



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD EN ARTES Y DISEÑO

LA ARQUITECTURA Y EL ARTE.

TRANSGRESIÓN, REALIDAD Y NUEVAS AFINIDADES

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

ARTURO ANDRES SOTOMAYOR ALBRECHT

DIRECTOR DE TESIS

DR. EDUARDO CHÁVEZ SILVA

(FAD)

SINODALES

DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA

(FAD)

DR. ANTONIO SALAZAR BAÑUELOS

(FAD)

MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY

(FAD)

MTRO. DARIO MELÉNDEZ MANZANO

(FAD)

MÉXICO, D.F. ABRIL DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

LA ARQUITECTURA Y EL ARTE

TRANSGRESIÓN, REALIDAD Y NUEVAS AFINIDADES

UNA REVISIÓN HISTÓRICA TRANSDICIPLINARIA DE LA
ARQUITECTURA, EL DIBUJO Y SU RELACIÓN CON LA
ACADEMIA DE SAN CARLOS, SU INFLUENCIA Y
CONTEXTUALIZACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN.

EL CONTRATO DEL DIBUJANTE.

I. ARTE y ARQUITECTURA.

I.I. LÍMITES REBASADOS.

I.II. CULTURA POPULAR.

I.III. EL ARTE ABANDONA EL MUSEO.

I.IV. EL ARTISTA CONSTRUYE.

I.V. ESTRATEGIAS PROYECTUALES Y SU MATERIALIZACIÓN.

ANEXO DOCUMENTACION VISUAL.

II. EL DIBUJO Y ARQUITECTO.

II.I. TEORÍA GRÁFICA Y TEORÍA ARQUITECTÓNICA.

II.II. REPRESENTACIÓN Y EXPRESIÓN.

II.III. LA CIENCIA DEL DIBUJO Y EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA.

II.IV. DISEÑO Y PENSAMIENTO.

ANEXO DE DOCUMENTACION VISUAL.

III.-EL REALISMO Y SU CONTEMPORANEIDAD.

III.I LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD COMO LÓGICA IMAGINARIA.

III.II REALISMO.

III.III LOS DISTINTOS SIGNIFICADOS DEL REALISMO.

III.IV EL REALISMO Y LA REALIDAD.

III.V EL REALISMO Y LA HISTORIA.

III.VI LA NUEVA VARIEDAD DE TEMAS.

ANEXO DE DOCUMENTACION VISUAL.

IV. LAS ACADEMIAS.

IV.I. TIPOS Y MODELOS DE EDIFICIOS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.

IV.II LA ACADEMIA DE SAN CARLOS Y LA CARRERA DE ARQUITECTURA SEMBLANZA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS DURANTE EL SIGLO XIX.

ANEXO DE DOCUMENTACION VISUAL.

V. EL ARTE, LA ARQUITECTURA y POSMODERNIDAD.

V.I TRANSGRESION CONJUNTA.

V.II. MODERNIDAD

V.III. POSMODERNIDAD

V.IV. LO NUEVO Y LO VIEJO

V.V. LA RELACION CON EL MEDIO

V.VI. EL CUADRADO, EL CÍRCULO Y EL RECTÁNGULO.

V.VII. REFLEXIONES SOBRE LA MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD.

V.VIII. ARQUITECTURA MODERNA.

V.IX. LA CULTURA URBANA

VI. LAS NUEVAS FRONTERAS DEL DIBUJO Y LA REPRESENTACION.

VI.I. LO CONCRETO Y LO INFORME.

VI.II. SÍNTESIS E IDEA.

VI.III. DEL DIBUJO Y LAS BELLAS ARTES.

VI.IV. INFLUENCIA DE LA ILUSTRACION.

VI.V. LA IMAGEN Y LA PALABRA PINTADA.

VI.VI. CONTACTOS CON LA NARRACIÓN CINEMATOGRÁFICA.

ANEXO DE DOCUMENTACION VISUAL.

VII. BREVISIMA RESEÑA DE SAN CARLOS.

VIII. OBRA PERSONAL.

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFÍA.

INTRODUCCIÓN.

Recientemente en La Academia de San Carlos, en un taller de arte contemporáneo, La Doctora Blanca Gutierrez, investigadora y crítica de arte, hizo el siguiente cuestionamiento: ¿Qué hace un arquitecto en la maestría en artes visuales? cuestionamiento que, pudiendo parecer simple y tal vez natural para los artistas plásticos, tenía una respuesta muy clara para los estudiosos de la arquitectura.

Sin embargo, la pregunta conlleva en sí misma la circunstancia de la poca noción que se tiene ya del proceso de vinculación que históricamente ha tenido la arquitectura con la práctica de las Bellas Artes.

En el devenir de la historia del arte, la pintura, la arquitectura y el grabado, han estado vinculados por sus metodologías y el diálogo decisivo que ha tenido el dibujo con ellos. Desde la visión de la academia europea precursora de las academias en Iberoamérica y a la vez fundamental y base del arte contemporáneo actual, queda inscrita la forma en que se dependió de una, para influenciar a las otras, y todas en conjunto fueron partícipes del proceso por el que se llegó al arte del siglo XXI.

La Academia de San Carlos, primera academia de artes de América, estableció la escuela de Arquitectura dentro de su seno, entendiendo esta relación desde sus inicios, guiados a través de procesos semióticos y visuales que permitieron desarrollar la disciplina de la pintura al lado de las otras artes mayores incluyendo, la escultura y la gráfica. Es hasta mediado del siglo XX que la escuela de San Carlos queda separada de la escuela de arquitectura. La carrera de arquitectura se establece en Ciudad Universitaria, pero además, deja de tener la visión artística que original, por instalarse en la revisión dirigida hacia los procesos tecnológicos.

Es entonces cuando surge la pregunta de si la arquitectura había cambiado naturalmente como un proceso global hacia las nuevas tecnologías olvidando la formación que durante siglos había tenido.

En el siglo XIX un arquitecto debía de tener los elementos suficientes para que a través de la representación visual pudiera transmitir una idea que se formaba como un concepto intangible y que requería un acercamiento al observador de manera práctica, esto llevaba a trabajar con las distintas mecánicas gráficas visuales y volumétricas necesarias para conceptualizar la idea. Este mismo proceso se continuó hasta el siglo XX al cual se le agregaron y se le sumaron las posibilidades detonadas por las nuevas tecnologías.

La representación arquitectónica tenía que seguir caminando en su proceso tecnológico pero se planteaba la posibilidad de dejar a un lado los métodos y las relaciones históricas creadas por la academia. Es decir, ya no era importante saber dibujar ni saber pintar, ni representar; pero solamente ante la utilización y reemplazo por estas nuevas posibilidades tecnológicas.

