



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**“PROYECTO MULTIDISCIPLINARIO DE IDENTIDAD VISUAL  
PARA EL TALLER DE CARNES DEL CENTRO DE ENSEÑANZA  
AGROPECUARIA DE LA FACULTAD DE ESTUDIOS  
SUPERIORES CUAUTITLÁN”**

*CREACIÓN DE UN LIBRO ANATÓMICO EN APOYO PARA EL DISEÑO DE  
IDENTIDAD DEL TALLER DE CARNES DE LA FACULTAD DE ESTUDIOS  
SUPERIORES CUAUTITLÁN*

tesis que para obtener el grado de  
maestro en artes visuales

presenta

HÉCTOR RAÚL MORALES MEJÍA

director de tesis

dr. FERNANDO ZAMORA ÁGUILA

México D.F. JUNIO 2010

**UN/M**  
**POSGRADO**  
Artes Visuales





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## AGRADECIMIENTOS.

A Zenaida Mejía González.  
Por nutrir con su vida lo que soy ahora.

A María Eugenia Servín López.  
Por enseñarme con su amor, a reconocer la belleza en todas las cosas.

A Ricardo Morales López.  
Por su apoyo incondicional.

A los profesores Fernando Zamora, Daniel Manzano, Marco Sandoval, Mercedes Sierra y Jaime Reséndiz.  
Por su valiosa aportación al desarrollo e impulso de mi actividad profesional y docente

## ÌNDICE

Introducción.....	5
Capítulo I. El Taller de Carnes de la FES Cuautitlàn	
- Antecedentes e historia.....	12
- Función del Taller de Carnes y papel dentro de la institución y la academia.....	14
- Tareas que realiza.....	18
- El producto: proceso, calidad y venta de la carne obtenida.....	23
Capítulo II. La carne como motivo de representación	
- Arte y significado de la carne (corporeidad y pathos).....	42
- El desnudo como carne.....	71
- Tratados de anatomía.....	94
- Carnicerías y naturalezas muertas.....	106
- El buey desollado de Rembrandt.....	114
- La Ilustración médica y veterinaria.....	129
- Íconos de la carne en el mundo moderno.....	150
Capítulo III. El grabado como fuente de ilustración y arte gráfico	
- El grabado tradicional en el medio editorial.....	156
- Técnica y calidad visual en obras impresas: marco apreciativo.....	160
Capítulo IV. Diseño de identidad visual para el Taller de Carnes (Propuesta metodológica)	
- Diseño de identidad.....	167
- Directrices: Marco referencial y sustentación teórica.....	177
- La imagen de la carne como elemento signico.....	179
- Significación de la carne y de sus procesos de obtención.....	181
- Valoración de caracteres y criterios de trabajo en equipo para la realización del proyecto.....	182

Capítulo V. Desarrollo del proyecto (aplicación metodológica).....	187
- Planteamiento del proyecto y asignación de tareas.....	189
- Antecedentes de trabajo.....	193
- Marco referencial (imágenes de apoyo y emotivos).....	196
- Bocetaje.....	199
- Grabado de planchas.....	204
- Proceso de entintado e impresión.....	209
- Variantes de impresión.....	216
- Experimentación y terminado del libro.....	220
Capítulo VI. Conjugación de resultados y revisión de propuestas.....	228
- Relación entre áreas de trabajo y procesos de soluciones.....	230
- Aplicación de soluciones en resultados prácticos.....	236
Conclusiones.....	238
Bibliografía y otras fuentes de información.....	240

## **INTRODUCCIÓN.**

El desarrollo de una identidad visual para el Taller de Carnes de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán de la UNAM es un trabajo conjunto de varias áreas del diseño, cuyo propósito general es satisfacer su demanda visual (entiéndase ésta como un área en donde se vislumbra un resultado que complementa el conocimiento, la publicidad, la identificación o el goce visual que pueden realizar profesionales del diseño). El área de trabajo propia del Diseño y la Comunicación Visual considera en primer lugar como una necesidad a cubrir, una identidad visual que permita la difusión y promoción de las actividades propias del Taller de Carnes del Centro de Enseñanza Agropecuaria (CEA) de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán (FESC); así también y en segunda instancia, pretende justificar el trabajo como un planteamiento para la Maestría en Artes Visuales, y que en su momento consideró importante remitir su proyecto en un trabajo de carácter institucional, experimental y académico.

Las disciplinas en las que el proyecto pretende cubrir dichas necesidades para cumplir con sus objetivos están relacionadas con algunas áreas propias del Diseño y la Comunicación Visual, y cada una ha determinado sus propios objetivos generales y particulares para precisar cada una de sus tareas: Ilustración, Fotografía, Multimedia y Diseño de Logotipo;

así también, cada área pretende obtener uno o varios productos que estandaricen su trabajo en resultados concretos; no sin olvidar por supuesto, que en un proceso de trabajo conjunto o en el que participan varias áreas de diseño y en donde la responsabilidad como en este caso no se califica solamente por el resultado en conjunto sino por la aportación individual que cada área genere y la manera en que solventen sus propios recursos y capacidades para lograrlo; y el proceso de trabajo en equipo no resulte como se planteó en un principio, sino de otra manera, situación que no es posible puntualizar ni descalificar por ese motivo, sino que nos permite considerar que la experiencia misma en el proceso creativo de trabajo en equipo implica ante todo tolerancia y condescendencia con lo que los demás piensan y hacen, para que la crítica y la autocrítica redituen mejores perspectivas de análisis.

Por eso, dadas las circunstancias propias de este proyecto y de las necesidades que surgen de mi interés para cubrir los pormenores de la Maestría en Artes Visuales, he considerado que mi trabajo pretende ser un proyecto que por sí mismo se sostiene por sus elementos de contenido y sobre todo por su propuesta visual, y que, debido a eso, he considerado que la parte complementaria de mi trabajo para el proyecto institucional es en primer lugar lo que origina la temática y la creación del mismo, y en segundo lugar un aliciente experimental y emotivo para la creación de mi

obra gráfica, es decir, que pretende ser una continuación de lo que he realizado en el pasado en mi producción como artista visual, retomando con todos sus rubros por supuesto, lo que la experiencia como ilustrador he desarrollado desde hace algunos años, y también incluyo lo que la experiencia como docente en el campo del diseño me ha otorgado como un estímulo al conocimiento de la imagen y una perspectiva mucho más amplia de lo que el campo del diseño y las artes visuales pueden generar en conjunto. Reconocer que existe o que puede existir una conciliación entre ambos campos es el primer paso sobre todo para entender lo que la producción de imágenes en la actualidad implica tanto en el campo de la publicidad como en el de las artes.

La carne como motivo elemental en este proyecto adquiere como perspectiva de análisis, cierta introspección sobre la manera en que se desarrolla una mnemotecnia de la imagen: conglomerados de circunstancias y valores contextuales en torno a la carne vienen a ser una manera de justificar el enfoque de esta tesis y por supuesto la atmósfera del libro anatómico que pretendo realizar. El elemento carne y su simbolismo en múltiples ámbitos, su representación en el arte, la manera en que se trata y se expende para su consumo, la trascendencia de la materia inerte, su representación y clasificación anatómica según las especies son tan sólo ejemplo de lo que puede entenderse como “imagería cárnica”.



Si bien es claro que en esta tesis no es posible ni correcto abarcarlo todo en cuanto que es pertinente definir o especificar objetivos para generar un cause en particular, lo que enriquece visual y conceptualmente el valor del contenido y por ende el proceso creativo, es precisamente disponer de múltiples escenarios en torno a la carne y crear un marco referencial amplio que permita considerar todas las posibilidades para entonces poder tratar lo específico. Así, he dispuesto exponer en el Capítulo 2 ciertas reminiscencias sobre la carne desde una perspectiva histórica, artística, simbólica y cotidiana, que son motivo de mi interés y donde reconozco afinidad con el producto artístico que pretendo obtener, situación que ha motivado en mi conciencia sobre el tema, diversas formas de analizar la representación del animal de consumo, la bestia como carne e incluso la manera en que el cuerpo humano significa carne también y en donde el hombre proyecta a su vez una forma de autoconsumo, no sólo físico, sino ideológico. Debo reconocer que en el proceso de investigación para esta tesis, la introspección sobre los factores que me parecieron en su momento pertinentes para un análisis sobre la carne determinaron otros aspectos que descubrí era imposible excluir, y que en un inicio contemplé y traté en lo posible de mantener dentro de la línea de mi investigación. Los tres primeros temas de dicho capítulo, en donde existe una predominancia descriptiva y analítica del cuerpo humano, se dan en

función de una apreciación propia de la filosofía que de la carne animal tiene el hombre, anteponiendo su propia imagen; es decir, una conciencia de la carne animal sólo es posible concebirla dada esta anteposición que tiene la carne propia, la humana, dado que los moldes perceptivos o de apreciación del animal se dan en relación a los que nuestra experiencia en nuestra especie se suscita. Esta postura, generadora de múltiples pormenores en torno a la carne que como obra de arte, como desnudo, como estudio anatómico y lo que significa es sustancial para el desarrollo de una conciencia del cuerpo animal a través del nuestro, por eso lo incluyo. Una vez dilucidada una atmósfera filosófica sobre la materia cárnica, los siguientes temas del Capítulo II tratan directamente al cuerpo animal como motivo de estudio y delinear esta parte didáctica en la que las imágenes artísticas, anatómicas y simbólicas complementan una idea o conciencia de la carne.

En el Capítulo 3, considerando que el segundo objetivo general es crear una imagen institucional y en donde mi participación es determinante para otras áreas de diseño, he incluido también una metodología sobre la manera en que un proyecto en equipo de esta naturaleza se lleva a cabo, señalando todos los pormenores que nos remiten a circunstancias que en el camino encontramos en conjunto para solventar nuestra tarea: comunicación, negociación, colaboración, dependencia, etc. Y cierta relación con

metodologías que estandarizan la labor del diseñador pero que no exponen variables o concatenaciones en su creación.

Y por último, la labor específica de este proyecto considera también una breve descripción de la importancia que tiene la gráfica como sustento visual en la ilustración y en la experimentación; menciono algunos aspectos que me parecen importantes de la trascendencia y participación del grabado en las publicaciones, considerando desde luego mi experiencia en el ramo.

Crear un libro para este proyecto es pues, una manera de satisfacer mis necesidades como artista y una forma de experimentar, proponer y desarrollar lo que sé como ilustrador, experiencia que me ha permitido reconocer tanto las posibilidades expresivas que tiene la gráfica en su aportación al medio artístico, como su insustituible realidad en el campo del diseño editorial.

*Anatomía de especies comestibles* es un libro de artista en el que se representan los animales disectados en múltiples formas como los esquemas anatómicos de Vesalius o como las pinturas de carnicerías de los siglos XVI y XVII, salvo que tiene una intención paralela: la experimentación, no sólo plástica o técnica, sino visual e icónica. Explora todas las posibilidades que tiene el animal, vivo o muerto, y retoma del contexto en torno a la carne múltiples imágenes iconográficas: carnicerías, rótulos, herramientas de corte y matanza, los nombres propios

de cada corte, el puesto de la carne y las variadas formas de su consumo. El proceso creativo en la elaboración del libro es tradicional, pero experimental por cuanto colabora con otras áreas de diseño y porque aprovecha de los libros de artista, cierta libertad en la manera en que se dispone del espacio en blanco del papel y del uso esporádico de recursos visuales múltiples.

Dado este enfoque del proyecto que atañe a esta tesis, he determinado que los productos visuales que se obtengan no sólo cumplan con su propósito fundamental en cuanto a diseño, sino que impliquen la elaboración de “alternativas visuales” en donde la experimentación y la propuesta jueguen un papel determinante.

Debo mencionar a manera de conclusión para esta introducción, que el desarrollo de esta tesis y el trabajo en conjunto propio del tema del proyecto, generaron el espacio propicio no sólo para la creación de un producto de diseño o complementario a éste, sino para la consideración de un esquema que pretende ir más allá del simple análisis de la forma en términos formales o funcionales. Y si se trata a fin de cuentas de un proyecto con una intención artística paralela a la mera función del diseño, ¿por qué no considerar que el producto obtenido sea también, además de su función práctica, para incitar a la reflexión, la percepción, el goce o la simple crítica?

## **CAPÍTULO I. El Taller de Carnes de la FES Cuautitlán.**

### **Antecedentes e historia.**

Conformada en un inicio como Escuela Nacional de Estudios Profesionales (ENEP) de la UNAM, la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán está conformada principalmente por dos sedes en dicho Municipio: Campo 1 y Campo 4, situación que nos habla de la necesidad de la UNAM en 1967 de ampliar mediante unidades multidisciplinarias, otros campus fuera del Distrito Federal que satisfagan en su momento el incremento en la matrícula de alumnos. La ENEP Cuautitlán fue inaugurada el 22 de abril de 1974, consolidando con su treinta aniversario, una de las opciones al norte del área metropolitana que mayor demanda han tenido en los últimos años dada la creciente situación educativa en cuanto al incremento del cuerpo estudiantil, pero acentuando su fortaleza como una institución que ha ido mejorando en todos los aspectos académicos. En ella se imparten doce licenciaturas, en Campo 1: Química, Química Industrial, Químico Farmacéutico Biólogo, Ingeniería Química, Ingeniería en Alimentos y Diseño y Comunicación Visual; en Campo 4: Contaduría, Administración, Informática, Medicina Veterinaria y Zootecnia, Ingeniería Mecánica Eléctrica e Ingeniería Agrícola.

El 22 de julio de 1980, el Consejo Universitario aprobó el plan de estudios del doctorado en Microbiología y con ello la transformación de la ENEP Cuautitlán en Facultad de Estudios Superiores; y tras la adquisición del Rancho Almaraz, los Campos 2 y 3 se integraron en uno solo para conformar lo que hoy se conoce como Campo 4.

## **Función del taller de carnes y su papel dentro de la institución y la academia.**

La labor de investigación para el desarrollo del presente capítulo forma parte del trabajo de campo que los integrantes del proyecto realizamos de manera individual en la construcción de un marco de referencia documental, mismo que fue enriquecido con la colaboración de autoridades del Centro de Enseñanza Agropecuaria (CEA) y con autoridades del Taller de Carnes, de tal manera que las fuentes de información provienen de entrevistas, visitas y documentación de campo recabada en las oficinas del CEA y del Taller de Carnes.

El Centro de Enseñanza Agropecuaria forma parte del conglomerado de áreas en que está constituido el cuerpo académico en Campo 4, y atiende o trabaja con las siguientes especies: Bovinos lecheros, bovinos de carne, ovinos, caprinos, cerdos, pollos de engorda, gallinas de postura, conejos, y ocasionalmente ciervos y avestruces.



El área administrativa del Centro de Enseñanza Agropecuaria (CEA) en Campo 4

Las áreas generadoras de productos derivados de dichas especies son:

- Taller de Carnes
- Taller de lácteos
- Cunicultura
- Avicultura
- Hidroponía
- Ovinos y Caprinos
- Bovinos
- Apicultura



Las áreas del Centro de Enseñanza Agropecuaria son:

**Hidroponía.** Sistema de Cultivo con variantes de producción de tomate, jitomate y hortalizas.

**Nave de alimentos balanceados.** Se elaboran fórmulas o dietas para el ganado.

**Nave de hidroquímicos.** Fertilizantes destinados para el campo y almacenamiento de alimentos.

**Nave de alimentos de paca.** Producción de alfalfa, avena y demás para la conformación de pacas para el ganado.

**Nave de pavos de engorda.** Se trabajan regularmente dos ciclos, enfatizando su producción a fin de año para satisfacer la demanda de consumo en navidad.

**Nave de conejos.** Destinada a la crianza y cuidado de los animales para consumo y laboratorios de estudio.

**Nave de ovinos y caprinos.** Borregos y cabras para la obtención de carne y lácteos.

La M.V.Z. Patricia Mora Medina es la responsable del Centro de Enseñanza Agropecuaria; su oficina se encuentra dentro de las instalaciones de Campo 4 en la Carretera Cuautitlàn-Teoloyucan km. 2.5 Col. San Sebastián Xhala, en Cuautitlàn Izcalli, Edo. de México. C. P. 54714.

Los datos de localización del CEA son:

Teléfono y Fax: 58 70 56 65

Teléfono: 56 23 18 00

Correo electrónico: [mormed2001@yahoo.com.mx](mailto:mormed2001@yahoo.com.mx)

Horario de atención: lunes a viernes de 8:30 a 20:15 hrs.

### **Tareas que realiza.**

El objetivo general del Centro de Enseñanza Agropecuaria es coadyuvar en el diseño, elaboración y control de los programas asignados a la delegación, dirigir, supervisar y vigilar el desarrollo de las actividades administrativas de las áreas, aplicando las normas, políticas y lineamientos establecidos dentro de un ámbito de competencia; controlar la información confidencial generada en el área, así como vigilar su uso adecuado.

Su objetivo particular es contribuir a la enseñanza, investigación y difusión de la producción animal a través de modelos prácticos, productivos con bovinos y caprinos, lecheros y cárnicos; así mismo evaluar especies pecuarias alternativas como el ciervo rojo. Todo lo anterior mediante sistemas de autogestión forrajera.

Las actividades de apoyo académico que presta el CEA incluyen las asesorías y prácticas que se imparten a estudiantes de diversas instituciones del sector educativo como el IPN, la UAM la Facultad de Medicina Veterinaria y Zootecnia y privadas como el Centro Universitario Haller (Gastronomía), entre otros. Se atiende en promedio a 6500 alumnos por año, lo que equivale al 50 % de la comunidad estudiantil que integra a la FESC.



Ejemplar bovino del Rancho Almaraz.

El personal académico adscrito al CEA, asiste en representación de la FESC ante los diversos comités de elaboración de normas oficiales mexicanas, que tienen aplicación a nivel Federal: proporciona apoyo a seis de los doce departamentos académicos en los que está integrada la Facultad; entre ellos destacan el Departamento de Ciencias Pecuarias con un 76% de visitantes, el Departamento de Ciencias Biológicas con un 10.8%, con un 4.8% a los Departamentos de Ciencias Agrícolas y de Ingeniería y Tecnología, respectivamente; al Departamento de Ciencias Sociales con un 1.2% y al Posgrado en el Programa de Especialización en producción Ovina y Caprina con un 2.4%. El CEA, al ser un área de apoyo académico y contar con el personal adiestrado en su tarea de conocimiento,

organiza diversos eventos académicos en colaboración con académicos de los diferentes departamentos y participa en diferentes cátedras de docencia e investigación. Se han organizado eventos académicos y de actualización nacionales e internacionales con la colaboración de destacados ponentes tanto en la FES Cuautitlán como de otras instituciones y dependencias del sector educativo, industrial y gubernamental. Ofrece capacitación especializada, destinada a productores, técnicos y profesionales. Como son el “Curso Teórico-práctico Inseminación artificial en *Apis mellifera*”, “Curso Básico de Hidriponia”; “Ciclo de conferencias sobre manejo sanitario de los alimentos”; en el ámbito de capacitación general, dirigida a personas interesadas, dentro y fuera de las instalaciones, tal es el caso de los cursos que se imparten para el curso abierto de Cunicultura Básica, Curso Básico para producción de aves de engorda (pollos y pavos); elaboración de embutidos de conejo, de cerdo y de pavo a la comunidad de la FESC, en colaboración con los programas municipales para la atención de grupos vulnerables, desarrollo social y desarrollo económico (Cuautitlán, Teoloyucan, Zumpango, Huehuetoca, Tepoztlán, entre otros). Se han desarrollado programas de vinculación en estos municipios, canalizando el micro-financiamiento proveniente de los tres niveles de gobierno a la capacitación de las personas y desarrollando el autoempleo de emprendedores. La actividad artesanal de los grupos vulnerables se ha

propiciado mediante cursos de curtiduría de pieles de conejo, ovinos y bovinos; elaboración de productos apícolas (cera, dulces, veneno de abeja, entre otros) y procesamiento de flores y frutas deshidratadas. También es una fuente generadora de ingresos extraordinarios para la Facultad a través de la venta de animales como pie de cría y de abasto (conejos, aves, ovinos, caprinos o núcleos apícolas); algunos ejemplares han sido adquiridos por un buen manejo sanitario para ser enviados a zonas tan alejadas como Quintana Roo, Oaxaca o Tabasco. Se ofrecen en venta productos de origen animal para consumo humano: quesos, cortes de carne de bovino, ovino, conejo, miel, leche cruda o pasteurizada, embutidos, lácteos (dulces, yogurt, cajeta, entre otros), que son adquiridos por la comunidad universitaria principalmente; aunque también han conquistado mercados extranjeros (pequeños comercios, restaurantes, entre otros).



El punto de venta en campo 4.

Los puntos de venta en donde se pueden adquirir los productos del CEA son dos, uno ubicado en Campo 1 y otro en Campo 4; disponen del equipo e información necesaria para una correcta comercialización y el movimiento de los productos depende de la época y de las actividades de los talleres que los proporcionan, ya que de ellos depende que los productos estén disponibles.

El taller de carnes se ubica en el área noreste de la facultad y dispone de naves adyacentes de cría y alimentación de los animales, mismas que se mantienen por personal del CEA y por las prácticas que los alumnos ahí realizan.



El taller de carnes. Aquí se realizan las actividades propias de obtención de los productos cárnicos: Sacrificio, corte, refrigeración, empaque y etiquetado.

### **El producto: proceso, calidad y venta de la carne obtenida.**

Los principios químicos de la carne implican el conocimiento fidedigno de lo que es la materia cárnica; que se trata de un tejido sumamente especializado y en el que se reconocen tanto aspectos propios de la locomoción de la especie que se trate, como características que se relacionan con su composición fisiológica y anatómica. Su anatomía, capacidad de retención de humedad, desnaturalización de la proteína, la formación de emulsiones y el rigor mortis son tan solo algunos aspectos básicos de su composición; y aunque esta tesis tiene un sesgo visual y artístico, es importante considerar tales conocimientos porque son una plataforma y un marco referencial sólido que me han permitido tener una conciencia más precisa sobre la línea de trabajo y conceptual que persigue mi proyecto.

### **Composición.**

La carne se compone básicamente de tres elementos: agua, proteína y grasa. **El agua** es el elemento con mayor predominancia en la carne; constituye un 70% del total de su volumen, por lo que el nivel de humedad es de 3.5 veces mayor que el de la proteína. Obviamente las carnes grasas poseen una menor proporción de agua y proteína que las magras.

**Las proteínas cárnicas** se dividen en tres grupos: las contráctiles, las sarcoplásmicas y las del tejido conjuntivo. Se dispone de ellas para la



elaboración de los productos cárnicos de acuerdo a las propiedades que cada una tiene.

*Las proteínas contráctiles* (o miofibrilares) constituyen las fibras musculares o miofibrillas; conforman el mayor porcentaje del tejido muscular y son endocelulares, es decir, están presentes en el interior de las células musculares; y son las responsables de que el músculo vivo pueda contraerse.

*“Las proteínas sarcoplásmicas* son endocelulares e hidrosolubles. Constituyen la masa fluida que baña a las miofibrillas, proporcionándoles energía y capacidad de sintetizar proteína, haciendo posible la eliminación de ciertos desechos metabólicos; se encuentran en el fluido que se desprende de la carne durante el proceso de descongelación. Existe una gran variedad de proteínas sarcoplásmicas en el músculo, todas ellas presentes en pequeñísimas cantidades.” (Curso sobre tecnología y procesamiento de cárnicos D. R. Ciencia y Tecnología Alimentaria S. A. de C. V.)

Las proteínas del tejido conjuntivo se encargan de transferir a la estructura ósea los movimientos que se generan mediante las contracciones que producen las proteínas miofibrilares. La sustancia más común en estas proteínas es el colágeno, que además de formar parte del tejido muscular se encuentra presente en los ligamentos, tendones y en la piel. “El contenido

de colágeno varía de músculo a músculo, aún siendo éstos idénticos. Aquellos músculos que intervienen en la locomoción, tales como los de las extremidades, tienen un contenido mayor de colágeno que aquellos que solamente soportan el esqueleto, como por ejemplo el lomo. El nivel de colágeno es también muy elevado en aquellas porciones del músculo que están unidas al hueso. La cantidad de colágeno no aumenta con la edad del animal. Sin embargo, al correr de los años se vuelve más duro y resistente. Por tanto, la carne de las extremidades y la de los animales viejos es demasiado dura, y no se consume a la brasa, frita o asada.” (Ibid).

El último elemento de que se compone la carne, **la grasa**, es el más variable debido a que las células del tejido adiposo contienen un porcentaje alto de lípidos, situación que determina el sabor y la textura de la carne. “La grasa de cerdo es más susceptible a oxidarse que la de vacuno u ovino, en virtud de que aquella contiene una mayor cantidad de ácidos no saturados que éstas.” (Ibid). La grasa juega un papel importante en el proceso de oxidación de la carne debido a que sucede espontáneamente, aún cuando la carne permanezca en el congelador, formando compuestos que propician su descomposición.

Otros componentes de la carne, que no mencioné con anterioridad ya que forman apenas el 1% del total, son los minerales, las vitaminas y los carbohidratos y que no se contempla importante su influencia en los productos cárnicos.

**El rigor mortis** es el proceso de endurecimiento de la carne después de la muerte del animal. Considerar que la suspensión de la vida en el ser vivo es lo que convierte a la materia viva en carne parece ser tan sólo una forma de determinar conceptos para hablar sobre la carne en determinadas circunstancias, pero en este caso es aplicable porque el rigor mortis es un proceso físico que sufre la carne después de un tiempo de haber sacrificado al animal. El cambio que determina la calidad de la carne para ser aprovechada para su consumo y que se deriva del tiempo disponible previo al rigor mortis es el pH, que se define como el logaritmo negativo de la concentración de iones de hidrógeno. En el cuerpo de un animal vivo, el pH funge alrededor de 7, pero una vez éste muere y se desarrolla el rigor mortis, el pH baja a 5.3 y 5.6. La caída del nivel de pH en la carne determina su aprovechamiento, ya que el nivel de humedad requerido se pierde y las propiedades óptimas para su consumo disminuyen. A la etapa previa al rigor mortis declarado se le llama pre-rigor mortis, que sucede entre el momento del sacrificio del animal y el momento en que el cuerpo adquiere rigidez declarada; lamentablemente dicho periodo es muy breve y varía según la especie de que se trate, y las cualidades del animal vivo y la forma en que es sacrificado. A continuación presento un esquema con las variables de desarrollo del rigor mortis en algunas especies cárnicas:

Vacunos	Entre 8 y 12 horas
Cerdo	Entre 2 y 6 horas
Ovino	Entre 6 y 10 horas
Aves	Entre 1 y 2 horas

En el hombre, el rigor mortis o rigidez cadavérica se presenta entre 2 y 4 horas, siendo variable dependiendo del clima, la causa de muerte, el desarrollo muscular del individuo y el nivel de hemorragias internas existentes en el cuerpo.

Las situaciones anormales del rigor mortis se presentan cuando el tiempo estimado disminuye y por ende acelera el proceso, resultando en una carne de baja calidad; generalmente la acumulación rápida de ácido láctico resulta en un pH bajo y la incapacidad de la carne de retener humedad, resultando en la materia cárnica una exudación superficial de líquidos, suavidad en su consistencia y palidez en su coloración. Es importante señalar que el rigor mortis anormal no necesariamente afecta a todos los cuerpos musculares del animal y que tales variaciones dependen de condiciones específicas.

Quiero señalar que el Taller de Carnes del CEA ha considerado su trabajo en el proceso de la obtención de la carne como un mecanismo

“artesanal” debido a los medios de que dispone para la elaboración de productos cárnicos, situación que es menester identificar y reconocer porque determina calidades en el producto y resultados que bien pueden interpretarse como experimentales aún cuando son más bien adaptables.

Los productos cárnicos obtenidos del Taller de Carnes son resultado de un proceso de trabajo que bien puede clasificarse de la siguiente manera:

- Crianza y cuidado de las especies animales
- Selección y preparación de las especies previo a su sacrificio
- Adecuación del equipo, personal y espacio necesarios para el sacrificio y corte de las especies
- Sacrificio de especies
- Proceso de desplumaje y/o desollamiento
- Selección y corte de piezas
- Empaque y refrigeración
- Exhibición y venta

Todo el proceso se elabora bajo una cuidada supervisión y asesoría de los encargados del taller.

Dependiendo de la especie que se trabaja en el Taller y del propósito que implica la obtención de la carne, se predispone de situaciones de producción y enseñanza específicos, por lo que la obtención de huevo, por ejemplo, implica según propósitos, factores que devienen en la venta del

mismo, o tareas en pequeña escala que implican el manejo de reproductoras de huevo fértil para alumnos de servicio social.

Existen dos módulos de ventas de los productos obtenidos del CEA: uno en Campo 4 y otro en Campo 1; es importante señalar que la venta de productos en estos módulos es constante y periódica, lo que nos habla de la frescura del producto y de la funcionalidad que tiene tan sólo en beneficio para la comunidad universitaria. Los productos vienen empacados y con una etiqueta que nos habla del tipo de producto que se trata, peso, fecha de elaboración y precio; regularmente los lunes de cada semana los refrigeradores presentan tan sólo unos ejemplares de queso, embutidos y miel, siendo mejores días de compra de martes a jueves y teniendo presente los días y fechas de salida de producto, que pueden variar de acuerdo a las actividades propias de cada área del CEA y a la época del año.

A continuación presento una muestra de lo que implica el proceso de obtención de la carne de pavo y conejo como un ejemplo gráfico y documental que ha sido corroborado por mi persona para una plena satisfacción del proyecto; la información obtenida y las imágenes fueron recopiladas en una entrevista y en un día en el que las actividades del Taller de Carnes tuvieron a bien abrirme las puertas para realizarlo.

## PROCESO DE OBTENCIÓN DE LA CARNE DE PAVO



Ejemplares de Pavo listos para su traslado al Taller de Carnes.

El sacrificio de patos y pavos consta del mismo proceso para la obtención de su carne; en el caso del pavo, su sacrificio se realiza en temporada invernal debido a que su venta en los módulos de la FESC tiene como finalidad satisfacer las necesidades propias de la temporada navideña. Aproximadamente entre 180 y 200 pavos son sacrificados en una sola sesión. La finalidad principal del sacrificio, además de su venta, es servir de apoyo a las materias de Nutrición y Zootecnia en aves; y por otro lado, desarrollar líneas de investigación y apoyo a proyectos de tesis para la

licenciatura en Médico, Veterinario y Zootecnista.

#### PROCESO DE SACRIFICIO:

**CRIANZA:** Los pavos son engordados y sometidos a un procedimiento de sanidad muy meticuloso; su cuidado radica principalmente en la correcta conservación del producto para consumo humano. El número de pavos criados (200), responde a la capacidad de la granja y lo que eso repercute en sanidad y manutención. Los pavos pueden llegar a pesar, dependiendo del sexo, la edad y aspectos genéticos de cada individuo, hasta 12 kilos.

**TRASLADO:** Los animales son previamente cubiertos en costales de tela que permiten la salida de su cabeza, para su mejor manipulación. Son llevados del lugar de crianza al Taller de Carnes, colocados en un lugar inmediato a donde se sacrifican. Es importante mencionar que deben de considerarse aspectos de ordenamiento y organización del personal para su correcta manipulación y división de tareas, ya que todo el proceso se realiza a mano.

**SACRIFICIO:** Los pavos son seleccionados al azar y son colocados desde las patas, en un riel o perchero, posteriormente se les colocan dos pinzas electrificadas que tienen la finalidad de "sensibilizar" al animal ("sacrificio



humanitario”, que por cierto no me pareció como tal porque realmente los animales sufren) para evitar en lo posible su sufrimiento; una vez electrificado, inmediatamente se degüella hasta provocar su muerte.



Una vez sacrificados, los pavos son desplumados a mano.

ESCALDADO: El cuerpo del pavo se coloca en una tina (tanque de escaldado) de agua caliente a una temperatura de 65 grados centígrados durante dos minutos aproximadamente, con la finalidad de dilatar la piel y facilitar el retiro de las plumas.

DESPLUMAJE: Se elabora manualmente previa atemperización para facilitar el retiro del cañón de las plumas. El proceso de desplumaje es algo lento debido a que se hace minuciosamente y a mano.

RETIRO DE VISCERAS: El retiro de vísceras requiere un mínimo de conocimiento de la anatomía del animal para saber exactamente en qué lugar hacer el corte. Todo este material se desecha y se incinera posteriormente. Las partes que se retiran son: intestinos, pro ventrículo, hígado, corazón y pulmones. Otras partes no aprovechadas y que también se desechan son; patas, buche y cabeza.

ENJUAGUE: Una vez retiradas las vísceras, se enjuaga el pavo con agua y se introduce en una tina con agua fría para eliminar por última vez los líquidos que desprenden las partes blandas y sangre, así como para enfriar la carne y posteriormente trasladarla al refrigerador.

CONSERVACIÓN: Se refrigeran de 0 a 5 grados centígrados hasta su retiro para venta. Los pavos que no pueden venderse se utilizan para elaborar embutidos.

## CONCLUSIONES:

El proceso de la obtención de la carne de pato y pavo posee las siguientes características generales a consideración del Taller de Carnes:

- Es un producto fresco.
- Es sano para consumo humano.
- Su obtención posee los lineamientos requeridos de higiene.
- Los animales son sacrificados en el lugar de cría, lo que evita el traslado que deviene en maltrato y estrés de los ejemplares.
- No se estresa en su manipulación y sacrificio.
- Todo el proceso es manual.
- Se utilizan temperaturas adecuadas para el proceso de sacrificio y conservación de la carne.
- Las partes desechadas se incineran, lo que evita problemas de contaminación e insalubridad.
- Las personas que aprecian y participan en el proceso son miembros del personal académico del taller, alumnos de servicio social, voluntarios de áreas indistintas, miembros del IPOA (Inspección en productos de origen animal) y alumnos de Nutrición. (Entrevista al M.V.Z. Andrés Cardona por Héctor Morales, Taller de Carnes, Cuautitlán, Edo. De México, Noviembre de 2008).

## **PROCESO DE OBTENCIÓN DE LA CARNE DE CONEJO**

En esta entrevista, la información recopilada añadió nuevos detalles que no había reconocido en el sacrificio de pavos debido a que los conejos ya habían sido sacrificados y se encontraban en la etapa de corte y empaque; sin embargo pareció acertado puesto que el trabajo de recopilación de información del sacrificio de conejo fue remitido en otra entrevista por otros integrantes del proyecto y se complementa de alguna manera.



El proceso de obtención de la carne de conejo es, al igual que en la de pavo, una labor manual.

Encontramos que los objetivos generales y particulares del Taller de Carnes, en la voz de quienes lo coordinan o dirigen son los siguientes:

**OBJETIVOS GENERALES:**

- Brindar apoyo a la docencia e investigación para las carreras: Médico Veterinario Zootecnista, Ingeniería en Alimentos, Ingeniería Agrícola, Química, Químico Biólogo Farmacéutico, Enfermería, Biología, Administración, Ingeniería Mecánica y Administración.

**OBJETIVOS PARTICULARES:**

- Asesorías de Tesis.
- Reforzar los conocimientos adquiridos en las aulas para las materias de: Zootecnia, Higiene, Manejo Exterior, Bovinos y Carne y Cunicultura.
- Resguardar la salud humana mediante el conocimiento de la salud animal.

**EMPAQUE DE LA CARNE DE CONEJO.**

**PARTES DEL CONEJO (cortes básicos):**

- Lomo
- Pierna
- Espaldilla
- Cabeza
- Visceras



Pueden apreciarse aquí los cortes elementales en la carne de conejo para su empaquetación y consumo humano.

#### MAQUINARIA EMPLEADA PARA EL EMPAQUE:

- Cuartos de refrigeración bovinos y porcinos (resguarda los cortes empacados de 0 a 4 grados centígrados).
- Rebanadora de bistec (realiza cortes de piezas duras)
- Tenderizadora (tritura la carne para su posible disposición en aplicaciones específicas)
- Molino de carne (muele la carne para su uso en consumo específicos)
- Esterilizador de cuchillos (esteriliza el equipo de corte manual)
- Masajeadora (aglutina la carne y la homogeniza)
- Termómetro ambiental (determina el estado de la temperatura ambiental dentro del ala de corte y empacado)

- Mesa de cortes (soporte de trabajo para corte de piezas básicas y empacado por porciones)
- Emplayadora (“viste” las porciones colocadas en charolas para su venta)



Emplayadora.

- Báscula térmica y etiquetadora (determina el peso de las porciones e imprime las etiquetas)

#### FUNCIÓN DEL EMPAQUE:

- Atracción visual y practicidad de consumo
- Conservación

-Datos de la etiqueta: Lugar de producción

Nombre del corte o de la pieza (s)

Fecha del empaque

Caducidad

Peso y precio por kilo

(no se ha añadido el dato *consérvese en refrigeración*, ya que es normatividad de las tiendas comerciales).



