00225
19

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"Dibujo: presencia simultánea de la vida"

Una propuesta de dibujo mural

Tesis
Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Mario Maldonado Reyes

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

Director de tesis: Maestro Jorge Alberto Chuey Salazar

México, D.F., 2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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.

ÍNDICE

ACLARACIÓN 3

INTRODUCCIÓN
EL ORIGEN DE TODAS LAS COSAS 6

I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS 19

I.1 **El Dibujo: algunos conceptos y definiciones** 19
I.2 **Antecedentes históricos de la pintura mural en México** 31
I.2.1 *Época Prehispánica* 34
I.2.2 *De la Conquista a la Revolución* 40
I.3 **Época moderna y contemporánea** 44
I.3.1 *El movimiento muralista*
I.3.2 *¿Ornamental o dialéctico?* 48
I.3.3 *Voces de la pintura mural* 51
I.3.4 *Sobre los contenidos* 54

II. LA ESTÉTICA EN LA URBE 56

II.1 **Integración plástica** 59
II.2 **Regeneración de un espacio** 62

II.2.1 *Algunas nociones sobre el concepto de espacio* 66

II.2.2 *El espacio urbano* 68

II.2.3 *Percepción del espacio* 71

II.3 **Funcionalidad de la calidad estética en la urbe** 74

II.3.1 La condición estética 74

III. PROPUESTA PARA LA ELABORACIÓN DE UN DIBUJO MURAL 81

III.1 **Aplicación del arte urbano dentro de un espacio arquitectónico** 81

III.1.1 *La práctica del dibujo aplicado a la pintura mural* 83

III.2 **Elementos de organización** 86

III.3 **Desarrollo** 94

III.3.1 *Sobre la forma* 95

III.3.2 *Función del edificio elegido* 100

III.3.3 *Función del mural proyectado* 104

III.4 **Serie de bocetos y esquemas de composición** 107

III.5 **Especificaciones técnicas y materiales** 120

III.5.1 *Materiales* 121

III.5.2 *Algunas consideraciones técnicas* 127

LÁMINAS 130

DIBUJO: PRESENCIA SIMULTÁNEA DE LA VIDA
CONCLUSIONES 133

APÉNDICE 142

BIBLIOGRAFÍA 158

ACLARACIÓN

De la misma manera que la forma plástica sugerida en esta investigación fue concebida pensando en las posibles particularidades del grupo destinatario (estudiantes de entre 12 y 18 años de edad), el documento escrito busca equilibrarla conceptualmente pretendiendo ser manejable y de interés para ese mismo sector, desde luego sin cerrar la posibilidad de usar y relacionarse con la obra, entender e interpretar su contenido formal o conceptual a las personas que no se encuentren entre el rango de edad citado –sobre todo si son menores-- o que carezcan de las bases teóricas suficientes en la materia.

El tema principal de este trabajo como se mencionará más adelante es el dibujo, mas por las características que la propuesta plástica pretende --que funcione como obra pública y se aplique sobre un muro de grandes dimensiones--, se han considerado aspectos esenciales que tienen que ver con la percepción de un espacio transformado estéticamente como una alternativa posible y hasta necesaria dentro del contexto urbano en que vivimos; notas históricas diversas referentes a la utilización reiterada del muro como soporte de una práctica estética o artística, que atiende a necesidades mágico-religiosas, ideológicas, educativas o simplemente decorativas, y el contexto en el que aparecen estas diferentes formas y manifestaciones dentro del entorno cultural mexicano. La revisión de estos lazos y

asociaciones interdisciplinarias se hace con la intención de presentar una investigación en la que de alguna manera queden comprendidos buena parte de los temas estudiados durante los cuatro años de estancia en la licenciatura, se respalde desde áreas diversas del conocimiento la subjetividad de la obra plástica propuesta y se establezcan las bases teóricas necesarias que servirán de apoyo para la realización de proyectos posteriores.

Cabe mencionar que debido a las proporciones de esta investigación, no fue posible –y creemos que tampoco necesario-- hacer más extenso y minucioso el estudio de las relaciones precisas que posibilitan el proceso de percepción en las personas –psicológicas, fisiológicas, sensoriales, emotivas, etcétera-- y que guardan una estrecha relación con aspectos referentes a la producción artística, debido a que la intención más clara de este trabajo es la de hacer manejables los contenidos de una obra plástica para un grupo determinado de personas, estableciendo un mínimo acercamiento al proceso creativo y conceptual-estructural que da origen a nuestra propuesta estética. De hecho, sería obligación del lector acudir a diversas fuentes especializadas para examinar mejor cada uno de los componentes del fenómeno sociocultural que rodea a las artes visuales –historia y teoría del arte, antropología, semiología, sociología, etc--, nosotros solamente utilizaremos los ingredientes generales de las materias necesarias como la psicología para referir en este caso las posibles operaciones sensoriales, sensitivas y mentales que tienen lugar en el creador y el espectador al momento de producir y consumir una obra plástica con algunos de los elementos que esta acarrea –estético-formales, históricos, conceptuales, de utilidad y consumo, etc.—, después de todo, la estructura que presenta nuestra investigación responde de alguna manera a los modos que tuvieron lugar en nuestra formación académica, es decir, al tiempo que se promovió el desarrollo de las actividades manuales en beneficio del adiestramiento técnico, se fomentó la adquisición de nuevos conocimientos teóricos e históricos específicos que buscaron educar la sensibilidad, la creatividad, la reflexión y en consecuencia el establecimiento de una postura convenientemente crítica, como ingredientes necesarios en la esfera de la producción artística. De cualquier manera,

en la parte final de este documento hemos integrado algunas recomendaciones bibliográficas que podrían ser de utilidad para el lector si fuese su deseo profundizar en alguno de los temas abordados, además de un apéndice que podrá consultarse si se considera necesario conocer con mayor detalle las referencias empleadas en el desarrollo de cada capítulo.

INTRODUCCIÓN
EL ORIGEN DE TODAS LAS COSAS

La necesidad de plasmar gráficamente el mundo de las ideas y de la realidad circundante es una característica que históricamente acompaña al ser humano y que de alguna manera ha determinado la construcción de su ambiente social, cultural, urbano e individual como forma expresiva y cohesionadora de los rasgos particulares de su grupo.

La línea ha sido un elemento trascendente utilizado para recrear las formas de la realidad transformándola mediante el acto de dibujar, en donde intervienen a la vez el proceso de percepción -que se posibilita a través de los sentidos-, la imaginación y la memoria, dando como resultado una realidad material interiorizada.

Podemos decir, entonces, que existe un lazo de unión entre la mirada y la reflexión que posibilita la síntesis de una experiencia a la vez perceptual e inventiva, condicionada culturalmente que rebasa los límites de la captación sensorial y por lo tanto de la representación fiel de la realidad material.

Visto de esta manera, el dibujo ha cumplido y cumple con funciones muy precisas y significativas dentro de nuestras vidas tanto a nivel individual como a nivel colectivo, por un lado posibilita el acercamiento y la comprensión de nuestro entorno más próximo, sea éste natural o artificial, es decir, permite la interpretación de la realidad a través de nuestra capacidad perceptual, emocional y temperamental, enriqueciendo así nuestra experiencia de vivir el mundo. Al mismo tiempo tiende las líneas que respaldan con precisión el verdadero

conocimiento de las cosas que nos rodean y nos invita a reafirmar e incluso establecer nuevas formas de relación con nuestro ambiente.

Evidentemente, las múltiples funciones que el dibujo desempeña dentro de un marco histórico-social específico son las que de alguna manera determinan sus alcances y perspectivas, esto al mismo tiempo provoca la proliferación de interpretaciones que buscan precisar las dimensiones que posee tanto a nivel estético, artístico y comunicativo, así como las semejanzas o diferencias con otras actividades humanas como la pintura o la fotografía en donde también existen la imagen y constantes referencias a la realidad.

Por ello el principal objetivo que impulsó la realización de esta tarea tuvo como motivación inicial 1° la revaloración del dibujo como una posibilidad de acción que nos conduce a la apropiación de un instante, que permite construir una escena que transcurre paralela a nuestra vida, y que posee propiedades muy particulares fundadas probablemente en la inmediatez y la espontaneidad; 2° estudiar la relación entre el papel del dibujo como proceso imaginativo –por ejemplo cuando es utilizado como proyecto para la creación de otro tipo de productos humanos ya sean artísticos, artesanales o industriales- y el desarrollo del dibujo como forma propiamente artística, es decir, el dibujo realizado con fin en sí mismo, para ser valorado como expresión visual e imaginativa y donde no siempre se tiene la intención preponderante de obtener una obra acabada.

A nuestra consideración, el argumento principal y punto de partida de esta investigación que finalmente queda resuelto –haciendo referencia propiamente a la obra plástica propuesta y aún incluso sin haberse realizado en la escala pretendida- es el concerniente a la conservación y sobre todo valoración del tipo de dibujos que habitualmente son considerados como pequeños ensayos con la forma, todas aquéllas imágenes que por algún motivo no llegaron a concretarse como una 'obra terminada' debido a la condición de boceto o prueba que normalmente se les atribuye.

Como ya hemos mencionado, nuestra necesidad primordial es la de volver hacia el dibujo -desde la misma acción- con una mirada más pura en cuanto a las calidades formales

y posibilidades expresivas que nos brinda, procurando después establecer con argumentos teóricos el equilibrio necesario entre estas formas, su carga temática y la formulación de interpretaciones y lecturas centrando todo de manera particular en la obra que aquí proponemos. Queremos insistir, lo que de manera personal pretendemos con el dibujo es recuperar algunos de los elementos gráficos que en ocasiones se pierden cuando llegan al soporte definitivo. Por ejemplo, en los dibujos realizados con el propósito de proyectar la ejecución de una obra técnicamente diferente –una pintura por ejemplo--, existen por lo general visibles muestras de expresiones lineales libres e inventivas, parecen gobernar gruesas líneas vigorosas, y la huella claramente marcada e inconfundible de la acción corporal provoca despreocupadas manchas, contornos, líneas espontáneas o la acertada convivencia de tonalidades extrañamente conseguidas dentro del limitado espacio en el papel, quedando muchas veces reducidas o traducidas hacia un valor opuesto cuando llegan a la tela, se endurecen y falsean nuestras pretensiones, nos confunden y muy probablemente al usuario-espectador también, tal vez incluso se de cuenta de tan desatinado y engañoso esfuerzo.

Dibujando entonces de manera directa sobre la base definitiva, sin prejuicios ni dudas sobre el resultado, creemos que es posible componer y reflexionar con la forma, cambiar de parecer de un solo brochazo teniendo al alcance la posibilidad de dejar a la vista esos primeros y espontáneos trazos por donde se filtran al mismo tiempo frescura, sinceridad y emoción.

En definitiva parece que en el arte todo es prueba y al mismo tiempo todo es acierto, situación que hemos corroborado particularmente en el dibujo, en donde por ejemplo la falta de limpieza no debe tomarse como un desperfecto ya que en sí éste aparente descuido producto de la libre acción podría ser su esencia, en este contexto la mancha sería otra de sus peculiaridades, la equivocación sería un evento marginal, dejando para el acabado posibilidades múltiples. En todo caso lo que verdaderamente importa cuando se dibuja es solucionar el problema del espacio, componerlo y organizarlo, buscar la claridad de la forma,

atrapar su movimiento, ritmo y expresión, resolver de una sola vez cada elemento compositivo, modelando en ocasiones la luz, utilizando el mínimo recurso de la línea –con sus múltiples posibilidades- o construyendo con ésta contornos y siluetas que simplemente sugieran una presencia pasajera, todo con el fin de ofrecer en cada parte de la obra un interés convincente que permita un número mayor de lecturas aumentando el poder visual y significativo de cada imagen.

Esperamos así dejar en claro que esta investigación encuentra su origen en la intención de estudiar y conocer la forma por medio de la acción que implica dibujar, surgiendo posteriormente la necesidad de documentar, ordenar y desarrollar una propuesta plástica concreta, que por principio, supone un beneficio para alguien más.

El tema que nos interesa está fuertemente ligado a la actividad constante de estar dibujando y plantea la posibilidad de realizar un diseño sobre un formato de grandes dimensiones dentro de un espacio determinado; por lo que no debe tomarse a este trabajo de investigación como un manual y menos como una historia del dibujo, aunque desde luego utiliza como fundamento datos y referencias históricos que son necesarios para entender y justificar nuestra propuesta, insertándola como una alternativa plástica experimental que toca aspectos de forma, contenido y utilidad de la obra artística.

Casi de manera simultánea -y también un tanto azarosa- se obtuvieron dos objetos que buscan complementarse: el primero es el documento que sustenta de manera teórica el trabajo realizado en el ejercicio dibujístico y que contiene la sustancia conceptual de la propuesta plástica, el segundo sienta las bases de su realización y lo define formalmente en su nivel estructural. [1]

Para la realización de este trabajo han tratado de aprovecharse el mayor número posible de experiencias vivenciadas con anterioridad entre las que pueden contarse la

[1] El desarrollo de esta investigación -en su extensión teórica- se comporta equivalente a la propuesta experimental o dibujística, que busca entre otras cosas alcanzar una forma definitiva, ajustable a los límites que impone esta exploración, de otro modo, la propuesta en ambos sentidos siempre estaría incompleta o sería susceptible de modificaciones que prolongarían demasiado el tiempo de estructuración haciendo imposible su ejecución final.

lectura de algunos libros, visitas a museos, galerías, teatros o cines, la revisión de notas personales y de otros autores acerca de ideas varias, pero sobre todo la acumulación constante de los dibujos realizados desde etapas precedentes al tercer año de la licenciatura, que nos condujeron en un principio a reflexionar de manera particular sobre distintos aspectos relacionados con el dibujo y en general con el arte, al tiempo que permitieron descubrir el interés que de manera dominante ha despertado en nosotros esta forma visual de expresión a lo largo de ya varios años.

Buscando un poco el origen de este gusto personal por el dibujo y la pintura encontramos que más o menos aparece cursando el segundo año de primaria durante los descansos, aquél viejo sitio reservaba un área que los alumnos siempre mantuvimos limpia de basura y ruido, de juegos y tachones sin que fuese necesario requerirlo, algunas veces pensé que la pintura mural que ahí se encontraba había motivado esa respuesta estudiantil de respeto aunque tal vez ningún otro niño haya meditado en relación, como sea, considero a esta como una de mis primeras experiencias con la estética y la pintura, que en ese momento animó el deseo y la necesidad de dibujarlo todo. Más adelante, estudiando la secundaria hice el intento de tomar una clase de dibujo en la división de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas pero al obtener una negativa por respuesta asumí que debía continuar por cuenta propia al menos hasta tener el grado de escolaridad necesario para estudiar una licenciatura, centré entonces mis esfuerzos en adquirir durante algún tiempo diferentes materiales y encontrar nuevas formas o maneras en el dibujo –consiguiendo en realidad limitados resultados- la mayoría de las veces imitando reproducciones de los libros, generalmente pinturas y esculturas de artistas mexicanos. Cuando llegó el momento de elegir una profesión, las Artes Visuales estaban ya dentro de mis planes y yo dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México, aunque de fondo siempre tuve el temor que provoca la incertidumbre implícita en la toma de decisiones. Supongo que para cualquiera, inclinarse por una carrera debe ser la consecuencia meditada que se fundamenta esencialmente en la complacencia y apego por desarrollar determinadas

tareas –el dibujo por ejemplo--, lo cual de ninguna manera significa poseer las aptitudes necesarias para la plástica en este caso, e incluso estando seguros de esa vocación, nadie puede asegurar la tenencia o en un momento dado aparición del talento. Como quiera que haya sido, elegir una carrera es eliminar progresivamente cada una de las alternativas existentes confrontándolas entre sí, al final, habremos callado la insistente voz de nuestra conciencia sabiendo que nos encontramos en el lugar correcto.

Instalado ya en la licenciatura, participando dentro del Programa de Alta Exigencia Académica (PAEA), el encuentro con la historia y la teoría del arte fue de lo más provechoso, el conocer personas con inquietudes afines y empezar a elaborar propuestas concretas fue sin duda un paso importante, aunque por principio debo reconocer una marcada preferencia por desarrollar a nivel estrictamente personal cada uno de los aspectos para los que creía tener mayores habilidades, desde luego me refiero a las tan ansiadas clases de dibujo y anatomía.

Esta investigación con cada una de las observaciones, sugerencias formales, teóricas y estéticas que encierra, es consecuencia indiscutible de los antecedentes referidos líneas arriba, de estos derivan su importancia y jerarquía ya que ocupan un sitio realmente significativo en este decidido proceso.

La transformación estética de los espacios habitados por el ser humano es una situación innegable que aparece en todas las épocas y todos los lugares del mundo en donde haya permanecido una persona o se haya establecido una civilización. Esta investigación plantea la necesidad de seguir interviniendo nuestro entorno más próximo (esferas sucesivas en las que desarrollamos nuestras actividades cotidianas), y ofrece una propuesta –más no la solución-- que intenta enriquecer las posibilidades expresivas de un espacio arquitectónico concreto, buscando también provocar diferentes niveles de relación entre la forma expuesta y el usuario.

Tal vez los principios abordados en esta investigación puedan servir para animar a otras personas a realizar prácticas similares, sea de forma individual o colectiva, en donde se trate de contribuir al desarrollo y enriquecimiento de los conocimientos o experiencias estéticas de los integrantes de una comunidad determinada, y de ser posible ayudar a que una mejor relación de las personas con su medio empiece a ganar lugar en nuestra sociedad en la medida que se considere seriamente la posibilidad del cambio y la intervención, esto es, volver la atención a nuestra manera de entender y de vivir el mundo, sea de manera íntima y personal o aún mejor, cediendo la importancia a la práctica estética de grupo.

Es de suponer que algunas líneas de investigación hayan quedado abiertas a la evaluación de los resultados que se pretenden alcanzar una vez que el muro haya sido ocupado por las formas apuntadas, y en ese sentido, se ofrece a los demás la posibilidad de seguir formulando preguntas, pero sobre todo, existe la posibilidad de corregir y mejorar todos los aspectos susceptibles de cambio, trabajando en el mismo sentido o tal vez estructurando una nueva propuesta, que busque alcanzar mejo

durante los años de estancia universitaria –conocimientos teóricos, históricos, técnicos y por último la práctica o experimentación realizada-- que provee una serie de elementos por demás indispensables para el establecimiento posterior de una postura crítica que refleje ampliamente la idea sobre el propio trabajo y que a su vez permitirá juzgar con una visión menos parcial la gama de actividades que supone el ejercicio de esta profesión, el contexto particular en que tienen lugar determinadas formas culturales –entre ellas las artísticas--, y la forma de abordar diferentes cuestiones referentes a sus particularidades desde una perspectiva histórica, formal, estilística y conceptual.

En este trabajo hacemos mención a una serie de experiencias dibujísticas originadas todas ellas en un espacio tan íntimo que resulta complicado describir, sin embargo, nos queda claro que dichas experiencias sólo encuentran su justificación en la necesidad de mostrarse como un discurso concluyente y palpable, que se vale de los componentes propios de la disciplina –sistemas visuales, elementos técnicos y conceptuales--, reclamando la presencia constante de la evaluación social, que en nuestro caso particular sería encomendada por lo pronto a una pequeña comunidad escolar de nivel básico y medio-superior.

El presente documento está organizado en tres capítulos que buscan complementarse de manera sustancial, en ellos quisimos esclarecer cada uno de los aspectos que consideramos de mayor importancia en el nacimiento de una propuesta plástica con carácter público y monumental.

De manera general, al inicio de cada capítulo se definen los términos que serán empleados en la extensión de los mismos, y siendo esta una investigación que tiene su origen en la experiencia del dibujo, consideramos indispensable comenzar con un apartado dedicado exclusivamente a revisar los conceptos e impresiones de algunos autores acerca del dibujo y las consideraciones de carácter histórico que esta actividad humana implica. Sin

pretender de ninguna manera el predominio de este capítulo sobre los otros dos, debemos señalar que su presencia es fundamental para el desarrollo y justificación de la propuesta plástica que se halla en el capítulo tercero, gracias a que de manera general sienta las bases conceptuales que a nuestra consideración distinguen por ejemplo las formas dominantes que son propias del dibujo de las formas que adopta la pintura -al menos dentro de la cultura occidental-, coincidiendo ambas actividades en el punto de partida de la observación y la actividad física, temperamental, perceptual y reflexiva de un individuo, que adquieren sin embargo características muy particulares que hacen pensar tal vez en que no necesariamente uno lleva a la otra, sino que por el contrario, son entes opuestos casi por completo si tenemos en cuenta las bases sobre las que fincan su apariencia: la inmediatez para el caso del dibujo, o la especulación y el cálculo en el caso de la pintura.

En este primer apartado hacemos también algunas referencias históricas de casos particulares en la escena artística nacional que tocan en especial la elaboración de objetos estéticos –principalmente pictóricos— con finalidades, apariencias y técnicas diversas. Por ello se citan de manera puntual los ejemplos de las culturas prehispánicas, el periodo de transición que se dio entre la Conquista española y el México independiente, la producción artística de los años post-revolucionarios y algunos casos posteriores a la primera mitad del siglo XX que tuvieran que ver con la práctica de la pintura mural, sus formas más características, la relación que guarda esta con el dibujo, los alcances estéticos, artísticos o de tipo social de ambas disciplinas y la postura al respecto de algunos de sus realizadores más notables.

De hecho, en un principio habíamos contemplado la posibilidad de incluir en este capítulo no sólo los comentarios pertinentes sino también el análisis formal y temático de la obra más destacada de los llamados tres grandes del Muralismo Mexicano así como de algunos otros autores que formaron parte de este movimiento, tarea que posteriormente se consideró innecesaria por varios motivos: en primer lugar porque tales referencias serían por completo suficientes para elaborar un documento dedicado exclusivamente a tratar estas

cuestiones, por tanto, excederíamos los términos establecidos para este trabajo, y además, ya existe una abundante bibliografía ocupada en el tema.

Decidimos además no anexar demasiadas imágenes debido a que afortunadamente en nuestro país se tiene la posibilidad de mirar un gran número de murales en el sitio en que fueron realizados –que es como deben verse y juzgarse--, dejando la eficacia y utilidad de las reproducciones fotográficas en franca desventaja frente a la obra original, por ello es necesario recordar que este breve recorrido histórico tiene por objeto simplemente revisar algunas de las particularidades que orillaron a una persona o grupo a utilizar la pintura mural como un recomendable medio de expresión y comunicación que busca acercarse y reflejar por medio de la producción artística los rasgos histórico-sociales distintivos de una civilización.

Durante el segundo capítulo abordamos las cuestiones de carácter urbano que dan sentido y determinan la apariencia de la ciudad en que vivimos: sus condiciones espaciales, sus características formales, algunas consideraciones importantes de organización y planeación de los espacios habitables como el contexto socio-cultural en que tienen lugar estos y otros asentamientos humanos, siendo la parte medular de este apartado el concerniente a la utilización o transformación de un espacio, los factores que determinan los modos y las preferencias estéticas de una civilización incluyendo los de tipo biológico como el predominio en la utilización de ciertos órganos sensoriales, o el proceso establecido culturalmente que nos permite la capacidad de aislar fácilmente algunas de las sensaciones que nos procura nuestro medio, haciéndonos más o menos tolerantes al ruido, ciertos aromas, el calor, el frío o la falta de espacio en nuestro lugar de trabajo.

Esta sección es por todo un apoyo fundamental en la tarea de justificar la obra dibujística propuesta, sobre todo porque le confiere un marco referencial lo suficientemente amplio para visualizar la situación que le es propia, la manera en que pretende insertarse como una posibilidad sugerente dentro de un espacio puntualmente definido considerando claro, la situación actual –en términos de apariencia-- de nuestra ciudad. Nuestro punto de

partida es en pocas palabras, siempre de carácter general ya que por principio reconocemos la necesidad de establecer los fundamentos teóricos precisos que permitan comprender los contenidos temáticos posteriores. Por ello empezamos el capítulo segundo definiendo y ejemplificando a grandes rasgos los conceptos de *Estética* e *Integración Plástica*, para seguir con los elementos C*iudad,* una clasificación en cuanto a los posibles modelos que históricamente le dieron origen, y U*rbano* en donde quedan determinadas las cualidades que posee un espacio público o privado, y algunos otros referentes que explican la idea de territorialidad o invasión, espacio abierto o cerrado, etc., todo con la única finalidad de esclarecer a cuál de estas categorías pertenecería el espacio propuesto por esta investigación para ser transformado estéticamente teniendo en cuenta los rasgos más sobresalientes –comportamentales sobre todo-- del grupo destinatario de la obra. Así mismo se defiende la idea de producir obras de carácter público, y devolver a las artes su carácter social exhibiéndolas de manera constante a un número importante de personas que por tarea tienen juzgar, marginar o integrar los resultados alcanzados a su vida cotidiana, aprender de la experiencia y actuar en consecuencia atendiendo sobre todo a los alcances y dictados de su capacidad perceptual, intelectual y emotiva.

Por último hemos dedicado el tercer capítulo a la revisión de todos aquellos aspectos que intervinieron en el desarrollo de la propuesta plástica, ya sea de forma intencionada como la disposición de utilizar la figura humana desnuda en el papel protagónico, o de manera intuitiva (no azarosa) donde pusimos en práctica por ejemplo el manejo de los elementos gráficos y su distribución sobre el plano, diferentes maneras de representar la espacialidad, recursos como el contraste de tamaño, la posición y ubicación de los elementos compositivos, el traslape o la creación de texturas aparentes, el valor tonal o la saturación en el color, sin olvidar claro la importancia del ritmo dentro de la composición en lo que llamamos Elementos de Organización.

Es en este capítulo donde revisamos también los aspectos temáticos de la obra y algunas consideraciones sobre su probable significación, las posibles lecturas que pudieran

hacerse de la composición en cualquiera de sus niveles: estructural, técnico o de utilidad, pero sobre todo analizamos en torno a la interpretación de la desnudez del cuerpo humano nuevamente los condicionamientos de tipo histórico-social que intervienen y por tanto insistimos en la importancia de no abandonarse tan fácilmente a una actitud demasiado reservada y sin fundamento en caso de estar en presencia de la obra terminada.

En lo que al tema se refiere y visto muy superficialmente, tratamos de establecer a través de la forma una especie de analogía orgánica regida por los ritmos de la evolución biológica, colocando en contraparte la evolución del individuo dentro de una sociedad como ingredientes de la evolución cultural.

En definitiva, como mencionamos en alguna parte de dicho capítulo, la obra plástica en sí carecerá de tema y también de sentido hasta que entre en juego la participación del espectador, dedique unos momentos a la contemplación del trabajo, aparezcan sus asociaciones, fluyan sus recuerdos y establezca una postura ante el hecho perceptual, tan precisa o tan fugaz como le sea posible.

Decidimos incluir en la parte final de esta investigación un apéndice que contiene de manera más precisa algunos conceptos que se mencionan en el desarrollo de esta investigación, además de la serie de recomendaciones bibliográficas que ya hemos mencionado, esperando sean utilizadas por el lector no sólo como referencias y criterios aplicables a este caso concreto, sino que además sean elementos útiles en el establecimiento de una posición apropiada con miras a la evaluación crítica de este y otros productos estéticos –humanos o naturales-- e incluso hagan posible el surgimiento de nuevas propuestas colectivas o individuales que acompañen nuestras actuales inquietudes e intereses.

Como ya hemos dicho, la presente investigación es de carácter concluyente dentro del proceso académico de formación, que a partir de este momento busca consolidar las bases de nuestro desarrollo profesional teniendo en cuenta sus áreas de competencia. Por ello queremos hacer mención de una situación particular que reforzó en nosotros la idea de hacer cumplir al arte con funciones perfiladas socialmente, y buscar en alguna medida

reducir la distancia que existe entre el arte y los miembros de una comunidad humana cruelmente bombardeada, atrapada y por último convencida con ideas enajenantes que amenazan borrar los rasgos de su personalidad, reduciendo visiblemente su capacidad de reacción contra el consumo de productos insustanciales: el hecho de haber combinado el desarrollo de esta investigación con la actividad docente, misma que nos ha permitido mirar de cerca la situación de desventaja que viven frente a otros oficios y profesiones las actividades artísticas en nuestro país[2] –en realidad no es difícil suponer que suceda a ese nivel-- , el escaso poder de convocatoria que suscitan en los jóvenes estudiantes, el desconocimiento generalizado sobre la materia, la falta de interés por experimentar las posibilidades expresivas y de comunicación que nos ofrecen, todo en parte ocasionado por la irresponsable y pobre formación que han recibido al respecto.

Por eso consideramos al compromiso social del artista como parte fundamental de su desarrollo profesional, este puede orientarse hacia cualquier sector pero inevitablemente debe existir, la expresión sincera es en este sentido una de las herramientas de mayor utilidad en nuestro trabajo, el dibujo sería el medio que en lo particular mejor nos ajusta y se convierte en la extensión directa de nuestra sensibilidad.

Si bien es cierto que el artista es la conciencia crítica de su sociedad, también es cierto que esa visión resulta notablemente parcial e incompleta, ya que la obra sólo contiene la carga sustancial de reflexión y preferencias temáticas y/o formales del autor, es decir su apreciación personal de las cosas que tiene más próximas y entiende; por ello antes que todo, debe concebirse al arte como una necesidad vital humana que se afirma en la colectividad mientras intenta mejorar las condiciones de vida de la especie, haciéndole conciente de la grandeza espiritual que posee, la realidad material que le envuelve y a la vez le pertenece.

[2] En México durante el nivel de enseñanza elemental son destinadas apenas dos horas en promedio a la educación artística y en la medida que asciende el grado escolar estas asignaturas van perdiendo presencia hasta desaparecer por completo.

I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

I.1 El Dibujo: algunos conceptos y definiciones

Desde el principio de su historia, el ser humano ha tenido que depender de su experiencia, habilidades e inteligencia para tratar de equilibrar sus fuerzas con las de su medio natural y así poder asegurar la permanencia de su especie sobre el planeta.

Seguramente el dibujo es una de las más importantes y ancestrales herramientas de las que se valió para este fin, usándolo de puente con su entorno más próximo y con los otros de su especie, sirviéndole las imágenes como un recurso –que podemos juzgar por su eficacia-- con el que intenta comprender el mundo circundante y el significado de la vida en general.

En la actualidad el efecto devastador de las fuerzas naturales parece ya preocupar muy poco a las personas, de hecho, nuestro ambiente resulta cada vez más artificial y menos orgánico, las necesidades que nos apremian siguen siendo comunicativas, sociales, afectivas o emocionales y de colaboración, pero a estas se han agregado otras tantas como las económicas, políticas, religiosas, etc., y así como las necesidades se han multiplicado, han aparecido actividades que buscan satisfacerlas y hacer más llevadera la vida de la gente. Aparecen así fundaciones sociales, políticas, educativas, de salud o religiosas,

disciplinas que cada vez apuntan más hacia la adquisición de conocimientos especializados como la administración, la economía o el derecho, y otras actividades humanas como el dibujo se han transformado de manera permanente sirviendo aún a múltiples tareas e intenciones sin dejar de lado su primitivo y casi mágico carácter de representación, ajustando sus formas a la necesidad y problema que le toque (construcción de un espacio, diseño de un utensilio, representación de un objeto, expresión visual del pensamiento, etcétera), convirtiéndose ocasionalmente en una habilidad compleja aunque en general implique procesos técnicos similares que muy poco han cambiado con el tiempo y que a la vez le permiten conservar la esencia original propia de su evolución progresiva.

El dibujo –cualquiera que sea su fin-- hace siempre una referencia directa a la realidad –ya sea negándola o afirmándola, imitándola o creándola-, el profesional del dibujo plasma sobre una superficie la lectura o interpretación que hace de esta, la imagen que resulta persigue permanentemente distintos objetivos y sin embargo podríamos decir que casi siempre posee una importante capacidad comunicativa, una gran carga de expresividad y por tanto se vuelve una invitación a establecer frente a ella una actitud de tipo estético. Cuando es empleado como medio de comunicación el dibujo deviene lenguaje y como tal se vale de signos visuales que integran y estructuran su mensaje, este puede ser interpretado y valorado conforme a sus cualidades plásticas, técnico-formales o de utilidad y función.

Por ello antes de iniciar el esfuerzo por detallar puntualmente los perfiles que definirían al dibujo, sería necesario establecer algunas distinciones entre las posibles metas que pretende alcanzar el dibujante, así como señalar las múltiples diferencias que pueden existir entre las personas que lo producen. Por ejemplo, un dibujo artístico supone la actividad profesional de un individuo que ha hecho un aprendizaje específico y ha desarrollado las habilidades necesarias para obtener productos que resulten artísticos de por sí, estos responden en alguna medida a ciertas necesidades personales y buscan integrarse por medio de su temática y mensaje a un entorno socio-cultural determinado.

Desde luego la actividad dibujística no es única virtud y posibilidad del artista profesional, del mismo modo existen personas dedicadas a otras actividades y oficios que también dibujan y se expresan a través de los medios gráficos, se valen de esta capacidad de interpretación inherente al ser humano, utilizando líneas y manchas como principal recurso para mostrar parte de la realidad material e interna que nos rodea y constituye a fin de transformarla y conservarla ya no solo en la naturaleza propia de nuestra memoria sino en un objeto independiente de nosotros que de ninguna manera nos resulta ajeno.