Ante la representación de las ideas a lo largo de la historia, el arquitecto había tenido que recurrir a la transmisión de su realidad a través del dibujo y sus siguientes resultados en la pintura para poder dar a entender cómo sería el objeto construido; es decir, primero debía concebir y después representar de la mejor forma, o sea de la forma más exacta esa idea. Tenía que poder dibujar el objeto, la fachada, una columna, una escalera de una manera tan realista que debía entenderse en su completa dimensión para poderse dibujar. En ese momento no se entendía la noción que tiene la historia del realismo debido a que simplemente se concebían como medio gráfico. Sin embargo, planos y dibujos del siglo XVII ya mostraban un extraordinario acercamiento al objeto real.

De aquí que parte del presente estudio tiene que ver con el realismo que durante el proceso histórico del siglo XIX y XX influenciado por un realismo académico de siglos anteriores conformó la estructura del proceso histórico vinculado del arte con la arquitectura siendo el realismo y sus distintas direcciones y movimientos

que lo siguieron, el momento más representativo y con mayor acercamiento que como sociedad contemporánea entendemos, y al cual le atribuimos mayor identidad con nuestra cultura occidental.

Se plantea revisar cómo durante los siglos XIX y XX el realismo como movimiento influyó a la academia arquitectónica dando forma a sus distintas variables tanto en iconografías, técnicas, formatos y posibilidades. De la misma manera que la arquitectura se establecía como un objeto que el realismo como corriente pictórica utilizó para ser fuente de sus proyectos plásticos. Todo esto soportado por el elemento más importante que han tenido las artes y la arquitectura y que muchas veces poco caso se le hace que es el dibujo. Parte de la investigación de esta tesis, consistirá en establecer los fundamentos que vinculan en la historia de la arquitectura a la pintura, el dibujo y el grabado y, en la historia de la pintura a la arquitectura.

La realidad contemporánea se ha visto afectada por los nuevos medios y las nuevas posibilidades que se tienen a través de las nuevas tecnologías y los nuevos lenguajes. Esos medios son los herederos de una larga tradición del dibujo, la pintura, el grabado y su influencia para poder convertirse en los precursores y sustento del gran arte que es la arquitectura.

EL CONTRATO DEL DIBUJANTE

Reflexiones sobre el dibujo

Ya a principios del siglo pasado, André Breton, el "padre" de los surrealistas, formuló la pregunta "¿por qué hemos de convertirnos en esclavos de nuestras propias manos?¹", con lo que supuestamente desterró del cosmos del arte a géneros como la pintura y el dibujo. Evidentemente, André Breton, con esta pregunta, aludía a la existencia de otras técnicas más modernas para el arte como el cine y el collage. La respuesta a la pregunta de André Breton podría ser técnica: el género del dibujo, con su supuestamente tan "sencillo programa de elementos" (Vilem Flusser)², papel, lápiz, colores, ojo, mano y codo, parece garantizar al artista al menos algo que las nuevas técnicas precisamente no le ofrecen: el dominio del medio. Asimismo, al contrario de lo que ocurre por ejemplo en la denominada "ars electrónica"(arte electrónico), "el programa de elementos (ordenador) no es el que gobierna el espacio estético, sino que gracias a la simplicidad de los medios empleados el propio dibujante determina los acontecimientos artísticos hasta el último detalle de la formulación estética, por muy pormenorizada que ésta sea. El trabajo del artista alemán Peter Pommerer es un buen ejemplo del dibujo como simple programa de elementos"³. Quimeras es el nombre que el propio Peter Pommerer asigna en ocasiones a los dibujos que realiza con lápiz de colores sobre papel o directamente en las paredes de las habitaciones, o que inscribe en varias capas en objetos como columnas de

¹ BRETON, André, *Diccionario de surrealismo*. traducción Miguel Torres. Madrid: Editorial Losada,2007.p.36

²FLOOD, Richard, y GOBER, Robert: Interview, en AA.VV: *Robert Gober. Sculpture + Drawing*, Minneapolis, Walker Art Center,1999,p 126.

³ KELLY, Mike: Foul Perfection."Notes on Caricature" Arforum, New York, January 1989.Citado en AA.VV. :Mike Kelly,London,PhaidonPress,1999, pp,124-127

anuncios o jarrones. En estas "dreaming doodelings" (Iwona Blazwick)⁴ el joven artista alemán enlaza distintos sistemas de dibujo para crear sensibles mundos fantasmagóricos. En estas redes dibujadas aparecen actos eróticos que se encienden como llamas al lado de elementos folclóricos que evocan al arte hindú, y al lado de casas casi garabateadas emergen tatuajes florales y con frecuencia aparecen elefantes cubiertos de dibujos un tanto extraños que atraviesan el espacio de la obra. Parece que han participado tanto Hieronymus Bosch como Cy Twombly o el "cobrador de impuestos" Rousseau.⁵

Sin respetar ningún orden jerárquico, Peter Pommerer acopla sus elementos poéticos y los hilos extravagantes de la conversación se desenredan, solo para ser desgarrados un instante después. En cuestión de segundos se cambia de niveles y perspectivas antes de que éstos lleguen a crearse realmente: las estrellas se convierten en alfombras de flores que casi acaban perdiéndose en el espacio infinito. "Voy creando distintos sistemas de dibujo que cuentan historias paralelas"⁶ afirma Pommerer en sus anotaciones abiertas. Así, consigue a través de sus dibujos, aparentemente naifs, reflejar la estructura rizomatosas de forma precisa, es decir, la figura del rizoma que se utiliza en el discurso de hoy en día para ensalzar a los nuevos medios como Internet, calificados como emancipadores: los cuadros de Pommerer son estructurados por centros móviles, los distintos motivos pueden enlazarse libremente y los espacios son atravesados por corrientes de energía que buscan acoplarse lo más rápidamente posible con otras corrientes. No obstante, en oposición a los espacios para usuarios de Internet repletos de alta tecnología, las "pieles de imágenes" (Bildhiute) de Pommerer son tan sutiles que pueden romperse en cualquier momento. Resulta que las rayas que han sido trazadas rápidamente, los espacios apenas coloreados y las constantes rupturas no cumplen lo que prometen al observador y las ganas rizomatosas de crear redes se convierten a menudo en un afán aparentemente paranoico de establecer redes. No sólo se escucha "crecer la hierba" sino que se pone de manifiesto la

⁴ **SIMON**, Joan: "Breaking the silence. An Interview with Bruce Nauman", *Art in America* 76, no.9 Nueva York, Septiembre 1988 pp.140-149

⁵ **LLORCA**, Pablo: "La legitimidad del dibujo", *El periódico del Arte* no.30, Madrid, Febrero 2000, p 18.

