Eso no es cierto, porque volvemos a un principio que ya habíamos dicho, es una necesidad de la expresión sensible que está latente en el hombre. El pintar en el caballete, pintar en la tela, si tú le quieres llamar convencional no importa, pero eso tiene su vigencia y va a ser hasta siempre. La pintura de caballete no está muerta, ninguna manifestación del arte está muerta. Lo que pasa es que tenemos que adecuarnos a un tiempo y a una época y para esto necesitamos renovación del pensamiento, a partir de nuestros directores y de la posición de los maestros... Abandonar la actitud pasiva, de simplemente venir, dar la clase o medio dar la clase, e irte sin que te importe lo demás.

Tiene que importarle al maestro el futuro de la universidad, porque hay ahí una enorme responsabilidad, que es de la ENAP y es de los maestros. Responsabilidad con los alumnos y los egresados. Y no sólo estar dándole salida a gente en quien, de alguna manera, nosotros propiciamos una frustración, porque no se les ha dado el encauzamiento adecuado para tener mínimo un oficio y un pensamiento, una teoría y una conceptualización del arte.

Por eso creo que la posición de nuestra querida Escuela, definitivamente, está atrasada y no hay otra manera de expresarlo.

—¿Consideraría posible realizar una pintura que identifique a la sociedad mexicana en esta época de economías globales?

Definitivamente sí, si se puede. Lo que pasa es que, mira, la desviación, sobretodo de la gente joven, que actualmente pasa por nuestra Escuela, o la que va a venir o ya se fue, lo que tú quieras; tiene una preocupación muy curiosa: de hacer su pintura dizque de acuerdo con, nuestra época, y no es cierto.

O sea, la invasión de lo feo, según decía López Velarde, que hace que las cosas eróticas, de alguna manera, linden en los límites de la pornografía. Y eso, que es lo contemporáneo, por las modas, dejarse llevar por el momento actual, y el practicante del arte tiene que estar sobre todos esos condicionamientos. Entonces, creo que el enfoque que se les da a los jóvenes es donde radica la obligación académica de encausarlos para el uso de su libertad, pero enseñarlos a ver, enseñarlos a agrandar su capacidad sensible, su riqueza espiritual, emocional. ¿Cómo? Pues incursionando en la música, en todas las artes. La danza, la filosofía sobre todo, algo tan descuidado como pensamiento humano; debe conocerlo el pintor, tiene que desarrollar su capacidad sensible, si no se queda chiquito. Y esa es una posición que no debe transmitir a los alumnos.

Siempre he pensado esto que estamos hablando, y me lleva a la confirmación: el buen maestro no es el que enseña. Sí te enseña el oficio, a utilizar los materiales, pero yo creo que el buen maestro es el que te motiva y te da pues, el impulso para incursionar en muchas cosas... Sobre todo en el pensamiento, el oficio lo adquieres con el tiempo. Un estudiante con un nivel intelectual medio puede llegar a ser un excelente pintor, que no tenga el toque creativo es otra cosa, porque falta el pensamiento, y otra vez a lo mismo, la integración humanística; entonces, eso es lo que creo que falta, pero no sólo en nuestra Escuela o en nuestra Universidad, es asunto de la humanidad actual, de los horrores que están sucediendo.

Pero precisamente esa es la misión del académico: formar a la gente más joven para que tenga una mayor capacidad de reflexión, de análisis, para salir del marasmo. La pintura siempre ha sido la manifestación que te va

marcando cambios dentro de la sociedad, y creo que ese es el futuro de nuestra querida Escuela y de las nuevas generaciones: enseñar nuevos caminos, sobre todo, en apoyo de los valores morales, pero llámales éticos o llámale estéticos porque es una pérdida de todo eso.

Bueno, entonces como les quieran llamar, si tú quieres llamarle aquí en nuestro lenguaje, en todas esas cosas, entonces súmale, en un ambiente o en una mar procelosa de desmadres y con el tiempo, ellos mismos tendrán que salir de ese mar, porque sino se van a ahogar...

Antes siempre se le acusó a nuestra querida academia de San Carlos de dar demasiado apoyo a lo teórico-conceptual y ahora creo que se invierten las cosas, se están revirtiendo. Si en la Esmeralda o en otras escuelas dicen que demasiado apoyo y poco oficio, pues volvemos al origen de nuestra plástica, debe haber una coordinación inteligente de esa teoría con esa práctica. Si no tienes, volvamos a lo mismo, capacidad de oficio, de realización de obra y tienes muchos pensamientos, mucha teoría, pues envueltos en un caos; por eso dijimos que debe haber un equilibrio inteligente entre la información teórico-conceptual y la capacidad y el oficio.

Sí, yo creo que es una concepción definitivamente equivocada porque no existe escuela, no existe un maestro que le dé talento al que no lo tiene, el talento te lo dio tu padre Dios y tú sabes si lo lapidas o no, a ver que vas a hacer con él. No, no hay más que dos: La Esmeralda y San Carlos. ¿Te dan la fórmula para ser pintor? No, estás perdido, no es cierto, el esfuerzo tiene que ser tuyo. Para crecer en los dos campos, el del pensamiento y emoción, si tienes mucha emoción y no tienes pensamiento para llevarlo a tus obras estás perdido, lo que pasa es que hay gente que piensa que sí debe tener esta concepción la emoción, el sentimiento es importante, sin él no sales adelante, pero tienes que utilizar la razón para no caer en el caos, en la nada.

Para darle orden a ese pensamiento, es como el torero, si se para ante el toro, si no tiene teoría, con la pura emoción, pues ya lo mató el toro, pues sí, tiene que tener un conocimiento técnico, un concepto teórico para poder unir todo, sin esto pues, está perdido.

En resumen, sentimiento y pensamiento tienen que ser acordes y deben estar presentes en la conciencia del hacedor, porque, volvemos a lo mismo que yo he dicho muchas veces, la famosa Escuela Mexicana de Pintura, ese fue su enorme problema, porque eso es desfase entre el oficio y la integración personal. Los grandes pintores mexicanos, que se conocen en el mundo entero, Rivera Orozco, Tamayo, todos ellos tenían una preparación humanística extraordinaria, pero fuera de ellos, quitas a Montenegro y quitas a muchos, bueno, pues lo que se llamó Escuela Mexicana de Pintura cayó en el caos. Precisamente por eso, porque muchos de los que participaron en ello, con perdón sea dicho y puedo mencionar a queridos amigos míos, eran muy brutos.

Por eso se ganaron el san benito de los teóricos y los críticos, de que los pintores son muy brutos. Acuérdate que Demóstenes desde su época, dijo que el pintor, que el artista, tenía que ser capaz de hablar, de explicar, con la palabra hablada, expuesta en el trabajo que está realizando.

De otra manera no creces. Crees en tu capacidad sensible, emocional, en la educación visual, incursionando en la danza, en la literatura, en el teatro, en los *happenings* y todo eso, e inconscientemente tu obra crece, no se queda chiquita porque hay pensamiento. Aquí no me animo a mencionar a muchos queridos amigos míos de la época, con enorme talento que se quedaron ahí, y no desarrollaron, porque intelectualmente son muy pequeñitos. Pues si tú quieres, que me fusilen por lo dicho, pero es la verdad.

—¿Lo popular, el mito, los rituales, han nutrido y construido la riqueza imaginaria del arte a lo largo de la historia, ¿El arte actual tiene esta cualidad?

Sí, naturalmente, ésta es una influencia que está latente en todo artista. Hay un principio que no me gusta repetirlo porque no recuerdo a quien se le atribuye, creo que es de Don Agustín Yáñez: "No se alcanza en el arte la universalidad

sin un arraigo nativo". Nos estamos refiriendo a todo eso que se está mencionando con lo de popular, y lo mítico y todo eso. Esto está presente en el artista. Naturalmente y creo que es como una raíz que tienen todos los pueblos, que tienen todos los hombres, que tienen todos los artistas que quieren trascender.

Parten de sus raíces y no pueden olvidarse de sus raíces, eso es una de las malas tendencias actuales de la juventud, ha perdido su raíz, eso que estás diciendo se ha perdido, no les interesa lo popular.

Inteligentemente hablando de lo popular, no me vas a decir que lo popular es lo que ahora anda por ahí circulando, de muchos géneros de música, que nadie les entiende ni mucho menos. Lo auténtico popular lo ves en el trabajo de los huicholes, de los raramuri, esos son nuestros orígenes, ve a ver esas manifestaciones en que no se sabe dónde acaba la artesanía y comienza el arte. Estamos inmersos en nuestra cultura popular.

Fernando Benítez habla de textiles y el trabajo de los huicholes, se pone a examinarlos y encuentra un júbilo de colores y de formas increíble, pero descubre determinados detalles en que se equivocan, ¿para qué?, para no llegar a la locura. Porque la perfección te lleva a la locura.

Entonces, toda esa herencia que tenemos de nuestros ancestros prehispánicos y luego también lo español. Por eso te digo que está presente la necesidad de incursionar en lo barroco, entender lo estípite y muchos otros estilos, de la arquitectura, de la música. Pues no puedes desdeñar a Vivaldi, tampoco puedes desdeñar la música que yo he grabado por el norte, netamente popular.

Los colores que vi desde la infancia, esos colores son ya míticos, imaginarios, claro sí son tu origen.

—Son el recorrido de memoria colectiva que tiene de su pueblo.

Sí, porque hay un comentario que hizo con gran sentido el maestro Adrián Villa Gómez y me preguntaba eso. Y yo le contestaba que a mí me gusta utilizar los colores que están en mi memoria. Pero tengo una angustia. Y es verdad, hay muchos colores que nunca los he encontrado, y no me los dan los materiales, y no los voy a encontrar nunca. Lo que yo he imaginado y los que yo quiero encontrar, son como una obsesión y no los voy a encontrar porque están más allá de lo material. Están dentro de lo espiritual y eso es muy difícil.

Pero volvemos al sentido de la pregunta: uno es fiel a su origen. Tienes que ser lo que eres. Si soy un nopal, tengo que dar muy buenas tunas. No pretender dar higos, otros frutos, pitayas. Está Chucho Reyes Ferreira como una muestra que parte de lo popular... Y ahí viene otro ejemplo muy bonito, Amalia Hernández, que hace ballet folclórico de México, pero lo hace con un sentido muy bonito, es conciente de que lo que ella arma es un espectáculo, porque yo he platicado con ella y le digo: "oye, eso ¿qué tiene de folclórico? Dice: "no, no es folclórico, yo parto de una raíz que son las danzas, lo antiguo mexicano. Lo convierto en espectáculo para que la gente lo entienda, si no, pues no gano dinero". Mira que es inteligente.

—Lo formal y lo poético son ambas estructuras de ideas, una de plástica y la otra de poética ¿Considera que lo formal de alguna manera podría relacionarse como poética-formal o poética plástica en su vínculo con lo imaginario?

Yo pienso que sí, porque toda obra de arte tiene un mucho de imaginación y esa riqueza de necesidad expresiva, en el fondo, se convierte en imaginación; entonces, te escapas un poco de lo formal.

Por eso nunca se ha llegado a entender lo que es el arte abstracto porque el arte abstracto es por ejemplo, lo que tú estás trabajando, aunque utilizas las formas pero haces la abstracción de la realidad, haces la abstracción de una forma y entonces la conviertes en lo que tú quieres, y en lo que estás usando ahí, con tu imaginación, y entonces yo creo que la imaginación está presente.

Y el pintor que no tiene imaginación es como un pájaro sin alas. Yo creo que eso significa, además, que se parte de una pregunta muy interesante. Porque la imaginación sí está presente en todo, y pues nunca puedes huir de las formas. Como humanos desde que naces ves el color y eso está presente, lo que pasa es que el hombre actual quiere huir de esas formas que no le gustan mucho y entonces quiere inventar otras.

—*¿Podría explicar lo que significa el blanco ya sea en su pintura o metodológicamente hablando?*

Bueno, mira, en realidad yo creo que el uso de los blancos es fundamental, insoslayable en la producción de cualquier artista. Ahora, yo enseño a usar los blancos a partir de una necesidad. Por ejemplo, yo te podría mencionar a los esquimales, a lo lejos tienen que aprender a ver los blancos que tienen determinadas tonalidades y tú sabes muy bien que el blanco, como blanco, no existe.

Es ausencia de color, entonces, ¿cómo darle a los blancos que tú utilizas color?. A partir de ese principio, yo, mi manera de enseñar los blancos, consiste precisamente en lo que te mencionaba en algún párrafo, en pedirle al estudiante que maneje un cuadro con puros blancos, intentando producir simplemente con determinadas tonalidades.

Y luego también llevarlos a los contrastes, el blanco con los negros, el blanco con los rojos, y empiezan a valorarlo. También he hecho muchas veces esto con los alumnos cuando tienen dificultades para realizar un cuadro: si les pongo algunas zonas de blanco, esos blancos dan la solución del cuadro porque están valorando lo demás; entonces, yo trato

de comunicar al alumno que para valorar sus colores, tiene que partir del blanco, de otro modo se le vuelve un caos, y no sabe valorarlos.

Yo creo que el blanco es el que valora toda la paleta. Cuando el alumno está haciendo una figura, si la hace gris, en algún momento determinado tiene que utilizar el blanco, para moderar determinados tonos y conseguir claroscuros; entonces, la clave de la enseñanza del blanco es ésa.

—Maestro, lo que decía Juan Acha acerca de los blancos, que alguna vez me comentó...

Bueno, yo te puedo referir a una crítica que hizo de mi obra y habla precisamente de los blancos. Hice una serie de cuadros blancos y él habló de cómo un blanco estratégicamente colocado en una serie de violetas, un blanco estratégicamente colocado en una serie de violetas? Entonces, multiplica los violetas, Él, en un cuadro mío, comentó que sin ser muy experto en educación visual, ¡descubre doce violetas, cuando yo nada más quise poner dos! ¿Por qué? Por la magia del blanco. Y hay ahí unas cosas muy bonitas de Juan Acha, hablando del blanco.

4.6.1 La poética del color en Francisco De Santiago

La obra de este maestro no requiere el demostrar el uso de sus herramientas geométricas, puesto que él hace referencia clara a esta sistematización como objeto de investigación.

Debo aclarar que a partir de que fui aceptada como invitada en este taller, —sin ningún prejuicio para poder desenvolverme en dicho taller—, el maestro me ha transmitido su experiencia en los análisis geométricos

que hace en su propia obra. En una obra como la suya se podría decir que tiene la total influencia del geometrismo de la toda la generación de artistas como Felguérez, Vicente Rojo, Sebastián.