Dibujar es un acto constante que desde la infancia practicamos, el resultado formal de estos dibujos corresponde siempre a una intención y unos procesos físicos, técnicos y emocionales diferentes, el desarrollo de la forma gráfica va estrechamente ligado a nuestra necesidad de expresión y la adquisición de una habilidad en aumento, por eso en un principio hacemos garabatos o sencillos esquemas que en realidad no pretenden ser la representación de algo, más bien reflejan parte del desarrollo mental y el conjunto de experiencias sensoriales que hemos alcanzado y acumulado a una edad temprana, en esta etapa inicial de nuestra vida las formas dibujadas están estrechamente ligadas a la acción corporal implícita, quedando registrados sobre el papel los rastros gráficos de la actividad física, que podríamos decir son una suerte de magia que casi sin quererlo nos anima. Con el tiempo empiezan a aparecer en nuestros dibujos algunas de las cualidades genéricas de los objetos –formas geométricas básicas que se contienen unas a otras-- así como variaciones en la escala o el color para asegurar la importancia de una figura sobre la otra; poco después, tal vez entre los 11 y los 14 años, aparece de manera general en las personas la inquietud de representar con mayor fidelidad cada una de las experiencias sensoriales que nos brinda nuestro entorno, por ello las formas realizadas alcanzan un grado más elevado de diferenciación entre las partes consiguiendo la mayoría de las veces importantes niveles de parecido entre la realidad experimentada y la realidad figurada por un lado, y por el otro logramos la mayor aceptación y el reconocimiento hacia nuestro trabajo sobre todo de las miradas ajenas. Sin embargo, es necesario señalar que los criterios, razones o métodos empleados por el que dibuja, así como los propósitos de la representación gráfica, pueden

tener infinidad de móviles y consecuencias formales, por eso, dice R. Arnheim : en el dibujo "toda forma queda tan indiferenciada como lo permita la concepción que el dibujante se hace del objeto pretendido" (Arnheim, 1979 : 205), finalmente las formas visuales van alcanzando niveles de complejidad siempre efectivos que encuentran su justificación en el proceso, cada momento en el dibujo tiene su propia belleza y capacidad de expresión, siendo ésta al mismo tiempo el fundamento de toda consecución formal madura, no sólo en el caso de los niños sino de cualquier artista en etapa formativa.

El dibujo por principio es gráfico y como disciplina artística ayuda, entre otras cosas, a ensayar con la forma estructural de los objetos y a acercarnos a su aspecto visual, táctil o incluso sonoro, cualidades que percibimos y hacemos propias mientras las transformamos y mezclamos con nuestras experiencias anteriores tratando de hacer de esta actividad una expresión sincera de nuestra sensibilidad. En la medida que avanzamos por los caminos del dibujo, damos pasos en dirección del conocimiento general de las cosas y sobre todo hacemos un recorrido interno por nuestros deseos, gustos, miedos, aficiones, fantasías, etc. logrando progresivamente disminuir los obstáculos que nos impiden enunciar una idea gráfica de manera correcta y efectiva, conquistando al mismo tiempo nuevos medios o posibilidades de comunicación, actividad que siempre se enriquece con la participación de la memoria y la experiencia de la persona que dibuja. Antes que todo el dibujo debería ser considerado como expresión –ya sea de ideas, emociones, sentimientos, maneras de ver, etcétera--, el beneficio más inmediato que podemos obtener de él a nivel social e individual es probablemente la posibilidad de comunicar empleando una buena dosis de nuestra capacidad creativa, en este sentido su función es la de proporcionarnos una experiencia perceptual única e irrepetible, que dicho en otras palabras, ayuda a nuestra mente a entender aspectos de la realidad en los que de otra forma hubiera sido imposible penetrar.

Cabe aquí establecer o al menos mencionar los elementos formales que a nuestra consideración distinguen al dibujo de otro tipo de actividades como la pintura, a fin de explicar los términos formales concretos de la propuesta plástica que figura en el capítulo tercero de esta investigación. Para comenzar, las actividades pictórica y dibujística se

realizan con materiales y herramientas similares que permiten incluso su combinación. En su condición de técnicas, dice Juan Acha "ambos pueden ser estetizados e incluso artizados, vale decir, genera cada uno un derivado capaz de considerarse arte o género artístico". (Acha, 1999 : 105)

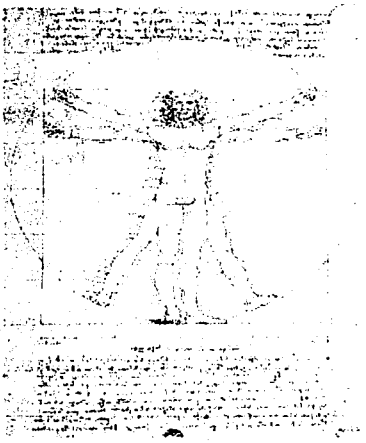
Las diferentes técnicas del dibujo permiten alcanzar niveles o grados distintos de iconicidad, esto es la relación de parecido entre la realidad visible y la realidad dibujada, el producto puede permanecer entre lo considerado pictórico o fotográfico (en donde el color posee distintas posibilidades tonales hasta crear la ilusión de volumen y espacio), o quedarse simplemente en lo gráfico, siendo la línea dinámica el componente más significativo que genera el mensaje, éste resulta de rápida lectura gracias al empleo reducido de los medios visuales, su poder formal simplificado o también llamada economía de medios.

En el afán por definir lo que debemos entender por dibujo, sus características formales esenciales, así como sus términos y alcances fundamentales, hemos decidido integrar a éste apartado las palabras de algunos artistas plásticos y estudiosos de la materia para hacer manifiesto el poder expresivo y de utilidad que cada uno de ellos confiere a esta actividad humana, quedando al descubierto una amplia gama no solo de opiniones al respecto sino también de alternativas que en un momento dado pudieran servir de base para la formación de una postura sólida frente al hecho de realizar o simplemente mirar un dibujo, que nos permita al mismo tiempo hacernos de una posición crítica y particularmente informada.

> El dibujo, igual a cualquier otra realidad concreta –en especial la cultural o humana-, es varias cosas a la vez o, si se prefiere, es susceptible de varias definiciones, conceptuaciones o identificaciones: constituye al mismo tiempo un producto, una actividad manual, una técnica, varios procesos y un sistema artístico, todavía en cierne como para considerarlo un arte propiamente dicho. (Acha, 1999 : 31)

De lo que podemos decir que: como producto, el dibujo es reconocido por una serie de intervenciones gráficas que se hacen sobre la superficie de materiales tan diversos como el metal, la piedra, el papel y la propia piel o la de algunos animales, empleando formas, motivaciones y valoraciones potencialmente diferentes; el dibujar constituye también una actividad manual en donde además de aprovecharse dichos soportes, son utilizados herramientas y procesos que en general poco han cambiado a lo largo del tiempo siendo esta acción básicamente la misma desde la prehistoria. En cuanto técnica, en apariencia existen una serie de acuerdos que establecen para el dibujo el uso de soportes, materiales y herramientas específicos, así como procedimientos que colaboran en su proceso de enseñanza-aprendizaje como oficio, aunque cabe aquí mencionar la existencia de grandes diferencias formales y conceptuales entre las representaciones del mundo occidental y las que se hacen en oriente a pesar incluso del manejo de materiales y técnicas similares –lo que para los ojos de un occidental sería formalmente un dibujo, para personas de otras latitudes es entendido como pintura, aunque su aspecto sea predominantemente lineal y su paleta de color muy reducida--. Ahora bien, Juan Acha establece algunas características que identifican a cualquier sistema artístico como tal, cuando sus *funciones buscadas* son de tipo social o también llamadas temáticas (políticas, religiosas, éticas, eróticas, etc.), sus *funciones inherentes* las de comunicación, educativas, cognoscitivas, expresivas e ideológicas, todas ellas presentes desde luego en el dibujo y, probablemente cuando habla de la inexperiencia del dibujo como sistema artístico se refiere a la fragilidad que muestra en los modos y medios técnicos de reproducción (sus conceptos formales básicos, problemas actuales y sus soluciones), siendo aún difícil precisar sus límites debido al dinamismo que le es propio, sin embargo queremos pensar que la problemática y finalidad que acompaña y da vida a la actividad dibujística -y al arte en general- es la de representación y, mientras esta dimensión no se haya explorado hasta agotarse seguirá siendo la constante que le permita la existencia.

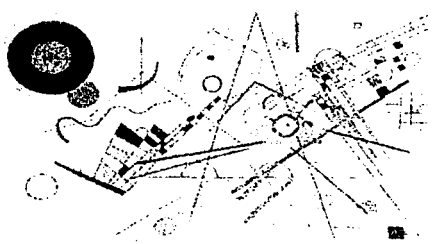
El dibujo durante el Renacimiento ...era también considerado una herramienta con la que reunir y ordenar información. El mismo Leonardo, habiendo utilizado el dibujo de esta manera, recomendaba al pintor estudiante que no necesitaba volver a las fuentes sino que debia beneficiarse de las investigaciones de otros. "El joven debía aprender primero perspectiva, después las proporciones de los objetos. A continuación, copiar a la manera de un buen maestro para adquirir el hábito de dibujar bien las partes del cuerpo humano; y después dibujar del natural para confirmar las lecciones aprendidas". (Lambert, 1985: 57)



Haciendo a un lado los mitos que aún en nuestros días insisten en la idea de que esta actividad sea realizada sólo por personas con 'dotes especiales otorgados desde el cielo', Betty Edwards señala de manera acertada que el dibujo es una disciplina que se puede aprender y enseñar, para demostrarlo, aborda estas consideraciones basándose en estudios realizados entre los años de 1950 y 1960 acerca de los procesos que cada uno de nuestros hemisferios cerebrales emplea para encausar la información que le llega a través de los sentidos. En su método, se refiere al dibujo como una actividad de importancia vital que trasciende el campo de las artes visuales y lo considera el medio propicio para adquirir capacidades de pensamiento elevadas y creativas que fácilmente podrían aplicarse en otras actividades o áreas de la vida.

Su método para aprender a dibujar parte de la necesidad de desarrollar una nueva o al menos diferente forma de ver utilizando las capacidades y funciones de nuestro hemisferio cerebral intuitivo y sensible -el hemisferio derecho-, con la finalidad de favorecer y estimular la utilización total de nuestras posibilidades mentales, el dibujo ayuda precisamente a conocer y utilizar estas propiedades cerebrales organizando las imágenes de nuestra

percepción, enriqueciendo nuestras posibilidades de relación con los demás y con el medio : "Cuanto más claramente se ve, mejor se dibuja, y mejor puede uno expresarse" (Edwards, 1988 : 138).



Dice W. Kandinsky que ...El dibujo es un entrenamiento de cara a la percepción, la exacta observación y la exacta exposición no de la apariencia exterior de un objeto sino de sus elementos constructivos, sus fuerzas legítimas –tensiones que se pueden descubrir en objetos dados y de fuerzas legítimas- la educación con respecto a la observación precisa y clara traducción de los contenidos, donde los fenómenos superficiales son un paso previo hacia la tridimensionalidad. (Lambert, 1985 : 157).

Cézanne –en una carta a Emile Bernard dice "Mientras uno pinta, dibuja; cuanto más armoniza el color, el dibujo es más preciso, cuando el color es rico, la forma está en su punto culminante. Los contrastes y relaciones de tonos encierran el secreto del dibujo y la forma pues la forma y el contorno de los objetos es transmitida a través de la oposición y el contraste resultantes de sus colores individuales".

La aplicación de los conceptos de Cézanne bien podría verificarse en el trabajo de Gilberto Aceves Navarro, uno de los más destacados pintores mexicanos de la actualidad. Las palabras que a continuación citamos de alguna manera lo confirman, y sea cierto o una simple consideración subjetiva, sirven de cualquier modo como una aportación valiosa a este capítulo, que busca explicar de manera global los aspectos que definen al dibujo y lo hacen diferente de otro tipo de lenguajes humanos, aspirando a ser incluso una de las claves para trascender al lenguaje a través de sus propiedades expresivas.

> Siempre he dicho que el problema plástico es la posibilidad de definir no la forma, sino la visión de la forma, la visión interior que tenemos de ella; esto no lo entienden los jóvenes, no lo saben, su mundo es otro, me he convencido de que son incapaces de

obedecer, de tocar, de centrarse. Yo he sido una gente que ha tratado, desde su centro, de capturar toda forma, de capturar el color; me detengo sensualmente en detalles nimios y pequeñísimos de lo que es la naturaleza; para mí el paisaje de la ciudad era muy otro, y éste, el de ahora, es el paisaje del desencanto, el de mi infancia me lo destruyeron, me lo hicieron añicos, me lo convirtieron en algo espantoso; no puedo voltear para ninguna parte que no tenga el mensaje escrito de cualquier comerciante; esta no es mi ciudad, la mía era diferente, a ésta le tengo aversión, miedo; le tengo pánico a las bocas del averno que son las salidas y entradas del metro, me aterra esa boca de Caronte.

Muchas veces siento que he perdido muchos discursos, muchas cosas importantes qué decir, o maneras de decir, que no me he detenido a analizar; tengo series completas que están trabajadas intensamente, inclusive como una especie de parábolas bíblicas, todo un génesis del mundo a través de pinturas, dibujos y más dibujos; historias formidables, completas, escritas como guiones de esto o lo otro, que se quedaron en nada, no salieron, se acabaron en el camino, o sin acabarse, apareció algo más fuerte, más intenso, que desalojó esa preocupación anterior.

... Me paso dibujando muchísimo durante un tiempo largo, para no tropezarme con problemas de forma o de dibujo; para poder posteriormente establecer un diálogo libre; ya no se trata de resolver una mano o un pie o una cabeza, pues ya las tengo resueltas, ya las tengo asimiladas, son como las palabras, un lenguaje propio que sé qué quiere decir, pero no lo busco, ahí está; entonces, surge lo otro, el amor, la violencia, el arte. (Aceves Navarro, 1986 : s / pág.)

Con sus palabras Aceves Navarro precisa no sólo la postura que guarda acerca del dibujo, sino que además roza algunos aspectos que refieren directamente a la concepción que tiene en sí de la obra de arte y su lenguaje, no como imitación de las formas que se presentan a nuestras sensaciones, sino como la expresión de una visión interiorizada, que es a la vez la sustancia primordial de cualquier trabajo creativo.

"Por lo tanto, no basta sólo con ver. Es necesario tener un contacto físico, fresco y vívido con el objeto que se dibuja, a través de tantos sentidos como sea posible y especialmente del sentido del tacto"

Kimon Nicolaides

The Natural Way to Draw (Edwards, 1988 : 83)

La siguiente es una postura igualmente interesante, en ella parece que el dibujo es el origen y la actividad previa indispensable para la realización de otra obra en la medida que aclara y refuerza las ideas del autor en su beneficio, permitiéndole usar sus propias formas de ver la realidad logradas a través de la experiencia dibujística:

"El proceso de dibujar es, ante todo, el proceso de poner en acción la inteligencia visual. A diferencia de la pintura y la escultura, es un proceso en el que el artista se explica *a sí mismo,* y no al espectador, lo que está haciendo. Es un soliloquio antes de convertirse en comunicación"

Michael Ayerton

Golden Sections (Edwards, 1988 : 154)

David Hockney hace algunas consideraciones acerca del dibujo como disciplina involucrada en el proceso formativo del artista plástico –en particular habla del dibujo naturalista-- y sobre la importancia que adquiere en la realización de su trabajo :

Para mí, introducirme más en el naturalismo fue ganar libertad. Si quisiera, podría pintar un retrato. Mañana mismo podría levantarme y hacer un retrato, podría dibujar a mi madre de memoria. Y si quisiera, podría pintar una pintura abstracta. Todo ello encajaría en mi concepto de la pintura como arte. Muchos pintores no pueden hacer eso. Su concepto es totalmente diferente, mucho más estrecho... (Edwards,1988 : 8)

Es importante advertir cómo este artista no se detiene a hacer separaciones entre las dos disciplinas artísticas que menciona –el dibujo y la pintura--, y de alguna manera parece que en su caso el primero lleva a la segunda o aún mejor, dibujo y pintura son una misma entidad, simplemente trata de valerse de los medios adecuados a sus pretensiones expresivas y no cabe en él ningún prejuicio formal ni conceptual que condicione el resultado último de la obra, permitiendo libertad de acción al realizar su trabajo creativo.

El Dibujo es en suma, el complemento solidario que establecen entre sí por lo menos dos experiencias con la acción, tales experiencias constituyen una forma paralela de conocimiento, ellas son:

1- La sensorial, que nos sirve como medio en nuestra aproximación hacia la realidad física de las cosas.
2- La imaginativa o perceptual, en donde intervienen la memoria, las vivencias del autor y la forma de entender su realidad.

El dibujo es entonces, un medio que nos permite conocer gran parte del mundo interior que nos constituye y nos pone en relación directa con el mundo circundante en que vivimos, es un proceso mental y físico al mismo tiempo con el cual es posible desarrollar nuestra facultad de imaginar, de ver con el ojo de la mente y dibujar las cosas que habitan nuestra memoria y que expresa nuestro yo interno.

DIBUJO = INDAGACIÓN = DISCERNIMIENTO = COMPRENSIÓN

Ahora bien, aprender a dibujar corresponde a mirar correctamente y expresar de forma gráfica e inmediata el producto de esa observación. Esta noción nos invita en realidad a adoptar la actitud del científico frente a su objeto de estudio, a revisar minuciosamente cada una de las partes que integran la realidad que deseamos dibujar -sea ésta materia propia de nuestros recuerdos o de las cosas ante nosotros presentes-, estableciendo

analogías proyectadas sobre el espejo que resulta ser la representación de la forma. Cuando una persona dibuja, se encuentra ante la necesidad de vaciar el pensamiento de toda pretensión verbal y es cuando aparece la experiencia del espacio, la proporción y el placer que se experimenta de manera consciente cuando transcurrimos en un tiempo sin medida.

Esta visión permite hasta cierto punto dejar en segundo término las técnicas y artificios que sobre esta actividad existen y que de ninguna manera pretendemos ignorar, solo que de esto se hallan numerosos volúmenes especializados que alcanzan a cubrir en buena medida las expectativas de todo aquel que quiera realizar "correctamente" un dibujo. Desde luego hablar sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje del dibujo es igualmente interesante y complejo aunque evidentemente requiere de otros enfoques temáticos y disciplinarios, asuntos que por ahora no forman parte de nuestro trabajo y será mejor abandonar para tratarlos debidamente en otro momento y espacio.

I.2 Antecedentes históricos de la pintura mural en México

En este apartado haremos un breve recorrido histórico en el que podremos destacar la gran importancia y por momentos marcada preferencia de algunos artistas mexicanos por utilizar al muro -generalmente de grandes dimensiones- como soporte o receptor de una obra pictórica, integrándose al entorno de tipo natural en el caso de algunas cavernas, o de tipo arquitectónico como sucede con las culturas prehispánicas o el Movimiento Muralista, señalando algunos de sus aspectos formales, conceptuales y/o temáticos más característicos y recurrentes. Presentaremos el examen de los componentes socio-culturales del fenómeno que nos interesa estudiar y haremos mención de lo tal vez ya conocido, sin embargo, el ánimo que nos empuja a ofrecer esta sección es el de acercarnos a la realidad social que nos envuelve actualmente y en la que por consecuencia trabajamos, ésta realidad viene a ser el complemento de nuestro pasado más remoto, mismo que debemos conocer para evitar negar por ignorancia el par dialéctico *presente / pasado* y caminar con mayor firmeza por un proceso de producción estética reflexivo, sensible y creativo al mismo tiempo.

El arte mural en México existe desde hace cientos o posiblemente millones de años; como ejemplo de pintura rupestre se pueden citar las que se encuentran en las pendientes acantiladas en el estado de Sonora y de las que aún no se emite un juicio de autenticidad:

> Las figuras que se hallan pintadas a media altura de una roca, a la que sólo por medio de cuerdas se puede llegar, son en general pequeñas. No exceden de treinta centímetros. Y, por su representación, son de dos tipos: unas parecen tener un carácter simbólico, hasta ahora no descifrado, y dan la impresión de ser estilizaciones muy bellas de ideogramas nahuas; otras representan a caballos y toros, posteriores a la llegada del conquistador hispano y son de factura burda (Rodríguez, 1970 : 63).

Estas obras de cualquier manera, de factura reciente o muy antigua, nos permiten ver que a través de la historia de las artes plásticas, existen tendencias más o menos acentuadas que apuntan hacia la transformación plástica del entorno y dentro de esta actividad, el dibujo o la pintura realizados sobre los muros de las construcciones o la superficie de las rocas en sitios alejados o de difícil acceso, con carácter fijo y monumental, gozan de una importante presencia en nuestro país.

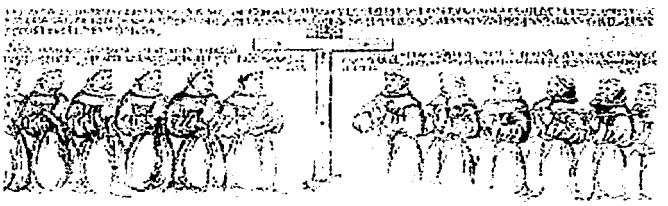
También las culturas del México prehispánico encontraron el pretexto para reproducir de manera escultórica o pictórica, la imagen divina que los conectaba con su mundo. Desde Teotihuacan hasta Monte Albán, Cacaxtla, Tula o el Templo Mayor, estas formas se integran a la arquitectura sirviendo como expresión cultural del pensamiento y como representación simbólica de las fuerzas de la naturaleza y del conocimiento.

El Virreinato trae consigo la pintura religiosa de santos, y aunque ésta sigue aplicándose sobre los muros, las formas arquitectónicas son ya diferentes: ahora son templos, palacios y conventos eclesiásticos los receptores de las obras que corresponden a las formas de la época, introducidas por los colonizadores a lo largo de tres siglos de dominación.

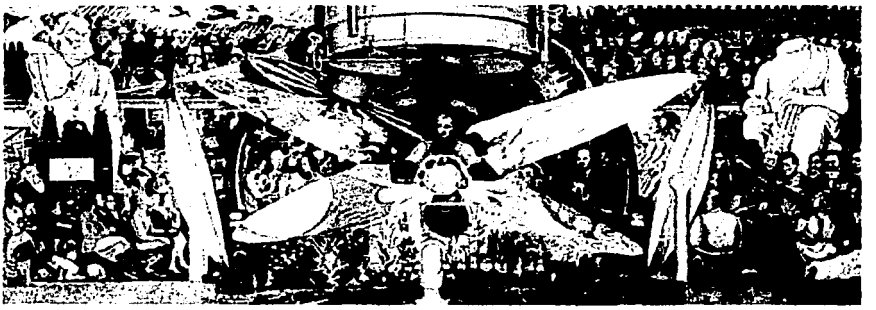
Más adelante se da el movimiento de Independencia, que para la gente representa el término del dominio español; después la Reforma y la construcción de la República; aparece

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

la figura de Porfirio Díaz, y mientras se gestan todo tipo de cambios a todos los niveles, los producidos en el arte en general y particularmente en la pintura son relativamente menores.



Cuando tiene lugar la Revolución, en la esfera del arte se rompe con las formas viejas de hacer y entender esta actividad humana y aparece la pintura mural como propuesta y sustituto de las viejas convenciones, en donde de alguna manera se busca revalorar la función social del arte, ya que las obras se ponen a disposición del mayor número de personas posible, siendo edificios y construcciones públicas utilizados como receptores de las obras. La pintura mural después de la Revolución, revalora el pasado cultural, político y social reciente y además reconoce la influencia y existencia de nuestro pasado prehispánico como conformador de nuestra identidad cultural.



El planteamiento que se desarrolla en el Movimiento Muralista parte de la tradición de los antiguos pueblos mexicanos y del México colonial, además sirve como una constancia histórica, como un libro en el que se pintan los objetivos que debía cumplir el México posrevolucionario.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cabe afirmar que independientemente de que el arte mural exista como expresión de sentimientos mágicos o religiosos -en el caso de las culturas prehispánicas-, sea el reflejo de una ideología, legitimación o interpretación de un sistema político -como en el caso del movimiento muralista-, una cualidad que lo hace igualmente valioso es el descubrimiento, la afirmación y la búsqueda de una identidad individual, pública y colectiva, que hace posible y establece en sí la comunicación entre el artista, su obra y la sociedad a la que pertenece y se dirige.

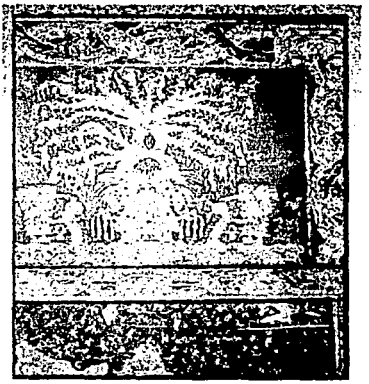
I.2.1 *Época prehispánica*

Con frecuencia escuchamos decir que los antiguos mexicanos utilizaron el arte –la pintura, escultura, arquitectura, poesía, etc.- como un medio para honrar a sus dioses, contactar con ellos, recibir sus bondades o aquietar su enfado. Sin embargo esta función no puede ser la única razón que justifique la realización de sus obras. La producción del arte estaba sujeta, desde luego, a las condiciones que acusaba la concepción mágico-religiosa que tenían del mundo que los envolvía y hasta amenazaba, pero sin duda, debía existir en estas elaboraciones una intención estética manifiesta y voluntaria capaz de producir deleite al menos en quien realizaba estas obras. En nosotros actualmente pueden producir múltiples efectos de tipo sensorial, además de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

asociaciones que por algunos instantes nos sitúen en aquel contexto plagado de sonidos olores y formas predominantemente naturales que contrastarían con nuestro actual paisaje, el suyo es motivo suficiente para establecer un poderoso vínculo estético con miras hacia la contemplación, el goce y consumo de todo lo provisto por la naturaleza y los objetos creados a partir de aquella por los artistas.

Existen numerosos ejemplos que confirman esta idea: en Jaina, un antiguo cementerio maya, fueron encontradas esculturas realizadas en barro de una escala reducida que aparentemente buscan retratar a algunas personas en actitudes de juego, júbilo, trabajo, durante el acto sexual, cantando o sonriendo y la finalidad aparente de estos objetos difícilmente podría juzgarse de interés religioso; otro caso es el de la pintura y la gama de colores que utilizan en ella, que además de ser la representación de sus sistemas sociales y de gobierno, sus tradiciones y comportamientos religiosos, es también resultado del efecto que seguramente producían los colores y toda la gama de elementos naturales que constituía su mundo más próximo. Los murales de Bonampak, por ejemplo, contienen armoniosas escenas y composiciones bien equilibradas que, independientes de su contenido, tienen la capacidad de producir en nosotros sensaciones diversas que pueden resultar placenteras y emotivas así como inquietantes y sobrecogedoras.



Igualmente las escenas del mural Tlalocan en Tepantitla nos muestran la alegría de los muertos que habitan el paraíso de este dios con formas que no pueden menos que evocar tranquilidad y bienestar, confirmando el acierto del artista al elegir sus líneas, colores y demás elementos que sugieren complacencia y libertad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Para demostrar diferentes aspectos relativos a la función que el arte cumplía dentro de las antiguas sociedades mexicanas Antonio Rodríguez ejemplifica algunos casos en donde nos parece, quedan clarificados los diferentes aspectos –formales y conceptuales- que resultaban de importancia al momento de realizar una obra plástica en donde la utilidad no queda aislada del valor de por sí estético de los objetos e incluso pueden advertirse casos en donde la obra se realiza únicamente por la aparente necesidad de hacer un producto agradable que resulte satisfactorio a quien lo ve o a quien lo hace, velando también de alguna manera el reconocimiento social y la posición privilegiada de la que goza el artista como productor de formas que se tienden entre los hombres y sus dioses, convirtiéndolo inevitablemente en un personaje indispensable para las sociedades prehispánicas.

Se citan a continuación de manera sintética los ocho puntos que menciona Antonio Rodríguez y algunos de los ejemplos que utiliza valiéndose de los textos traducidos del náhuatl por el Dr. Miguel León Portilla y por el Padre Ángel María Garibay para comprobar:

(1) que...los antiguos mexicanos, tenían palabras para expresar, no lo que llamamos 'artes plásticas', más sí ese algo hasta ahora indefinible que designamos, bastante impropiamente, con el nombre de 'arte'. Esas palabras, como veremos en la transcripción de los textos son 'canto', 'flor', 'pintura', que ellos empleaban indistintamente, o a la vez, pero con la misma intención.

(2) que sí poseían una noción clara de lo que es la belleza, pues frecuentemente aluden a ella en palabras sinónimas.

(3) que atribuían al arte una función múltiple, particularmente la muy humana de producir deleite y de hacer grata la vida a los hombres.

(4) que...los antiguos mexicanos 'especularon acerca de cuestiones estéticas'.

(5) que concibieron el arte o, lo que es lo mismo, las flores, el canto y la tinta negra y roja de la pintura, como un elemento capaz de influir no sólo en la sociedad, sino en la vida.

(6) que advirtieron la posibilidad que el arte ofrece al hombre de hablar a través de las cosas, aunque esas cosas se presenten, para servir al hombre, bajo una realidad que no es la suya.

(7) que vieron en el arte el modo de eternizarse.

(8) que consideraron al artista como un ser de elección, 'forjador de cosas' y capaz de divinizar a todo lo que tocaba. (Rodriguez. 1970 : 79-80)

Algunos de los ejemplos que ofrece son:

Flor, canto y pensamiento aparecen como partes de la expresión artística.

(1) *Libro que brota flores es mi atabal,*
Canto es mi palabra, flor mi pensamiento.
Yo jades perforo, yo oro moldeo al crisol: ¡es mi canto!

Para la noción de lo bello la poesía náhuatl alude al color, al perfume y la calidad de las piedras preciosas.

(2) *Yo el príncipe Yohyontzin sólo he venido*
en busca de tus cantos: hermosos son, y yo los busco.
Como esmeraldas, como un collar, como un plumaje de ricas plumas
Estimo yo tus cantos: con ellos me deleito, con ellos bailo.

Existen poemas destinados a dar placer, alegría y deleite al hombre, a hacer llevadera su vida sobre la tierra:

(3) *Comienzo a cantar, soy cantor:*
Repártanse flores, con ellas haya placer,
Con ellas haya felicidad en la tierra.
Brotan las flores, están frescas, se van perfeccionando,
abren las corolas,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¡de su interior salen las flores del canto:
sobre los hombres las derramas, las esparces:
tu eres cantor!
Gozad amigos mios,
sea el baile, entre las flores está mi canto:
Yo soy cantor.

(4) *Sacerdotes yo os pregunto:*
¿De dónde provienen las flores que embriagan al hombre?
¿El canto que embriaga, el hermoso canto?

Sobre la influencia del arte en los dioses, la naturaleza y en la vida:

(5) *...una esmeralda cayó al suelo,*
nació una flor:¡tu canto!
¡Cuando entonas tus cantos, aquí en México,
el sol dura brillando!
Allí está el árbol Florido, junto a los atabales:
en él vive el quetzal en que se convirtió Netzahualcoyotl
Vive cantando floridos cantos y con ellos se alegran las flores.

Sobre la concepción definida del arte:

(6) *...el buen alfarero:*
pone esmero en sus cosas,
enseña al barro a mentir,
dialoga con su propio corazón,
hace vivir a las cosas, las crea.

El arte como medio para eternizarse:

(7) No acabarán mis flores, no cesarán mis cantos:
Yo cantor los elevo:
se reparten, se esparcen.
...Obras toltecas quedarán pintadas:
soy poeta, mis cantos vivirán en la tierra:
con cantos poseerán mi recuerdo mis esclavos.

Poemas consagrados al toltécatl (artista):

(8) Toltécatl: artista, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.
El verdadero artista, capaz, se adiestra, es hábil;
dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.
El verdadero artista todo lo saca de su corazón;
obra como un tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea...

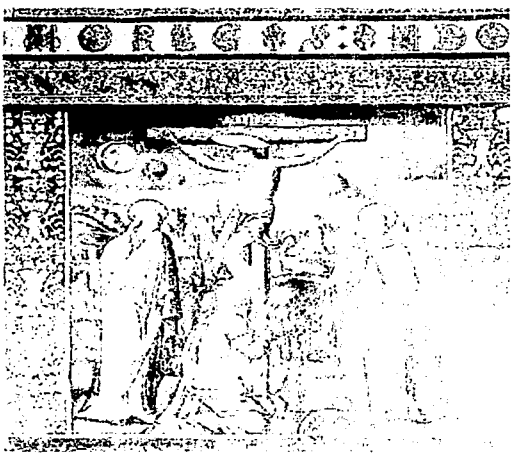
El pintor: la tinta negra y roja (la sabiduría)
artista, creador de cosas con el agua negra...
El buen pintor: entendido, Dios en su corazón,
diviniza con su corazón a las cosas,
dialoga con su propio corazón... (Rodriguez, 1970 : 81-84)

El arte prehispánico entonces cumple con una múltiple función que influye en los diferentes niveles de su estructura social, se vuelve un elemento de expresión, a la vez que es un objeto de culto, es la representación sensible del mundo, a la vez que la constancia de un hecho trascendente; tal es el caso de los murales de Cacaxtla en donde se enfrentan las órdenes militares de los caballeros águila y los jaguares que termina con el sacrificio de los cautivos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Estas historias pintadas contienen en sus formas la cosmovisión de los pueblos antiguos mesoamericanos, formas que literalmente colmaron cada uno de sus utensilios cotidianos –no sólo objetos de culto--, llenaron cada uno de los muros en los templos y se unieron a los taludes de las pirámides, inundaron con representaciones simbólicas los tal vez cientos de códices realizados a manera de murales móviles propiciando seguramente una muy cercana relación entre los hombres, sus obras y sus dioses.

1.2.2 *De la Conquista a la Revolución*



El periodo comprendido entre la conquista y la Revolución mexicana nos ofrece también un vasto repertorio de soluciones plásticas que fueron aplicadas sobre los muros de la nueva arquitectura en general y particularmente la arquitectura religiosa.