⁶ **Stephan** Berg; in: Peter Pommerer, Wiegenschritt, Nürnberg, 2002, p. 4

vulnerabilidad y el abandono solitario del ser humano, que se ha convertido en receptor permanente de mensajes mediáticos. Como si estuviera jugando, Pommerer se mueve en espacios cargados de tensión entre la inocencia infantil y la sabia crítica social. El que el "niño juguetero" (Pommerer) siga llevando la voz cantante en el "programa de elementos" del artista es la esencia de la calidad de sus obras, que no sólo es soberana y anárquica sino también "lírica".⁷

"El anhelo de estabilidad la necesidad de inestabilidad" como dice el arquitecto holandés Rem Koolhaas⁸ en su libro de culto *S, M, L, XL*, la incompatibilidad cargada de tensión, es la esencia de la problemática de la vida pos moderna. En el siglo XXI la lista de estas incompatibilidades problemáticas puede completarse sin esfuerzo alguno debido a que:

1. Con la intrusión permanente de los medios de comunicación se corre el riesgo de que el análisis activo y auto determinado de la realidad quede vacío; **2.** Las conexiones complejas de Internet que no dejan de tener un orden jerárquico, como ya se ha mencionado, hay que malinterpretarlas entendiéndolas como apenas rizomatosas, es decir, como no jerárquicas y emancipadoras; **3.** El factor del "trabajo" que tal vez no ha dejado todavía de estructurar a los "sujetos" pierde cada vez más su lugar heroico en el sistema de socialización postindustrial, **4.** Los deseos de la felicidad local-individual y la política globalizada como macro política se han vuelto poco compatibles.

Hoy en día las dimensiones psíquicas de estas inestabilidades ya no se aprecian solamente en las fotografías y los vídeos de Wolfgang Tillmans o Rineke Dijkstra, por ejemplo, ni en las instalaciones polimorfos-perversas de John Bock o de Jason Rhoades sino sobre todo en los dibujos de artistas de todas las edades. Una vez más, el dibujo como expresión que todavía parece ser la más directa del protocolo

⁷ **GORDILLO**, Luis "Los dibujos del teléfono(DDT)Madrid 1992.Citado por **FENANDEZ**, Horacio: "Enfriando a Gordillo" en AA.VV. :*Luis Gordillo*, Valencia, 1993.

⁸ **KOOLHAAS**,Reem, Hans Werlemann and Bruce Mau, **S, M, L, XL**, The Monacelli Press, New York, 1994 (2nd edition 1997)P.96

artístico se vuelve a ofrecer a los "sujetos" in/estables como medio de expresión "auténtico" en la "cultura de consumo". Esto se manifiesta de forma inequívoca en los dibujos de la ciudadana norteamericana Louise Bourgeois⁹. Tanto en las esculturas e instalaciones de la artista, como en sus dibujos, se ve plasmada una subjetividad que traspasa todos los límites. La frustración y el dolor, la vulnerabilidad psíquica y física, y una falta desesperada de arraigo son el centro de esta obra narrativa. La expresión del yo y el distanciamiento, la intimidad y la objetividad, así como las dialécticas de lo cómico y lo trágico, y de desvelamientos y encubrimientos permanecen en una tensión muy bien calculada. De esta manera, Louise Bourgeois refleja en su obra tanto experiencias traumáticas como dolencias físicas. Ya en 1947 la artista dibujó la obra "Femme Maison":¹⁰ esta obra, en la que el cuerpo desnudo de la mujer, cuyo torso representa una vivienda extraña de la que se asoman pequeños y delgados brazos, todavía encaja claramente en la tradición surrealista, pero ya se vislumbran algunos de los temas que serán predominantes en la obra futura de la artista; el cuerpo femenino oculto y deformado que es, en cierto modo, prisionero sin cabeza y protección en la vida hogareña de una arquitectura prefabricada al estilo burgués. Se trata de obras arquitectónicas que prometen estabilidad y cuya verdadera inestabilidad sale a la luz al poco tiempo. El cuerpo como expresión de la vulnerabilidad psíquica es lo que la propia artista describe con las siguientes palabras: "dado que los temores del pasado estaban ligados a funciones del cuerpo humano, estos mismos temores se vuelven a manifestar a través del cuerpo. Para mí la escultura es el cuerpo humano". Algo parecido también se puede decir de los dibujos de Louise Bourgeois, cuyos relatos edípicos que casi tienen orientación terapéutica siempre suelen tener huellas biográficas.

El expresar sobre el papel diferencias críticas a pesar de estar conforme, estrategia artística que no es atípica de los dibujos posmodernos, permite establecer comparaciones sorprendentes entre el discurso estético sobre los dibujos y la estructura sonora del bajo (Basslinie) en el Hip-Hop o el trazado de las

⁹ **BOURGEOIS**, Louise: Tender Compulsions, *WorldArt*, febrero 1995, Op.Cit, pp 304-305

¹⁰ *Ibid*, pp 305-306

letras de graffiti en las urbes: en ambas expresiones artísticas, se participa con entusiasmo en el mainstream hasta que de repente se produce la ruptura abrupta o interrupción nerviosa y por fin aparecen solapamientos y remodificaciones polisemánticos en el masterplan, visual y acústico. ¹¹

Este ritmo (des)unido de los tres elementos -flujo, interrupción y ocupación- parece predominar en la mayor parte de la apropiación estética de la realidad en una época en la que "ya no hay vida real en la vida falsa" (Theodor W Adorno). Hay veces que predomina el gesto más bien objetivo y conforme, y en otros casos es la imaginación la que roza el estado paranoico, pero el momento de la reformulación del estado psíquico y político siempre es el punto clave de estos trabajos.

En los dibujos de Martin Kippenberger ¹² se puede ver este momento de utilización/modificación de imágenes que ya vienen preformuladas. En su arte, que es tan agresivo diletante como sensible irónico, el artista alemán emplea imágenes de las culturas del rock y del pop, de la publicidad, de la pornografía, así como dibujos humorísticos, fotos publicadas en la prensa etc. para moverse, por un lado, dentro del sistema que le rodea y para salirse, por otro, de él formulando críticas. Asimismo, en una hoja de su catálogo titulado "Abschied von Jugendbonus" de 1983 se ve a un africano demacrado que parece sacado de una fotografía de un periódico, debajo de la cual aparece un chiste típico de los hombres alemanes: "los negros la tienen más larga". Kippenberger añade: "No es cierto"¹³. La crítica social, el humor y los gestos de macho se dan la mano, el chiste "conformista" es algo parecido a una "droga de iniciación" provocativa para entrar en el ámbito de referencias de la crítica cultural que está llena de contradicciones.

¹¹ **HERKENHOFF**, Paulo: "Louise Bourgeois, Femmetemps", in Louis Bourgeois: Blue Days and Pink Days, editen by Jerry Gorovoy and Pandora Tabata bai Asbagui, Milan Fondazione Prada, 1997., p.363

¹² **KIPPENBERGER**, Susanne (2011) pg. 247. Kippenberger: The Artist and His Families, J & L Books, Atlanta and New York.

¹³ *Ibid.* p.248

También los dibujos de Mike Kelly¹⁴ apuestan constantemente por el reciclaje agresivo de mundos de imágenes existentes. Este compatriota de Louise Bourgeois hace una mezcla de referencias de la historia del arte en sus tantas veces retocados dibujos, como lo haría un Dj en su mesa de mezclas. La gran mayoría de estas referencias están tomadas del expresionismo abstracto y de los modelos más diversos de la cultura pop, el abanico abarca desde un Jimmy Hendrix manco hasta personajes del cómic más o menos conocidos, creando un galimatías rabioso de las sutilezas del dibujante. El resultado de este "programa de elementos" estético nos recuerda a las carátulas de discos con un toque psicodélico e ilustraciones punk de los fanzines correspondientes. Pues en las obras de Mike Kelly, así como en las de muchos de sus contemporáneos, ya resulta muy difícil diferenciar entre High y Low (alto y bajo). Lo que siempre es válido y no solo en lo que respecta a los dibujos de los artista es el "Just do it" (Sólo hazlo).