Puede apreciarse aquí el producto listo para su venta: cortado, empaclado y etiquetado.



-Materiales del empaque: Espuma de poliestireno (unicel); o PVC.

Puntos de Venta: Locales dentro de la Facultad de Estudios Superiores

Cuautitlán, Campos 1 y 4.

#### CONCLUSIONES:

El proceso de la obtención de la carne de conejo posee las siguientes características generales a consideración del Taller de Carnes:

- Es un producto fresco.
- Es sano para consumo humano.
- Su obtención posee los lineamientos requeridos de higiene.
- Los animales son sacrificados en el lugar de cría, lo que evita el traslado que deviene en maltrato y estrés de los ejemplares.
- No se estresa en su manipulación y sacrificio.
- Todo el proceso es manual.
- Se utilizan temperaturas adecuadas para el proceso de sacrificio y conservación de la carne.
- Las partes desechadas se incineran, lo que evita problemas de contaminación e insalubridad.
- Las personas que aprecian y participan en el proceso son miembros del personal académico del taller, alumnos de servicio social, voluntarios de

áreas indistintas, miembros del IPOA (Inspección en productos de origen animal) y alumnos de Nutrición. (Entrevista a los M.V.Z. Andrés Cardona, Salvador Flores y Alfredo García por Héctor Morales y Fermín Anaya, Taller de Carnes, Cuautitlán, Edo. De México, Noviembre de 2008).

## **Capítulo II LA CARNE COMO MOTIVO DE REPRESENTACIÓN**

### **Arte y significado de la carne (corporeidad y pathos).**

Reconocer en la materia cárnica un esquema que me permite acercarme tanto a las múltiples interpretaciones que puede tener como a la manera en que se representa visualmente, me sugiere visualizar de alguna manera la complejidad del asunto en términos de simbolismo, ya que si bien la historia del arte y en parte la iconografía denotan cierta introspección sobre la carne en el arte mediante estudios del desnudo, el retrato, la anatomía humana, la naturaleza muerta, la vida cotidiana y las imágenes zoomorfas, es siempre importante valorar lo que otros han dicho al respecto para delimitar lo que uno puede aportar en cuestión; y en esta tesis en particular merece subrayar esto porque si bien el proyecto pretende tener una función convencional, bien merece también una función artística, conceptual o incluso filosófica, para que el sustento de estudio sea más nutritivo al cuestionamiento y a la estética que persigo en dicha visualización.

Considero en primera instancia que para que exista un esquema preambular a este análisis sobre la carne en el arte, hay que tomar en cuenta dos aspectos estructurales que derivan de la conciencia temporal y espacial que este proyecto merece: *la función de la carne como símbolo en el arte*

*y el contexto histórico en el que la carne es asimilada como instrumento de representación.* Así, tenemos los elementos suficientes para disponer desde perspectivas definidas de lo que el estudio y escrutinio en torno a la carne representada en las obras de arte puede redituarnos análisis con mayor y mejor solvencia para el proyecto.

De acuerdo a una introspección primaria, debemos reconocer que si bien la carne puede no solamente analizarse en relación a las obras de arte que la tratan sino a cualquier imagen que la representa, en el arte siempre podemos encontrar un vínculo directo con la necesidad que tienen los artistas de indagar o proyectar la filosofía de su época, de su comunidad o de ellos mismos para representarla siempre con un valor agregado que la estética impone o considera de inicio, dado que se trata de obras de arte y no imágenes cualesquiera; con lo que no quiero de ninguna manera menospreciar otras imágenes no artísticas para su estudio (y que si bien puede considerarse una jerarquía mayor en las obras de arte por sobre las imágenes publicitarias o las del mundo cotidiano, es menester puntualizar los motivos, que bien expondré en su momento en el último apartado de este capítulo), sino simplemente considerar de inicio y para una mejor dialéctica sobre la carne en el arte como recurrente fundamental en la proyección de conceptos y significados propios de interpretaciones

específicas que sirven para relacionar tanto lo que se ha hecho en el pasado o en otros ámbitos, como lo que pretendo en mi proyecto.

Así, podemos reconocer que la función simbólica y/o representacional de la carne tanto en el arte como en las imágenes convencionales es múltiple y considera los siguientes rubros:

- ***Función de consumo.*** Cuando la materia cárnica se considera como un instrumento alimentario, nutritivo y que satisface una necesidad básica de supervivencia.
- ***Función de vida.*** Cuando la carne es considerada cuerpo o materia orgánica que permite la existencia o ser del individuo; y en donde el ciclo de existencia lo determina la duración de la misma.
- ***Corporalidad o conciencia corporal.*** He encontrado que en varias disciplinas este estado de *ser consciente* de un cuerpo va más allá del cuerpo físico. Implica al pensamiento y a la conciencia de ser como un ente extendido del cuerpo, se genera una “corporeidad”.
- ***Función de percepción.*** Cuando la carne sufre una alteración (entiéndase alteración como el mecanismo que permite la percepción) física o emocional o simplemente una alteración que se tiene de la conciencia corporal. El sentir o el percibir como un acto que permite la relación entre el cuerpo del individuo y su mundo crea el *pathos* del cuerpo o de la carne.

- ***Función de mantenimiento.*** Cualquier medio disponible para la conservación de la carne, tanto en su físico (cualquier situación o necesidad propia del individuo o del cuerpo físico) como en su conciencia corporal.
- ***Exaltación y culto.*** Cuando la corporeidad implica la egolatría del cuerpo del individuo proyectada en el cuerpo de otros o de un ideal inexistente, sea esto una cuestión de salud, de juventud, de capacidad o habilidad física o de un simple esquema de apariencia estética.
- ***Reproducción.*** Cuando el cuerpo se considera como una matriz que permite la reproducción de la especie y se le añaden poderes mágicos, religiosos, divinos o meramente fisiológicos para su conservación y perseverancia.
- ***Función de género.*** Dado que la carne del individuo también se categoriza por el sexo del mismo, es posible entender sus funciones según el género al que corresponda. Lo viril y lo femenino son estructuras fisiológicas y morfológicas, representan cualidades físicas y actitudes inherentes a la especie; aunque es de considerarse que son estructuras de las que se derivan cánones de comportamiento y actitudes propias del entorno social: lo femenino y lo masculino no sólo se rige por el cuerpo, sino por factores que la sociedad misma impone.
- ***Apropiación.*** La necesidad de pertenencia e identificación con las imágenes surge de múltiples formas, y lo que determina tal necesidad va de

la mano con la corporeidad del individuo, ya que al *apropiarse* de otras fuentes ajenas a su ser físico, extiende su corporeidad. Las imágenes sensoriales incitan siempre la necesidad de apropiarse del cuerpo ajeno y de considerar al cuerpo propio como instrumento de exploración erótica.

Una conciencia del espacio no es, como ya mencioné, solamente una cuestión física, sino una manera de intuición y conciencia de lo que le rodea al individuo y la manera en que lo interpreta y reacciona en consecuencia; se trata entonces de una forma en que el espacio físico y “construido y manipulado como una extensión del cuerpo” puede generar para constituir en el individuo un mapa corporal, una *corporeidad*.

En el arte, la representación del cuerpo humano fundamenta sus propósitos no solamente en el análisis anatómico del cuerpo y sus funciones motrices (esta relación directa entre la necesidad de interpretar al cuerpo como un mecanismo en donde fluye como figura canónica el cuerpo humano, evidentemente se deriva de la anteposición egocéntrica del hombre como medida y punto de partida de todo), sino en la introspección de sus funciones fisiológicas y en la ideología que se deriva del contexto histórico, social y religioso de determinada época y lugar. Para hablar de corporeidad es imprescindible concebir al cuerpo como un instrumento representacional, en donde la materia viva o inerte es motivo de simbolismo y de reafirmación de ideologías.

La *morphé* del cuerpo, es en el arte la forma humana, la medida de las cosas, el estado material del ser; y el *anima* es el ser incorpóreo, el espíritu, el complemento etéreo. “Todos los seres vivos tienen un alma, si por alma entendemos el acto primitivo de un cuerpo natural que tiene la vida en potencia”. “En el nivel más elemental de nuestra vida encontramos un aspecto del alma que Aristóteles designa como el *alma nutritiva*. En ella se encuentra la capacidad de asimilar para vivir, y esta capacidad no sólo es común al hombre y a los animales, sino a todos los seres vivos” (Xirau, 1964, Pág. 79).

En los tratados de anatomía del siglo XVI podemos reconocer que la figura humana como motivo de estudio reafirma su carácter de introspección corporal, tanto de sus funciones físicas que derivaban en estudios propios de la medicina y la anatomía, como en la sustentación de una ideología propia del escrutinio que deviene de la religión misma y del interés propio de la observación de la naturaleza. Artistas como Da Vinci, Durero y Vesalius realizaron compendios sobre el análisis de las partes del cuerpo y sus funciones, determinando así y bajo una tarea que evidencia los inicios de la ciencia a través del estudio del cuerpo humano, una interpretación gráfica y estética que aún hoy en día mantiene vigencia tanto por su valor artístico, como por su introspección en la ciencia. Así, arte y estética juntas son un aliciente para la generación de nuevos



esquemas en torno a su representación simbólica; y la corporeidad en este sentido viene a ser la manera en que la carne se puede concebir en múltiples contextos representacionales. Los elementos de los que dispone el arte para generar una "corporeidad representacional" están ligados inexorablemente a las necesidades expresivas e ideológicas que rodean al artista por un lado, y a la gran carga simbólica que existe en un contexto específico. Los libros o tratados de anatomía antiguos: Durero, Da Vinci y Vesalius por ejemplo, son en gran medida compendios también de la corporeidad que tenía el artista, porque nos hablan de la manera en que se concebía el cuerpo, el espacio y el tiempo, como un conglomerado perceptivo; recordemos que la imaginería se da en función de eso mismo: de la manera en que el hombre interpreta su mundo mediante imágenes y en cómo las utiliza directa o indirectamente para crear su espacio y tiempo específicos.

Ahora bien, si consideramos de acuerdo a lo anterior que la corporeidad funge como estructura conceptual de lo que es la conciencia de un cuerpo, un espacio y un tiempo, debemos también reconocer en el cuerpo mismo que la situación ambivalente entre lo que el cuerpo percibe y cómo se representa están íntimamente ligadas a lo que es cualquier imagen producida por las emociones y sensaciones del cuerpo. Hablar de la carne nos refiere sin duda a esta idea de la muerte ligada al cuerpo inerte, al

dolor, al sentir aristotélico, al *pathos*. El *pathos*, del griego *pathein*-sentir, es la apreciación de los objetos o motivos percibidos, y en el caso del cuerpo-carne, sustancia orgánica-anima, el sujeto percibe o aprecia al objeto reconociendo en él su propia situación: estar vivo en un cuerpo que va a morir y que tiene a su disposición una parte *morphé*(forma) y un *anima*(conciencia-espíritu); y antepone esto por tener una conciencia individual que lo abarca todo, y considera ese todo desde esa conciencia: su propio cuerpo, lo que significa para él y para una mayoría que puede compartir su visión apreciativa y perceptiva, su *pathos*. La temporalidad del cuerpo viene entonces a considerarse como la conciencia de la brevedad de la vida; el tiempo es el impulso que restringe a la vida por cuanto es breve y transitoria, y el *pathos* es también una conciencia de temporalidad y especialidad por cuanto representa en todo momento lo parcial y fragmentario del cuerpo. Así, la concepción de la muerte y la transitoriedad de la vida son proyecciones de la corporeidad del individuo.

En el lado exterior del *díptico de Carondelet* podemos apreciar directamente que la conciencia de la muerte en las *vanitas* es reflejo de la temporalidad de la materia, que se reafirma con el cráneo desnudo en el nicho, la quijada torcida y una leyenda que dice: “Facile contemnit omnia qui se semper cogitat moriturum. Hieronymus 1517” (Fácilmente desprecia todas las cosas quien nunca olvida que va a morir).



Jan Gossaert. Díptico Carondelet (lado exterior), 1517. Óleo sobre madera, 43 x 27 cm. París, Louvre.

Sentir la carne a través de la imagen es revivir la sensación de dolor que produce *ser* en la carne, se extiende la corporeidad, se materializa de alguna manera al considerar que la imagen es una reafirmación del ser que siente, que vive y que muere. Una imagen dolorosa es pues una escenificación de la conciencia sobre la carne de quien la mira; se inventa cada vez que es mirada y se retribuye a sí misma el significado que viene a su vez con el impulso emotivo que el *pathos* le otorga. No tenemos a bien comprometida esta errónea idea que produce la simbiosis entre fisiología y

sensación, ya que el *pathos del dolor* se percibe siempre como una respuesta a lo que el significado en la imagen extiende desde la sensación a la experiencia del cuerpo físico; la corporeidad se hace presente, pero el entorno que manipula la manera en que se conducen nuestras emociones es siempre errático por ignorancia o por mera falta de educación visual (considerando que no me refiero a una preparación académica propia de disciplinas que tratan la imagen como eje introspectivo y resolutivo, sino al simple análisis que surge de la inquietud del individuo en su experiencia cotidiana con las imágenes que le rodean).

El dolor es así, una forma de identificación con el propio cuerpo, y más allá del sentir físico, es un aliciente para el pensamiento y para la constitución de una conciencia corporal: un *pathos*, que permite al individuo no sólo ser en su cuerpo, sino en su mente, en su conciencia.

El dolor es también, una exaltación del *pathos*, un énfasis en la conciencia del cuerpo; sentir en demasía reafirma nuestra conciencia corporal porque nos incita u obliga a considerar al cuerpo en todas sus latitudes. El dolor se convierte, según su acentuación, en una llama iridiscente que crece o decrece y en donde la vida de la carne se identifica con la conciencia del ser propio y colectivo.



La Dama de Hierro de Nuremberg. Consiste en un sarcófago de hierro en cuyas puertas se encuentran puntasafiladísimas que se ajustaban de manera movible para penetrar en los brazos, piernas y aquellas partes donde no causara heridas mortales a la víctima. El propósito era que el torturado resistiera varios días antes de morir.

El castigo brutal, la tortura, la enfermedad y la humillación son ejemplos del sentir, del *pathos*. La conciencia de la muerte y el miedo son proyecciones del dolor. Jesús en la cruz, por ejemplo, es una imagen que encarna al *pathos* y lo convierte en la corporeidad del dolor; "aquí el dolor tiene una acepción más estética que orgánica. Es decir, el dolor definido como alocución interpretativa, rodeado, en su discurso, de su complejidad simbólica" (Juan Manuel Martins, pág. 3). "Así, esta encarnación del desnudo [de la carne] es siempre expresión de la misma idea: la de que el hombre, con su orgullo, ha sufrido la ira de los dioses" (Clark, 1981, Pág. 29). Jesús en la cruz es un esquema elocuente del *pathos*: su

imagen y significado van siempre más allá de lo que realmente representa porque la corporeidad del individuo o de un grupo social responde siempre a modismos, creencias, tradiciones y formas de educación que son siempre variables. Cristo crucificado es pues, un cúmulo de imágenes que lo representan y que reinterpretan su significado de múltiples maneras para que el *pathos* se distribuya uniformemente en la pluralidad interpretativa. El dolor en la carne de Cristo es materia de apropiación para las masas, creyentes o no; la corporeidad del individuo se reafirma cuando la imagen se inventa una y otra vez cada que se le recurre, y la carne dolida se convierte en jugo del dominio popular. La cruz es así, símbolo del dolor y extensión corporal para quienes se reconocen en ella mediante el *pathos*.

El Cristo muerto, por otro lado, es la carne claudicada: lo inerte de la materia que se transforma después de morir es ahora la absolución del dolor pre-mortem para convertirse en post-mortem, pre-rigor y rigor mortis.



Andrea Mantenga. Cristo Muerto. 1490-1500, Temple sobre panel. 66 x 81cm. Pinacoteca di Brera.

La materia cárnica, ahora en verdes pálidos, representa para el *pathos* una forma de dolor redimido, en donde la muerte reconoce que el máximo sufrimiento no implica su intervención absoluta, sino el eco emotivo que genera el llanto, el recuerdo y el padecimiento que vivimos en otros. La muerte es para la carne un estado de transición, la materia se convierte en producto inanimado, flácido, pero poderoso como evocador de emociones. *El cristo muerto* de Mantenga, es un escorzo del cuerpo humano sobre la plancha mortuoria; las heridas de frente al espectador en manos y pies enfatizan el *pathos de la carne herida*, y los personajes en llanto a la izquierda comparten su identificación en dolor con el espectador mismo.

Para Rembrandt, el estado inerte del cuerpo del Cristo muerto no es sólo la temporalidad de la carne, sino la fascinación por su anatomía, el *morbidus* por la materia corporal, por la sustancia que la compone. El



Rembrandt van Rijn. La lección de anatomía del doctor Joan Deyman. 1956, 71 x 62 cm. Óleo sobre lienzo. Amsterdam, Rijksmuseum.

Cristo de Mantenga está presente en la obra de Rembrandt no sólo en la perspectiva del cuerpo y en una similar composición, sino en lo inerte de la carne y en su estado de putrefacción; el personaje de la izquierda, si bien no se lamenta como en el Cristo de Mantenga, mantiene el mismo estado que evoca el *pathos* frente a un cuerpo que yace: el sentirse a sí mismo. Las heridas en pies y manos no aparecen pero sí una gran perforación abdominal y la exposición de la masa encefálica, que nos lleva a considerar lo terrenal de la vida de Jesús.

El Cristo muerto que desciende de la cruz es el estandarte recogido, el cúmulo trágico que se desprende de su asta. En *el descendimiento de la cruz* de Peter Paul Rubens, el Cristo muerto es carne gris y textura flácida que sigue expirando en la textura de la piel y que enfatiza su mortaja en el rojo, azul y verde de sus vestidos y en el pelo dorado cual ángeles de quienes lo reciben. La composición, cuyo dinamismo es propio de la obra de Rubens, parece un remolino en torno al Cristo que desciende y enfatiza el *pathos* mediante el gesto del torso y del brazo derecho torcido; la piel, no sólo en su color y claroscuro deviene en una textura propia de la anatomía realista, sino que la materia pictórica es la piel misma, cualidad plástica del taller de Rubens que consolida no sólo el escrutinio propio del Renacimiento en el análisis del volumen de las formas, sino en su teatralidad representativa.

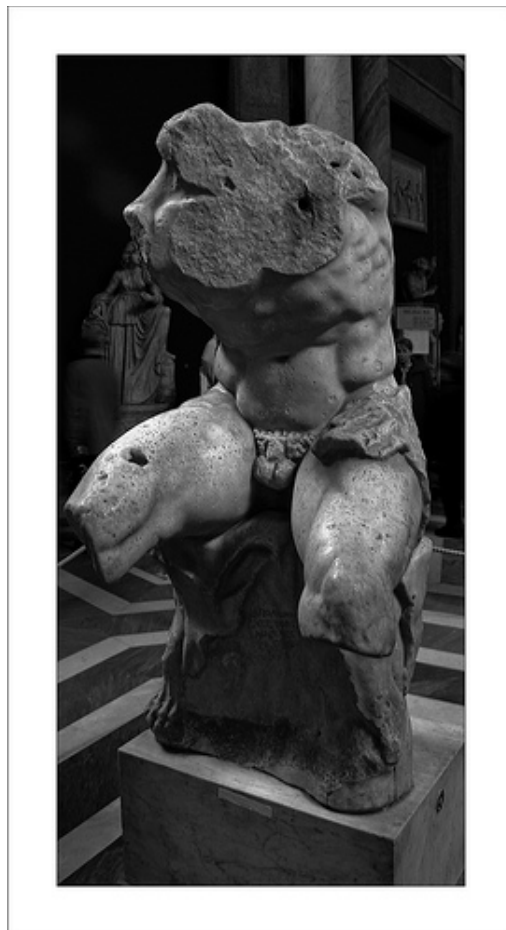




El descendimiento de la cruz, de Pedro Pablo Rubens, hacia 1611-1614, óleo sobre tabla, 420,5 × 320 cm., catedral de Amberes. La tragedia del cuerpo humano a través del pathos es la más intensa representación en la imagen del Cristo muerto.

El gesto del torso es un recurso frecuente en la representación del *pathos*: la escultura griega parece ser el primer modelo resolutivo que recurre a tal esquema; y parece ser también que dicho gesto no es sólo mero escrutinio expresivo, sino retrato de una reacción natural ante el sufrimiento, ya que una emoción trágica va siempre acompañada del movimiento del brazo a la frente o a la nuca y el torso se comprime como una concha. *El torso de Velvedere*, atribuido a Polonio, es un ícono del

*pathos*, que a pesar de su fortuita mutilación en brazos y piernas, bien parece enfatizar en su apretada gesticulación que el cuerpo y la carne por sí mismas pueden ser suficientes para expresar el dolor comprimido; bien afirma Winckelman que es “un maravilloso roble privado de sus ramas y follaje”. La talla en el mármol describe a conciencia el volumen de los músculos y su anudada conjuntura; en la espalda parece percibirse con mayor potencia una tensión sobrehumana, ya que los músculos estallan de contracción y representan la energía comprimida del desnudo.



Torso de Velvedere. Museo del Vaticano. Roma.

En otra imagen: *El Laocoonte*, (En la mitología griega, el Laocoonte era el sacerdote de Apolo Timbreo en Troya, casado con Antiopa y padre de dos hijos. Después de que los sitiadores aqueos hubieran simulado una retirada, los troyanos encontraron un caballo construido de madera en las puertas de Ilión. Es entonces cuando pronuncia la famosa frase "Timeo Danaos et dona ferentes" (desconfío de los Griegos incluso cuando traen regalos). Laocoonte alertó de que dentro del caballo podía haber tropas aqueas y sugirió quemarlo. Pero las tropas troyanas no le hicieron caso. En su osadía lanzó palos en llamas con el propósito de quemar el caballo de madera, en el instante que esto ocurre dos grandes serpientes emergen de las aguas y devoran a sus hijos, perplejo se lanza en lucha contra las serpientes donde también resulta devorado) también trágica y en donde el torso del personaje central se enrosca en un *pathos del dolor*, podemos reconocer que la manera en que la plástica determina un énfasis expresivo es de suma importancia en su repercusión sobre el espectador. Para Kenneth Clark (1981, pp. 223-224) la importancia de la escultura del Laocoonte radica en su gesto expresivo y en la manera en que éste se identifica con el canon de expresión del *pathos* en occidente: "Apenas hay otro desnudo en el que se comunique la emoción con un dominio tan absoluto de los medios. Los accesorios, serpientes e hijos, parecen restar inmediatez a este efecto" y añade: "...el *Laocoonte* es demasiado rico para nuestro gusto frugal, y sobre todo nos da aprensión en salsa con la

que convencieron a nuestros padres para hacerles tragar, creemos, muchas sustancias impuras. Nadie negará que la retórica, mecanismo del arte utilizado para persuadirnos por medio de nuestras emociones, ha sido utilizada con generosidad en el Laocoonte”. Por otro lado, para Lessing el pathos en el *Laocoonte* es no sólo la representación de dolor persé mediante el gesto del cuerpo, sino la poética que tiene o puede tener el *pathos* representado. La plástica del Laocoonte es a primera vista una exaltación al sentir del cuerpo, a la anudación y desenrollamiento del músculo, al martirio que con gusto y fascinación motivaron al escultor a despertar en un trozo de mármol una materia evocadora de emociones y sentimientos; lo mismo sucede con Goya en la Serie de grabados sobre la Guerra, son escenas atroces, sí, pero hermosas al mismo tiempo, como una narración literaria en donde la epopeya exalta el baluarte del sentir en la historia, de reconocer que lo brutal y lo trágico son emblemas que pueden tratarse como una especie de belleza.



Laocoonte y sus hijos. Hacia el año 50 d.C. Mármol rosado y blanco. Atribuido a Agesandro, Atenodoro y Polidoro. Museo Vaticano.

Esta poética me permite añadir al tema que si bien el dolor es considerado vulgarmente como trágico y brutal, es también un aliciente expresivo. La historia del hombre se ha construido en su mayoría con dolor, y en esta situación yace un cúmulo de circunstancias que determinaron o determinan el sentido de las acciones y de las obras humanas.

Y no sólo la tragedia del dolor en el *pathos de la carne*, también la absolutión de la carne que consume otra carne, idea que inmediatamente nos remite al canibalismo persé; consumir carne es un ejemplo del primitivismo propio de una cultura de origen. La subsistencia, el dominio sobre otros, la apropiación del poder o la “incipiente concepción ideológica” en las culturas primitivas lo justifican de alguna manera; “Saturno devorando a sus hijos” parece una imagen atroz propia de la concepción occidental sobre el autoconsumo humano, y aunque se justifica



Saturno devorando a sus hijos  
Peter Paul Rubens 1636/37 Museo del Prado 180 x 87 cm. Óleo sobre lienzo

al ser una imagen propia de la mitología griega, siempre se plantea como una manifestación terrorífica “La identidad del mito no proviene de una misteriosa continuidad estructural, sino de un hecho que es necesario explicar históricamente: es la identidad de la civilización, del hombre occidental, la que se apoya en el mito cambiante del hombre salvaje. En otras palabras: la continuidad del mito no procede de su estructura originaria sino de su encadenamiento al proceso de la configuración de la identidad del hombre occidental civilizado” (Bartra, 1997, Pág. 96). Saturno desgarrando el pecho de uno de sus hijos representa en la obra de Rubens una introspección en torno a la materia viva, el sufrimiento y el primitivismo.

En la pintura de Goya vemos un drama más intenso: la tríada de la tragedia: *pathos*, *hibrys* y la *hamartia* que parecen presentarse simultáneamente en el cuerpo mutilado, en los puños que ciñen el torso y lo oponen al gesto empedernido del consumo; bien es sabida en Goya esta inherente ansiedad de la materia pictórica como una piel descriptiva de agonías. Saturno es una bestia primitiva que ahoga su ímpetu en la sangre, en un escenario frío en negrura. La conciencia humana sobre lo que es el



Saturno devorando a su hijo  
Francisco de Goya y Lucientes 1820/23 óleo sobre lienzo. Museo del Prado

sufrimiento en la carne es horrorosa pero siempre mórbida, nos es atractiva la idea de reconocer en el cuerpo desgarrado la máxima agonía que se convierte en misterio cuando refiere también a la muerte mediante signos que bien identificamos como un todo mórbido: el dolor, la mutilación, la víscera, lo estático, la sangre...



Tenemos pues, que existe en el arte una conciencia que se proyecta en el pensamiento mediante representaciones que disponen de la materia cárnica como instrumento simbólico, y en donde es posible especular muy bien sobre la carne como elemento primigenio del dolor; pero es posible incluso añadir lo contrario: el placer; y este placer, que también es primigenio como sensación humana y que indudablemente trata sobre la sensualidad en la piel, el deseo, la posesión carnal entre dos cuerpos y la apropiación como una exploración introspectiva del propio cuerpo.

Esta sensualidad en la carne es evidente que va más allá de la simple idea del apetito sexual, pero si la carne en el cuerpo es sensualidad como elemento que denota imágenes en donde la materia corporal es el medio idóneo para su representación, podemos casi afirmar que la sensualidad en el arte resulta en imágenes que directa o indirectamente hacen referencia a la carne humana, es decir, el vehículo de pensamiento que nos remite a una conciencia en el arte sobre la imagen de la carne como sustancia del deseo es sin duda el acto sexual, pero la referencia que existe entre el deseo sexual y la sensualidad tiene que ver con la manera en que el coito proyecta su significado en latitudes tan sutiles pero firmemente evidentes; en otras palabras, el pathos en las imágenes eróticas o que así lo parecen surge de la proyección que el individuo hace de su cuerpo en otros mediante el escrutinio de la imaginación que se consume en la mente del sujeto en el

coito mismo (el coito aquí no es solamente el clímax sexual sino la consumación que elabora la mente a través de su corporeidad: el orden sexual como generador de una conciencia del cuerpo se elabora como premisa predatoria sobre otros cuerpos a través del propio; la apropiación de un cuerpo sobre otro se da en un comienzo en la mente misma, en la corporeidad del individuo que la genera, y aún cuando esta plena apropiación no se consume, el orden social-mental-corporal del individuo elabora un mapa corporal erótico que le permite en todo momento satisfacer al máximo su dominio predatorio), aún cuando en primera instancia la imagen no lo relate directamente.

El desnudo humano es sinceramente la representación más sugerente al respecto; los íconos que percibimos en las imágenes y en el arte fundamentan de alguna manera su significado erótico en los “moldes representacionales” que podemos apreciar desde la escultura griega hasta las imágenes pornográficas de nuestro tiempo. La carne expuesta sin ropas ha sido siempre una manera de exhibir el cuerpo en su naturaleza básica; y la manera en que éste se expone siempre es de manera cuidada considerando el poder que tiene como instrumento incitador de emociones.

Sobre la manera en que el apetito sexual se anhela de una carne a otra, la corporeidad representacional abarca infinidad de situaciones en las que es fácil determinar lo que existe en torno a la carne; un aliciente a la

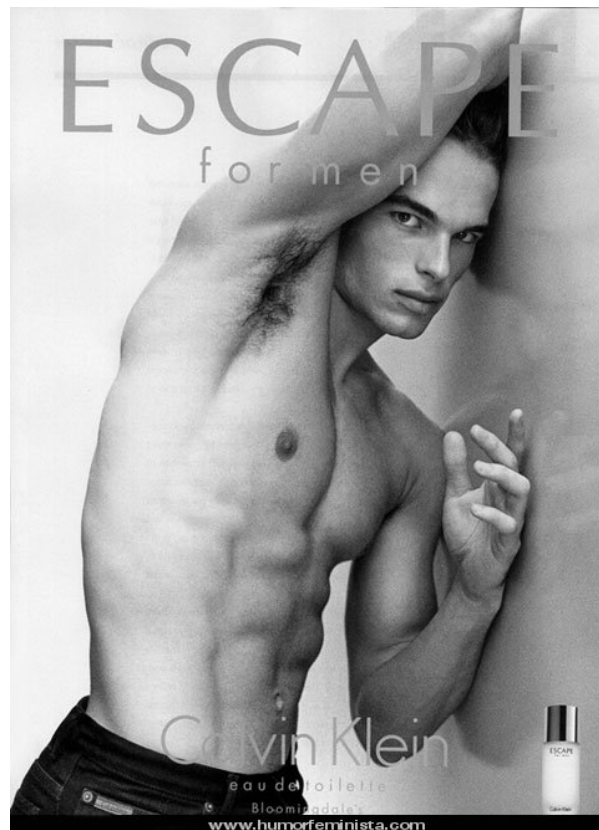
introspección del arte que no fundamenta sus directrices de análisis en la iconología o la historia del arte es siempre una perspectiva no tradicional y por consiguiente no sería, pero la sensualidad en el arte adquiere matices que si bien no necesariamente se reconocen solamente en un arte plenamente erótico, si son identificables por los caracteres propios de la obra como imagen (situación que nos permite apreciar las obras con una mayor apertura y libre de prejuicios que otras disciplinas cultivan), y por las cualidades que ésta puede tener como un objeto simple que proyecta mensajes que sensitiva y emotivamente incitan al desarrollo de una apreciación erótica.

El desnudo es a mí parecer el mejor vehículo en el arte para la representación de lo sensual. Y si bien desde el arte primitivo se ha representado el cuerpo humano desnudo, es propiamente en el arte occidental que el desnudo adquiere una definición como instrumento erótico. En un estudio sobre el poder de las imágenes como instrumento de pathos, David Freedberg (Freedberg) considera algunos ejemplos que parecen determinantes en esta situación en la que el erotismo y la sensualidad en el arte funcionan como incitadores en el espectador; falta añadir que si bien el arte o las imágenes del mundo cotidiano son fuente de emociones y generadores de formas de pensamiento o simplemente vehículos de asociación de referentes en torno a algún tema, bien pueden tener múltiples interpretaciones, desde la intención del artista, hasta los

caracteres que determina la sociedad, la cultura y el entorno místico de una época y lugar. Sin embargo y a pesar de este paréntesis, es importante para una mejor diagramación de propuestas entender que el desnudo como la carne que instrumenta el goce corporal y la apropiación que se proyecta desde una corporeidad es una visión que parte sobre todo y en primer lugar del escrutinio propio de la simple interpretación de las imágenes (que surge a su vez del mapa corporal que sobre erotismo y sexualidad posee el individuo), por lo que la carne desnuda cobra entonces una identidad que bien merece asociarse tanto con lo que representa como evocador del erotismo, como inspirador de especulaciones sobre la apropiación, pertenencia o identificación del propio cuerpo.

La publicidad, instrumento manipulador de emociones y conciencias en nuestro tiempo, utiliza muy bien los caracteres propios del pathos sobre el cuerpo desnudo. Nuestro mundo occidental exige que el cuerpo deba cubrirse con ropas, no sólo como una necesidad de manutención y protección, sino como una manera de reafirmar que la imagen del cuerpo desnudo corresponde a una estructura social que valora al desnudo de una forma específica, además de la irrefutable ansiedad publicitaria y egocéntrica por los cuerpos perfectos (en un ensayo sobre la fotografía publicitaria de productos de Calvin Klein, Armando Torres Michúa (1990, pp. 15-20) menciona que “La lectura literal de los anuncios de Calvin

Klein aparenta superficialidad. Simples retratos de hermosas y atractivas mujeres, al igual que de hombres apuestos y musculosos. Todos ellos casi siempre semidesnudos o desnudos, sensuales y provocativos, incluso en juegos o acciones eróticas” y continúa: “En realidad no se podría tanto hablar de una temática, en este tipo de publicidad, ya que el tema que subyace es siempre la sexualidad, como de subtemas recurrentes (el hombre en calzoncillos, los abrazos, las escenas de lecho), sino más bien de un estilo marcadamente influido por el *pop art* y el *hiperrealismo*, sólo que en ellos provenía una actitud irónica y hasta sarcástica...”)



Fotografía publicitaria de los productos Calvin Klein

A su vez, el arte retoma la flagrante manipulación de las imágenes publicitarias para reivindicar el pathos del cuerpo en un escenario menos costumbrista y banal y más evocador y estilístico. La belleza del cuerpo y lo que representa su carne tienen el poder de evocar emociones, sensaciones y criterios que están arraigados firmemente en la conciencia que de la belleza tiene el hombre occidental. Bien inscrita tal forma de apreciación occidental se le debe en parte a Venus y Apolo, esquemas primigenios sobre la perfección y admiración del cuerpo desnudo en ambos sexos; entendible es entonces esta fascinación innata del hombre moderno por la carne perfecta, en donde es fácil indagar en obras o en autores que han retomado al cuerpo desnudo como elemento exploratorio del pathos y como instrumento evocador del *sabrosismo visual*, que es también una manera complaciente que el artista identifica para mantener una línea de admiración, capacidad técnica o simple estrategia de mercado.



La pintura de Rafael Cauduro retoma del realismo estilístico o purista de las imágenes publicitarias una insistente ansiedad por atrapar al espectador con una *sabrosura visual* que difícilmente el público puede reprobear.

Así, la corporeidad y el pathos representan teóricamente conceptos que funcionan como directrices de modulación de las emociones, sensaciones y especulaciones en torno a la conciencia corporal y espacial; el dolor y el placer como premisas en las que el pathos y la corporeidad proyectan su intención expresiva es tan sólo un ardid de la conciencia, un subterfugio del pensamiento para reconocer en el arte, un estímulo y un sentido tanto a la intención del artista, como a la percepción que el orden social seduce en el espectador. Sobre las otras imágenes, las que no son consideradas como arte, sucede lo mismo pero en una escala de valores modulada por la educación, el reconocimiento, la idiosincrasia y el pensamiento que marcadamente enaltece cada día más al individualismo.