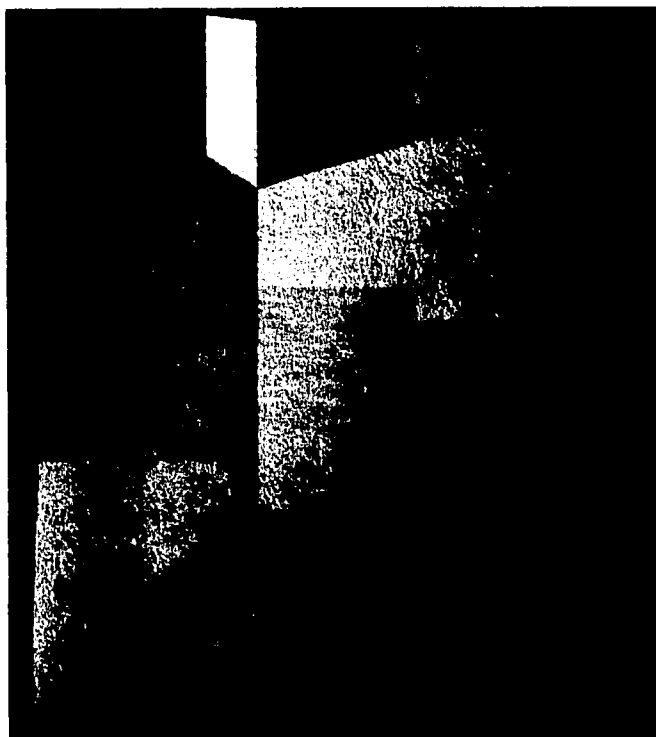
Habiendo sido Coordinador del Posgrado en la Academia de San Carlos y su hermano José de Santiago dos veces director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas tienen un punto de vista desde el ángulo de la estructura del poder, y ello debe leerse como parte de una cultura de pluralidad y de respeto hacia las diversas posibilidades que se le presentan a cada persona.

Dejando pues de lado aspectos personales en la investigación, abordemos el concepto particular que respecto a lo formal-plástico es lo más significativo de su obra.

El color en la obra de De Santiago es de una intensidad y saturación sensuales, es decir, la armonía consecutiva que logra a partir de contrastar las variaciones de un mismo tono en su relación con diversos tonos. Lo he visto pintar y las intensidades de los acrílicos son valoradas y enriquecidas con las calidades matéricas y texturales de las superficies donde trabaja. Sin embargo, a pesar de ser uno de los aspectos que captan la atención pragmática del espectador, es importante recalcar que su color tiene una particularidad en la que se observan largos años de investigación, en esa "búsqueda de colores imaginarios" que reflejan los colores de un lugar de la memoria, pero yo diría más bien, un lugar de la creación, un lugar donde lo cotidiano se vuelve pigmento. Un movimiento de la materia pigmentaria se vuelve pintura.

Es una pintura de ambiente, de profundidad, de paisaje en la que se devienen construcciones arquitectónicas, construcciones textiles, abstracciones de la misma realidad que pasan a ser enunciados independientes de la forma, aquellos paisajes últimos que son el entretenimiento y que quizás como obras líricas sean las más significativas por la libertad del juicio estético. Las partes más reflexivas de los cuadros

entonados, son en verdad unas excelentes composiciones donde la tranquilidad de la creación madura se ve reflejada, esa calidez de la tranquilidad de dominar un medio, un oficio y saberse un triunfador y verse como tal. Eso se transmite en sus obras: la cualidad de una creatividad domeñada, controlada, que lejos de la furia de la juventud tiene la paz de la certeza del hacer y del ser.



Composición restringida

Mixta madera/ tela

138.5 X 110 cm.

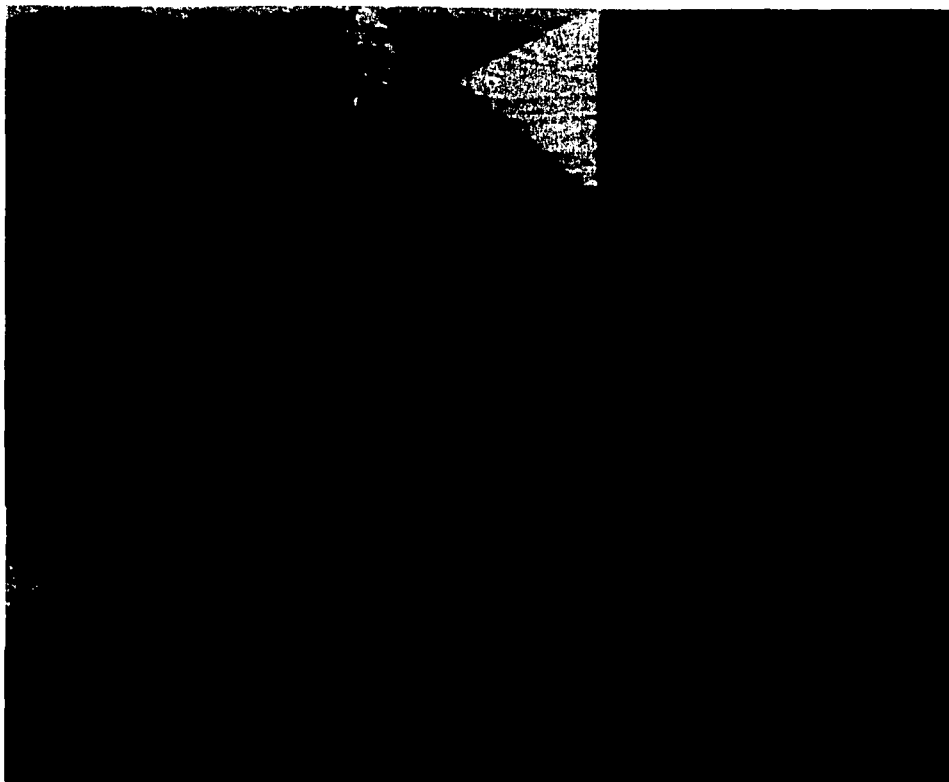
1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este cuadro tiene las variaciones de los violetas, ya hacia los azules oscuros por la parte de la sombra, ya hacia los violetas claros rojizos hacia la claridad. La variación luminica de la tonalidad es una de las propiedades más significativas del maestro de Santiago, así como la capacidad de modular en un mismo cuadro los violetas hacia los distintos tonos ya sea verdosos, azules, o magentas violáceos claros; y la intensidad de los tonos en sus distintas saturaciones.

Se puede observar que los puntos donde se encuentran dichas intensidades son los puntos áureos. Entonces podríamos decir que si bien lo lírico está en la manera de conceptualizar el color (por la manera de ordenarlo y controlarlo), así como en la manera de organizarlo dinámicamente en ritmos controlados principalmente por los silencios de una luminosidad constante. Es decir, sus cuadros se encuentran principalmente en gamas variadas en una sola intensidad y por la estructura luminica de la paleta con la cercanía de los oscuros. La razón de los colores es la luz, no la claridad, sino el color luz de los colores.

Las verticales de los vértices generan una especie de ventana clásica hacia el sujeto principal de la composición: el vértice áureo.



Zacatecas a Valencia.

Mixta madera/ tela.

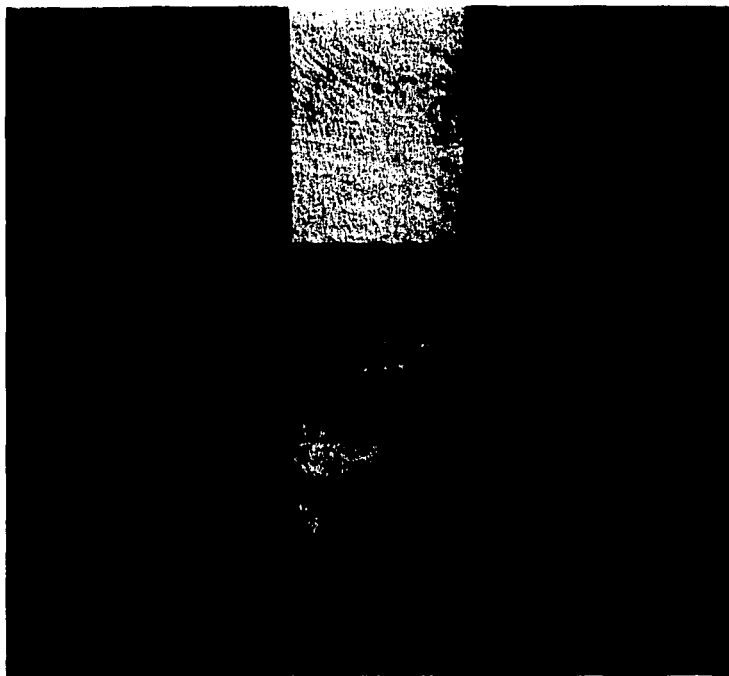
220 X 121.5

1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En la alternancia de las variantes de los tonos verdosos con los violáceos, se ve más claramente las diversas posibilidades de la modulación cromática, al posibilitar las diversas gamas en una misma intensidad. También se puede apreciar la relación de las gamas monocromáticas del azul con las intensidades de sus consecutivos, como el rojo o el rojizo azuloso más intenso que es una relación de contraste con el azul.

Esto por la parte del claro del oscuro, puesto que por las sombras están los violetas azulosos con negro que delimitan la estructura del cuadro y que dibujan las intensidades de los azules, que son los que marcan las alturas de la composición.



El color del silencio.
Mixta madera / tela.
170/110
1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este es el último cuadro que voy a analizar del Mtro. De Santiago, por falta de infraestructura y por la necesidad de culminar esta investigación.

El color del silencio es una entonación de azules más baja de Zacatecas a Valencia, además de ser otro tipo de azul, el azul de Zacatecas es más tendiente a los cerúleos, es decir, una gama más cálida de los azules, y el de esta pintura es más fría en relación con los cobaltos y el ultramar; así mismo los rojizos son en una entonación de la gradación del valor más alta: se encuentra en una escala muy cercana a la oscuridad y puede valorarse la altura tan sutil de las únicas gradaciones que se encuentran en el centro de la composición. Es una composición especialmente poética, tanto por su complejidad y orden estructural del color, como por la evocación del silencio como lectura vivencial temporal.

Los tonos que se disparan un poco de la armonía tonal lograda son los azules cobaltos intensos, pero tienen, me parece, tanto una función de tono como estructuradores de forma, tanto como en un nivel semántico de significación del silencio.

A la hora de cerrar el cuadro, los acentos negros son todavía un poco duros por su totalidad, pero tampoco estorban.

En el gris que se observa en el centro al igual que el verde, pero éste último en menor poder, caracteriza y da nombre al lugar del blanco en el silencio.

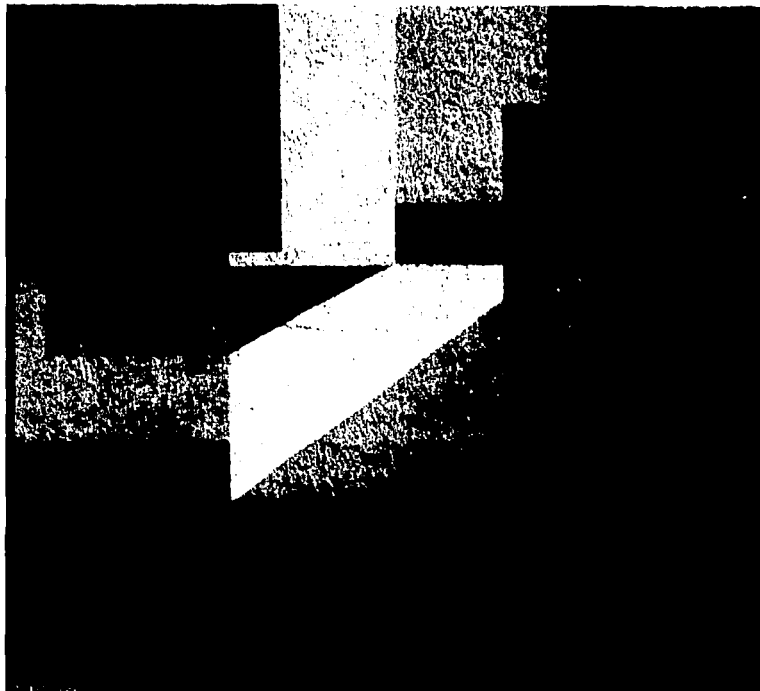
El color en el Mtro. De Santiago no tiene una relación tácita con el círculo cromático, es por encima de eso un poema de color perfectamente armonizado y es un ejemplo de la sencillez de una propuesta y del afrontar una idea como propia sin tratar de convencer a nadie siendo fiel consigo mismo y con su generación.

Azules del valle

Mixta madera/ tela

138.5 X 110 cm.

1998.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La altura armónica de este tono es un ejemplo de las alturas de las gradaciones del valor que más admiro en el Maestro. Tienen una cualidad o fortaleza dentro de la consecutividad de los tonos que tiene eso sutil, que constituyen a las obras de arte más valiosas de la historia de la pintura. Esas notaciones perfectamente controladas y que revelan los misterios de la realidad misma a través de una variación en la altura o relación de la dirección de la paleta, eso es lo pictórico: la variación y capacidad de armonizar precisamente la direccionalidad de las paletas.

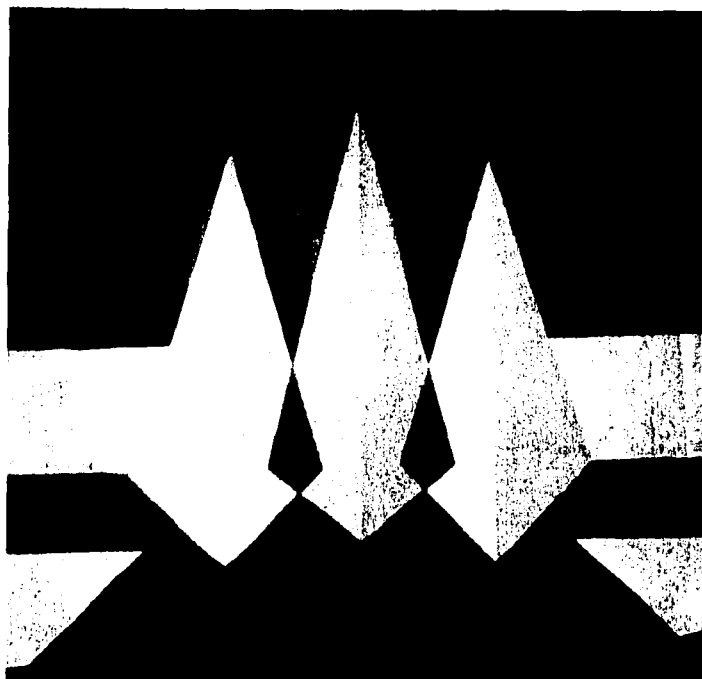


El guardián del valle

Mixta madera/ tela

1998.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La noria en el Pantaleón

Mixta madera/ tela

1998.