¹⁴KELLY, Mike, Foul Perfection."Notes on Caricature" Arforum, New York, January 1989.Citado en AA.VV. Mike Kelly,London,PhaidonPress,1999, pp,124-127

“El arte del dibujo puede denominarse con razón la paciente madre de todas las artes y las ciencias, pues todo lo que se hace a través del mismo proporciona buen aspecto y bienestar; y además de todo esto, el arte del dibujo es el principio y el fin, con la conclusión de todas las cosas imaginables, por lo que puede llamarse sentido de la poesía, segunda naturaleza, libro viviente de todas las cosas”

Gerardo de Brujas

SAINZ, Jorge:*El dibujo de Arquitectura*.Ed.Reverte.2005

DE BRUJAS, Gerardo: una introducción al arte general del dibujo,1674,tomado de Hellen Powell y David Letherbarrow ,master pieces of Architectural Drawing (Londres Orbis,1982)p.52

“Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos.

Igualmente, cada periodo cultural, produce un arte que le es propio y que no puede repetirse.

Pretender revivir períodos artísticos del pasado puede dar como resultado, en el menor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de Nacer.”

Vassily Kandinsky

Kandinski, Vasili ,Cursos de la Bauhaus. Madrid, Alianza Editorial, 2003p.52

I. ARTE Y ARQUITECTURA

I.I. LÍMITES REBASADOS

Los límites entre el arte y la arquitectura se compenetrán una vez más a medida que objetivos y actitudes convergen. Las intervenciones y los lugares se parecen cada día más. Ciertas obras son tan similares que a menudo resulta difícil determinar si el autor es un artista o un arquitecto. El respeto mutuo y las aspiraciones siempre han provocado un debate muy vivo entre la esfera del arte y la arquitectura. El constructivismo ruso, de Stijl, el expresionismo y la Bauhaus, son algunos movimientos de la historia reciente en los que ambas lidian en torno a visiones compartidas y visiones comunes. Los llamamientos en pro de una mayor colaboración entre las dos disciplinas, la proclamación de transgresión de los límites mutuos, y por otra parte las proclamaciones acerca de su integridad y relevancia, o su autonomía e independencia, han definido siempre la relación ambigua entre arte y arquitectura. Sin embargo, por divergentes que sean los objetivos o las creencias concretas, por distinta que sea la licencia artística (entendiendo licencia como maneras personales de entender el arte) del compromiso arquitectónico, ambas disciplinas están y estarán inextricablemente unidas por su función esencialmente creativa.¹⁵

Resulta imposible definir con precisión cualquiera de las dos profesiones y delimitar con exactitud sus ámbitos de trabajo. No obstante, precisamente ésta dificultad de delimitación es la que constituye la esencia misma de ambas disciplinas. Cada una cuenta con un sistema de referencias que lo abarca todo en su fuerza rectora. Sólo con semejante visión panorámica y un amplio repertorio expresivo, pueden el arte y la arquitectura crear vívidas anotaciones, así como añadir a nuestras vidas conmovedores apéndices que modifiquen nuestra percepción.

¹⁵ **DOSS** Erica, Benton, Pollock, and the politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism, Chicago 1991. p.45

¿Por qué reavivar entonces las viejas discusiones entre el arte y la arquitectura?

Por qué hacer un nuevo esfuerzo para definir sus semejanzas, sus conceptos y modos comunes de expresión. Los últimos veinte años han sido testigos de un gran cambio en la estructura y el punto de vista de nuestra sociedad; dichos cambios han alterado y redefinido los objetivos y práctica del arte y la arquitectura. El proceso del cambio de nuestros valores culturales ha afectado a ambas disciplinas, por lo que resulta interesante observar cuánto terreno han encontrado en respuesta a ese movimiento.

“Las dos últimas décadas del siglo XX ha sido una época marcada por la tendencia creciente hacia una percepción sensual del espacio y la importancia cada vez mayor del observador, puesto que, durante este período, el arte ha abandonado el museo y se ha atrevido a salir a la calle en busca de un público más amplio. El interés se ha desplazado de las obras automáticas y autorreferenciales a las instalaciones site specific con conceptos que incluyen al público. En arquitectura, los edificios se han vuelto más permeables y sus programas más flexibles e interactivos, Juntos el arte y la arquitectura han pasado de ser admirados a crear ambientes para ser experimentados y utilizados”.¹⁶

I.II. El arte abandona el museo.

Uno de los debates más acalorados en los discursos teóricos y culturales de los años sesenta fue en torno al lugar que debía ocupar el arte en la sociedad. Herbert Marcuse y Theodor Adorno¹⁷ fueron los primeros en defender la liberación del arte del museo, según Adorno, poco menos que un cementerio para herencias y en encontrar una fórmula para un contacto más directo con el público. Gerhart Bott¹⁸, en su libro sobre el futuro del museo, sostiene que “el arte debe tener

¹⁶ **HEMINGWAY**, Andrew “Critical Realism in The History of American Art”, en Debora L. Madsen ed. *Visions of America Since 1492*, Londres y Nueva York 1994, pp. 111-144

¹⁷ **MARCUSE**, Herbert, *El hombre unidimensional*, pág. 101, nota 14

¹⁸ **GREENBERG**, Clement, *Art and Architecture*, Boston 1961. p.53

una presencia extramuros a fin de disipar el odio de la exclusividad: El arte forma parte de la vida y la vida está expuesta a cambios y a nuevas orientaciones que deben ser visibles y efectivos en todo lugar.

Sin embargo éste éxodo del museo fue un proceso gradual. El museo tradicional era un entorno especializado y protegido creado por y para la elite cultural, de modo que las exposiciones fuera de las paredes de la "caja blanca" no podían más que ser públicas y accesibles. Los modos convencionales de presentar la obra de arte, tales como el uso de los grandes pedestales, han sido gradualmente abandonados en ras de una relación más próxima entre la obra y el espectador.¹⁹

En los años setenta, los artistas minimalistas fueron los primeros en presentar su obra no solo exenta del pedestal, sino directamente sobre el suelo de la plaza, la calle o el parque. Grandes esculturas en las que se podía entrar, sentarse y tocar, y los famosos embalajes de Christo, o las célebres esculturas de acero de Richard Serra, causaron un gran efecto sobre la gente. A pesar del acercamiento entre el público y su obra, la escala de las piezas todavía era imponente.²⁰

Pese a ello, supusieron el primer paso y sentaron las bases para una actitud menos elitista.