## **El desnudo como carne.**

El cuerpo desnudo es tanto materia como alma expuesta; materia porque es el desnudo corporal, la materia sin ropas; y es el alma por la vertiente de significados en torno a la desnudez misma. En el arte, el desnudo corporal y el del alma van juntas porque representan de múltiples maneras al mito, al símbolo que es el arte mismo (Kenneth Clark denomina como desnudo artístico y desnudo corporal a esta clasificación a la que me refiero y retomo de él algunos caracteres descriptivos, aún cuando en éste caso en particular trato en todo momento de concebir al desnudo como figura humana y como carne); decir artísticamente hablando que tal imagen es un desnudo es referirnos a la imagen que se deriva de su contexto, o sea, un desnudo artístico es lo refinado, lo culto, lo excelso y puro en la representación del cuerpo; la imagen del desnudo posee aspectos más de símbolo que de signo, considerando que el símbolo tiene propiedades mucho más abarcales y poderosas. En los animales, y pese al conocimiento de que siempre están desnudos, la imagen de la desnudez no existe, es más bien una descripción corporal, física. Tal vez pudiera hablarse de un *desnudo en los animales* cuando éstos son desollados y entonces se expone lo que hay dentro, que si bien es materia, exhibe una especie de auto reflejo de la situación humana, también



matérica; el animal como desnudo pudiera entonces ser tan sólo un reflejo de lo que la imagen del mismo representa para el hombre, por ejemplo el salvajismo, el primitivismo y el bestialismo, que son en todo momento, si los asociamos en determinadas situaciones con el desnudo, estados de concepción de la mentalidad, del hedonismo y del especialismo (refiriéndome a las condiciones que originariamente hacen del hombre un espécimen), y en donde el cuerpo desnudo en el hombre se relaciona con lo anterior de una manera directa e inexorable, razón por la cual las concepciones del desnudo son siempre un acercamiento a lo que el hombre es como un ente animal, pero en donde de cualquier manera es eficiente considerar los rasgos específicos que delimitan su parcialidad humanística, y en donde también la concepción occidental es determinante como estructurador y calibrador del molde del pensamiento. En la mentalidad occidental, la imagen del desnudo artístico parte sin lugar a dudas de la escultura griega antigua, en donde la representación naturalista reconoce por vez primera, mediante un discurso que remite a la materia corporal en sus formas y volúmenes “reales”, un aliciente a la esquematización y valoración apreciativa del cuerpo desvestido. Ese reconocimiento ha tenido tal repercusión en la apreciación del desnudo, que la mayor parte de la historia del arte occidental valora al desnudo como un conglomerado

estético y simbólico. En el Renacimiento, la representación del desnudo, pese a sus circunstancias iconoclastas, trascendió al desnudo como elemento representativo en la escultura, y en la pintura adquirió mayor relevancia por cuanto la manera en que adquirió una mayor y mejor descripción de sus formas, situación que obviamente es resultante del apoyo del estudio anatómico del cuerpo por parte de los artistas mismos y al impulso que generó en todo momento una manera de hacer arte en esa época: el humanismo.

El desnudo como género pictórico o expresivo se concibe así, como un esquema estético en el que el hombre reivindica su propia imagen en la reafirmación de la materia y el espíritu que éste representa. “Es una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V, del mismo modo que la ópera es una forma de arte inventada en Italia en el siglo XVII. La conclusión resulta, desde luego, demasiado brusca; pero tiene el mérito de poner de relieve que el desnudo no es un tema, sino una forma de arte” (Clark. 1981, Pág. 18).

Por otro lado, y encauzando lo anterior con el presente tema, *el desnudo como carne* retoma del desnudo artístico su elemento de expresión: la carne sólo es posible concebirla directamente en un cuerpo desnudo porque en éste es en donde el auto reflejo del hombre reconoce su propia materia,

como instrumento de autogestión, de reflexión, de admiración o de apropiación. El desnudo es complaciente porque en él se reconoce la empatía o antipatía (del *pathos*) que se produce en quien lo mira. Es una imagen empática cuando se reconoce en el desnudo que existe una belleza aspiracional, un estímulo que incita a la perfección o un estímulo erótico; por el contrario, es antipática cuando tal belleza se ve mermada por la estilización o la falta de elementos que se consideran bellos o cuando el desnudo explora formas de representación que no son congruentes con el esquema occidental y que no satisfacen en el *pathos* ese sentimiento de identificación.

La carne en esta instancia queda como un elemento que para el desnudo retribuye su razón de ser: su materia, su relación con la identificación del individuo a través del *auto reflejo* y su insistente relación con la concepción del arte occidental.

Un aspecto que está íntimamente relacionado con la mentalidad del hombre occidental es la enseñanza en las academias, en donde “el desnudo es instrumento didáctico y reafirmativo de la idiosincrasia representacional de la desnudez”. Durante siglos, la utilización del cuerpo humano desnudo como modelo en las clases de dibujo, pintura, escultura, y desde hace unos lustros en la fotografía, ha venido reafirmando la idea de que la materia

viva como instrumento de representación no solamente funge como herramienta utilitaria y práctica en el contenido de los programas o como mera tradición, sino como un estereotipo que satisface el *pathos*, la *apropiación* y el *auto reflejo*; se dispone de un “modelo al desnudo” no de un trozo de carne viviente.

En la academia, el cuerpo desnudo se construye en función de ideales, de premisas categóricas y de estereotipos de perfección. Lo correcto y lo incorrecto en este sentido responde entonces a una idea prefigurada, en donde predomina la mentalidad del profesor; hasta hace apenas poco menos de un siglo, el criterio universal (en el mundo occidental) de instaurar en el alumno la copia naturalista del cuerpo humano respondía con mayor ahínco a la herencia griega, pero sobre todo a la renacentista. Un buen desnudo era aquel que tenía las proporciones adecuadas, de siete y media a ocho cabezas, la proporción ideal, la del hombre vitruviano de Da Vinci. Con las vanguardias de principios del siglo XX, la cuestión sobre lo que es bello o correcto en la representación del cuerpo reconoce otras variantes interpretativas y representacionales, más sofisticadas tal vez por cuanto venían acompañadas de un discurso que justificaba sus motivos. En esta querrela por nuevas bellezas en el desnudo, es en donde se exploran y se construyen audaces propuestas, algunas de éstas convertidas después en

clichés. Uno de los baluartes de tal aseveración es *Desnudo bajado la*



Desnudo bajando la escalera. Marcel Duchamp. 1912. Oleo sobre tela. Philadelphia Museum of art.

*escalera* de Marcel Duchamp. La pintura no sólo desmenuza mediante planos rítmicos el movimiento de la figura, sino que despoja de todo criterio tradicional la idea del desnudo y proyecta una multiplicidad de retazos de piel. El único recurso complementario del que dispone el espectador para asociar la imagen con un desnudo es el título, lo demás, lo recurrentemente visual, es el color de la carne y las capas como cortes o rebanadas que se desplazan; es carne en movimiento. Sin embargo, *Desnudo bajando la escalera* es un hálito conceptual a la manera en que el

desnudo se representa; ya no vemos un contorno definido ni un claroscuro descriptivo de volúmenes, sino una estructura craquelada. Cada trozo de la figura obliga a verse en conjunto con todo lo demás, exactamente lo que sucede con el conglomerado perceptivo del cuerpo, en donde el individuo crea su corporeidad en función del todo que percibe.

En la escultura de Rodin, el cuerpo desnudo goza no sólo del volumen liso, virtud de la escultura clásica, sino de la materia tangible, me refiero a esta huella indefinida que recorre la superficie de las formas, que se antoja de algún modo en obras inconclusas, pero que gracias a este recurso Rodin imprime una sensación corporal en su obra, no sólo la que el espectador



Iris, mensajera de los dioses. Auguste Rodin. 1890. Bronce. Los Angeles County Museum of Art.

reconoce al mirarla, sino la que el mismo Rodin manifiesta en cada trazo y que es sumamente perceptible. De cerca, las esculturas son la carne misma, presionada por la modelación de las manos del artista y exacerbadamente cárnicas por el drama en la postura de los personajes, ya que el *pathos* es comparable con la imagen del Cristo en la cruz y con el gesto de dolor en el Laocoonte.

En la pintura de desnudos cuyos modelos fueron prostitutas, refiriéndome explícitamente a los artistas del puente entre los siglos XIX y XX: Degas, Cézanne, Rouault y Toulouse Lautrec, el desnudo adquiere una identidad corporal doble: por su desnudez misma y por lo que el motivo remite al acto carnal. En Lautrec, el desnudo transmite la esencia de esta ruptura del arte clásico y recurre a soluciones experimentales en donde el trazo del lápiz o del pincel pretende considerar otras opciones plásticas y



Mujer poniéndose las medias. Toulouse Lautrec. 1894. Gouache sobre cartón. Albi Musée Toulouse

Lautrec

formales que disten del carácter preciosista del desnudo griego o renacentista; y por su contenido, los desnudos son también una carne no sólo expuesta sino ofertada, herida, vulnerada, carcomida de alguna manera. Las prostitutas revelan su íntima virtud: el goce de la carne. En su pintura tal goce se traduce en una armonía cromática de tierras y complementarios y con formas definidas y remarcadas en sus contornos, como si el artista enfatizara mediante la línea lo que espera del espectador: que “toque” sus formas femeninas. Por otro lado, Rouault enfatiza el drama de la mujer que oferta su cuerpo; los contrastes son violentos y las pinceladas intempestivas no pretenden de ninguna manera ser hermosas, sino agrestes, corrompidas. Esta situación del cambio en el desnudo la



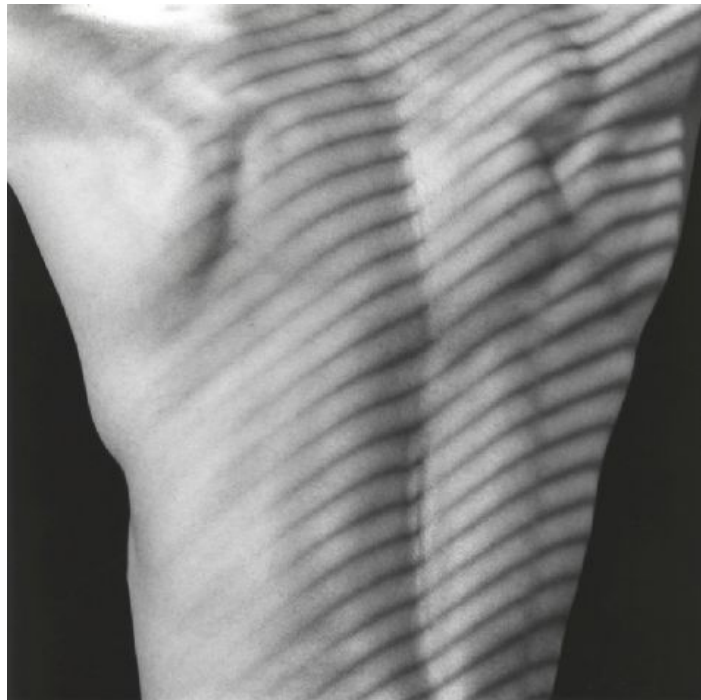
Muchacha con espejo. Georges Rouault. 1906. Óleo sobre tela.



define Clark como una singular corrupción: “Una afirmación convincente de la verdad complementaria empezó quizá en los dibujos hechos por Degas en los burdeles, sugiriendo de este modo cómo la falsedad formal del desnudo académico era también, en cierto modo, una falsedad moral, pues los aficionados que alababan los desnudos de Cabanel y de Bouguereau habían visto la realidad en la Maison Tellier” (Clark. 1981, Pág. 333).

Con la invención de la fotografía, surge también una nueva perspectiva sobre el desnudo. Las artes plásticas cumplieron con satisfacer las necesidades de culto, expresión y *pathos* mediante la desnudez del cuerpo, pero el erotismo pudo consolidarse con la fotografía al reconocer en ella una mejor confabulación entre el espectador y su sensualidad; el cuerpo en la fotografía reafirma esta necesidad de apropiación corporal del individuo, de ser un ente predador que va a la caza de sí mismo mediante la exploración erógena y sensitiva, y en donde la imagen no sólo es apropiada, sino que se apropia de quien la mira. El desnudo como carne se convierte en un *desnudo carnal* en la fotografía, porque satisface y complementa la corporalidad mediante imágenes que son copia fiel de la realidad y ya no meros acercamientos o interpretaciones. Es verdad, existen obras, pinturas o esculturas que pueden ser más y mejor eróticas que una fotografía, pero el individuo se identifica mejor con la última porque

funciona como “revelador de verdades”, que en las otras artes se mantenían de cierta manera veladas. Las primeras fotografías de desnudos tan sólo captan el cuerpo expuesto a la vista, pero conforme la fotografía se convierte en un estímulo expresivo y exploratorio de emociones, va definiéndose como un instrumento que permite vincular de manera fehaciente al erotismo, la carne en la materia desnuda y un elemento que retoma de las artes plásticas: el *desnudo clasista*, es decir, el que se trata en las academias, perfecto y preciosista. En la fotografía de Robert Mapplethorpe, por ejemplo, el lenguaje del cuerpo se convierte en un molde que retoma del desnudo clásico los valores estéticos y formales



Thomas Robert Mapplethorpe. 1986. Plata sobre gelatina.

propios de la pintura, y convierte al desnudo de nueva cuenta en un estereotipo de perfección absoluta (Sucede aquí una interesante disyuntiva entre la fotografía y las artes plásticas, específicamente la pintura, ya que el realismo fotográfico generó una actitud en la pintura y viceversa, ejemplo de esto es el movimiento hiperrealista, en donde la pintura pretende emular al realismo fotográfico), y de nueva cuenta las academias consideran al cuerpo desnudo como un género categórico que por sí mismo es más que suficiente para experimentar o expresar algo, y en donde la piel de los modelos desnudos juega un papel determinante, porque requiere no solamente del cuerpo la magnitud de su perfección en las proporciones, sino de un equilibrio en la textura de su superficie; el fotógrafo de desnudo busca la perfección en sus modelos, la juventud, su sensualidad, los contrastes de luz, el pelo y los poros de la piel, su color y su tono.

En las artes alternativas, la función del cuerpo desnudo ya no requiere solamente del ideal de belleza clásico, sino de la elaboración de sofisticados, interesantes, indescifrables, filosóficos, incomprensibles, absurdos o hasta ridículos postulados conceptuales que permiten generar situaciones en las que el objeto artístico es de menor jerarquía que su contenido, resultando obras cuyo estímulo es múltiple e impredecible.

Después de la segunda guerra mundial, los artistas reconocen que el arte tradicional (refiriéndome a los medios con los que se fabrica) es un

vehículo insuficiente o innecesario para experimentar y proponer nuevas alternativas; las ideas y los conceptos, distantes de los manifiestos de principios del siglo XX de las vanguardias por su carencia del sentido común y de la razón, son ahora meras *premisas ideológicas o emotivas* en donde la materia como recipiente para el arte ya no es determinante. Las ideas son ahora un impulso a la creación y por eso el arte se valora en términos de estímulo, de respuesta sensitiva. La materia corporal desnuda ya no es solamente un elemento que permite su adecuación a un escenario representacional, sino que es el producto mismo de la obra, su contenido, del que se dispone no solamente su forma visual como ente representativo, sino de su olor, su movimiento, su relación con lo demás, su cambio fortuito... Un ejemplo de tal situación lo vemos en la obra de Artur Barrio (Oporto, Portugal, 1945). La carne es la materia idónea para relacionar su pensamiento y la intención del gesto sensitivo. *Livro de carne* (1979) es una carne que descubre otra carne; los dedos desnudos de quien *hojea* un libro de carne describen perfectamente esta situación en la que el cuerpo se descubre a sí mismo, se identifica, se relaciona; es una relación semántica reiterativa por cuanto incluso el objeto al tacto es concebido como un libro, lo que nos lleva a su vez a relacionar la imagen con el descubrimiento de la carne desnuda pero en un sentido mucho más matérico e introspectivo: sin piel.



Livro de carne. Artur Barrio. 1979. instalação fotográfica.

El desnudo es concebido como tal cuando nos impresiona en primera instancia en el contacto físico o visual con la piel, pero en la obra de Barrio las *acciones transgresoras* pretenden ir más allá del estereotipo, ya que conciben en la imagen del cuerpo un contacto visceral con el mismo; y a la carne como un instrumento semántico en su lenguaje.

En una serie de obras fotográficas y videos denominada como *Made in heaven* (1990) de Jeff Koons (Pennsylvania, 1955), la relación sexual del artista con la actriz de cine porno *La Cicciolina*, el desnudo funge como mero intérprete de las emociones que el espectador requiere para identificar su corporalidad en una proyección erótica. La previa utilización del cuerpo como instrumento de creación en el Body Art y la Ironía burlesca o sarcástica del Pop Art se proyectan en la obra de Jeff Koons como un

estímulo sensitivo, *pathógeno*, incitando al espectador mediante la exposición del acto carnal en imágenes cuidadosamente elaboradas y formalmente “bellas”. Jeff Koons es un artista que respalda el contenido de su obra con el cuidado formal; lo técnico, minuciosamente acabado, sobre todo en sus esculturas, adquiere en el desnudo un sensualismo característico. La carne aquí en el desnudo se da en función de la incitación erótica y de la manera en que la *apropiación* considera el cuerpo del otro como instrumento del juego sexual.



Made in Heaven. Jeff Koons. 1990.

Recientemente, la imagen del desnudo en la obra de Spencer Tunick dispone del cuerpo humano no como un elemento unitario, sino como un conglomerado de materia viva que permite la *instalación* y el registro fotográfico o video de sus obras. Más que el registro, la *acción* de tales instalaciones es el motivo de que dispone su obra mediante el desnudo de quienes participan en ellas. He aquí un ejemplo directo de la identificación del individuo con su corporalidad, la propia y la colectiva, reconociéndose él mismo como un elemento de un orden social en el que la materia cárnica no es contemplada en la cotidianeidad.



Mexico City 5. Spencer Tunick. 2007. c-print mounted between plexi

El desnudo aquí abre innumerables expectativas de reflexión sobre la desnudez, la carne, la piel, el género y el sentido que conlleva la materia viva en función del entorno en que se desenvuelve. Las hordas humanas se convierten por un momento y en discrepancia con el entorno arquitectónico (propio del lugar de la acción) en un *humanero* en donde la carne desnuda se adhiere al sentir primigenio del hombre: ser en su cuerpo.

Los trabajos realizados en diferentes recintos de México incentivaron la atención de diversas personas que reconocieron en su interés por participar no sólo en la intervención artística, sino en la experimentación propia de sus desnudos corporales, su *pathos* y su *corporeidad*.



Mexico City 10 (Museo Frida Kalho). Spencer Tunick. 2007. c-print mounted between plexi



Al artista y científico Gunther Von Hagens (Polonia, 1945) a quien se le atribuye el beneficio de la plastinación de cadáveres para la elaboración de objetos artísticos o de exhibición mediante la sustitución de los fluidos corporales por materia sintética, se le ha comparado a los anatomistas del siglo XVI por su introspección en el estudio del cuerpo y por la manera en que recurre a disponer de las disecciones y las posiciones de los cuerpos como una exhibición sarcástica, en donde la muerte parece sonreír a los vivos.



El doctor Von Hagens frente a una de sus obras.

A diferencia de la obra de Tunick, el auto reflejo del cuerpo se manifiesta primordialmente por el morbo que produce la fascinación por el detalle, y pese a que la muerte es a mi parecer el elemento que regula la *corporeidad* y el *pathos* en la obra de Van Hagens, existe una pretensión artística en todo momento, más que científica, dado el carácter que tiene su obra como la respuesta que el público ha generado.



El público construye y reafirma su corporeidad a través del morbo.

En algunas de sus obras, en donde no sólo la posición de los cuerpos y sus disecciones son suficientes para disuadir al sarcasmo y la ironía, sino que se complementan con escenarios o con objetos que reafirman su discurso, el cuerpo representa un recurso que incita a la opinión moral, la religión y la mentalidad del hombre moderno. El desnudo aquí no se encuentra en la piel, dado que se trata de cadáveres en múltiples tratamientos y cortes, sino en lo que descubre el individuo al mirarse a sí mismo en los cuerpos, en la carne desollada, cortada, disectada... en donde puede ahora sí compararse matéricamente con el *desnudo animal*, ya que el descubrimiento de su cuerpo al mirar otros abiertos permite una introspección a lo elemental, a lo explícito de su materia.

Así lo anterior, y considerado como un breve análisis del desnudo como carne en la representación artística, podría añadir innumerables ejemplos que me permitirían en las obras de todas las épocas, identificar paralelismos de significado con la apreciación que sobre el tema reitero para este apartado, y sin embargo, en un afán de estructurar mejor mis ideas y de pormenorizar sus razones, he considerado que si bien puede ser entendible mi postulado, es menester categorizarlo para la presentación de un mejor esquema de análisis. Lo hago al final y no antes porque deduje que las descripciones analíticas eran lo suficientemente literarias, más que razonables para una postulación convencional; y lo justifico añadiendo que

debido a las maneras en que el arte conceptual antecede cualidades emotivas más que formales para su ejercicio, me parece correcto que lo sean también los discursos explicativos y analíticos.

Dividí el tema en cuatro categorías, en las que se reconoce en todo momento que la carne representada como desnudo o al desnudo como carne contiene conceptos congruentes con lo expuesto en el primer tema de este capítulo. Por eso, tal clasificación es tan sólo una manera de *categorizar al desnudo*, disponiendo como eje interpretativo a la carne y todo lo que ella refiere.

- ***El desnudo artístico***. Es el molde representativo del cuerpo desnudo, en donde es determinante el gen griego que resulta en una conciencia occidental sobre cómo se representa al cuerpo. El desnudo artístico es una premisa fundamental en la conciencia corporal del individuo, porque enaltece al cuerpo, lo idolatra, aspira a encarnarse en el mismo mediante representaciones propias del orden imaginario del hombre occidental.

- ***El desnudo corporal***. Es la materia. En otras instancias, y si bien el desnudo artístico regularmente resulta en una apreciación respetable, es en el desnudo corporal que la carne adquiere un matiz que bien se puede relacionar con lo sensual (del latín *sensualis*, perteneciente o relativo a las sensaciones de los sentidos y no solamente al deseo sexual), porque el cuerpo es incitador de emociones y evocador de imágenes; aquí la carne del

desnudo se concibe no sólo por lo que la mentalidad occidental evoca, sino por la manera en que relaciona el sentir del espectador mediante las imágenes de desnudo: su textura, su olor, su sentir erótico...

- ***El desnudo anatómico***. Es tanto la concepción del cuerpo como un instrumento de análisis y estudio científico, como la reiteración de que lo que contiene el mismo y la manera en que funciona remiten siempre a concepciones ideológicas, filosóficas y religiosas. El sentido de la vida y la muerte son determinantes en este tipo de desnudo. Y es desnudo porque se descubre en otras latitudes, que van más allá de la piel expuesta.

- ***El desnudo conceptual***. Es la representación, o más bien, la proyección corporal del individuo, que se reconoce a sí mismo mediante la creación, la reflexión y la especulación de formas “congruentes” con su corporeidad. Las imágenes sobre el desnudo en la mente del individuo son comúnmente correspondientes con el cuerpo físico sin ropas, pero quienes reflexionan sobre la materia, el tiempo y el entorno de ésta, como los artistas y los filósofos, construyen un desnudo conceptual que va más allá de la simple representación física.

- ***El desnudo como objeto***. Aquí, considerando la actividad del diseño gráfico, en donde el desnudo posee más bien un criterio comercial que artístico, el cuerpo desnudo puede considerarse un objeto porque la imagen del mismo es un signo, no sólo porque denota significado, sino porque

desprende una respuesta directa e ineludible, mientras que es también un símbolo, por su poder o predominancia cultural, ya que es la cultura la que determina una universalidad de pensamiento.

Por último, enfatizando esta cuestión del *desnudo como objeto* en la que me permito ligar directamente la representación del desnudo como carne con la actividad del diseñador más que con la del artista visual, y para justificar inclusive de alguna manera las razones que me han obligado a estructurar el análisis del contenido de ésta tesis, quiero añadir que si el cuerpo es concebido como un objeto, es en el diseño en donde se convierte con mayor solidez en un *instrumento de apropiación*, pero también de *proyección*, porque es capaz mediante su uso, de designar al objeto en función de su contexto, y en donde esta relación objeto-sujeto y sujeto-objeto se aplica como una estructura organizacional para el entendimiento del cuerpo o del desnudo en el diseño. La imagen del cuerpo es percibida como un conglomerado multidimensional, por la razón en la que los acuerdos sobre cómo se representa son determinantes en la organización del pensamiento sobre el mismo.

Veremos más adelante, cómo esta situación en la que el diseño participa es determinante para la percepción del cuerpo, la carne y el desnudo como *instrumento de apropiación* y de *proyección* y en donde la cultura es determinante y determinada por las imágenes cárnicas.

## **Tratados de anatomía.**

Hablar de desnudo, de cuerpo y de carne nos lleva inexorablemente a hablar también de anatomía, y qué mejor material pudiéramos tener para abordar el tema que los tratados de anatomía, que son compendios o esquemas clasificatorios y modulatorios de las partes que componen al cuerpo. Qué mejor perspectiva de análisis del cuerpo que un tratado, en donde se desmenuza al cuerpo en un sinfín de posibilidades descriptivas para una mejor comprensión de sus funciones y de la manera en que éstas repercuten en cómo se representa.

Los tratados de anatomía son *proyecciones corporales* porque pretenden no solamente entender la parte física del cuerpo disectado, sino entender también cómo la materia tiene un valor espiritual por cuanto es receptáculo de la vida. Esta necesidad de clarificar el significado de la vida y la muerte se reconoce a través del cuerpo cuando éste es descubierto en sus partes y en sus funciones, y si bien se entiende que el escrutinio del contenido físico del cuerpo tan sólo nos genera más dudas al respecto, y que sólo la ciencia o la religión lo pueden justificar de alguna manera, es siempre interesante reconocer en la conciencia humana cómo un cuerpo abierto o desmembrado produce un sentimiento de adherencia a los “motivos de la vida”. E independientemente de la época, la conciencia de la transitoriedad de la vida se proyecta mórbidamente en una respuesta extrema: mucha

atracción (porque es interesante descubrir de alguna manera cómo somos por dentro o cómo nos veremos muertos) o mucho rechazo (por el temor a la muerte y lo que venga con ella); ambas totalmente válidas, aparentemente opuestas pero congruentes en lo mismo: no resuelven nada, no ofrecen respuesta. Obviamente mi labor aquí no es tampoco ofrecer una respuesta, pero sí aclarar que los tratados de anatomía y cualquier otra en la que el cuerpo se presente desollado, desmembrado, mutilado o disectado son siempre incitantes al *morbidus* especulativo sobre el significado de la vida; y paralelamente a esta cuestión simbólica, cumplen su función ordinaria, científica, médica o artística.

Del griego *anatémnein*, es decir cortes (ténnein) abiertos (ána), la anatomía es considerada una ciencia que permite el estudio del cuerpo mediante el escrutinio y clasificación de cada uno de sus componentes, resultando de ésta la disposición, ubicación, función, relación y apelación de cada una de sus partes. Es básicamente la observación de las funciones del cuerpo lo que dio pie a su estudio principalmente con fines curativos. Se considera que los estudios anatómicos en el hombre y en los animales son muy antiguos, ya que se han encontrado restos humanos y animales con intervenciones quirúrgicas de hace más de cinco mil años. En la cultura occidental, existen innumerables ejemplos de médicos, filósofos, científicos o artistas que



incursionaron en el estudio del cuerpo; algunos de ellos son representativos de su época porque generaron escuelas o porque aportaron estereotipos que aún hoy en día mantienen cierta vigencia, como por ejemplo los *Tratados hipocráticos*, atribuidos a Hipócrates (Grecia, siglo V a.C. - siglo IV a.C.) y que representan uno de los primeros documentos occidentales sobre el estudio de la anatomía; o las aportaciones fisiológicas de Galeno de Pérgamo (Grecia, 130-200), de donde es importante retomar su clasificación “espiritual” en la que asocian algunas partes del cuerpo humano con determinadas funciones fisiológicas que son determinantes para la vida: El espíritu natural (compuesto por los órganos abdominales, que cumplen las funciones *vegetativas*: nutrición y crecimiento), el espíritu vital (compuesto por los órganos del tórax: el corazón y los pulmones, encargados de las funciones que mantienen la vida: la respiración y el pulso cardíaco) y el espíritu animal (compuesto por la masa encefálica, encargada de las funciones racionales o mentales).

Pero independientemente de las cualidades que para la ciencia ha ofrecido la anatomía como disciplina médica o veterinaria, ha redituado también en un método de estructuración en la representación del cuerpo, y si bien podemos reconocer en el hombre de la antigua Grecia un interés por la representación naturalista del cuerpo humano y animal, dado que sus esculturas y pinturas demuestran una organización de los componentes o de

las partes que constituyen al cuerpo, es en el Renacimiento en donde la organización en la representación del cuerpo adquiere una mayor y mejor definición, ya que la ciencia y el arte unifican sus criterios tanto para entender el funcionamiento del cuerpo como para su representación, por eso creo conveniente incluir en este apartado como anatomistas representativos a Leon Battista Alberti, Leonardo Da Vinci, Alberto Durero y Andrea Vesalius.

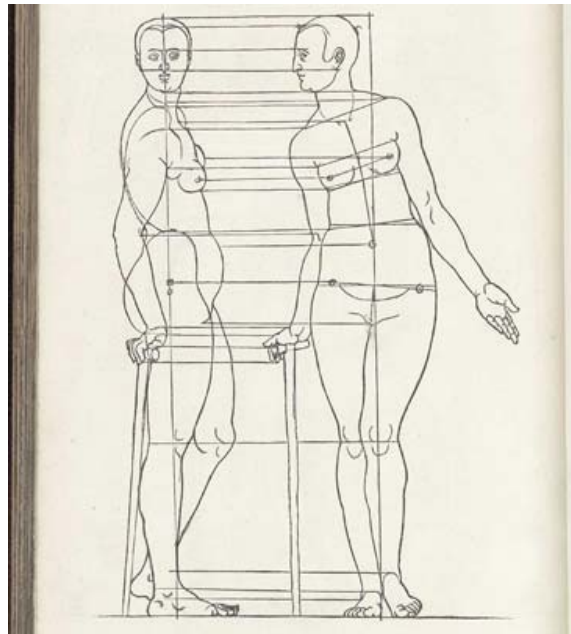
Sobre la anatomía de animales, Leonardo seguramente la consideró como parte del desarrollo de su observación empírica, pero sus esfuerzos parecen encausarse más hacia la figura humana, salvo en el caso de la anatomía del caballo, del que se conocen varios dibujos y en donde seguramente se puede vincular su interés por el encargo de la estatua ecuestre a Francesco Sforza y por *el gran caballo*, escultura en la vinculó sus esfuerzos en amplios estudios. Esta situación prioritaria de Leonardo por la anatomía humana parece más que nada una situación propiciada por el fuerte humanismo que caracteriza su obra, y por una elocuente insistencia de identificarse con la naturaleza de sí mismo; a diferencia de Durero, que reconocía en cualquier forma proveniente de la naturaleza su impulso creativo.

De Durero disponemos un tratado denominado como *los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*, en donde presenta una serie de esquemas y escritos que hablan insistentemente de un interés no sólo por construir el ideal de belleza en la representación del cuerpo humano, sino de retomar de la naturaleza misma las variables que se perciben a simple vista y estructurarlas en un orden geométrico para su mayor y mejor entendimiento. Bien Panofsky subraya la importancia que tenía la naturaleza en el pensamiento de Durero como un mecanismo divino del que debía considerarse en todo momento la mano de dios: “Para Durero, en cambio, la realidad era algo infinitamente enigmático, portador de un secreto que había que extraer. Para su manera de pensar la verdad estaba oculta o, aún más significativamente, sepultada en la naturaleza; y presto se echa de ver que, desde esa óptica, el descubrimiento de la belleza era relativa, lejos de poner fin a su discusión, no hacía sino situarla sobre una breve base” Y continúa: “En primer lugar, Durero afirmó explícitamente, en contraste abierto y deliberado contra la doctrina albertiana, la existencia de una diferencia fundamental entre el valor estético del objeto representado en una obra de arte y el valor estético de una obra de arte en sí. [De modo que dejó a cada cual], escribía hacia 1523, [el optar por hacer cosas hermosas o feas, pues todo trabajador debe saber hacer una figura noble o rústica; es gran artista el que es capaz de dar

prueba de su verdadero poder y “arte” en cosas rudas y rústicas]” (Panofsky “2”. Pág. 283). Esta ideología en Durero, así como en Leonardo, fue determinante no sólo por la manera en que aborda el problema de la estructuración del cuerpo humano, sino que se refleja directamente en su obra; cabe recordar que Durero es para Alemania lo que Leonardo para Italia: un genio representativo del Renacimiento. Y en la obra de Durero se percibe no sólo un fundamento ideológico y teórico, sino un sustento sumamente técnico, porque en su obra, sobre todo en los dibujos y grabados, el dominio de los instrumentos y el cuidado y depuración de los procedimientos es por demás insuperable: “- No uso, dijo Alberto, más que éstos [pinceles], para probártelo conviene que me observes -. Y tomando un pincel de los ofrecidos, trazó cabellos muy largos y rizaditos, como son los de las mujeres principalmente, en constantísimo orden y cantidad, ante la expectación y admiración de Bellini, el cual después confesó a muchos que la palabra de ningún mortal le hubiera producido la seguridad de lo que había visto con sus propios ojos” (Durero. 1987, Pág. 25).

Los esquemas del tratado de Durero no disponen del cuerpo inerte como modelo para apuntes, como en el caso de Leonardo, son más bien una esquematización que se sirve de la observación y memoria de las partes del cuerpo humano y presenta variables de adecuación geométrica de las proporciones en relación al género, la edad, la posición, el nivel de

adiposidad y las variables que presenta el cuerpo según su constitución individual, sobre todo en los esquemas de rostros, en donde se aprecian variantes según los rasgos de los individuos; incluso presenta unas proyecciones ortogonales de la cabeza en posición de frente, tres cuartos, perfil y vista aérea, situación nunca antes vista por otros tratadistas.



El cuerpo flexionado y volteado. De los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano.

Alberto Durero.

Durero poseía en su mente un estereotipo de perfección del que dispuso en todo momento para la proyección del cuerpo humano, misma que se expresa en consideración a la teoría de los “cuatro humores”:

Durante largos decenios, Durero profundizó e ilustró la más difundida teoría de la medicina tardo-medieval: la doctrina de los “cuatro humores”. Según esa opinión tradicional, por el cuerpo humano fluyen cuatro líquidos: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra (atrabilis o [melan cholé]). El equilibrio entre esos fluidos constituye el estado filosófico; la preponderancia excesiva de uno de ellos, la enfermedad. A la teoría de los “cuatro humores” se liga una serie de consecuencias: calor y frío, humedad y sequedad, influjo de astros y constelaciones, temperamento y psicología. Durero consideraba que su temperamento era melancólico y estaba dominado por el planeta Saturno, por tanto, las indisposiciones y las enfermedades que sufría eran, según su concepción, excesos incontrolables de bilis negra en el organismo” (Zuffi. Pág. 120).

Respecto de la anatomía animal, a diferencia de Leonardo, vemos una insistencia en el estudio de las especies animales, que parece ser un complemento que satisfizo al artista en esta cuestión sobre su interés por la naturaleza, mismo que se vio reflejado en innumerables dibujos y acuarelas, y en la inclusión de animales en sus obras de pintura y grabado. “...mientras Leonardo trata de fundir todos los fenómenos naturales, Durero prefiere realizar observaciones sistemáticas sobre el entorno, como si fueran párrafos aislados de una fascinante enciclopedia de la naturaleza” (ibid. Pág. 56).



Liebre. Alberto Dürero. 1502. Acuarela. Albertina, Viena.

El interés por la anatomía animal, no se proyecta en función de disecciones y apuntes de músculos y nervios, sino en su fascinación por los componentes externos del animal, que bastan para reconocer en Dürero una perfecta armonía entre su interés por la naturaleza y una interpretación visual única: en donde los colores, las texturas, las proporciones y gesticulaciones de los animales son representadas con fiel descripción y finura.