En un muy breve periodo de tiempo las culturas mesoamericanas fueron testigos de múltiples y profundas transformaciones que alcanzaron cada uno de sus niveles de organización: costumbres, tecnología, religión, lengua y desde luego sus formas artísticas, éstas fueron sustituidas por otras de manera progresiva y con el tiempo desaparecieron o mejor dicho, se integraron con aquéllas para dar origen a obras con un elevado contenido de elementos híbridos, incrementando su complejidad. La arquitectura de

la costumbre de realizar sus ceremonias al aire libre fue reemplazada por actos religiosos llevados a cabo en el interior de conventos, iglesias y catedrales -que en un principio más parecen fortalezas-, sus dioses, representación y liga con las fuerzas naturales son sustituidos por formas que muestran más directamente al hombre, la decoración mural de dimensiones monumentales deja de cubrir los taludes de sus pirámides para adherirse ahora a los interiores de los templos y palacios de la nueva religión.

Durante ese periodo inicial de la Conquista, los misioneros españoles al carecer de pintores capaces de representar adecuadamente las exigencias y visiones interpretativas de su mundo religioso, tuvieron que aprovechar la habilidad de los artistas mexicanos para cubrir los grandes muros de sus construcciones utilizando técnicas pictóricas como el temple o el fresco, y otros recursos tradicionalmente arraigados entre las culturas prehispánicas como el arte plumario o los mosaicos florales –todavía empleados en la actualidad en algunas festividades religiosas en donde se construyen portales o se tapiza el suelo del atrio utilizando aserrín coloreado, semillas o flores para decorarlo-, estas últimas técnicas seguramente no fueron adoptadas por las nuevas formas religiosas debido a que los materiales empleados ofrecen muy poca resistencia al paso del tiempo, pero sobre todo debido a que eran técnicas propias y casi exclusivas de los indígenas como para ser fácilmente aceptadas por los españoles, quienes se vieron en la necesidad de crear escuelas de artes y oficios a las que asistían los pintores o tlacuilos que se dedicarían a decorar las iglesias. En estos sitios las clases eran impartidas por frailes aficionados a la pintura o pintores medianos como Fray Diego de Valadez, quienes

> ... enseñaron a los indios no sólo la técnica del fresco, que ellos bien conocían y practicaban, sino las nuevas modalidades del dibujo, mucho más naturalista que el suyo, así como la perspectiva y la composición, y sobre todo la nueva y para ellos extraña temática. Aparte de estas escuelas de artes y oficios, las que funcionaban en los conventos para enseñanza general tenían también cátedras de pintura y escultura. (Rodríguez, 1970 : 90)

En estos centros los indígenas aprendían copiando imágenes de santos y escenas religiosas de estampas traídas de Europa, particularmente de España e Italia, escenas que luego se representarían al fresco sobre los muros de los templos y conventos.

La pintura en general, pero sobre todo la pintura mural, fue un punto de encuentro entre las antiguas culturas mexicanas y la cultura española. Como se ha mencionado anteriormente, las formas pictóricas en este periodo ya no son las mismas y sin embargo esta actividad en muchos sentidos representa el puente que comunica la costumbre arraigada de un pueblo que utiliza de manera recurrente a la pintura como medio de expresión con otro que se encuentra en un principio con la barrera del idioma para enseñar la doctrina cristiana y que hace de la imagen aplicada sobre el muro una herramienta útil y efectiva para predicar su fe.

Debido a la proliferación de artistas nativos que tiene lugar en aquel momento, y sobre todo a la insistencia de estos por representar las formas que los ligaba a su raíz, a partir del último tercio del siglo XVI el Santo Oficio establece un reglamento que limita la temática de la producción artística a la talla o pintura de santos, permitiendo otros motivos decorativos como flores, frutas, pájaros y romanos.

Aparte de la vigilancia a que eran sometidos, los pintores tenían que respetar los cánones morales y religiosos de la iglesia, impresos en reglamentos y libros, como el de Fray Juan Interian de Ayala titulado *El pintor Cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometer frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas.* (Rodríguez, 1970 : 92)

Fray Juan Interian de Ayala titulado *El pintor Cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometer frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas.* (Rodríguez, 1970 : 92)

Todas estas restricciones dejan muy poco espacio a la producción de imágenes que tuvieran un carácter ajeno al religioso, y por tanto la mayor parte del arte que conocemos realizado durante toda la época colonial pertenece al género sagrado. Se pintan retratos de virreyes, obispos, monjas y otros personajes sobresalientes y algunos paisajes que solo tienen carácter documental y, por lo tanto, se puede decir que durante los tres siglos que duró la colonia, México, con sus paisajes, su gente, sus costumbres y problemas está ausente de la imaginería, y sus pintores –por más notables que fueran-, al tener que copiar por obligación una temática limitada por los cánones de tipo religioso dominantes, vieron restringidas sus necesidades, capacidades expresivas y con ello parte de su creatividad, teniendo a su alcance un margen de acción muy estrecho para sugerir alternativas formales y temáticas dentro de la producción plástica. Actualmente ya sólo quedan vestigios de algunas obras realizadas durante el siglo XVI en donde puede apreciarse este momento de transición de una forma cultural a otra dando como resultado una extraña mezcla de formas en donde se reúnen elementos góticos y renacentistas al tiempo que se manifiesta la concepción del espacio y su representación simplificada tan característica en el arte del México antiguo. Aún hoy es posible identificar los restos de una civilización que se aferra a sus costumbres a través de la creación de diversos objetos y la realización de encuentros y festividades que –independientes de sus múltiples motivaciones- dan como resultado una extraña y compleja mezcla de formas que se afirman dentro de la colectividad, como ejemplo puede mencionarse la presencia de pueblos tradicionales –originarios o emigrantes- que se ubican dentro de nuestra ciudad capital y que conservan sus costumbres ancestrales a pesar incluso de el roce con las formas culturales dominantes en la actualidad.

I.3 Época moderna y contemporánea

I.3.1 *El movimiento muralista*

La Revolución mexicana es un movimiento social que por principio parece confuso debido a las múltiples fuentes y motivaciones que le dieron origen. A la distancia parece más claro que una de las exigencias que le dieron vida fue la de establecer las bases legales que favorecieran a los campesinos y trabajadores mexicanos en contra de los abusos de la clase económicamente más poderosa.

México, durante el Porfiriato no se muestra en realidad como una verdadera nación debido a que social y culturalmente se encuentra ocupada en imitar las formas y conductas europeas –principalmente de Francia- y esto ocurre desde luego sólo en los círculos más elevados del poder, siendo el mexicano popular prácticamente ignorado e inadvertido si no es, claro está, para ser explotado. En estas circunstancias resulta difícil hablar de cohesión social y como anteriormente se dijo, de una verdadera nación, ya que mientras unos se empeñaban neciamente en 'ser franceses' , otros extraviaban el rumbo perdiendo las raíces que les daban identidad.

Ante esta situación empieza a considerarse la necesidad de preguntar sobre la condición nacional mexicana, haciéndose necesario el valorar y reconocer sus orígenes para buscar la solución a sus problemáticas, pero dada la enorme complejidad del tema, no son filósofos ni mucho menos caudillos quienes proponen e inician esta búsqueda y son nuevamente los artistas –generalmente pintores-- quienes buscan sobre todo revertir las consecuencias de la crisis creativa padecida en el arte de la época, intentan ponerse en

impuesto, en la ejecución se velaban aspectos formales e ideológicos propios de la educación mexicana del autor. Después de que México obtiene su independencia política pueden también notarse variaciones temáticas de cargada influencia romántica pero esencialmente la forma de pintar es clasicista y académica.

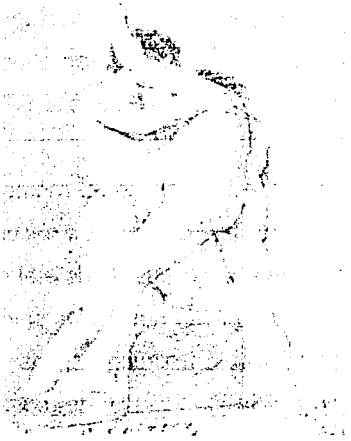
En la tarea de definir el rostro de una nacionalidad para ese momento diluida existieron algunas propuestas plásticas y esfuerzos que carecieron de apoyo y contundencia –José María Velasco, Julio Ruelas- o simplemente fueron poco significativos en el proceso general como en el caso de José Guadalupe Posada de quien ni siquiera se tenía conocimiento.

En pocas palabras, no existe en aquel momento la posibilidad de pintar de manera libre o al menos hacerlo así provocaba consecuencias para el autor, negándole al mismo tiempo el reconocimiento social y por tanto, ciertos privilegios laborales. En medio de esta situación algunos artistas como el Dr. Atl empiezan a sentir la necesidad de establecer nuevos parámetros de lo que debe ser la pintura dentro de la realidad nacional y desde principios del siglo XX pugnan por una mayor libertad creativa.[3]

En 1911 es declarada por los estudiantes de San Carlos una huelga en contra las formas académicas y por

[3] Jorge Alberto Manrique menciona nombres de criticos de finales del XIX como Olaguibel Altamirano y López López que habian sostenido la idea de crear una escuela nacional que hiciera referencia a nuestra historia, gente, paisajes y cosas utilizando un lenguaje universal, lo que habla de una serie de antecedentes que dan origen a la Escuela Mexicana, y no como en ocasiones hemos escuchado fue producto de la revolución, en realidad su origen es el colofón de los ideales románticos y nacionales que tienen lugar como se dijo en los años últimos del siglo XIX, es decir, mucho tiempo antes de que apareciera el Manifiesto de pintores y artistas revolucionarios.

tanto en contra de sus maestros. A partir de aquí se fundan las llamadas escuelas de pintura al aire libre en donde aparecen algunos intentos de pintura impresionista y de formas sintéticas que para entonces ya se habían dado en Europa.



David Alfaro Siqueiros fue uno de los participantes más activos en aquella huelga contra la Academia, dándose a la tarea de organizar a los pintores en sindicatos, escribir manifiestos y proclamas.

Mientras tanto Diego Rivera se encuentra en Europa y se mantiene en contacto con las nuevas corrientes pictóricas, acumulando y recorriendo una serie de experiencias plásticas que lo llevan a pintar a la manera impresionista y sobre todo cubista.

José Clemente Orozco aunque más solitario que los anteriores, figura ya también en la escena artística mexicana de principios de siglo.

Debido al agitado momento que por entonces se vivía en México, algunos pintores sintieron la necesidad de ocupar espacios mayores a los del cuadro de caballete y vieron en los muros el soporte adecuado para plasmar su interpretación de aquel torrente de cambios y proyectos en una obra que correspondiera a su sensibilidad y sobre todo hiciera referencia a lo nacional. José Vasconcelos, siendo Ministro de Educación en 1920 apoya y aprueba la propuesta pidiendo a José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera se encargasen de pintar decenas de murales en las paredes de los edificios públicos. Pero es hasta 1923 –año en que Rivera llega de Europa-- cuando inicia propiamente el llamado Movimiento Muralista Mexicano, o mejor dicho, comienzan a realizarse aquellos tan ansiados ideales dentro de la esfera de las artes plásticas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Definitivamente se tenía enfrente una empresa por demás complicada y de enorme seriedad, encontrar los rasgos que definen nuestra nacionalidad hizo a los artistas buscar las respuestas en nuestro arte popular y en consecuencia en nuestra propia historia con el único afán de encontrar las cualidades formales, de comportamiento, ideales y demás características que formaban parte de la esencia y personalidad del mexicano.

Debemos mencionar que en algunos casos se cometieron excesos y abusos que impidieron la renovación del sistema de formas de esta escuela –sobre todo en sus últimos años--, condenándola primero al rechazo por parte de las generaciones posteriores y consecuentemente a su muerte, sin embargo, hay que reconocer su gran valía dentro de la etapa inmediatamente posterior a la revolución en donde sus formas encontraron sentido precisamente ajustándose a estas ideas nacionalistas.

Pero como es lógico en toda realidad histórica, las circunstancias cambian con el tiempo, los problemas son otros muy distintos y el arte -como parte del proceso-, debe ofrecer propuestas formales y conceptuales que sean análogas y correspondan con coherencia a las necesidades emergentes de la sociedad en que tiene lugar.

Después del Movimiento Muralista aparecieron en México escenarios alternativos para las artes plásticas que si bien en un principio no encontraron un rumbo claramente dirigido –algunos simplemente llevaron su trabajo a ser diferente al de los muralistas--, fueron un intento plausible por ampliar las miras del arte mexicano e integrar en éste algunos de los elementos del arte internacional sin hacer a un lado la innegable presencia de influencias plásticas e ideológicas que se enredan para conformar la compleja trama de nuestra realidad cultural.

El hecho es que la pintura mural habiendo rebasado este singular periodo continuó siendo durante algún tiempo una presencia frecuente en la arquitectura de nuestro país, resulta una inquietud aún visible entre un porcentaje notable de los estudiantes de artes plásticas y una práctica constante –aunque evidentemente en menor medida-de los que han pasado ya por este periodo inicial de formación. La pintura mural es sin embargo una realidad viviente, la pertinencia de sus formas, la eficacia de sus contenidos, la contundencia

de sus discursos quedan a consideración del conjunto social que les de uso y les conceda una existencia pasajera o perdurable, mientras tanto estarán ahí esperando con paciencia escuchar las voces que les corroboren la vida.

I.3.2 *¿Ornamental o Dialéctico?*

Buena parte del arte nacional durante los años de 1930 se desarrolló bajo un signo claramente político, en aquél momento se dieron una serie de indicadores que hacían suponer la caída inevitable del capitalismo y algunos sectores de intelectuales y artistas proyectaron en su trabajo la posibilidad de vivir en una sociedad más justa e igualitaria que muchas veces encontró en la imagen revolucionaria de la Unión Soviética su mejor oferta. Surgen con esto modelos culturales de acción colectiva que intentan una mayor incidencia comunicativa formando frentes, sindicatos, ligas y asociaciones. Fueron comunes los llamamientos, manifiestos y proclamas como acompañantes del proceso productivo del arte que entre otras cosas se oponía a la exaltación del individualismo del artista, el elogio de la obra a partir de su carácter original, único e irrepetible y la difusión o consumo a favor de un grupo minoritario.

Pero querer reintegrar al arte su función social atendiendo a las exigencias pedagógicas de la imagen implica desde luego correr con el riesgo de excederlos con esquematismos ideológicos que pueden arruinar los códigos visuales. Así se emprendieron algunas acciones con afanes político-culturales que en ocasiones se esfumaron sin gran trascendencia en ninguno de los dos sentidos –el político y el plástico-, grupos como el L.I.P.

(Lucha Intelectual Proletaria)[4] tuvieron una efímera presencia comprometiendo su labor con la causa obrera y su reivindicación. El escritor Juan de la Cabada (encarcelado a sólo dos meses de haber iniciado el grupo) y David Alfaro Siqueiros son dos de sus miembros fundadores y con ellos colaboraron Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Enrique González Aparicio, Adolfo Zamora, Chano Urueta y Consuelo Uranga, estos últimos provenientes del vasconcelismo. En el órgano de difusión de este grupo Siqueiros escribe el texto "El arte al servicio del proletariado" en donde afirma que "no hay más camino para los productores de arte, concientes de la necesidad de vivir su momento histórico, que afiliarse disciplinariamente a la lucha del proletariado, aportando un arte subversivo, un arte de propaganda revolucionaria".

Iniciado el año de 1934 algunos integrantes de la L.I.P. como O'Higgins, Méndez y de la Cabada, se unen a Luis Arenal para originar una nueva organización la L.E.A.R. (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) fundada bajo el principio de combatir el fascismo, el imperialismo, la guerra y la reacción interna con las armas de la cultura. Esta liga en su fase inicial tuvo una penetración muy escasa y sostuvo numerosas polémicas en contra del partido oficial, el P.N.R., en donde reconocían sus miembros una postura izquierdista extrema. Sus recursos de difusión fueron los mismos que los de la prensa obrera marginal, imprimiendo hojas populares con un formato intermedio entre el volante y el cartel en donde texto e imagen se ajustaban entre una variedad importante de entramados y tipografía que creaban ritmos visuales llamativos para el público. Con el tiempo se fueron diluyendo las discrepancias del grupo con el gobierno y ajustó su relación con el gremio artístico, así incrementó el número de sus integrantes, se esparcieron sus ramas locales y algunas otras organizaciones artísticas se le unieron en bloque. Con ello la Liga se convirtió en el foco de

[4] Aparece públicamente en 1931, En octubre apareció el primer y único número de *Llamada*, su órgano de prensa...Su programa estético se redujo al desarrollo de formas de expresión "sencillas, accesibles a las masas obreras y campesinas", a través de una producción que reflejara "la realidad objetiva de las condiciones del proletariado". Francisco Reyes Palma. *Radicalismo artístico en el México de los años 30.Una respuesta colectiva a la crisis .Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.*

integración del movimiento cultural del país y sólo algunos artistas quedaron fuera de sus filas, entre ellos podemos mencionar a Rufino Tamayo, Gabriel Fernández Ledesma, Isabel Villaseñor, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Xavier Guerrero, Máximo Pacheco, Raúl Anguiano, Julio Castellanos, Jesús Escobedo, Francisco Gotilla, María Izquierdo, Carlos Mérida, Jesús Guerrero Galván, Alfredo Zalce, Carlos Orozco Romero, Víctor M. Reyes, Roberto Verdecio, Antonio Pujol y Francisco Dosamantes.

Siqueiros inaugura el 17 de octubre de 1935 el Taller-Escuela de Artes Plásticas de la L.E.A.R., lo que le permitió compartir su experiencia como fundador del Bloque de Pintores Murales de Los Ángeles y del equipo Poligráfico de Buenos Aires.

Poco a poco más miembros eran atraídos por el escalamiento de posiciones burocráticas e incluso por la obtención de empleos (este mismo proceso de burocratización con su consecuente desorden interno y corrupción fue debilitando la Liga). Sin embargo, 1937 es el año de mayor éxito, el número de exposiciones, conciertos y conferencias iba en aumento y las finanzas no arrojaron pérdidas gracias a los subsidios, incluso para 1938 se buscaba la participación del organismo en la convención del partido oficial y en la dirección política del país.

En pocas palabras, la pretensión más clara de cada uno de los grupos que se formaron durante aquellos años –entre los que también destaca el Taller de Gráfica Popular- fue la de atrapar a través de las imágenes todo aquello que refiriera a la cambiante realidad y el particular momento que se vivía, siendo el resultado ejemplar en muchas ocasiones. Los rumbos que estas creaciones tomaban para atrapar el interés del pueblo eran por un lado el rescate de las tradiciones populares, el empleo del humor y la utilización de corridos populares con crítica social, todo con un sentido experimental en cuanto a los sistemas de significación y representación, partiendo de la premisa fundamental de valorar más el hecho de la comunicación efectiva con un público predominantemente iletrado a través del impacto visual de las imágenes.

Por lo tanto la ideología de tipo formal-estética intentaba ser más que una mera representación de los hechos, y procuraba todo el tiempo ir adquiriendo cualidades expresivas que en ocasiones nos dan la clara idea de ser la representación de sentimientos profundos marcados por la indignación ante la injusticia, la violencia y la impunidad.

Desafortunadamente luego de un periodo de fructífera producción, en muchas ocasiones el discurso estético de estas agrupaciones se perdió entre vaguedades conceptuales, haciendo caer en académicas y aburridas repeticiones a sus integrantes, la correspondencia con el momento histórico fue quedando de lado y de pronto, tal vez sin haberlo deseado, fueron perdiendo la popularidad que les daba vida y de a poco, dejaron de ser una alternativa de servicio para los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano.

I.3.3 *Voces de la pintura mural*

De manera muy general por pintura se entiende al objeto o producto elaborado con este material dentro de los límites establecidos por el papel, la tela, el muro o cualquier otro soporte en el que se vierten formas, colores y texturas para enunciar plásticamente algo importante utilizando los recursos propios de la disciplina –ritmo, composición, expresión, dinámica, etcétera-, en donde queda implícito el tratamiento temático y la capacidad inventiva, de sensibilidad o riqueza expresiva del autor.

Sin embargo, las cosas cambian de manera significativa cuando hacemos referencia por un lado a la pintura de caballete y por otro a la pintura mural, si bien es cierto ambas comparten procesos técnicos similares, sus motivos y formas muchas veces se construyen a partir de las condiciones espaciales y/o de uso en que van a funcionar. No haremos aquí

defensa de una u otra posibilidad ya que finalmente es una elección que le toca hacer al artista según sus argumentos conceptuales e ideales, sus necesidades expresivas, de comunicación o de cualquier otro tipo, lo que sí haremos a continuación será mencionar brevemente algunos criterios que bien podrían justificar en la actualidad la realización de pinturas con carácter mural.

Para conseguir el objetivo que planteamos será necesario esclarecer puntualmente algunos aspectos que rodean y dan lugar al fenómeno artístico dentro de una sociedad, mencionar que el arte es un proceso de construcción en constante movimiento y por tanto es muy difícil definirlo, la obra que produce el artista es un objeto que nace a partir de ciertas condiciones histórico-sociales y siempre guarda alguna relación –como hemos visto-- con los diferentes elementos que aparecen en el siguiente cuadro.[5]

LA NATURALEZA	Si es de *dependencia* el arte es imitación Si es de *independencia* el arte es creación Si es *condicionado* por la naturaleza el arte es construcción
EL SER HUMANO	El que lo hace (artista, productor) el arte es expresión. El objeto producido (obra de arte objeto artístico) el arte es plasmación. El que lo ve (usuario, espectador) el arte es contemplación.
CONSIGO MISMO	El arte como medio o instrumento -sirve por ej. para educar. El arte como fin -ya no es instrumental.

Como podemos darnos cuenta los fines y alcances que consiguen las artes son inagotables, cada disciplina nos permite abordar desde su perspectiva técnica múltiples contenidos temáticos encaminados muchas veces a cumplir con tareas de comunicación, expresión e incluso educativas sirviendo así como una forma de conocimiento.

[5] Tomado de notas de la clase de Teoría del Arte con el Maestro Armando Torres Michúa, cursada durante el primer semestre de 1998, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Actualmente desarrollamos buena parte de nuestras actividades diarias dentro de un marco espacial –el entorno citadino-- que en ocasiones carece de las condiciones necesarias en términos de funcionalidad y las características mínimas requeridas en términos de apariencia. Para nosotros la pintura mural ofrece por principio la posibilidad de crear un objeto de grandes dimensiones que concretamente resulte expresivo y con alguna cualidad estética útil –formal temática o de representación--, por tanto su realización exige explorar los conceptos básicos que lo distinguen de otras actividades artísticas para así poder atender sus problemas actuales y proponer algunas soluciones. En definitiva no sólo se trata de llenar con pintura los muros libres (interiores o exteriores) de un edificio, sino de tener en cuenta el mayor número posible de alternativas técnicas, temáticas, teóricas y conceptuales que justifiquen la presencia concreta de alguna propuesta, tratando en lo posible de destacar los valores pictóricos por encima de los valores propios de la arquitectura observando alcanzar el equilibrio en términos plásticos.

Al respecto dice Rufino Tamayo que hacer una pintura mural se trata básicamente de "obtener los valores colorísticos justos de los distintos planos arquitectónicos; de la relación colorística del edificio con el medio donde está situado; de los valores tonales de los distintos elementos arquitectónicos; de su textura y, en fin, de todo aquello donde la pintura –bajo el punto de vista de su técnica-- puede contribuir a la mejor realización plástica de la arquitectura." (Tibol, 1987, 22).

Como vimos a lo largo de este capítulo los móviles que llevaron a la realización de una obra mural dentro del contexto particular mexicano fueron de diversos tipos y se concibieron también en distintas condiciones. Sin embargo existe una liga que unifica todos los ánimos sin tener en cuenta el momento, la época, las intenciones y las técnicas: el hecho de establecer a través de la pintura mural un puente de comunicación entre el medio ambiente, la obra, su autor y el usuario, así sea para rechazarla o en todo caso integrar sus elementos a los del cosmos de imágenes que forman parte de la realidad sensorial de esa colectividad.

I.3.4 *Sobre los contenidos*

Mucho se discute sobre la validez del contenido temático dentro de una obra plástica y de si éste debe competir con las calidades puramente formales que proporciona la disciplina, si la obra de arte debe estar o no al servicio de una causa social, comprometido ideológica o políticamente y si este tipo de propuestas se pierden entre tediosas intenciones. Las actitudes al respecto son divergentes y tomar partido por alguna de ellas sin duda es una decisión que el artista debe considerar seriamente al momento de realizar su trabajo. En lo particular creemos que la pintura debe ser siempre libre, de múltiples y sorpresivos aspectos. Técnicamente debe recorrer el proceso que le ayude a perfeccionarse e incluso le permita llegar a condiciones formales mínimas, pero en lo que al tema se refiere debe admitirse absolutamente todo –incluso su ausencia-. Por tanto podríamos afirmar que toda propuesta se hace válida siempre que cumpla con su compromiso social, sea éste abiertamente político o con otras motivaciones igualmente admisibles.

Acerca de la pintura Tamayo nos dice:

> Creo en la pintura con la convicción absoluta de que lo único que le da validez son sus cualidades plásticas y su poesía.
>
> Poesía que es mensaje, calidad humana, vida que da a los elementos plásticos la justificación de su presencia.
>
> Creo en la poesía y en los valores plásticos como la fórmula única y suficiente para darle el rango que la pintura tiene como expresión humana superior.
>
> Porque es estructura de solidez eterna que podrá revertirse, si ese es el deseo, con nimiedad preciosista o reduciendo sus elementos de expresión hasta la síntesis o, de otra manera, agregándole ideas de hondo sentido humano o de la más absoluta trivialidad, pero que en todos los casos y gracias a sus presencia, el resultado final ha de ser PINTURA.
>
> Me parece que pretender que el valor de ella es derivado de otros elementos, particularmente de contenido ideológico que no es sino agregado del contenido plástico, no pasa de ser una falacia que puede sorprender de momento a los incautos, pero que el

> tiempo, enemigo despiadado de todo lo deleznable, se encarga constantemente de refutar... La pintura no es literatura, ni periodismo ni demagogia. La pintura es, hay que repetirlo, la maravillosa unión de la poesía que trae consigo el mensaje y las calidades plásticas que son el vehículo para transmitirlo... (Tibol, 1987, 16 y 17).

Si el tema ha de gozar de importancia en la pintura –y en esto coincidimos con la postura de Tamayo-, se debe tener el cuidado de no otorgarle ventajas frente a las características formales de la obra, es decir, elegir un medio –como la pintura-- para expresar o comunicar en algún sentido requiere de la adquisición permanente de recursos técnicos y de conocimientos teóricos que le den congruencia ideológica y/o política a la praxis artística. Finalmente la parte esencial del arte vinculado con las luchas populares debiera ser la incidencia social de las obras, la evaluación de proyectos plásticos a partir de un conjunto coherente de elementos teóricos que esclarezcan o propongan acciones específicas para lograr los fines deseados.

Por último como producto del trabajo reflexivo, se tendrá el acceso a la comprensión del fenómeno artístico por un lado y por el otro, se tendrán los instrumentos suficientes para adquirir una posición crítica que juzgue el trabajo realizado en función de su penetración social, por ello hay que reconocer que si bien el problema de la representación se distingue fácilmente en la producción de objetos artísticos, sería más bien obtener un tipo de conocimiento sensible –que explique o refleje la realidad esencial del ser humano-- la parte trascendente y necesaria en las intenciones del artista, en este sentido, no sería a través de un tema o un estilo que una obra valida sus propuestas, sino a través de la objetivación de un conocimiento que expresa, descubre y condiciona la realidad histórico-sensible que vive el hombre.[6]

[6] Algunos de estos criterios son expuestos con mayor amplitud en el artículo titulado *Hacia una nueva práctica del realismo*, escrito por miembros del Taller de Documentación Visual, publicado en el Vol. 2, número 7 de la Revista de La Escuela Nacional de Artes Plásticas.

II. LA ESTÉTICA EN LA URBE

Con frecuencia se utiliza la palabra Estética para referirse sólo a la belleza como una cualidad apreciable en ciertas cosas, limitando al máximo los alcances teórico-prácticos de esta experiencia perceptual humana. Por principio debemos reconocer en lo estético una forma peculiar de relación de las personas con su medio, esta se encuentra determinada entre otras cosas por valores culturales y de comportamiento que dan lugar a un punto de vista o tipo de percepción.

La vivencia estética dice F. Kainz, es percepción sensible, captación y asimilación espiritual experimentada dentro de un marco psíquico peculiar específico (Sánchez Vázquez, 1983 : 23). Probablemente la belleza sea la categoría más importante de la estética y no por ello la única posible, dicho sea de paso, la noción de belleza resulta un concepto relativo ya que se encuentra sentado sobre una base histórico-social en constante movimiento. La realidad de lo bello y su permanente alteración centrada en el cambio social del gusto es un escenario que resulta familiar para las artes, y esto se comprende fácilmente si tenemos en cuenta que ambas esferas –la estética y artística- forman parte de la misma situación, es decir, ambas son productos culturales. Según esta posición todo lo artístico está contenido dentro de los confines de la estética pero no todo lo estético resulta de por sí artístico.

Para explicar lo anterior daremos un breve ejemplo: la presencia de la naturaleza está dada, en ella no intervino el hombre, pero nos invita a establecer frente al hecho una actitud estética que puede alcanzar niveles crecientes en complejidad, estos se encuentran enmarcados en una situación determinada históricamente y tienen su origen en el plano sensorial -datos que nos proporciona el medio a través del organismo-, estas referencias mediatas pueden avanzar hacia el terreno sentimental fluyendo con algunos recuerdos y asociaciones. La experiencia o esta aproximación hacia lo natural –con el ser humano incluido-- nos revela nuestros primeros sentimientos estéticos hacia productos u objetos en los que nada hemos aportado.

Es necesario subrayar que de ninguna manera debemos confundir a la estética con la belleza; si bien es cierto que dentro de la naturaleza existen seres generalmente considerados como bellos y que encarnan el ideal o prototipo de belleza natural –como las aves y las flores--, hay también algunos que no parecen sostener las mismas cualidades –lombrices y sapos-- ante los cuales podemos establecer la misma experiencia con la estética a través de alguna de sus múltiples categorías –feo, cómico, trágico, sublime, etc.-.

Esta posición que se construye frente a cada situación u objeto percibido es inherente al ser humano –aunque algo nos dice que no necesariamente exclusiva--, así como le permite relacionarse con su entorno más próximo, también le invita a representarlo simbólicamente a través de su intelecto, como producto de la reflexión, la intuición y el conocimiento.

Así como los que encontramos en la naturaleza, existen una serie de productos estéticos elaborados por el ser humano que se manifiestan de diversas formas acusando una marcada intencionalidad artística y suponen una actividad profesional tales como la poesía o la plástica, la danza, la música o el cine, sin embargo entre toda esta gama de posibilidades estéticas se hallan también algunos objetos y actividades que no necesariamente involucran una reflexión sobre lo humano y más bien cumplen con afanes de esparcimiento como los grandes desfiles alegóricos y actividades deportivas, excepcionales

espectáculos callejeros como los carnavales, hechos tan insólitos como los que ocurren en el circo o tan absurdos como una carrera de cerdos en los que no obstante la estética se involucra a través de la contemplación o la mirada de quien se encuentra frente al hecho, ya sea en la sala de conciertos o en la tribuna del estadio, es decir, todas las personas poseemos la capacidad de percibir cada una de las categorías estéticas pero debemos aprenderlas como las dicta nuestra realidad histórica, así es como enfrentamos a la gente que nos rodea, cada uno de los objetos, paisajes, animales y demás escenarios del ambiente cotidiano que junto con nuestras preferencias, aversiones e indiferencias sensitivas animan y regulan nuestras relaciones con la realidad.

Si orientamos nuestra atención hacia la ciudad de nuestros días, caeremos en la cuenta del vasto repertorio de elementos estéticos (objetos y situaciones) que a diario nos ofrece –unos artísticos, otros naturales, numerosos los de tipo artesanal e innumerables los de origen industrial encarnados propiamente en los diseños- y que además reclaman nuestra participación, ésta difícilmente se dará sin la aportación comprometida del profesional de las artes quien tratará de integrar con su trabajo nuevos y sorpresivos elementos que rompan con las formas habituales. Si consideramos todo lo que podemos aprender del mundo, veremos que nuestro tiempo vital es muy corto, por ello la necesidad de llenarlo de diversión y aventura, esperemos ser asustados de vez en cuando y resolver algunas de nuestras dudas a través de la práctica y consumo de los productos artísticos, meditemos con seriedad la posibilidad de participar activamente en la apariencia del entorno que habitamos, abrazarlo y apropiarlo, aceptando el hecho como necesario.

En este capítulo abordaremos algunas consideraciones que invitan a reflexionar en este sentido y en las que reconocemos la importancia de seguir incidiendo en nuestro espacio a través de la práctica estética de grupo, aceptando la capacidad que tiene la apariencia citadina para moldear la actitud de las personas y la capacidad que tienen estas para elegir o construir el sitio que desean habitar, enfatizando en el manejo de cada uno de los elementos que refieran a lo humano en su más amplio sentido y su más cabal expresión.