I.III. EL ARTISTA CONSTRUYE

En su introducción a *Frontier of Art and Architecture*, Maggie Toy inicia su texto sobre las diferencias y semejanzas entre el arte y la arquitectura citando la idea tradicional de que las limitaciones de un programa alejan al arquitecto de las posibilidades de la licencia artística, por otro lado, describe el arte como una

¹⁹ **BOLGER**, Doreen y Nicolai Cikovsky, Jr. Eds. *American Art Around 1900*, National Gallery of Art, Washington DC, 1990.

²⁰ *Ibid.* pag.87

obsesión indulgente que, si bien llega a las emociones de muchos, no limitará ni modificará los hábitos de la vida y de trabajo de aquellos que lo experimentan²¹

Hay que revisar semejante afirmación en el contexto de la actual generación de artistas que han escogido trabajar en espacios no institucionales. El paso del museo a la calle, de uno institucional a uno de carácter público y no institucional, ha transformado tanto la obra de arte como el papel del artista.

La posibilidad de definir un lugar no solo físicamente sino por las referencias a su historia, a su significación política a su importancia para un cierto grupo étnico, provoca que los artistas definan papeles más públicos para sí mismos. En teoría el artista público contemporáneo tiende a no concebir y crear sus obras en el entorno protegido de su taller. Trabaja in situ y analiza condiciones básicas del emplazamiento como la escala, el usuario o el potencialmente complejo carácter del contexto.” Dado que el éxito de la obra depende de la percepción del observador, a quien ahora se dirige la atención del artista, es importante que se defina escrupulosamente el carácter del lugar y de su usuario y que se calcule bien el efecto.”²²

El artista ha ampliado su vocabulario de trabajo tradicional y ha empezado a crear interiores, ambientes, instalaciones y estructuras configuradoras del espacio.

La frontera entre el arte y la arquitectura comienza a desdibujarse en la medida en que ambas disciplinas se inspiran en la personalidad y las necesidades de los futuros habitantes y en la naturaleza del lugar.

²¹ TOY, Maggie. *Frontiers: Artist & Architects*. Ed. Maggie Toy. 1997 p.78

²² *Ibid.* pag.79.

I.IV. ESTRATEGIAS PROYECTUALES Y SU MATERIALIZACIÓN.

Walter Benjamín, en "*Tesis de Filosofía de la Historia*"²³ representa el papel de la historia como un ángel que se aleja de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándola a sus pies. Desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas.

Este huracán le empuja irremediabilmente hacia el futuro, al cual le da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo.

Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso."²⁴

Parece pertinente establecer una relación entre esta metáfora y la arquitectura, que se encuentra aprisionada por esta realidad, la de construir obras que como tales se consolidan y dan forma a las ciudades, pero que con el paso del tiempo son como esa "cadena de datos", ruinas que deben ser preservadas como registro del paso del tiempo pero que a su vez deben confrontarse con otras aquellas que representan el progreso.

Por otra parte es una disciplina que es una mediadora entre el arte y la técnica y la dificultad radica en que estos límites se desdibujan a medida que los objetivos y las actitudes convergen.

Resulta difícil definir el ámbito de acción de las dos profesiones y esta situación ha llevado a un amplio debate, pero, precisamente, es esa dificultad lo que hace a la esencia misma de ambas disciplinas.

Si quisiéramos precisar los límites entre los cuales se desarrolla su accionar, tal vez deberíamos definir la condición de habitabilidad de la arquitectura, la

²³ **WALTER** Benjamín. *Geschichtsphilosophische Thesen* ., Tesis de filosofía de la historia o Sobre el concepto de historia, de Walter Benjamin, publicada póstumamente. pag 98

²⁴ *Ibid.* pag.99

necesidad de ser una “morada”, que debe ser sustentada estructuralmente, es decir que depende de una condición técnica.

Esta sería una situación distintiva en relación con el arte y nos conduciría a la necesidad que tiene la arquitectura de tener estrategias proyectuales propias de la disciplina que lleven implícita estas características.

Se pueden definir a las estrategias proyectuales como la voluntad creadora de un objeto determinado que concuerde con una idea preexistente, que puede ser modificada en el transcurso del proceso creativo, pero que es lo que distingue una obra de arquitectura o de arte, lo contrario no entra dentro de esta catalogación es simplemente una “construcción”, un objeto, una pintura etc.²⁵

En este sentido es que estas estrategias o ideas rectoras han ido variando en los distintos períodos de la historia, pero han sido una constante en el desarrollo creativo de la obra arquitectónica.

Podríamos enumerar algunas de estas estrategias a la manera de una taxonomía “borgiana”, tomando algunos ejemplos históricos.

Por ejemplo el hombre Vitruviano en Grecia, la antihistoricidad del Renacimiento, que bucea entre las ruinas para obtener la inspiración para un nuevo “renacer” de la arquitectura, la superación arqueológica del Iluminismo, que debe incorporar referentes desconocidos hasta entonces, buscando orígenes posibles para la arquitectura, enfatizando el carácter estructural de sus componentes constructivos.

Luego durante el período del Romanticismo se trata de conciliar el pasado con el presente, empresa imposible, pues el avance tecnológico condiciona irremediamente las nuevas tipologías arquitectónicas que deben dar cuenta de los nuevos programas.

Se llega de esta manera al período de la Modernidad, con la crisis semántica de las artes y la arquitectura, la ruptura con el pasado, “la muerte del Arte”, según

²⁵HILLS, Patricia, *Social concern and Urban Realism, American Painting of the 1930s* Boston 1983.p.76

Hegel, del arte como se había entendido hasta ese momento... la pérdida del centro como estrategia de diseño regulador de las diferentes tipologías.²⁶

Las Vanguardias renegarán del pasado, intentando romper con las condicionantes del “estilo”, de los trazados reguladores.

Como se verá, tarea ardua ya que a pesar de los comentarios adversos por parte de Gropius, “De Stijl”²⁷ o “estilo Bauhaus”²⁸, seguirán vigentes a través del tiempo...

El Team 10²⁹ definirá nuevas estrategias de diseño del hábitat y de la ciudad, pero sin romper con la herencia de la Modernidad.

Las teorías críticas de este período se reflejarán en soluciones utópicas y radicales que se piensan como avalando un nuevo tipo de sociedad, más igualitaria y equitativa.

El “olvido de la historia” como estrategia compositiva, volverá con diferentes modos de apropiación deshistorizados, por parte de arquitectos que usarán como referencia su lugar de pertenencia.

Contemporáneamente, algunos arquitectos serán artificialmente catalogados en categorías agrupadas artificialmente desde el MOMA por Phillip Johnson³⁰, validando las diferentes estrategias de apropiación de imágenes arquitectónicas, símbolo de pertenencia al “limbo de los elegidos”.