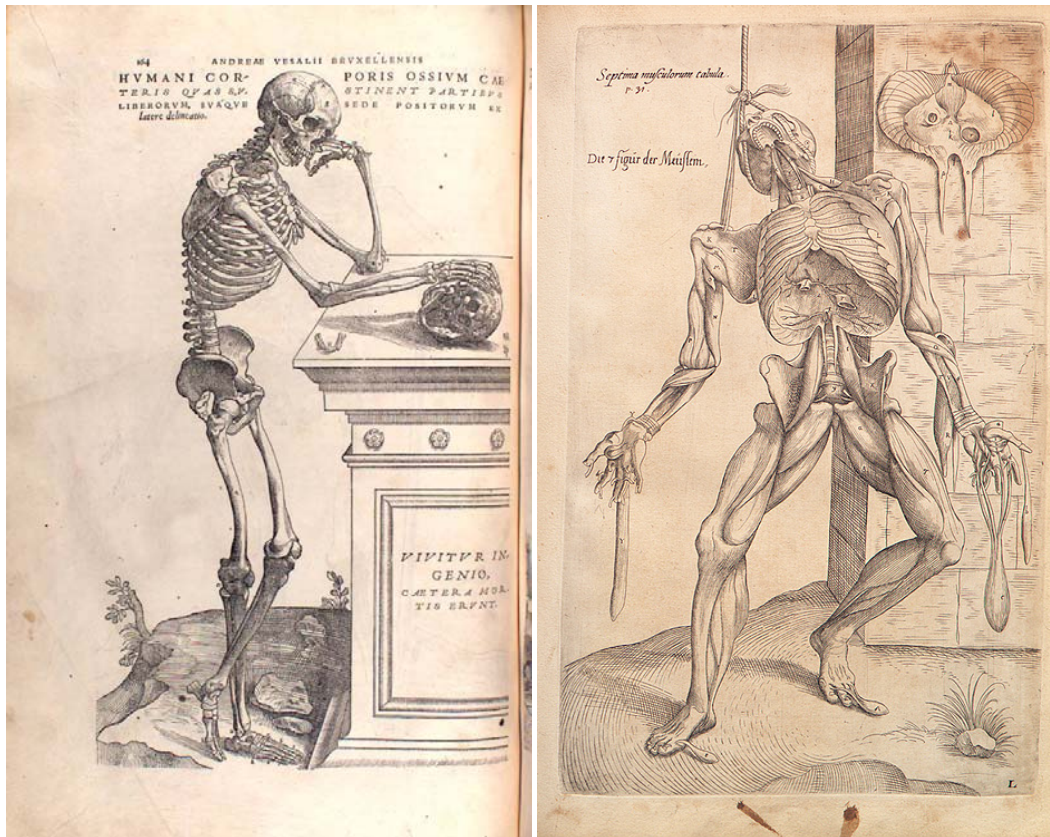
Andrea Vesalius (Bruselas, Bélgica 1514-1564). Vesalius es considerado el fundador de la anatomía moderna gracias a su libro: *De humani corporis fabrica* (Sobre la estructura del cuerpo humano), en donde presenta una serie de grabados en metal y expone al cuerpo humano en una *transformación desmembrática*, comenzando con el desollamiento, el retiro de los músculos y nervios, hasta la plena exhibición de los huesos. El libro está conformado por ocho volúmenes clasificando así cada uno en relación a la descripción que cada grupo anatómico trata: De los siete libros de que consta la obra, el primero trata de los huesos y cartílagos; el segundo de los músculos y ligamentos; en el tercero se describen las venas y arterias; en el cuarto los nervios; en el quinto, los aparatos digestivo y reproductor; en el sexto el corazón y los órganos que le auxilian como los pulmones; el séptimo y último está dedicado al sistema nerviosos central y a los órganos de los sentidos.

El libro de anatomía de Vesalius constituyó un modelo en la representación “teatral” del cuerpo humano (aplicada después en animales), en donde la posición de pie, como si fueran cuerpos vivos, y los elementos arquitectónicos y naturales del entorno de cada ilustración conformaron un prototipo de representación que puede presumirse, consolida la visión del hombre renacentista respecto a la disección anatómica que satisface el



rubro propio de la medicina y genera una vertiente estilística en la manera de representar al cuerpo desmembrado.

Cada una de las láminas de *De humani corporis fabrica* es no solo una representación anatómica, en donde las proporciones y la descripción de cada una de sus partes se desarrolla cuidadosamente, sino una introspección de significados que se intuyen directa o indirectamente por la postura del cuerpo y por los elementos que lo acompañan.



De humani corporis fabrica. Andrea Vesalius, Grabados al buril. 1540.

Por último, es importante añadir que la anatomía como un ejercicio científico y artístico representa en todo momento una insistente ambivalencia entre significado e ideología, y en donde es interesante descubrir que los valores perceptivos del hombre a través del estudio anatómico son siempre congruentes con su pensamiento y con su definición de lo que en él mismo se reconoce como introspectivo: el valor, significado y sentido de la vida a través del cuerpo. Los tratados posteriores, del siglo XVI al XX, manejaron de cierta manera los mismos esquemas que los anatomistas del Renacimiento, añadiendo por supuesto un contenido descriptivo y médico más preciso y proponiendo soluciones más elaboradas, encausando sus estereotipos al contexto propio en que se suscitaron. Actualmente, gracias a la pluralidad que se trabaja en los medios educativos y artísticos, la anatomía sigue siendo un recurso didáctico, pero es también un emblema ideológico que despierta interés de muchos por indagar en la naturaleza del hombre: su materia, y las concepciones que de ésta pudieran surgir como un cuestionamiento o una introspección por lo otro, lo no matérico, lo anatómicamente inverosímil.

### **Carnicerías y naturalezas muertas.**

La presencia de la carne en el arte ha estado presente de múltiples épocas en la historia de la pintura, desde las postrimerías del pre-renacimiento, hasta nuestros días. Parece ser que el artista reconoce en la materia inerte una especie de tempestad inexorable que la muerte expresa en la carne desnuda: la innegable vinculación que el hombre encuentra en la sangre, las vísceras, el pellejo y la musculatura desollada.

Por otro lado, el consumo como necesidad y como significación del sacrificio en la carne animal, representa desde tiempos inmemoriales la presencia de significados y satisfacciones interesantes y aunadas siempre al misticismo y a la idea del auto-consumo humano."La tentación de la carne, según la expresión que los teólogos usan para designar los peligros que tales ofertas implican, son a menudo el tema de drásticas escenas de carnicerías, las cuales al igual que los cuadros de Aertsen y de Beuckelaer todavía no constituyen ejemplos puros de naturalezas muertas, aunque comparten con ellos la tendencia característica a cosificar las situaciones que representan. En los siglos XVI y XVII era todavía usual que los teólogos viesan en un trozo de carne destazada una señal del fin que espera a los creyentes, lo que daba lugar a advertencias funestas." (Schneider, 1982). Sobre la calidad de las pinturas, el elemento carne viene a ser

considerado como parte del género de bodegones y naturalezas muertas, y cuando se muestra en puestos y vendimias, como escenas costumbristas; y si bien un gran número de pintores encontraron en la representación de la carne un vehículo a su expresión, puede reconocerse también cierta introspección realista por cuanto retoman fidedignamente caracteres propios de la vida cotidiana de la época.

Las pinturas de carnicerías, además de ser escenas costumbristas, poseían relación con caracteres propios de la idiosincrasia religiosa y popular: su relación con la “tentación de la carne”, lo transitorio de la materia cárnica, su consumo y la “debilidad de la carne” que refiere a esta incitación al deseo sexual, al pecado carnal.



Carnicería. Pieter Aertsen. 1551. Óleo sobre madera. Universidad de Uppsala, Suiza.

La representación de la carne como elemento simbólico, cotidiano, costumbrista o religioso subyace no solamente en las pinturas en las que explícitamente se exponen las carnicerías, sino en las escenas de exhibición de objetos. Existe una constante discusión sobre la diferencia de los términos que designan el género pictórico de exhibición de objetos: ¿naturaleza muerta o bodegón?, y si bien se considera como definitiva la definición de bodegón como derivado o de una clase de naturaleza muerta propio de objetos de bodega, almacén, alacena o cocina y a la naturaleza muerta como la exhibición de objetos de naturaleza inmóvil, Norbert Schneider presenta una interesante descripción del término que me permite clarificar posteriormente la participación del elemento carne dentro de este género: “El término naturaleza muerta aparece por primera vez en Holanda hacia 1650 en inventario de cuadros. Allí, sin embargo, lo vemos competir todavía con otras designaciones – *fruytaige* (cuadro con frutos), *bancket* o *ontbitj* (cuadros que representan banquetes o refrigerios) – que antes habían sido usadas con exclusividad para nombrar variantes especiales de naturalezas muertas. El término *stilleven*, tomado del holandés, no significaba originariamente otra cosa que *modelo inerte*, {naturaleza inmóvil}. El pintor y teórico del arte alemán Joachim von Sandrart (1606-1688) hablaba en 1675 en su tratado *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bildund Mahlerey-Künste* de {cosas en reposo}. Un siglo más tarde fue

acuñado en Francia el concepto de *nature morte*. Para Du Pont de Nermours (1779) parece que se trataba de una palabra nueva, ya que en una carta que escribió a la margravina Carolina-Luise de Baden creyó necesario explicar la palabra diciendo que eran las cosas inanimadas (les choses inanimées); asimismo, Jean Baptiste Deschamps definió en 1780 el concepto de *nature morte* como representación de objetos inmóviles (objets immobiles)” (Schneider, 1982, pág. 7). Así, el término Naturaleza Muerta corresponde con un género de pintura en el que los objetos inertes, inmóviles o inanimados se representan. Existen a su vez varios tipos de Naturalezas Muertas según los objetos que se representan y lo que significan (tal esquema es general y de él se pueden derivar otras clasificaciones que por el momento me parece innecesario describir aquí):

- Flores y/o frutos
- Armas
- Libros
- Instrumentos de música
- Mesas servidas
- Vanitas
- Cocinas (bodegones)
- Escenas de mercado

- Carnicerías
- Escenas venatorias

Tales grupos de naturalezas muertas refieren su término básicamente debido al, o a los elementos que predominan en su composición, sin embargo, y aunque consideráramos que la carne corresponde directa y únicamente con la clasificación de carnicerías, debemos reconocer que tal elemento se puede encontrar también en mesas servidas, vanitas, escenas venatorias, cocinas o bodegones y en prácticamente cualquier grupo en el cual intervenga su elemento tanto como un mero ejercicio decorativo o compositivo, o como un elemento simbólico.

Y si bien partimos de una clasificación tradicional de la Naturaleza Muerta, podemos incluso reconocer ciertas obras en las que tal clasificación no se puede aplicar debido a lo particular de la composición y significado de las imágenes, tal es el caso del *Buey desollado* de



Vieja friendo huevos. Diego Velázquez. 1618. óleo sobre tela. Galería nacional de Edimburgo.

Rembrandt, del que hablaré más tarde, o de los bodegones dentro de las escenas costumbristas, como la *Vieja friendo huevos* de Velázquez.

La carne en la pintura de objetos exhibidos es no sólo la muestra del corte de carne desollada, sino la materia inerte de lo que una vez tuvo vida o de la piel exhibida como elemento propio de la muerte y el consumo. En las *escenas venatorias*, por ejemplo, la exhibición en bodegones de piezas cobradas de la caza, representan de alguna manera una forma de vencimiento de la muerte, de triunfo sobre lo inevitable, a la inversa de las *vanitas*, en donde se evidencia sobremanera lo transitorio de la vida.

Actualmente, la representación de la carne en las naturalezas muertas ha adquirido un sesgo comercial; las pinturas de bodegones son para decorar un espacio interior y los artistas “serios” consideran la producción de naturalezas muertas como un aliciente meramente técnico o para abarcar un mercado en el que fluye con mayor constancia el dinero. El simbolismo de tales obras ha disminuido considerablemente y el lenguaje que la naturaleza muerta proyecta como obra artística puede tan sólo valorarse por sus características técnicas y formales.

En un aprendizaje básico sobre el conocimiento de los materiales de pintura y una subsiguiente relación como ayudante con el pintor Luis



Nishizawa, aprendí que el ejercicio de la pintura en una etapa inicial mediante el escrutinio de la naturaleza muerta es esencial para la formación del artista, porque exige la representación de múltiples elementos que a su vez se conforman de múltiples texturas, colores y composiciones.



Naturaleza muerta con insecto. Héctor Morales. 1993. Temple de yema de huevo sobre madera.

La carne en la naturaleza muerta en el arte actual, bien puede ser una manera de relacionar nuestro mundo con las inquietudes de los artistas, y aunque eso depende en gran medida de los intereses de cada uno de ellos, podemos suponer que de cualquier manera el tema es universal y puede

encajar en cualquier época y circunstancia, porque en la carne vivimos, en la carne moriremos, carne consumimos y de la carne depende nuestra permanencia como especie. Y así como en su momento la pintura de paisaje puede analizarse desde una perspectiva científica por cuanto es un estudio de la naturaleza, la representación de objetos mide con escrutinio cada detalle en un afán de conceptualizar la “realidad objetual” como un conglomerado reflexivo de la visión y la representación. Lo real es entonces subjetivo porque el análisis en la observación de la naturaleza de los objetos es una reflexión de lo percibido, que es una interpretación del artista, que tiene una visión de lo que mira en “su realidad”.

## **El buey desollado de Rembrandt.**

Cualquier imagen que trata al dolor y a la apropiación corporal es una imagen cárnica, porque descubre los caracteres propios e intensos del pathos y la corporeidad del ser. En el arte existen temáticas que bien cumplen con tal premisa o enlazan perfectamente al dolor y a la conciencia del cuerpo en un espécimen *memento mori*, o sea, un recordatorio de la muerte; y es la muerte que se proyecta mediante imágenes de guerra, sacrificio o tortura, disección y bajo la temporalidad de la carne que el espécimen subsiste, en otras palabras, la imagen artística, por el simple hecho de ser una representación del dolor y de la conciencia del cuerpo, es una advocación del ser que va a morir. Y si bien existen múltiples obras que representan tal drama, en donde el cuerpo desnudo, deforme, disectado o destazado está presente, es en donde la carne con mayor elocuencia enfatiza el drama de ese *memento mori*.

En una pintura de Francis Bacon (Dublín, 1909-1992): *Figura con carne*, de 1954, dos columnas de carne de res abierta en canal fungen como un marco o como dos alas del Papa Inocencio X, imágenes que retoma del *Buey desollado* de Rembrandt y del retrato de dicho Papa por Diego Velázquez. “La carne rota, la carne desfigurada, la carne destrozada y sangrante está en el fondo y en la superficie de su estética. Toda su pintura

huele a matadero, como si saliera de una de las carnicerías de aquel otro expresionista que fue Chaim Soutine. El mismo Bacon lo dijo: (Por supuesto que somos carne, que somos carcasas en potencia. Cuando entro en una carnicería siempre me sorprende no encontrarme ahí en lugar del animal)” (Pereira. 2009, pág. 18).

La res en canal es un ícono de la materia inerte, de la conciencia de la muerte, del autoconsumo, de la inmediatez del sufrimiento previo al fin, del reflejo de nuestra propia carne; la pintura de Bacon es cruda, fría, terrenal pero al mismo tiempo sublime. La deformidad en la obra de Bacon enfatiza en todo momento que la capa de pintura es una piel descriptiva, en donde su textura y su color emulan incluso el olor de las carnicerías, a sangre cruda, a grasa... La materia cárnica exhibida de esa manera es la consumación del ser *morphé*, de lo terrenal. El rostro del papa, deforme también, en tonos de carne manida y en una expresión que nos invita a recordar *El grito* de Munch, explaya y consume la intención expresiva de Bacon: “Lo que hace Bacon es explorar la profundidad del personaje y ponerla al descubierto. De pronto, el pontífice se aferra al mueble y chilla, como si su sillón papal se hubiera convertido en una silla eléctrica. El bonete y la muceta del pontífice han pasado del púrpura a un violento violáceo. Sólo el alba conserva su blancura” (Pereira. 2009, pág. 19).

La res ejecutada es un aliciente para la exploración del sentido primitivo del hombre, que se proyecta como una invalidez innata desde las

postrimerías de Altamira, como la cacería del animal en la fiesta brava, como la encarnación de la bestialidad mitad toro mitad hombre en el vientre de Pasífae y como la insistente necesidad del dominio de la especie humana.



Figura con carne. Francis Bacon, 1954. Óleo sobre tela

En la fiesta brava, el aplauso por la ejecución, el triunfo sobre la muerte, el dilema de la bestia frente al hombre y el yugo del hombre como ser racional es sumamente criticable: el gen del hombre primitivo permanece y con él, el miedo al dolor, a su propia muerte, a lo intrincado del mito...

En la serie de grabados al aguafuerte de Goya sobre la *Tauromaquia* podemos reconocer que si bien el arte es una cosa y la fiesta brava otra, el retrato de la misma que hace Goya es excepcional por sus valores gráficos: el contraste, la composición, el vacío del blanco, etc. pero lo importante además en esta serie es que muestra el estereotipo del *hombre cazador* ( El hombre cazador nos remite inexorablemente al hombre primitivo, al salvaje, al no occidental, al atrasado, al eslabón perdido; bien Roger Bartra describe al hombre salvaje como un ente creado por el hombre occidental, e indaga en él, mediante documentos visuales, mitos, leyendas y conglomerados sociales, en los que la idea del salvajismo no deja de descartar su contraparte: el hombre civilizado. “El estudio del primitivismo, enfocado desde la perspectiva de una historia de las ideas, ha reducido la interpretación del hombre salvaje a sus versiones nobles y benignas, ya se refieran a una vida paradisíaca sin penurias ( primitivismo blando), a una existencia sobria sin lujos civilizados (primitivismo duro), a un periodo primigenio dorado de la historia humana (primitivismo cronológico) o a la condición natural sobre la que se imponen nocivos suplementos artificiales (primitivismo cultural)” (Bartra. Pág. 11), que persigue su presa no sólo para la satisfacción mundana: comer, sino porque es un estímulo a su

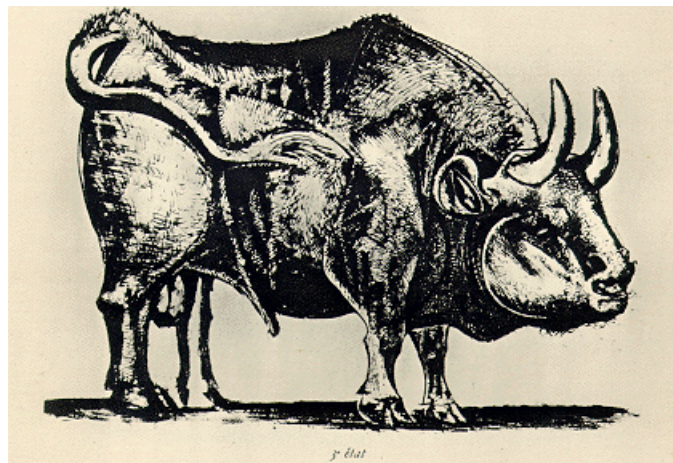
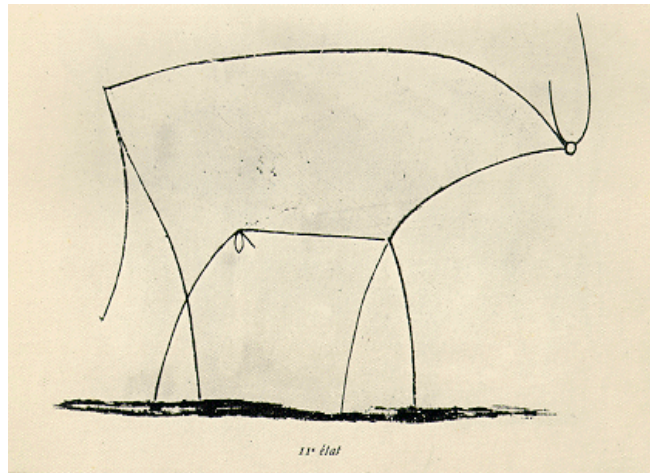
primitivismo, goza de la tortura y de la posesión del animal, reta a la muerte en una exposición que sólo era visible con lanzas y puntas de pedernal en el hombre antiguo.



Grabado de la serie "Tauromaquia". Francisco de Goya. 1815. grabado al aguafuerte.

La imagen del toro o del buey de perfil adquiere dimensiones importantes por cuanto es un ícono del *hombre cazador*, como símbolo del poderío y misticismo de la bestia animal. En una serie de litografías de Picasso, la imagen del toro representa ambas cosas porque es tanto un toro esquemático de unas cuantas líneas, aludiendo a una representación primitiva; como una bestia poderosa, mística y elaborada como lo es el

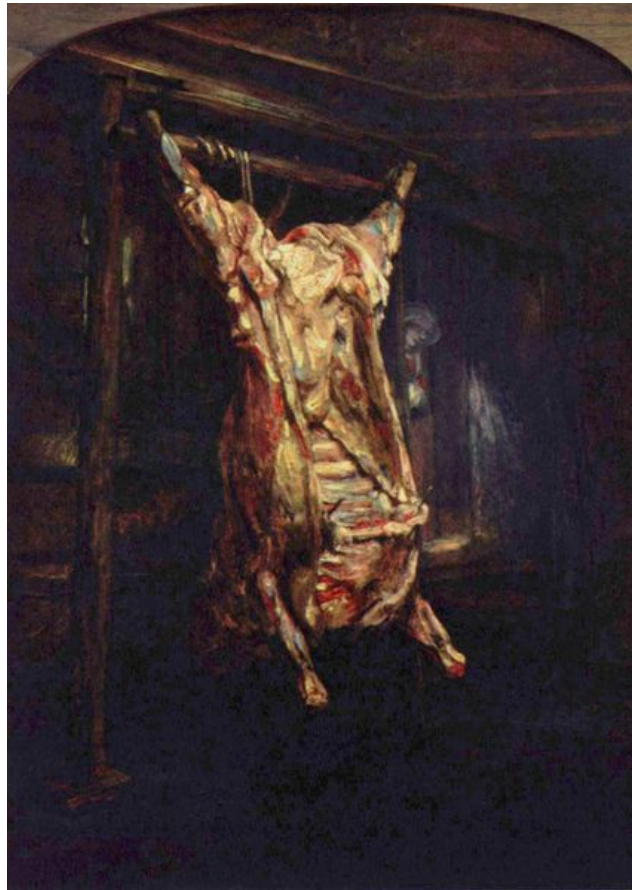
hombre moderno, en donde el volumen y claroscuro de la imagen enfatizan los rasgos del animal. La apropiación que hace Picasso del Toro a través de su serie *transformática* desmenuza al *hombre cazador* en un manojó de interpretaciones propias de todos los tiempos: el hombre primitivo, el que se aproxima a su presa, el que la consume, el que goza de su sufrimiento, el que la adora por sus virtudes místicas y el que la utiliza como vehículo exploratorio de identidades.



Primera y antepenúltima etapa *transformática* del toro de Picasso. Litografías.



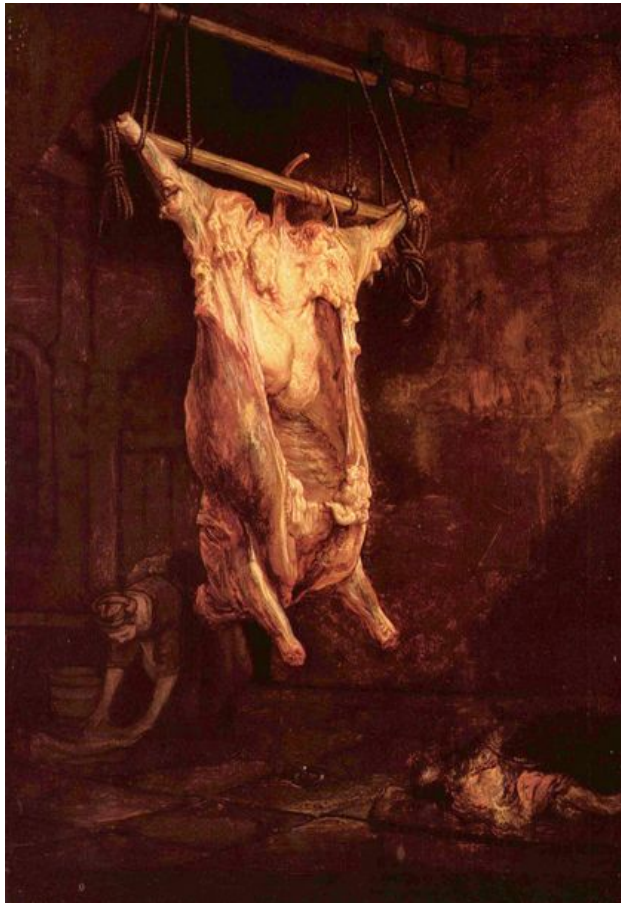
Este estado primitivo y predatorio del hombre por supuesto se encuentra presente en el artista, en la figura de la bestia que representa y en la manera en que la expresión misma del arte es capaz de manifestar su mejor y más elocuente histrionismo sobre la carne: *El buey desollado* de Rembrandt. La pintura, realizada en 1655, es categóricamente un bodegón, pero la incursión de lo que parece ser la mujer del carnicero en el costado derecho y al fondo del escenario, remite a una escena costumbrista o a una de exhibición de carnicerías, muy en boga en esa época por artistas como Annibale Carracci, Pieter Aersten y Joachim Beuckelaer.



El buey desollado. Rembrandt Van Rijn. 1655. Óleo sobre madera. Museo del Louvre, París.

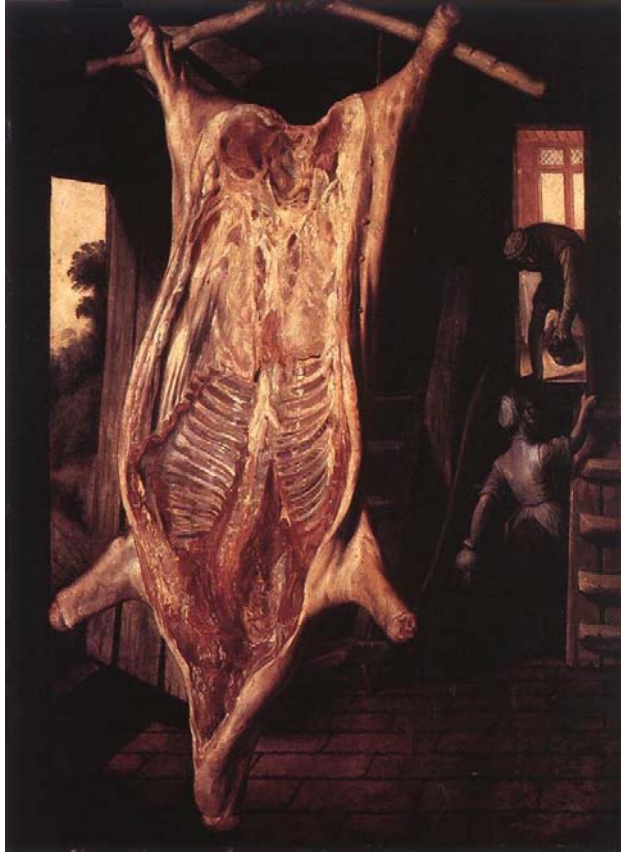
Un conjunto de caracteres propios de la obra de Rembrandt y de la manera en que se expresa a la res abierta en canal y colgada en un perchero motivan sin duda alguna a considerar que el énfasis de tal obra se encuentra tanto en el tratamiento matérico de la pintura, en la luminosidad de los pigmentos y la paleta que utilizó Rembrandt para la combinación de los colores, como en el tino que relaciona perfectamente la huella de la pincelada con el elemento representado; en la pintura se percibe casi el aroma de la carne cruda; y la calidad plástica, pese al drama simbólico que nos remite el animal sin vida, bien se disfruta visualmente gracias a la perfecta amalgama entre lo técnico-formal y su expresión. Tal cualidad de la pintura de Rembrandt es aún más interesante por lo que le antecede, ya que existe otra versión del *Buey desollado*, de 1643, doce años antes del reconocido que resguarda el Louvre, en donde se aprecia un intento mucho menos logrado en el joven Rembrandt, de similar composición pero con el mismo interés por la carne inerte y en donde podemos incluso desenebrar el interés del artista por lo transitorio de la vida en la carne del buey (¿Puede considerarse a un Rembrandt insatisfecho por regresar al mismo tema? ¿Son acaso obvias sus inquietudes al interpretar un mismo tema como lo haría un artista moderno en una serie temática? Se trata seguramente de circunstancias que responden a intereses y emociones en el artista que le permiten desarrollar su proceso creativo sin especulaciones

propias de una metodología); los claroscuros son menos intensos que en el otro, monocromáticos, sí, pero sin una materia pictórica que reafirme las cualidades físicas de la materia cárnica y el drama que eso coadyuva. La carne del animal recién matado y desollado, colgado para su correcta manipulación en los cortes para la vendimia y el consumo son el conjunto transitorio en donde la pintura interviene, porque no sólo materializa esa carne que comienza su descomposición, sino que la conserva para un bien admiracional o emocional, el que el pathos y el entorno corporal requieren.



El buey desollado (versión de Glasgow). Rembrandt van Rijn. 1643. Óleo sobre tabla.  
Glasgow Art Gallery

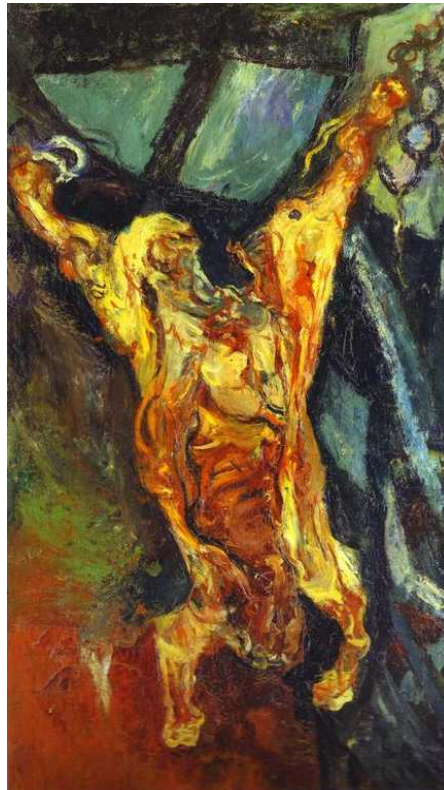
Por otro lado, considerando esta necesidad exploratoria del artista por la carne en torno a la obra de Rembrandt, encontramos que tal esquema de la res desollada fue retomado posteriormente por otros pintores, que se identificaron a través de Rembrandt con la carne expuesta. *El buey desollado* fue posterior a otras representaciones del animal tendido, como por ejemplo el *Cerdo desollado* de Joachim Beuckelaer, de 1563, apenas dos años antes que el de Rembrandt, sin embargo, en la pintura de Beuckelaer, cuyo estilo detallista y amaneradamente descriptivo propio de la escuela flamenca de finales del siglo XVI denota características propias de su tiempo, y en donde podemos ver que las cualidades de la carne representada se ajustan más a lo visual y “bien pintado” que a lo expresivo. Puedo intuir dada esta comparación que la virtud de Rembrandt radica tanto en los caracteres propios de su lenguaje formal y plástico, como de la manera en que amalgama esto con el lenguaje expresivo. Pintar carne como un mero ejercicio plástico no implica solamente en Rembrandt un reto técnico o estilístico, sino una manera de proyectar su corporeidad mediante la pintura y de intervenir en el proceso del matadero de la bestia.



Cerdo desollado. Joachim Beuckelaer. 1563. Óleo sobre madera. Colonia, Wallraf Richartz Museum

En tiempos modernos, desde luego los artistas reconocen tanto en la obra de Rembrandt como en la materia cárnica instrumentos expresivos e indagatorios de significados. El ruso Chaim Soutine (1893-1943) considerado como expresionista y tomando en cuenta las circunstancias precarias de su vida, en donde su condición de judío fue determinante para su último refugio al norte de Francia, retoma de Rembrandt esta identificación con el elemento fundamental de la existencia en términos matéricos: la carne. La pintura de Soutine es de pincelada violenta, de

colores puros y conformada por un cuerpo que responde rítmicamente al movimiento de las formas; Trozo de carne no es una pintura que de goce visual como la de Rembrandt, es más bien una representación agresiva sobre la carne cortada, muy a la manera de Bacon, pero desde una perspectiva más aguda.



Trozo de carne. Chaim Soutine. 1924. Óleo sobre tela. Minneapolis Institute of Art.

En los últimos lustros, la creación de obras inspiradas en la carne y específicamente en *el buey desollado* de Rembrandt, han adquirido cierta introspección dentro del entorno moderno; la llamada *experimentación* y los recursos *alternativos* y multidisciplinarios por supuesto que han

desarrollado campos en los que no solamente es necesaria una herramienta técnica y formal para producirlos, sino una intención un tanto indefinida pero aún así en algunos casos interesante; en innumerables artistas emergentes y que incursionan en campos de expresión múltiples, y aunque no necesariamente representan la carne como una naturaleza muerta, se sirven de ella conciente o inconcientemente, para indagar en formas de expresión que relacionan a la materia inerte de tal género pictórico con otras formas representativas.

Un ejemplo de esto es una serie de pinturas al óleo de gran formato tituladas “RES” del artista Gonzalo Elvira (Argentina, 1971), presentadas en 2007 en el Museo Juan Sánchez de su país, y en donde la imagen de la carne que pende no sólo es preconcebida de los esquemas anatómicos de cortes de carne y de análisis anatómicos, sino de la res en canal de Rembrandt: "Mi idea en principio era trabajarlo diferente a como es el "Buey desollado". En vez de trabajar la res como si estuviera colgada, la trabajé de costado, con los cortes de carnicería que se hacen acá en la Argentina. Son telas que están trabajadas al óleo y después intervenidas con papel de lija, salvo una. En un principio, la idea era que en la puesta queden como cueros colgados, y como la muestra está pensada como

muestra itinerante para varios lugares dentro de Argentina, el traslado es más práctico. La exposición cuenta con 11 obras grandes y 11 obras más pequeñas. En esta serie, los límites entre el dibujo y la pintura determinan un fondo de color generalmente monocromo y a partir de ahí, en vez de poner con el pincel, quito con la lija, como si estuviera dibujando. Es una serie corta, generalmente en una serie trabajo entre uno y dos años hasta que me canso. Igualmente, la forma de trabajar fue rara, porque en simultáneo estuve haciendo otras series que si tenían un hilo conductor. En esta serie no tuve continuidad, la hice durante cinco años, por eso hay cambios temporales dentro del trabajo.



Res X. Gonzalo Elvira.2007. Óleo sobre tela. 230 x 172 cm.



El elemento carne como instrumento evocador de conciencias y como aliciente para los artistas es de reconocer como un pictograma que se identifica perfectamente con la obra de Rembrandt, con un buey desollado.

## **La Ilustración médica y veterinaria.**

Existen innumerables esquemas anatómicos de animales en los que es posible comprender didáctica y médicamente el funcionamiento de las especies; su utilización práctica se da en todos los estratos del conocimiento, desde la enseñanza básica en los infantes, hasta los estudios de investigación científica en las universidades. Sin embargo, y debido al perfil de esta tesis en el estudio o análisis de la anatomía, no encontré información alguna referente a una narrativa sobre la ilustración anatómica de animales, como sí la hay en abundancia sobre anatomía humana, es decir, la información visual sobre anatomía animal es sumamente abundante, pero nula en cuestión de explicaciones históricas, teóricas o técnicas sobre la ilustración veterinaria y zootecnista. Por eso, mis comentarios en este apartado se sustentan tanto en lo visual como en mi experiencia como ilustrador, de la que soslayo una parte referente al estudio de las proporciones del cuerpo de los animales y a la estructura interna de los mismos, en un afán de incluso teorizar sobre terreno virgen, visualmente (entiéndase el término como todo lo factor que evoca a una imagen ) hablando. Otro elemento importante antes de hablar directamente sobre el tema, es que el Taller de Carnes de la Facultad carece de elementos o intenciones de pormenorizar en la didáctica a través de la disección de

animales, situación rara dada su función didáctica y explicativa en cuanto al producto con el que trabajan: carne. Así, la información documental de la que dispone un estudioso de las imágenes en el ámbito de la ilustración veterinaria o zootecnista es única y exclusivamente visual, y en donde los referentes, además de que existiera la posibilidad de disponer de un experto en disección de especies cárnicas, son sumamente valiosos, incluso los de educación básica, ya que conllevan en sí la estructura que la didáctica requiere en este caso para el conocimiento de la anatomía animal.

En primer lugar, es conveniente definir la funcionalidad general de las imágenes anatómicas de animales representados:

- Describen la estructura general externa de las especies para su identificación y caracterización en relación a otras.
- Tal estructura se clasifica en relación a las partes y sus nombres que conforman el total del cuerpo.
- Detallan según la intención de su estudio, los diferentes conglomerados propios de la anatomía veterinaria y zootecnista: músculos, huesos, sistemas digestivo, nervioso, respiratorio, reproductivo, y otros más especializados que son inherentes al desempeño de estudio.

Formalmente hablando, los esquemas anatómicos deben tener ciertos requisitos en su representación para que cumplan con su función

didáctica, explicativa y descriptiva:

- Deben ser imágenes con la suficiente información para que el espectador identifique su estructura general y particular. Los códigos de los que dispone como elemento comunicativo deben ser claros y concretos.
- El nivel de realismo varía en función del estilo del ilustrador o de las necesidades propias de los términos en los que se contextualice su función.
- La posición de los animales y sus partes deben ser en relación a la descripción que presentan; regularmente se atienen a presentaciones de perfil para subrayar el total de la descripción de la que se trate. Quedan descartados los escorzos y las posiciones audaces en las que lo artístico interviene en la descripción o explicación de las formas.
- El carácter (me refiero al estado que relaciona su postura con un estado anímico que proyectan) de los animales regularmente se presenta de pie, como si el animal vivo se percibiera a través de una pantalla de rayos equis, aunque pueden variarse las posturas con un fin artístico, siempre y cuando no afecte en la intención descriptiva y explicativa de su anatomía.
- Las proporciones deben ser correctas para evitar una lectura errónea.
- Según el tipo de texto, cartel o folleto que se trate y en donde participe la anatomía animal, así como las exigencias didácticas, explicativas o descriptivas, pueden acompañarse los esquemas con textos que describan tanto los nombres de las partes del cuerpo, como explicaciones o

descripciones de sus funciones, de tal manera que el ilustrador debe estar consciente de que las imágenes que elabore son una parte del conjunto del esquema diseñado.