La noria en el Pantaleón es un cuadro en donde el blanco participa como eje compositivo, divide la composición en dos planos principalmente; modula como ya o mencionamos, las entonaciones rojizas y azulosas, de manera contundente. Muestra una bella composición imaginaria de los paisajes mexicanos, con

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

una reminiscencia de Francisco Goitia. Estos pasajes entre lo formal e imaginario son precisamente la unión de lo teórico con las emociones, planteamiento que de alguna manera es donde De Santiago expresa su preocupación fundamental a nivel académico, y es que, a través de la razón es como, logramos establecer los vínculos compositivos, y paralelamente los fragmentos grabados de manera indirecta en el inconsciente se reflejan a través de los motivos seleccionados para nuestra expresión-investigación pictórica.

El Mtro. Francisco De Santiago es un ejemplo a seguir tanto por su incansable trabajo en la plástica, como sus tonos pictóricos, invaluable que alcanzan la magnitud de la poética de lo formal así como su acompañamiento inundado por la experiencia que día a día comparte con sus alumnos.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mtro. Francisco De Santiago Silva.

4.7 Entrevista al Mtro. Salvador Herrera Tapia. Maestro de Pintura de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

—¿Considera que lo formal de la Pintura se puede enseñar como construcción del pensamiento artístico?

Considero que la pintura es una totalidad, y lo formal es una parte de esa totalidad; es decir, la pintura se constituye de tema, de conceptos y de técnicas; y una de ellas, si la estudiamos, nos puede llevar a entender una parte de la pintura, pero no todo lo que es la pintura. Por lo tanto, considero que esa parte nos debe de juntar a la demás. Es decir, para que lo formal se vuelva una categoría o un sistema de sistemas, porque como sistema sólo no puedes, no puedes con un pigmento *hacer*, con un color, porque ello desembocaría en un formalismo.

Para que un concepto formal se vuelva sistema tiene que volverse sistema de sistemas; es decir, una categoría que abarque varias premisas. Por ejemplo, tú, para pintar, tienes que saber dibujar, modelar; en eso ya estás incluyendo otras disciplinas, con otras ramas de conocimiento; y, por tanto, te va dando pensamientos más diversos, más totales. Una sola cosa únicamente, puede ser un tecnicismo o formalismo, pero una sola idea con varios métodos... Un método abarca varias cosas: necesitas de un procedimiento formal, y un procedimiento formal implica ver, pensar, y hacer un plan de trabajo, un guión (o como lo quieras llamar) que abarca varias cosas, eso es un sistema de sistemas.

—¿Considera que los aspectos formales del arte significan las representaciones imaginarias de la memoria colectiva?

Cada momento histórico es el marco o el contexto donde surgen ciertos planteamientos formales, pero no necesariamente estas condiciones determinan ciertas soluciones o conceptos formales que reflejen una época en el arte. Por ejemplo, no creo que el modelado de Giotto tenga algo que ver con los tratados de óptica de Bacon, para nada.

Si un color, luz, sombra, claro, oscuro, forma o círculo, pueda tener connotaciones de significados colectivos. Si empleo, un color, una técnica y le doy a ese color, no una forma "x", yo no puedo decir una forma cerrada o abierta, sino que le doy una forma a ese color en una determinada técnica. Por ejemplo, estoy respondiendo a una memoria colectiva porque provengo de una colectividad, pero más bien, lo retomo de una necesidad que para mí es una composición, que se prueba cuando doy una idea para hacer un cuadro, una pintura... Y dicen que toda buena idea es una buena obra, sólo hasta ahí.

Si quiero pintar un árbol, utilizo un círculo, le pongo verde, entonces, sí, tiene que ver con una cuestión cultural, es lo que nos han enseñado. En este caso estaría pintando más con la memoria que con los ojos.

Creo que el problema es que esa memoria colectiva está en los recuerdos, en las experiencias y en la cultura misma de la colectividad. No creo que las cuestiones formales tengan mucho que ver en este aspecto, sino que, más bien, tienen que ver con sucesos o estadios o sistemas de ver y utilizar mucho los ojos, para poder ver en un modelo o en una "x" cosa, aunque los modelos y los esquemas son conocidos por una red. Una red es un modelo cultural, un círculo. El verde es también un color cultural, es una memoria porque tenemos la naturaleza en verde; y el círculo, si lo ven en la naturaleza, es un invento del hombre, pero sí tiene una memoria de *cerrado* muchas cosas que tienen que ver con ello.

Pienso que lo formal significa más una propuesta plástica, significa más una composición no conocida.

Conocer un círculo, pero no una particularidad de una rama, esto último sí es modelado, pero el círculo es un elemento cultural, que si yo lo relleno de verde y le pongo un tronco y una ramita, es un árbol. Pero si se modela con

bordes, entonces las soluciones formales muchas veces son particulares de un pintor, son particulares de una circunstancia determinada.

Puedo decir que con el verde puedo hacer el verde y la forma, y la forma me va a dar un cuadro o veinte cuadros; pero eso donde yo pueda probar una combinación distinta de elementos que, si me pongo a pensar si tiene que ver con la significancia cultural, con símbolos humanos (que tienen que ver mucho) pero lo que uno prueba es otra cosa.

Giotto modeló mucho en los valores de luz, y no sé qué tengan que ver mucho esos valores de luz... Ya lo habían hecho mucho los griegos. El modelado en los chinos, en las aguadas modelar con agua, ya tenía mucha historia, pero no sé porque desconozco su carga simbólica como memoria colectiva. Más bien considero que esas formas nuevas, el modelado, puede ser antiguo, pero tal vez la forma es muy nueva.

El modelado puede ser la necesidad de ese momento, yo no sé. Tal vez se trate de una visión distinta del pintor, aunque sea el mismo elemento, no creo que esté cargado por genes, o que por genes se transmita el modelado, ignoro cómo se da esto. Si entiendo los momentos históricos de los elementos formales: ¿por qué Giotto modeló si antes existía el mosaico? ¿Fue porque se le ocurrió o porque leyó a Bacon? Bacon no tiene nada que ver con Giotto.

—Lo imaginario tiene más qué ver; por ejemplo, cuando tú sales al paisaje, ¿no te vas necesariamente por los caminos?; es decir, el recorrido de memoria es lo imaginario, cuando un pueblo termina un camino es (o no sé si es), porque hay un río, eso es más memoria colectiva si no te vas por el camino; si te vas por donde no hay camino, resulta otra posición de lo imaginario: tú estás abordando a la naturaleza desde otro punto de vista distinto de los mismos recorridos de la memoria colectiva.

Si yo recorro lo mismo e inclusive utilizo los mismos elementos formales que ha utilizado el hombre, la circunstancia es que yo estoy viviendo en otro tiempo y mis sentimientos son otros, y mi memoria y mis recuerdos son míos, pero ahí está la paradoja, son antiguos pero yo estoy actual; entonces, ¿qué pasa con la pintura? ¿Nos quedamos sin memoria y utilizo "la nada"? Para utilizar otro ejemplo y no hablar sólo de pintura, Cervantes cuando escribió *El Quijote*, creo que tuvo que revisar la caballería de la Edad Media, pero él la ubicó en su tiempo y en la España del Siglo de Oro, la adaptó de acuerdo con una memoria histórica. Cervantes vio ese mismo camino, pero de otro modo.

Probablemente no hay que irse por otros caminos, sino que podemos transitar hacia la nada o nos vamos por el mismo camino y vemos de otro modo.

—¿Cómo ubica su propuesta plástica en el ambiente cultural de México?

Me ubico precisamente, con la historia, cargo con el peso de la historia. Es bueno pero también malo: no es muy bueno, traer la historia cargando, la he estudiado mucho, conozco sus movimientos, pero a veces uno dice ¿y para qué?

Me gusta tener aventuras y aunque hayas recorrido la vereda colectiva, me ubico más abajo, más alto, me agacho, me elevo y lo veo de otro modo, porque realmente decir que hay una naturaleza virgen, no lo creo; es decir, yo no me tengo que ir a Australia para hacer un cuadro con un sentimiento nuevo, yo no sé, tal vez sí. Lo que estuvo de moda en los pintores australianos que iban en busca de esas tierras, y lograron cosas muy buenas. Pero yo no sé, si haya que hacer eso otra vez, ahí está mi posición, a lo mejor yo voy a recorrer las mismas calles, los mismos veredas con los mismos elementos clásicos, pero que tal vez esos elementos formales hay que buscarlos de nuevo, y eso es algo que muchos profesores lo están haciendo, que aunque buscan en las mismas veredas, usan elementos formales, pues los inventan o no sé cómo se van más al estado anímico y lo sacan como lo hacen muchos maestros.

Mi posición es que yo tengo que revisar la historia y que tenemos que ver más para atrás para poder sacar, transgredir y romper los valores formales, pues no clásicos, yo no tengo la capacidad para inventar otros. Tengo que tomar los elementos formales como lo es el modelado, como lo es la modulación, y discurrir en esas mismas veredas pero tratando de hacerlo de otro modo, no sé si vale la pena, y no recomiendo que lo hagan. Como estudiante sí, sí hay que recorrer un camino académico, pero después hay que tomar posiciones. Como académico aconsejo que sepan quién fue Orozco, Capdevila, Arnold Belkin, el Mtro. Carmona.

A la pintura, formalmente hay que darle una salida, es decir, la pintura tiene esas dos propuestas: lo formal y lo histórico. ¿Cómo encontrar una salida?

—¿Puede exponer brevemente su propuesta como pintor?

Ya tocaste el tema de ¿realmente qué hay que hacer con la pintura ahora? En lo personal, fuera del ámbito académico, no creo que tenga una propuesta, sino que simplemente creo que estoy en un estado plástico de la forma y el color. Me interesa el color como forma y no considero que lo mío sea una propuesta, me ubico en un estadio obsesivo de encontrarle al color una forma, y esa forma es obviamente una forma que sea conocida, pero que sea pintada. Pinto la forma del color...

Sería una investigación, no tanto una propuesta, un periodo de investigación que no sé a dónde me vaya a llevar. No creo que la tenga resuelta, por eso no considero que sea una propuesta para términos o para fines burocráticos, académicos si le pidieran a uno una propuesta, pero lo que yo estoy de acuerdo fuera del ámbito académico es una investigación, y esta investigación tiene un estadio, un momento; es decir, sí entiendo el proceso con base a cierta etapa de esa investigación.

Cuando digo un ejemplo, es importante entenderlo observando cómo se ha ido dando dicho acontecimiento. Einstein no hizo una propuesta, hizo una investigación. Él no veía a los átomos, él los intuyó, y dejó en un estadio su investigación. Tampoco hizo una totalidad de ella, ni inició un viaje lunar ni nada; sin embargo, lo vio como Copérnico, él tampoco hizo un viaje alrededor de la tierra... Son estadios, momentos de investigación. En ese sentido yo me considero investigador del Arte mexicano de la Pintura.

—Lo formal y lo poético son estructuras de ideas, una de plástica y la otra de poesía. ¿Considera qué, lo formal de alguna manera podría relacionarse como poética-formal o poética-plástica en su vínculo con lo imaginario?

Considero que hay una idea clásica de la pintura que tiene que ver con las lecciones de las teorías chinas de la pintura. De alguna manera se habla de poética; es decir, en la pintura china se habla de un río, se habla de un árbol, de una nube; se habla del agua, y yo más que poética, digo que es el material de la pintura.

Así como hay materiales para la pintura, por ejemplo, el óleo, el encáusto, el temple, la acuarela, yo considero que hay "un material para la pintura" y ese material para mí es la poesía... Es la poesía de estos elementos terrestres como lo es el agua, el aire, el vacío, el relieve, el paisaje, digamos el paisaje cerrado, el paisaje abierto como lo es el bosque. Todos esos contextos que tú llamas estructuras, yo les llamo materiales poéticos de mi pintura.

Esos materiales pueden tener una estructura, pero también pueden tener un suceso, pueden ser susceptibles de ser formalizados a través de sistemas o esquemas clásicos, porque nada tienen que ver el tono y el valor, las luces y la sombra, con esos momentos...

Simplemente como el arte chino: tú ves, lo sientes y lo formalizas en un momento. Como poesía se refiere, en el caso de los chinos, a que tú tomas con un pincel, de una sola manera y de un modo, puedes hacer el agua pero con

un movimiento determinado, con un matiz determinado; es decir, un gris determinado. Requiere pues, de un grueso diferente y específico; por ejemplo, cuando se quiere pintar un tronco.

Para abreviar, considero que lo poético es lo que nutre, no lo que es un pretexto, sino lo que se vuelve parte de un sentimiento, parte de una sensación, parte de una experiencia, parte de una visión, parte de una estructura que tiene que ser registrada en nosotros como pintores en una superficie. Hay dos caminos para llegar a ello, usamos los sistemas, poetizar los sistemas clásicos, materializarlos, subjetivizarlos para que se vuelvan poesía, para que se vuelvan el material de la pintura. Así como un pigmento negro en dado momento puedes poetizarlo, puedes interiorizarlo, pero conjuntamente en un mismo elemento y en un doble sentido, ni en otro *yo*, o *el otro* lo mismo, al unísono de ver un contexto es cuando yo lo convierto en una poesía, ese ver, ese hacer, ese sentir y luego hacer, estamos poetizando, lo estamos materializando.

Yo puedo poetizar el bosque en una diagonal, por ejemplo, y con un negro, entonces, cuando ya se tiene todo ese pensamiento complejo, porque estás viendo, haciendo y pensando. Se vuelve una complejidad, por lo que volveríamos a la primer pregunta que contesté. No solamente el pensamiento formal te ayuda porque, tú misma lo estás viendo, incluyes ya la poesía entre lo formal, lo estás juntando con lo poético, y eso es darle una estructura a ese pensamiento, ya es lo lineal y no lineal, lo múltiple y la unidad, la unidad y la totalidad que serían, en este caso, lo formal y lo poético.