²⁶ PIZARRO, Lenin, La muerte del arte en Hegel, Notas sobre su estética, Biblioteca Nacional, Ed. Arte y filosofía en Chile. 2005.p43

²⁷ **DE Stijl** (El Estilo, pronunciado [dɛ `stɛɪl]) era un movimiento artístico cuyo objetivo era la integración de las artes o el arte total, y se manifestaban a través de una revista del mismo nombre que se editó hasta 1931. Constituido en Leiden, Holanda en 1917, pertenecían a este movimiento Vilmos Huszar, Cornelis Van Eesteren, Antony Kok, Piet Mondrian, Bart van der Leek, Gerrit Rietveld, Jacobus Johannes Pieter Oud y Theo van Doesburg

²⁸ **Staatliche Bauhaus** (Casa de la Construcción Estatal) o simplemente la Bauhaus, fue la escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y cerrada por las autoridades prusianas en manos del partido nazi.

²⁹ **Team 10 o Team X** (team ten), fue un grupo de arquitectos y otros participantes invitados a una serie de reuniones que se iniciaron en julio de 1953 en el congreso C.I.A.M. IX introdujeron sus doctrinas al urbanismo. Se dan a conocer con el Manifiesto de Doorn, en el que reflejan sus ideas de arquitectura y urbanismo. Los integrantes del Team X exponían, discutían -a veces efusivamente, llegando a la afrenta- y analizaban problemas arquitectónicos, de manera que sus escritos no constituyen dogmas, sino ideas y opiniones.

³⁰ HAGGERTY George, ed (2000). *Gay Histories and Cultures: An Encyclopedia*. 2. Taylor & Francis. p. 498.

Las nuevas herramientas digitales incitan a buscar nuevas estrategias proyectuales que den cuenta de esta nueva realidad, una nueva manera de resolver los problemas proyectuales dará por resultado nuevos enfoques del objeto arquitectónico, pero así como en cada período de la historia fueron un mero instrumento de creación, no por eso garantizaron el valor intrínseco de la obra.

Entonces veremos que sólo quedarán como testigo válido de su época aquellas obras, que sea cual fuere su estrategia proyectual, hayan sido configuradas como un testigo válido de su época.³¹

³¹**NASH**, Eric P. (2005). Jacobson, Clare. ed (en inglés). *Manhattan Skyscrapers* (1ª edición). Nueva York: Princeton Architectural Press. pp. 147

II. EL DIBUJO Y EL ARQUITECTO.

III.I.TEORÍA GRÁFICA Y TEORÍA ARQUITECTÓNICA.

“El arquitecto tiene tres formas de expresar sus ideas, en especial las relativas a la arquitectura y de comunicarlas a los demás: el lenguaje natural, el lenguaje gráfico y el lenguaje arquitectónico.”³²

La denominación de lenguaje, dada tanto por las manifestaciones elaboradas gráficamente como a las propias obras de arquitectura construidas, es relativamente reciente y surge de las leyes de la lingüística establecidas en 1916 por Ferdinand de Saussure³³.

La importancia del dibujo de arquitectura radica en que es el medio de expresión y comunicación más usado por los arquitectos. Con excepción de Alvar Aalto de quien se decía que el hecho de no escribir sobre arquitectura era su característica más atractiva, en el otro extremo artistas arquitectos como Étienne-Louis Boullée, quien escribió enormes tratados de arquitectura sin haber conseguido hacer realidad casi ninguna de sus ideas arquitectónicas.

Así pues el dibujo de arquitectura es un campo específico incluido en una esfera más extensa del arte del dibujo, considerado este como una actividad artística autónoma, independiente, y que constituye un fin para sí misma. Esta actividad se manifiesta a través de los medios gráficos y es la base del desarrollo de las artes visuales.

En el renacimiento italiano, las tres artes plásticas mayores quedaban englobadas en un conjunto denominado *arti del disegno*.

La primera academia artística fundada por Giorgio Vasari en Florencia a mediados del siglo XVI se denomina academia *delle arti del disegno*³⁴.

³² SAINZ, Jorge : El dibujo de Arquitectura.Ed.Reverte.2005p.24

³³ DE SAUSSURE, Cours de linguistique générale, éd. Payot, (1913)1995 p.120

³⁴ FRANCESCO Adorno (1983). Accademie e istituzioni culturali a Firenze . Florence: Olschki p.78

Es importante aclarar que el termino italiano disegno (diseño) abarca tanto el concepto español de diseño, en su sentido de creación o invención gráfica, como el de dibujo, entendido como mera representación.

“Las tres artes plásticas, figurativas o visuales, utilizan en mayor o menor medida el dibujo como medio creativo: los pintores realizan bocetos dibujados antes de realizar un cuadro, los hacen de tamaño natural al realizar un fresco, los escultores también trazan bosquejos o apuntes gráficos antes de iniciar una pieza escultórica, y muchos arquitectos piensan dibujando que el dibujo está al servicio de la pintura, la escultura y la arquitectura.”³⁵

Se puede afirmar que el dibujo de la arquitectura es un lenguaje, desde el punto de vista de las estructuras lingüísticas establecidas por Ferdinand de Saussure y sus seguidores, sin embargo, también debe estudiarse el enfoque de los fenómenos desde un enfoque semiológico, es decir como si se tratase de procesos de comunicación, ante todo consideraremos que el dibujo de la arquitectura es un elemento más de la arquitectura entendida como hecho cultural esto quiere decir que siempre lo consideraremos como un conjunto, dentro de otro conjunto mayor.

Se debe analizar el dibujo de arquitectura dentro, de la arquitectura y no como un elemento autónomo, con independencia de su clasificación.

En 1963 Christian Norberg-Schulz³⁶ escribió su libro “Intentions in Architecture” y dejó establecida para el futuro una base teórica que debía ser revisada y completada de un modo continuo a la luz de las nuevas investigaciones. Dentro de su teoría, el autor sitúa la representación gráfica en el apartado de producción.

Este término debe entenderse como el conjunto de operaciones que llevan a la creación de un medio físico, ordenado, y un medio simbólico significativo, por tanto, el dibujo arquitectónico solo se nombra explícitamente en su versión de instrumento a través del cual producir arquitectura no obstante, de la lectura global

³⁵ SAINZ, Jorge: El dibujo de Arquitectura. Ed. Reverte. 2005 p.18

³⁶ NORBERG-Schulz Christian, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. 1985 p. 135

del libro y de la propia actividad del autor se puede decir que es consciente que el dibujo tiene cabida para muchas otras facetas de la actividad arquitectónica.

Centrándonos en los aspectos de producción, la intervención del medio gráfico constituye una cuestión subsidiaria frente al verdadero objeto de la actividad arquitectónica: la creación.

Se plantea el hecho de que el arquitecto se enfrenta a dos circunstancias. En primer lugar necesita instrumentos auxiliares para la representación de las ideas y en segundo lugar ha de llegar a un entendimiento con el resto de las personas interesadas en el proceso de ejecución del problema arquitectónico planeado a ejecutarse.

La concretización de la arquitectura, la totalidad (arquitectónica) solo se presenta en la obra acabada, pero puede representarse de diferentes maneras. Estas representaciones nunca son suficientemente satisfactorias, puesto que la mayoría de la gente carece de capacidad para leer los dibujos y las maquetas.

No solo porque los dibujos y las maquetas son abstracciones, sino porque el profano solo es capaz de percibir los edificios completos y, además, de manera insatisfactoria.