II.1 Integración plástica

Si quisiéramos aproximarnos a los términos fundamentales de lo que significa la integración plástica diríamos que por un lado es la intención de combinar todos los valores concretos de la arquitectura, pintura y escultura dentro de una sola unidad, no como simples objetos ornamentales sino como componentes de valores comparables que establecen entre ellos balances, ritmos y contrastes formales, que a su vez quieren ser más que un medio de reacciones sensoriales para convertirse en un verdadero emisario de provocación emocional. Por este motivo, la integración plástica resulta también una suerte individual de expresión formal, una manera de ser dentro de un contexto particular dado. Sin embargo debemos reconocer que al pretender ponernos de acuerdo acerca de estos términos para establecer las condiciones que le dan sentido corremos el riesgo de limitar en algún grado su campo de acción, por ello sólo agregaremos que dentro de la integración plástica se conjugan una serie de elementos relacionados todos con la expresión formal de una o varias personas que, utilizando las posibilidades que les brindan las disciplinas de las artes plásticas logran reflejar una serie de ideas básicas y vitales que conforman su manera de ser a nivel individual y colectivo.

No es este el lugar ni el momento de revisar con detalle obras que son comúnmente aceptadas como grandes ejemplos de integración (el cuadrángulo de las monjas en Uxmal por citar un ejemplo) y que pertenecen a tiempos pasados, lo que nos interesa en realidad es plantear la necesidad de revisar este mismo fenómeno en esta nuestra época, saber si tiene lugar o si se reproduce y en qué condiciones, a sabiendas claro está que son de sobra diferentes a las que se dieron en otros períodos históricos.

Toda obra de integración involucra múltiples factores que dificultan en la actualidad su realización –los económicos por ejemplo--, si estos proyectos tienen lugar, en general quedan dentro de los límites del espacio privado y aportan muy poco a la apariencia general

de la ciudad. Uno de los problemas que afectan directamente la calidad estética del entorno citadino es ocasionado por la cada vez más frecuente aparición de asentamientos irregulares que atentan no sólo en contra de la estética urbana, sino que son un peligro incluso para las escasas áreas verdes o de reserva ecológica.

Otro de los graves problemas que se presentan en las ciudades contemporáneas –sobre todo de los países que aún no han alcanzado una plena estabilidad económica--, es la apremiante necesidad de construir espacios habitables para la población que nace y migra hacia las grandes ciudades en busca de mayores oportunidades laborales, la complejidad de la tarea y las pobres intenciones de las personas responsables nos dejan ver que lejos de solucionar el inconveniente con propuestas funcionales y estéticamente agradables siguen construyéndose montones de cajones con ventanas en donde a veces no existen siquiera las mínimas condiciones espaciales para desarrollar con libertad todas las actividades propias de la gente –esparcimiento, educación, salud, trabajo, etc.--. Es común que las personas recorran grandes distancias para ir a la escuela o el sitio en donde laboran y que encima de todo éstos lugares resulten poco apropiados y desagradables. Situaciones como esta ocurren a diario y provocan un particular estado de ánimo en el habitante citadino que se mantiene en el límite de tolerancia al ruido, la contaminación visual y ambiental o con la amenaza constante de escenas grotescas y el temor de sufrir algún tipo de violencia.

Básicamente esa es la problemática y hacer algo efectivo al respecto parece poco menos que imposible aún cuando se tienen serias pretensiones y propuestas.

Oscar Olea señala en su libro El Arte Urbano interesantes casos de regeneración estética –como una alternativa viable-- de sitios olvidados por la mirada común, éstos en ocasiones se realizaron con pocos recursos económicos logrando incidir favorablemente en la sensibilidad de las personas. De hecho, si el profesional de las artes comprometiera parte de su tiempo a transformar los sitios que frecuenta y utiliza, y sobre todo si se esforzara por educar en un sentido estético el gusto de las personas que le resulten más próximas, podría reconocerse con el tiempo la necesidad de que exista la participación activa y ordenada del

conjunto social con sus formas particulares de expresión dentro de los límites que le proponen los espacios que utiliza.

Por las dimensiones de la situación que aquí exponemos es obvio pensar que se requiere del trabajo en equipo, tanto a nivel profesional como a nivel social. Cualquiera de las propuestas que surjan con la intención manifiesta de modificar estéticamente el espacio, deberá crecer junto con la aportación de otras miradas y la labor comprometida de todos los actores involucrados para tal fin – profesores, la familia, instituciones escolares, autoridades políticas, arquitectos, ingenieros, etc.-, pedimos por ello leer este apartado y entender nuestro proyecto precisamente con miras de alcanzar al menos el arranque del proceso que deseamos realizar en adelante como parte de nuestras actividades profesionales que, desde este momento asumimos y tratamos de explicar a través de las palabras y el uso de las formas.

II.2 Regeneración de un espacio

Hablar de la ciudad de nuestros días es por mucho una labor compleja, hacer referencia al espacio citadino requiere de atender múltiples aspectos temáticos como los que hemos visto hasta este momento, pero si encaramos el problema desde una óptica más específica, pueden tocarse un número aceptable de las versiones y discursos que resultan trascendentes en torno al hecho citadino. Concretamente en el caso que nos ocupa, será necesario describir el sitio que deseamos transformar estéticamente, proponiendo analogías o comparaciones con el conjunto general de espacios que coexisten dentro del cosmos urbano y encontrar entre ellos correspondencias, semejanzas o divergencias formales, estéticas y de utilidad.

Hemos mencionado cómo las personas se relacionan con su entorno transformándolo a través del comportamiento expresándose por distintos medios que inciden sobre cada una de las esferas sucesivas que bien podrían comenzar en nuestra piel, una habitación, el apartamento, el barrio, el centro urbano y la región, es precisamente en este contexto donde la actividad del artista del espacio se vuelve necesaria, proponiendo más que la elaboración de obras académicas, la aplicación de sus diseños dirigidos a la programación del comportamiento.

En este apartado haremos una breve descripción del tipo de espacios virtualmente factibles para la producción de obras artísticas que sin embargo guardan entre ellos marcadas diferencias de permisividad expresiva así como de posibilidades de consumo estético por parte de los miembros de una comunidad determinada. Para analizar fácilmente estas circunstancias formaremos dos grupos o categorías fundamentales: espacios públicos y espacios restringidos o privados.[7]

[7] Para desarrollar este apartado estamos citando algunos de los puntos incluidos en el ensayo de Fernando Torrijos "Sobre el uso del Espacio", que aparecen en el texto *Arte efímero y espacio estético, publicación coordinada por José Fernández Arenas, Barcelona, Anthropos, 1988.*

Comenzaremos con los *espacios públicos*, sobre quienes de manera general se hacen las reflexiones cuando se analizan las condiciones espaciales de la ciudad, entre las características que le son propias a este tipo de espacio encontramos las siguientes: el habitante de la ciudad puede usarlo sin más limitantes que algunas de tipo legal o reglas de decoro consensuadas dentro del conjunto social, no existe en estos ningún impedimento de paso, estancia o cobro por visita. Sin embargo en el fondo existen para este tipo de espacios una serie de conductas de tipo moral establecidas y desde luego admitidas casi de manera imperceptible por la mayoría en lo que se refiere por ejemplo a la expresión estética individual (vestir de alguna manera particular, usar el cabello pintado, tatuarse la piel, etc.), y la utilización del espacio a través de un comportamiento adecuado según el caso (caminar semidesnudo por la playa e ir vestido por la ciudad). En cualquier caso se trata de actuar de acuerdo a la estructura física del espacio habitado según previo consentimiento general sobre un escenario bien diferenciado.

El *centro urbano* es un buen ejemplo de espacio público y uno de esos lugares que fácilmente pueden identificarse dentro del tejido urbano, a este se acude en busca de la información novedosa pues es también donde ocurren con mayor frecuencia los acontecimientos, aquí es posible pasar inadvertido a la mirada inquisidora de la presión social que sí puede darse en un espacio más íntimo como el barrio tradicional, y permite al habitante de la ciudad sentir todo el tiempo ese característico y tan necesario aire de soledad que ofrece el vagar entre desconocidos.

Dentro del centro urbano los distintos grupos sociales pueden también mostrar el status que poseen de acuerdo al espacio público del que disponen para comunicarse, antiguamente el poder quedaba simbolizado a través de grandes obras arquitectónicas que constituían el centro de la ciudad ocupado por el templo religioso, los edificios administrativos y los palacios de los gobernantes, actualmente los conjuntos que tienen mayor poder económico y político llenan básicamente con publicidad, aparadores, marcas y anuncios luminosos el espacio expresivo del centro, dejando para los demás, alternativas de

expresión estética más modestas como la elaboración de pinturas colectivas de corte político, los graffiti o en el último de los casos la transformación estética del propio cuerpo.

En segundo lugar hablaremos de las características formales de los *espacios restringidos,* de manera general estos están aislados del exterior y encierran un universo concreto y particular que nos invita a establecer una relación activa entre los mundos real e ideal o bien interior y exterior, estos sitios tienen lugar cuando el espacio público –incluyendo el centro urbano-- resulta insuficiente debido en parte a la creciente complejidad cultural que tiene lugar en el interior de la ciudad, de repente se hace necesario construir nuevos y mejores espacios para realizar ciertos espectáculos que han logrado arraigarse en el pueblo y que deben llevarse a cabo con cierta periodicidad. Así nacen el templo, el teatro griego, el circo romano la catedral medieval, la plaza de toros o el estadio de fútbol. Estos son lugares en donde se realizan actos que integran al individuo dentro de un grupo ya sea étnico, religioso, ideológico o de consumo y del cual se siente parte. En general se advierte una tendencia a hacer homogéneas cada una de las actividades realizadas en el interior, dejando la sensación de que afuera queda el caos y la diversidad, mientras que dentro todo apunta hacia la unidad y el orden.

Existen sin embargo algunos espacios restringidos que pueden parecer públicos debido a que los requerimientos de acceso pueden cumplirlos con facilidad casi todas las personas, desde luego tienen también su propia organización espacial o características estéticas en función de lograr la participación del usuario. Tal es el caso de los grandes almacenes -a los que se puede ingresar con solo ser parte del grupo de consumidores potenciales-; de los museos y algunas galerías que -aunque se argumente lo contrario- están de alguna manera reservadas para todas las personas que posean determinados conocimientos, formación académica o nivel intelectual, económico o social, gustos o predilección por lo expuesto. Este tipo de espacios encierra un conjunto muy diverso de particularidades de restricción, por ello, además de las mencionadas, existen las limitaciones de capacidad, de tipo estrictamente económico, la pertenencia legal a una asociación, etc. y

para revisarlas haremos una nueva clasificación dentro del espacio restringido: por un lado hablaremos del *espacio abierto* del cual se entiende por principio, es un sitio cuyas particularidades físicas permiten el paso indistinto, sin restricciones temporales y donde las únicas barreras impuestas para su uso, son de orden ético o ideológico. Como ejemplo puede citarse el caso de algunas comunidades étnicas asentadas en espacios restringidos que, sin la presencia física de un portal se entiende que el acceso a la zona implica ciertas normas de conducta interpersonal muy diferentes a las del resto de la ciudad, esto las hace instaurar una especie de subculturas urbanas que dejan al visitante ocasional en condición de intruso, interpretándose su presencia en ocasiones como una violación del territorio e intimidad comunal a la que puede responderse violentamente. En este caso el sitio es público pero sólo para aquélla comunidad a pesar de los derechos legales que pudieran tener los demás habitantes citadinos, por otro lado, las obras que se llevan a cabo en su interior no admiten más público que a ellos mismos, es decir, se auto representan.

El otro grupo que queremos referir dentro de esta nueva división es el de los *espacios cerrados*, estos resultan de carácter menos espontáneo dado que su estética y su estructura está de alguna manera planeada por uno o varios artistas. Sus medios de acceso están bien definidos, de alguna manera se encuentran cerrados al exterior y las actividades realizadas dentro suelen concentrarse en algún aspecto o experiencia. Para hacer esta explicación más clara puede mencionarse la necesidad de alguna comunidad étnico-religiosa –por ejemplo cristianos, árabes y judíos- de construir un espacio específico en donde ofrecen su explicación de la realidad y la comunican a los demás tanto en el plano real como en el simbólico, a fin de mantener cohesionado a su grupo, así aparecen la iglesia, la mezquita y la sinagoga, donde el grupo se aísla en un tiempo considerado como sagrado para celebrar un acto solemne.

Es en estos espacios donde se hace más obvia la expresión estética de los valores simbólicos de una comunidad, dentro de este, arquitectos, músicos, poetas, orfebres y oficiantes construyen una verdadera obra de arte de relación que es consumada justo en el

momento en que todos los demás miembros del grupo participan dentro de la representación de los misterios sagrados.

Así, toda actividad humana presupone una apropiación espacio-temporal en donde se interrelacionan diversos aspectos expresivos que en algún modo reproducen estéticamente la ideología dominante.

Es decir, cada actividad poseerá una estética propia, ubicada y producida dentro de los espacios públicos, restringidos, abiertos o cerrados construidos para tal fin. Los ejemplos en cada caso podrían exceder los límites de este trabajo, por lo que simplemente ofreceremos estas generalidades que pueden servir como indicadores o parámetros básicos para acercarnos al análisis de la multitud de espacios que se reconocen dentro de los límites de la ciudad, entre estos, los que más pronto saltan a la vista son el espacio sagrado, el profano, de esparcimiento, el espacio laboral y de estudio, siendo los últimos dos materia de exploración dentro de este apartado.

II.2.1 *Algunas nociones sobre el concepto de espacio*

Para describir la forma y posición de un cuerpo sólido es necesario hacer referencia a las tres dimensiones básicas que lo constituyen: largo, ancho y profundidad. El comportamiento de la materia tiene lugar en el espacio, y para percibir a este es imprescindible el referente de los objetos que lo ocupan y las distancias que los separan, de lo contrario, el espacio se vuelve inaprensible y deja de existir para nuestra percepción.

Pero así como la oposición entre lo material y lo espiritual se da en el ser humano sólo de manera aparente, pues somos un proceso natural homogéneo al mismo tiempo

informático y evolutivo, es indispensable mencionar a ese otro elemento sin el cual sería imposible concebir al espacio: la dimensión temporal. Al tiempo podemos percibirlo a través del movimiento y se hace patente a través de los procesos rítmicos de transformación de la materia.

La condición espacio-tiempo define parte de la realidad material y tanto para la lógica como para la experiencia humana se nos presenta como ordenador de la información que nos procura dicha realidad. Como ejemplo podemos distinguir dos tipos básicos de información con sus consiguientes variables de evolución: la información genética, que rige la evolución biológica; y la información cultural, que permite la evolución histórica, ambas tienen lugar en el marco referencial espacio-temporal.

Así, espacio y tiempo funcionan como un par de elementos indisociables ya que no es posible concebir a uno sin que el otro quede implicado. De lo anterior podemos concluir que *el tiempo se percibe a través del movimiento de la materia en el espacio.*

Entonces, las nociones de espacio y la vivencia del tiempo adquieren características diversas originadas principalmente por las particularidades geográficas o culturales del grupo humano al que hagamos referencia, y por tanto el uso y la relación que estos establecen con dichas concepciones será un continuo proceso en el que estará involucrada su periódica modificación o reemplazo por otros términos más adecuados. Por eso es importante recordar que finalmente estas enunciaciones son creaciones conceptuales de la mente humana acerca de la realidad (no son la realidad misma) por medio de las cuales reconocemos el mundo y respondemos a él haciendo el esfuerzo de entenderlo.

Teniendo en cuenta que espacio y tiempo se incluyen mutuamente y considerando sobre todo los puntos que el desarrollo de este tema pretende aclarar, a partir de este momento haremos referencia de manera particular al espacio con la intención de dirigir nuestros argumentos hacia la posibilidad de clasificar algunos de los sitios creados por el hombre según sus condiciones formales y/o de uso, estos términos nos servirán de referencia cuando en el tercer capítulo hablemos de las particularidades del espacio que nos interesa para realizar la obra plástica que hemos estructurado.

II.2.2 *El espacio urbano*

El carácter social del arte se ha ido diluyendo con el tiempo, ha perdido su cualidad ritual y colectiva para convertirse poco a poco en una expresión individual, cambiando con esto sus móviles y orientaciones, así como sus formas y funciones.

El fenómeno urbano plantea la necesidad de revivir ese origen común en todas las artes para devolver la carga humana a la ciudad, hacerla habitable y revertir o equilibrar la tendencia degenerativa de las condiciones de vida de sus habitantes; tarea que desde luego resulta por demás compleja ya que las consideraciones implicadas rebasan el orden de lo estético y se extienden a otras imprevistas como las éticas, económicas, etológicas, etc. El hecho es que mientras la mayoría de los medios que nuestra época ofrece como beneficios con los que es posible alcanzar más altas y mejores condiciones de vida han llegado al límite, de ser hazañas positivas han pasado a tener tendencias negativas que los convierten en valores opuestos y nos hacen vivir entre ambientes fragmentados y contradictorios en donde progresivamente se va alterando la relación y el equilibrio ancestral entre naturaleza y cultura.

La ciudad supone múltiples características formales determinadas por los actos que tienen lugar en su interior, y sus espacios se modifican o deben ser modificados según las necesidades del grupo, reflejando la complejidad conductual de una civilización determinada.

Cabe mencionar la capacidad que el espacio urbano tiene de afectar el comportamiento de sus habitantes (esto es, la manera de relacionarse con los objetos del medio atendiendo no únicamente a necesidades utilitarias o teórico-prácticas, sino con fines meramente contemplativos), ocasionando reacciones muy diversas de conductas contradictorias que en algunos casos pueden ser negativas, y la importancia que puede adquirir el arte para contribuir a solucionar el conflicto que nos plantea la ciudad de nuestros

días, en donde se ha fracturado el equilibrio que debe existir entre la satisfacción de las necesidades materiales y la relación del hombre con el entorno natural.

Finalmente, hacer una propuesta que busque en alguna medida llenar las necesidades estéticas de las personas, es una tarea complicada que exige la intervención de diversos sectores de la sociedad, el grado de incidencia que puede alcanzarse depende entre otras cosas de la escala de la obra, la pertinencia de sus formas, la participación de la comunidad involucrada, pero sobre todo su realización requiere en muchas ocasiones de la disponibilidad de recursos económicos. Por ello, consideramos necesaria la proliferación y apoyo hacia proyectos similares que, de manera progresiva y ordenada posibilitarían la transformación del entorno hacia una apariencia distinta de la actual.

Con la intención de ofrecer un panorama más general de lo que ha sido la función de la ciudad tradicional con su concepción formal, y de que pueda entenderse desde el origen la ciudad de nuestros días y su acelerada transformación hacia nuevas y desordenadas formas, transcribimos una síntesis teórica acerca de los tres tipos de ciudad que constituyen los modelos reproducidos de forma más o menos constante a lo largo de la historia: la ciudad de autor, la ciudad espontánea y la ciudad divina que hace Corrado Maltese en su ensayo "La Ciudad: ¿Es factible un modelo crítico? (Fernández Arenas, 1988 : 126)

1. La ciudad de autor o ciudad totalmente fundada de acuerdo a un proyecto inicial.- De ella se transmite el nombre "de autor" humano, real o mítico (generalmente el de un jefe político militar). Este tipo de ciudad corresponde en la antigüedad a los casos más célebres, desde Rómulo para Roma, hasta Alejandro de Macedonia para Alejandría; pero este mismo tipo de ciudad se reprodujo también en varias ocasiones en el mundo medieval (Bagdad, Aigues-Mortes, Manfredonia, etcétera). El modelo también se reprodujo durante el periodo del Renacimiento, pero en este último, en realidad, mucho más en las ambiciones políticas, en las teorías y en la utopía de los tratados, que en la realidad cotidiana (Sforzinda, Pienza, etcétera).

Un modelo de este tipo tiende a identificar la obra del "autor" (del demiurgo) con la del artista tecnócrata y tecnólogo, hace una combinación simbiótica del artista con el hombre político y del hombre político con el artista y admite el hecho urbano, no como una aglomeración "espontánea" y sin proyecto, sino solamente como la realización de un proyecto. Casi no es necesario añadir que el clasicismo occidental, velado o explícito, cultivó y codició especialmente este último modelo.

2. La ciudad "natural" o "espontánea".- Da la apariencia de haber nacido sin ningún proyecto, solamente a causa de un cúmulo de asentamientos provocados por interese económicos, políticos (y, por lo tanto, militares también). Es aceptada como tal y se desarrolla a través de una cadena de conflictos y de mediaciones (que con justa razón definimos como "políticos"), por ejemplo, Esparta y Atenas.

3. La ciudad "divina", nacida de una manera oscura y probablemente de un cúmulo de asentamientos más o menos espontáneos, pero atribuída inmediatamente a la obra de un dios (o de Dios en los casos de monoteísmo). Basta con citar a Jerusalén que se convirtió en la antigüedad y durante toda la Edad Media en la ciudad por excelencia: ciudad de la vida temporal en oposición a la "Jerusalén celeste", ciudad de la vida extratemporal.

Naturalmente también podemos considerar todos los tipos posibles de "mezclas": ciudades "naturales" modificadas por la intervención de grandes planificadores y ciudades "de autor" modificadas por el predominio de asentamientos espontáneos; ciudades "santas" modificadas por grandes planificadores profanos y ciudades "de autor" a las que se asocian grandes proyectos sagrados; ciudades naturales modificadas por grandes proyectos sagrados y ciudades santas modificadas por asentamientos "naturales", y finalmente, una combinación de todas estas tipologías (que nos hacen pensar, al final de la antigüedad en Constantinopla).

Entonces, el surgimiento de una ciudad, sus momentos de esplendor, los motivos de su desaparición y desde luego sus formas estructurales –en donde se incluye la utilización particular del espacio e incluso la concepción del término-, quedan condicionadas

culturalmente, lo que implica rasgos distintivos según el período histórico y la sociedad a la que se haga referencia, sin embargo, en lo que toca a las formas de construir y transformar el espacio existe una característica constante e ineludible, apreciable en absolutamente todas las culturas y civilizaciones humanas, ésta hace destacar el hecho de que antes que todo el hombre forma parte del reino animal y por tanto contiene y reproduce comportamientos que obedecen al funcionamiento biológico de su organismo.[8]

II.2.3 *Percepción del espacio*

Lo que a esta investigación interesa particularmente en este punto es establecer las bases que conforman las estructuras de carácter biológico en el ser humano, que son el origen de algunos aspectos comportamentales y de cómo éstas pueden verse reflejadas en la manera en que determinada sociedad utiliza el espacio, ajustando y modificando su entorno más próximo. Cabe sin embargo mencionar lo difícil que actualmente resulta llevar a cabo la tarea de lograr una verdadera identificación con nuestro espacio, debido a una serie de factores que empujan implacables hacia la estandarización de las formas arquitectónicas –y conductuales- (distribución arbitraria de las áreas comerciales, de esparcimiento y/o laborales, además de la reducción extrema del espacio en el hogar), mismas que al resultar pobres como propuestas estéticas, en poco ayudan a provocar experiencias sensoriales intensas, quedando siempre ante nosotros como espacios ajenos hacia los que no sentimos ningún tipo de arraigo.

[8] Para explicar algunas de estas importantes consideraciones y su implicación en la particular manera de dar uso estético a un espacio dedicaremos el apartado siguiente.

Las condiciones implicadas en esta situación nos llevan a pensar que si bien el hombre está capacitado para diseñar y construir el espacio en el que va a habitar, y en este sentido es capaz de hacer la elección que mejor se ajuste y más convenga a sus necesidades e intereses, no debemos olvidar que la relación se da en por lo menos dos sentidos, y que esos espacios poseen también la capacidad de "crear" tipos de personas, con una serie de variables y matices conductuales en los que puede apreciarse una total aceptación o bien, una actitud de rechazo hacia las formas impuestas, problema que normalmente ocurre en los países donde el desarrollo –en el más amplio sentido del término- no se ha dado como un proceso constante, en donde la cultura dominante trata de imponer sus gustos y formas de vida sobre los grupos "minoritarios" provocando su aislamiento y haciendo que su integración parezca una meta cada vez más lejana, prácticamente inalcanzable.

Para ejemplificar la manera en que el ser humano utiliza el espacio como una condición establecida culturalmente, resulta de gran utilidad hacer una comparación entre civilizaciones geográficamente distantes en donde desde luego existen sistemas culturales con sus propias normas de comportamiento, ambientes urbanos y arquitectónicos diferentes, resultantes entre otras cosas de su particular manera de utilizar los sentidos y traducir las experiencias que les producen sus formas de vida, es decir, la trascendencia que tiene el hecho de emplear predominantemente la vista, el olfato o el oído, modifican no sólo nuestra manera de percibir el espacio, sino también la forma de relacionarnos con otros individuos dentro de él.

Tómese por ejemplo la necesidad de espaciamiento entre los miembros de una comunidad –animal o humana- y la importancia que tiene el hecho de no exceder sus límites a fin de evitar conflictos y tensiones que provoquen actos de violencia y agresividad. El nivel de tolerancia es lógicamente variable en una u otra cultura e incluso a nivel individual, por eso debe atenderse como una necesidad imperante en la formación de urbanistas, arquitectos y todo aquel profesional involucrado, la necesidad de crear obras que apunten

hacia la satisfacción de las necesidades humanas de carácter estético, material y comportamental.[9]

Además de existir estas estructuras de carácter biológico junto con una serie de condicionamientos culturales como asuntos que deben necesariamente ser considerados en la planeación y creación de un determinado espacio, deben agregarse al problema de la renovación urbana las consideraciones que inevitablemente tienen un carácter subjetivo, es decir, cuando interviene el mundo interior de la o las personas encargadas de dicha renovación, en ocasiones de manera involuntaria puede cometerse nuevamente el error de imponer una forma determinada en un contexto que le es ajeno –por ello la complejidad del problema-, quedando solamente la alternativa de implementar las medidas que de alguna manera posibiliten la participación del grupo destinatario.

[9] Al respecto se exponen en "La dimensión oculta" de Edward T. Hall algunos estudios comparativos que abordan el tema de la territorialidad en los animales, haciendo extensiva la aplicación de estos conceptos al estudio del comportamiento humano.

II.3 Funcionalidad de la calidad estética en la urbe

II.3.1 *La condición estética*

Como hemos mencionado al inicio de este capítulo, adoptar una postura estética significa reaccionar ante una apariencia que tiene la capacidad de atrapar nuestra atención sensible y nos invita a actuar en consecuencia. Una de esas apariencias bien puede ser la ciudad de nuestros días, en ella podemos encontrar innumerables sitios, personas, objetos y situaciones –previstas y llenas de casualidad- a los que invariablemente veremos con una mirada destinada a convertirse en un punto de vista estético. Simplemente hay que dirigir nuestros sentidos hacia un sitio cualquiera para descubrir todo tipo de objetos humanos –artísticos, artesanales, industriales- con los que podemos establecer algún tipo de relación estética por más que esta no sea nuestra intención.

Resulta difícil creer que existan personas que desarrollen sus actividades cotidianas atendiendo únicamente a móviles práctico-utilitarios sin sufrir la influencia en su comportamiento y ánimo del sugerente aspecto de las cosas que le rodean, en lo que a este tema respecta, y que propiamente es el que en este capítulo nos interesa,

Oscar Olea señala dos áreas de análisis al referirse a la estética urbana: la primera es la formal, identificada con la práctica artística, es decir, la actividad profesional realizada por los artistas que de alguna manera buscan la incidencia dentro del ámbito urbano –tradicionalmente realizada por arquitectos y escultores-. Esta práctica defiende la idea que considera a la apariencia como factor determinante de la estética urbana, proponiendo tres alternativas que solucionan parcialmente el problema:

> Remodelar el rostro de la ciudad hacia el espacio público, especialmente las fachadas de los edificios; conservar algunas zonas del tejido urbano para protegerlas de los cambios (zonas arqueológicas, históricas o típicas). La tercera son las aplicaciones estético-

cambios (zonas arqueológicas, históricas o típicas). La tercera son las aplicaciones estético-monumentales, las cuales no han cambiado en nada desde los tiempos de Roma hasta nuestros días. (Olea, 1980 : 49)

La segunda área de análisis es la estructural, que considera las formas de relación que los seres humanos establecen con su entorno, refiere a la función de la estética en la vida cotidiana, teniendo a la metrópoli como el espacio que determina la conducta estética de los ciudadanos. Este mismo autor dice al respecto: "... el vivir en la ciudad (al menos en esta ciudad de México) genera una práctica estética negativa, ya que sus significaciones son confusas y alienadas y porque en ella, la estética se refugia en prácticas privadas discontinuas y privilegiadas...", (Olea. 1980 : 52) negándole a la práctica estética su carácter de articulador cultural y colectivo.

Lo que propone el autor en su argumento es la integración de la práctica estética dentro de la construcción del espacio urbano para abordar el problema con una perspectiva más completa y general, es decir, la trascendencia de la actividad artística hacia la transformación de la conducta y la participación social de las personas.

Esta serie de declaraciones pueden ser fácilmente traducidas a una escala más pequeña pero igualmente compleja: la del espacio escolar propuesto por esta investigación para la realización de una obra mural. Por principio quisiéramos mencionar una serie de argumentos que probablemente parecerán demasiado subjetivos, sin embargo sirven como evidencia y explican claramente un caso que desafortunadamente se da con mucha frecuencia en nuestra ciudad, en donde son desatendidas las cualidades estéticas al momento de diseñar y construir un espacio habitable. Al respecto, podríamos afirmar que formalmente dicho espacio es una extensión directa de la calle, con la misma calidad cromática y la misma ausencia de elementos que estimulen la creatividad o el desarrollo de la inteligencia, vamos, estando allí dentro se tiene la sensación de estar encerrado en el exterior.

Creemos que las amplias dimensiones de la obra que se propone son adecuadas –si tenemos en cuenta que envuelven por completo el patio- en alguna medida para propiciar la integración y participación activa por parte de los usuarios, y que las formas en ella contenidas complementarían la función del edificio, ayudando a generar un ambiente adecuado para el estudio diferente del actual, que al mismo tiempo favorezca la transformación de la actitud principalmente en los alumnos y sea posible proyectarla hacia el exterior. De ser este el resultado se estaría de alguna manera incidiendo no sólo de manera superficial sobre el aspecto formal del inmueble, sino incluso en la transformación de los espacios circundantes –si damos por hecho el cambio de actitud- convirtiendo así a la calle propiamente en extensión del ámbito académico.

Después de haber mencionado que parecen poco favorables las cualidades formales del inmueble en la tarea de generar una situación de arraigo y pertenencia al sitio, debe también mencionarse que existe una característica física importante en este espacio que probablemente es capaz de equilibrar esta sensación negativa: es la que se refiere a las dimensiones de la escuela, éstas son de traza reducida y por lo tanto su escala es propicia para la unidad y cercanía, la comunicación y la interdependencia; al punto de casi sugerir inmensidad –por contradictorio que parezca--, ya que permite de alguna manera permanecer en contacto, interactuar verdaderamente y esto desde luego ayuda a fortalecer los lazos sociales, hace evidentes las coincidencias o diferencias interpersonales y por lo tanto ayuda a establecer las pautas que apuntan a la solución de los problemas que puedan suscitarse en su interior.

Sin embargo aunque estas condiciones parecen ser casi deseables para una comunidad cualquiera y en particular para una comunidad estudiantil, puede que pasemos por alto el gran parecido formal, que conservan las calles que rodean a la escuela y el interior de la misma, cuando debería de ser diferente, –al menos eso pudiera pensarse-- si tenemos en cuenta que la función de la puerta y todo ese aislamiento, a la vez virtual, espacial y temporal, supone no sólo el desarrollo de actividades diferentes dentro de un sitio

con una realidad determinada, sino que además busca impulsar una serie de comportamientos y actitudes casi opuestos a los generalmente vivenciados al cruzar los límites del área escolar, que como ya sabemos, poseen el signo negativo del desorden, la prisa o la inseguridad por mencionar tres de sus múltiples aspectos.

En realidad el problema referente a la construcción de espacios útiles que posean al mismo tiempo cualidades premeditadamente estéticas y se ajusten a cada una de las necesidades requeridas de ninguna manera es reciente, y desde luego ha sido motivo de abundantes investigaciones en diversas áreas del conocimiento, lo verdaderamente preocupante es el poco interés que despierta en las personas que de manera directa pudieran incidir para tratar de revertir algunos de esos síntomas indeseables provocados en parte por la planeación irresponsable de un espacio. Ejemplos existen bastantes, simplemente hay que hacer un breve recorrido por esta ciudad, y particularmente por muchas de sus escuelas –no sólo públicas-- para darnos cuenta del gran parecido formal entre éstas y cualquiera de los penales reservados para rehabilitar delincuentes, de hecho, si se considera seriamente esta grave y lamentable situación, es justificable el entusiasta grito de los estudiantes cuando suena el timbre que da por terminada la jornada de estudio.

En este sentido resulta de gran importancia, atender en lo posible las necesidades de los destinatarios de un espacio arquitectónico para que resulte un producto a la vez útil y agradable, aún cuando el espacio ya existe, es nuestro deber social modificarlo –de manera consensuada- tanto o tan poco como sea necesario escuchando en todo momento las discretas pautas que dicta nuestra sensibilidad.

En el espacio escolar que nos importa intervenir concretamente existen algunos problemas aparentemente ocasionados por la mala distribución de las áreas de estudio y recreación, situación que tal vez esté propiciando una serie de ambientes y actitudes que entorpecen su buen funcionamiento. Al respecto en una ocasión se entregó a los alumnos un folleto publicado por la Secretaría de Educación Pública en donde se explicaban de manera general una serie de requerimientos con los que necesariamente debe cumplir toda escuela,

aspectos relacionados con la higiene, la seguridad de las instalaciones, la extensión y sobre todo separación suficiente entre las áreas de estudio y las recreativas.