- Los recursos visuales y técnicos de los que dispone el ilustrador son múltiples y no se encuentran restringidos por ningún aspecto.

Con lo anterior, la ilustración de la anatomía animal o *zootomía* puede entenderse como un género dentro de la ilustración, en donde junto con otros, corresponde a una variante de la ilustración científica, que se ha venido practicando desde el siglo XVIII como un derivado de la anatomía humana ( los avances tecnológicos y médicos han determinado, a la par de ciertas necesidades y circunstancias en la representación de imágenes, que las ilustraciones de carácter científico modelen determinadas exigencias para con las imágenes, ya que su funcionalidad va de la mano también con la mentalidad o conciencia social de determinada época o cultura); sin embargo, la representación descriptiva de animales proviene de tiempos prehistóricos, en donde ya se aprecia una visión e interpretación sobre la morfología de los animales.



La visión del hombre sobre la morfología de los animales tiende a construir desde tiempos inmemoriales un esquema que permite su identificación y estructura anatómica. Vemos aquí como la figura de la bestia de perfil, sus proporciones, su textura y color suman un total en el que se aprecian ciertos valores estéticos y simbólicos.

Por otro lado, la *anatomía comparada* (disciplina encargada de analizar y pormenorizar el estudio de los animales en relación al esquema evolutivo de las especies, su relación con el medio ambiente y la manera en que ciertas estructuras de comportamiento revelan cualidades intrínsecas de asociación o interrelación superlativa, como la cadena alimenticia ) implica en la actividad del ilustrador una actitud frontal ante la representación de cualquier ejemplar, disposición que no siempre está plenamente reconocida dado que implica una capacidad de *dibujo multidimensional* por cuanto se debe interiorizar en cada caso para una correcta descripción anatómica. Los ilustradores deben adjudicarse por sí mismos el poder de solventar cualquier problema de visualización y dibujo en la anatomía animal, para que de esa manera se asegure un resultado cuyas características beneficien a los requerimientos propios de este género. Normalmente se pensaría que

un artista o ilustrador de caballos tendría que dibujarlos cientos de veces para reconocer en ellos su estructura básica y con ello proyectar mejor en una imagen anatómica del mismo, pero las cualidades de ilustración en nuestros tiempos exigen una flexibilidad y disposición ante la cual no es posible invertir tal cantidad de tiempo en un elemento en particular, se trata más bien de que el ilustrador cree por sí mismo una conciencia de solvencia ante cualquier situación de trabajo. En el caso de la anatomía, debe conocer perfectamente cuales son sus propósitos y características y valorar sus capacidades técnicas y manuales para que sus proyecciones reditúen resultados concretos, funcionales, estéticos y sumamente prácticos, es decir, que proyecten en un tiempo muy breve, todos los requerimientos que le son solicitados.

Y si bien la anatomía animal como disciplina científica se practica en un entorno propio de la veterinaria y la zootecnia, el ilustrador debe inmiscuirse en ello, al menos en parte, para que el discurso visual que presenta satisfaga los requerimientos propios de la disciplina.

Ahora bien, si en la anatomía humana podemos abordar su representación y su significado de múltiples formas, dado que nos atañe como seres humanos, en la anatomía animal podemos tener una descripción formal en relación a las proporciones de las especies, pero me abstengo en este caso de hablar de significado, porque es muy variado y requeriría otro

enfoque y atmósfera; sólo mencionaré algunos aspectos en el siguiente apartado de éste capítulo: *íconos de la carne en el mundo moderno*, ya que tiene que ver directamente con las especies que consume el hombre y que se trabajan en el Taller de Carnes; y en el capítulo III, en *la imagen de la carne como elemento signico*, en donde detallo los recursos del significado de la carne que retomé o analice para este proyecto.

Respecto a la representación zootomista, debo mencionar de antemano que la perspectiva de la visión humana sobre los animales es precisamente unilateral y su estudio o visión depende directamente de la convivencia o beneficio que tienen éstos para con el hombre, es decir, que si tuviéramos una visión no humana de otras especies, el trabajo interpretativo sobre su anatomía o conciencia corporal sería en función de su percepción, no de la nuestra; y aún así sería incomprendible para nosotros. Por eso digo que es una visión unilateral, y por eso hablar aquí sobre estética, proporción y perfección es siempre una cuestión subjetiva si consideramos que los animales tienen una conciencia paralela o que reconocen puntos de asociación en convivencia con la nuestra, pero diferente.

El hombre tiene una visión distinta de los animales en función de lo que hace con ellos: los ve como alimento, compañía, transporte, o de otras maneras que le permiten interactuar con ellos, mediante lo cual, establece relaciones de identificación, apego, empatía, rechazo, diversión, odio,



incertidumbre o indiferencia. Dada esta situación, podemos reconocer que el estudio de la anatomía animal surge y tiene vigencia en relación al beneficio que el animal otorga al hombre; así, una misma especie puede tener múltiples variantes de interpretación, dada esta convivencia que ésta ha tenido con el hombre a lo largo de la historia. Por ejemplo, el toro es un animal del que se consume su carne, se le sacrifica en un rito deportivo o se idolatra como representación de un ser divino. La anatomía del toro en este caso es no sólo la que se percibe en un esquema de músculos o huesos, sino la que se construye en el significado que éste tiene o ha tenido para el hombre y en cómo se reivindica cada vez que se pone en relieve su discurso simbólico. El toro es pues, un emblema de bestialidad, fuerza, virilidad, salvajismo... pero es también un objeto que se domina, se le maltrata y se consume.

Esta relación del hombre con otras especies animales funciona de tal manera que su entorno y sus necesidades se convierten en un paradigma de valores, ya que los animales poseen características que el hombre racionaliza para su aprovechamiento. Podemos incluso hacer una clasificación de esto:

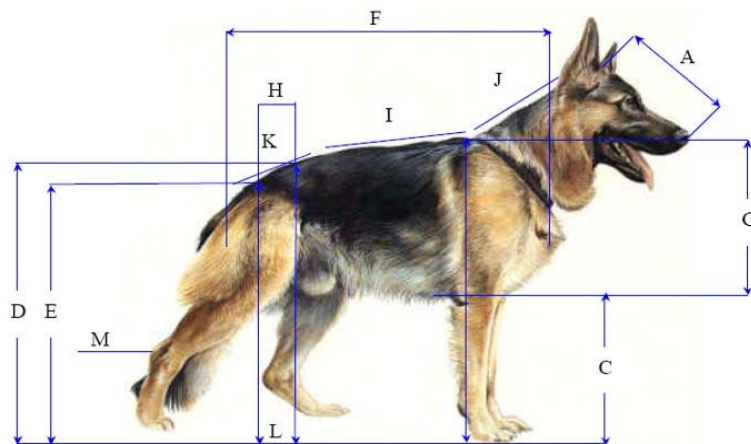
- ***Animales domésticos***. Todos aquellos de los que el hombre dispone para satisfacer aspectos de convivencia, incapacidades intelectuales o físicas y de consumo.

- *Animales de consumo*. Pueden ser también domésticos pero su finalidad específica es nutrir al hombre con su cuerpo.
- *Animales de ornato*. Son admirados por su belleza anatómica y por sus cualidades innatas.
- *Animales de naturaleza*. Pueden ser de los grupos anteriores o pertenecer a un hábitat salvaje en donde el hombre crea o valora un entorno que respeta o menosprecia de alguna manera.

Así, la anatomía animal puede abordarse en función de la manera en que el hombre concibe a las especies y en cómo entabla una relación con ellas.

En esta valoración de caracteres entre el hombre y los animales, creo conveniente enfocar mi análisis *zootómico* en las proporciones de los animales y la representación de éstas en relación a una estética, ya que lo que atañe a esta tesis, además de un discurso teórico o ideológico, que mereciera un espacio propio de la especialidad para profundizarlo, es más bien visual y estético. Bien como hacemos con las proporciones del cuerpo humano, en donde nuestra cultura occidental incursiona y reafirma su ideología a través del culto a la perfección corporal; en los animales podemos entender una estética de sus cuerpos cuando incluimos los mismos valores morfológicos de apreciación que para el cuerpo humano: una proporción ideal y un canon de perfección.

Ciertas áreas en donde el hombre compara a las especies o en donde varios ejemplares de una misma especie son comparados, fungen ya como estereotipos de perfección animal; basta mencionar a las especies domésticas, en donde su talla, peso, proporción y color son factor de evaluación para la determinación de un canon de belleza ideal, o al menos de estratificación o identificación de las mismas; los concursos de caballos o de perros, por ejemplo, son instrumentos de proyección de la anatomía humana en la animal; así como un cuerpo humano perfecto es concebido como ideal en una pasarela de modas, lo es también un caballo pura sangre o un perro con pedigrí. Los factores que determinan lo correcto y lo incorrecto en los cánones de belleza animal tienen que ver, al igual que en el hombre, con la estructura geométrica y con la proporción que se relaciona con el origen de determinadas especies y razas.



La proporción correcta de los animales es una cuestión de valoración humana y de morfología natural.

En esta búsqueda de la perfección es indispensable la intervención de la naturaleza como factor inherente al proceso en la creación de cánones, de tal manera que una forma de vincular la “perfección natural” con determinados clichés que instaure el hombre, es a través de la proporción áurea, que supuestamente se encuentra en todas las formas de la naturaleza. La morfología animal, como muchas obras de la naturaleza, suelen ser para el hombre un conglomerado de valores añadidos en los que se descubre la ciencia como única virtud extrovertida, que, junto con la filosofía y la religión, justifican discursos propios de una toponimia explicativa. La ciencia biológica, la reflexión del pensamiento y dios son entonces tres maneras de explicar, describir y pormenorizar lo que sucede con lo natural; y dado que los animales son obra de la naturaleza, son también obras de lo científicamente analizable o corroborable, de lo explícitamente razonable, y de la mano de dios.

La percepción del cuerpo animal es la extensión de *dominio*, *racionalización* y *misticismo* de la naturaleza para el hombre. Debido a ello, y considerando los tres aspectos anteriores, un animal con proporciones áureas, bello y bien proporcionado es entonces lo más cercano a una plena satisfacción para todo. Explico:

En la naturaleza, la relación de proporción de los componentes de los objetos, de los objetos con su entorno y de los objetos y el entorno con el

hombre, genera una apreciación valorativa en donde la aceptación o el rechazo, el goce o la discrepancia emocional o cualquier impresión de carácter interpretativo, pueden referirse a múltiples factores mediante los cuales se restringen las capacidades sensoriales del hombre; sin embargo, dado que estamos tratando aspectos directamente relacionados con lo visual, son entonces los ojos ( y otros elementos que pertenecen a complementar la percepción en el trabajo de la construcción de imágenes ), los que permiten desmenuzar al color, la forma, el tamaño, el contraste, la textura y otros elementos formales más, en una mera interpretación valorativa, intuitiva, de la que directamente se obtiene una visión del objeto o del entorno en cuestión. Así, lo agradable, bello y armonioso es lo “correctamente proporcionado” a ojos de cualquier persona; y yendo más allá del simple vistazo, lo armonioso es no sólo lo que se aprecia como agradable, bello o armonioso, sino lo *ominoso* y lo *expresivamente estético*. De tal manera que la proporción de la naturaleza en este sentido, bien puede denominarse como definitiva y escrupulosa, porque de ella parte esta correcta distribución y organización de los elementos que la componen, y en donde la ciencia, la filosofía y la religión pueden encajar cada una a su manera y mediante su discurso, una justificación y razón a todo lo que atañe al ideal de proporción perfecta: lo científico reconoce en la naturaleza una serie de coincidencias geométricas y matemáticas para que 0.618 tenga

una aplicación directa y funcional; lo filosófico interviene en la interpretación simbólica de tales medidas y lo religioso le adjudica tal manifestación y cuidado estético a la creación divina.

En un objeto cualquiera, obviamente retomado de la naturaleza, puede instaurarse la regla de oro para justificar “correctamente” la razón de sus proporciones. Es evidente que la regla parece no aplicar en organismos u objetos cuya alteración fortuita, causada por la mano del hombre o por enfermedades que alteran su morfología básica, pero si tales discrepancias son causadas por dios y le otorgan el poder de proyectar en sus cuerpos ciertos valores expresivos, pueden ser bellos también y estar bien proporcionados, además de que son sumamente susceptibles de adecuarse a una nueva normativa en la relación de proporción de sus partes, y en donde la regla de oro aplica inexorablemente. Por lo anterior, no existe un objeto natural que no sea armonioso, bello y correctamente proporcionado; y lo desagradable, lo feo y lo incorrectamente proporcionado es más bien una idea en contraflujo al estereotipo, que es un conglomerado perceptivo propio de acuerdos y normativas sociales y culturales, por supuesto, creadas por el hombre.

Podemos incluso hablar de acuerdo al análisis anterior, de una *composición natural* y una *artificial* o creada por el hombre; la primera es

por supuesto toda creación en la que la naturaleza manifiesta su noble expresión, y la artificial la que, partiendo de la observación de la naturaleza, crea el hombre para su plena satisfacción. Así, un animal posee una estética propia de su naturaleza y otra la que el hombre le atribuye de acuerdo a su visión introspectiva; obviamente lo feo y lo hermoso pueden tener una relación directa con las proporciones del motivo, pero eso es sólo una manera de ratificar que la impresión directa del gusto o desagrado por las cosas no es mera especulación, además de que deja en cierta medida fuera de duda esta relatividad de criterios de apreciación sobre lo que es o no correcto, o lo que es o no bello.

Esta sección de oro:  $\Phi$ , es pues en los animales una forma no sólo en la que se reconocen determinadas especies con una relación de proporción armónica y perfecta que coincide con el número dorado, sino una manera de estructurar la manera en que se representan; en respuesta a una lógica que pretende obtenerse en este discurso, creo innecesario mencionar que los valores apreciativos de cómo se representa a los animales en la ilustración y en las artes debe responder primero a un criterio libre y nada estructural, en donde se debe anteponer la sensación y la emoción como factor detonante de estructuración para entonces adecuar una estructura en la relación de proporciones de acuerdo a los cánones que sugiere la sección

área; así, la relación de equilibrio que se obtiene dividiendo las partes de un todo en función de su *media y extrema razón*, responde en todo momento al valor de  $\Phi$  como elemento de comparación y constitución de una estructura representacional.

Por otro lado, siendo congruentes con lo expuesto sobre la sensación y la emoción, es menester añadir que además de disponer de una estructura matemática o geométrica para la proporción de la anatomía animal, se necesita considerar que lo expresivamente estético, si no está inmiscuido en la representación, crea imágenes perfectas pero inexpresivas; o sea, en virtud de que las imágenes anatómicas bien merecen una adecuación de caracteres en relación a cómo están proporcionados para que estén correctamente planteados, no garantizan un discurso suficiente para ser estéticamente expresivas. Los dibujos y acuarelas de Durero, por ejemplo, tienen éxito porque cumplen con ambas cosas: están bien proporcionados y además son sumamente expresivos. La calidad en el resultado, la habilidad y dominio en la ejecución o un mero virtuosismo pueden ser tal vez los elementos esenciales para lograrlo, lo pongo en duda porque la virtud del artista conjuga una serie de elementos que difícilmente pueden estructurarse como una simple metodología, es más bien una congruencia entre pensar y hacer en la que el artista reconoce en todo momento que



puede ir más allá de sí mismo y en donde la satisfacción plena va de acuerdo a la visión que tiene del mundo y en donde las exigencias para cada obra o imagen producida son variables en cada persona y de eso depende la calidad y la expresión de su trabajo.

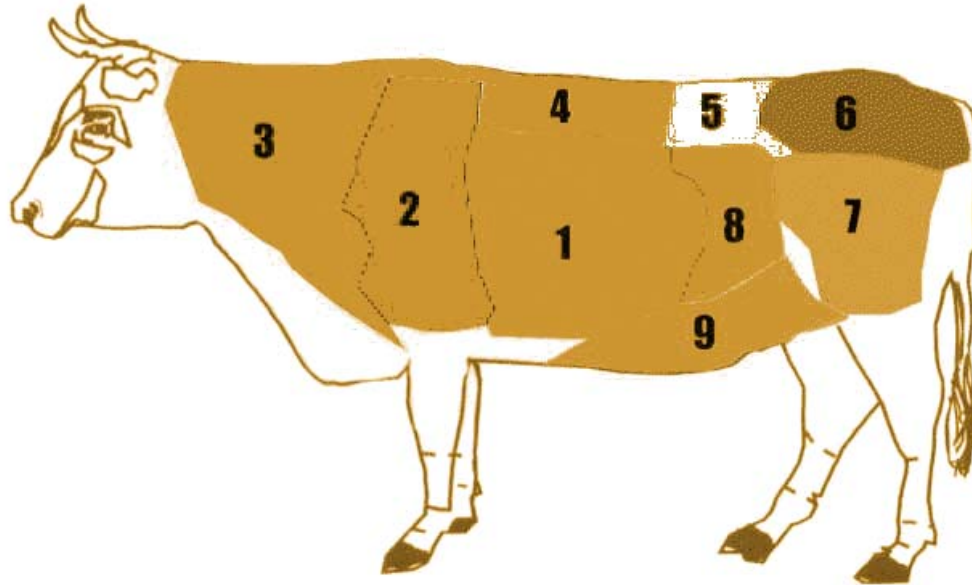
En una acuarela que representa el estudio del ala de un ave, Durero conjuga perfectamente la proporción, la descripción del detalle, el color, las texturas y la expresión que se traduce en un goce visual de su trabajo; todo eso es *calidad de la imagen*. La plasticidad, la técnica y el dibujo son elementos esenciales en la ejecución y reitero esta disciplina que viene aunada a una visión del mundo muy particular que el artista proyecta directamente en su obra.



Ala de ave. Alberto Durero. 1512. Acuarela.

Por último, tan sólo para vislumbrar un esquema histórico sobre la representación de animales, considero que si bien la anatomía animal es un recurso didáctico o explicativo, funcionalmente hablando, es en los impresos, principalmente en los libros, en donde predomina su uso. Y si bien la historia del libro incluye en todo momento imágenes de animales para su ilustración, es en el siglo XVI que las primeras disecciones de animales se representan mediante dibujos y grabados para complementar la información textual de libros de anatomía y medicina veterinaria. Actualmente, la ilustración de anatomía animal forma parte de todo tipo de documentos que ameriten una explicación descriptiva sobre las partes que componen a los animales, y eso depende a su vez del área de estudio, difusión o comercialización que se trate. En el ámbito de las carnes, tema que nos concierne directamente, los esquemas anatómicos tienen tres ramificaciones generales: Cortes de carne, disecciones anatómicas y anatomía comparada.

- ***Cortes de carne***. Son esquemas que describen las partes en que se divide el cuerpo del animal en relación a los cortes que tienen un uso gastronómico. Los cortes de carne tienen nombres distintos según la región y cultura en donde se practican.



Un esquema convencional en donde se representa al animal en secciones según los cortes que se disponen para su consumo. Su descripción es en parte anatómica, lo es más bien de manera arbitraria, ya que las subdivisiones no son exactas y semejan un mapa.



Un esquema anatómico comercial es muy descriptivo pero incipiente para un estudio minucioso de la anatomía animal. Esquemas de este tipo corresponden a una clase de enseñanza básica y media, en donde los valores de apreciación de la imagen no van más allá de la simple curiosidad del mundo.

- ***Disecciones anatómicas***. Son esquemas en los que se presenta el cuerpo del animal en múltiples disecciones que muestran partes diversas del mismo con aplicaciones veterinarias y zootecnistas.
- ***Anatomía comparada***. Son esquemas que muestran a dos o más especies animales (incluyendo al hombre) en un afán de valorar, jerarquizar y analizar a las especies en conjunto en relación con su proceso evolutivo, proporción, funciones fisiológicas, motrices y reproductivas. En el libro *A comparative view of the human and animal frame* de Watherhouse Hawkins (1860), se aprecia un excelente trabajo de ilustración de anatomía comparativa entre el hombre y algunas especies domésticas y salvajes, como el león, el elefante, el camello y el caballo. Las ilustraciones, realizadas en piedra litográfica, se nota que dispusieron de un cuidado excelso en la descripción morfológica de los animales y una correcta organización de los elementos que incluye cada lámina. La explicación textual de las ilustraciones es breve y se remite exclusivamente a valorar ciertos aspectos generales de la morfología de las especies. La interacción entre el hombre y los animales es compositiva y temáticamente interesante. Parece más un libro de artista que un libro anatómico por sus cualidades dibujísticas y la austeridad de elementos propios de un tratado de zootomía veterinaria.

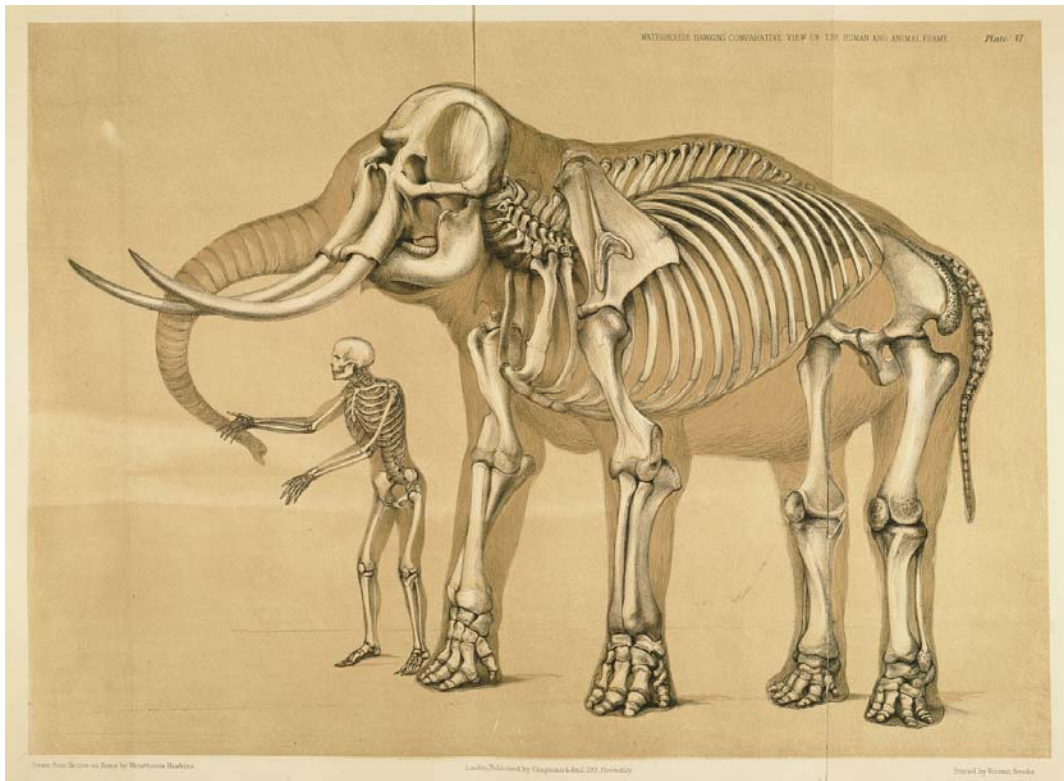


Ilustración del libro *A comparative view of the human and animal frame* de Watherhouse Hawkins (1860)

Por último, las disecciones anatómicas se ramifican tradicionalmente en seis grandes bloques según el sistema de estudio en cuestión:

- Sistema miológico ( estudio de los músculos)
- Sistema osteológico (estudio de los huesos)
- Sistema nervioso
- Sistema respiratorio
- Sistema digestivo
- Sistema reproductivo

Tal clasificación es reiterativa en los tratados de anatomía animal y se sujeta o se ajusta a los lineamientos explicativos, descriptivos o didácticos, por lo que una fractura de tal diseño es más bien una respuesta a una intención artística o estética, como en el caso de mi libro.

La proporción, la calidad en las imágenes y la expresión son pues los criterios que debe considerar el ilustrador de anatomía animal para que sus imágenes funcionen, estén bien construidas y despierten emociones.

## Íconos de la carne en el mundo moderno.

Habiendo considerado el análisis de la carne en múltiples facetas: la anatomía humana, la anatomía animal, su significado, el desnudo, etc. Falta añadir que el concepto *carne* en nuestro entorno cotidiano nos remite a múltiples formas e interpretaciones que merecen tomarse en cuenta dado que de ello depende también y en conjunto con lo anteriormente expuesto, que el significado de la carne se considere como un conglomerado emblemático propio del pensamiento y la idiosincrasia que trato de aprovechar para este proyecto.

En un afán de explorar la identidad de la carne en el mundo actual, hice una clasificación que retoma de la percepción y la vida cotidiana los diferentes elementos en los que la carne participa directa o indirectamente; claro que se trata de una planteamiento arbitrario en el que pudiera o no contraponerse al criterio del lector, pero la visión que requiere mi proyecto sobre la carne como instrumento icónico es la que creo se adecua bien a las ideas que planteo al principio de este capítulo y a la intención práctica del proyecto.

- ***La carne de consumo.*** Es el producto que se ingiere y en el que los múltiples contextos a que remite crean una ambientación propia de una cultura de ingesta de la carne: las carnicerías populares, los expendios de carne en las tiendas comerciales, los refrigeradores que conservan

la carne, los instrumentos de corte, los cubiertos de la mesa, etc. Existen infinidad de contextos o escenarios en los que se percibe la carne directa o indirectamente. En México, la cultura de la carne está sumamente arraigada a la tradición gastronómica, cuya herencia mantiene todavía fuertes raíces de origen prehispánico y colonial: los mercados populares, las taquerías, los rótulos en carnicerías, los tianguis, etc. y de ellos se derivan infinidad de imágenes en donde la carne adquiere una identidad propia: el taco, el chicharrón, las carnitas, las quesadillas, el pozole, la pancita, etc.



El mercado de San Juan Pugibet en el Centro del Distrito Federal es un ícono representativo del consumo y comercialización de la carne en México



- *La carne bella (estética de la carne)*. Se le remite en múltiples formas en las que el culto al cuerpo perfecto se refiere: Los gimnasios, los productos light o dietéticos, los productos para eliminar la grasa corporal, la ropa ajustada, el maquillaje, las cirugías plásticas, las pasarelas de belleza y los estereotipos de la publicidad, la ropa que exalta a la vista el valor o significado del cuerpo, la piel joven, las cremas reafirmantes, etc. Todo ello y en conjunto representan una visión de la conciencia del hombre moderno en torno a su propio cuerpo.



El culto al cuerpo en el hombre moderno ha sobrevalorado las capacidades y los límites del físico, aprovechando incluso el uso de la tecnología médica con fines competitivos en el incremento de la masa y peso muscular. Los gimnasios son templos de culto al cuerpo, en donde los aparatos de ejercicios modelan a la perfección un ideal de belleza aspiracional.

- *La muerte y conservación de la carne.* Son las imágenes en las que la materia inerte o que hacen referencia a ella se presentan: la caja del muerto, la mortaja, la posición tendida del cuerpo, los cuerpos tratados para su conservación o exhibición, los animales atropellados, la piel como producto, los asesinatos, la nota roja, el culto a los muertos, etc.



En México, la tradición del día de muertos considera a la muerte como un icono. El cuerpo se convierte en un instrumento de idolatría porque de él se desprende tanto la identidad del individuo fallecido, como un conglomerado de imágenes con los que se le asocia: el pan, las veladoras, la ofrenda, el incienso, etc.

- ***El lenguaje que remite a la carne.*** En el argot culto y popular, los referentes al cuerpo o la carne se insertan en diversos contextos, su simbolismo varía en función de lo que el lenguaje proyecta, ya sea con un significado ulterior o para hacer referencia a algo en particular; como por ejemplo cuando se dice que Eva fue tentada por la carne; o que un hombre se echa un taco de ojo al ver a una mujer atractiva pasar por la calle.
- ***La carne enferma.*** Nos remite a imágenes en donde la aflicción, el dolor y el deterioro se presentan, como en las arrugas, la espalda encorvada, cualquier enfermedad o síntoma de falla del funcionamiento normal del cuerpo. Los hospitales, sanatorios, etc., son los talleres de reparación del cuerpo. Y las medicinas o accesorios de curación las refacciones.
- ***La carne como sexo.*** La pornografía es el emblema que representa al goce de la carne, pero cualquier imagen erótica en la que el cuerpo es instrumento de incitación sexual funciona dentro de esta categoría. En el lenguaje popular, por ejemplo, el albur es un reminisciente del acto sexual en donde la penetración y el disfrute masculino por sobre lo femenino viene a definir con precisión lo que la carne como sexo representa para el mexicano. En cuanto a imágenes, la predominancia son los cuerpos femeninos porque la estructura de pensamiento sexual

basa su conciencia simbólica anteponiendo el placer masculino por sobre el femenino; y la publicidad en este sentido viene a complementar o a satisfacer tal situación.

Así, las imágenes de la carne en el mundo moderno engloban una forma de pensamiento y un sinfín de significados en los que se reconoce aisladamente a una cultura con tradiciones y actitudes definidas.

### **Capítulo III. El grabado como fuente de ilustración y arte gráfico.**

#### **El grabado tradicional en el medio editorial.**

Pese a las exigencias tecnológicas y de criterios aislados en donde se reconoce el valor práctico en la creación de imágenes, la ilustración tradicional o manual mantiene vigencia gracias a los aspectos técnicos, formales, apreciativos, de tradición y cultura que se siguen valorando como determinantes en la construcción o mantenimiento de un lenguaje visual único e insustituible. Los medios en los que la ilustración participa son múltiples por el fin que persiguen no sólo como producto publicitario o comercial, sino como imágenes u objetos que poseen plasticidad y estética. Los procesos mediante los cuales se hace ilustración tradicional e ilustración digital son distintos porque poseen exigencias particulares: la ilustración digital no requiere de un dominio manual o mecánico para la elaboración de imágenes, sino del conocimiento y ejercicio de programas con un orden preconcebido y una actualización sistemática; la apreciación y valoración de tales imágenes se da prioritariamente por el nivel demostrativo en el ejercicio del ordenador y por el conocimiento de estructuras a manera de herramientas de las que dispone. En la ilustración tradicional, se reconocen los recursos psicomotrices que exigen un conocimiento de materiales y procedimientos cuya tradición se asocia

comúnmente con las artes plásticas y con los procesos tradicionales de impresión.

La edición de libros es el vehículo más común con el que se relaciona todo tipo de aspectos propios de la impresión, y esto, aunado a una tradición y una cultura sobre la estampa viene a conformar una estructura productiva en la que los procesos de ilustración participan inequívocamente como determinantes de productos que los requieren. La ilustración, a la par de la escritura, conforma un universo en el que los valores de la imagen manufacturada, artística o artesanal son herramientas que continúan generando resultados.

El grabado, al ser un medio de estampación y dada su participación histórica en los medios impresos, sobre todo en la historia del libro, es un recurso gráfico y de ilustración sustentable, lamentablemente, la comercialización de la imagen ha encasillado al grabado como un instrumento para producir obras de arte más que ser útil para el diseño gráfico; la demanda de mayor practicidad y economía en los productos de diseño evidentemente constituyen a las técnicas tradicionales de ilustración como obsoletas, pero las cualidades, calidades, valores estéticos y gráficos de las mismas son absolutamente insustituibles y aportativas. Es de considerar incluso, que la enseñanza en las academias es responsable en la

formación del criterio de tecnología y practicidad en los nuevos diseñadores: cambiar las habilidades en el dibujo por el conocimiento de nuevos programas en computadora es tan sólo un ejemplo.

Volviendo al grabado como recurso en el campo de la ilustración, viene a ser pues, no solamente un estandarte que revaloriza sus cualidades aportativas al medio editorial y un continuo de tradición por su importante participación en la producción de libros hasta la segunda mitad del siglo XX, sino un tipo de ilustración que reúne por sí mismo tanto los aspectos elementales de la estampación, como una serie de factores, tanto estéticos, como gráficos, que son sumamente ricos en esencia. Si con lo anterior derivamos en aspectos particulares propios del sinnúmero de técnicas de grabado, el espectro es casi inagotable.

En México, la tradición del grabado está sumamente arraigada tanto a la ilustración e impresión de libros, como a la relativamente producción de obras artísticas. Desde la llegada de la imprenta a México y las primeras xilografías, hasta los grabados al buril, al aguafuerte y los impresos del siglo XIX en litografía, nos hablan de cómo el grabado fue un instrumento sensible en la creación de imágenes. Entrado el siglo XX, el paso del grabado artesanal al grabado como obra de arte lo convierte jerárquicamente en un oficio con valores casi comparables a los de la

pintura y la escultura, y al ser un recurso que permite la reproducción de imágenes, es también utilizado como difusor de ideas y como un modelo propio de un lenguaje de repercusión cultural y social.

Actualmente, pocos son los grabadores que incursionan en el campo de la ilustración, y esto se da por tres factores: el primero es que la ilustración requiere de una adecuación entre la imagen y el mensaje que el diseño editorial pretende proyectar, tarea propia del diseño gráfico que los artistas grabadores desconocen; el segundo es que el campo de la ilustración es sumamente elitista, las agendas de empresas y editoriales que consideran a su disposición a los ilustradores, poco o nada tienen que ver con el grabado, no saben qué es o no lo valoran como un recurso en la ilustración; y en tercer lugar, la formación que reciben quienes estudian grabado no contempla que hagan ilustración con ello, sino obras de arte, situación que nos habla a su vez no solamente de los intereses particulares de los estudiantes y sus profesores, sino de la absurda discrepancia que existe en México entre el diseño gráfico y las artes plásticas.

Hacer ilustración con grabado es pues, una manera de incursionar en soluciones propositivas y ricas por los caracteres de tal disciplina, y una forma de rescatar ese cúmulo de tradiciones en las que ha participado, como libro, como impreso, como ilustración, como tipografía y en sí como una cultura de la estampación.



## **Técnica y calidad visual en obras impresas: marco apreciativo.**

Como hay buenas ilustraciones, las hay malas, y específicamente en el grabado, es tanto la manera en que se acopla perfectamente al texto o tema que describe al producto final, sea éste un libro o una revista, como al responder a una serie de lineamientos en los que la imagen impresa o grabada resulta en un producto de calidad. Enumero a continuación los aspectos en la estampa o en el grabado que a mi parecer merecen considerarse para la formación de un criterio de apreciación:

***Dibujo.*** El dibujo es la estructura compositiva y proporcional de cualquier imagen, y como tal, está bien conformado cuando se acopla en prefiguración a todos los demás elementos que soporta: la técnica, los materiales y el nivel de mensaje visual. Si bien para la estampa el dibujo no es un fin sino una herramienta, es a su vez el que determina su calidad por cuanto se concibe de manera distinta: el dibujo no es el trazo del lápiz sino el dominio de las herramientas que producen las formas. En una placa de madera o linóleo por ejemplo, el dibujo es resultado del golpe de las gubias, y es en esta huella en donde se reconoce la capacidad del ilustrador-grabador de resolver las imágenes que representa, no sólo como dibujante, sino como practicante de un oficio.

***Técnica.*** La técnica es en fundamento el procedimiento o método dado el uso de materiales y herramientas que conforman un resultado. El conocimiento de tales procesos lleva implícito el conocimiento de los materiales; y en la estampa, un conocimiento de sustratos (papeles), tintas, rodillos, barnices, placas y prensas es elemental para entender las variables que se obtienen con los procesos de elaboración.

Puede decirse que un grabador tiene técnica no sólo porque conoce los procesos y los materiales de elaboración, sino porque hace de ellos una unidad entre el lenguaje gráfico, estética y expresión visual. Los procesos técnicos en la estampa son múltiples, y al depender obligatoriamente del dominio manual de quienes los practican o ejecutan, son un reflejo inherente de sus capacidades. Actualmente, las técnicas de estampación, tanto comercial como artística, reconocen no solo las capacidades de quienes las practican como una manera de valorar sus cualidades, sino el “éxito” que tienen por su repercusión comercial o intelectual, y en este aspecto poco importa la calidad técnica, es más bien una valoración propia de las necesidades que dicta la mercadotecnia.