Dentro del dibujo de arquitectura existen diferentes grados de abstracción, y que los que más se acercan pueden leerse con la misma facilidad que como se hace con una fotografía.

No se trata simplemente de una mayor o menor capacidad del público para entender el dibujo de arquitectura, sino primordialmente de un procedimiento aproximativo de control visual para del resultado que se pretende.

La falta de dicho control puede llevar a soluciones aparentemente satisfactorias desde el punto de vista compositivo, pero totalmente inadecuadas en el aspecto perceptivo.

La cuestión fundamental estriba en la última finalidad arquitectónica. Esta es una primera forma de diferenciar un auténtico dibujo de arquitectura de un mero dibujo artístico de tema arquitectónico.

“La diferencia consiste en que en este último la finalidad es únicamente gráfica. *Un dibujo de arquitectura consiste en una imagen arquitectónica realizada dentro de un determinado estilo gráfico y con una determinada finalidad arquitectónica.*

Si aplicamos conceptos semiológicos, podríamos decir que el referente del dibujo de arquitectura es arquitectónico, y por tanto extra gráfico mientras que el dibujo en general es eminentemente gráfico, con independencia del medio que represente, los tipos de dibujo se diferencian en relación a su referente y su calidad no depende solo de su valor estético.”³⁷

“León Batista Alberti en su libro de “Raedificatoria” en 1485 propone un concepto de diseño que no contiene nada que dependa de la materia, y que se pueda identificar como una variable con independencia de los edificios concretos, este concepto ha llevado a parte de la crítica de la arquitectura a deducir que Alberti consideraba secundaria la ejecución material de la obra de arquitectura en relación con la labor de proyectar, actividad primordial del arquitecto.

Sin embargo, esta interpretación ha sido contestada posteriormente por autores que restituida tal concepción al contexto de donde apareció cualquier afirmación de Alberti pierde su sentido. La operación de Alberti consiste en diferenciar didácticamente el diseño y la construcción.”³⁸

³⁷ **SAINZ**, Jorge :El dibujo de Arquitectura.Ed.Reverte.2005 p.21

³⁸ **DE BRUJAS**, Gerardo: una introducción al arte general del dibujo,1674,tomado de Hellen Powell y David Letherbarrow, Master pieces of Architectural Drawing (Londres Orbis,1982) p. 73

En su concepción de diseño, Paolo Portoghesi, ve inclusive antes que un conjunto de líneas trazadas sobre un trozo de papel un conjunto de operaciones establecidas por la mente humana.³⁹

No se trata de algo inmaterial, sino de una forma exacta que se puede concretar gráficamente en una serie de líneas y ángulos.

Así pues, para Alberti la parte gráfica del diseño refleja las ideas que se forman en la mente del arquitecto, los dibujos constituyen el único signo observable y transmisible de tales ideas y son por tanto, junto a las maquetas el medio idóneo para su posterior realización física.

Es también Alberti quien establece desde el principio las diferencias entre el dibujo de los arquitectos y el de los pintores. *“Entre el dibujo del pintor y el del arquitecto hay esta diferencia: que aquel procura mostrar los resaltos de la tabla con sombras, líneas y ángulos desmenuzados y el arquitecto menospreciaba, las sombras, pone los resaltos allí por la descripción de la planta de fundamento, y enseña los espacios y figuras de cada frente y lados en otra parte, con líneas constantes y ángulos verdaderos, como quien quiere que sus cosas no sean imaginadas con vistas aparentes, sino notadas ciertas y firmes medidas”*⁴⁰

“Lo más importante con respecto a este concepto de dibujo de arquitectura no es tanto la preferencia por uno u otro modo de representación, sino la confirmación de que desde siempre se ha tenido conciencia de que el medio gráfico arquitectónico poseía unas cualidades diferenciadas que lo hacían distinguible de las demás.

No debe olvidarse que en las logias medievales los procedimientos gráficos formaban parte del conjunto de secretos profesionales cuya violación se castigaba con la muerte.

Uno de los aspectos más positivos de la labor de las academias en el siglo XVI fue el de establecer una primera convencionlización del lenguaje gráfico de la

³⁹ **PORTOGHESI** Paolo, EL ÁNGEL DE LA HISTORIA Madrid:Blume,1985) páginas 13-14 publicado originalmente como L'ANGELO DELLA STORIA (Roma y Bari,1982) p.145.

⁴⁰ **FRANCESCO** P. Fiore: La Roma di LeonBattista Alberti. Umanisti, architetti e artistiallas coperta dell'anticonellacittà del Quattrocento, Skira, Milano 2005. P.85

arquitectura, de modo que se pudieran producir documentos más precisos y con ciertas reglas comunes a todos los casos, tanto en la redacción de proyectos para construir como en la recopilación de levantamientos de los edificios antiguos.”⁴¹

II.II. REPRESENTACIÓN Y EXPRESIÓN.

El siguiente impulso en la definición del dibujo de arquitectura, viene de la mano de los primeros arquitectos racionalistas franceses de la segunda mitad del siglo XVII, durante el periodo Barroco, las definiciones tenían más bien un pronunciado carácter filosófico.

“El arte de dibujo puede denominarse con razón la paciente madre de todas las artes y las ciencias, pues todo lo que se hace a través de ella proporciona buen aspecto y bienestar y además de todo esto, el arte del dibujo es el principio y el fin, o la conclusión de todas las cosas imaginables, por lo que puede llamársele sentido de la poesía, segunda *naturaleza*, *libro viviente de todas las cosas*. “⁴²

“Mientras solo eran considerados como herramientas, los dibujos de arquitectura, desaparecían inmediatamente después de haber cumplido su función, los pergaminos eran auténticas pizarras en las que se trazaba y se borraba a medida que se iba avanzando en la construcción del edificio Gótico. Cuando además de ser útiles, se empezaron a mirar como portadores de valores estéticos, sus admiradores no sus autores comenzaron a conservarlos”⁴³.

La conciencia de estar produciendo para generaciones futuras no solo obras reales sino también ideas no llevadas a cabo, fue un fenómeno de la ilustración.

⁴¹ **SAINZ**, Jorge: *El dibujo de Arquitectura*. Ed. Reverte. 2005p.22

⁴² **DE BRUJAS**, Gerardo: una introducción al arte general del dibujo, 1674, tomado de Hellen Powell y David Lether Barrow, *master pieces of Architectural Drawing* (Londres Orbis, 1982)p.57

⁴³ **SAINZ**, Jorge: *El dibujo de Arquitectura*. Ed. Reverte. 2005p.37

Los dibujos debían durar para que los hombres aprendieran y recordasen. Cuando se institucionalizó esa actitud, las escuelas de bellas artes y las academias comenzaron a formar archivos más organizados y a conservar unos dibujos, que probablemente, se cuentan entre los más preciosistas de la historia de la gráfica de la arquitectura.