Curioso fue que un número importante de estudiantes externaron su preocupación al ver que el plantel apenas cubría alguna de las condiciones de manera satisfactoria y sin pensarlo demasiado resolvieron que la escuela resulta poco funcional debido a su reducido espacio, su fealdad interior y exterior. El hecho es que mientras no se diseñe o distribuya de una mejor manera cada rincón del edificio, seguirán existiendo por parte de los alumnos expresiones de rechazo y manifestaciones de inconformidad como preludio a un bajo rendimiento académico.

Es necesario argumentar con insistencia la planeación de una nueva distribución espacial dentro de la institución que atienda principalmente la sensibilidad de toda la comunidad a los diferentes aspectos -como el ruido- que interfieren el ambiente y que impiden la concentración de los alumnos durante la clase.

Por ello es importante mencionar nuevamente los aspectos que tienen origen en la cultura y la relación que tienen con nuestros sistemas de recepción, en donde se dan por ejemplo la tolerancia al ruido y la selección visual u olfativa que hacemos todo el tiempo como parte de nuestra formación.

Según Edward T. Hall (1972 : 57), el aparato sensorial humano puede ordenarse en dos categorías definidas por el nivel de alcance y el tipo de información que se obtiene a través de ellos, entonces ojos, oídos y nariz forman el primer grupo de órganos receptores por medio de los cuales se perciben objetos distantes, el segundo grupo sirve para hacer un exámen de las sensaciones recibidas por la piel, las mucosas y los músculos, es decir los llamados receptores de inmediación, aunque la piel como principal órgano del tacto cumple como receptor a distancia y de inmediación ya que además de ser sensible al contacto con los objetos, lo es también al aumento y disminución de la temperatura en el ambiente.

La competencia entre cada uno de nuestros órganos sensoriales en lo que se refiere a la cantidad de información que nos proporcionan, es difícil calcularla, pero puede tenerse un valor aproximado si se comparan el tamaño de los nervios que comunican a los ojos u oídos con los centros cerebrales. Por ejemplo "...en sujetos normalmente vivos y vigilantes es probable que la vista sea mil veces más eficaz que el oído en acopiar información..." (Hall, 1972 : 58) y cada órgano por separado nos proporciona además de una cantidad diferente de información, la posibilidad de examinar cierta cantidad de espacio. Como ya se ha mencionado, el uso predominante de un órgano sensorial sobre otro, además de ser una condición histórico-social, es una situación que se forma desde etapas muy tempranas en la vida, en donde aprendemos a excluir cierto tipo de información, mientras ponemos atención a información de otra clase, por ello insistimos: el efecto que un espacio ha de producir en nosotros debe ser calculado con responsabilidad para evitar que tengan lugar los aspectos que hacen deficiente su funcionamiento.

En este sentido se realizó un breve experimento relacionado con la distribución de los muebles que se encuentran en el salón de Actividades Artísticas, en el que ya sea de manera científica o empírica pudo demostrarse la utilidad de planear estéticamente los espacios que utilizamos en el intento de crear las condiciones propicias para un desarrollo integral del alumno a todos los niveles. Independientemente de que el resultado parece por completo obvio, el diseño definitivo nos permitió confirmar que los estudiantes primero, sintieran que el espacio se adecuaba al tipo de prácticas que se realizan en su interior, en segundo lugar, satisfacía la necesidad de distancia entre una persona y otra, y por último permitía una correcta ubicación de los alumnos para atender las indicaciones del profesor; estos aspectos dejaron incluso advertir una mejor disposición para trabajar activamente en tareas donde el paso del tiempo, el ruido ambiental, elementos visuales e incluso olfativos capaces de distraer la atención tenían ya una trascendencia menor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

En este sentido se produjo una relación dialéctica espacio-individuo que se hizo claramente manifiesta en el comportamiento social o de grupo, que se mueve por un lado entre los márgenes de un espacio claramente determinado por barreras –reales y virtuales-, y que por otro lleva implícita la idea de la apertura, si utilizamos el lenguaje metafórico, invitándonos a descubrir lo que hay en el fondo, dando origen a la tentación de abrir al ser y al mundo, rompiendo con el frágil límite entre las dos esferas. La intimidad de ese espacio es la extensión de nuestra propia intimidad, intimidad que fácilmente se convierte en tranquilidad, tranquilidad que está en nosotros, el espacio está en nosotros y conserva la medida de nuestro ser más profundo.

III PROPUESTA PARA LA ELABORACIÓN DE UN DIBUJO MURAL

Cuando dentro de una persona vive el artista, cualquiera que sea su trabajo, se convierte en una criatura inventiva, inquisitiva, atrevida y expresiva. Se siente interesado por otras personas. Trastorna, irrita, ilumina y abre caminos para una mejor comprensión. Allí donde los que no son artistas tratan de cerrar el libro, él lo abre, mostrando que aún pueden existir más páginas.

Robert Henri The Art Spirit

(Edwards, 1988 : 6)

III.1 Aplicación del arte urbano dentro de un espacio arquitectónico

El desarrollo y comprensión de este proyecto –en donde se incluye la parte del contemplador y/o lector-, debe mirarse como un proceso que se dio paralelo entre la parte teórica, conceptual y la propiamente formal o plástica para, de alguna manera ofrecer al destinatario una visión global, que arrojase algunas luces sobre los factores que motivaron su aparición y crecimiento. Para tales fines se hizo necesario fundamentar y ubicar a esta propuesta dentro de un contexto específico que le permitiera ser un testimonio personal de este momento para entonces concebirla como la resultante de una larga cadena de

experiencias predominantemente dibujísticas, es decir, forma parte de una serie de relaciones visuales, intelectuales y psíquicas que se eslabonan cuidadosamente con la intención manifiesta de ofrecer a grandes rasgos una imagen global del mundo.

En el apartado **II.3** hicimos referencia a las áreas de análisis e incidencia que de manera general son abordadas cuando se habla de la estética urbana, dentro de ellas la práctica artística ofrece algunas alternativas que paulatinamente se han vuelto aplicaciones pobres y carentes de sentido, en especial imágenes y objetos descontextualizados que al final son ignorados por la gente, este es el caso por ejemplo de la producción de objetos monumentales -obras generalmente escultóricas y pictóricas- que solucionan de manera parcial el problema de la apariencia en algunas zonas de la ciudad, cumpliendo una función ornamental más que otra cosa, dejando el problema de fondo sin resolver. En ese mismo apartado mencionamos también la conveniencia de integrar la práctica estética dentro de la construcción de un espacio dirigiendo el esfuerzo hacia la transformación de la conducta y participación de las personas. Nuestra propuesta es un dibujo mural y por ello podría decirse que resulta en alguna medida una aplicación tradicional del arte urbano, haciendo referencia a esa práctica tan arraigada dentro de las disciplinas involucradas en la transformación del espacio citadino; sin embargo nuestra intención -como ya hemos mencionado- pretende la trascendencia de la actividad artística hacia los complejos dominios del comportamiento humano, es decir, queremos hacer cumplir a la obra con funciones estéticas y de comunicación (sociales), en donde exista permanentemente la posibilidad de respuesta por parte del usuario-espectador, se hagan patentes sus capacidades expresivas y puedan tenderse ligas entre la obra, el autor y los destinatarios.

III.1.1 *La práctica del dibujo aplicado a la pintura mural*

Como señalamos al principio de este capítulo, el resultado teórico-conceptual y formal obtenido en esta investigación se dio de manera simultánea atendiendo de manera específica cada uno de los aspectos estructurales que consideramos fundamentales para ofrecer un panorama general del dibujo como actividad propiamente artística en primer lugar y segundo, el papel que juega como prueba –boceto-- para la realización de otro trabajo, es decir, la función que este cumple en una obra de grandes dimensiones. En su momento hicimos mención al Movimiento Muralista Mexicano con la intención de destacar los posibles puntos de coincidencia o divergencia (conceptuales, formales y/o temáticos) entre este y nuestra propuesta en lo concerniente a la utilización-transformación de un espacio, la obra de gran formato como un recurso de expresión todavía vigente, y la obra mural en interacción con determinadas condiciones arquitectónicas y de uso.

En las páginas siguientes vamos pues a explorar por separado los elementos formales, temáticos y técnicos que dieron origen a esta propuesta dibujística con la finalidad única de otorgarles un peso específico dentro del resultado, no sin antes aclarar que en todo momento procuramos equilibrar cada uno de estos valores a fin de evitar que alguno tuviera preponderancia sobre el otro.

Por último, es pertinente aclarar que cuando nos acercamos a una obra, primero es necesario visualizarla como un todo: sentir su atmósfera, su dinámica, atender, antes que a cualquier elemento separado, la declaración que la obra nos refiere, buscamos un tema y si existe, aprendemos de él todo lo que sea posible

> ...firmemente guiados por la estructura del todo, tratamos después de localizar los rasgos principales y de explorar su dominio sobre los detalles dependientes. Poco a poco la riqueza toda de la obra se revela y encaja en su sitio, y, al percibirla nosotros correctamente, empieza a ocupar todas las potencias de la mente con su mensaje. (Arnheim, 1979 : 21)

El contemplador, que en definitiva debe abandonarse ante cualquier obra guiado por su sensibilidad y experiencia, fracasará o tal vez librará con éxito su encuentro, imposible saber si será exigente y crítico agudo de los resultados, indiferente o comprometido, pero que el autor desconozca la función de los elementos gráficos sobre el plano y los recursos técnicos y materiales que le permiten enfatizar algunas zonas de la imagen, resulta inconcebible. Por eso el análisis de esta propuesta queremos iniciarlo atendiendo de manera general los aspectos que constituyen su contenido formal y estructural, es decir, dibujístico.

La relación existente entre las partes y el todo –proporción-- es una condición que podemos apreciar en prácticamente todos los procesos y ciclos vitales que conocemos. Cada una de las actividades humanas, entre ellas las artísticas, encuentran un sustento similar en cuanto a la estructura que los constituye, es decir, poseen determinadas cualidades que en resumen logran coordinar cada uno de sus elementos dando claridad a su discurso.

Como sabemos, suelen llamarse artes del tiempo al cine, la danza, el teatro y la música, gracias a que se realizan mediante el movimiento; para el caso de las Artes Plásticas y en particular el dibujo y la pintura –realizadas mediante la materia y el espacio-, existen condiciones que las hacen especialmente diferentes debido a que utilizan un espacio bidimensional como soporte de la obra.[10]

Por lo general, en las Artes Plásticas el tiempo no queda significado a través del movimiento sino que se toma en cuenta la delimitación espacial que el formato de la obra impone. Esta peculiar característica ha propiciado el surgimiento de distintas modalidades que buscan representar un objeto en el espacio –arte simbólico, naturalista o abstracto-, describiéndolo según el concepto histórico que del espacio se ha tenido.

Así pues, la espacialidad cumple con funciones muy precisas en la actividad dibujística o pictórica, según sea la necesidad del autor: insinúa el movimiento de las figuras,

[10] Conceptos manejados por Juan Acha en el libro de texto *Expresión y Apreciación Artísticas*, Trillas, México, 1994, y que de manera recurrente sostiene en su discurso en torno al fenómeno artístico.

jerarquiza las formas representadas, facilita la percepción de la imagen y sugiere la noción de tiempo.

Ya se dijo entonces que el planteamiento de esta obra contempla por un lado, la importancia que el tema posee dentro del discurso plástico, y por el otro las puras características formales del mural -sus líneas, formas y composiciones-, reconociendo sin duda la necesidad de mirarlas como elementos indisociables.

Ahora bien, en la pintura o el dibujo y por tanto en la obra que aquí proponemos, el espacio está dado por la superficie que soporta la imagen –tiene dos dimensiones-- y por la percepción tridimensional del espectador, quien además puede elegir el punto desde donde verá la obra, apreciar su estructura temática y formal, y desde luego el orden que refleja, la relación que existe entre las cosas representadas con el todo (relaciones de cercanía, actitud, posición, etcétera), descubriendo muy probablemente que en el fondo existe un argumento de orientación social en donde se experimentan los vínculos y la interdependencia de cada persona con los demás individuos, y de cada grupo humano con su momento y su espacio (ver láminas). En pocas palabras, la experiencia se completa cuando es posible pasar de los elementos percibidos sensorialmente, hacia otras estructuras que tocan las esferas de lo emocional y lo intelectual.

La aplicación del dibujo a la pintura vislumbra para nosotros la comprensión y análisis del todo por sus partes, teniendo cada una de estas un peso específico capaz de coexistir y sostenerse de manera independiente. Dibujo y pintura se complementan, al tiempo que se funden y rechazan a voluntad y gozo del autor.

III.2 Elementos de organización

En este apartado y con el fin de hacer una pequeña descripción de la clase de cosas que aparecen en la imagen, revisaremos los elementos de organización que intervienen en su composición y, de manera general, tratarán de explicarse los mecanismos perceptuales que actúan sobre los hechos visuales, basando la información en los principios teóricos de la Gestalt. "La palabra Gestalt, nombre común que en alemán quiere decir forma, se viene aplicando desde los comienzos de este siglo [el XX] a un cuerpo de principios científicos que en lo esencial se dedujeron de experimentos sobre la percepción sensorial".(Arnheim, 1979:17) [11]

Para hacer posible este equilibrio relativo a la forma expresiva con el tema, existen dentro de las Artes Plásticas algunos recursos encaminadas a la creación de formas visuales vigorosas que pretenden orientar nuestra labor creativa a cumplir con objetivos muy concretos, como ya se mencionó intentan facilitar la percepción de la imagen jerarquizando cada uno de sus elementos, organizándolos a la vez dentro del campo gráfico y del orden simbólico de nuestras experiencias psicológicas e intelectuales.

Una de estas leyes es la de ***organización plástica*** que se registra sobre la superficie a utilizar –piedra, madera, papel, tela, etc-, prolongando las características del campo visual que exploramos sensorialmente, para plasmarlas de manera ordenada.

Cuando una obra se realiza con este sentido adquiere identidad y posee una vida propia regida por la participación colectiva de sus partes, que buscan hacer una unidad dinámica e integrada por medio de los elementos conocidos como equilibrio, ritmo y armonía,

[11] Al final de este trabajo –en el apéndice-, se hacen una serie de señalamientos básicos que buscan servir como marco referencial y acercamiento teórico a la psicología de la Gestalt: sus ideas esenciales, surgimiento, desarrollo y vigencia.

que actúan como fuerzas o tensiones, dentro del campo gráfico que en este caso es un plano conformado a su vez por cuatro límites y dos dimensiones.

Una ***composición equilibrada*** permite que los elementos formales parezcan estables y no exista en el espectador la necesidad inquietante de verlos ubicados de otra manera. Lo que esta estabilidad busca es hacer comprensible el enunciado visual, manteniendo la acción detenida sobre el espacio.

La manera más elemental de crear el equilibrio dentro de una composición es la utilización de la simetría; pero comúnmente este mismo resultado se produce compensando los pesos visuales por medio de algún tipo de desigualdad.

El ***peso visual*** de un elemento compositivo puede ser reforzado usando diferentes modificaciones que ayuden a destacarlo de las partes que le rodean como el tamaño, la textura (aparente o real), el color, pero sobre todo, la ubicación que guarda sobre el espacio es capaz de conferirle peso. Incluso su nivel de iconicidad –las formas mantienen mayor o menor parecido con las captadas por nuestros sentidos-, o el interés que por sí misma despierta en el espectador –interés intrínseco- son reforzadores del peso visual dentro de una composición plástica. Cabe mencionar, sin embargo que cada uno de estos recursos son viables siempre que el contexto lo permita, es decir, no funcionan como cualidades absolutas, situación que, por otro lado no impide analizarlas por separado y nombrarlas como características más o menos constantes, objetivamente visibles. Lo que a continuación presentamos es una breve revisión de esos aspectos estructurales y perceptuales que de manera general son invariables dentro de las artes plásticas, y trataremos de explicarlos utilizando como marco referencial algunos de los dibujos realizados en esta propuesta plástica.

Cuando hablamos de la ubicación dentro del plano, decimos por ejemplo que una figura centrada en el esquema compositivo nos parece quieta, estable y ligera; pero conforme esa figura se aleje del punto central, visualmente nos dará la impresión de ser más

pesada y para equilibrarla sería necesaria la utilización de otros elementos que le hicieran contrapeso; lo mismo sucede cuando dentro de la composición contraponemos una figura de mayor tamaño a otra que visualmente carece de él, sin embargo la carga de importancia y en este caso el equilibrio compositivo podríamos conseguirlo si al elemento pequeño le aplicamos color correctamente, contrastando su tono por encima de la gama general de la imagen, o hacemos destacar cada uno de sus detalles estructurales, tal vez representando texturas o incluso provocándolas con la materia pictórica.

Cuando vemos un elemento gráfico –punto, línea, plano- sobre una superficie, percibimos no una unidad independiente del todo, sino relacionada con la superficie que la rodea –es decir, el fondo-, otorgándole cualidades especiales –como la dirección, posición-, en relación con los márgenes horizontales y verticales del plano bidimensional que estamos utilizando, los elementos parecen adquirir peso, perderlo, avanzar, retroceder, subir o bajar, según estén ubicados sobre el plano, obligando al espectador a interpretar esa superficie como mundo espacial.

El espectador no agrega voluntariamente estas características a las imágenes estáticas, sino que son propias a las experiencias visuales consideradas como experiencias dinámicas en donde existen una serie de juegos de tensiones que actúan de manera constante sobre un esquema visual.

Durante la licenciatura fue preciso probar con las distintas impresiones que dichas sensaciones espaciales nos producen y acumular este tipo de experiencias para utilizarlas posteriormente -ya sin obstáculos- en la realización de nuestro trabajo, que, como característica fundamental debe tener una estructura dinámica clara y sobre todo legible para el espectador. Dice Gyorgy Kepes (1969 : 67-68): "Para que una unidad óptica sea vista de modo puramente sensorial debe caer en la pequeña región retiniana de la visión nítida; y para que sea vista en términos de aprehensión perceptiva, la imagen debe caer dentro del

campo limitado del acto de atención", es decir, esta organización dinámica de las fuerzas estructurales de un campo visual actúa como figura contra el fondo del campo de conciencia.

Existen también modos diferentes y útiles recursos que ayudan a organizar nuestro plano gráfico, entre ellos podemos contar por ejemplo el de la ***proximidad,*** esta, se establece en términos generales determinando una distancia entre los elementos que conforman una imagen. con la intención de construir una forma articulada que respete la dualidad dinámica de figura-fondo, en donde el espacio vacío desempeñe una función igualmente importante en la imagen y obligue al ojo espectador a variar la velocidad de sus movimientos durante el recorrido de la obra.

La ***agrupación*** por cualidades comunes –tamaños, semejanzas, direcciones, valores lineales, etc- puede servir como un factor de organización igualmente efectivo para formar unidades dinámicas. En las formas que este proyecto propone se utilizan estas dos últimas formas de organización (proximidad y agrupación), aunque predominan visiblemente los grupos ordenados por semejanza –en cuanto a su tamaño, dirección y calidad de línea-- sobre los ordenados por proximidad, en donde puede advertirse que la cercanía entre cada personaje es excesiva y casi vuelve una masa turbia al conjunto de personajes que intervienen en la composición.

Si revisamos las láminas incluidas en el apartado 4 de este capítulo podremos advertir que de manera general la cercanía entre cada figura es excesiva y hasta cierto punto enredada o si se quiere impenetrable y misteriosa.

La liga que unifica a los diferentes elementos de la imagen es lo que conocemos como ***continuidad lineal*** (según Kepes), el efecto que ésta produce es la reducción de todas las partes de la composición a un número menor de unidades que resulta más fácil de aprehender en un acto de atención. La unidad lineal busca dirigir al ojo del espectador a lo largo de la composición casi sin permitirle hacer pausas o rompimientos, la forma es

ondulante o cíclica y cada fragmento tiende a ser visto como continuación del anterior, incluso en donde la línea sólo existe de manera aparente.

En nuestra imagen el orden se mantiene a pesar del gran número de elementos debido a la organización continua y repetitiva de ciertas unidades compositivas que varían las relaciones de estructura de manera constante. Esta variedad conocida como ***ritmo*** es necesaria si lo que se pretende es mantener la atención sobre la obra, partiendo de la premisa de que cambio implica movimiento. El autor arriba citado (Kepes, 1969 : 81)opina que "La meta última de la organización plástica es una estructura de movimiento que dicta la dirección y la progresión hacia relaciones espaciales siempre nuevas hasta que la experiencia alcanza su más cabal saturación espacial."

Si vemos el esquema compositivo de este proyecto, pueden advertirse los niveles rítmicos que propician su organización. Existen tres módulos compositivos rectangulares con las proporciones de una hoja de tablacemento –material que servirá de soporte-, estos a su vez forman una estructura modular que se repite en diferentes posiciones, implicando la variación de alturas, direcciones y tamaños, al tiempo que genera un ordenamiento geométrico sencillo y ondulante –aunque contiene aspectos susceptibles de cambiar- que buscan facilitar el paso del ojo de una a otra forma provocado por el movimiento rítmico de sus contornos continuos. Las líneas enlazan a una figura con otra, conectan a uno y otro grupo y crean direcciones semicirculares que avanzan en algún sentido.

Aunque prácticamente a lo largo de todo el dibujo aparecen las mismas formas (seres humanos más o menos incompletos), las cualidades que poseen son siempre diferentes y tratan de evitar tener un valor uniforme (de tono, color, forma, posición, etc.), es decir, algunas figuras son blancas, otras negras, algunas más poseen diferentes tonalidades de grises, la variedad de tamaño o la indicación de estar realizando una acción nos invitan a ver que algunas de ellas se mueven hacia el espectador, otras darán la apariencia contraria y así sucesivamente en un continuo fluir de la circulación en donde la figura y el fondo

interactúan de manera dinámica. No existe el referente de la línea de horizonte para simular distancia o espacialidad entre las unidades, pero las elevaciones diferentes de cada elemento y sobre todo la superposición de los personajes proporcionan la sensación de profundidad y crean la sensación de espacio. Es aquí donde el elemento rítmico cobra trascendental importancia ya que es el agente encargado de ocasionar una provocación dinámico-emocional y funciona como medio de reacciones óptico-anímicas.

El apoyo más próximo que encuentra el ritmo en la composición es el del color, que sirve para dar acentos en determinadas partes de la imagen -a pesar incluso de ser diluido-, es decir, intenta provocar sensaciones de avance y/o retroceso según su densidad y su textura.

El resultado formal parece de alguna manera complejo o al menos enredado, máxime si lo comparamos con la simpleza de elementos que contienen las imágenes que nos rodean actualmente en los espacios que utilizamos –señales viales, anuncios espectaculares, aparadores--, con funciones limitadas y tareas muy precisas; nuestro mundo parece no tener más tiempo para percibir los detalles y se mueve en un torbellino de sucesos imposibles de atrapar. La conciencia de este hecho obliga a que la propuesta intente ir en contra de esta inercia, queriendo revalorar la riqueza móvil de la realidad vital y de su constante flujo, dando la importancia suficiente a nuestra capacidad de atención para así otorgarle un sitio preponderante a la complejidad estructural, dejando que aparezcan todas las formas que sean necesarias sin tener que cumplir con las reglas de "discreción y buen gusto" en las que de manera reiterada se insiste en algunos sectores de la sociedad, cabe reconocer en ello buena parte de nuestra formación (no solo académica) en la que intervienen imágenes y formas que frecuentemente resultan excesivamente adornadas como las de nuestro arte popular. En realidad aunque deseáramos de alguna manera "limpiar" la composición de todos aquellos elementos que saturan el espacio gráfico, seríamos incapaces de hacerlo, o al menos no podríamos de manera conciente, ya que como se mencionó anteriormente, éstas son preferencias estético-formales que se aprehenden y aceptan como modelos y

referencias desde etapas muy tempranas del desarrollo intelectual y psíquico de un individuo.

Para representar al ***movimiento*** dentro de la composición se utilizó la deformación de los cuerpos, estirando o encogiendo la figura, intentando mostrar la tensión que produce una acción, usamos también la superposición de perfiles diferentes de la misma forma y en algunos casos se fusionó al objeto en actitud de movimiento, su trayectoria y el fondo en un solo elemento.

Debe además considerarse la interpretación que puede hacerse de un objeto que "flota" en un medio que no puede ofrecer gran resistencia, es decir, a cada personaje le corresponde cierta capacidad potencial de acción y entonces puede parecernos que rueda, cae y se mueve libremente en el espacio.

Elevarse significa vencer una resistencia; lo contrario, descender, es rendirse ante esa fuerza que se aplica desde abajo.

En su diccionario de símbolos Juan Eduardo Cirlot (Cirlot, 1991 : 465) escribe sobre los componentes que el simbolismo del vuelo tiene:

> ... el más elemental es el que deriva de la sensación placentera del movimiento, en un medio más sutil que el agua, y con la libertad de la fuerza de gravitación, de otro lado volar es elevarse, y por ello guarda estrecha relación con el simbolismo del nivel, tanto en el aspecto de analogía moral como en el de otros valores de superioridad de poder o de fuerza.

En caso de realizarse esta obra, todos los recursos que se han mencionado serían empleados de manera conjunta teniendo en cuenta además la aportación no menos importante de las huellas de velocidad, fuerza o dirección que quedan indicadas en la trayectoria que sigue el material sobre la superficie en el que se filtra alguna información sobre el movimiento corporal de quien realiza la obra, sugiriendo en el espectador la

sensación de vivir nuevamente los pasos de la coordinación neuromuscular que impusieron las dimensiones y la ubicación espacial de la obra. Este rasgo debe considerarse de vital importancia en lo que a la factura de la obra se refiere ya que nos muestra la huella inconfundible de la acción y no únicamente la de su representación, este elemento en algún sentido estaría proporcionando a la obra coherencia, unidad en tema y forma a la vez que ofrece rasgos de interés plástico a distancias diferentes.

Esta cualidad es una propiedad independiente de lo que se representa con una línea o determinada forma y a la vez puede servir como reforzador del mensaje, equivale a lo que se puede llamar la expresión auténtica de la obra, que está determinada por el hecho de hacer visible la cualidad de movimiento implícita en el tratamiento de la materia sobre el soporte. Y así como la forma general del diseño refleja un organismo que fluye, se eligió al dibujo como el medio que ofrece el menor número de obstáculos al fluir espontáneo y natural de las ideas.

III.3 Desarrollo

Los idiomas visuales están conformados por los datos precedentes de la experiencia equiparados con patrones o unidades visuales, estereotipos interpretativos de una u otra especie de imágenes según la forma en que hayamos aprendido a ver; al manipular estas abstracciones construimos sistemas que llamamos "nuestra imagen" del mundo. Estos sistemas (mundo interno) conforman una especie de correspondencia con todo lo que nos rodea (mundo exterior) y es así como sentimos conocer al mundo.

Finalmente cuando se habla de manifestaciones artísticas, únicamente se cuenta con la apreciación como medio para comprobar la eficacia de sus cualidades y este juicio resulta casi siempre subjetivo, por eso se vuelve necesaria la exhibición constante del trabajo al mayor número de personas posible que califique, valore y conecte a la obra con su momento y la haga participar o la deje al margen de una determinada realidad objetiva o cultural, es decir, no se trata de realizar una obra que produzca estados específicos de placer, rechazo o indiferencia, y en realidad no busca conseguir efectos inmediatos, sino esencialmente examina la posibilidad de que exista en los usuarios una transformación de su conducta a partir de las nuevas condiciones espaciales que el dibujo mural confiere al sitio, por ello en algún sentido podríamos decir que la propuesta plástica no tiene un tema específico o que exista como una forma cerrada, simplemente alude al ser humano, su constante movimiento y evolución, tiene como punto de partida la experiencia perceptual del espectador y del uso que haga de sus experiencias culturales, datos y referencias anteriores dependerá la eficacia y pertinencia de nuestro trabajo.

III.3.1 *Sobre la forma*

La figura humana es atractiva y es capaz de impactar afectivamente nuestra percepción, generando asociaciones, analogías o construcciones y correspondencias con nuestras necesidades psicológicas y/o sociales; en el mural los ritmos sugeridos y el desarrollo formal pretenden estar destacando la necesidad de la memoria, la importancia del pasado y el futuro utilizando una metáfora orgánica en una imagen que bien pudo pertenecer a un sueño que espera ser interpretado, en donde aún se hacen esfuerzos para no permitir que nos rebase una sociedad tecnológica que amenaza con borrar los rasgos individuales de nuestra personalidad.

Planteamos la posibilidad de reflexionar acerca de los movimientos solitarios del otro y los nuestros en función de aquellos, es decir, la relación que establecemos con el entorno y nuestra capacidad de responder a esos estímulos que nos inundan para darles forma. El dinamismo de la imagen nos recuerda el vértigo de nuestra ciudad –que podría ser cualquiera en otra parte del mundo-, en donde todo conduce a un objetivo difuso y la dirección ya no es importante, la corriente te arrastra, te integra, te excluye, te ve y te niega todo el tiempo en una constante y ruidosa acción que en ocasiones impide la posibilidad de la reflexión comprometida, la de dialogar internamente sin obstáculos dentro de nuestro cuerpo-hogar.

José Emilio Pacheco escribe un poema que a nuestro juicio ilustra de manera contundente la situación que aquí se expone, en donde puede sentirse un ambiente desolado y fúnebre, que describe una realidad inevitable, incierta, sin rumbo ni claridad en donde realmente puede sentirse la posibilidad amenazante de ser rebasados por una situación incontrolable que nos exige atención y compromiso al mismo tiempo.

ACELERACIÓN DE LA HISTORIA [12]

Escribo unas palabras
y al minuto
ya dicen otra cosa
significan
una intención distinta
son ya dóciles
al Carbono 14
Criptogramas
de un pueblo remotísimo
que busca
la escritura en tinieblas.

"Estar desnudo es estar sin disfraces.
Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo. El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es una forma más de vestido".
JOHN BERGER

Todas las figuras de la imagen carecerán de vestimenta, tratando de mostrar la realidad de la vida, del cuerpo humano viviente en interacción con otros seres, por lo tanto a consideración nuestra no cabe la posibilidad de un matiz incómodo o con esa pretensión, finalmente la percepción de un desnudo está íntimamente relacionada con la persona que contempla esa desnudez, es decir, encierra un aspecto social y subjetivo, percibir, recordemos es captar un objeto de la realidad a través de uno o varios de nuestros sentidos otorgándole un significado, de no atribuir ninguna significación a ese objeto estaríamos hablando tan solo de una sensación. No obstante, cabe mencionar que un mismo objeto

[12] Pacheco, José Emilio. *Fin de siglo y otros poemas.* México, Fondo de Cultura Económica, 1ª ed. En Lecturas Mexicanas 1984. 136 p.p . página 28.

captado por los sentidos de dos personas distintas, puede ser percibido de dos diferentes maneras ya que el significado que cada una de ellas le asigna puede ser contradictorio o desigual.

En este sentido la concepción de estar desnudo resulta diferente en todos los lugares y culturas del mundo, siendo también muy diversos los puntos de vista y consideraciones que de esta condición se tengan. Así entonces, la percepción es un acto mental y especulativo, sujeto a la subjetividad de cada individuo, siendo su principal propósito la reconstrucción de la realidad.

En el caso de la desnudez del cuerpo humano existe una problematización básica –a nivel cultural-- en donde quedan determinados los límites de aceptación social que indican cómo se percibe la corporeidad y por tanto sugieren la manera en que debe presentarse un desnudo para ser aceptado por los miembros de determinado grupo.

Jean-Claude Bologne señala, a propósito del sistema del pudor en la Edad Media, tres niveles de conciencia al respecto de la desnudez, aspectos que existen aún –aunque un poco transformados- en nuestra sociedad contemporánea: [13]

> La carne es, ante todo, símbolo de vulnerabilidad. Opuesta al espíritu, es la parte vil, vergonzosa del hombre, sede de la tentación, del sufrimiento y la muerte. La desnudez mostrada venía siendo un castigo basado en la humillación. Pasear desnudo a un condenado, atarlo a la picota, es reducirlo a su parte sufriente. Los condenados aparecen desnudos frente a los elegidos vestidos.

La vulnerabilidad de la carne está ligada a su impureza: es impura porque es vulnerable (incapaz de resistir la tentación); vulnerable porque es impura (el pecado original introdujo el pecado en el mundo).

---

[13] Tomado del ensayo de Arnulfo Eduardo Velasco "La problemática de la desnudez: intento de análisis de nuestra percepción de la corporeidad". Dirección electrónica: http://fuentes.csh.udg.mx/cucsh/sincronia/summer00.htm. México, 2000, Universidad de Guadalajara.

La desnudez develada testimonia por tanto la lujuria y la suciedad del alma.
Voluntaria y conscientemente, es impudor y no humillación. Es la carne de la mujer, el seno en contra del cual predicarán los moralistas a partir del siglo XIV, la carne del diablo y de los heréticos.
A estas dos desnudeces concientes se opone la carne en su inocencia. En la vida cotidiana la desnudez vivida no tiene nada de escandaloso. Se le acepta en el baño, en la cama, en los *sitios privados*, en tanto no sea señalada para la burla ni se designe a sí misma para la tentación. Un cierto apudor es entonces posible, al menos en teoría.
Podemos encontrar esos tres niveles como posibilidades de muchas de las actitudes actuales de nuestra cultura:

1. El desnudo que pretende humillar o ridiculizar a una persona.
2. El desnudo como manifestación del erotismo, la lujuria, el impudor.
3. El desnudo como manifestación de la inocencia que conduce a un "comportamiento natural".

Ahora bien, independientemente de las consideraciones personales acerca de la desnudez y haciendo a un lado incluso la carga ingratamente arbitraria de la naturaleza, sería acertado decir que el cuerpo humano ha sido siempre una construcción cultural, que en nuestros días se vuelve un objeto más del deseo implacable por alcanzar la 'perfección' –pautas corporales establecidas y aceptadas socialmente que además determinan artificialmente nuestro acceso y aceptación a dicha sociedad-.