***Nivel de mensaje visual (expresión).*** Categorizar a la expresión, la emoción o el impacto que produce una imagen es sumamente relativo, considerando que no todas las personas tienen un mismo criterio, sin embargo, entendiendo que el mensaje que proyecta una imagen puede

entenderse mínimamente como captable para la mayoría, pero relativamente emotivo por el criterio individual, debemos ampliar tal categoría al *reconocimiento veraz* para disponer de un mejor tino en la crítica. Evidentemente, el reconocimiento de las imágenes expresivas o que tienen un impacto emocional, tiene que ver también con la educación y la cultura del espectador, por eso, un *reconocimiento veraz* en la valoración de obras impresas requiere del espectador un mínimo conocimiento de técnicas, autores e historia para que su gusto relativo no se anteponga a una crítica seria. En el arte, los valores de apreciación de las obras dejan un margen muy amplio a lo relativo, dada la apertura de pensamiento que surge de la libertad de criterios y argumentos que lo sustentan; pero en la ilustración, pese a que existe recientemente algo similar que con las obras de arte, la estética, el dibujo y la técnica son insuficientes para una evaluación total. Necesita considerarse que debe existir una fusión entre las imágenes y el medio que pretenden ilustrar, de otra manera se reconocen deficiencias de aplicación que resultan a su vez en una falta de comprensión o en confusión. Los libros ilustrados, por ejemplo, requieren del ilustrador no sólo una propuesta gráfica, estilística o técnica, sino de un acoplamiento a la composición editorial y al contenido o tema que trata el libro; obviamente, el margen de libertad que tiene el ilustrador depende tanto de la publicación que se pretende ilustrar, como del criterio

del director, diseñador editorial o incluso del autor, que a veces interviene; así como de las exigencias del tiempo de que se dispone.

Por lo tanto, considerando que lo relativo en apreciación y comercialización de la estampa influye en la percepción y crítica que se genera y que las situaciones en las que la gráfica participa en el diseño editorial, son exclusivas de condicionantes contextuales, parece entonces un tema del que se puede argumentar lo que sea y es válido. Pero aquí lo que importa es dejar en claro que pese a la opinión mayoritaria, que en muchos casos queda en tela de juicio frente la individual; y que los mecanismos comerciales en los que se insertan las imágenes tan sólo valoran sus cualidades por el beneficio económico que reditúan; y que las decisiones de las autoridades a cargo de proyectos anteponen su opinión para satisfacción propia, la manera en que los creadores de imágenes impresas producen sus obras advierte una cualidad y un dominio técnico que son evidentes a primera vista cuando se consideran los siguientes aspectos:

**En la técnica.** Cuando se reconoce un pleno conocimiento y dominio de los materiales y procesos con los que se construyen las imágenes, y cuando tales habilidades son coincidentes con la intención expresiva o comunicativa; además de que reflejan sin lugar a dudas un esfuerzo en el resultado. Un creador que se dice tiene técnica es porque proyecta en sus

obras la máxima intención expresiva, el máximo esfuerzo en su ejecución y un dominio irrefutable en el manejo de materiales y procedimientos. Hay que agregar, que en la estampa, la técnica abarca procedimientos más complejos que la elaboración de un simple dibujo, como la construcción de matrices, la impresión de ediciones y la conjugación de resultados con el diseño editorial, por lo que el creador debe no solamente ensimismarse en lo que atañe a las técnicas que conoce, sino predecir, adecuar y visualizar los resultados en relación a otras áreas con las que convive.

**En la calidad.** Cuando las imágenes satisfacen plenamente el rubro técnico y formal, es decir, que son obras conformadas armoniosamente en el uso de materiales, procedimientos y todos aquellos aspectos que construyen física y visualmente a la imagen, como el contraste, el color o el volumen. Y cuando se reconoce de manera directa y a través del empleo de múltiples significados, un sentido expresivo en la obra y un detonante de emociones.

Puede decirse así, que una obra tiene calidad por la manera en que está construida *físicamente*: empleo de materiales y aplicación de procedimientos; *formalmente*: por el tipo de conformación visual de la imagen; y por la *expresión y emotividad*: que genera en el espectador. Una imagen meramente técnica, simplemente agradable a la vista o exclusivamente dispuesta a un impacto emocional es una imagen incompleta y por tanto de mala calidad. Desde luego que esta visión es

arbitraria y un enfoque crítico y unilateral en torno a uno de los anteriores rubros, digamos técnico, es válido, pero en nuestros tiempos lo simplemente técnico es insuficiente para valorarse como *complejo*. La complejidad es el reconocimiento de la obra como resultado de la conjugación entre técnica, estructura visual y expresión. Al carecer de uno de esos elementos, y ser funcional o exitosa porque satisface a un mercado o a un mecanismo social cualquiera, deja de reconocerse su funcionalidad por sí misma, es decir, que es una imagen u obra exitosa porque nace y culmina en sí misma independientemente de tener una aplicación o requerimiento social. Tal reconocimiento regularmente es provisto por el gremio en que practica su creador, es decir, otros ilustradores, diseñadores o grabadores, porque identifican muy bien las cualidades que inscriben a la obra como un producto creativo, y no simplemente como un objeto que nace, se inscribe en un uso en particular y se desecha.

La calidad de la obra impresa radica así, en una conjunción de elementos que la constituyen como objeto, y en la cultura del creador y del espectador que permiten que se catalogue o se inscriba en una categoría (de calidades) específica; y para esto último, son necesarios ciertos elementos que conforman al autor como creador de imágenes; como a una cultura en la que los medios impresos, sean estos editoriales o artísticos, se perciben como una sola cosa, misma que interpone aspectos derivados que

constituyen una estructura específica, como las técnicas, los materiales, la historia, los autores o las jerarquías de aplicación de cada disciplina.

## **Capítulo IV. Diseño de identidad visual para el Taller de Carnes (Propuesta metodológica)**

### **Diseño de Identidad.**

Si bien el proyecto institucional considera la elaboración de una identidad visual, de la que se espera obtener un producto cuya aplicación sea funcional, es decir, sirva para un bien promocional y de difusión, es menester considerar también que los estándares en la elaboración de un diseño de esta naturaleza merecen otras consideraciones propias del perfil de la maestría en Artes Visuales, como son por ejemplo la manera en que el diseño gráfico, la comunicación visual y las artes visuales convergen en resultados concretos en los que es posible identificar tanto su practicidad, su funcionalidad y su repercusión emocional y estética en el espectador y en donde no sólo se satisfacen los criterios propios de la ideología de la maestría, sino que se pretenden validar de una forma interdisciplinaria, los beneficios y cualidades propios de las disciplinas que se encargan de la producción de imágenes, sean éstas de carácter comercial, artístico, comunicativo o una mezcla de éstas; incluso, considerando las circunstancias mediante las que este fenómeno interdisciplinario se desarrolla de manera cabal en nuestro mundo actual, es que la formación que me antecede y mi participación en tal proyecto son un beneficio para justificar lo anterior. Por eso, las consideraciones teóricas, técnicas o históricas mediante las que se ha construido al diseño de identidad como



disciplina, merecen siempre retomar los valores propios de su aplicación funcional, pero también considerar los caracteres propios del contexto en que se generan. Existen innumerables textos, sobre todo académicos, en los que se menciona a la Bauhaus, la Gestalt y la teoría y metodología de algunos autores como propuestas históricas y estructurales, nada mal si debemos entender al diseño como un fenómeno independiente y autónomo en donde los valores de la imagen se dan en relación a la manera en que éstos se tornan funcionales o no, sin embargo, considerando que el diseño como disciplina autónoma existe con ese apelativo desde la primera mitad del siglo XX y que continúa retomando en su historia los antecedentes que más bien son propios de las artes visuales, y esta situación que ya mencioné en donde el diseño actual no es autónomo sino interdisciplinario, debemos replantear la perspectiva desde la que se concibe al diseño en sí: en primer lugar, al ser una actividad que repercute directamente en la sociedad y que tiene un lugar definido dada su funcionalidad práctica, se ha producido un tipo de diseño “tecnócrata”, que es más bien una actividad propia de un “obrero de oficina”, en donde el profesionalismo se encuentra regularmente ausente y del que lamentablemente un gran número de empresas e instituciones explotan irresponsablemente, resultando en la producción de imágenes que única y exclusivamente satisfacen a un mercado, pero que poco o nada aportan al pensamiento y la reflexión profesional o artística. Y

por otro lado, existe en México una enseñanza del diseño en la que el criterio “mermado” de muchos profesores o la ideología de muchas Instituciones inculcan una cultura retrógrada, heredera de la pugna entre las artes visuales y el diseño gráfico, y en donde difícilmente se considera a la multidisciplina, la interdisciplina y la experimentación de medios en la creación de imágenes. Ambas expectativas diluyen la posibilidad de concebir al diseño como un todo en el que la imagen comunique, proponga, critique, se disfrute o se venda. Evidentemente, el diseño ideal no existe, como tampoco un arte o una comunicación así, pero una perspectiva mucho más flexible sobre la función del diseño ayudaría sobremanera a restaurar su relación e interacción con otras disciplinas, con el único propósito de redituar su carácter profesional y su incursión en el pensamiento de las imágenes y el contexto que las rodea.

Por eso, describir aquí la postura de Norberto Chávez, M.A. Echeverría o Joan Costa respecto al diseño de identidad tan sólo serviría para ratificar el valor autónomo del diseño, además de que sería una manera irresponsable de eludir la reflexión en torno a lo que es el diseño de identidad para este proyecto y para la visión de interdisciplina que me interesa sobremanera subrayar. Pese a lo anterior, retomo de ellos algunos aspectos estructurales que innegablemente son determinantes en un replanteamiento que hago posteriormente.

De M.A. Echeverría:

- Define como imagen corporativa o imagen de la empresa a los signos externos para la identificación de una empresa.
- Propone dos categorías para la identidad: visual o sígnica y conceptual, considerando en éstas las cualidades prácticas del diseño gráfico y los componentes de la “personalidad cultural” en la empresa, en donde se identifican sus valores de pensamiento y entorno.

De Joan Costa:

- Considera al signo como elemento determinante en el reconocimiento y memoria de una identidad o institución.
- Le adjudica una importancia rotunda al signo en función de su eficiencia como comunicador de ideas.
- La identidad corporativa es un sistema de signos o un sistema de comunicación dado que funciona como un interlocutor visual.

De Norberto Chávez:

- Establece una diferencia entre identidad corporativa e imagen corporativa: la primera se refiere al trabajo de diseño en la construcción de imágenes y su inclusión en productos concretos; la segunda es la opinión o idea de la sociedad sobre la empresa y se genera tanto por la identidad corporativa, como por todos los aspectos que contribuyen a su visión: servicio, calidad, demanda, etc.

En base a lo anterior, considero que el diseño de identidad visual debe entenderse como una estructura del pensamiento que se lee en función de los caracteres propios de la empresa o institución que se trate, y en donde tanto la imagen (todo aquello que contribuye a identificarla) como su representación (su identidad visual) deben verse en conjunto sólo cuando existe un pleno acercamiento a ella, de otra manera puede haber variables perceptivas por una falta de conocimiento, asimilación o comprensión de su función.

Con lo anterior, el diseñador debe entender tanto la *formulación de la empresa* (todo lo que la conforma), como la *estratificación* de la misma (su entorno o contexto) para que pueda reconocer plenamente sus valores propios y cómo incide en la sociedad. Con ello, el diseño de identidad debe considerar para su éxito *lo comercial*, *lo comunicativo* y *lo artístico* en su elaboración y propuesta:

- **Lo comercial.** Es el beneficio económico que pretende coadyuvar la imagen corporativa.
- **Lo comunicativo.** Exaltar y explotar los valores sígnicos para una correcta y directa interlocución entre la imagen y el espectador.
- **Lo artístico.** Explotar los valores sensitivos de la imagen para satisfacer el goce visual. Aquí me refiero a la parte estética de la imagen, que obviamente determina una aprobación o rechazo en el espectador.

La calidad de una identidad visual debe considerar los puntos anteriores y convergerlos armoniosamente para concretar el éxito. Y este éxito implica de antemano que la empresa o institución que dispone de tal diseño sepa explotarlo correctamente, considerando que es un elemento determinante en su imagen corporativa. Sin embargo, las circunstancias que construyen el éxito o fracaso de un diseño de identidad van siempre de la mano con situaciones incontrolables, propias tanto de la responsabilidad del diseñador, de la empresa o del contexto en que se desarrolla; por ello creo conveniente añadir otro rubro importante:

- **Lo circunstancial.** Son los aspectos prácticos, indeterminados, que se ejecutan variablemente por parte del diseñador, de la empresa o que suceden según el contexto en que el diseño se desarrolla, se inserta, se publicita o se financia. Lo circunstancial parece ser algo metodológicamente inaceptable, pero es determinante en muchos casos para que un proyecto aplique o no. Es evidente que la concepción del diseño en la academia y la reflexión teórica son aspectos que modulan la manera en que el diseño se estructura para una mejor consolidación de caracteres, pero la realidad inmediata en el ejercicio de aplicación es siempre vulnerable a los intereses grupales o individuales, y en donde la ignorancia, la corrupción, el manejo del presupuesto y el beneficio unilateral son determinantes en el rubro circunstancial.

Por otro lado, las nuevas y siempre cambiantes estructuras organizacionales de las empresas o instituciones para las que se aplica regularmente un diseño de identidad, presentan nuevas líneas de administración y cultura, que resultan también en nuevas exigencias o puntos de vista en el diseñador. En esto es inclusive, para una mejor estructura teórica y metodológica, considerar los términos propios del argot en que se desarrolla el diseño de identidad; por ejemplo, se habla de *empresa* cuando nos referimos a una estructura organizativa de naturaleza económica, que dispone de un capital suficiente o necesario para “emprender” su tarea; y denominamos campo empresarial a las zonas limítrofes que designan el espacio en que las empresas desarrollan su función. Y por otro lado se denomina *corporación*, del inglés “corporation” o compañía, como una estructura que a diferencia de la empresa (en donde se emprende una tarea y se persigue un objetivo consolidativo), está plenamente consolidada. Y en tercer lugar tenemos a la institución, cuyo apelativo alude más bien a una actividad libre de lucro comercial o económico, y que se define por su labor educativa, social, cultural o salubre.

Entonces, para definir los términos que se aplican al diseño de una empresa, una corporación o una institución, debemos emplear el de *imagen* como un apelativo que trata no sólo del producto diseñado, sino de

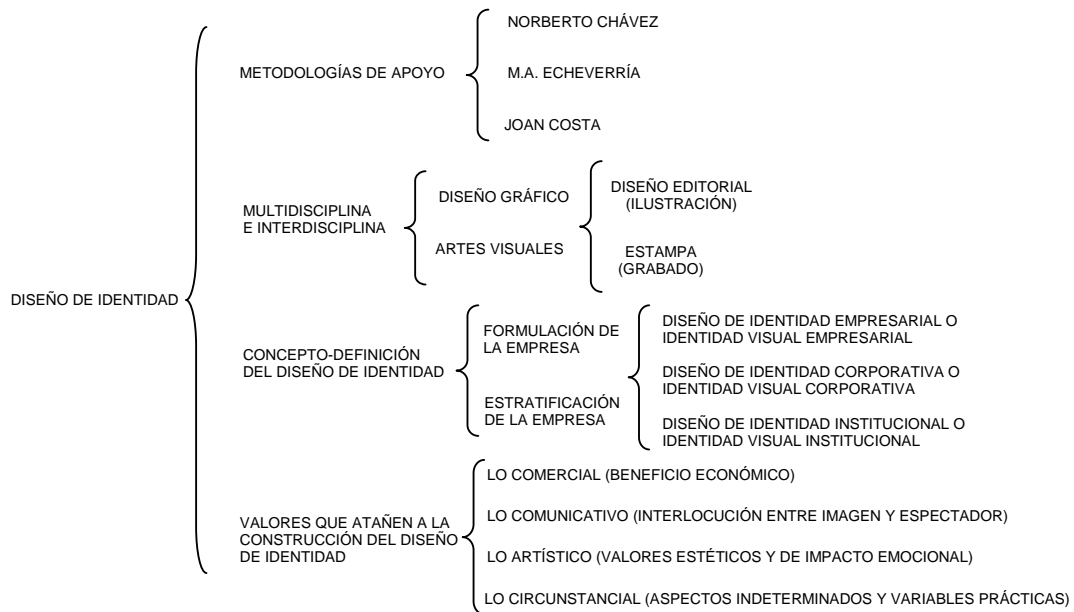
su “personalidad cultural” (como llama Echeverría); y el de *diseño de*, cuando se trata específicamente de la imagen diseñada. El término identidad abarca así un determinante de todo, por cuanto identifica en todos los aspectos a una empresa, a una corporación o compañía y a una entidad o institución. Resultando así en su aplicación: *identidad empresarial*, *identidad corporativa* e *identidad institucional*; y siendo aún más específicos con la interpolación del diseño, es conveniente emplear los términos *diseño* o *visual* para designar o definir su labor inclusiva en la identidad, resultando:

- **Diseño de** identidad empresarial o identidad **visual** empresarial.
- **Diseño de** identidad corporativa o identidad **visual** corporativa.
- **Diseño de** identidad institucional o identidad **visual** institucional.

Así, siendo en el primer caso un sobre entendido de *lo visual* al emplear *diseño de*; y en un referido detallado, o sea cuando se refiera a una empresa, corporación o institución específica, permisible emplear *diseño de identidad visual*, añadiendo el nombre que corresponda al “cuerpo” en que se aplica el diseño, como en este caso: *Diseño de identidad visual para el Centro de Enseñanza Agropecuaria*, aún cuando consideremos que puede decirse *Diseño de identidad para el Centro de Enseñanza Agropecuaria* o *Identidad visual del Centro de Enseñanza Agropecuaria*.

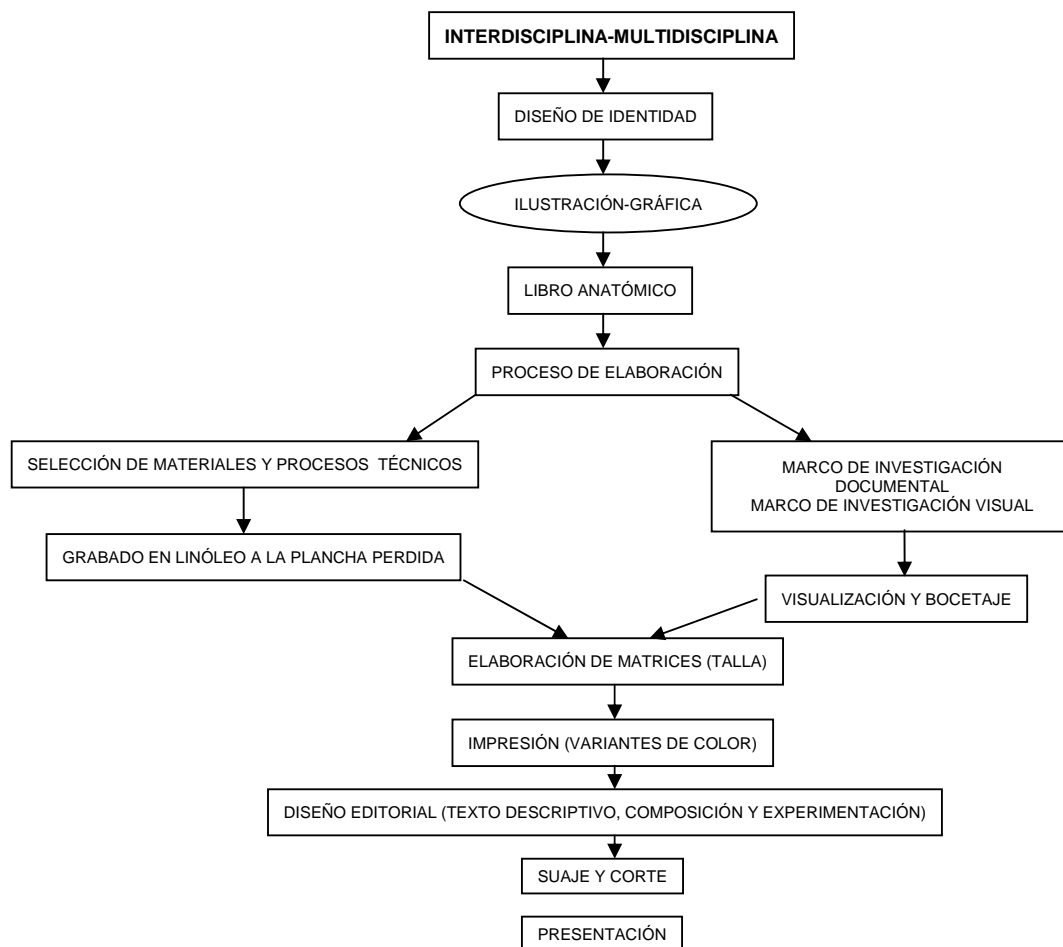
Esta discusión sobre el uso correcto del lenguaje en el diseño de identidad sirve tan sólo para definir mejor las características del rubro organizacional en que se inserta, y la postura teórica o metodológica que se propone o emplea.

En el cuadro siguiente expongo un esquema de estructuración organizacional de lo que es el diseño de identidad para este proyecto, contemplando por supuesto los conceptos que ya mencioné con antelación.





Considerando que en México no existe una plena vinculación entre las artes visuales y el diseño gráfico, e insistiendo en plantear tal relación como interdisciplina o multidisciplina, y para una mejor interpretación de tales conceptos aplicados para este proyecto, presento a continuación un esquema organizacional del proceso de intervención de ambas disciplinas y la manera en que paralelamente intervienen en el proceso metodológico.

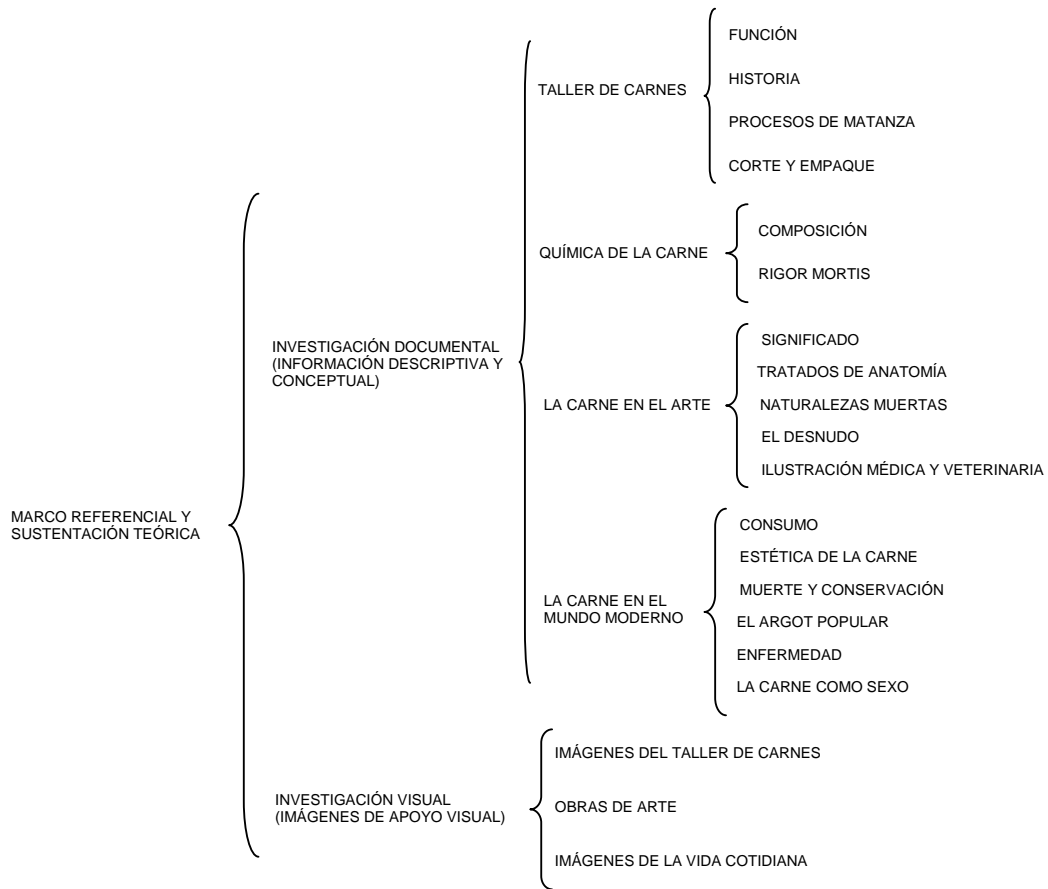


### **Directrices: Marco referencial y sustentación teórica**

La información de la que dispuse para la planeación metodológica del proyecto se divide en dos áreas: una *documental* y la otra *visual*. La *documental* es la recopilación de información descriptiva del proceso de sacrificio de animales del Taller de Carnes y la información histórica, filosófica e iconológica sobre la carne en el arte y en la vida cotidiana se basa en la recopilación de fuentes de información múltiples: libros, revistas, filmes y escenarios de la vida cotidiana.

Esta última información, resultante de una investigación minuciosa sobre el significado de la carne es el eje conceptual del proyecto, en el que se basa la directriz de análisis sobre la carne y por consiguiente la sustentación teórica del mismo.

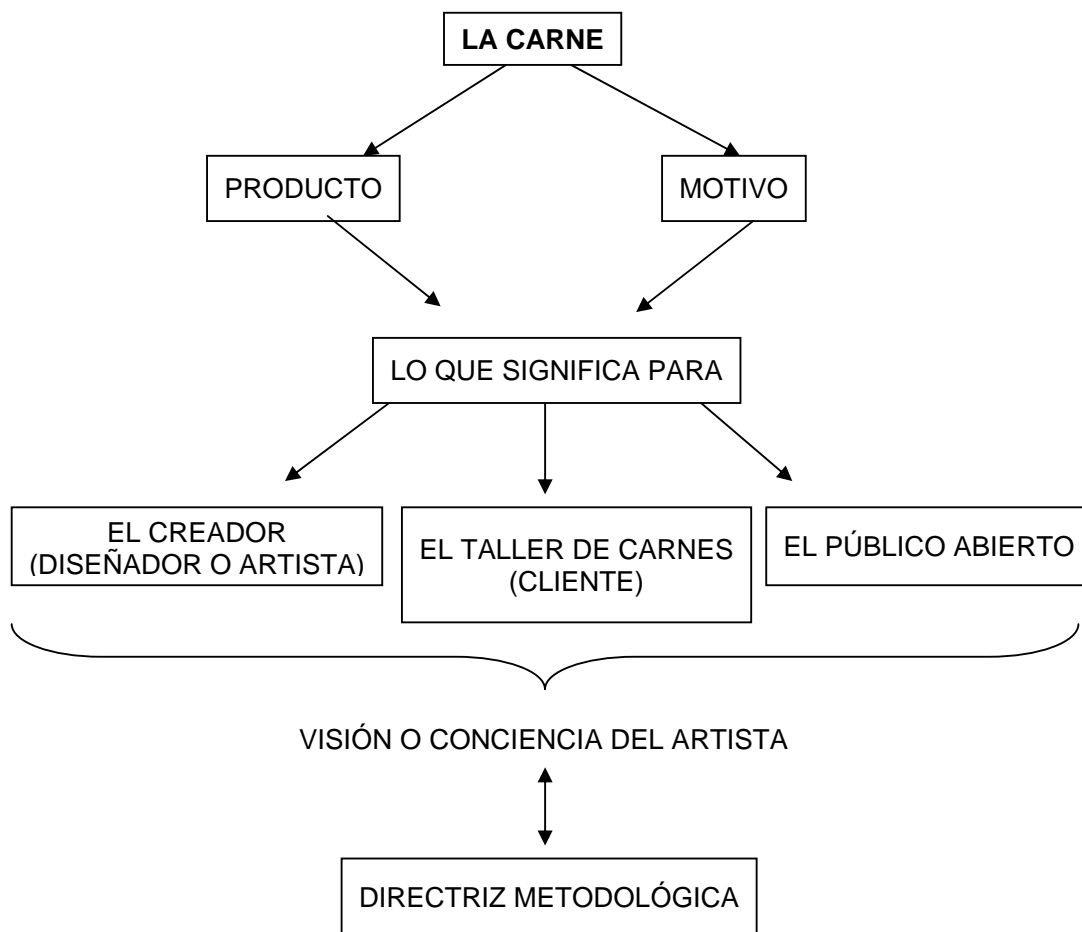
La información visual que dispuse proviene de obras de arte, de imágenes recopiladas directamente del proceso de crianza y matanza del Taller de Carnes y de imágenes de la vida cotidiana, como carnicerías, carteles, rótulos, etc. Hice un énfasis marcado en cuanto a las obras de arte para que el carácter de este documento estuviera íntimamente vinculado a lo artístico y no tanto a lo comercial y publicitario (que es mi interés). Presento a continuación un esquema que descubre lo antes mencionado para una mejor comprensión en el lector del proceso de asimilación de la información de referencia visual y documental.



### **La imagen de la carne como elemento signico.**

Considerar a la carne como un *producto*, y que ese *producto* a ojos del diseñador-artista es el *motivo* de trabajo para su proyecto, y que a su vez significa algo para el Taller de Carnes, para los demás que consumen tal producto y para sí mismo (el diseñador-creador), es de manera general y particular el *motivo* de estudio. La importancia en la proyección de trabajo del diseñador o artista cuando reconoce todo esto, es que adquiere una conciencia específica que le permite visualizar una directriz en su metodología. En este caso, la prioridad artística por sobre la publicitaria o mercadológica fue la que me permitió generar una directriz que satisface en primer lugar a mis intereses, en segundo lugar a los del Taller de Carnes y en tercer lugar a un espectador o público abierto. Tal decisión, que parece incongruente con las metodologías tradicionales, parte de la idea prioritaria de que la finalidad es obtener un objeto artístico, y en ello viene implícito un margen muy amplio de libertad que me otorga el poder de decisión sobre la importancia del objeto como obra de arte y no sólo como un instrumento publicitario o mercadológico. Con esto no trato de establecer una jerarquía entre disciplinas, sino simplemente de enfatizar mi importancia de lo artístico por sobre lo publicitario, es decir, que si bien en los objetivos generales se plantea para este documento la creación de un diseño de identidad visual, y que por ende se entienden las finalidades de

tal diseño, la multidisciplinaria y la interdisciplinaria permiten una vinculación abierta de oficios, en donde el diseño gráfico y las artes visuales fungen como uno sólo y en donde el libre albedrío del artista tiene predominancia por sobre cualquier metodología de diseño. Aquí, el significado de la carne no es retórico, sino que lo planteo para complementar su relación metodológica en función con la manera en que el motivo de estudio o proyección es visto. En el siguiente esquema muestro la relación entre el motivo del diseño, su finalidad y la manera en que satisface categóricamente varios puentes de apreciación.



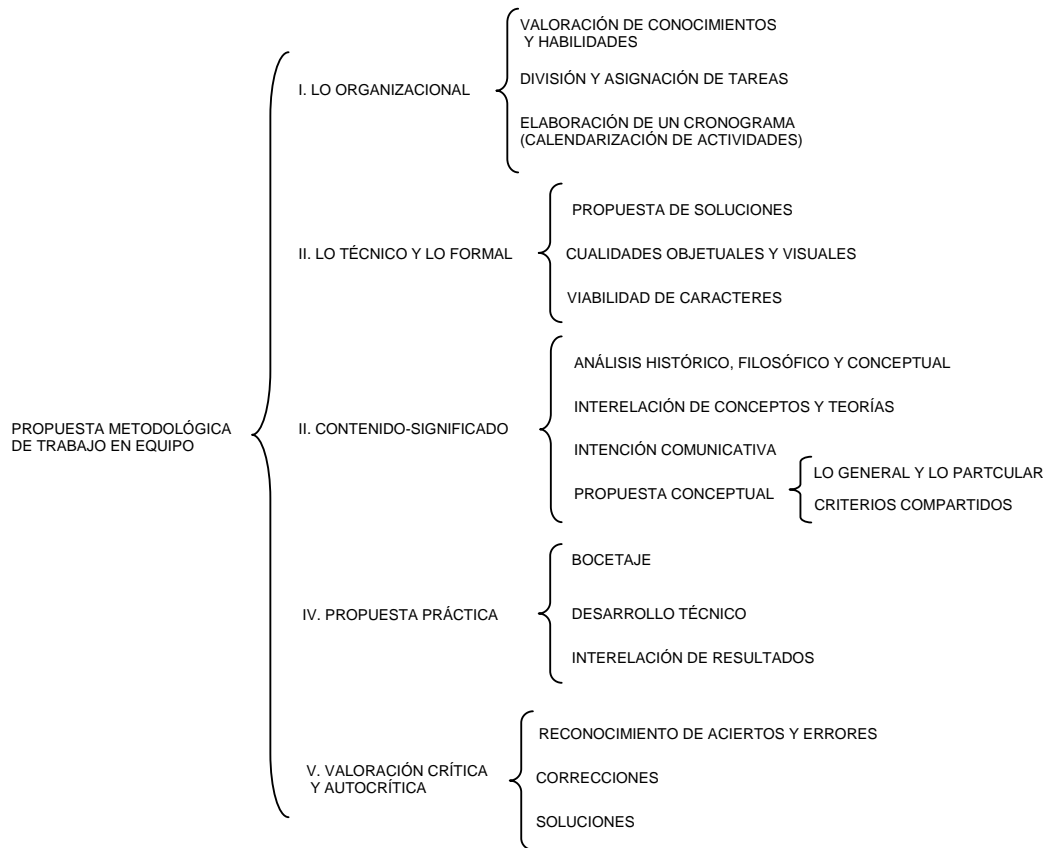
### **Significación de la carne y de sus procesos de obtención.**

Cuando la carne adquirió su justo valor como elemento signico (como motivo de estudio y proyección), vino a complementar la visión del artista lo que es la carne en el momento en que fue de su pleno conocimiento el proceso de obtención en el Taller de Carnes: La cría de especies cárnicas, su sacrificio, el corte de piezas, su refrigeración, empaque y venta al público (todo explicado a detalle en el capítulo I). El contacto directo con tal proceso me expuso con una serie de factores que despiden emociones, reflexiones y valoraciones por lo anecdótico de la experiencia: el sufrimiento de los animales en el sacrificio, el olor de la sangre, la temperatura de la carne, las acciones de quienes participan en el proceso, el espacio y equipo de trabajo, etc. Tales experiencias determinan inexorablemente una conciencia sobre lo que es la intuición metodológica y sobre la prefiguración de esquemas de estudio. En mi caso, el contacto directo con los animales y el proceso de obtención del producto me permitió vincular perfectamente el trabajo de investigación documental con el visual, creando así una atmósfera pertinente a mis intereses y sobre todo a reafirmar lo que en un principio carecía de una estructura teórica, que bien disfruté plenamente escribiendo sobre el Capítulo II.

### **Valoración de caracteres y criterios de trabajo en equipo para la realización del proyecto.**

El trabajo en equipo requiere de una planeación minuciosa, experiencia profesional, disposición, actitud de respuesta, compromiso, puntualidad, tolerancia, sujeción a la crítica, cultura autocrítica, conocimiento general de todas las áreas y compatibilidad personal. Evidentemente, los puntos anteriores como requisito elemental para el trabajo en equipo son un modelo aspiracional en donde se cuidan todos los detalles posibles para una mejor solvencia del proyecto, pero lo circunstancial (ver pág. 179) está presente en todo momento y es razón de que cualquier proyecto se atrase, se posponga, de disuelva o se convierta en otra cosa muy distinta a la contemplada al inicio. Por eso, quiero dejar en claro que mi visión sobre un *modelo metodológico para trabajo en equipo* es siempre susceptible de ser inaplicable porque cada caso y cada mente de quienes participan en él intervienen en la alteración del mismo.

Quiero mencionar que si bien tal estructura metodológica me parece congruente con mi forma de trabajo y mi manera de pensar, en el proyecto, motivo de esta tesis, existieron pocas coincidencias, mismas que me remito a describir aquí como suficientes para explicar el proceso; claro está, además de reconocer en el siguiente esquema una guía o un orden secuencial propio de mi propuesta.



El proceso metodológico que planteo aquí no fue punto de partida para los demás miembros del equipo porque no se dispuso de esa parte organizacional para su estructuración, más bien, tal modelo lo elaboré después, una vez que detecté los pormenores ideales para su propuesta, de otra manera las contradicciones entre la metodología y la aplicación práctica no hubieran coincidido ni mínimamente.

Pese a lo que acabo de mencionar, existen coincidencias entre la estructura metodológica que presento aquí, que bien vale la pena inscribir en cada paso para que el lector disponga de nuestra experiencia como un



estímulo a la suya propia.

*Lo organizacional.* Los integrantes del equipo, que en un principio fueron seis, consideraron proyectar en su participación los conocimientos y habilidades que les son propias dada su especialidad, así dispusimos de múltiples áreas en las que el diseño de identidad podía enriquecerse:

- Héctor Morales (Ilustración)
- Aurora Muñoz (Multimedia)
- Luis Oropeza (Diseño e impresión)
- Osvaldo Archundia (Fotografía)
- Fermín Anaya (Diseño de empaque)
- Héctor Miranda (Soportes tridimensionales)

Una vez dispuestas las tareas en función de los conocimientos de cada integrante, dispusimos de los primeros planteamientos mediante metas específicas a corto y largo plazo para constituir un ritmo de trabajo individual y grupal. La labor individual se convirtió esporádicamente en la directriz de nuestros esfuerzos, razón por la cual el trabajo grupal o general se pospuso, pero no se dejó de discutir.