Lo poético sería lo múltiple; y lo formal, la unidad de esa multiplicidad. Sí, el color es un elemento formal, pero al mismo tiempo se vuelve poesía y eso le da su multiplicidad. Y aquí esta pregunta es la clásica: ¿lo formal es lo claro? ¿Lo formal en sí mismo no puede ser un pensamiento? Necesitas unirlo y poetizarlo, materializarlo, subjetivizar ese momento con un pigmento... Ahí ya es poesía, porque lo negro como formal no es nada. Tú puedes hacer una escala de negros, pero esa escala de negros que son un mero formalismo, sí son algo, no son luces, son mezclas, porque puedes hacer una escala, y también puedes hacer una gama con negros, puedes hacer una escala de negros, pero esas escalas pueden

ser luminosas, o mezclas. Hablaríamos acerca de un negro luminoso o mezcla para modelar. Cuando tú dices este negro es para modelar y este negro es luminoso, ya estás incluyendo un concepto a algo que no tiene nada.

Si degradas el negro ¿qué pasa? Nada. No es nada si no lo poetizas ante un sujeto, ante tu otro yo, y entonces, sí podríamos hablar de lo que es colectivo. En relación a lo que mencionas de la memoria colectiva, que todos vean un negro, el negro que todos vemos; es decir, de lo subjetivo pasas a lo objetivo.

—¿El color negro puede significar muerte?

No, no estoy hablando del punto meramente formal y de su poesía, de que necesita de otras cosas más complejas para volverse negro humano, para que el negro lo vean todos negro. El negro puede ser muchas cosas, puede ser sobre luz, oscuro, claro. El negro puede ser dentro de ese ámbito formal y poético, pero es tan válido decirlo teóricamente, como es tan válido hacerlo, las dos cosas son válidas porque en el momento de que se dice que este negro para mí es luz, pero ante una pintura... Haz una pintura con esa idea, entonces lo formal se vuelve junto con la poesía, la poesía es lo material de lo formal, es el contexto, pero si tú quieres decir el negro, no decir este negro, es muchas cosas y así no se puede.

Una pintura es una pintura, con un negro puedes hacer un claroscuro y ya, pero en un claroscuro... No puedes hacer en un claroscuro, color, luz, sombra, forma, relieve.

Creo que lo formal y lo poético es una multiplicidad de una particularidad. Hay que entender este esquema complejo, porque lo formal en sí no es nada, es como si yo me pusiera a investigar la sombra en sí, no hay nada. Platón la estudió pero en relación con la filosofía, a un suceso. La sombra en sí misma no es nada, el negro es una gradación y ya, pero ¿luego qué? Esa es una formalización.

El negro puede hacer unos hechos intelectuales y quedarse así, pero también puede hacer unos hechos prácticos; es decir, hecho intelectual-hecho práctico.

Por ejemplo:

El Surrealismo con Dalí, Bretón

Teóricos: De Chirico, Malevich

***—Lo popular, el mito, los rituales, han nutrido y construido la riqueza imaginaria del arte a lo largo de la historia.
¿El arte actual tiene esa cualidad?***

Yo creo que mucho de lo que hoy se está haciendo sigue bebiendo de las cuestiones populares y folclóricas de nuestro país. Mucho de lo que hoy se hace como posmodernismos, sigue nutriéndose de esa cultura popular y esotérica de nuestro país. Yo creo que eso está bien, pero también creo que ha llevado al arte a una mera moda; entonces, creo que hay una cuestión entre lo moderno que anda buscando lo novedoso para ver quién saca novedades más interesantes; y en verdad, la pintura como el arte, la pintura artística, ha entrado en una mercantilización, que se ve reflejada en la pintura decorativa.

Dentro de la pintura se sigue utilizando el mismo soporte, se siguen pintando composiciones muy clásicas y temáticas. Con “temáticas” me refiero a que siguen siendo folclóricas... Yo sigo viendo pintura de inditos, alcatraces y calaveras.

—La pregunta se refiere a la pintura que entra en la categoría establecida por el arte.

En la pintura que está haciéndose; es decir, la moderna, realmente no hay nada, son las categorías del arte mercantil, las cuales son muy antiguas: el *kitch*, el pastiche; todas son categorías que se hicieron en la época del Rococó. Se comercializó mucho el arte porque se requería decorar los palacios, y se tenía que hacer arte en serie, entonces, lo que vemos hoy, un *pop art*, arte muy conceptual, pintura muy conceptual con valores del arte *kish*. Las mismas composiciones de la Escuela Mexicana y la pintura alternativa conceptual están tomando cosas del *pop art* o del *kish* o del pastiche. En la instalación del arte alternativo no veo que haya cosas muy sólidas.

Por ello digo "modernas" entre comillas. El gran arte, siempre ha tomado mucho de la cuestión popular, pero la cosa es que ya pasamos ese momento con la Escuela Mexicana.

La Escuela Mexicana trató nuevos temas, y fue muy política porque era el momento... Sacaron cosas nuevas, muy revolucionarias, entonces, volvemos a lo mismo, pienso que hay que hacer una gran investigación formal, técnica, temática, para poder plantear algo diferente, algo distinto.

—Considera posible realizar una pintura que identifique a la sociedad mexicana en esta época de economías globales?

Esta pregunta está un poco complicada porque tendríamos que preguntar si existe una pintura mexicana o de que, si se podría hacer hoy una pintura mexicana. Creo que sí, aunque no mexicanista, localista; sino que fuera una pintura que saliera de... Creo que sí se puede hacer una pintura mexicana, no particularista, mexicanista o latinoamericana; no hay que decir que estamos englobados pero sí reconozco que estamos en una globalización, o más bien una colonización, pero, en fin.

—Es por ello que hago precisamente esta pregunta. Los europeos no quieren hacer algo como nosotros, pero nosotros sí queremos hacer algo como ellos. Siempre retomamos sus teorías, cuando nosotros podemos generar algo propio: poesía...

Así como hay jóvenes pintores mexicanos que critican mucho y se escudan con "yo no lo dije, lo dijo un teórico", también hay pintores jóvenes que son muy mexicanos y al encontrarse en una situación así, caen en la reflexión de decir que ya no somos mexicanos, somos de todas partes.

No quiero hablar de conceptos racistas, pero yo creo que se puede hacer un producto mexicano plástico hecho por jóvenes mexicanos; pero lo más importante es que tienen que hacer una pintura de investigación, aunque sé que eso no lo está aceptando el mercado, puesto que lo que requiere es una pintura de producción, la pintura de caballete, la pintura de propuesta. La pintura de investigación no la están apoyando así como no están apoyando la investigación científica de México.

Considero que sí hay que hacer pintura mexicana, que sí se puede, y que nos podemos llamar "pintores mexicanos".

—¿Qué es para usted la enseñanza de la pintura?

Mi particular forma de enseñar la pintura es a través de un sistema, sistema muy orgánico que engloba varios esquemas; es decir, yo enseñé la pintura con esquemas y modelos para acercarme a ella, porque la enseñanza en sí misma es muy complicada, entonces, lo que hago es que se piense antes de pintar. Primero pintamos más afuera de la tela y luego con cierta idea, una pequeña idea allí en la mente, empezamos a abordar, entonces sí con los materiales de la pintura, algunas ideas, algunos esquemas compositivos. Yo les enseñé a pintar esquemas: les enseñé a pintar luz, sombra, el claro, el oscuro; el color como esquemas, ya después vendrán niveles de experimentación, luego niveles de

investigación, pero siempre es con esquemas porque considero que ya plantear así ejercicios pictóricos, es muy osado, muy atrevido, no hay libertad... De cierta manera sí la hay pero con ciertos condicionamientos.

—El aprendizaje conceptual-teórico de la pintura, es decir, el oficio, ¿debería ser una parte indispensable en la formación de aquellos que vayan a ser pintores?

Considero que sí.

—¿Es posible enseñar la modulación armónica del color?

Considero que una modulación del color es un concepto técnico; es decir, entendemos por concepto el color y como técnica la modulación, y es entonces una relación, una unidad, y a la vez una multiplicidad. De esta manera me remite a lo dicho anteriormente, funcionaría como un ejemplo de la realización de un esquema: la modulación del color, ¿a qué se refiere esto? A que, en primer instancia deberíamos entender que lo que se está planteando aquí es darle al color una forma y una técnica, que considero es pictórica, que se incluya en lo pictórico; es decir, llevar a que ellos pinten el color, a través de una modulación, y ya en las particularidades: ¿Qué es una modulación? Una modulación es poner una cosa junto a otra.

La modulación es como un concepto y una técnica que puede tener un doble sentido. Podríamos referir que el color también tiene una técnica, un concepto, un tema. Por ejemplo, hablaría de un azul como color, como modelo, o hago una modulación con el azul que no se puede pintar más que con el azul, pero ese azul lo modularía en una paleta.

El azul no es precisamente un transmisor de luz, como tampoco un foco de luz, sino que se vuelve en sí una forma del color que tiene todas las características o ya una forma plástica o pictórica. Para hacer eso, el azul lo tendría que llevar a extremos con rojos, con violetas, con negro, con blanco, que sería lo más natural, lo más esquemático de esta propuesta, de este planteamiento didáctico; es decir, el color azul lo puedo manejar, primero, con un valor del blanco, con un valor del negro, para después ponerle tono. El azul puede caminar hacia el violeta o puede caminar hacia el verde.

Entonces yo puedo preparar con este pensamiento horizontal; es decir, los valores arriba y los tonos abajo, para que nos generen entonces sí, una forma, y después puedo preparar, no sé... Grises con puro azul, con blanco, y luego con un poco de negro y azul y negro, un poco de blanco y luego puro negro con blanco, y después le pongo azul, y ya estoy componiendo una pequeña paleta de puro valor. Después puedo preparar un azul con blanco y un poco de verde, un azul con blanco y un poco de violeta, y puedo preparar un violeta con negro y un poco de azul...

En fin, puedo ir creciendo y apretando el color, y de esta manera con este planteamiento horizontal de poner valores abajo y los tonos arriba, o los tonos abajo y los valores arriba, damos una construcción al color que no tiene nada qué ver con el círculo cromático, o con la autonomía del color, sino que tiene qué ver, al contrario, con las relaciones del color; es decir, con sus relaciones formales temáticas, conceptuales y técnicas. En este sentido es como estoy construyendo realmente un esquema para después llevarlo a la pintura.

—¿Cuál es la posición de la Escuela Nacional de Artes Plásticas frente al arte actual?

La Escuela... tiene y no, una posición actualmente. Creo que hay muchas posiciones. Esta escuela sigue siendo una escuela muy importante, sigue teniendo un gran peso que ha tenido por muchos años de estar en los escenarios de este país. Va a seguir dando mucho de qué hablar y va a tener mucho qué decir. Lo que está pasando actualmente no es

problema de nuestra escuela, sino que es realmente de quien la está dirigiendo¹. Considero que nuestra Escuela está pasando por un buen bache de intereses de quienes la están dirigiendo, más personales que hacia intereses frente al arte.

Pienso que nuestra Escuela la tienen... No es que esté olvidada, lo que está pasando es que hay otras instancias académicas a las que les están dando más apoyo, y a nosotros nos tienen como olvidados. Yo creo que esta Escuela es muy importante y lo seguirá siendo, y tendrá que ser apoyada tanto internamente como externamente, y ser reconocida. Considero que esta Escuela académicamente es muy buena, y que es la única escuela que está enseñando o formando dentro de las disciplinas que son del arte. No considero que sea una escuela que tenga gran experiencia en formaciones alternativas o conceptuales del arte, más bien creo que todavía es una gran formadora de la plástica y sus disciplinas, disciplinas que todavía no transgredimos pero que es bueno que podamos hablar de ello.

—¿Podría explicar lo que para usted significa el blanco, en su pintura?

El blanco para mí es la forma. Considero que todavía pesa mucho en mí lo académico, pero puedo hablarlo de otro modo... Pienso que temáticamente lo blanco es un concepto muy novedoso, muy nuevo; el blanco es el todo y es la nada, es el vacío y a la vez es la presencia, es conceptualmente, la forma. Formalmente, el blanco es para mí algo muy complejo, porque pintar con blanco es hacer muchas veces no modelado sino... Es algo que no puedo explicar muy fácil pero tampoco es hacer una luz, tampoco es hacer un claro, un contraste. Considero que formalmente el blanco nos lleva, nos obliga al dibujo, a la valoración, al modelado a través de una mezcla con él, no con pútrido, es una mezcla de una pintura muy directa, y por lo tanto el blanco aprieta mucho la forma de la pintura.

¹ Entrevista realizada durante la dirección del Mtro. Eduardo Chávez Silva.

Mucha gente sin el blanco no puede vivir, mucha gente sin el negro no puede vivir. Ahora, técnicamente ¿qué es el blanco? Es una gradación o una degradación de tono, se gradúa y ahí tenemos como ejemplo a todos los simbolistas y a todos los Prerafaelistas que usaron mucho la gradación de tono con el blanco, pero eran grandes dibujantes, y ahí se conforma lo que digo en lo formal, igual que los chinos, que fueron los primeros que inventaron el blanco, ellos lo inventaron pero ¿con qué idea? Lo pintaron con la idea de no ver nada y a la vez ver todo. Ahí tenemos las dos posiciones: una occidental que es la simbolista, que es la gradación, el blanco muy subjetivo y muy imaginario; y el blanco formal en los chinos. Esas dos posiciones técnicas del blanco, finalmente, son formalmente cosas muy diferentes, temáticamente también son cosas muy distintas, y yo creo que en reivindicarlo está la disyuntiva, no como una cuestión imaginaria, sino como que tiene una presencia, que tiene una validez, que es muy real, pues que no es imaginario... Para mí el blanco es algo muy real.

4.7.1 La poética en la obra de Salvador Herrera Tapia.

El "el sol no ilumina sino que oscurece", donde con mezclas complejas de color, genera una entonación estudiada y emotiva. El espacio atmosférico es producido por todos los tonos, rojos, amarillos, azules pero todos integrando la entonación amarilla. Para el maestro Salvador, pintar el amarillo, significa una luz pigmentaria pero no una luz pictórica.