En el caso que nos ocupa (el de las formas pretendidas en el mural), el desnudo es mostrado como manifestación de un comportamiento natural, en el que no existe ninguna pretensión de ridiculizar o humillar a una persona y tanto menos hacer alusión al erotismo o la lujuria.

Es importante mencionar de cualquier modo que la manera en que un grupo asume una determinada forma de estar desnudo –aunque ésta se considere como una expresión

artística- está todavía determinada por cuestiones ideológicas, moralizantes y por demás subjetivas.

Por este motivo la imagen necesita ser apreciada para adquirir su significación, para convertirse según el receptor, en una instancia artística, erótica o pornográfica.

Finalmente, si se ha decidido utilizar al cuerpo humano como forma dominante es por considerar que nos habla directamente y produce un efecto en nosotros (positivo o negativo) que nos permite reconocer la realidad que nos rodea y esa realidad íntima que sólo nosotros conocemos, vernos reflejados de alguna manera hace que nos sintamos aludidos, reforzando la idea que tenemos de nuestra propia corporeidad.

> ...Pero cada hombre, no es tan sólo él mismo, sino el punto único, singular e importante, en el que se entrelazan los fenómenos del mundo, una sola vez y nunca más. Es por eso, que la historia de cada hombre, mientras viva y cumpla la voluntad de la naturaleza, es digna de toda la atención, ya que es algo maravilloso...La vida de cada hombre, es un sendero que lleva hacia sí mismo la huella de un camino. Nunca un hombre, ha sido por completo él mismo, pero todos tienen la aspiración de llegar a serlo, unos en las tinieblas, otros con un rayo de luz, cada uno como puede. Todos llevan consigo hasta el final, las viscosidades y cáscaras de un mundo primordial. Algunos no llegan jamás a ser hombres, siguen siendo rana, ardilla o tal vez hormiga. Otros son mitad pez, y mitad hombre. Pero cada uno es un ímpetu de la naturaleza hacia el hombre. Todos tenemos un origen común: la madre; todos procedemos de la misma montaña; pero cada uno, tiene su propia meta –como una proyección e impulso desde lo más hondo-, a su propio fin. Podemos entendernos unos a otros, pero comprendernos, sólo cada uno lo puede hacer consigo mismo.
>
> *HERMAN HESSE.*[14]

[14] Hesse, Hermann. *Demian.*, México, Época, 179 p.p., página 10

III.3.2 *Función del edificio elegido*

El lugar que se propone para la realización de la obra difícilmente podría decirse que posee cualidades claramente arquitectónicas y tanto menos que este es un proyecto de integración plástica –que bastante falta hace en nuestra ciudad-, más bien el sitio encuentra su definición entre lo que se conoce como "ingeniería de edificios" (O´Gorman, 1983:) precisamente por buscar la obtención de el máximo de eficiencia utilizando un mínimo de gastos, según palabras de Juan O´Gorman, aunque como el mismo autor menciona, en ocasiones se busca obtener el máximo de ganancia por el mínimo de esfuerzo, haciendo que los espacios destinados a ser ocupados por el hombre se resuelvan de una manera irresponsable, desatendiendo la importancia que cumple la función estética en el desarrollo de la vida a todos los niveles (individual y colectivo).

Después de todo no debemos olvidar que los espacios y medios arquitectónicos creados por el hombre nos dejan ver de manera parcial, la forma en la que utilizamos nuestros sentidos y cómo en función de la información que recibimos, transformamos en mayor o menor grado cada uno de los ambientes que de forma alternativa utilizamos.

La interacción con el entorno -natural o artificial-, la participación activa de cada uno de nuestros sentidos y la transformación del espacio como base o condición del comportamiento, son las tres principales funciones que pretende atender este dibujo-con carácter mural, en donde el objeto estético no pone fin a la cadena de acciones, por el contrario, busca ser fundamentalmente el inicio del proceso de interacciones entre el receptor, su espacio y la obra, evocando rasgos y experiencias vivenciales de lo humano, tratando de provocar en el espectador el reconocimiento e incluso el descubrimiento de su propia identidad.

Nos parece que una consideración importante es crear algo que se ajuste o sea apropiado para el sitio elegido - en este caso: una escuela preparatoria -, teniendo en cuenta

que una obra de grandes dimensiones promueve la convivencia entre la forma realizada y el público que la utiliza, transformando el entorno y produciendo nuevas condiciones espaciales, físicas o estéticas.

"La pintura contemporánea, toda invención, no llegará a su plenitud sino hasta que se canalice en funcional; y no hay otro camino. Por pintura funcional entendemos un 'arte integral', de integración con la arquitectura. La pintura de caballete se está tornando cosa del pasado: arte para minorías." (Mérida, 1953 : 128).

Al ser éste un dibujo mural y no una pintura tal y como se admite de manera general, el resultado probablemente confundirá al espectador que poco está acostumbrado a ver obras que posean formas diferentes de las comúnmente empleadas, provocando tal vez un distanciamiento o incluso alguna dificultad para relacionarse con la obra; sin embargo, nuestro interés como ya se ha mencionado es, en primer lugar, considerar el papel que el dibujo tiene en la creación de una obra plástica como parte de un proceso imaginativo, pero además como una forma artística con fin en sí misma y con un valor independiente elaborado como expresión visual de la imaginación y la representación de las ideas y de las formas.

Por otro lado, creemos que el resultado pude ser igualmente satisfactorio si la valoración del dibujo realizado por una u otra razón con fin en sí mismo está relacionado con el proceso que orilla al artista a explorar cada medio al máximo, según su necesidad expresiva, además debemos tener en cuenta que el dibujo nos permite ensayar o experimentar de manera casi inmediata con las formas esenciales de las cosas, orillándonos a trabajar gráficamente de una manera casi inconsciente para aproximarnos a su realidad estructural.

El impacto, lejos de ser negativo tendría una repercusión de importancia dentro del entorno inmediato, comunicando, dialogando, o al menos proponiendo una forma diferente

de relación con el espacio intervenido, sin provocar la sensación de ser una obra inconclusa o mal terminada, esperando servir al espectador como un vehículo que le permita llegar a importantes estados de introspección.

Realizar un dibujo con este carácter mural nos parece una alternativa viable de comunicación teniendo en cuenta la visión cosal que reina en nuestra época, en donde se dan una serie de lenguajes enajenizantes y la comunicación humana se vuelve cada vez más fría.

El sitio elegido bien requiere de una modificación importante, ya que resulta poco atractivo visualmente, forzando al máximo la tolerancia del individuo a la falta de un ambiente propicio para el estudio y la convivencia, que si bien no está contaminado sonora o visualmente, carece de los elementos expresivos que reflejen las cualidades y características que nos permitirían saber si realmente aquél es un centro educativo en donde se genera el conocimiento y en donde se forman a la vez el carácter y el espíritu.

Su fealdad interior nos provoca la sensación de estar en un ambiente -al que difícilmente podríamos adaptarnos- en donde se encuentran una serie de personas que actúan mecánicamente persiguiendo todas la misma meta, idea que es posible cambiar solamente conviviendo e intercambiando opiniones con los estudiantes que, si bien conservan saludables diferencias entre ellos, pareciera que han perdido la capacidad de hacerlas evidentes expresándolas.

Dice Óscar Olea (1979 : 42)en su libro la Estructura del Arte contemporáneo refiriéndose a nuestra civilización ..."la mala educación reside principalmente en dos aspectos: el aislamiento paulatino pero implacable del hombre en relación con la naturaleza y el acento axiológico que ha sabido poner en la educación del intelecto paralelamente a un desinterés total por la conformación simultánea de la emotividad, [esto] se hace evidente en la tendencia de los programas escolares a privilegiar el estudio de los conocimientos

científicos sobre lo concerniente a la formación artística, truncando el proceso que antiguamente era regido por la naturaleza, en donde cualquier individuo aprendió más que a través de cualquiera de los mecanismos educativos sistematizados... Ahora es distinto, nuestra soberbia ha llegado a tal grado que pretendemos situarnos por encima de estas 'leyes' y confiamos la formación humana al estrecho esquema de las ciencias particulares y de la especialización técnica."

Al respecto David Galin advierte sobre la importancia que tiene en la educación el favorecer la utilización de ambos lados de nuestros hemisferios cerebrales y señala tres tareas principales que tienen –o deberían tener- actualmente los educadores:

> ...primera, entrenar ambos hemisferios, no solo el hemisferio izquierdo, verbal, simbólico y lógico al que siempre se le ha prestado atención, sino también el derecho –espacial, relacionador, holístico- que suele descuidarse en la mayoría de los colegios. Segunda, preparar a los estudiantes para utilizar el estilo de cognición adecuado a la tarea que se tenga entre manos. Y tercera, preparar a los estudiantes para que puedan aplicar ambos estilos –los dos hemisferios- para abordar un problema de manera integrada.
>
> (Edwards, 1988 : 196)

En este sentido, resulta de gran importancia rescatar este sitio otorgándole identidad y un carácter propio, cualidades que al mismo tiempo contribuirían a generar cierto grado de arraigo en los alumnos, docentes y trabajadores. Estamos hablando de darle utilidad a sus muros, convertirlos en rincones y puntos con alguna cualidad estética. El interior, entonces tendrá una apariencia diferente y otorgará una importancia mayor a las actividades que diariamente se realizan en el sitio.

III.3.3 *Función del mural proyectado*

El contenido de la obra debe proporcionar imágenes que inviten a la contemplación, la reflexión y la acción, impactando el ánimo de los usuarios, haciendo cumplir al dibujo con funciones estéticas, expresivas y de comunicación.

El discurso de la obra no busca ir en contra de el desarrollo intelectual o del avance científico y tecnológico, pero sí advertir sobre los riesgos de depositar toda nuestra confianza y formación a estos factores que han venido a desequilibrar nuestra conducta, advertir sobre el hecho lamentable de haber abandonado nuestra capacidad irracional que cumple la función de lazo entre el hombre , la naturaleza y el cosmos siendo este de vital importancia para tener y ser conciencias activas y equilibradas.

El camino que privilegia la razón inhibe nuestra mitad animal poco a poco y amenaza terminar con nuestra capacidad estética de relacionarnos con las cosas, la naturaleza y por lo tanto, con el hombre. Óscar Olea en su libro El Arte Urbano dice que ... "en términos etológicos, en la ciudad actual el hombre no se comporta como un animal libre, sino como un animal en cautiverio [el suyo] es un hábitat estrujante que ha vuelto inútiles sus pautas ancestrales de conducta, obligándolo a abandonar progresivamente la ritualización de su vida, sin proporcionarle ninguna alternativa equivalente". (Olea,1980 : 21)

Entonces, podemos decir que del equilibrio entre las esferas de la educación y la experiencia depende la unificación de las dimensiones del conocimiento que el ser humano registra en los niveles sensoriales, emocionales e intelectuales.

Consideramos entonces que el dibujo brinda la posibilidad de aplicar directamente, de manera libre y espontánea la apariencia de las formas que es necesario expresar, destacando los rasgos esenciales de la naturaleza humana, sin sentir la obligación de

modelar el volumen, ni la preocupación de lograr formas idénticas a las de la realidad, rasgo que permite al mismo tiempo tomar una distancia del pensamiento lógico, trabajar sin dudas ni errores, provocar en el espectador este escape de su condición racional humana y la búsqueda de una reflexión interna provocada por la contemplación de sí mismo. Lo que se intenta proyectar es la acción, la vida y toda esa carga de actividad interior que lleva implícita, la instauración de un nuevo orden estructural vital, una nueva forma en el plano social y psicológico en donde seamos capaces de hacer uso de todas nuestras capacidades y todos los recursos que nos ofrece el vasto mundo contemporáneo.

El trabajo entonces debe dirigirse a la exploración de soluciones diferentes de la idea y de la forma inicial para tener la posibilidad de seleccionar los mejores resultados y dejar que otras cosas se integren en el proceso, lo alteren, modifiquen y enriquezcan.

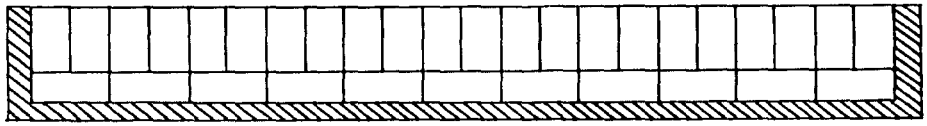
Para esto fue necesario revisar propuestas similares formal o conceptualmente y permanecer abiertos a los elementos que pudieran de alguna manera nutrir el trabajo : recuerdos, libros, experiencias, propiamente la vida y sus discursos cotidianos para poder traducirlos plásticamente. Sin embargo, nuestra principal necesidad no es la de presentar un mensaje anecdótico sino la de responder de alguna manera a los estímulos que ofrece la experiencia de ser y vivir en esta época caótica y fragmentada, misma que nos deja crearnos , recrearnos e integrarnos con la sociedad y la cultura, periodo que por otro lado, se ha convertido en una suerte de acertijo que busca confundir -tal vez no de manera voluntaria- nuestros objetivos y hasta nuestros valores haciéndolos menos claros, alterando nuestras conductas y nuestro discernimiento de las jerarquías que ordenan y le dan sentido a cada una de las actividades que realizamos diariamente, provocando una falta de identidad y reconocimiento del hombre en las cosas que produce, debilitando la relación con su mundo y en consecuencia la relación con los demás y con él mismo.

En este sentido queda como tarea hacer cumplir al arte con una función social que haga posible la comunicación a través de la forma plástica –en este caso, con un dibujo de mural- de un ser a otro ser humano, remitiendo a sus experiencias y rescatando las

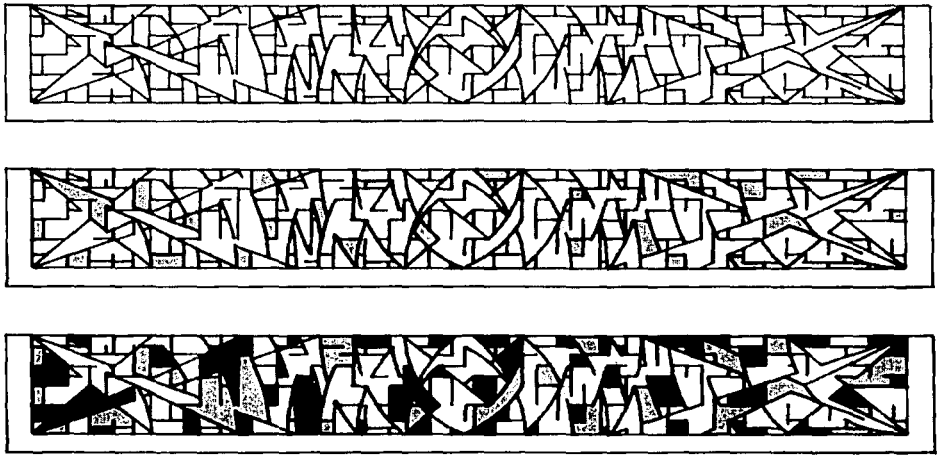
expresiones que aún conserven rastros de verdadera sensibilidad. Por eso las formas que el diseño contiene son orgánicas, porque pretende estar lleno de vida, pero no porque quiera retratar fielmente la realidad en términos de apariencia.

Corresponde a la necesidad de exaltar la vida y su perfección, pretendemos mostrar en la obra nuestro reflejo, algo de lo que poseemos como parte que somos de la naturaleza.

III.4 Serie de bocetos y esquemas de composición

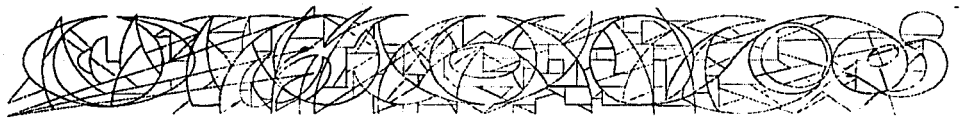


La superficie destinada a recibir las formas de este dibujo mural es una pared plana que mide 28.5 m de largo x 4.5 m de alto. Sobre éste se colocarían 33 placas de tabla cemento de 2.44 m de largo x 1.22 m de ancho cada una, cubriendo una superficie total de 98.23 m cuadrados (26.84 x 3.66 m). En el esquema de arriba se sugiere la posición de cada hoja.

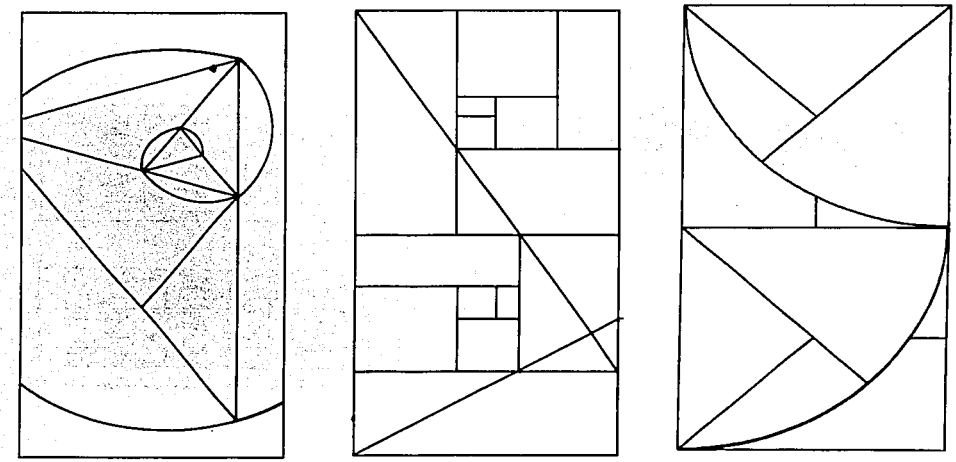


1. Como podemos ver, la misma estructura compositiva (que en este caso se obtuvo a partir de la segmentación del plano empleando la sección áurea para funcionar como soporte rítmico y dinámico de la obra), adquiere un perfil diferente si se hacen variantes de tonalidad.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



2. Las líneas de este otro esquema (conseguidas a partir del azar y la intuición) fácilmente pueden asociarse a la vida, por su ritmo y dinamismo. La exploración en cuanto a niveles de saturación del color podría resultar visualmente compleja a pesar incluso de no contener las formas apuntadas –figuras humanas-.



3. Por último, con la combinación de las 3 estructuras anteriores se realizaría uno más de los esquemas rítmicos probables para la concreción de esta obra. Estos también se obtuvieron –como en el caso 1- a partir de la utilización de la sección áurea y el triángulo sublime.
Cabe mencionar por otro lado que, al momento de montar las hojas de concreto sobre el muro, la variación de niveles en los paneles podría resultar una atractiva alternativa para enfatizar el dinamismo en la composición, sin embargo esta posibilidad para nosotros es marginal por lo pronto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Una composición equilibrada permite que los elementos formales parezcan estables y no exista en el espectador la necesidad inquietante de verlos ubicados de otra manera.

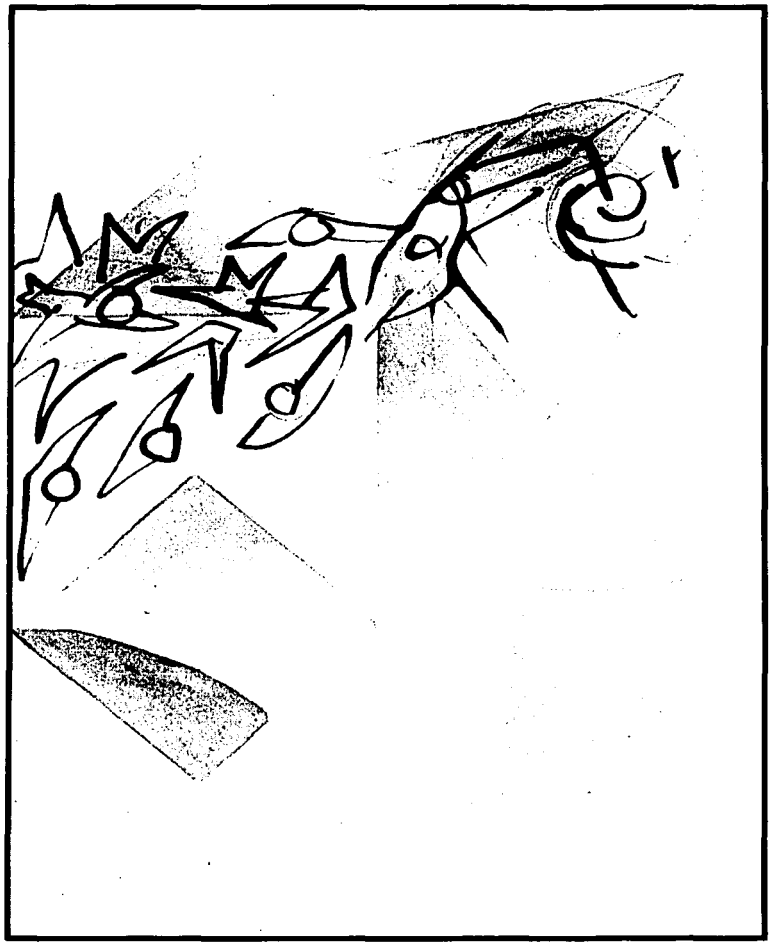
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La ***proximidad*** se establece en términos generales determinando una distancia entre los elementos que conforman la imagen con la intención de construir una forma articulada que respete la dualidad dinámica de figura-fondo que obligue al ojo espectador a variar la velocidad de sus movimientos durante el recorrido de la obra.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La liga que unifica a los diferentes elementos de la imagen es lo que conocemos como ***continuidad lineal*** , el efecto que ésta produce es la reducción de todas las partes de la composición a un número menor de unidades que resulta más fácil de aprehender en un acto de atención.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Aunque prácticamente a lo largo de todo el dibujo aparecen las mismas formas (seres humanos más o menos incompletos), las cualidades que poseen son siempre diferentes y tratan de evitar tener un valor uniforme (de tono, color, forma, posición)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

No existe el referente de la linea de horizonte para simular distancia o espacialidad entre las unidades, pero las elevaciones diferentes de cada elemento y sobre todo la superposición de los personajes –así como el punto de vista del espectador o altura de los ojos- proporcionan la sensación de profundidad y simulan la presencia del espacio tridimensional.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

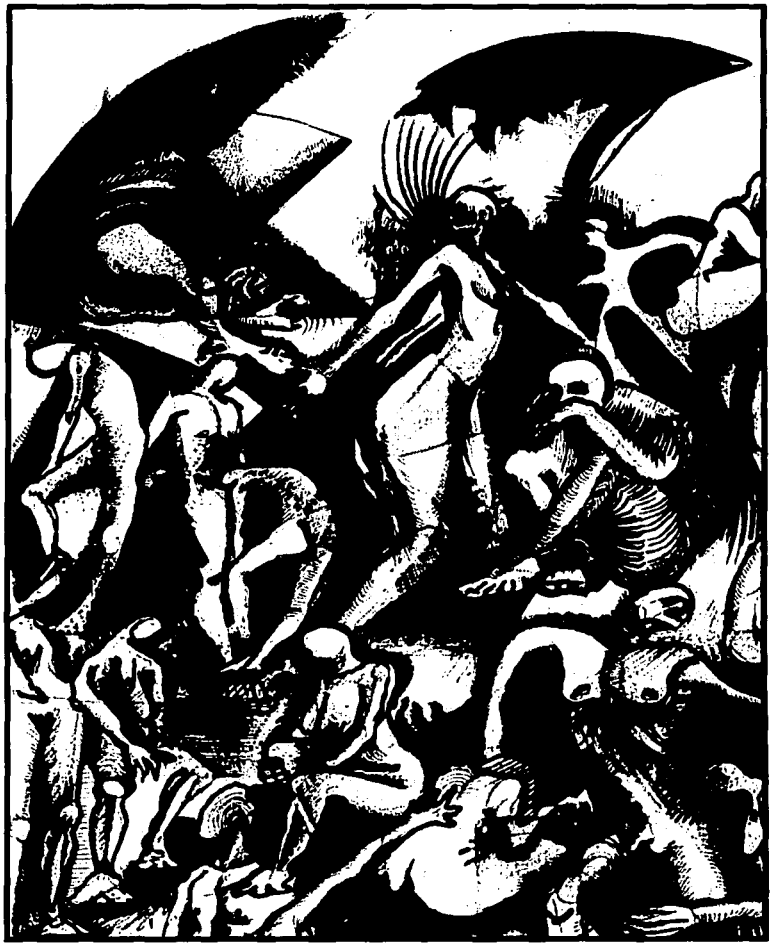
La propuesta intenta revalorar la riqueza móvil de la realidad vital y su constante flujo, cediendo la importancia suficiente a nuestra discreta pero aún presente y potencial capacidad de atención.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Para representar al ***movimiento*** dentro de la composición se utilizó la deformación de los cuerpos, estirando o encogiendo la figura intentamos mostrar la tensión que produce una acción.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cada uno de estos recursos de ***organización plástica*** son viables siempre que el contexto lo permita, es decir, no funcionan como cualidades absolutas, situación que, por otro lado no impide analizarlas por separado y nombrarlas como características más o menos constantes y objetivamente visibles.



Para representar al ***movimiento*** dentro de la composición se utilizó la deformación de los cuerpos, estirando o encogiendo la figura intentamos mostrar la tensión que produce una acción.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Algunas figuras son blancas, otras negras, algunas más poseen diferentes tonalidades de grises, la variedad de tamaño o la indicación de estar realizando una acción nos invitan a ver que algunas de ellas se mueven hacia el espectador, otras darán la apariencia contraria y así sucesivamente en un continuo fluir de la circulación en donde la figura y el fondo interactúan de manera dinámica.

El apoyo más próximo que encuentra el ritmo en la composición es el del color, que sirve para dar acentos en determinadas partes de la imagen -a pesar incluso de ser diluido-, es decir, intenta provocar sensaciones de avance y/o retroceso según su densidad y su textura.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Debe además considerarse la interpretación que puede hacerse de un objeto que "flota" en un medio que no puede ofrecer gran resistencia, es decir, a cada personaje le corresponde cierta capacidad potencial de acción y entonces puede parecernos que rueda, cae y se mueve libremente en el espacio.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

III.5 Especificaciones técnicas y materiales

La superficie destinada a recibir las formas de este dibujo con carácter mural es un muro plano ubicado dentro de las instalaciones del Colegio Miguel de Cervantes Saavedra -en el patio principal-, mide 28.5 m de largo x 4.5 m de alto. Sobre éste se colocarían 33 placas de tabla cemento de 2.44 m de largo x 1.22 m de ancho cada una, cubriendo una superficie total de 98.23 m cuadrados (26.84 x 3.66 m), existe además la posibilidad de modificar la orientación espacial y la diferencia en el nivel de cada uno de los paneles de concreto como recurso que busca otorgar variedad a la totalidad de la composición tratando a la vez de hacerla atractiva y compleja, produciendo un efecto dinámico que resulte interesante.

Sin embargo, este sería un recurso alternativo si consideramos que los criterios del dibujo –o la pintura- están sentados de manera general sobre premisas que lo definen como la representación gráfica de la realidad sobre una superficie de dos dimensiones, entonces, si modificáramos el área destinada a recibir las formas de la composición, diferenciando los niveles en los paneles de concreto, de alguna manera estaríamos no sólo transgrediendo e ignorando esa significativa cualidad del dibujo, sino que al negarla también estaríamos subestimando los verdaderos alcances de este medio cuando se utiliza como la expresión de una experiencia perceptual. En realidad se pretende que la complejidad se logre por la superposición de cada forma en la composición creando la percepción de un patrón visual enredado, relacionado con la idea de un caos y un orden unidos en armonía, generando inevitablemente el eco de las imágenes con las que nos enfrentamos constantemente de un mundo lleno de ambigüedad e incertidumbre, azaroso y cambiante, situación que puede resultar análoga a la experimentada por un estudiante de preparatoria al tener que dirigir su

vida hacia un objetivo promisorio, muchas veces sin estar comprometido con las causas, es decir, es un modelo impuesto socialmente que difícilmente se puede contrariar.

La concepción de esta idea debe seguramente estar relacionada con la percepción externa de todo lo que nos rodea y fundada en la experiencia que de vivir en este momento específico, la forma en que esta realidad es entendida y asimilada, sirviendo todo para que la respuesta se convierta en el reflejo de ese mundo que se eleva sobre la base de un esquema interior en donde no solo intervienen la formación e intuiciones, sino también la memoria, gustos, inquietudes, dudas, lo que conocido y lo que en ocasiones no es posible entender, sentimientos, temores, etc.

La idea que impulsa la creación de este trabajo es el convencimiento de la necesidad de instaurar un nuevo orden a todos los niveles -orden entendido como la modificación mental (acción) de la realidad, antes de la modificación material o espacial del entorno- que involucre además de nuestra capacidad racional, nuestra parte sensible y emotiva, haciendo posible la utilización de todo nuestro potencial humano.

III.5.1 *Materiales* [15]

La pintura acrílica puede aplicarse casi sobre cualquier superficie, sin embargo es necesario elegir los materiales adecuados para estar seguros de la permanencia de la obra durante el mayor tiempo posible. En realidad los soportes que se usan con mayor frecuencia

[15] Tomado de la tesis de Maestria *Pinturas acrílicas* de Hèctor Alfonso Inda Hernández. México, 1994. 56 h.: con ilustraciones, páginas 28 a 40.

para la pintura acrílica son la lona de algodón, lino, madera, aglomerados y papel, esto no quiere decir que los resultados sean desfavorables si se utilizan otro tipo de bases como la de concreto. El proceso que exige la utilización de pintura acrílica en la realización de una obra, es considerable, ya que este es un material de secado rápido que orilla a resolver con decisión y rapidez el contenido formal de la obra, influyendo de manera trascendente sobre sus cualidades estético-visuales.

Existen en el mercado una serie de complementos para la pintura acrílica destinados a modificar su calidad de acuerdo a las necesidades técnicas de la obra y su autor, que ofrecen una buena variedad de posibilidades de manejo:

GEL MATE Y BRILLANTE.- Se trata de la emulsión acrílica que se usa para fabricar los colores acrílicos. Su grado de viscosidad es similar a la de los colores ya preparados facilitando su mezcla con ellos. Proporciona a los colores mayor transparencia sin que la materia pierda consistencia –como sucede cuando se diluye únicamente con agua-, permite conseguir fácilmente veladuras que pueden ser finas o pastosas. Resisten el frotamiento y no alteran las cualidades de brillo, luminosidad o consistencia en los colores.

Además, existe la posibilidad de mezclarlos únicamente con pigmento –que previamente debe ser humedecido-, a fin de obtener un color diferente que puede ser tan transparente como se desee.

El gel mate tiene en su composición un pigmento inerte que evita la brillantez, aunque existe la posibilidad de mezclar los dos tipos de gel para conseguir diferentes grados de opacidad. Otra cualidad importante es la utilización del gel para añadir cargas de materia a la superficie que recibe la obra. Para utilizar así este gel es necesario humedecer un poco la superficie donde se desea la carga, se debe aplicar una capa gruesa de gel con una brocha o espátula, se esparce el material de carga en la zona y se deja secar perfectamente,

luego se aplica más gel sobre la capa de carga ya pegada para evitar que llegue a desprenderse.

DILUYENTE.- Es un medio de color lechoso que tiene una apariencia similar a la de las emulsiones acrílicas que puede aplicarse a los colores si se desea tener una consistencia más líquida que no debilite la resistencia de la capa pictórica seca a los frotamientos en húmedo o seco. La dilución con agua es posible debido a que las pinturas acrílicas son de base acuosa, pero es importante no abusar de este uso ya que se corre el riesgo de disminuir el brillo de la película y su capacidad cubriente.

El diluyente por sus características permite conseguir rápidamente películas poco saturadas de color que pueden usarse al iniciar la obra con la intención de colocar la gama cromática que armonizará el conjunto desde el principio. Con la utilización de este material se obtienen veladuras muy finas y líquidas que conservan el carácter brillante y profundo del color.

BARNIZ MATE Y BRILLANTE.- Son barnices acrílicos que tienen un alto grado de transparencia y resistencia al envejecimiento. Es conveniente aplicar una capa de alguno de estos barnices cuando la obra haya sido terminada, ya que mantienen aislada la capa pictórica del medio ambiente y disminuyen el grado de ensuciamiento por la acumulación de polvo ya que la limpieza se realiza sobre la superficie del barniz y no sobre la pintura.
Su base es acuosa, lo que permite que sean diluidos con pequeñas cantidades de agua, además de ofrecer la posibilidad de mezclarlos entre ellos para obtener un grado de opacidad intermedio. La utilización de este barniz otorga a la obra una superficie homogénea que puede ayudar a que el resultado técnico sea más completo.

TEXTURAS.- Aunque existe dentro de una obra lo que pudiéramos llamar "texturas virtuales", provocadas por goteos, brochazos, chorreados, frotados, etc.,la utilización de variantes en las propiedades de la superficie, resulta una alternativa que debe considerarse

como visualmente necesaria -considerando las dimensiones de la obra-, con la intención de acentuar determinadas zonas de la composición y de ofrecer calidades táctiles reales. Estas pueden ser obtenidas a partir de la inclusión de otros materiales como el polvo de mármol o de ladrillo; sin embargo estos materiales con el tiempo pueden llegar a dañar la superficie o alterar el color, por eso existen en el mercado texturizadores fabricados con material sintético que resultan inofensivos para la obra, es decir no producen ninguna reacción química ni física entre el soporte y el color, además de ser más ligeros que los materiales naturales mencionados, cualidad necesaria en una obra de gran formato.