Dos de los integrantes que en un principio habían consolidado su participación, se retiraron por razones personales y restringieron la

amplitud de aplicación del proyecto, obligando a los otros cuatro a encauzar sus esfuerzos a su propio proyecto y a la creación de un nuevo esquema de estructuración grupal:

- Héctor Morales (Ilustración)
- Aurora Muñoz (Multimedia)
- Luis Oropeza (Diseño e impresión)
- Osvaldo Archundia (Fotografía)

*Lo técnico y lo formal.* Los conocimientos y experiencias profesionales de cada integrante funcionaron como un molde comparativo entre los primeros resultados y las intenciones planteadas al inicio del proyecto. Reitero que las capacidades de cada integrante fueron determinantes en la manera en que el tratamiento de una técnica y cómo se conformaron las imágenes o diseños resultaron en una calidad y viabilidad de lo obtenido.

*Contenido-significado.* Los diseños producidos cumplen con los requisitos para una aplicación real; son profesionales y están respaldados por los elementos semióticos, sígnicos o simbólicos mínimos para funcionar armónicamente, aunque no existió un intercambio de ideas y opiniones de las investigaciones individuales; y las investigaciones documentales se desarrollaron en una línea de profundidad desequilibrada entre los miembros del equipo.

***Propuesta práctica.*** Los resultados prácticos de cada especialidad se dieron mediante mecanismos aislados en los que poco a poco se disolvieron las discusiones grupales y por ende las coincidencias entre forma y contenido de las áreas de trabajo. El número, tamaño y discurso visual de sus diseños sólo se justificaron por satisfacción propia de cada integrante.

***Valoración crítica y autocrítica.*** Si bien la crítica se realiza a lo largo de todo el proceso metodológico como una manera de solventar los problemas de estructuración de forma y contenido, de técnica y calidad visual; y en otro plano se le considera al final para evaluar los resultados concretos, en nuestra labor los primeros intentos de crítica fueron desastrosos porque dañaron el ego profesional y personal de algunos integrantes, convirtiéndose así no en un estímulo sino en un estigma negativo.

En cuanto a la autocrítica, que difícilmente es exponencial, pero necesaria en el trabajo en equipo, es importante el reconocimiento sincero de las capacidades individuales como incentivo a la corrección y mejoramiento del proyecto. En nuestro caso, la autocrítica nunca se trató, o más bien se interpretó como justificación a las dificultades técnicas, errores y falta de profundidad en los contenidos.

## **Capítulo V. Desarrollo del proyecto (propuesta metodológica)**

En una primera etapa de trabajo, tanto de investigación como de realización, he diseñado un esquema que es resultado de mi forma de trabajo y un método que si bien puede modificarse de acuerdo a las necesidades propias de cada creador, reafirma el carácter de mi actividad e implica ante todo una forma de aterrizar formalmente lo que mi proceso creativo implica en su desarrollo.

En esta primera etapa, como en todo proceso creativo, surgen expectativas que alteran o modifican la ruta de trabajo y la encausan adaptablemente a una situación en la conveniencia de soluciones que le vengan mejor al proyecto. Debo confesar que de acuerdo a lo anterior, el propósito de mi participación en el mismo fue modificado para aprovechar lo mejor posible mis conocimientos y habilidades y para satisfacer necesidades personales de expresión y experimentación. He hecho grabado desde niño y eso me ha permitido reconocer en el grabado que hago ahora una calidad que bien puede aportar mejores soluciones al proyecto en general.

Dividí el proceso de trabajo en siete etapas, mismas que no necesariamente se realizaron secuencialmente sino que se vieron nutridas unas de otras y redituaron en un conglomerado que bien valió la pena como antecedente de lo que pretendo hacer en subsiguientes etapas. Por ejemplo, descubrí que la parte experimental no es propiamente el desarrollo técnico

de los elementos formales, sino de aprovechar los mismos para desarrollarlos en una situación no convencional; así como de tener presente a lo largo del proceso, que debe existir en todo momento una “liga” con lo que las otras áreas desarrollan, para encontrar puntos de convergencia que permitan explorar y obtener resultados al unísono que beneficien al proyecto y que encausen al o a los productos finales en circunstancias multidisciplinarias y sólidas en aplicación y expresión. Así, el proyecto de diseño de identidad para el taller de Carnes de la FES Cuautitlán es para mí una advocación de caracteres propios de mi formación como grabador e ilustrador y un aliciente para la experimentación y el trabajo en equipo con profesionales del diseño y la comunicación visual.

## **Planteamiento del proyecto y asignación de tareas.**

En esta etapa, aprovechando que se trata para la maestría en Artes Visuales en la FES Cuautitlán de un grupo pequeño que incursiona en la inserción de la maestría en otra sede y que los integrantes tienen una trayectoria profesional en su área o experiencia docente dentro de la Facultad, descubrimos y definimos el problema como un tema a desarrollar, considerando que un proyecto de carácter institucional bien merecía tomarse en cuenta como un proyecto de maestría dado que detectamos dos aspectos fundamentales:

- El primero tiene que ver con que la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán es una sede de la UNAM que radica en la periferia norte de la Ciudad de México, situación que geográficamente se ha visto descuidada o mermada (afectada incluso porque es un área industrial en la que las fábricas y maquiladoras han creado un área productiva propia del sector manufacturero) de las actividades culturales y educativas propias del centro y sur de la ciudad; además de que es una sede en la que la única licenciatura de humanidades que se imparte es la nuestra: Diseño y comunicación Visual, lo que hace a miras de otros criterios propios de las otras carreras, desdeñar la parte cultural y humanista que tiene la Universidad.

- Por otro lado, considerando el punto anterior, creemos que una manera de interrelacionarnos con otras áreas para crear proyectos interdisciplinarios es tomando la iniciativa, por eso, detectamos que prácticamente en todas las áreas de la Facultad se puede intervenir no sólo académicamente, sino productivamente y nos interesamos por los talleres del Centro de Enseñanza Agropecuaria, específicamente por el Taller de Carnes, dado que nos pareció interesante el elemento con el que trabajan y nos permitió visualizar inmediatamente resultados que en primera instancia nos parecieron un reto interesante.

Una vez decididos, comenzamos por indagar en ideas que pudieran encajar en un proyecto colectivo que aprovechara al máximo de las cualidades propias de los integrantes, y es así como se plantearon los objetivos y las necesidades específicas del proyecto, así como la manera en que se dividieron las tareas según la especialización de cada integrante del equipo, retomando y corrigiendo elementos innecesarios, valorando caracteres propios de la intención en los resultados y se discutieron en varias sesiones los puntos de vista individuales, situación que nunca se ha aclarado verbalmente en su totalidad pero que ha encontrado una salida en el trabajo mismo, en los primeros resultados (sucede que esta interrelación entre los integrantes ha tenido que

solventar ciertas desavenencias que provienen de falta de acuerdos, de unificación de criterios, de la formación profesional de cada integrante y por supuesto de la personalidad de los mismos; a esto se le añade una actitud de trabajo y un ritmo distintos que representan lo que cada integrante es no sólo como profesional de su área de trabajo sino como persona). La salida de dos de los integrantes vino a modificar de alguna manera las expectativas de los demás y la visión integral que se tenía en un inicio cuando las áreas de diseño de empaque y soportes tridimensionales se habían contemplado en el proyecto, al grado de que se perciben otros cambios en un futuro inmediato que servirán para valorar el esfuerzo, compromiso y calidad de trabajo del resto de los participantes.



Las sesiones de discusión se dieron regularmente en la sala de juntas de la coordinación de Diseño y Comunicación Visual en la FES Cuautitlán en Campo 1 de la UNAM.



Integrantes:

- Héctor Morales (ilustración)
- Aurora Muñoz (Multimedia)
- Luis Oropeza (Diseño e impresión)
- Osvaldo Archundia (Fotografía)
- Fermín Anaya (Diseño de empaque) **EXCLUÍDO**
- Héctor Miranda (Soportes tridimensionales) **EXCLUÍDO**

### **Antecedentes de trabajo.**

Relacionando la intención de mi participación en este proyecto con mi área de especialización, he considerado pertinente retomar los caracteres que han construido mis habilidades y mi experiencia en el ramo como determinantes para los resultados y para la calidad y carácter de mi trabajo, por eso menciono tan sólo que mi desarrollo como artista visual y específicamente como grabador-ilustrador me obliga a considerar ciertos rasgos propios de mi trabajo como antecedente a mi participación en este proyecto:

#### ***Los medios técnicos que domino:***

Y que son fundamentales en mi preparación como ilustrador-grabador: mi formación como grabador en relieve y en hueco y mi experiencia como ilustrador en varias publicaciones.

#### ***La calidad de mi trabajo:***

Con características que bien pueden ser aprovechadas por las otras áreas de diseño y que poseen especificaciones ineludibles que he sabido aprovechar tanto para mis objetivos como para el beneficio de otras áreas de trabajo.

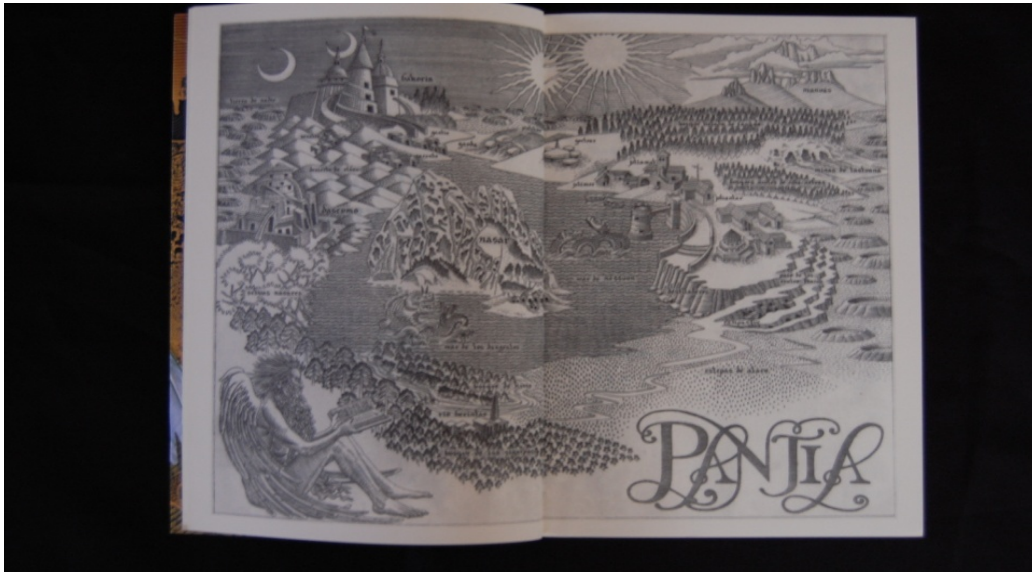
#### ***El carácter o estilo:***

Que dada su morfología y el resultado en el manejo técnico, pueden determinar también un estilo o un carácter al diseño general del proyecto.

Mi participación en varias publicaciones y mi trabajo de producción gráfica denotan caracteres que inexorablemente son determinantes tanto para mi producción artística como para mi labor en el campo de la ilustración.



“Maniqués en rojo: muertas de Juárez” Grabado en madera a la plancha perdida. 2001. La experiencia técnica y la exploración de soluciones gráficas me ha permitido obtener un concreto concepto de lo que la gráfica es artística y plásticamente.



“El Vuelo de Eluàn” de León Krauze, del Fondo de Cultura Económica. Ilustración-mapa.  
En mi caso, hacer grabado ha sido un excelente instrumento para ilustrar libros.

### **Marco referencial (imágenes de apoyo y *emotivos*).**

La labor de recopilar información visual que sirve de antecedente a la creación ha sido para este proyecto fructífera, ya que se realizó un archivo de más de 600 fotografías del proceso de obtención de la carne en el mismo Taller de carnes de la FES Cuautitlán, con la finalidad de reafirmar tanto la intención del proyecto como el carácter que tendrá el mismo conforme se ejecuten cada una de los resultados que se obtengan. Los integrantes fotografiaron el proceso de crianza, manutención, matanza, corte, empaque y conservación de la carne de conejo, res, cordero, pato, pavo y pollo; identificando cada una de las etapas de dicho proceso y complementando tal información con entrevistas y videos, mismos que sirvieron además para conformar un blog en Internet que sirve de aliciente a los integrantes del proyecto y de ventana de información para los asesores de la maestría.



El proceso de obtención de la carne de cada uno de los animales que se trabajan en el Taller de carnes tuvo un seguimiento y registro minucioso para reafirmar el carácter del proyecto e identificar perfectamente sus necesidades visuales.

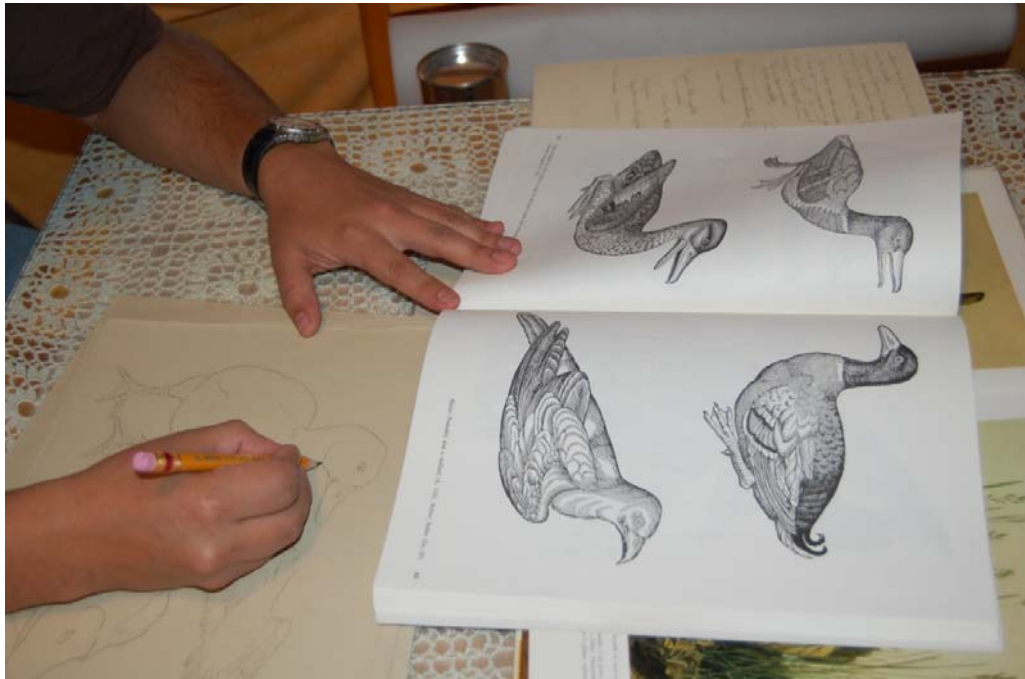
A la par de dicha recopilación de información, he considerado para mi labor en el desarrollo del proyecto y para sustentar o argumentar mi tesis, el retomar una serie de imágenes icónicas que son representativas de ciertos rasgos en el arte en cuanto a la representación de la carne, por eso, los he denominado “emotivos” porque son no sólo fuente de información o referentes complementarios al tema, sino esquemas visuales que me permiten contextualizar mi trabajo en torno a lo que artísticamente se ha hecho en cuanto a la representación del cuerpo y de la carne, reconociendo también que su significación nos habla de múltiples escenarios en los que la carne adquiere otros conceptos y no sólo el mero hecho de considerarla como un instrumento de consumo humano. Me interesa retomar, hablar y criticar aspectos en los que la carne ha tenido una significación digna de mención: El desnudo humano, la carne como representación litúrgica, el bodegón y las carnicerías como escenario que remite múltiples significados, el buey desollado de Rembrandt, la ilustración médica y veterinaria, los esquemas anatómicos y los múltiples y variados íconos modernos en los que la carne ha adquirido un significado específico, como las carnicerías modernas, el cuerpo humano como instrumento publicitario, los instrumentos de corte y manipulación de la carne, la prostitución, los gimnasios como talleres de la carne perfecta, etc.

Es de reconocer que si bien el proyecto grupal implica tan sólo elaborar un diseño de identidad para una institución determinada, en mi proyecto pretendo ir más allá mediante la introspección que ha tenido y puede tener un análisis en torno a la múltiple variedad de significados sobre la carne.

## **Bocetaje.**

Como vemos, el proceso creativo no comienza con la acción del creador, sino con la invención que el pensamiento produce cuando pretende crear; y eso nos lleva a afirmar que el pensamiento o la emoción que pretende solventar en un resultado un producto o una obra determinada, implica reflexionar, predisponer, organizar, visualizar y preparar el ambiente adecuado para entonces sí, realizar una acción específica, que en este caso es realizar un libro, y para llegar a eso he predispuesto como primera etapa del proceso ejecutante bocetar. Los bocetos fueron realizados de primera intención y se convirtieron la mayoría en dibujos definitivos, ya que fueron respetadas sus cualidades morfológicas y simplemente pasaron a otra etapa del proceso técnico. Son bocetos hechos en un papel de tono a lápiz y con calidades de línea. El material de apoyo visual fueron algunos referentes convencionales para estructurar la anatomía de las formas y reafirmar el carácter o el estilo que pretendo proyectar.





Los bocetos fueron realizados en papel de tono a fin de crear un ambiente que me permite visualizar las formas en una atmósfera. Utilicé algunos grabados antiguos, pinturas, ilustraciones y fotografías para reconocer la anatomía de las formas y para determinar un carácter o un estilo propio en mi trabajo.

Sobre el proceso de dibujo, considero en todo momento lograr la mayor precisión posible desde el comienzo, eso me permite ahorrar tiempo en la ejecución del proceso completo de las imágenes y me permite valorar de principio a fin cada etapa, y no considerar el dibujo de bocetaje como mero bocetaje, sino como un elemento estructural clave y cimiento de todo lo demás y por eso no menos importante sino todo lo contrario. Antes de trazar visualizo el espacio compositivo y si es necesario planteo algunas

líneas direccionales o de ubicación de los elementos para aprovechar lo mejor posible el “aire” del papel. El formato, si bien no corresponde exactamente con el sustrato definido en donde se imprimirán los grabados, considero de inicio que tenga un alto y un ancho aproximado tanto a los elementos que quiero intervenir allí como al sustrato definitivo que se deriva de los múltiplos de corte por mitades. Los materiales son convencionales: lápices y papel, pero no hago corrección alguna y trato de lograr calidades de línea múltiples en el trazo.





Los originales que empleo para la elaboración de los bocetos deben ser de calidad y poseer las características suficientes acorde a la visualización previa y poseer la información necesaria para ser reproducidas con precisión. Investigué en libros de anatomía animal y veterinaria, en esquemas anatómicos, en ilustraciones antiguas, y por supuesto consideré las tomas fotográficas que hice con mis compañeros en las sesiones de matanza en el taller de carnes; todo esto con la finalidad de proyectar lo

mejor posible mis pretensiones; en un proyecto de ilustración. Dependiendo del tipo de ilustraciones por supuesto, es menester disponer de material de apoyo visual que nos permita con precisión proyectar nuestras ideas y no a locas inventar todo, al menos este proyecto lo exige así. En algunos casos de ilustración por supuesto, la inventiva y la creatividad se dan en función de la invención de imágenes sin apoyo visual, pero no en este caso dado que se trata de un libro de anatomía.

## **Grabado de planchas.**

El proceso de grabado de los originales es el convencional que debe o merece ser respetado dada la técnica que se utiliza, sin embargo, debo mencionar que la técnica elegida (grabado en linóleo a la plancha perdida) genera resultados a color prácticos y en un tiempo menor que en juego de planchas o camafeo, y regularmente es el que propongo y utilizo cuando tengo un encargo de ilustración a color. Pero no descarto otras técnicas y otros procesos debido a que el lenguaje visual que obtengo en el desarrollo del proyecto me va indicando nuevos caminos o nuevas soluciones que no me había planteado en un inicio. He respetado todos los pormenores en el uso de materiales y métodos del grabado tradicional pero he considerado en un futuro próximo implementar otras soluciones u otros recursos tecnológicos para proyectar un mejor matiz a la intención expresiva y a la practicidad que merece el proyecto.

Una vez predispuestos los bocetos procedo a preparar las planchas de linóleo: he predispuesto un formato y un tamaño específicos considerando el soporte de impresión definitivo. Adhiero con pegamento de contacto la placa de linóleo a un soporte rígido, madera de triplay o macocel, esto es para que las esquinas del linóleo, que regularmente tienden a levantarse no generen errores de impresión, ya que el espacio entre las esquinas levantadas y el plano de la cama y su registro varía cuando se coloca el

papel y se mueve, ensuciando la impresión en las orillas. Posteriormente elimino lo satinado del linóleo con una lija de grano fino para madera, de otra forma la tinta en la impresión da un acabado brillante que es molesto a la vista; el proceso es tan lento y cansado como pulir a mano una placa de metal para huecogrado, pero muy necesario.

Para la transferencia del dibujo, dependiendo del tamaño, detalle y complicidad del mismo, decido transferirlo manualmente con un papel albanene o con una fotocopia humedecida con thinner y pasada por la prensa; independientemente del proceso de transferencia, repaso el dibujo ya sobre la plancha con un bolígrafo a fin de que permanezca la imagen sin alteración alguna, sucede que si no se hace esto, el dibujo se puede perder en parte cuando se talla con las gubias y rozamos con el dorso de la mano, o cuando limpiamos la placa después de una sesión de impresión; la tinta del bolígrafo es indeleble en el linóleo.



Una vez transferido el dibujo invertido, y dependiendo del diseño, tamaño y visualización del resultado, elijo un número de gubias específico para tallar la placa, regularmente utilizo una gubia ñeta en v para los trazos finos, dos ñetas de diferente ancho para trazos gruesos y para devastar zonas amplias, dos cuchillas rectas para delimitar cortes y el cutter o navaja para cortes amplios y verticales. El resultado de la talla corresponde a una idea premeditada de la solución gráfica perseguida y obviamente a la experiencia del grabador y su habilidad en el dibujo, con éste no me refiero al dibujo en la concepción de los bocetos, sino en la ejecución de los contrastes y ashurados en positivos con el corte de las gubias. Es importante recalcar que el buen afilado de las herramientas es clave en la limpieza de cada golpe o corte, de otra manera resulta una gráfica intempestiva y no controlada que ofrece otras cualidades que bien pueden lograrse de otra manera. En la talla directa sobre la plancha considero en todo momento el ejercicio de las manos y de los hombros para lograr un corte amplio y preciso, sobre todo en las curvas, que requieren el movimiento de ambas manos y una posición diagonal de la línea de los hombros.





La altura necesaria entre el relieve original de la placa y la superficie en hueco desvastada varía según la zona del diseño: en las áreas en donde los cortes de las gubias son breves y se desarrollan de acuerdo al claroscuro, textura o contraste de las figuras, la altura es regularmente breve y se da en función del ancho que resulta según penetra la gubia; y en las zonas amplias y de mayor espacio desvastado, como en este caso alrededor de la figura, la altura debe ser mayor para impedir que el rodillo entinte zonas en hueco no deseadas. Esta limpieza y cuidado de la talla son importantes porque reditúan una impresión limpia y cuidada.

### **Proceso de entintado e impresión.**

Las placas listas para impresión merecen antes de entintarse de observar una serie de aspectos previos: En primer lugar se debe elegir el papel de impresión y cortarse en múltiplos que permitan su mayor aprovechamiento, obviamente se debe considerar un espacio alrededor del golpe de impresión para que la imagen “respire”. El papel para grabado se corta a mano, esto es además por tradición, porque se reafirma el carácter del material en donde se imprime al mostrar la fibra del papel en sus orillas y le otorga un carácter artesanal. Con el papel listo se elabora un “registro” en una “cama”, es decir, en otro papel o superficie, del mismo tamaño del papel para impresión o más grande, se marca el registro de su tamaño y el tamaño y ubicación de la placa, a fin de que toda la serie impresa se mantenga en un mismo sitio cada vez (esto es importantísimo en juego de planchas o plancha perdida porque de ello depende que no haya movimientos o desfases entre un color y otro). Deben hacerse una serie de pruebas sin tinta sobre la máquina de impresión para calibrar su presión y que ésta sea la correcta de acuerdo al tipo y grosor de papel y el tamaño y trabajo de la placa.

En todo proceso de ilustración con grabado e impresión a color, imprimo una serie predeterminada de variantes de color, a fin de generar diversas opciones de acabados y juegos cromáticos que permitan al editor o

al escritor valorar lo que mejor le convenga; en este caso, dichas variantes de color tienen la finalidad de que los otros departamentos o áreas del diseño elijan la o las que mejor les convengan a su criterio y el de los demás a fin de encausar tales decisiones en la funcionalidad, la estética y la practicidad de sus tareas.



Listo el registro, la presión de la prensa y la placa grabada, procedo a preparar el entintado: empleo tinta tipográfica, para offset y para hueco grabado, lo que determina elegir entre unas u otras o hacer una mezcla entre ellas depende básicamente de las cualidades de los colores, no me

preocupa mezclar tintas de diferentes características o marcas porque poseen básicamente las mismas cualidades y comportamiento en el papel, y más o menos tardan el mismo tiempo en secar; obviamente no utilizo tintas para serigrafía ni colores que se usan para pintar, como acrílico, acuarelas u óleo. Otros accesorios que implemento para lograr viscosidad, transparencia, opacidad o dureza en las tintas son el carbonato de calcio o talco (dureza), acondicionador (flexibilidad), blanco transparente (Transparencia y degradados), blanco de zinc (opacidad) y pigmento (poder tintante o brillantez). Me abstengo de utilizar aceite de linaza porque prolonga el tiempo de secado de la tinta y crea una aureola alrededor de la impresión.

Cuando tengo listas las tintas con sus variantes de mezclas de color, procedo a extender sobre la plancha de vidrio la tinta, procurando mantener un tamaño de la tinta extendida para cuidar la limpieza y mantener un trazo uniforme.



El sonido y la textura de la tinta al correr el rodillo nos indican la cantidad necesaria de ésta antes de llevarla a la placa. No es necesario disponer de un rodillo del tamaño del grabado, es suficiente mantener una misma película de tinta sobre la placa por toda su superficie; es importante que en los bordes el rodillo no caiga porque ensucia la mesa de entintado y la placa en su parte posterior, transfiriendo esa tinta a la cama y luego tal vez a la impresión. La limpieza es fundamental. Pueden emplearse rodillos más pequeños para detalles en la placa si el peso del primer rodillo es incontrolable o si éste ensucia áreas no deseadas.



Se coloca la placa exactamente sobre el registro y luego el papel sobre ella. Algunos grabadores o impresores humedecen el papel para una mejor absorción de la tinta e incluso elaboran una ventana de madera alrededor de la placa como registro para obtener una mayor precisión. En mi caso con tener el suficiente cuidado en la colocación de la placa y el papel sobre las marcas del registro y una calibración cuidada de la presión del tórculo son suficientes para obtener buenos resultados.

Cuando el papel se ha colocado sobre la plancha entintada se cubre con el fieltro cuidadosamente y se hace girar ininterrumpidamente de un extremo al otro. Si la impresión no es correcta es menester checar: la presión de la prensa, la consistencia de la tinta y el tipo de trabajo o detalles de la placa.



Una vez terminada la sesión de impresión, es menester, además de limpiar todos los utensilios, colocar talco tanto en las placas como en los rodillos; el hule y el plástico son materiales susceptibles de los cambios de temperatura, y los solventes empleados para limpiar tanto las placas como los rodillos acentúan tal vulnerabilidad.

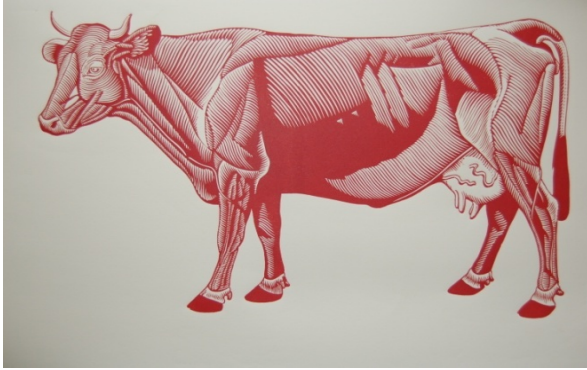




## **Variantes de impresión.**

A continuación presento algunas variantes de impresión de los resultados que he tenido al momento. Advierto que tales variantes se dan en función del color empleado en las impresiones.











La composición de cada lámina, la elección de colores, el tamaño del texto, su ubicación y la disposición de imágenes antiguas en la transferencia representan en cada caso una manera sensible de incursionar en soluciones múltiples pero cuidadas técnica y formalmente; además de que representan una forma gráfica de propuesta de diseño para el apoyo visual en que fueron predisuestas. Las catorce láminas no son desde luego en número y en descripción, lo que satisface a los elementos que se trabajan en el Taller de Carnes, pero son suficientes para las necesidades artísticas, estéticas, simbólicas y técnicas que planteo al inicio. Este libro de artista debe verse como tal; y siendo así sus requerimientos o apoyo para el proyecto multidisciplinario pasan inexorablemente a segundo término.