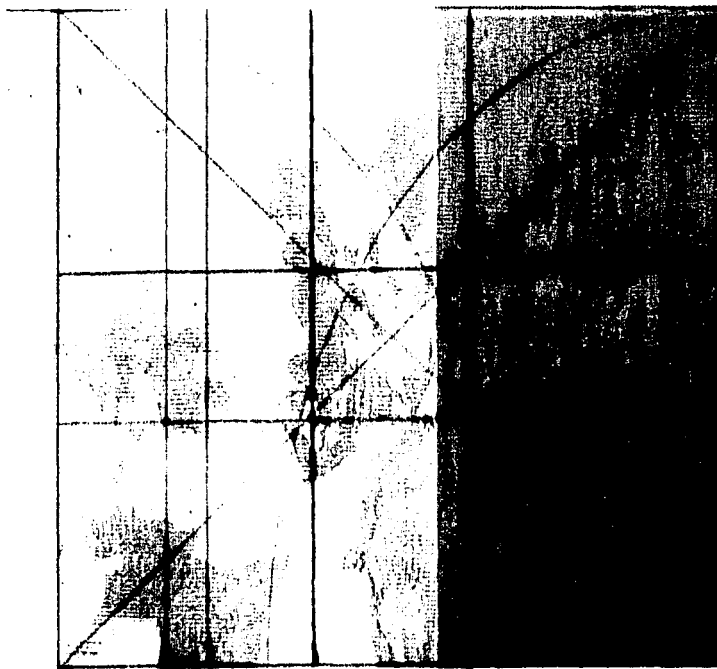
Salvador Herrera Tapia. *El sol* (1993).

Óleo y encáustica sobre madera.

Colección particular de Martha Morales.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La manera como el maestro conoce y crea una relación lumínica de sus mezclas, permite que el tono, dibuje como un oscuro y casi nunca se podrá observar que él, utilice un blanco total o un negro total. Podemos observar los tonos claros en las partes cromáticas resultado de la mezcla del color con el blanco pero, también con la influencia de la pintura china se puede ver en sus primeras exposiciones la valoración del espacio como superficie; para posteriormente ser una valoración cromática transparente del temple, contrastante con el modelado del tono. Las relaciones cromáticas que el maestro establece tienen una intrínseca relación con las reflexiones formales.



Salvador Herrera Tapia. *Valle del Topilejo* (2001).

Temple, óleo y encáustica sobre madera.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este tipo de relaciones se presentan como ideas-forma en relación a la experimentación en la superficie plana del cuadro, a su vez que establecen una relación luminica del amarillo en su estrecha relación solar y su contraste con el negro.

Debe decirse que no hay en este cuadro, más relaciones armónicas con el amarillo, sino consecutivas del amarillo. El amarillo no se presenta como un tono claro, sino como un tono de luz, apto para construir sucesos pictóricos luminicos ya sea claros u oscuros o matices y valores cromáticos.

El conceptualizar al pigmento azul como un tono más claro que el amarillo, la intensidad del azul por la absorción de los tonos a un nivel físico no puede eludirse. Lo que puede controlarse es la iluminación y el grado de valoración del azul. Es así pues que Herrera Tapia experimenta las diversas posibilidades formales de un tono-color y las diversas posibilidades de generar forma con relación a la luminosidad, específica.

La especulación de la forma como color tiene sus antecedentes en Matisse, y con los fauves, in embargo, el grado de originalidad de Salvador Herrera es con relación a, las variantes de los gradientes de luminosidad respecto a los volúmenes, espacios abiertos, cerrados, límites u horizontes percibidos a través de tonos, cromas y valores de éstos mismos. Todo esto último en una relación especulativa de los espacios más cercana a las reflexiones teórico-espaciales renacentistas.

La especulación espacial se acerca a los espacios topológicos de Piet Mondrian y a la pintura pragmática alemana de los años sesentas y setentas, aunque la intencionalidad sea distinta, la expresión de los planos de color generan una interacción significativa con la obra.

La variación de intensidad tonal ha sido manipulada a partir de contrastes: el rojo con los verdes. Sin embargo, no está construido con pigmentos verdes, sino que al amarillo se le ha agregado el azul, así mismo; solamente se pueden ver unas pocas mezclas de la relación armónica del círculo cromático con el rojo. Y aquellos verdes de medio tono del

valle, contrastan con las alturas del valor del amarillo, los verdes del medio tono son elaborados entre el amarillo, el rojo y el azul con el vínculo con el blanco.

Esto refleja únicamente su dominio en el entendimiento del movimiento en su paleta, así como las relaciones estructurales geométricas y dibujísticas, poéticas del paisaje, como él lo manifiesta en su entrevista. Son éstos y no ninguna otra temática u objeto lo que motiva su producción pictórica.

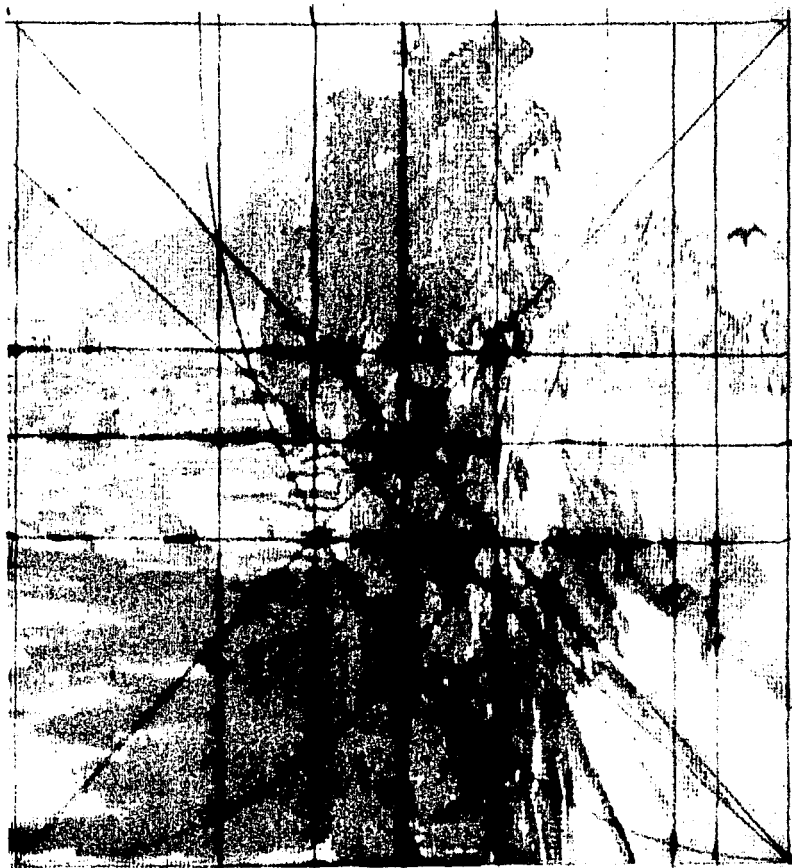
La estructura geométrica del Valle del Topilejo en el tono, que es el negro como dibujo y contraste, como el negro del vacío. Así, se vuelve a incidir en la influencia china en el valor del vacío.

La estructura, sin estar basada en una relación geométrica áurea, predeterminada, habiendo hecho el análisis, se encontró que dicha división está hecha exactamente en los puntos áureos fundamentales.

Uno de los cuadros más emotivos en esta exposición (Obra 4 del Catálogo), "Valle de Topilejo", en donde el valor del vacío como espacio, deja traslucir la imprimatura blanca, encima de los tonos aplicados la mayoría en una intensidad muy alta.

Los tonos, es decir, la relación del color o croma en relación clásica con la oscuridad, se puede observar con los tonos violáceos rojizos que estructuran el plano que permite que uno se interese por el cuadro.

El cuadro 16 (el anterior), por la superficie negra, es de difícil lectura y mantiene una reacción de agresión al espectador. En cambio esta obra (4), a pesar de que en la superficie roja - violácea es muy fuerte, es precisa para darle la significación y estadío al cuadro; puesto que la sensación de percepción del conjunto, no nos sitúa ante una representación, sino ante una vivencialidad de las percepciones, de alguna manera relacionada la fenomenología, al distanciamiento que se tiene que establecer entre lo cotidiano y la creación, aquélla "epoje" y énfasis de los estadíos perceptuales e intuitivos para la creación. En este sentido, como bien lo dice Francisco Quezada, de alguna manera "sus cuadros son luminosos a partir de 1998 y se han convertido en una experiencia pragmática".



Salvador Herrera Tapia. *Valle de Topilejo, Tlalpan* (2000).

Temple, Oleo y Encáusto

Tabla sobre tela

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Las estructuras geométricas de la sección de oro y armónicas son constantes.

El último cuadro que analizaré del maestro Herrera será el número 6.

Por su experiencia, podemos observar que no están situados con exactitud, lo cual no es algo riguroso para el arte actual, pero considero que es fundamental este tipo de consideraciones que permiten el establecimiento de límites en la estridencia de la libertad matérica y que dotan a la obra de una estabilidad gnómica natural.

Este Maestro es extensivo en su trabajo, tiene una producción significativa, es decir, constantemente está produciendo, lo que refleja una inquietud creativa constante.

Hagamos el análisis de un último cuadro en el catálogo número 6. Podríamos decir que es un resumen de lo que Salvador ha hecho hasta este momento.

Se puede apreciar que es una ejecución generada desde todos los puntos de vista, geométrico, cromático, lumínico y espacial. La claridad manejada permite a la composición que respire y que al mismo tiempo se estructure la luz de manera armoniosa y natural.

Si nos preguntáramos como en el caso del maestro Orozco, cómo nos imaginamos el proceso por el cual fue creada esta composición. Debemos analizar desde la manera en que titula sus obras, para él, el "lugar" a donde pinta observa y siente, es el origen del poema pictórico.

En el caso de los tres cuadros analizados y en lo particular éste, alcanzan una categorización poética, es decir, la significación es además, de un nivel pragmático un "borde" de la belleza.

El "Valle de Topilejo, Tlalpan", habla de profundidades, de horizontes, del vacío. ¿Cómo modelar una línea?, ¿Cómo modelar el horizonte?.

Estas preguntas no son formales únicamente, alcanzan la categoría de la poesía, de la comunión con lo sagrado y la naturaleza y los cuestionamientos que un hombre puede generar en ella.

Pensemos cómo compuso la obra, se sabe que el maestro utiliza el temple como base para dar sus tonalidades más claras, me parece que pudo haber manchado con tonalidades del amarillo cadmio. Puesto que en la historia del color, el amarillo genera unos grises muy especiales en relación con la complementariedad de la relación física del pigmento, pero en este cuadro las relaciones cromáticas, no se pueden referir con una simple relación en el círculo cromático y a la vez como lo dice en su entrevista, para hablar del violeta, necesariamente habla pictóricamente del rojo y del azul, pero esto ya no es una receta, es una composición y una paleta pictórica en la que diversos violetas se entremezclan con colores luz que son la claridad del tono o de la luz del violeta. Así como, las mezclas del violeta y del rojo para generar los modelados lumínicos del plano cinestésico, que se encuentran en cada uno de sus partes en puntos áureos. Y en las cercanías del plano podemos observar las mezclas del violeta con el blanco y hacia las partes más oscuras, la relación tonal del negro y el azul.

Entendiendo esta especie de ecuación geométrica del color, el color es así de riguroso, es su naturaleza y Salvador lo comprende bien. Lo que él expresa como modulación de los tonos en la entrevista realizada.

En la profundidad, la claridad hacia las alturas del violeta es, "expresada", con rojos cadmios contundentes al lado de un rosa preparado con un poco de azul, violeta y blanco con rojo. Sino que con un poco de carmín, dándole volumen y temperamento al rosa.

Así mismo hay dibujo generado por los diferentes cambios de luz en el cuadro, como lo es la línea blanca que modela un contorno y que separa los planos pero no es un blanco puro, es un blanco modelado en su mezcla con gradación con los violetas.

La limpieza de los tonos es admirable, solamente en la profundidad se encuentran unos tonos pardos violáceos, que se observan como es uno de los últimos tonos que coloca, puesto que se modula por encima de la línea azul. Paradójicamente, el punto áureo de la composición.

Se puede ver como este "tono secreto", se dibuja con las claridades y modulaciones en medio tono tanto de los violetas claros, como de los azules medios y grisáceos, que se encuentran como un follaje "callado", del personaje árbol que se encuentra silencioso en el centro del cuadro.

Modelada en esa línea, la luz radiante y fresca del plano verdoso-azuloso y amarillento uniéndose por fin el cuadro a la relación tonal del fondo amarillento. Como lo dije al principio, es una sinfonía de color, orquestada de manera perfecta.

Se puede observar que todas sus líneas coinciden perfectamente con los puntos de la sección de oro en toda la superficie, alguna vez, el maestro José de Santiago en su primera exposición individual, felicitó al maestro Salvador Herrera por ser uno de los maestros que mejor conocía la perspectiva y las estructuras geométricas del plano pictórico. Y en este análisis podemos ver porqué el maestro pensaba esto, y en esta obra podemos observar que la geometrización tiene toda una intencionalidad dirigida.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Conclusiones

Esta propuesta puede verse como el antecedente inmediato de toda esta investigación, sin embargo, las situaciones por las que se ha atravesado a lo largo de toda la investigación, me hacen optar por la insuficiencia de los paisajes, de los horizontes, de las ramas de los árboles, de lo profundo del cielo para expresar la insatisfecha acción humana, la diversidad de problemáticas que le aquejan a la humanidad, y que desde mi particular punto de vista como pintora, no puede el pintor mantenerse incólumne ante todo lo que pasa.

Con el peligro de que se desate una tercera guerra mundial, que sea la educación y el arte una privilegio para unos pocos, que como dijo León Portilla que Estados Unidos sea el policía y dueño del mundo... sin pretender que sea un ilustrador panfletario pero, que sí puede denunciar o presentar sus ideas forma, que la obra, motiven a la concientización, a la crítica objetiva de una temática social específica. Sin que ello represente una obligación, sino una responsabilidad moral.

Un artista no debe temer hablar, defender, perder un trabajo y si lo hace quizás le falta la sabiduría humana, para que alcance el lugar privilegiado de aquellos que supieron expresar con los colores y las reflexiones plásticas el dolor e imposibilidad del artista ante el dolor humano.