Existen tres tipos de texturizadores que no presentan problemas de adhesión, ya que las partículas de material se integran al medio utilizado, anclándose a la superficie. El texturizador granulado debe aplicarse sobre una capa de gesso o blanco con una espátula ya que puede suceder que la pasta de color no lo cubra por completo. Sin embargo, los tres tipos de texturizadores pueden aplicarse fácilmente con brocha y la ayuda del diluyente para extender los gránulos.

SOPORTE.- Existen diferentes tipos de soporte clasificados por sus cualidades de flexibilidad o rigidez. En este sentido existen los soportes rígidos, de dureza intermedia y los flexibles. Los soportes flexibles son los más utilizados para pintar con acrílicos, la loneta, la manta o incluso el yute y desde luego el papel aceptan bastante bien la aplicación de gesso o la imprimatura. Entre los soportes rígidos se encuentran los metales, aglomerados y maderas duras, revoques minerales, etc. Cada uno de ellos requiere de una preparación previa que emplea diferentes materiales. El soporte que va a recibir esta obra es rígido, y a continuación se mencionan las características más importantes de su composición. [16]

TABLACEMENTO DUROCK.- Son placas de cemento rectangulares con espesor de 13 mm, 1.22 m de ancho y 2.44 m de longitud, fabricadas a base de cemento Pórtland con

[16] Datos proporcionados por el fabricante. Durock Tablacemento.

aditivos especiales y reforzadas con una malla de fibra de vidrio integrada dentro de la placa en sus caras interior y exterior.

La placa de cemento Durock es resistente a la intemperie, soporta altas temperaturas, no es inflamable, no contiene asbesto y no sufre ningún deterioro ante una exposición prolongada a la humedad.

Se fija a bastidores metálicos o de madera para formar elementos interiores o exteriores tales como muros de división o de carga y plafones falsos, elementos prefabricados, fachadas, faldones o antepechos, bardas y letreros, bases para cubiertas de lavabos o cocinas integrales, elementos decorativos como columnas, divisiones, frisos, etc.

PRODUCTOS PARA TRATAMIENTO DE JUNTAS EN SISTEMA Durock.-El tratamiento de las juntas se hace a base de pastas especiales y cinta de nylon autoadherible a manera de cubrir totalmente las juntas entre placas y dejar una superficie lisa preparada para recibir recubrimientos, tales como pasta, pintura, acabados, cerámicos, etc.

CINTA AUTOADHERIBLE.- Cinta de fibra de vidrio de malla abierta y poliremizada. Sirve de refuerzo entre placas. Mide 45 m lineales por 10 cm de ancho.

ESQUINERO METÁLICO Y REBORDES.- Proporciona protección superior a los bordes y esquinas del sistema de placas de cemento Durock.

Reborde "J" de 2.44 m

Reborde "L" de 2.44 m.

Esquinero metálico de 2.44 m.

BASECOAT.- Mortero premezclado de cemento Pórtland con polímeros látex en seco de color gris de 89 m2 por bolsa de 22.7 kg en una capa de 1.66 mm de espesor.

JUNTA DE CONTROL.- Hecha de lámina rolada en frío con protección de zinc para resistir corrosión.

Una cinta de plástico protege una ranura de 6mm de ancho y 11 mm de profundidad preparada para no desprenderse después de la aplicación y del acabado. Mide 2.44 m de largo.

TRATAMIENTO DE LA SUPERFICIE.- Debido a que la base destinada a recibir las formas del dibujo es porosa, y por lo tanto altamente absorbente es necesaria la aplicación previa de una capa selladora que tape los poros. Será necesario evaluar cuál de las siguientes fórmulas es la adecuada para dicho fin, y sea lo suficientemente resistente a los factores ambientales establecidos.

1. La primera opción es diluir gel mate acrílico en proporción 1:1 con diluyente acrílico más 1/3 o 2/3 de agua referida al volumen completo de gel y diluyente. Se aplica una mano ligera utilizando brocha de cerda, dejando secar completamente. Esta mezcla reduce la porosidad debido a que resulta altamente líquida y penetra profundamente la superficie, proporcionando una base adecuada para la fijación correcta del color.
2. La segunda opción es una técnica propuesta por el maestro Nishisawa en donde deben mezclarse ½ kg de carbonato de calcio, ¼ kg de caolín inglés, 1 litro de mowilith y por último ¼ kg de óxido de zinc, otras variantes son: utilizar ½ kg de blanco de titanio, ½ de caolín, 1 litro de mowilith y 1 litro de agua, o mowilith, caolín, carbonato de calcio y agua en volúmenes iguales. Esta fórmula es aparentemente menos líquida que la anterior y podría de alguna manera alterar las cualidades texturales de la superficie, haciéndola más lisa –condición que no es deseable para este proyecto-, pero tiene la cualidad extra de proporcionar una base blanca por la utilización del carbonato de calcio, dejando lista la base para comenzar a aplicar las formas del dibujo.
3. La siguiente alternativa es prácticamente la mezcla de las dos opciones anteriores: integra 1 litro de pintura acrílica blanca, con 1/3 kg de sellador acrílico, 300 gr de óxido de zinc y 300 gr de carbonato de calcio. La superficie blanca ofrece la posibilidad de empezar a trabajar con altos contrastes, o incluso hacer algunos lavados de color que lleven a la composición de manera gradual hacia tonos más claros o más oscuros,

Una vez que la obra esté concluida, la película pictórica puede protegerse utilizando resina acrílica (1 litro) diluida con agua (1/2 litro), aplicando una capa ligera y uniforme con brocha.

HERRAMIENTAS.- En lo que concierne a los pinceles y brochas, deben utilizarse aquellos que resulten más resistentes al uso y la limpieza. Existen de cerdas de nylon a los que no tan fácilmente se adhiere la pintura seca y pueden ser lavados sin problemas. Otra opción sería utilizar brochas de cerda o pelo natural, con la desventaja de que a estos se adhiere fuertemente la pintura y es necesario mantenerlos húmedos para evitar que se vuelvan inservibles.

Las características de la obra ofrecen otras alternativas en las que no necesariamente se utilizarán los pinceles o las brochas para la aplicación de la pintura, se pueden lograr efectos interesantes haciendo restregados, salpicados, frotados o lavados sobre la superficie destinada a recibir las formas.

III.5.2 *Algunas consideraciones técnicas*

Una de las características principales que poseerá la obra estará determinada por la forma de aplicación de la pintura sobre la superficie. Existe la posibilidad de agregar un color a la imprimatura de tal forma que pueda existir una base pre-pintada en donde puedan destacarse algunas zonas con blanco para las luces, y las sombras con un color neutro oscuro. Las áreas de transición designadas se deben dejar sin cubrir, haciendo que el color de base funcione como escala intermedia y armonice el conjunto. De seguir este proceso, el trabajo puede compararse con el dibujo que se realiza sobre una hoja de color, en donde el

objeto que se representa queda dividido esquemáticamente en tres tonos: uno oscuro para las sombras, uno claro para las zonas luminosas y un medio tono que puede ser la mezcla de ambos y que se usa en las áreas de transición. Hasta ese momento la obra poseería las características necesarias deseadas, que sin embargo pueden ir definiéndose poco a poco utilizando brochazos muy líquidos de pintura, ya sea por la adición de agua, o por la mezcla con el diluyente o alguno de los geles. La condición de esta forma de trabajo requiere que los colores que se aplican en las capas inferiores siempre sean más claros que los que se aplican en las capas siguientes para que el color en veladura tenga una pantalla sobre la que la luz se refleje. La utilización de veladuras, por regla exige que las luces deben ser empastadas, cálidas y opacas, mientras que las sombras deben ser de cualidades contrarias, es decir, líquidas, frías y transparentes.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta y que está relacionado con la realización de la obra es el sitio o la ubicación física de esta. Para ello solamente agregaremos que afortunadamente el muro sobre el cual verteríamos las formas queda orientado hacia el sur, por este motivo los rayos del sol nunca lo tocarían directamente a lo largo de casi todo el año, quedando además una ventaja extra en este sentido: justo enfrente –a escasos siete metros- está ubicado el cubo que conforma el conjunto de aulas y oficinas administrativas que tiene una altura considerable junto con un par de árboles que proyectan un poco de sombra a este espacio, ayudando con ello a la conservación de los colores en cuanto a su nivel de intensidad y brillo, y a la materia pictórica en cuanto a su adherencia, elasticidad y temperatura.

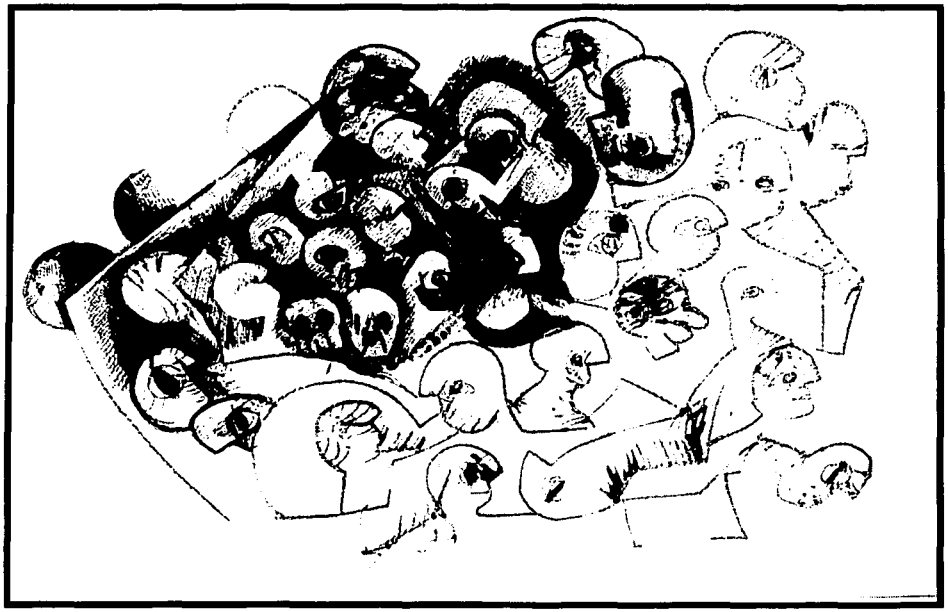
En lo que toca a otro tipo de elementos que pudieran dañar este trabajo después de su realización podemos mencionar en primer lugar a la lluvia y en segundo la posibilidad de sufrir algún tipo de agresión física por parte del personal estudiantil. Para el primer caso puede colocarse en la parte superior de la pintura un bota aguas que con una debida proporción e inclinación, podría evitar en parte el exceso de humedad sobre la superficie pictórica (recordemos de cualquier modo que la obra en si estaría montada sobre el muro con al menos cinco centímetros de separación); para el segundo caso sólo queda como

alternativa educar no solo la mirada del estudiante y demás usuarios, sino también con esto enseñar al personal a valorar y respetar todo tipo de manifestación artística, reconocer sus formas y discursos así como entender sus contenidos temáticos y conceptuales.

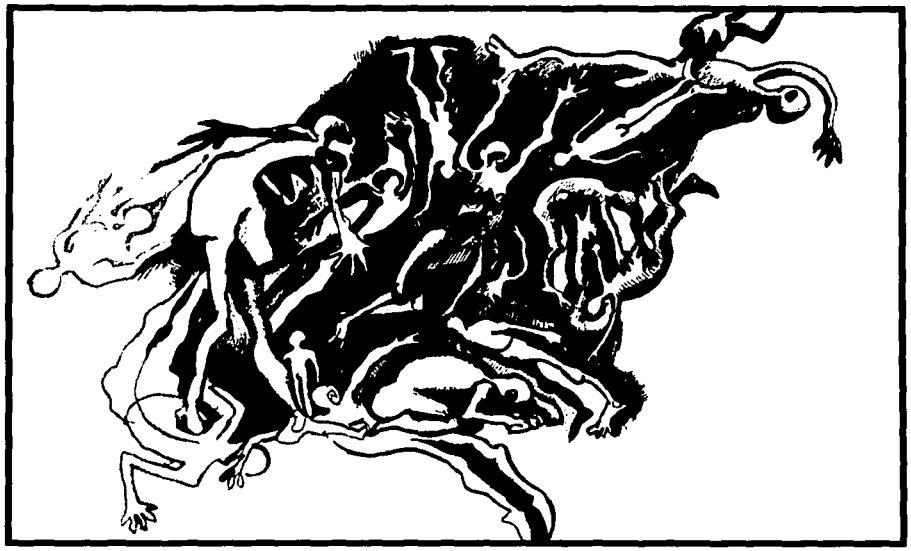
Sólo en estas condiciones espaciales de orientación, temperatura, niveles de humedad así como de calidad en la formación estética del usuario, podríamos tranquilamente asegurar la permanencia de la obra en buen estado por un tiempo razonable. Hay que mencionar sin embargo que la pintura acrílica tiene relativamente poco tiempo de haber aparecido entre los materiales del pintor, por ello aún no contamos con los elementos suficientes para asegurar que su composición química le permitirá tantos o más años de vida y permanencia como los que han demostrado tener otras técnicas recurrentes a lo largo de la historia de la pintura.

LÁMINAS

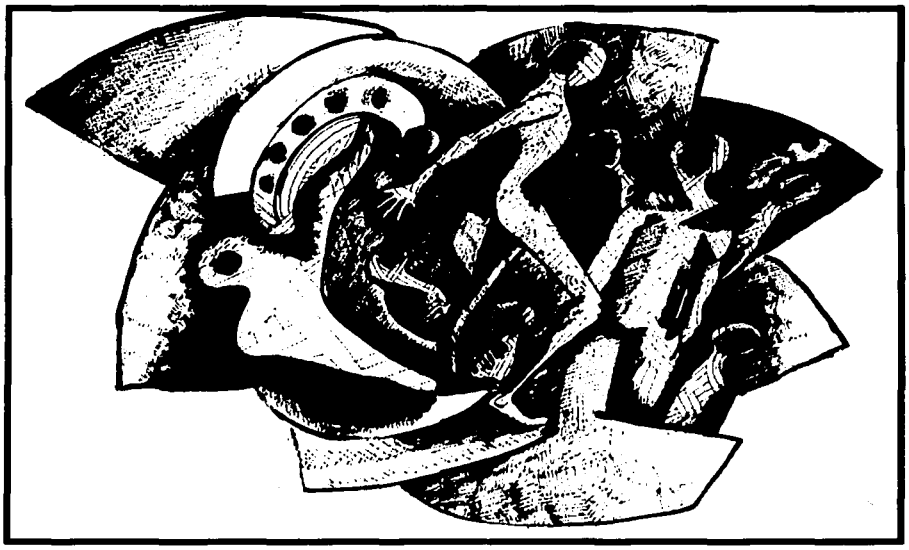
Los siguientes dibujos pertenecen a la carpeta de bocetos efectuados durante el tiempo que llevó concluir esta investigación, por ello la escala del formato no corresponde con la de las hojas de tabla cemento propuestas como soporte de la obra. De hecho, cabe mencionar que las formas expuestas en todo este capítulo son sólo aproximaciones que apuntan gradualmente hacia la realización definitiva de la obra. Cada una de estas imágenes posee una carga expresiva que le permite vivir de manera independiente, sin embargo, cobran un mayor sentido si se las liga al discurso formal y conceptual de las demás.

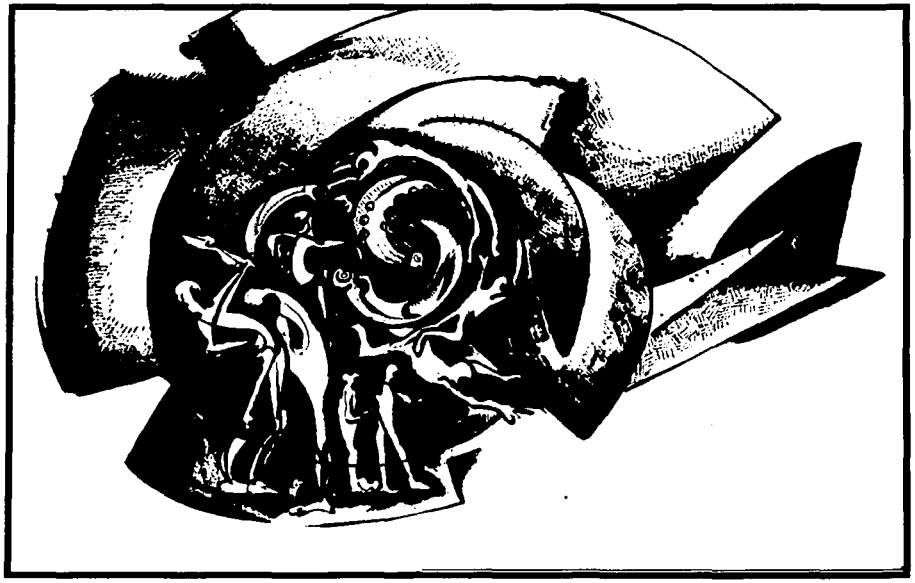


TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGE..





TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DIBUJO: PRESENCIA SIMULTÁNEA DE LA VIDA
CONCLUSIONES

Cuando todo el mundo practique el arte como función de su ser, se acabarán los artistas profesionales, los críticos de arte, los estetas...

JUAN O'GORMAN (1983: 23)

Constantemente y de forma por demás injusta, al dibujo se le ha querido considerar como un género artístico menor –no tanto por los artistas y creadores, pero sí de manera institucional, ya que son muy pocas las exposiciones y convocatorias que lo tienen en cuenta- que hace las veces de ensayo para realizar obras con otras pretensiones formales como el grabado o la escultura; el hecho es que resulta inseparable no sólo del proceso creativo en el caso de la plástica, sino que se extiende propiamente hasta los límites mismos de la vida revelando desde su peculiar punto de vista lugares de encuentro con otras dimensiones y terrenos.

Todavía hoy en la Escuela Nacional de Artes Plásticas se ofrece la clase de dibujo con una presencia curricular importante, aunque evidentemente este periodo resulta insuficiente –apenas cuatro semestres- por lo que debe ser ampliado, ya sea en los planes de estudio o por voluntad del estudiante. Aún así debemos reconocer que buena parte

nuestra formación académica se ha apoyado de manera persistente en la actividad dibujística -que no siempre estuvo ligada con las formas demasiado naturalistas-, habiéndolo utilizado toda vez que deseamos expresar una idea de manera directa y sin distancias. Consideramos al dibujo como uno de los medios más eficaces hasta el momento para la realización de nuestro trabajo tal vez por su gran cercanía con otros modos de producción estética como la pintura, escultura o instalación. Del dibujo reconocemos plenamente su carácter individual y autónomo que junto con la parte intelectual implícita en el proceso o la actividad creativa, contiene una importante carga de la realidad que nos rodea y constituye.

Por ello una de las principales razones que dieron luz a esta investigación fue la intención de aplicar el dibujo en un formato de grandes dimensiones, atendiendo la viabilidad de la transformación estética de un espacio en función de sus características formales.

Por otro lado, en lo que al desarrollo de la actividad profesional refiere, este trabajo está orientado hacia la práctica social de una disciplina artística en donde sería necesaria la participación de los destinatarios a fin de hacer de la renovación del espacio una actividad constante, comprometida y sobre todo de verdadera trascendencia social.

En esta investigación expusimos algunas de las formas que ha tomado la actividad dibujística a lo largo de la historia y de manera particular, su aplicación a la pintura mural empleada como elemento arquitectónico o modificador del entorno que busca orientar, comunicar y dialogar con el morador citadino, revisamos diferentes periodos históricos en donde motivos y materiales también fueron diversos para la realización de una pintura mural, causando una importante modificación a la forma estética de la arquitectura; al mismo tiempo, desarrollamos una propuesta concreta que pretende integrarse de manera armónica y equilibrada en forma, tema, carácter y estilo a las características particulares de un plantel escolar.

Empezamos por considerar al dibujo como prolegómeno de otra obra visual que sin embargo posee un carácter propio como disciplina artística y es dueño de un lenguaje expresivo único que nos permite ordenar nuestra comprensión del mundo, ofreciendo una

valiosa alternativa de comunicación y de conocimiento desde una perspectiva de cercanía e intimidad excesiva tanto para el autor como para el usuario de la obra.

Del mismo modo abordamos cada uno de los temas de esta investigación desde aspectos y disciplinas diversos a fin de aproximarnos a la parte contextual que acompaña la concepción, ejecución y permanencia o niveles de aceptación de la obra artística, así como los móviles personales y el compromiso social –funciones pretendidas e inherentes-- que complican al autor en el momento de enunciar su discurso estético –hacerlo público--. Dicha complejidad flota en la soledad de sus ideas y guarda una innegable y casi matemática correspondencia con las dimensiones de su realidad individual, colectiva, espacial y temporal.

Es necesario alertar o prevenir sobre los riesgos que acarrea el entender la realidad de una manera limitada, una visión de este tipo resulta de poca utilidad no sólo dentro de la esfera de la producción artística, sino que lo es también en cualquier otro tipo actividad humana, si bien es cierto que el artista plástico entiende el valor que tiene no sólo el dibujo sino cualquiera de las manifestaciones artísticas en su vida y su trabajo, muy probablemente para la gente que poco tiempo dedica a la realización o valoración de estos objetos y actividades, resulte poco claro el sentido que tomaría su existencia si al menos se permitiera la utilización de otro tipo de lenguajes y la expresión por medios diferentes del oral o el escrito. En este sentido resulta de gran importancia tratar de revertir los aspectos negativos que aún conservan los métodos de educación que hemos recibido desde la infancia, es necesario permitir que otro tipo de procesos mentales intervengan en la tarea de conocer nuestro mundo interior y circundante, que ayuden y promuevan la utilización de todo nuestro potencial humano, creativo, emocional y racional.

Los métodos de enseñanza deben entonces ser transformados de una manera precisa, apuntando hacia el entrenamiento, utilización y desarrollo de ambos hemisferios cerebrales y cada una de nuestras potencialidades físicas y emocionales.

El dibujo puede ser la actividad detonante de cada una de nuestras capacidades, es capaz de revelar todos esos aspectos creativos que se encuentran ocultos, en parte, por la

utilización predominante de nuestro cerebro izquierdo, que como ya se ha dicho es el que maneja de manera racional, verbal y lógica nuestras sensaciones.

En la medida que todos veamos la práctica del dibujo en particular y del arte en general como una actividad integradora y cotidiana, nos daremos cuenta no sólo de su utilidad y su función, descubriremos además en nosotros la riqueza de opciones que nos ofrece nuestra propia mente, al hacerlo, cada una de nuestras experiencias sensoriales será más poderosa y, evidentemente estaremos transformando nuestra manera de mirar, entender y comportarnos frente al mundo. De la misma forma, terminarían o al menos se diluirían los mitos que todavía hoy rodean a las actividades artísticas y que dejan participar a la mayoría de las personas sólo en el papel de espectadores pasivos bajo la supuesta creencia de que únicamente algunos afortunados poseen la capacidad de desarrollar sus habilidades creativas, quedando al margen todos los demás integrantes de la sociedad no sólo del ejercicio sino también del goce y consumo de los productos artísticos.

Hace algunos años en el Museo de Arte Carrillo Gil se realizó una exposición que llevaba por título *Inapropiadamente Dibujo* en la que participaron diferentes artistas nacionales y extranjeros como Magali Lara, Francis Alÿs, Galia Eibenscutz, Gabriel Kuri y Rocío Maldonado entre otros, en ella hicieron una relectura del dibujo señalando acertadamente -en sus afirmaciones -gráficas y verbales-, su interés por esta disciplina como un medio trascendente en la realización de su trabajo.

Hacemos el señalamiento por la cercanía que existe entre el ánimo original de nuestra investigación con el interés de aquella exhibición por reafirmar la vigencia de esta práctica artística aún a pesar de la existencia y sobre todo integración de nuevos medios, herramientas, tendencias y formas en el campo de las artes. Esta situación nos plantea la necesidad de establecer una postura al respecto, elegir de acuerdo a nuestra necesidad expresiva el recurso adecuado a cada una de las inquietudes que aparezcan sin cerrar el camino a otras posibilidades técnicas y/o estéticas que pudieran integrarse. El arte como todo proceso de construcción está destinado a ser modificado de manera constante de

acuerdo a las condiciones histórico-sociales que le permitieron nacer y sobre todo atendiendo a las condiciones particulares de su autor, mismas que lo orillan en ocasiones a explorar un medio o técnica hasta el cansancio, tener obsesiones de tipo formal o temática, por ello, diríamos que el proceso verdadero ocurre en el creador en la medida que estructura los contenidos de su obra no con la intención de simplemente repetir los signos del arte internacional y lo ideológico-global como forma predeterminada de cualquier propuesta expresiva; sino como la posibilidad de reflejar verdaderamente los rasgos propios de su cultura personal y originaria, es decir, construir con base en un sustento histórico-conceptual un discurso más completo cada vez que se origine dentro de la intimidad espiritual y se proyecte hacia una realidad más extensa e interesante, como si se tratase del alcance paulatino de esferas que se suceden una a otra como los mantos de piel que forman nuestra apariencia.

De manera personal tratamos de considerar en cada propuesta estética algunos rasgos que caracterizan la situación espacio-temporal que azarosamente nos ha tocado compartir, en donde los hechos apuntan implacables hacia la muerte de la representación local, lo particular expresivo se explica ahora en términos de enajenación, lo cultural y propio pretende ser parte de la memoria de todo aquello que fue sustituido por lo moderno y su consumo, dejando como única alternativa un fugaz y estrecho margen de incidencia que consiste en la practica de nuestra libertad creativa imprimiendo en ella la huella permanente de lo individual a fin de evitar producir más objetos inútiles -por incomprensibles y lejanos- para el común de las personas.

Visitando algunas muestras de arte contemporáneo -a lo largo de los últimos dos años- hemos visto que el discurso recurrente de los artistas europeos o estadounidenses tiene como fundamento esa mirada nostálgica hacia las cosas del pasado que hace mucho rebasaron como sociedad, y hacen referencia sobre todo al hecho lamentable de vivir en sitios carentes de la presencia natural, si no es la humana claro, situación que los países latinoamericanos probablemente vivamos muy pronto pero que aún no es una realidad

tangible al menos en países como el nuestro, los objetos o imágenes de esas exhibiciones que mencionamos comúnmente representan a la naturaleza, los códigos entre lo existente y el espacio en medio del fluir, la poética del suceso y la huella de los caminos de cualquier organismo que reconstruye la memoria del sitio con la integración de lo humano.

Por eso, insistimos, de ninguna manera nos oponemos a la legítima presencia de la instalación o los ambientes por ejemplo, como recursos estéticos válidos por derecho propio dentro de las salas de exposición, solo consideramos que las formas y maneras artísticas digamos "tradicionales" en el caso particular mexicano aún nos ofrecen un sobrado margen de recursos y posibilidades creativas que esperan ser expresadas y que en todo caso bien pudieran ser nutridas con la serie de alternativas que en conjunto nos brindan los medios propios de nuestra época.

Hemos recorrido y mostrado hasta aquí la explicación y los bocetos que esclarecen el origen de las formas propuestas para ser exhibidas sobre el muro propuesto en nuestra investigación, estas finalmente son una experiencia más de nuestra persistente búsqueda que relata nuestras notas interpretativas del lenguaje y realidades urbanas, sólo faltaría la pieza –casi nada-- que concluiría satisfactoriamente el esfuerzo realizado.

Por último, elaborar el documento escrito de una obra, nos parece una tarea que a todo creador le corresponde realizar periódicamente al menos como disciplina, ya que supone un ordenamiento conceptual y la transformación simbólica de nuestros medios de expresión, este escrito representa la culminación de una de las etapas del largo proceso que implicará en nuestro caso la práctica profesional de esta actividad, que precisamente comienza con la consolidación de nuestra formación académica.

Las siguientes líneas de alguna manera han sido rescatadas y luego seleccionadas de entre algunos cuadernillos personales destinados todos a ser ocupados por dibujos y consideraciones sobre esta actividad, desde luego cuando muchas de ellas fueron escritas

no aparecía aún la inquietud de desarrollar este tema de investigación y tanto menos emplearlas como referencia, su utilidad se centraba particularmente en dos motivaciones:

1. tratar de verbalizar lo aprendido mediante el acto de dibujar
2. revisar periódicamente estas conclusiones y establecer una nueva postura partiendo de aquellos fundamentos.

Cabe mencionar sin embargo, que en la gran mayoría de los casos las mejores conclusiones –desde luego por su beneficio-- eran de carácter eminentemente gráfico, y cualquier pretensión por escribir quedaba sobrando, por ello la parquedad en la extensión de este apartado, que pide ser leído con un poco de paciencia y comprensión ya que por el hecho de haber sido escritas con intenciones, momentos y en lugares diferentes estas palabras pueden parecer inconexas, divagantes y si se quiere hasta confusas, sin embargo son de carácter concluyente y por ello valoramos sus alcances en términos de importancia y trascendencia para el desarrollo de nuestro trabajo profesional, las ofrecemos como una breve aportación o testimonio pasajero que como tal, en algún momento se verá rebasado por nuevas consideraciones que reflejen de manera más precisa –aunque no necesariamente-- nuestra posición acerca del ejercicio que implica el dibujar ya que como antes dijimos, sería una grave equivocación pretender alcanzar conceptos absolutos o en todo caso fijos que dificultarían bastante el establecimiento de una postura crítica frente a los productos gráficos que hemos acumulado durante los últimos años.

Hemos colocado las frases sin tener en cuenta un orden cronológico particular (de hecho desconocemos la fecha precisa en que fueron escritas), sin embargo por ser ideas muy concretas y en algunos casos tan personalas, este dato carece al menos para nosotros de toda importancia.

* Es un hecho que cuando regreso a dibujos muy anteriores, recuerdo la escena donde fueron realizados, olores y ruidos que zumban en mi mente con insistencia. ¿para qué escribir la fecha?

* Dibujando es posible desnudar la vida, darse cuenta de que el contenido en cuestión, o bien lo que se dibuja es ese afortunado momento que transcurre, soy yo mismo atravesando el filtro de la realidad acompañado del murmullo hostil de la ciudad en la que vivo, convirtiendo los fragmentos en la sombra y reflejo de mi peculiar y hasta ese momento desconocida identidad. Como resultado de este voraz acontecimiento, voy conociendo las cosas, uno que otro animal y con algo más de suerte a dos o tres personas que laten a la par de la escena que tengo de frente, casi siempre violenta y chocante, insólita y gratificante.

* ...por el contrario, la duda nos obliga al movimiento y la acción comprometidas, demanda nuestra reflexión y exige una respuesta que irremediablemente concluye con una nueva incógnita. Es aquí precisamente donde radica la importancia de la actividad dibujística, su riqueza y trascendencia.

* Cuando dibujamos hacemos un esfuerzo por vislumbrar la estructura de las cosas ya sea formal o conceptualmente, lo que queda sobre el papel es el registro irrepetible de lo que hemos aprehendido. Disfruto pensando en el momento de mi muerte, tranquilo; sabiendo que dejo en el papel líneas palpitantes que en algún momento resonarán como latidos dentro de otro corazón.

* Por eso la necesidad de mostrar estos dibujos, evitar que se pierdan asegurando para ellos una mirada comprensiva que los juzgue.

* La condición especial -de dibujo- condena a muchos de mis trabajos a una vida corta, situación irrelevante de no ser por la importancia que les otorgo como parte del

proceso que me lleva a conocer y vivenciar diferentes experiencias que se extienden más allá del espacio en el papel, para mí el dibujo es el medio que enriquece mi trabajo, la actividad que aglutina y protege todo aquello que mi malgastada memoria no puede, haciendo la función de puente entre la experiencia, la idea y mi potencial necesidad de expresión.

* Son ya muchos los dibujos que he realizado, pero pocos para la edad que tengo, algunos más bien parecen recuerdos, todavía menos son los discursos abordados, casi nadie los conoce, quienes sí talvez no pudieron entenderlos, algo de lo que quise decir ya no alcanzó un sitio en el papel de mi cuaderno, ¿o será que tal vez no fui capaz de reflejarlo?

* Ciertamente el acto de dibujar es mágico, por unos momentos la única realidad existente habita el espacio en el papel y llena por completo mi cabeza.

* Algunas ideas que probablemente debí poner sobre el papel me molestan y atormentan mientras duermo, aún así no pienso ceder tan fácilmente, dejaré que pugnen por merecer un lugar en mi cuaderno.

* ¿Quién puede juzgar la importancia de mis ideas sino yo? (al menos por principio), las cosas que verán la luz -importantes o no- serán de cualquier manera guardadas junto a las otras dentro de fuertes cabezas de pasta gruesa.

* Solo me queda mirar, atrapar la esencia de esa constante transformación que fomenta el movimiento, encontrar el camino que privilegia y favorece la visión de mí sobre las cosas.

APÉNDICE

Aún hoy se mantienen vigentes algunas visiones estereotipadas acerca del papel social y cultural que cumplen las artes dentro de una realidad histórica determinada. De manera general se cree que estas disciplinas tienen que ver sólo con el adiestramiento en una habilidad establecida, por otro lado se atribuye la obra a la presencia de dotes especiales presentes únicamente en algunas personas. Estas y otras ideas orientadas a mitificar este tipo de actividades humanas proyectan una visión poco clara de la noción de lo artístico y esconden en sí muchos de los aspectos susceptibles de estudio y análisis serio.

A lo largo de nuestra investigación se presentaron diversos enfoques disciplinares desde los que una obra puede ser considerada y, en virtud de la brevedad en que fueron desarrollados dichos puntos, decidimos incluir este apéndice en donde, con el lenguaje apropiado se explican algunos de los múltiples vínculos de las artes con otras materias del conocimiento.