LÁMINA 2

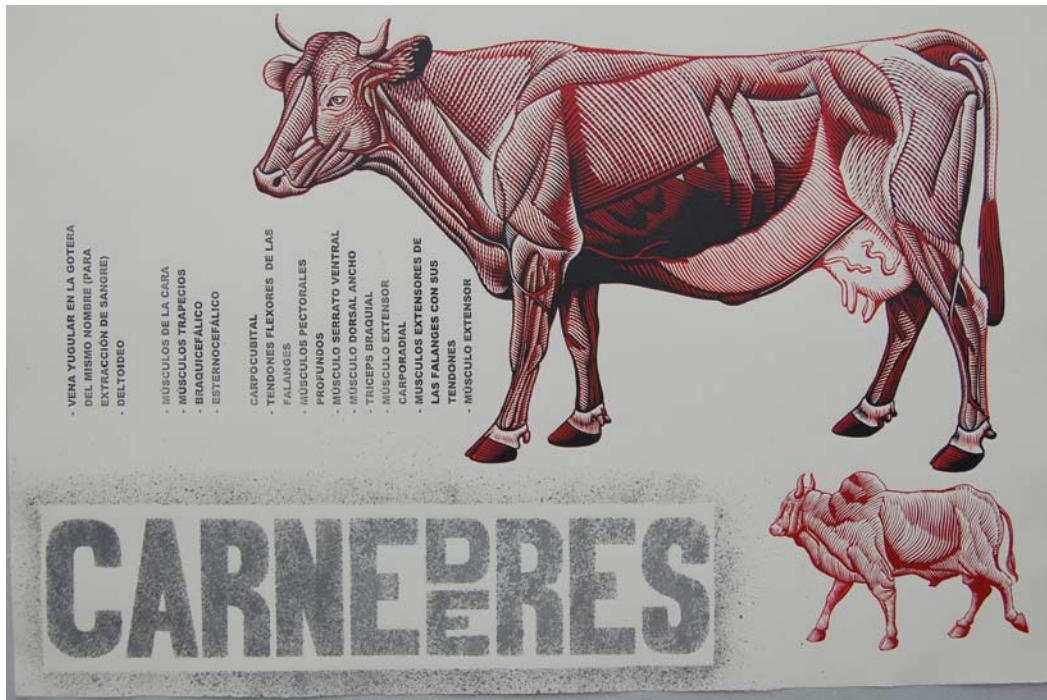


LÁMINA 3



LÁMINA 4



LÁMINA 5

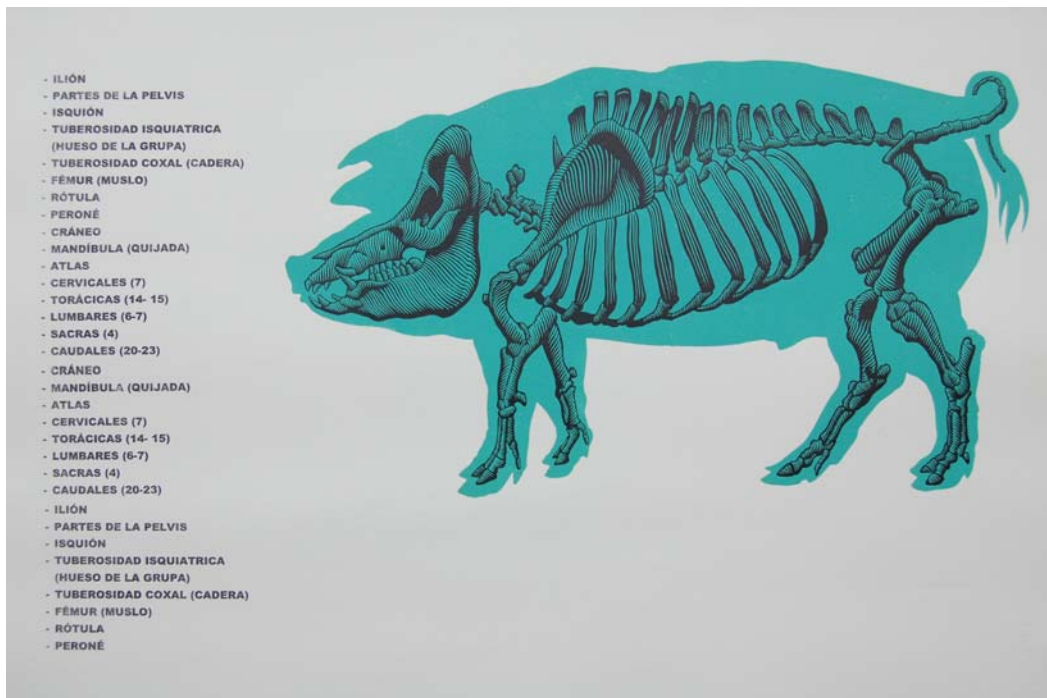


LÁMINA 6



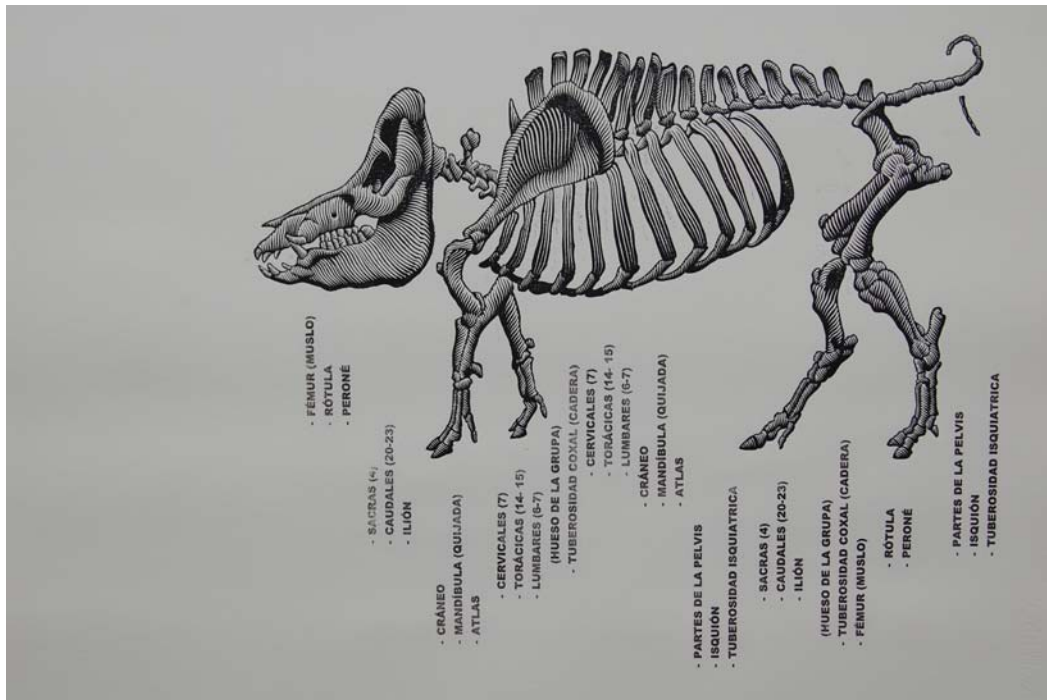


LÁMINA 7

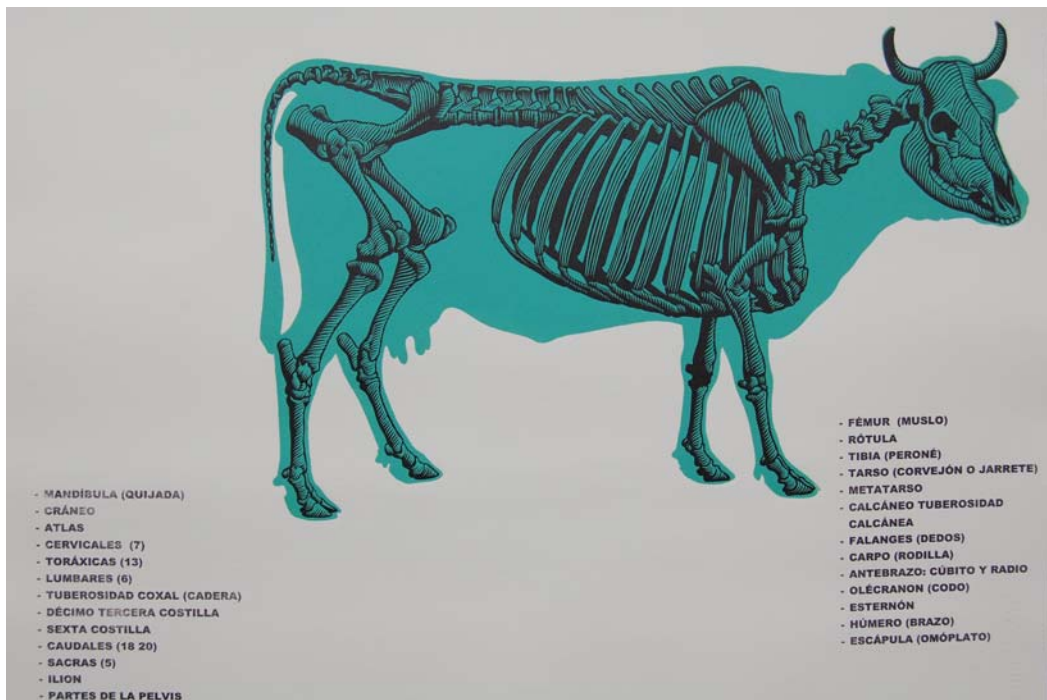


LÁMINA 8

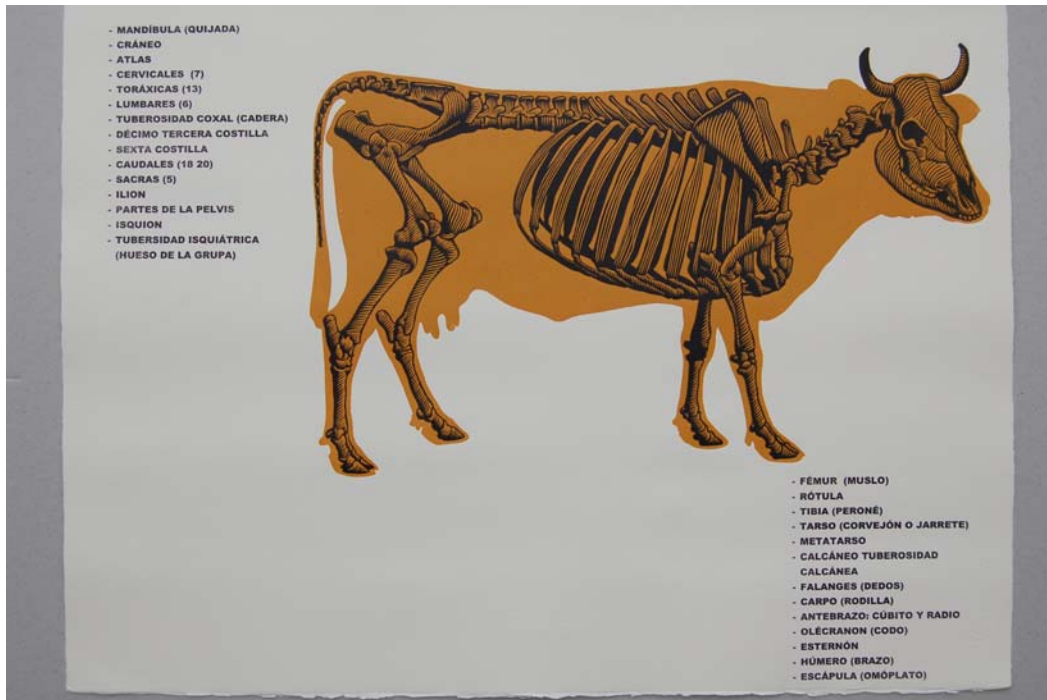


LÁMINA 9

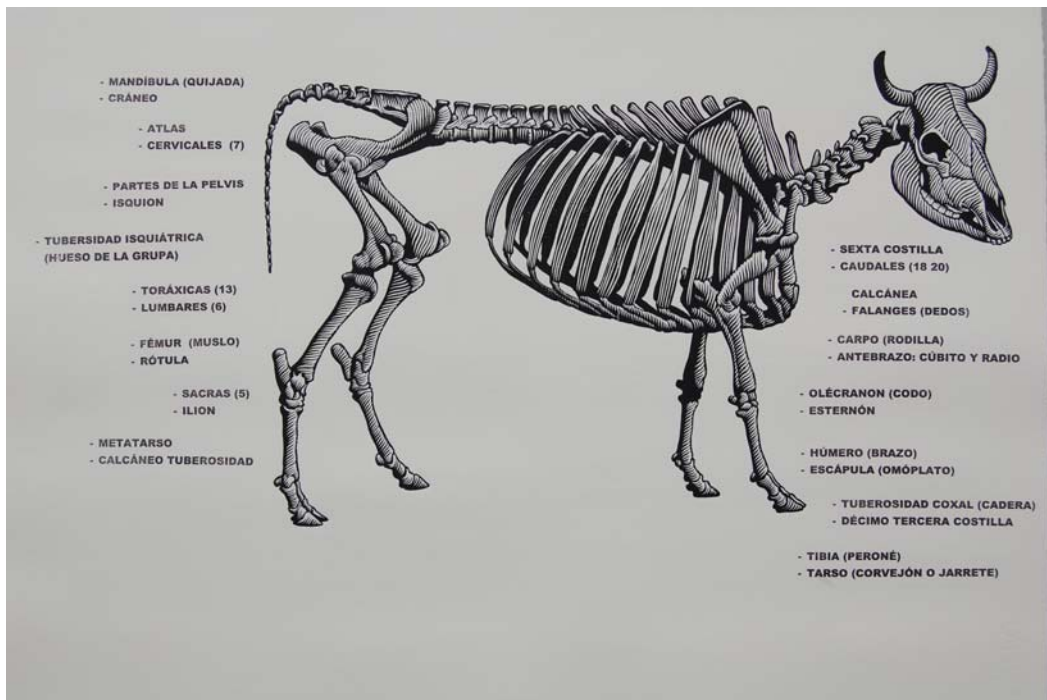


LÁMINA 10

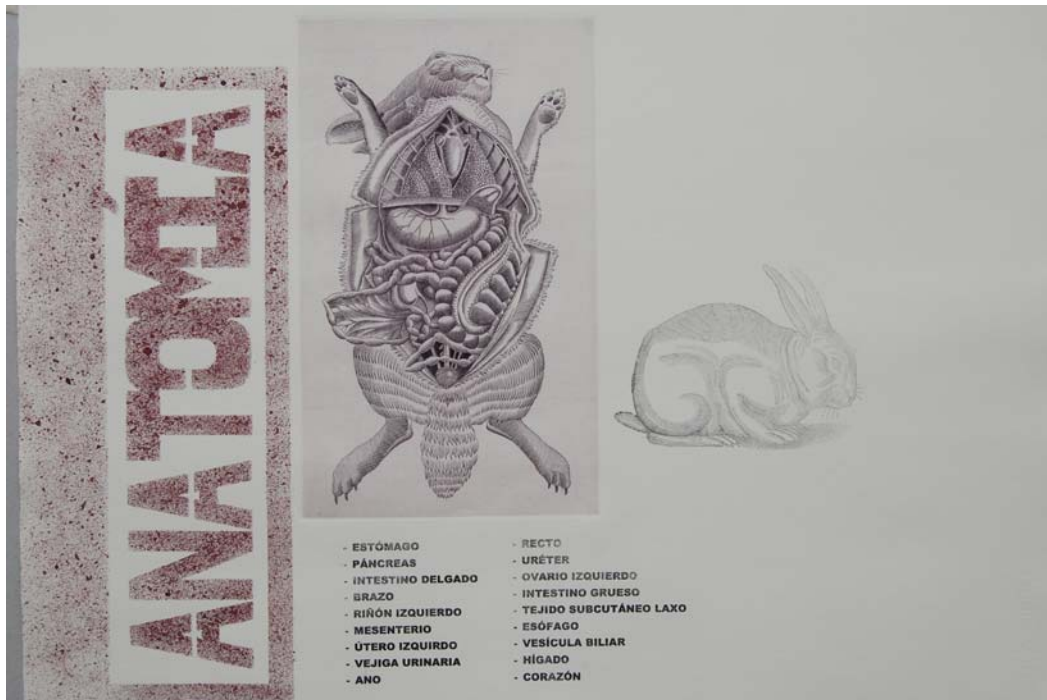


LÁMINA 11

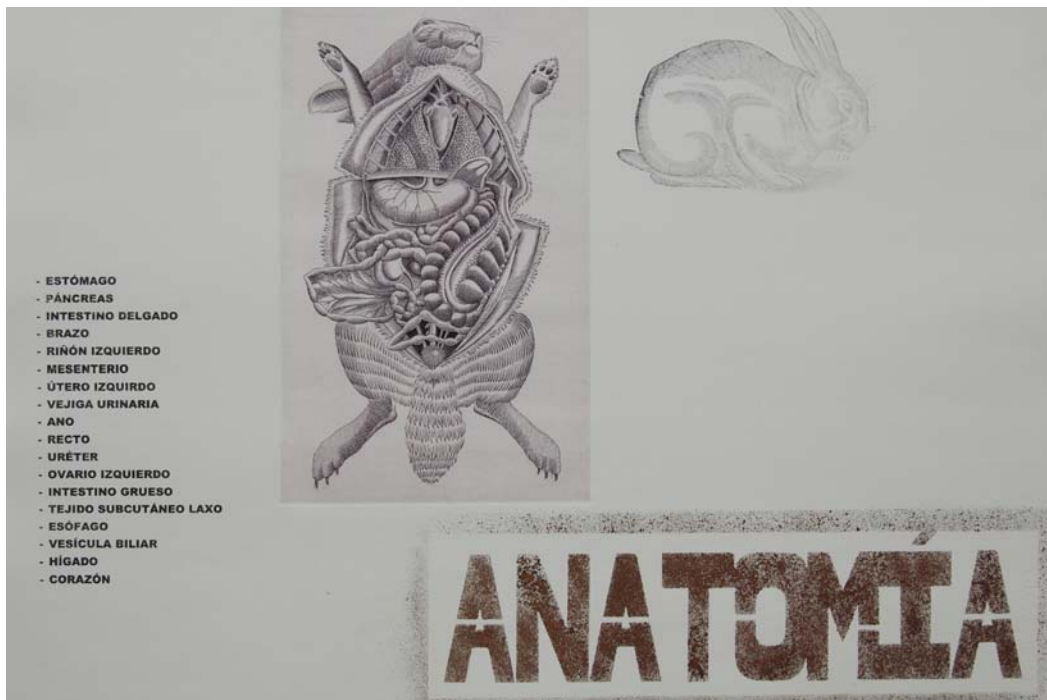


LÁMINA 12

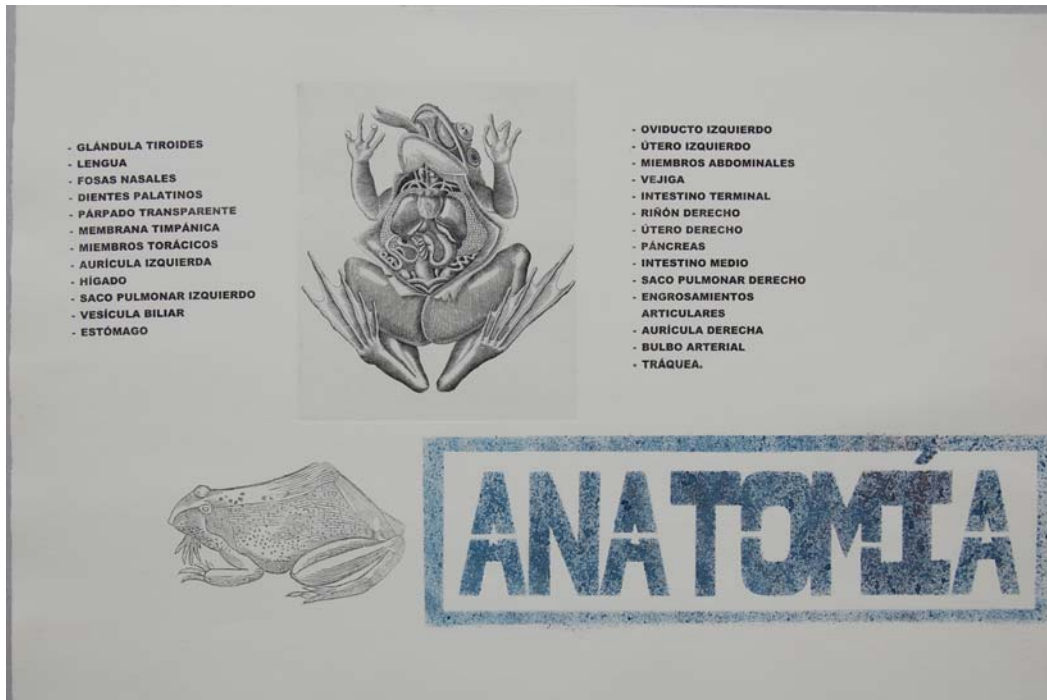


LÁMINA 13

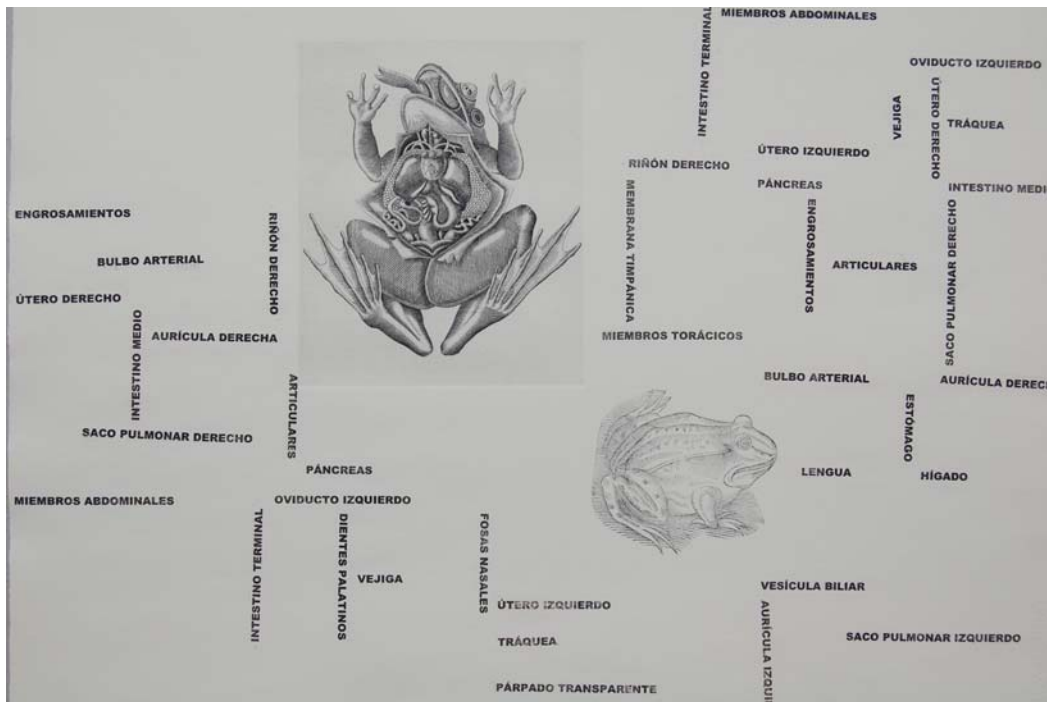


LÁMINA 14

## **Capítulo VI. Conjugación de resultados y revisión de propuestas.**

Si bien el proyecto de Diseño de Identidad para el Taller de Carnes de la FES Cuautitlán consideró en un inicio la participación de seis áreas de diseño, la manera en que el desarrollo de los integrantes del grupo en su aplicación a la maestría en Artes Visuales resultó en modificaciones no contempladas en principio, mismas que delimitaron el proceso de trabajo en equipo de manera determinante, por lo que, además de la separación de dos de sus integrantes, devino en circunstancias individuales que propiciaron un ritmo, un enfoque y una propuesta diferente a la contemplada de arranque. Lo circunstancial y lo individual cobraron mayor potencia por sobre lo grupal, y en tales situaciones existen múltiples argumentaciones; pero puedo puntualizar que los aspectos generales que eran determinantes para las conclusiones del proyecto, fueron tanto la falta de compromiso y la retroalimentación que permite el trabajo en equipo, como ciertas incapacidades profesionales y una falta de disposición a la construcción de esquemas metodológicos que en la práctica hubieran resultado sin lugar a dudas, en riqueza y propuesta para todos.

Por otro lado, contemplando el trabajo final de los tres integrantes que llevaron a cabo su parte individual: Osvaldo Archundia, Aurora Muñoz, Luis Oropeza y Yo, se percibe que los resultados son simplemente ensimismistas.

Las especialidades de cada uno: Fotografía, Diseño de logotipo, Multimedia e Ilustración parecen a simple vista suficientes para cumplir los objetivos generales que como grupo fueron planteados, pero las otras especialidades, propias de los integrantes retirados, tenían aplicaciones determinantes que sin lugar a dudas hubieran aportado mucho más al proyecto (ver primer tema del capítulo V).

Menciono a continuación la impresión que deja en mí, tanto como partícipe del equipo, el resultado de dos años de trabajo en el desarrollo y aplicación de un proyecto en conjunto, para sustentar una autocrítica y una crítica grupal que desnuden el proceso metodológico en su esencia aplicacional.

## **Relación entre áreas de trabajo y procesos de soluciones.**

En el proceso metodológico, la asignación de tareas en relación a la especialidad de cada integrante fue determinante, por lo que cada uno se hizo responsable de sus conocimientos y experiencia en el área asignada. Excluyo el trabajo de Aurora Muñoz dado que su participación se vio truncada por razones personales.

Osvaldo Archundia se reconoce como especialista en fotografía de producto, lo que dio lugar, a su visión propositiva, a la elaboración de un catálogo fotográfico de cortes de carne.

Luis Oropeza se reconoce como especialista en diseño de logotipo, por lo que su propuesta consistió en la elaboración de dos diseños de identidad, uno para el Centro de Enseñanza Agropecuaria y otro para el Taller de Carnes.

En mi tarea, y como lo detallo en el capítulo V, consideré mi experiencia como ilustrador para hacer un libro anatómico de las especies cárnicas más significativas.

La visión que tengo sobre los niveles o jerarquías de cada especialidad no responden a la importancia que tienen unas sobre otras, sino a la manera en que directa o indirectamente responden a los objetivos generales del proyecto; de esa manera, puedo señalar que el diseño de logotipo es el trabajo que crea de manera directa una identidad para el Taller de Carnes

ya que de él depende la difusión de sus actividades y todo el material impreso o digital que lo identifica. Al libro anatómico lo ubico en segundo plano porque considera en sus objetivos particulares la colaboración al diseño de identidad y se puede aplicar con fines didácticos. Coloco en tercer lugar al catálogo fotográfico porque indirectamente interviene en el proyecto general dado que expone a la carne como producto, y pese a que parece lógica su aplicación como directa porque en el Taller de Carnes se obtienen tales productos para su venta, no existe una plena aplicación didáctica porque el taller no se especializa en cortes de espectro amplio como lo trata la gastronomía; y por otro lado, en el Taller de Carnes no se realizan actividades de disección anatómica, como creo deberían considerarse.

Un factor importante en esta planeación y en desarrollo del proyecto fue en todo momento que todos los integrantes del equipo somos docentes, y bajo ese conocimiento las exigencias debieron ser redobladas porque el compromiso, el profesionalismo y las capacidades deberían proyectarse al unísono como resultado de la experiencia académica. Y añadido algo más a esto: la experiencia profesional, que es muy distinta de la académica y de la que se derivan una serie de factores que enriquecen las herramientas, la disposición, la actitud y la solvencia para proyectos de índole grupal o individual.



Puedo advertir ahora que las imágenes que produje para las áreas de Osvaldo Archundia y Luis Oropeza fueron de alguna manera útiles ya que las consideraron como complemento a sus diseños; sin embargo, la fotografía de Archundia, que bien pudo haberme servido en una etapa de apoyo en el marco de referencia visual, nunca me fue proporcionada; y los bocetos de diseño de logotipo de Oropeza nunca me parecieron pertinentes como apoyo o referencia a mi tarea dado que tenían poco o nada que ver con mi propuesta, o me parecieron inapropiados en principio por su nivel de mensaje visual, su construcción y su calidad visual.

Recapitulando las áreas excluidas: diseño de empaque, multimedia y soportes tridimensionales, sólo es rescatable la labor de Aurora Muñoz en multimedia porque fue la única de los tres que presentó resultados concretos de aplicación entre las otras áreas y proyectó una constante de trabajo en el que se percibía un paralelismo entre investigación y diseño. El trabajo de Héctor Miranda en soportes tridimensionales fue escueto porque se retiró justo después del arranque del proyecto; y el de Fermín Anaya en diseño de empaque y etiqueta se enfocó casi exclusivamente en la construcción de una metodología basada en la de la Universidad Autónoma Metropolitana.

No existió a ciencia cierta una planeación concreta y seria sobre la compaginación de áreas porque se anteponían los criterios y argumentaciones individuales (que terminaban regularmente en discusiones sin sentido), o porque se daba por sentado que era conveniente construir el contenido de las investigaciones y el cumplimiento de las materias de maestría; así como sobre la marcha las reuniones eran un reflejo del nivel de compromiso y disposición democrática de cada integrante.

En un enfoque académico, los procesos de trabajo práctico y de investigación, si bien no fueron los planteados al inicio, dieron buenos resultados en el reconocimiento de capacidades, calidades y profesionalismo individuales. Incluso, en mi caso, la investigación documental y visual que dieron pauta a una proyección teórica que culminó en este documento, me pareció sumamente valiosa porque dio pie a planteamientos producto de una profunda reflexión, y fue a su vez un incentivo de escritura en el que reconozco el valor de la palabra como vehículo de argumentación y propuesta.

Entonces, si bien no se logró un equilibrio entre el hacer en equipo y el hacer individual, resulta muy propositivo e interesante el simple hacer individual porque expone de manera directa las capacidades que como profesionales en las artes y el diseño podemos desarrollar, y las mismas adversidades con las que confrontamos las reuniones, críticas y acuerdos

grupales, que son en sí mismas susceptibles de una valoración de crítica personal.

Justo antes de la conclusión de la presente maestría, el equipo reconoce para con su proyecto que existe un avance considerable en la investigación documental y por ende en la propuesta teórica, salvo que nunca tuvimos un intercambio real al respecto y tan sólo algunas exposiciones verbales que nos exigían los profesores permitieron entender al menos en estructura, del contenido de los escritos y de las visiones que cada uno tenía.

También como equipo, fue muy poca la crítica individual porque en los primeros intentos se pusieron en tela de juicio las capacidades, calidades, trayectoria y postura de algunos integrantes, al grado de fuertes discusiones que sensiblemente terminaban en gritos y desplantes; situación lamentable cuyos intentos de soslayo nunca tuvieron una salida favorable al proyecto y nuestros profesores poco intervinieron en esto. La verdad es que el proceso de conformación del proyecto y la convivencia dentro de la maestría permitieron exponer a los integrantes en las grandes deficiencias que se proyectaron inmediatamente en poca experiencia profesional, deficiencias en la organización de trabajo en equipo, actitud negativa frente a la crítica y poca disposición para la propuesta teórica.

Lo anecdótico no lo menciono porque me expondría en una postura quejumbrosa y egocéntrica, sin embargo, pese a que pertenezco a un equipo

de trabajo, mi opinión crítica y autocrítica se divide para poner en su sitio lo criticable como un elemento que reditúa experiencias, reflexión y análisis personal, y en ese sentido también creo que unificar lo personal y lo profesional como una sola entidad de la que se proyecta no sólo una actividad productiva o creadora, sino nuestra misma persona, es lo ideal para valorar en su justa razón las acciones del ser humano; por eso, lo que se espera al menos de cualquier profesionista es ante todo que sea buena persona, y esa es una labor de iniciativa.

### **Aplicación de soluciones en resultados prácticos.**

Mencionaré aquí tan sólo el beneficio práctico que se espera tenga nuestro trabajo individual o grupal. Lo digo a futuro porque para la maestría es suficiente la investigación individual, pero la aplicación del trabajo de cada integrante posee variables que dependen del enfoque de cada proyecto y de la manera en que nos hemos acercado al motivo del proyecto: el Centro de Enseñanza Agropecuaria (CEA).

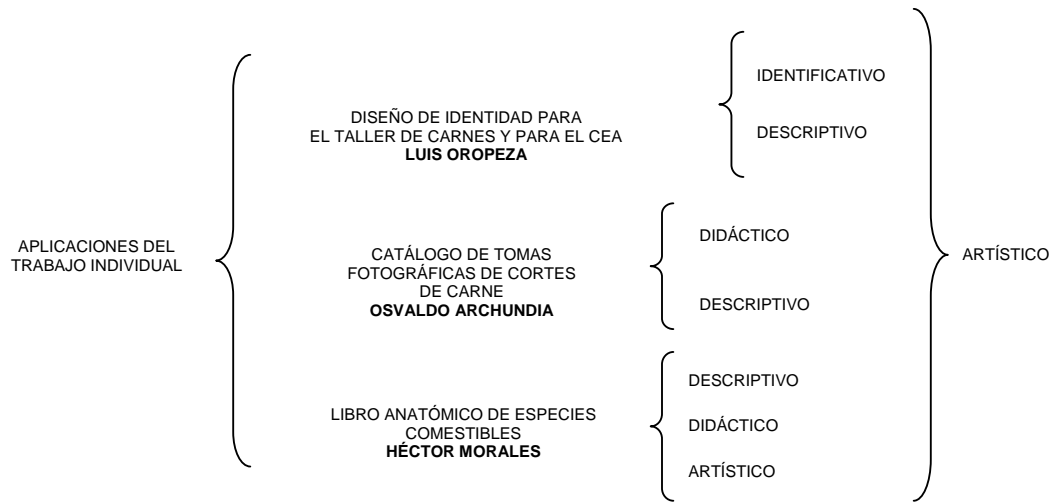
Todos tuvimos al inicio un primer contacto con el CEA para notificar nuestras intenciones y para recabar información documental y visual, pero un segundo o tercer contacto, en donde se manifiesta la muestra de resultados y la exposición o la opinión es variable en cada caso. En mi caso, por ejemplo, no me interesó exponer mi trabajo a los investigadores y profesores del CEA porque mi proyecto pretendía ser un apoyo al diseño de identidad, ser un producto artístico y porque no me interesaba exponerme a una crítica sin fundamento.

Los beneficios o aplicaciones que tiene el proyecto en el CEA son de carácter *didáctico, descriptivo, artístico* y por supuesto *identificativo*.

Los diseños de identidad (a cargo de Oropeza) para el Taller de Carnes y para el CEA son *descriptivos e identificativos*.

El catálogo de cortes de carne es *didáctico y descriptivo*.

El libro anatómico es *descriptivo* y *didáctico*; y por supuesto todos pueden ser *artísticos* si se tiene la intención de mirarlos de esa manera, a diferencia del libro anatómico, que es *artístico* porque así fue planteado y conformado desde un inicio.



Sus “aplicaciones reales” dependen de cuestiones políticas, administrativas y económicas dentro de la misma Facultad, por lo que en este documento no viene incluida tal aplicación. Incluso, si fuera el caso, los integrantes que excluyeron su participación podrán tal vez retomar el proyecto y desarrollar su trabajo con una plataforma mucho más sólida, porque las áreas que concluyeron primero sirven de guía y proporcionan el material necesario para tal situación.

## **CONCLUSIONES.**

El proyecto institucional determinó aspectos que definieron características de trabajo grupales e individuales, en donde es importante considerar que si bien surgió como un conglomerado interdisciplinario o multidisciplinario que permitió la confluencia entre áreas de diseño, entre diseño y una especialidad científica (el Taller de Carnes) y entre el diseño y las artes visuales, no fue suficiente para formar en todos los integrantes una conciencia veraz sobre el valor profesional, la actitud y apertura de ideas, una cultura amplia sobre la imagen artística y lo determinantes que son los valores humanos y su inclusión en lo profesional. El trabajo en equipo se vio supeditado ante el trabajo individual, y aunque esto hace suponer de primera mano que el proyecto no tuvo una directriz organizacional y por ende sentido alguno, fue precisamente eso lo que permitió que en el proceso se identificaran todos estos aspectos en los que se perciben las capacidades, calidades, actitudes y virtudes de cada integrante.

Pensar en una aplicación o función de los resultados de trabajo en este proyecto es superfluo porque una parte de la investigación, dedicada a la teoría es por sí misma suficiente para justificar su valor. Osvaldo Archundia y Luis Oropeza consideraron desde un principio que su proyecto individual “aterrizara” en lo concreto de una aplicación; y se entiende no sólo por la intención que desde un inicio tuvieron sus proyectos y que bien

lo plantearon en sus objetivos, sino incluso en su preparación y experiencia profesional. En mi caso, al ser un proyecto artístico, por sí mismo se justifica y no necesita de una aplicación o función de esa naturaleza; es suficiente el que se haya creado y en el que se haya desarrollado toda una introspección, análisis o estudio sobre el tema. En el quehacer profesional y artístico lo que importa en primera instancia es que la obra se logre, se consolide y, por supuesto, se respalde con un buen discurso, estructurado y bien armado, pero también con una calidad y una propuesta mínimas, para que todo y en conjunto derive en un mensaje claro y preciso, sin medias tintas. Cualquier obra que se digne de serlo necesita esos cuatro elementos: consolidación, discurso, calidad y propuesta.

Sobre el contenido del Capítulo II, eje conceptual de esta tesis, es una experiencia que valoro sobremanera porque dio pie a confrontar mi producción artística en este proyecto con una visión que se respalda en ideas concretas.

Pensar y hacer son así, los dos ejes que en el proceso creativo merecen verse como una unidad; y en donde el discurso visual se proyecta y se entiende porque se reconoce en el artista una “coherencia” entre hacer y pensar.



## **BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES DE INFORMACIÓN.**

- ACHA, Juan (1993). *Expresión y apreciación artísticas*. Trillas, México.
- *Crítica del arte, teoría y práctica*. Trillas. México, 1992.
- Antigua Escuela de Medicina. Plaza de Santo Domingo, Cd. De México.
- ALBERTI, Leon Battista (1998). *Tratado de pintura*. UAM Azcapotzalco, colección ensayos. México.
- ARFUCH, Leonor; Chaves, Norberto (1997). *Diseño y comunicación: teorías y enfoques críticos*. Paidòs. Buenos Aires.
- ARNHEIM, Rudolf (1971). *El pensamiento visual*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina.
- *Artists Books. A critical Anthology and Sourcebook*. Edited by Joan Lyons. N.Y. 1985.
- ARTUR BARRIO. Exposición. Museo Tamayo Arte Contemporáneo. Cd. De México. 2008.
- ASDRUBALI, Mario (1969). *Los mataderos: construcción, gestión, aspectos sanitarios*. Acribia. España.
- BARTRA, Roger (1997). *El salvaje artificial*. Ediciones ERA-UNAM. Barcelona.

- BATTAGLIA, R. A. (1989). *Técnicas de manejo para ganado y aves de corral: bovino, equino, ovino, porcino, caprino y aviar*. Limusa editores. México.
- BRANDY, Paul J. (1971) *Higiene de la Carne*. Compañía Editorial Continental, México.
- CARRIÒN, Ulises (2003). *Libros de artista*. Turner.
- *El nuevo arte de hacer libros* (Febrero de 1985). Revista Plural.
- CHUHURRA López, Osvaldo. *Estética de los elementos plásticos*. Editorial Labor.
- CLARK, Kenneth (1981). *El desnudo*. Alianza Forma no.18 Madrid.
- CONSTANTINESCU, Gheorghe M. (2004). *Clinical dissection guide for large animals*. Iowa State Press, Second Edition. Iowa.
- *Guide to regional ruminant anatomy based on the dissection of the goat*. Iowa State University Press. Iowa, 2001.
- *Curso sobre tecnología y procesamiento de cárnicos D. R.* Ciencia y Tecnología Alimentaria S. A. de C. V. México, Diciembre de 1991.
- DA VINCI, Leonardo (1980). *Tratado de pintura*. Editora Nacional. España.
- DANTO, Arthur C. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo\_y el linde de la historia\_*. Paidòs Transiciones. Barcelona.

- DE LA TORRE VILLAR, Ernesto (1999). *Ilustradores de libros, guión bibliográfico*. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial/UNAM.
- DIETER Budras, Klaus (2003). *Bovine Anatomy Scientific Illustration*. Germany.
- DURERO, Alberto (1987). *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*. UNAM. México.
- *Elaboración de productos cárnicos*. Manuales para educación agropecuaria. SEP/Trillas. México, 1985.
- FREEDBERG, David (1989). *El poder de las imágenes*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- GERRARD, Frank (1971). *Meat Technology: a practical book for student and butcher*. Leonard Hill Books. London.
- GREENAWAY, Peter. *Prospero's Books* (película) 1991.
- *The pillow book* (película) 1995.
- HAWKINS, Benjamin Waterhouse (1860). *A comparative view of the human and animal frame*. Chapman and Hall. London.
- IGLESIAS, Severo (1981). *Principios del Método de la Investigación Científica*. Editorial Tiempo y Obra. México.
- Instrumentos de tortura y pena capital. Exposición. Palacio de Minería. Cd. De México.

- KEITH A., Smith (1894). *Structure of the visual book*. Visual Studies, Work Shop Press. N.Y.
- KÖNIG, H. E. (2004). *Veterinary Anatomy of domestic mammals*; text book and colour atlas. Schattauer. Germany, 2004.
- “*La invisible verdad de los cuerpos, tres visiones de gráfica y dibujo: Daniel Morales García, Héctor Morales Mejía, Francisco Quintanar Martínez*” Catálogo de la exposición en el Centro Cultural San Ángel. Cd. de México, Abril de 1997.
- LESSING, Gottlob (1993). *Laocoonte o de los límites entre la pintura y la poesía*, México. Porrúa.
- LÓPEZ Austin, Alfredo (1989). *Cuerpo humano e ideología*. Las concepciones de los antiguos nahuas. UNAM. México.
- MACHAUD, Ives (2007). *El arte en estado gaseoso*. Fondo de Cultura Económica, Breviarios 555. México.
- MARTIN Orti, Rosario (2004). *Atlas de anatomía de animales exóticos*. Masson. Barcelona.
- MARTINS, Juan Manuel. *Poética para el actor*. Colección piedra. sobre piedra. Latin American Writers Institute.
- MORALES, Héctor. *Retrospectiva Gráfica: 1986-2006*. Presentación de la Exposición en la Biblioteca Francisco Javier Clavijero de la Universidad Iberoamericana. Cd. de México.

- MUNARI, Bruno (1983). *¿Cómo nacen los objetos?* Gustavo Gili. Barcelona.
- PANOFSKY, Erwin (1972). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid (1).
- *Vida y arte de Alberto Durero*. Alianza Editorial. Madrid. Segunda impresión, 1995. (2).
- PEREIRA, Manuel (25 Enero de 2009) *El rastro del caracol*. Revista Día Siete núm. 440. Suplemento semanal del Universal.
- POPESKO, Peter (1981). *Atlas de anatomía topográfica de los animales domésticos*. Salvat. Barcelona.
- RENAN, Raúl (1988). *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*. UNAM, México.
- RODRÍGUEZ Morales, Luis Alfredo (2004). *Diseño: estrategia y táctica*. Siglo XXI editores. México.
- RUSCHA, Edward (1971). *A few palm trees*. Heavy Industry Publications. Hollywood.
- SANCHEZ Vázquez, Adolfo. *El lenguaje del arte*. UNAM-Catheda.
- SCHNEIDER, Norbert (1982). *Naturaleza Muerta*. Taschen. Alemania.
- *Taller de Carne*. (1991). Manuales para educación agropecuaria. SEP/Trillas, México.

- TALLER DE CARNES de la FESC-1 UNAM Cuautitlán, Edo. de México.
- TIBOL, Raquel (1987). *Gráficas y Neográficas en México*. UNAM/SEP.
- TORRES Michúa Armando (1990). *El arte como coartada*. *Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas* Vol. 3, número 11, UNAM.
- XIRAU, Ramón (1964). *Introducción a la historia de la filosofía*. UNAM.
- ZUFFI, Stefano (1998). *Durero: Genio, pasión y regla en el Renacimiento europeo*. Electa. España.