El hecho de que el maestro niegue la importancia de la significación imaginaria, es quizás el reflejo de la negación de participar de los sucesos sociales a partir de la obra plástica, puesto que la huella mnémica originaria es precisamente la lucha por la supervivencia y conservación. Es el reflejo del triunfo de la individualidad, por sobre cualquier otro interés.

La abstracción formal de un trazo, de un color con relación a un sujeto poético, como se refiere el Mtro. Herrera a la naturaleza es justificable como poeta del color.

Sin embargo, la humanidad se está destruyendo y por lo menos nuestra acción pictórica, aunque fuese a un nivel intencional, como investigadores éticos de la plástica o de la actividad universitaria que realicemos, podría ejercer una influencia para aquellos que no se pueden defender, para aquellos que no saben leer ni escribir.

Para aquellos que aún no han nacido y no pueden defender la educación gratuita establecida hasta este momento en la Constitución de nuestro país, que no tienen lugar en una licenciatura o maestría en artes visuales. Hablo de indígenas mal alimentados, de las quinientas mujeres desaparecidas y más de 400 asesinadas, hablo de la desesperación de esas personas que van en busca de las maquiladoras a trabajar y encuentran por recompensa la muerte.

Tal vez en la angustia por el reconocimiento se nos ha olvidado la dignidad, la vergüenza, y la responsabilidad como profesionistas, hacia todos aquellos que con su sudor, explotación y muerte otorgan el subsidio a una de las Universidades más importante del país y del mundo.

Invitaría a mis apreciados maestros a no perder la memoria y a no ignorar a aquellos que no pueden defender su sufrimiento, explotación y miseria, también los invito a no olvidar las enseñanzas y ejemplos de los grandísimos artistas de la historia, Goya, Orozco, Picasso.

Quizá el argumento será que es muy fácil argumentar y decir desde un documento académico, simplemente es un lugar más, en donde hacerlo, desde una instancia académica finalmente es un documento que formará parte de una institución de educación y los documentos son importantes.

Esto es el blanco, que me interesa pintar un blanco digno, un color que exprese la inconformidad, un blanco croma que exprese el amor por la humanidad, un blanco que sea forma-sentimiento y sensibilidad a lo humano que es lo que cualifica y le ha dado permanencia a la creación artística en la historia, más allá de los acontecimientos formales.

CONCLUSIONES DE LO BLANCO COMO POÉTICA DE LO FORMAL

Que si la espera es un crimen,
decir mañana es igual que matar,
ayer de nada nos sirve
las cicatrices no ayudan a andar.

Sólo morir permanece
como la más inmutable razón
vivir es un accidente, un ejercicio de gozo y
dolor.

Quien pone reglas al juego,
se engaña si dice, que es jugador
Lo que le mueve es el miedo
de que se sepa que nunca jugó.

La ciencia es una estrategia,
es una forma de atar la verdad
es algo más que materia,
pues el misterio se oculta detrás.

Que no, que no,
el pensamiento no puede tomar asiento,
que el pensamiento es estar...
siempre de paso, de paso, de paso.

Hay demasiados profetas,
profesionales de la libertad,
que hacen del aire bandera
pretexto inútil para respirar.

En una noche infinita,
que va meciendo este gran ataúd
donde olvidamos que el día
sólo es un punto, un punto de luz.

Que no, que no que el pensamiento
no puede tomar asiento,
que el pensamiento es *estar*
siempre de paso, de paso
de paso...¹

¹ Luis Eduardo Aute, "De paso", en ¡Mira que eres canalla Autej. México, 2000. Las cursivas son mías, pues precisamente lo que quiero enfatizar en este poema es la posibilidad de permanecer sin cerrar o cerrar sin permanecer los esquemas que demarcan nuestro quehacer profesional y el reflejo del movimiento de la vida misma.

Esta tesis (como la canción de Aute) habla de la importancia del acto místico del *no pensar que conoces* y que sabes, porque en ese momento habrás perdido la noción del camino. La creación es un camino abierto sin llegadas, solamente caminos, dedicados para los que están desesperados, por aprender a vivir; fue una pregunta a lo formal, a la sociedad, al color, al espacio, al vacío, a la sombra, a la amistad, al autoritarismo a los enemigos de la igualdad, y de los derechos humanos.

Las dos partes fundamentales de la investigación se encuentran en un paralelismo simultáneo lo formal –poético del blanco en la pintura y lo formal-histórico del imaginario de los profesores de la ENAP, en donde lo imaginario de la enseñanza, la validez de lo formal hasta hoy en día como medio de reflexión e investigación pictórica, lo político que puede ser el significar una línea a través del color con una carga de contenido político humano alejado del fin hedonista de lo bello en sí mismo de la materia, de la luz y el croma se convierte en parte del imaginario simbólico del blanco.

Las entrevistas son lo más significativo de este trabajo, pues captan la riqueza imaginaria del conocimiento transmitido de manera oral y la experiencia de toda una vida dedicada al estudio del arte.

Los conocimientos de los maestros son la herencia de la historia, de los legados que nos ofrecen los hombres del conocimiento de nuestra máxima casa de estudios la Universidad Nacional Autónoma de México. Estos maestros dedicaron y dedican su vida a la enseñanza y a la investigación de los conocimientos artístico-plásticos e históricos, así mismo a la conservación y difusión de estos conocimientos por medio de la educación.

El valorarlos en su justa dimensión y no en relación única a todo lo reconocidos que sean en el ambiente cultural nacional o internacional, es otórgales un digno lugar en la construcción del conocimiento, puesto que son, precisamente, hombres que le dedicaron su vida a la enseñanza. Esto también es el blanco imaginario de lo simbólico relacionado con el bien.

Las aportaciones que considero más significativas de cada maestro son a un nivel formal-poético.

La obra de Orozco refleja la coherencia de una época, su contundencia reflexiva y su preparación formal-plástica; es decir, su capacidad para generar un vínculo entre la geometría y la plástica. Así mismo, esos constantes análisis entre los espacios y los tonos, la diversa y compleja lejanía de sus vínculos cromáticos con la simplicidad de la física del color, que lejos de plantearse como una relación de armonías y complementarios se presenta como una alteridad entre los oscuros y los claros, entre los tonos medios verdosos potenciando al verde como color primario, y con toda la formación e influencia tanto prehispánica como europea en el empleo de los verdes sapos y los verdosos rojizos.

El haber encontrado que cada uno de los puntos de la pintura mural de la cúpula del Hospicio Cabañas, es decir, en *El hombre en llamas*, son puntos áureos, refleja la planeación, la investigación de las superficies de este genio de la pintura, es la conceptualización geométrica del espacio en principio como un lugar que se hace presente a partir, de las tensiones entre la forma, el blanco es la capacidad de reflexionar el espacio.

La magnificencia con la que contrasta la ejecución monocromática con la intensidad de los naranjas, habla de su potencial pictórico y, precisamente, esa vinculación perfecta que debe existir entre la idea y la propuesta plástica, ya que una gran propuesta plástica sin nada que decir es, una nulidad para la historia humana.

Si es la nada la que se quiere expresar, se debe encontrar su forma plástica pues, por sí mismos, los tonos no pueden decir, o expresar si las ideas no están. Lo que considero que no puede ocurrir es pintar por pintar, porque se puede llegar a pintar muy bien y en gran cantidad.... y con ello ya se sabe hacer pintura, pero me parece que es saber realizar ejercicios gimnásticos. Son las ideas, los sentimientos, los descubrimientos de relaciones espaciales, como lugares humanos de habilitación de la memoria, del entendimiento del otro los que convierten a la pintura en hecho histórico humano y profundo.

La vida del Mtro. López Carmona es toda la experiencia y transmisión de conocimientos, la lucha que libró hasta el final de sus días por la construcción de una Universidad digna.

Puesto que de alguna manera, la UNAM se ha convertido en los únicos recintos donde se genera una verdadera reflexión teórico-plástica, nuestros maestros universitarios tienen un constante contacto con las nuevas aportaciones culturales nacionales e internacionales. Dejando de lado la "artisticidad" frente a la vocación sincera de investigación de la forma, materiales, experimentos teóricos e innovaciones plásticas respecto a la enseñanza.

Es en esta categoría a donde podemos ubicar al Mtro. Armando López Carmona.

El Mtro. Carmona, fue colega de los grandes muralistas; es por ello y por la transmisión de todas sus experiencias como colega y como estudioso de las formas que es trascendente esta investigación como un documento histórico. Sus aportaciones más contundentes son en el nivel experimental en cuanto a materiales diversos como la encáustica, el concreto y los acrílicos; así como también su investigación espacial cromática; ajuste geométrico de las distancias por medio de líneas y planos en relación extrínseca con el cromatismo a distancias extensas, es decir, una estructuración de los espacios urbanos. Además de la narración importantísima de sus anécdotas en el ámbito artístico, que son un reflejo de los invisibles lazos de lo imaginario, que indiscutiblemente nos determinan como individuos.

Ojalá que las autoridades se den cuenta de la importancia histórica de la pintura mural para la comprensión de nuestro imaginario como nación, así como la importancia de la participación de las artes plásticas muralísticas en los procesos de cambio o transición política revolucionaria del siglo XX, ya que es una muestra irreversible de la independencia y autonomía creativa de nuestro pueblo. Terminar con el criollismo que el Mtro. Carmona mencionaba que era la constante de nuestros tiempos " ¡Dejar de alabar lo extranjero para ser capaces de crear nuestra propia obra, inundada de la identidad de nuestra cultura, y no permitir que los sincretismos la anulen y disminuyan!"

Es pues el Mtro. un ejemplo de dignidad y fortaleza frente a los avatares de una época en donde la plástica está quedando para la Universidad Nacional Autónoma de México en último lugar. Dándole asimismo importancia principal,

* La última conversación telefónica que mantuve con el Mtro. precisando algunos puntos de la entrevista.

a cuestiones estéticas que no tengan ningún carácter de crítica social, permeando los decorativismo vanos, fútiles, decayendo el arte mexicano hacia un profundo vacío.

A donde está la autonomía del pensamiento, la creatividad, por eso valoro la importancia del vínculo entre las decisiones políticas y sociales de los maestros, pintores, escultores; que determinan la realidad cultural con sus determinaciones construyendo lo imaginario de manera inherente la libertad de las conciencias.

La capacidad de relación entre cromatismo y abstracción geométrica, así como la valoración de la razón por sobre la irracionalidad en el proceso creativo, es una de las aportaciones más significativas del Mtro. Francisco De Santiago, para las generaciones venideras. Posibilitando un discurso claro que unifique la teoría con la práctica y la expresión creadora. O tendremos que creernos y asumir en lo más profundo de nuestro ser que no hay diferencias que vivimos en un mundo globalizado y que lo mismo es hacer investigación formal a que realizar una obra que únicamente halague el gusto burgués. Y que de igual manera lo mismo es hacer esta tesis aquí en México D.F. que hacerla en Singapur. Yo no lo asumo ni lo creo, ni comparto con sus teóricos deterministas el fin de la historia. Estoy en contra de ello como pintora, como profesora y como ciudadana.

¿Los Huicholes viven de manera digna? Y acaso por no asumir los riesgos de la modernidad deben ser excluidos y anulados? ¿Acaso el salario de un obrero de los países del primer mundo se compara al de uno de nuestros países poco desarrollados?

¿Y porqué los que hacemos la cultura, no debemos decir nada?, rompamos el silencio constituyámonos como verdaderos docentes, no solamente de presencia académica sino con una dignidad que muestre a los alumnos cómo se es mejor ser humano, dejemos de actuar respecto a lo que nos conviene.

El Mtro. Carmona tuvo una muestra de dignidad hasta el fin de sus días, a veces sopesando el cansancio de una vida de lucha, porque no hemos de negar que el camino de la lucha agota, pero hasta el último de sus días de plena salud procuró el honor educativo en las sesiones de consejo.

Se debe mencionar la inundación de la burocracia extenuante de las derechas radicales en nuestra escuela, que asumen de manera inversamente proporcional a su ignorancia la creencia de que, inundar a los maestros con solicitudes de informes de investigación, cuando a nuestros grandes hombres, lo que menos les interesa son los "grados". Sin percatarse de que la búsqueda y justificación de esos grados sin la investigación teórica y /o el respaldo de trabajo práctico que les ampare; lo único que refleja es la aceptación de la mediocridad de nuestros tiempos...

Además, de no darse cuenta de que su labor como académicos de las artes plásticas, no es únicamente enseñar la técnica sino, precisamente, es la investigación lo que fructifica en una enseñanza prolífica de imaginación, libertad de pensamiento y amor profundo por el hecho mismo de la enseñanza.

Y que para ello se necesitan profesores ayudantes de manera indispensable, sino, ese requerimiento de documentos de investigación, tan pero tan importante para la universidad, lo único en lo que devienen es en falacias y sí en una constante preocupación para los maestros que le han dedicado su vida completa a la Universidad Nacional Autónoma de México, además de redundar en una desatención a los estudiantes.

Ojalá que el taller de Pintura Mural se siga conservando como un lugar de autoridad moral, académica y experimental, que las autoridades actuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas no olviden que parte de las artes plásticas mexicanas le dieron a nuestro país la inclusión e importancia en el arte universal. Que se siga enseñando la pintura al fresco, la encáustica, la piroxilina. Que se sigan haciendo análisis espaciales de las arquitecturas, incluyendo las transformaciones tecnológicas y materiales para enriquecer a las artes visuales.

Terminamos pues nuestra valoración a Armando López Carmona y su importante papel desarrollado para la UNAM, para continuar con él Mtro. Francisco De Santiago Silva.

La capacidad de relación entre cromatismo y abstracción geométrica, así como la valoración de la razón por sobre la irracionalidad en el proceso creativo, es una de las aportaciones más significativas de De Santiago.

Los pintores jóvenes quizá a veces no mediamos de manera ideal esta relación o excedemos las teorías o viceversa una práctica irreflexiva, sin embargo, la realidad y la vivencia extrema de ésta a veces genera éste tipo de percepciones pictóricas, quizás ese sea en realidad el arte que identifique a nuestra época, un arte inundado de dolor por los otros, por la no-conformidad, por la neurosis y el estrés: quizá las teorías se alejan un poco de la supervivencia de los pintores en un mundo globalizado, debiendo subrayar de manera ideal, el establecimiento de parámetros que medien entre la locura y la razón, cualidades que son las que posibilitan la creación artística.