Los siguientes textos no tienen más relación y más alcance que los nexos que puedan tener con el dibujo y la pintura y, en especial con la pintura mural. Por ello debemos hacer una advertencia: cada punto se tratará de manera elemental y práctica, con la única intención de mostrar algunas de las posibilidades o ventajas que dichos contenidos podrían aportar a quienes inteligentemente los usen en la realización y desarrollo de su labor

profesional, por otro lado, cabe decir que estas notas de ninguna manera son una aportación original ya que, como se verá son tópicos estudiados con los métodos de exploración propios de otras disciplinas como la psicología o la fisiología.

Al mismo tiempo queremos con esto recalcar nuestra postura frente al fenómeno artístico, viéndolo no como un mero producto accidental e involuntario, sino como resultado de, entre otras cosas, la real colaboración entre áreas distintas de la experiencia sensorial, intelectual y cultural que por principio de cuentas ligan a estos productos estéticos, sus motivaciones, alcances y finalidades, con su realidad social e histórica particular.

I. EL ESPACIO VISUAL [17]

La vista fue el último de los sentidos en formarse y es con mucho el más complejo. Son muchos más los datos que llegan al sistema nervioso por los ojos, y a un ritmo mucho mayor, que por el tacto o el oído. La información recogida por un ciego fuera de su casa se limitaría a una circunferencia con un radio de 6 a 30 m. Con los ojos puede ver el hombre las estrellas. El ciego bien dotado está limitado a una velocidad media máxima de 3 a 5 km por hora en un terreno conocido. Con la vista, es necesario que el hombre vuele más aprisa que el sonido para que empiece a necesitar aparatos que lo ayuden a evitar tropezarse con los objetos.

En el hombre, la vista realiza muchas funciones y le permite:

1. Identificar a distancia los alimentos, los amigos y el estado físico de muchos materiales;
2. Orientarse por cualquier clase de terreno imaginable, evitando obstáculos y peligros;
3. Hacer herramientas, cuidarse y cuidar a los demás, valorar alardes y reunir información acerca del estado emocional de los demás.

[17] Hall, Edward T. *La dimensión oculta.* México, Siglo XXI. 1972. 255 p.

Suele considerarse la vista el medio principal que tiene el hombre para recoger información. Por importante que sea su función de "recogedora de información" no debemos desdeñar su utilidad para transmitir información. Por ejemplo, una mirada puede castigar, animar o establecer dominancia. El tamaño de las pupilas puede indicar interés o disgusto.

La visión es síntesis

Es llave en el arco del entendimiento humano el reconocer que en ciertos puntos críticos el hombre sintetiza la experiencia, o sea que el hombre aprende a ver y lo que aprende influye en lo que ve. Esto hace que el hombre sea muy adaptable y le permite aprovechar experiencias pasadas...

En todo estudio de la visión es necesario distinguir entre la imagen de la retina y lo que el hombre percibe. El excelente psicólogo de Cornell James Gibson, llama técnicamente a la primera "campo visual" y al segundo "mundo visual". El campo visual está compuesto por formas luminosas que cambian constantemente (y que la retina registra), y el hombre las utiliza para construir su mundo visual. El hecho de que el hombre diferencie (sin saber que lo hace) entre las impresiones sensorias que estimulan la retina y lo que él ve indica que los datos sensorios de otras fuentes le sirven para corregir el campo visual. Al desplazarse por el espacio, el hombre cuenta con los mensajes recibidos de su organismo para estabilizar su mundo visual. Sin esa retroacción del organismo, mucha gente pierde contacto con la realidad y padece alucinaciones...

Es más fácil de aceptar la teoría de que hablar y entender es un proceso sintáctico que la idea de que la visión es sintetizada, porque nos damos menos cuenta de que estamos viendo activamente que de que estamos hablando. Nadie cree que necesita aprender a "ver". Pero si se acepta esa idea resultan explicables muchas más cosas que con la antigua y más difundida noción de que una "realidad" uniforme y estable es registrada por su sistema

receptor visual pasivo, que hace que para todas las personas sea igual lo visto y que por ende pueda utilizarse como un punto de referencia universal.

El concepto de que no hay dos personas que vean exactamente la misma cosa cuando emplean activamente su vista en una situación natural es desagradable para muchas personas porque implica que no todas las personas se relacionan del mismo modo con el mundo que las rodea. Pero sin reconocer estas diferencias es imposible que se realice el proceso de traslado de un mundo perceptual a otro. La distancia entre los mundos perceptuales de dos personas de una misma cultura es ciertamente menor que la existencia entre dos personas de culturas diferentes, pero de todos modos puede presentar problemas...Una prueba significativa de que las personas criadas en diferentes culturas viven en mundos perceptuales diferentes está en su modo de orientarse en el espacio, de trasladarse por él y de ir de un lugar a otro.

El mecanismo de la visión

¿Cómo puede haber diferencias tan grandes entre los mundos visuales de dos personas? Sabiendo que la retina (la parte del ojo sensible a la luz) se compone de tres partes por lo menos, la fóvea, la mácula y la región donde se produce la visión periférica, la cosa se aclara algo. Cada una de estas partes cumple funciones visuales diferentes y permite al hombre ver de tres modos muy distintos. Como los tres tipos de visión son simultáneos y se funden, normalmente no se llega a diferenciarlos. La fóvea es un pequeño hueco circular en el centro de la retina que contiene más o menos 25,000 conos sensibles al color apretadamente dispuestos unos junto a otros, cada uno con su propia fibra nerviosa. Contiene células la fóvea con la increíble concentración de 16,000 por milímetro cuadrado (superficie del tamaño de una cabeza de alfiler). Con la fóvea puede una persona normal ver con gran precisión un circulito de 1/96 de pulgada a ¼ de pulgada (0.64 cm), según las estimaciones, a una distancia de doce pulgadas (30.48 cm) de ojo. La fóvea, que también se halla en las aves y en los monos antropoides, es un hecho reciente en la evolución...En el

hombre, algunas de las muchas actividades posibilitadas por la visión foveal son enhebrar agujas, sacar astillas y grabar.

En torno a la fóvea está la mácula, un cuerpo ovalado y amarillo, de células sensibles al color. Cubre un ángulo visual de 3 grados en el plano vertical y 12 a 15 grados en el horizontal. La visión macular es muy clara, pero no tanto ni tan aguda como la foveal, porque las células no están tan apretadas como en la fóvea. Entre otras cosas, el hombre utiliza la mácula para leer. Aquel que percibe el movimiento con el rabillo del ojo ve periféricamente. Apartándose de la parte central de la retina, la índole y la calidad de la visión cambian radicalmente. La capacidad de ver el color disminuye a medida que los conos sensibles al color se separan unos de otros. La visión precisa que procuraban las células receptoras (conos) densamente apretadas, cada una con su propia neurona, cede lugar a una visión muy tosca en que la percepción del movimiento es mayor. La conexión de doscientos o más bastoncillos con una sola neurona amplifica la percepción del movimiento al mismo tiempo que reduce los detalles. La visión periférica se expresa en función de un ángulo de aproximadamente 90 grados a cada lado de una línea que pasa por el medio del cráneo...así pues, aunque el hombre ve menos de un círculo de un grado con gran precisión, los ojos se mueven tan rápidamente cuando giran y trazan los detalles del mundo visual que dan la impresión de que la región clara realmente presente en el campo visual es mucho mayor. El hecho de que la atención se concentre en la visión foveal y macular en cambios coordinados también contribuye a la ilusión de una visión clara de ancha zona.

2. LOS ORÍGENES DE LAS RELACIONES ENTRE ARTE Y PSICOLOGÍA.[18]

En los orígenes de la psicología moderna encontramos el pensamiento de W. Dilthey (1833-1911), quien planteó la dualidad entre las Ciencias de la Naturaleza y las Ciencias del

[18] Hernández, Fernando. *Para afrontar las relaciones entre el arte y la Psicología.* Ensayo que aparece en el libro Encuentros del arte con la antropología, la Psicología y la Pedagogía. Manresa: Angle, 1997, 220 p. Páginas 49 a 86.

Espíritu. Desde esta dualidad, el objetivo de la psicología sería comprender al ser humano como entidad histórica. Para ello la psicología habría de ser descriptiva y analítica. Y su metodología habría de seguir una secuencia de observación, análisis, experimentación y comprensión del fenómeno estudiado.

Frente a este camino planteado por Dilthey, en el contexto del amplio debate sobre la constitución de los saberes disciplinares hacia la mitad del siglo XIX, la psicología va a tomar el camino de las Ciencias de la Naturaleza, vinculándose a una nueva disciplina que entonces emergía, la fisiología...

Lo que daría paso a la pérdida de la base filosófica de la psicología y su progresiva vinculación al nuevo paradigma científico.

Pero esta observación es la anécdota de un debate más amplio en el que se encontraba inmersa la psicología en la última parte del siglo XIX. Dos corrientes del pensamiento filosófico aparecerían envueltas en disputa. Una se basaba en la influencia de Locke y los empiristas ingleses, para quienes las ideas provienen de sensaciones producidas por el ambiente. Por lo tanto, hay que descubrir las leyes de asociación de ideas simples para construir ideas complejas. Supuesto en el que se fundamenta el principio de simplicidad: lo complejo proviene de lo simple.

La otra posición se encontraba bajo la influencia de la filosofía de Kant, sobre todo del principio de que las ideas se originan (están) en la mente humana y no pueden descomponerse. Por tanto, lo que hay que investigar es cómo nuestra conciencia accede a las ideas, teniendo en cuenta que la introspección es el mejor método para ello.

Estos planteamientos llevaron a la psicología a escindirse en dos tendencias básicas:

- la que pretendía considerarla como ciencia natural, siendo su objetivo el estudio de los procesos reflejos y sensoriales elementales; y
- la que propugnaba una ciencia mental, cuya finalidad sería el estudio de las propiedades que emergen de los procesos psicológicos superiores (memoria, motivación, percepción, etc.).

Este dualismo se vio cuestionado en 1860, cuando aparecieron tres libros que van a tener una influencia capital en el desarrollo posterior de diferentes disciplinas, entre ellas la psicología. Estas tres publicaciones, fueron, en primer lugar, *El origen de las especies* de Darwin, en el que se ponía en duda la idea de salto, de ruptura evolutiva, y se defendía la continuidad en el desarrollo de las especies.

En segundo lugar, *La psicología* de Fechner, en la que se resaltaba la importancia de los contenidos cuantitativos de la mente humana. Fechner, un personaje peculiar, será uno de los fundadores de la estética experimental, que tratará de medir la respuesta de los individuos a los estímulos visuales.

Por último, el libro *Reflejos del cerebro* de Sechenov, planteaba la necesidad de aislar los reflejos sensoriales motores simples en términos de disposiciones nervio-musculares. Además de impulsar el estudio como mecanismos como el de la inhibición-exaltación nerviosa como vía para explicar el comportamiento del cerebro.

Estos tres libros van a abrir tres vías de investigación fundamentales para el desarrollo ulterior de la psicología como disciplina científica:

a) la relación entre psicología animal y humana,
b) la relación entre ambiente y mente, y
c) la vinculación entre la psicología y la fisiología.

Este inicio también va a marcar la relación de la psicología con el arte que, quedará bajo la influencia del positivismo.

Uno de los primeros en plantear como tema de estudio la relevancia de los estímulos visuales fue quien también sería uno de los fundadores de la nueva psicología. Nos referimos a Fechner (1801-1876) quien, junto con Wundt, fue uno de los primeros que introdujo el método experimental como método propio de la psicología.

Fechner dedica al tema del arte, en su dimensión de estímulos visuales, su obra *Estética experimental* (1871-1876), en la que formula las leyes generales y las constantes de la experiencia artística, reflejo de una unidad neoplatónica en la que *todo es uno*. Unidad que

para Fechner debe «estar situada en el núcleo de la estética». Fechner divide estos principio unitarios en leyes o condiciones necesarias relacionadas con la posibilidad de captación de los estímulos visuales, en virtud de una serie de características formales. Entre estos principios destacan por su influencia ulterior los siguientes:

- el de *umbral estético,* que establece que existe un límite perceptivo por encima del cual sólo lo agradable o desagradable puede considerarse como tal, y
- el de *placer estético,* que está sujeto de forma simultánea a diversas condiciones que varían según su combinación en los diferentes estímulos visuales.

Entre los principios que se derivan de los anteriores, pueden considerarse los siguientes:

- el de la *conexión unitaria de lo múltiple,* que implica asumir que cuanto más agrada un objeto, más contiene aspectos diversos que se reclaman ante ellos;
- el de *la verdad,* según el cual lo que produce un efecto agradable es la conciencia del acuerdo y de la no contradicción entre las representaciones relativas al mismo objeto;
- el de *la claridad,* que está unido a los otros dos, en cuanto que muestra la posibilidad de mantener firme el placer derivado de la contemplación de unos estímulos, incluso en el caso de que exista conflicto entre ellos.

A estas leyes y principios Fechner añadirá una idea que tendrá posterior repercusión cuando se considera «el papel que juega la experiencia previa en la interpretación de los estímulos visuales». Para Fechner, siempre, y especialmente en arte, el encuentro con los signos externos (imágenes, palabras, sonidos) da lugar a un reconocimiento porque los investimos de recuerdos e impresiones personales.

Otro autor que trabajará la relación entre la nueva psicología y el arte será Theodor Lipps (1851-1914), quien toma la idea de Fechner de la asociación entre la respuesta a los estímulos y las experiencias previas de los sujetos y elabora su teoría de la *empatía estética.* La empatía, plantea Lipps, es el acto mediante el cual el sujeto se traslada al objeto para

reencontrarse con él y encontrar todo lo que ignoraba de sí mismo. Este proceso implica una solidaridad fundamental de cada individuo con el universo...en esta relación de aprehensión de los objetos Lipps distingue entre una empatía positiva y otra negativa. La primera se produce cuando el sujeto se dirige al objeto adelantando preguntas y respuestas y en armonía con una relación espontánea: ante un objeto positivo el sujeto siente tanto el estímulo para aprehenderlo, como el deseo de manifestar de manera espontánea la actividad intencional de dirigirse hacia el objeto. Con este proceso va construyendo su propia subjetividad.

La otra forma de empatía, la negativa, se produce cuando el objeto atrae y repele al mismo tiempo, dando lugar a una situación conflictiva. Así sucede cuando se descubre un mensaje ambiguo o poco claro en el objeto. Esta situación lleva al sujeto, por un lado a desear aferrarse al objeto y entenderlo, pero al mismo tiempo vive una situación conflictiva que le impide abandonarse libre y de manera placentera ante él.

En la experiencia artística la empatía funciona igual que en la experiencia diaria. Pero el arte traslada al sujeto a una esfera ideal, donde la *intención* (que aporta el sentido y lo descubre) está reconciliada con la representación, que puede tener como contenido algo doloroso y repelente... Lo que Lipps plantea con este posicionamiento es la necesidad de fundamentar lo que hasta entonces era una disciplina filosófica, la estética, en los principios del positivismo...Así, mientras que la psicología pugna por convertirse en una ciencia positiva, de base asociacionista, está emergiendo una nueva conciencia en el artista, vinculada a los procesos de urbanización y a cómo éstos afectan a la vida-identidad de las personas... mientras el artista se planteaba su identidad en un nuevo entorno cultural, una parte de la psicología buscaba responder a la pregunta ¿porqué nos atrae el arte? a esta pregunta también tratará de responder una tendencia de la psicología que ha tenido gran impacto en sus relaciones con el arte, es decir el psicoanálisis.

3. GESTALT

Esta escuela psicológica surge específicamente en Alemania cuando Max Wertheimer empieza a formularse una serie de cuestionamientos en torno a la percepción durante el año de 1910. La aplicación del término no se limita únicamente al campo visual y ni siquiera al sensorial en su conjunto. Aprender, pensar, procurar, actuar, han sido tratados como Gestalt.

La situación a principios del siglo XX para las ciencias psicológicas se encontraba en un momento crítico en torno al tema de la percepción siendo sus tesis centrales de concepción mecanicista, como la de James Mill, uno de los principales exponentes del asociacionismo, que afirmaba "Nuestras ideas se producen o existen en el orden en que existen las sensaciones de las que son reproducciones", Wundt, Titchner, Ebbinghaus, Thorndike y Pavlov se unen a este modelo y lo modifican sentando sus teorías particulares.

Los psicólogos de la gestalt introdujeron el concepto de organización entre el estímulo y la respuesta de los conductistas, estos últimos consideraban al ambiente como una serie de estímulos independientes, siendo que para los gestaltistas dichos fenómenos percibidos son formas claramente organizadas y no un grupo de elementos sensoriales, es decir, unidades estructuradas, formas, la conciencia del todo y no de la suma de sus partes.

La psicología gestalt considera que la resolución de problemas no está basada únicamente en el uso mecánico de las experiencias anteriores (pensamiento reproductivo), sino que supone la formación de algo nuevo diferente de la información pasada (pensamiento productivo).

Wertheimer fue uno de los tres promotores principales de la psicología de la Gestalt que vinieron a Estados Unidos. Debido a su presencia en el país, la extraña denominación de la nueva doctrina se hizo familiar a los psicólogos americanos, pero ¿en qué medida influyeron las nuevas ideas sobre la teoría y la práctica? Wolfgang Köhler, era bien conocido

por sus experimentos acerca de la inteligencia de los chimpancés. Pero, mientras que sus resultados fueron reconocidos como esenciales, sus conceptos explicativos –por ejemplo el de *insight*- resultaban incómodos, y muy pocos se daban cuenta de que ese estudio específico sobre la psicología de la resolución de problemas era parte de un enfoque totalmente nuevo y global de la psicología en general. El tercer hombre del triunvirato de la Gestalt, Kurt Koffka, escribió el tratado clásico sobre la psicología de la Gestalt, un denso libro lleno de hechos e ideas valiosos pero tan difíciles para el lector que sirvió más a los filósofos que a los psicólogos.

En términos generales poco dicen los libros de texto acerca de la psicología de la Gestalt, por ejemplo que un todo es mas que o diferente de, la suma de sus partes, que Wertheimer inicialmente realizó experimentos sobre el movimiento ilusorio y la percepción de las formas visuales. Pero, una vez más, como en el caso de Köhler, la conexión de estos estudios con la tesis básica de la Gestalt no se pone de manifiesto.

Los libros de texto describen las reglas de agrupación de Wertheimer: cuando una persona contempla una variedad de formas, estas serán vistas como relacionadas unas con otras si son semejantes en tamaño, forma, color o algún otro rasgo perceptivo. Un agrupamiento de elementos como este no parece ejemplificar un proceso gestáltico, y de hecho las reglas de agrupación constituyen solamente la primera parte de un escrito en el cual Wertheimer pasaba de una aproximación más tradicional a un salto revolucionario, demostrando que no es posible explicar un patrón perceptivo simplemente *desde abajo*, es decir, determinando las relaciones entre los elementos, como hacen las reglas de agrupación. Para ello, es necesaria una aproximación *desde arriba*: sólo describiendo la estructura general del patrón se puede determinar el lugar y la función de cada parte y la naturaleza de sus relaciones con las demás partes. Esta inversión del enfoque científico tradicional, que exige métodos totalmente diferentes, se omite generalmente en lo que se dice a los estudiantes acerca de los estudios de Wertheimer sobre la percepción de las formas.

Por preliminares y poco sistemáticas que sean las reglas de la agrupación perceptiva, puede demostrarse que contienen las características básicas de la actitud gestáltica, a saber, el respeto por la naturaleza inherente de la situación a la que se enfrenta el observador. En opinión de Wertheimer, las reglas de agrupación no son arbitrariamente impuestas por el preceptor sobre una colección de formas incoherentes. Más bien, es la constelación de los propios elementos, sus propiedades objetivas, las que influyen en las agrupaciones realizadas por la mente del observador.

En la esfera de lo social, la teoría de la Gestalt exigía al ciudadano que derivase sus derechos y deberes de las funciones y necesidades de la sociedad objetivamente verificadas. Aquí, pues, el individualismo de la tradición anglosajona, profundamente enraizado, y el recelo hacia el poder central y la planificación desde arriba eran implícitamente desafiados por un planteamiento científico que, en momentos de mal humor, fue incluso acusado de totalitarismo...

El sistema nervioso y la conciencia, como parte del mundo humano, hacen sus propias contribuciones y tienen sus propias exigencias, que no han de ser confundidas con las inclinaciones meramente subjetivas del individuo. Por ejemplo, la manera en que es visto un determinado modelo visual depende (a) de la configuración del estímulo y (b) de las tendencias formativas del sistema nervioso, que son distintas de los efectos que tienen los intereses del observador concreto, de su experiencia anterior o de la elección caprichosa...la psicología de la Gestalt se interesaba profundamente por la "naturaleza humana": el hombre tal como percibe, el hombre tal como crece, el hombre tal como comprende. Wertheimer enfocaba la psicología como un científico puro interesado en las leyes del funcionamiento general y, al mismo tiempo, como un poeta que habla de la humanidad...

La ley básica de la Gestalt describe la existencia de un impulso, inherente a las entidades físicas y psíquicas, hacia la estructura más sencilla, regular y simétrica que se puede lograr en una situación dada. Esta tendencia ha sido demostrada con toda claridad en la percepción visual, pero se manifiesta asimismo como un impulso hacia la reducción de la tensión en la motivación...como ley de la naturaleza, el impulso hacia una "buena Gestalt"

fue antes que nada un hecho observado; pero había también determinadas ventajas en el estado de máximo orden de un sistema. Por ejemplo, en la percepción visual, una vez que se había aprehendido la versión más sencilla posible de un patrón, esta resultaba más estable, tenía más sentido y podía ser manipulada con más facilidad. De manera semejante, un estado de orden equilibrado contribuía a un mejor funcionamiento de una mente humana, un equipo o una sociedad. Era por este tipo de valor por el que Max Wertheimer sentía un apego apasionado como persona. Encontraba en la naturaleza una tendencia hacia el equilibrio, el orden, la bondad. Lo hallaba en los impulsos básicos del hombre, cuando no estaba perturbado por distorsiones culturales impuestas y por complicaciones cerebrales improductivas...

Por esta razón, a Wertheimer le desagradaban las personas que disfrutaban con las argucias y laberintos de los cerebros sofisticados, y lanzaba invectivas contra los filósofos y psicólogos que proclamaban que la autosatisfacción egoista y la destructividad eran los móviles esenciales de la naturaleza humana. Su aversión al psicoanálisis estaba claramente imbuida de sentimientos personales, aunque podría decirse que, de alguna manera, Freud y Wertheimer perseguían fines similares, el uno pretendiendo enderezar las desviaciones de los impulsos instintivos con objeto de imponer un dominio de la razón, y el otro tratando de restaurar en sus semejantes su sentido, innato pero mal dirigido, del funcionamiento armónico.

4. INTEGRACIÓN PLÁSTICA DE LA PINTURA A LA ARQUITECTURA [19]

ORGANIZACIÓN PLÁSTICA	Conceptos del balance, del ritmo, de la armonía. Valor del tono. Relaciones cromáticas. Calidades, cualidades del material.
FUERZAS ESPACIALES	Formas integrantes del plano. Direcciones en el plano. Conceptos espaciales. Fuerzas en el plano (focos). Integraciones de ritmo, color, valor, textura.
SUPERFICIES	Atracción y repulsión. Energía, concentración. Intersecciones, áreas radiantes.
DINAMISMO	Unidades dinámicas, relaciones entre éstas. Claridad espacial.
FUERZAS OPERANTES	Simetría, equilibrio asimétrico. Sentido de la armonía.
LEYES DE LA ORGANIZACIÓN PLÁSTICA	Relaciones de las formas dentro del todo. Articulación de las formas. Leyes de la proximidad. Opuestos.
CAUSALIDADES	Cualidades comunes, tamaño, dirección. Dinámica de las cualidades comunes y de las cualidades no comunes. Leyes de la continuidad, rectas, curvas.
SEMEJANZAS PICTÓRICO-MUSICALES RITMO	Matemáticas del orden común. Su concepto. Acento-pausa. De la Divina Proporción, como armonía natural. Ritmos en su diversidad, asimetría de los ritmos como concepto de armonía. Estática-movimiento-dinamismo.
CONCEPTO PLÁSTICO	Pinturas de las cavernas. El Gótico (estatismo) El Renacimiento Los Modernos.
ESPACIO NUEVO	Relaciones entre las formas para conseguirlo. Transparencias, interpretaciones, valores del color.
RELACIONES DEL CONCEPTO NUEVO CON LA ARQUITECTURA NUEVA	Materiales modernos: Plásticos, vidrio, luz controlada
EL COLOR EN LA ARQUITECTURA NUEVA	Valor del mismo en retroceso y avance
CONCEPTO ANTIGUO DEL FOCO PLÁSTICO	Perspectiva lineal (un foco) Perspectiva amplificada Perspectiva curvilínea hasta el cine (variedad de focos)

[19] Mérida, Carlos. *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el Muralismo. Investigación, selección de textos y cronología. Xavier Guzmán (et. al.). México, INBA. 1987. 202 p.*

FUERZAS PLÁSTICAS OPERANTES EN LA ARQUITECTURA	Relaciones físico-matemáticas entre estas.
Funcionalismo de la arquitectura nueva	
FUSIÓN DE LA PINTURA EN LA ARQUITECTURA	Funcionalismo pictórico dependiente
EL COLOR EN LA ARQUITECTURA	Dinamismo en lugar de hechos ópticos
CONCEPTO PLÁSTICO DE LOS NUEVOS MATERIALES	Usos en relación con los diferentes planos arquitectónicos.
INTEGRACIÓN DE UN ESPACIO ARQUITECTÓNICO	Fusión de las formas arquitectónicas y las pictóricas.
DINAMISMO DE LA ARQUITECTURA NUEVA	Contraste entre la perspectiva fija y la de puntos o focos diferentes.
NUEVOS DESCUBRIMIENTOS ESTÉTICO-PLÁSTICOS	El cubismo como generador de nuevos conceptos plásticos. Integración de estos a la nueva arquitectura.
NUEVA TECNOLOGÍA	Campos influenciales de ésta en la arquitectura y como consecuencia en la pintura de tipo funcional.
Elementos nuevos en la Plástica	
NUEVO MURALISMO	Conceptos derivativos.
REEVALUACIONES	Contrastes y diferencias entre antiguos y nuevos conceptos.
COLOR	Concepto físico-químico. Tintas, valores, texturas. Modificaciones resultantes de conceptos nuevos.
FOTOGRAFÍA	Su influencia en los nuevos conceptos.
CONDICIONES ESPACIALES DEL COLOR EN LA NUEVA ARQUITECTURA	Variedad de tratamientos
NUEVAS RELACIONES FUNCIONALES	Necesidad de nuevas escuelas
CONCEPTO DEL NEW DESIGN	Su función en la vida moderna Moli Nagy, Kees, Beyer, Corbussier, etc. Su desarrollo, su influencia, su alcance.
NUEVA VISIÓN PLÁSTICA	Fusión con la arquitectura.
LOS PLANOS DE LA ARQUITECTURA	Planos de semejanza en la pintura. Los ángulos en el plano plástico. Multiplicidad (concepto de hoy).
EL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA	Espacio creado por la plástica. Organización de este. Claridad.
ARQUITECTURA INCOLORA Y ARQUITECTURA DE COLOR	Funcionalismo de la pintura como elemento de goce estético.
Bases físicas de la experiencia espacial en relación con el color	
TODA ARQUITECTURA ESTÁ EN MOVIMIENTO (COMO LA VIDA)	Concepto del color en este movimiento
ARQUITECTURA ESTÁTICA Y ARQUITECTURA DINÁMICA	Muralismo estático. Muralismo dinámico.

FUENTES DEL MOVIMIENTO EN ARQUITECTURA Y EN PINTURA COMO FUNCIÓN	Movimiento, dirección lineal, distorsión. Focos superimpuestos, ejes, divergencias. Masas, fuerzas (por el color)
Conceptos básicos de un nuevo muralismo, diferencias con el antiguo	
LA LUZ	Su carácter esencial en la creación del nuevo muralismo. Espacio-luz. Perspectiva de la luz.
RELACIONES TÉCNICO-ESTÉTICAS-EDUCATIVAS DEL ARQUITECTO Y EL PINTOR EN OBRA COMÚN	Creación de una nueva escuela. Reevaluaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Aceves Navarro, Gilberto 1986 — ***Bañistas y alumbradas***. México: Museo de Arte Moderno. 1986. sin páginas. Catálogo de una exhibición celebrada para el Museo de Arte Moderno en septiembre de 1986- enero de 1987. Título en cubierta: Gilberto Aceves Navarro.

Acha, Juan 1986 — ***Las operaciones sensoriales en el consumo de las artes visuales***. México. Escuela Nacional de Artes Plásticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 1986

1999 — ***Teoría del dibujo: su sociología y su estética***. México, Ediciones Coyoacán, 1999, 150 p. Diálogo abierto, Arte; 70. Coedición con Centro Juan Acha, CONACULTA, FONCA.

Arnheim, Rudolf 1979 — ***Arte y percepción visual.*** Madrid, Alianza Editorial, 1979.

1969-70 — ***Nuevos ensayos sobre psicología del arte***. Versión española de María Cóndor Orduña, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

Bachelard, Gastón 1965 — ***La poética del espacio***. México. 1965.

Berger, John 1974 — ***Modos de ver***. Barcelona. G: Gili, 1974. 117 p.

Cardoza y Aragón, Luis 1988 — ***Pintura contemporánea de México***. México. Era.1988. 232 p.

Carrillo Azpeita, Rafael 1981 — ***Pintura mural de México: la época prehispánica, el virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo.*** México. Panorama. 1981. 155 p

Cirlot, Juan E. 2000 — ***Diccionario de símbolos***. *Madrid, Siruela, 2000. 520 p. il.*

Charlot, Jean 1985 — ***El renacimiento del muralismo mexicano:1920-1925***. México. Domes. 1985. 375 p.

Edwards, Betty 1988 — ***Aprender a dibujar: un método garantizado.*** Tr. Juan Manuel Ibeas. Madrid: H: Blume, 1988. 207 p.

de la Encina, Juan 1978 — ***El espacio***. México. UNAM. 1978

Fernández Arenas, José 1987 — ***La ciudad. Concepto y obra: VI Coloquio de historia del arte.*** México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas; 1987. 289 p.

1988 — ***Arte efímero y espacio estético***. Coord. José Fernández Arenas(et. al.), Barcelona: Anthropos, 1988. 554 p.

Fernández, Justino 1989 — ***Arte mexicano: de sus orígenes a nuestros días***. México. Porrúa.1989. 249 p.

1937 — ***El arte moderno en México: breve historia Siglo XIX y XX***. México. Porrúa. 1937. 473 p.

Gutiérrez, José 1986 — ***Del fresco a los materiales plásticos: nuevos materiales para pintores de caballete y mural.*** México. Domés. 1986

Hall, Edward T. 1972 — ***La dimensión oculta***. México. Siglo XXI. 1972. 255 p.

Hesse, Hermann 1977 — ***Demian.*** México, Época S. A., 1977. 179 p.

Inda, Hdez. Héctor — ***Pinturas acrílicas***. México: Héctor Alfonso Inda Hernández., Tesis de Maestría. 1994. 56 h. :il.

Kandinsky. W. 1973 — ***De lo espiritual en el arte***. Tr. G. Dieterich. Barcelona. Labor. 1973. 122 p.

1994 — ***Punto y línea sobre el plano***. México. Ediciones Coyoacán. 1994. 166

Kepes, Gyorgy 1969 — ***El lenguaje de la visión***. Buenos Aires, Infinito, 1969. 302 p.

Lambert, Susan 1985 — ***El dibujo: técnica y utilidad***. Madrid. Herman Bluman. 1985.

Mérida, Carlos 1953 — ***Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el Muralismo***. Investigación, selección de textos y cronología, Xavier Guzmán (et. al.). México, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, 1987, 202 p.

O'Gorman, Juan 1983 — ***La palabra de Juan O'Gorman***. Selección de textos/investigación y coordinación documental, Ida Rodríguez Prampolini (et. al.) México., UNAM, DGDC: IIE, 1983. 404 p: il

Olea, Oscar 1979 — ***Estructura del arte contemporáneo.*** México: UNAM, 1979. 177 p.: il.

1980 — ***El arte urbano.*** México. Coordinación de Humanidades. 1980.

1997 — **Coloquio Internacional de Historia del Arte. *Arte y espacio:*** *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte.* Ed. A cargo de Oscar Olea. México: UNAM.IIE, 1997. 685 p.

Pacheco, José Emilio. 1984 — ***Fin de siglo y otros poemas.*** México, Fondo de Cultura Económica, 1984. 136 p.

Rodríguez, Antonio 1970 — ***El hombre en llamas: historia de la pintura mural en México.*** Londres. Thames and Hudson, 1970. 519 p.

Rodríguez Prampolini, Ida 1983 — ***La palabra de Juan O'Gorman.*** *Selección de textos.* México. UNAM Dirección General de Difución Cultural: Instituto de Investigaciones Estéticas. 1983. 404 p.

Sánchez Vázquez, Adolfo 1983 — ***Antología. Textos de estética y teoría del arte.*** México. UNAM, Textos de Humanidades, 1983. 496 p.

Suárez, Orlando S. 1972 — ***Inventario del muralismo mexicano: siglo VII a.C.*** México: UNAM. 1972. 412 p.

Smith, Stan 1983 — ***Dibujar y pintar la figura humana.*** Madrid. H. Bluma. 1983.

Tibol, Raquel
1987 ***Textos de Rufino Tamayo.*** Recopilación, prólogo y selección de viñetas por Raquel Tibol. México, Textos de humanidades, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura / UNAM, 1987. 146 p.

Toussaint, Antonio
1986 ***Resumen gráfico de la historia del arte en México***. México. Gili. 1986. 212 p.