La paleta según el Mtro. De Santiago es algo que se puede enseñar a los estudiantes, pero con relación a la valoración de las tonalidades. Si bien los colores los tendrá que elegir de manera libre el propio alumno, con el fin de encontrar la propia orientación cromática y luminica de su paleta.

Considero que la paleta del Mtro. De Santiago es cromática y lumínicamente significativa y acorde con la propuesta de esta investigación. Cuando el Mtro. dice que los colores que él busca ningún pigmento se los dará, porque son los colores de su memoria, está captando, de manera clara y contundente, todo aquello que los pintores chinos con la valoración de aquello que no se observa; es decir, capta las cualidades artísticas del vacío, lo que el cineasta Wong Kar Wai detiene en esas imágenes que se transforman en recuerdos al mantenerse en la mente, lo que Orozco planteaba: lo formal va unido de manera significativa a lo espiritual, a los recuerdos, a lo sublime de la existencia humana, a lo histórico, a lo social y lo político.

Cuando se le preguntó qué es lo que debe ser la Escuela en este principio del siglo XXI, resultó ser el único que valora las expectativas del arte actual, las dudas e incertidumbres de una educación artística con los referentes únicos de la plástica, sin negar la validez de éstos, puesto que el arte con todas las herramientas tecnológicas que ahora existen para los jóvenes, debe plantearseles como un reto el unir las reflexiones cromáticas, espaciales, virtuales y cinematográficas como posibilidad viable para la creación plástica; es decir, darle una renovación en cuanto a los

materiales utilizados, a las relaciones dialógicas entre ellos y no resignarnos a lo que las tiendas y la moda en el arte nos ofrecen.

Los artistas plásticos tenemos que seguir generando alternativas en cuanto a relaciones materiales y espirituales, y dotar a la imposibilidad de lo cotidiano con lo diverso de la creación... Que el arte siga presentándose como una expectativa viable para la reflexión humana.

La importancia del Mtro. Salvador Herrera más allá de sus aportaciones a la plástica (lo cual aún sigue construyendo), es su actividad como docente, su capacidad de enseñar y hacer a la pintura con todos los elementos y cualidades plásticas; entender cómo se realizan los tonos, cómo se establecen las relaciones de luz y sombra. El Maestro Salvador enseña a pensar la pintura. Esa es la razón principal por la que está presente en esta investigación.

Las aportaciones formales de su obra son su capacidad de formalizar el color como un ente discursivo-espacial y la valoración de todos los elementos históricos de la construcción lumínica y cromática de la pintura.

Aunque él de manera consciente lo niega, la valoración que él hace de todas las estructuras históricas de la pintura resignifican a la pintura en nuestra época y la potencializan para ser objeto de experimentación como referente contextual.

Para él los caminos que recorre como pintor son los mismos de la historia, pero mirados desde otro punto de vista: alejado de una visión unívoca de que ya no se puede descubrir nada, al contrario, dota a la pintura de formas nuevas de relación.

Para Herrera la pintura no puede realizarse sin observación de lo real, por eso se cualifica precisamente como elemento poético. El valle, los paisajes cerrados, los paisajes abiertos, la figura humana, son preguntas o modelos a la creatividad, a lo diverso, a lo múltiple del cromatismo.

Quizá para algunos... estos maestros no debiesen ser motivo de ninguna reflexión y por ésta misma razón es que están, por el simple hecho de que muchas veces los pocos artistas acogidos por el estado, por las estructuras de poder

niegan la existencia y la validez al otro, que igual que él, tienen derecho a estar y ser reconocidos por las instituciones culturales.

REPORTE DE INVESTIGACIÓN PICTÓRICA RESPECTO A LA FORMALIZACIÓN DEL BLANCO COMO POÉTICA DE LO IMAGINARIO.

La multidireccionalidad es una cualidad de las obras de arte actuales.

La modulación es una idea relativa a una composición abierta e ilimitada de lecturas y posibilidades formales.

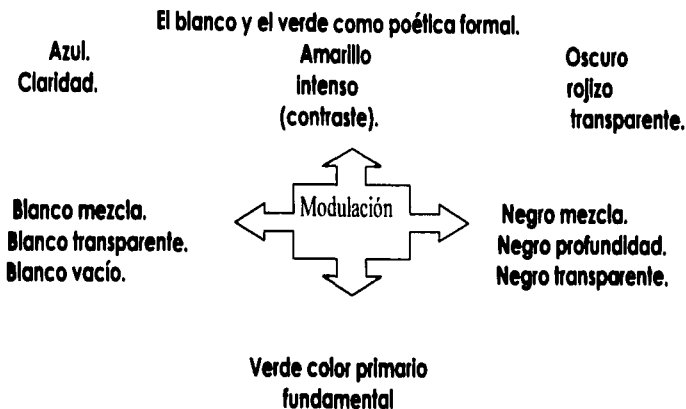
El modulado y el modelado son parámetros históricos de la pintura que se unen visualizando lo intangible de las circunstancias y el vacío de la existencia humana. Estos parámetros constructivos del cromatismo y de la luz se presentan como la aportación óptica y fenomenológica de lo que puede inferir un pintor como análisis formal con sus referentes de interpretación simbólica de manera disyuntiva, que son un encuentro indeterminado de sucesos reflexivos de lo espiritual y lo material. Los acontecimientos cromáticos son eventos de conocimiento, son espacios temporales de reflexión y vivencialidad.

Aunque con el amarillo no se mencione en la historia del color o en la teoría del color, podemos decir que un contraste específico entre el amarillo y el azul, es pictóricamente necesario sin referirnos al verde que es un color fundamental para la pintura. Refiriéndose a cuestiones de capacidad reflexiva o refractiva de cada color, en realidad los pintores nos hemos conformado durante ya dos siglos en lo que los científicos nos han dictado y es que si bien utilizamos las nociones de adición, sustracción y complementariedad, del color propuesto por la óptica y utilizado principalmente por los diseñadores y publicistas.

Estas relaciones físicas del color, son relaciones insuficientes para la pintura, en realidad nosotros somos los más indicados para generar una teoría o investigación del color, el buscar el qué de la producción formal de la pintura y los distintos procesos de aprendizaje y enseñanza.

Las conclusiones cromáticas en relación con la formalización, son resultado de la experimentación pictórica y que por el deber de reportar los resultados ha sido detenida. He aquí algunas de las conclusiones más importantes.

Si bien tiene un vínculo intrínseco con la investigación de licenciatura en éstas conclusiones podemos ver que tienen nuevas significaciones ciertos colores principalmente el verde y el blanco.



Si bien los esquemas de la estructura del color tienen una naturaleza que los relaciona de manera inherente con la "forma", dicha estructura permea toda herencia imaginaria, reflexiones acerca de lo real y por supuesto, dichas reflexiones poéticas plásticas y pictóricas reportan la realidad actual.

Las distintas relaciones que se pueden establecer en el color son autónomas, así como también las relaciones geométricas, siempre y cuando tenga una noción que muestre con claridad la idea del autor.

En este sentido las relaciones del color son abiertas para la capacidad poética y relacional de cada pintor. La pintura tiene una naturaleza de creación, es decir, se construye a partir de la materia. A la materia se le da un orden si se quiere terminar una pintura sin haber construido su materialidad, que se traduce en forma plástica.

La pintura no podrá decir nada, es como querer construir un dibujo sin estructura. Conceptualmente es lo mismo, puesto que la materialidad de la mancha como cuerpo lumínico, cromático o un simple fondo para comenzar la pintura, es necesario. De ello, nuestros grandes artistas nos dan los ejemplos.

No se parte del blanco y se termina la pintura, ya que los procesos de construcción de un cuadro pasan por diversos estadios, aunque se haga el cuadro en una sesión.

La estructura de construcción debe valorarse como proceso pictórico.

Proceso pictórico:

1º Paleta de Grisalla². (Como mancha, forma, sombra o estructura de luz, transparente o directa.)

2º Se toma la idea de la forma-origen que está dando luz a ese cuadro, es decir, por lo que se decide, por ejemplo, si se va a modelar en la oscuridad el color. Y entonces, se construye la paleta en ese sentido, es decir, que el color esté en los oscuros. Pero la grisalla ya tiene definidos dónde van los tonos oscuros, y entonces, lo que van a hacer los tonos de la siguiente paleta es dotar al cuadro de la propuesta o idea "pictórica" (no verbo), y se debe mezclar y ejecutar.

Esto le da cuerpo a la pintura, también puede ser por medio de veladuras, del trabajo de valor cromático por medio de la claridad, o por los medios tonos; es decir, es indistinto. Pero la pintura no dirá nada si no se le tiene respeto: es igual que cualquier otra ciencia, no se puede pretender, por ejemplo filosofar, cuando no se tienen las herramientas y no se conocen las estructuras básicas para la construcción de un enunciado filosófico, en este caso, por ejemplo, cuando no se conocen los silogismos.

Este es un proceso que se debe enseñar a los estudiantes, ya que los ayuda a posibilitarlos al oficio, y a comprender cada concepto pictórico específico. En la pintura es más importante el hacer pintura que el tener una

² Paletas de Orozco: verde viridian, negro, siena tostada, ocre, blanco.

gran idea, porque aunque se tenga una gran idea, si no se sabe hacer o construirse, podrá colocar la idea pero puede que aquello no sea pintura.

3º Y por último, se culminará el cuadro ya sea con el tono, o con la modulación. Si se trabajó todo el cuadro como una relación tonal más relacionada con la luz, puede optarse por contrastar y modular con una mancha cromática o enfatizar una; la forma por el oscuro ya sea con el tono más alto o con un color, o contrastar con un tono decididamente puesto que conforme a la entonación trabajada en el cuadro y resuma con concreción y fuerza el hecho pictórico.

Lo formal es poético por su capacidad de retroalimentarse con la realidad y resultarla como estructura abstracta autónoma, y de alguna manera, inherente a la estructura de la realidad misma. Lo formal no se da en la conjetura ensimismada de la creación, sino en la construcción de los días con la autodeterminación y libre albedrío, así como relación con la mecánica, dinámica, cibernética, física, química y filosófica de toda la materia de lo real; la temperatura, la cognición, la enseñanza, la creación, lo social...

La manera en que lo formal de la obra participa de los márgenes poéticos es considerando las respuestas de los maestros como una propuesta significativa, en el sentido de que la realidad misma desde lo cotidiano construye lo imaginario y determina, por tanto, las estructuras formales y poéticas de la obra de arte hoy en día.

En este sentido el arte regresa a sus orígenes; es decir, a la función social que éste siempre ha desempeñado al lado del teatro y de las formas más originarias del hombre, como la poesía, la danza o los ritos. Es el ser mismo del hombre como ser humano: el ser del arte social.

Por ello la indignación y la indiferencia hacia los medios de difusión establecidos, y de ahí la importancia de encontrar medios alternos en la generación, creación y presentación de la obra no como la excelsitud de unos cuantos, sino la excelsitud de la humanidad común y corriente que somos todos.

No somos nada distintos a un matemático, a un obrero, a un ambulante. La soberbia de ningún modo ayuda al arte, es más bien a partir de darle sentido al transcurrir de los días y vivificar al arte, es decir, hacerlo un objeto vivo, rico en multiplicidad de relaciones cotidianas. Es así como se podrá integrar nuevamente el arte a la vida de todos los días, y en ese sentido, ayudar a la sensibilidad humana que no debe perderse frente al dolor o la desgracia de la humanidad.

En ese sentido la Pintura se debe mover en cuanto formatos, en cuanto a los muros, las paredes, los pisos, las ventanas, los árboles, la basura. La pintura debe abordar la realidad, pues es el sustento de ésta, si no corre el peligro de nacer muerta, de ser poco significativa y de ser un espacio lleno de colores, pero inútil en su desempeño social. Crítico con firmeza el sustento creativo meramente circunstancial del individuo, es decir, a aquel sustento como engrandecimiento de la mitología personal, del ego y la extrañeza o indiferencia por el otro y los otros.

La individualidad es la que impulsa a tomar decisiones autónomas y contundentes para la construcción de vida de lo social, sin olvidar que la obra como uno mismo, es única. Al contemplarse objetivamente como otro de sí mismo y no como "yo", sino como ese extraño para completarse a sí mismo, es al dar y darse... Ello significa ser, y ser es definitivamente el estar con los otros.

Los caminos del arte no están cerrados al análisis formal, conceptual, político, antiideologismo; todo lo que lleve a hacer arte desde cualquier punto de vista, es bienvenido por la humanidad. No hay en el arte ni en el conocimiento científico, un único punto de vista, solamente lo más esperado es mantener ante la creación y la enseñanza una actitud ética.

No analizo mi obra pues no me corresponde hacerlo. Estoy consciente de que comienzo la etapa más productiva de mi vida artística, ya se verán los resultados al pasar del tiempo, confío en Dios y en la pintura.

Lo formal es poético por su capacidad de retroalimentarse con la realidad y resultarla como estructura abstracta autónoma, y de alguna manera inherente a la estructura de la realidad misma, lo formal no se da en la conjetura ensimismada de la creación, se da en la construcción de los días con la autodeterminación y libre albedrío así como

relación con la mecánica, dinámica cibernética, física química y filosófica de toda la materia de lo real, la temperatura, la cognición, la enseñanza, la creación.

De que manera lo formal de la obra participa de los márgenes poéticos, es considerando las respuestas de los maestros una propuesta significativa en el sentido de que la realidad misma desde lo cotidiano construye lo imaginario y determina por tanto las estructuras formales y poéticas de la obra de arte hoy en día.

En este sentido el arte regresa a sus orígenes en el sentido de la función social que éste siempre ha desempeñado al lado del teatro y de las formas más originarias del hombre como la poesía, la danza o los ritos, es el ser mismo del hombre como ser humano el ser del arte social.

Por ello la indignación y la indiferencia hacia los medios de difusión establecidos y de ahí la importancia de encontrar medios alternos en la Generación, creación y presentación de la obra no ya como la excelsitud de unos cuantos, sino la excelsitud de la humanidad común y corriente que somos todos.

No somos nada distinto a un matemático, a un obrero, a un ambulante la soberbia de ningún modo ayuda al arte, es más bien a partir de darle sentido al transcurrir de los días y vivificarlo como un objeto vivo, rico en multiplicidad de relaciones cotidianas como se podrá integrar nuevamente el arte a la vida de todos los días y en ese sentido ayudar a la sensibilidad humana que no debe perderse frente al dolor o la desgracia de la humanidad.

Y en ese sentido la Pintura se debe mover en cuanto formatos, en cuanto a los muros, las paredes, los pisos, las ventanas, los árboles la basura; La pintura debe abordar la realidad pues es el sustento de ésta, si no corre el peligro de nacer muerta, de ser poco significativa y de ser un espacio lleno de colores, pero inútil en su desempeño social. Crítico con firmeza el sustento creativo meramente circunstancial del individuo, Como engrandecimiento de la mitología personal y del ego y la extrañeza e indiferencia por el otro y los otros.

La individualidad es la que impulsa a tomar decisiones autónomas y contundentes para la construcción de vida de lo social sin olvidar que la obra como uno mismo es única y objetivamente al contemplarse como otro así mismo y no

como "yo" sino como ese extraño que para completarse es al dar y darse significa ser y ser es definitivamente el estar con los otros.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

OBRA PLÁSTICA REALIZADA DURANTE LA ESTANCIA ACADÉMICA EN LA ACADEMIA DE SAN CARLOS



La represión: Bélgica, Chile, México; Mujeres
Encáustica sobre madera
1.20 X 1.20 mts.
2000.

Taller de Arturo Miranda Videgaray

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Acteal, 1997, Chiapas
Encáustica sobre lienzo
1.60 X 200 mts.
2000

Taller del Mtro. Julio Chávez Guerrero

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



"Acteal, 1997, Chiapas"

Encáustica sobre lienzo

1.60 X 200 mts.

2000

Taller del Mtro. Julio Chávez Guerrero

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Figura a dos tiempos
Encáustica sobre lienzo
200 X 1.60 mts.
2001

Taller del Mtro. Francisco De Santiago

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



El tiempo

Encáustica sobre lienzo

60 x 1.20 cms.

2001

Taller del Mtro. Francisco De Santiago

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Figuras del horizonte
Encáustica sobre lienzo
200 X 1.60 mts.
2001

Taller del Mtro. Francisco De Santiago



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La locura de la inconciencia

Encáustica sobre lienzo

200 X 1.60 mts.

2001

Taller del Mtro. Francisco De Santiago



Luna roja
Encáustica sobre lienzo
200 X 1.60 mis.
2001

Taller del Mtro. Francisco De Santiago.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



"Basurero de la Academia de San Carlos"

Encáustica sobre lienzo

60 X 80 cms.

2001

Taller del Mtro. José Salat Fugols

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



"Ni perdón, ni olvido, 1968,1971,1997 "ENAP:1999

Litografía bordada con estambre

200 X 1.60 ms.

2001

Taller del Mtro. Leo Acosta

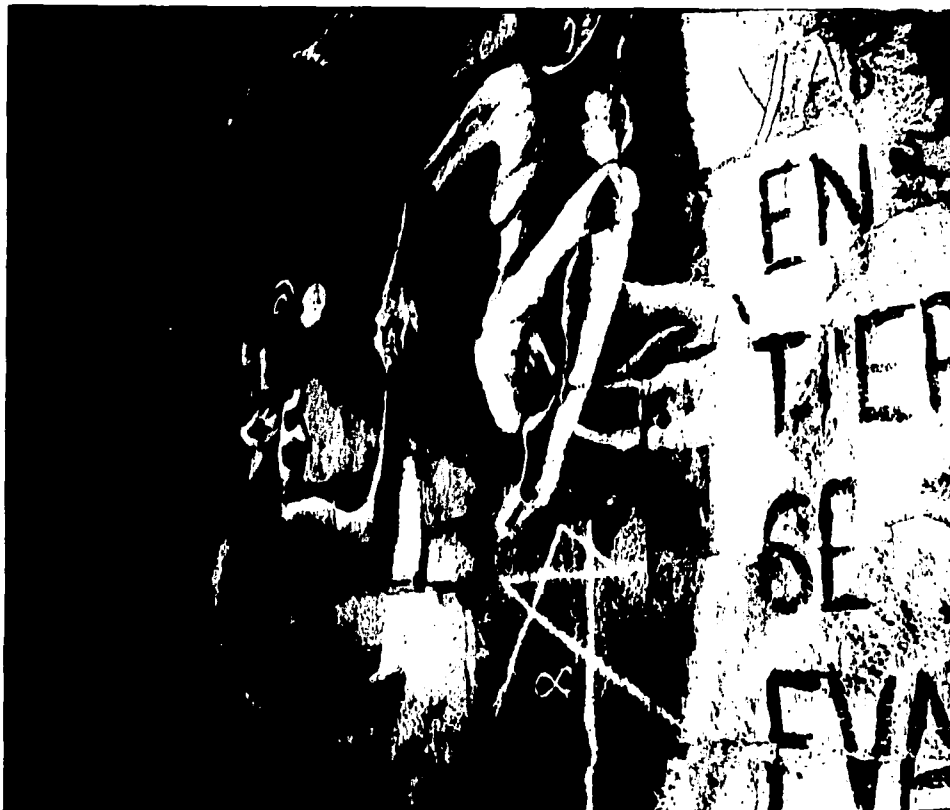
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



"Ni perdón, ni olvido, 1968, 1971, 1997," ENAP:1999 (Detalle)
Litografía bordada con estambre
200 X 1.60 mts.
2001
Taller del Mtro. Leo Acosta



TEJES CON
FALLA DE ORIGEN



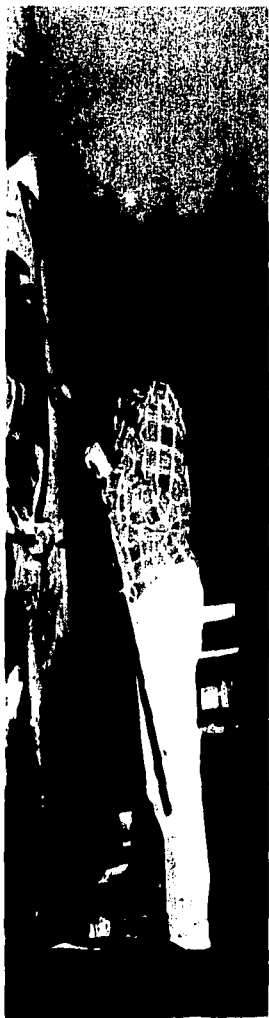
Resinas Acrílicas sobre piedra volcánica.
3.5 y 5 mts. de alto y 20 mts. de ancho
Realizado entre Julio 1999 –Enero 2000.
Auditorio Che Guevara- Justo Sierra
desintegrado en el 2000.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



A.V Tania Mendoza alumna y amiga cuya participación fue relevante
En la etapa inicial de este proyecto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



De igual manera
A.V. Antonieta Nieves, colaboró de manera entusiasta y profesional.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



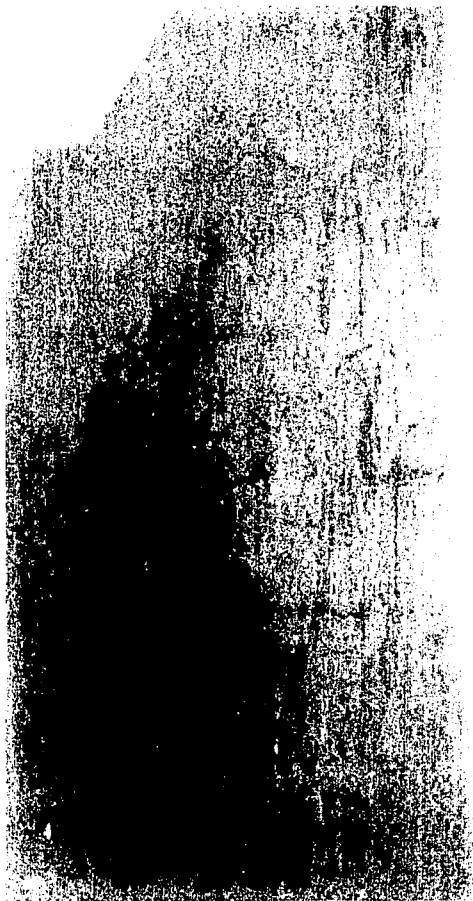
Asistieron a una sesión de trabajo los artistas visuales Corina Rodrigo, Eduardo Maguey y Carlos García.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Día 1 de Noviembre de 1999.
Inauguración realizada por el Mtro. Hjar y el Mtro. Cevallos.
Asistieron estudiantes del Consejo General de Huelga, familiares y amigos entrañables.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Bibliografía específica.

- ÁLVAREZ VARGAS, Ana Laura. "Happy Together ganadora en el Festival de Canes 1997", en *Cineteca Nacional*, Nueva época, XIX, núm. 219.
- AMEZQUITA CAMACHO, Paz Aurora; ANAYA ROQUE, Jesús; VELAZCO LÓPEZ, Carlos. *El relieve como elemento pictórico* (Tesis de Licenciatura), México, UNAM, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *Epistemología*, Barcelona, Anagrama, 1973.
- BRONOWSKY, Jacob. "Humanism and the Growth of Knowledge", en *The Philosophy of Karl Popper*, Illinois, Open Curt, 1974.
- BRUSATTIN, Manlio. *Historia de los colores*, México, Paidós, 1987
- CAGE, John. *Color y Cultura*, Barcelona, Siruela, 1995.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Sociología del arte y problemática de lo imaginario*, España, Gedisa, 1988.
- . *La institución imaginaria*, España, Tusquets, 1975.
- CENNINI, Cenino. *El libro del arte*, Buenos Aires, Argos, 1976.
- CHENG, Francois. *Vacío y plenitud*, España, Siruela, 1985.
- ECHEVARRÍA, Salvador. *Orozco: Hospicio Cabañas*, Jalisco, SEP, 1959.
- FAERNA, José María. *Camille Corot*, Barcelona, Polígrafa, 1996.
- FERNÁNDEZ, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México* (tomo II), México, UNAM, 1952.
- FRANCASTEL, Pierre. *La realidad figurativa. Arte y sociedad*, Barcelona, Paidós, 1965.
- GOLDMAN, Shifra. *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio*, México, IPN & Domés, 1989.
- GONZÁLEZ OCHOA., César. *A lo visible por lo invisible*, México, UNAM, 1995.
- HALL T, Edward. *La dimensión oculta*, Argentina, Siglo Veintiuno, 1978.

- HEIDEGGER, Martín. **Arte y Poesía**, México, FCE., 1958.
- HESS, Walter. **Documentos para la comprensión del Arte moderno**, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
- HILDEBRAND VON, Adolf. **El problema de la forma en la obra de arte**, Madrid, Visor, 1989.
- JAMENSON, Fredrik. **Imaginario y simbólico en Lacan**, Buenos Aires, Manantial, 1991.
- JUNG, Carl Gustav. **Arquetipos e inconsciente colectivo**, México, 1984.
- KARIN, Tomas. **Estilos de las Artes Plásticas del siglo XX**, Colonia, Serbal, 1986.
- LANDUCCI, Claudio; RODRÍGUEZ SERNA, Antonio. Antonio Rodríguez Luna, México, Arte, 1995.
- LE GOFF, Jacques. **El orden de la como memoria: El tiempo imaginario**, México, Paidós, 1991.
- LOWENSTEIN E., Otto. **Los sentidos**. México, FCE., 1969.
- POPPER, Karl. **Conjeturas y refutaciones**, Barcelona, Paidós, 1983.
- RODRÍGUEZ, Antonio. Siqueiros de Mario de Micheli, Italia, Fratelli, 1968.
- ROWLEY George. **Principios de pintura china**, México, Alianza, 1968.
- RUSKIN, John. **The elements of Drawing**, Estados Unidos, Dover, 1971.
- SANTIAGO SILVA, José de. "La enseñanza de las artes visuales en la Escuela Nacional de Artes plásticas", en Las academias de arte (Séptimo Coloquio Internacional), México, UNAM, 1985.
- SANTOS BALMORI, Aurea. **Mesura**, México, UNAM, 1971.
- SARTRE, Jean Paul. **Lo Imaginario**, Barcelona, Península, 1988.
- SUÁREZ ÍÑIGUEZ, Enrique. **La fuerza de la razón**, México, Patria, 1998.
- SIQUEIROS, David Alfaro. "Algunos conceptos fundamentales", en **México en la cultura**, México, 23 de septiembre de 1951.
- . "La revolución técnica y plástica", en **Reforma social**, octubre de 1935. (Archivos de la Biblioteca de la "Sala de Arte público Siqueiros" Art. 00379, 00383.)

— *Los vehículos de la pintura dialéctica subversiva*, México, 1932. (Archivos de la Biblioteca de la "Sala de Arte público Siqueiros" Art. 02859, 02905.)

TODOROV, Tzvetan. *¿Qué es el Estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1968.

TIBOL, Raquel. *Cuadernos de Orozco*, México, SEP & Cultura, 1983.

ILLERA FERNÁNDEZ, Alicia. *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza, 1974.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Bibliografía general

BALANDIER, Georges. *El desorden*, Barcelona, Gedisa, 1996.

CRESPI, Irene. *Léxico técnico de las Artes Plásticas*, Argentina, Sudeba, 1995.

DREW EGBERT, Donald. *El Arte y la Izquierda en Europa de la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

ECO, Humberto. *Obra abierta*, México, Planeta, 1985.

EDER, R. Mirko. *Teoría social del Arte*, México, UNAM, 1986.

ESCRIVA y CANTOS. *Constantes estructurales de la Pintura*, México, Artes Gráficas, 1966.

FUKUYAMA, Francis. *El fin de la Historia y el último hombre*, Barcelona, 1992.

FRANCASTEL, Pierre. *La realidad figurativa. Arte y sociedad*, Barcelona, Paidós, 1965.

GARRIGA, Juan. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte*, España, Gustavo Gili, 1983.

GARZA, Alberto. *Teoría, métodos y técnicas en la investigación social*, México, Cultura Popular, 1974.

MONDRIAN, Pieter Cornelis. *Arte plástico y Arte plástico puro*, Argentina, Lerv, 1957.

—. *Realidad natural. Realidad abstracta*, España, Barral, 1973.

MONREAL y TEJADA, Luis. *Diccionario de términos de Arte*, Barcelona, Juventud, 1999.

MORRIS, Charles William. *La significación y lo significativo*, España, Felmar, 1964.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

VAN LIER, Henry. *Las Artes del Espacio*, Buenos Aires, Hachette, 1959.

WESTHEIM, Paul. *El pensamiento artístico moderno*, México, Diana, 1981.