“Para León Batista Alberti lo más importante del dibujo del arquitecto era su veracidad. en su distinción entre los dibujos de pintores y arquitectos, Alberti aboga por un sistema de proyección (la planta) y una variable grafica (la línea) que fuesen capaces de reflejar la forma del edificio tal como se ve el dibujo de arquitectura se debía de juzgar por las verdaderas medidas o divisiones basadas en la razón”⁴⁴

Antes de finalizar el siglo XVIII, se produjo un hecho crucial para el desarrollo del dibujo de la Arquitectura .En 1789, el gran matemático francés Gaspard Monge publicó su Geometría Descriptiva y codificó de un modo estrictamente científico todos los sistemas de proyección utilizados por la arquitectura: proyecciones ortogonales, perspectivas y axonometrías, además añadió la proyección oblicua, imprescindible para el cálculo científico de las sombras propias y arrojadas, dando entrada así a una variable que siempre se había usado de modo intuitivo, aproximado y en todo caso pictórico.⁴⁵

La obra de Monge es un hito en la historia de la representación gráfica de la arquitectura. A partir de éste momento se puede hablar claramente de un sistema gráfico arquitectónico que sirve de apoyo a la creación y representación de edificios. Según las leyes de Monge, dentro de un determinado sistema de

⁴⁴**SAINZ**, Jorge:*El dibujo de Arquitectura*.Ed.Reverte.2005p.32

⁴⁵**MONGE** ,Gasspard,*Traitéélémentaire de statique*. Paris 8. A., 1848
Géométriescriptive. Paris 7. A., 1847p.56

proyección geométrica cada objeto se puede reproducir de un modo unívoco e independiente del ejecutor material del dibujo.

Naturalmente, esta definición se refiere al dibujo en general, pero los términos en que está escrita reflejan un carácter superficial que no nos permite tener indicios de una posible concepción diferenciada del dibujo de arquitectura en el periodo correspondiente al siglo XVII y la primera mitad del XVIII.

Uno de los primeros diccionarios de arquitectura (1755) se lo debemos a Augustin-Charles d'Avil⁴⁶, para quien el dibujo (desseine) es simplemente “la representación geométrica o perspectiva de aquello que se ha proyectado.”

En esta definición se refleja ya la superación del dilema sobre si el arquitecto debería utilizar únicamente las proyecciones ortogonales (el sistema planta/sección/alzado) o bien combinar estas con el uso de perspectivas que permitiesen apreciar el resultado de su proyecto de un modo visual. No hay que olvidar que las perspectiva se utilizó como documento de proyecto hasta bien entrado el siglo XVIII, concretamente en las obras de Filippo Juvarra y Johann Bernhard Fischer von Erlach. Sigue existiendo una mención explícita al diseño interno cuando habla de “aquello que se ha proyectado”⁴⁷, como dando a entender que tal actividad es anterior a la representación gráfica de su solución formal.

Como inicio de lo que será una costumbre muy extendida, este enunciado genérico va acompañado de varios tipos de dibujos, con apelativos que se refieren básicamente a su medio de realización, como pueden ser el dibujo a línea (autrait) o a la aguada (lavé). Esto indica la íntima unión que se ha dado y se da siempre entre la apariencia formal del dibujo y la técnica con la que está realizado. Sin embargo, este aspecto no suele ser decisivo en cuanto a la esencia misma del dibujo en general y, por supuesto, tampoco del de arquitectura.

⁴⁶ **D'AVILERA** Augustin Charles (1653 - 1701) ... Tratados históricos de puentes : 1865. Edouard-Charles-Romain Collignon . Ponts métalliques ...p.145

⁴⁷ **SAINZ**, Jorge: *El dibujo de Arquitectura*. Ed.Reverte.2005p37

“Pocos años después (1770), encontramos una generalización aún mayor en la obra de Roland Le Virloys, para quien el dessin que traduce al español como bosquejo es en general la representación de un edificio [...] según la idea del artista que lo saca a la luz. Si bien no se puede afirmar con seguridad que Le Virloys estuviese pensando en algún otro tipo de representación que no fuese una de las ya tradicionales, el hecho de que el libro se refiera también a la arquitectura militar hace pensar en la posibilidad de que por primera vez se esté considerando la axonometría, desde un punto de vista teórico, como el tercer sistema de proyección propio de la arquitectura. De hecho, la obra de Jacques Androuet du Cerceau demuestra que tal sistema se había considerado adecuado para la documentación de edificios existentes ya desde mediados del siglo XVI”⁴⁸

“Pero además de esta definición de dibujo, Le Virloys dice que dibujar es expresar, representar alguna cosa, con el lápiz o de otro modo. No parece casual la introducción del término “expresar”. Por primera vez aparece por escrito que dibujar eso puede ser algo más que una simple representación. El paso de la plasmación de la idea inicial concebida por el artista a la expresión y representación de un objeto cualquiera implica que el dibujo ha dejado de ser sólo el disegno externa que refleja el disegno interno, para convertirse en parte integrante e impulsor de este último, es decir, de la propia actividad creativa del arquitecto.”⁴⁹

II.III LA CIENCIA DEL DIBUJO Y EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA

“En este aspecto, el método establecido por Monge se puede considerar como un auténtico sistema de comunicación, ya que posee ciertos elementos bien definidos y se aprecian ciertas relaciones entre ellos. Posee además un carácter monosémico, ya que es fácil comprender que se establece una proyección biyectiva entre el conjunto de los significantes y el de los significados. El dibujo de

⁴⁸ **SAINZ**, Jorge: *El dibujo de Arquitectura*. Ed. Reverte. 2005p.42

⁴⁹ *Ibid.*p188

arquitectura en general puede utilizar o no estas leyes geométricas, puesto que además de ser una forma de comunicación tienen también múltiples facetas que reflejan su naturaleza significativa. Por todo ello, Vagnetti afirma que a partir de la obra de Monge queda definitivamente diferenciado el “dibujo”, propiamente dicho, de la “ciencia del dibujo”. El primer concepto, según el autor, “significa simultáneamente técnica de la representación y arte autónomo”. Por su parte, la vertiente científica del dibujo comprende el gran capítulo de los métodos gráficos convencionales y objetivamente demostrables para la representación de cualquier objeto.⁵⁰

A partir de entonces, el dibujo de los arquitectos tenía todo un entramado científico en el que apoyarse y, por tanto, no podía definirse ya en función de los sistemas de proyección ni de las técnicas gráficas. En el siglo XIX, el concepto de dibujo de arquitectura comenzó a buscar su auténtica esencia y un lugar propio dentro del esquema estructural de la arquitectura.

Tanto en su aportación a la “Encyclopédie Méthodique” como en su posterior “Dictionnaire Historique D'architecture”, Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy afirma que dibujar “es expresar, representar alguna cosa con la ayuda de las líneas o de los trazos que forman el contorno de los objetos que imita”.⁵¹

Esta definición idéntica en su primera parte a la de Le Virloys especifica sin embargo que se ha de utilizar un método de 'líneas o trazos' para reproducir el perfil de un objeto que se trata de imitar. Quatremère era un firme partidario de la sencillez en los dibujos de arquitectura y, en esta línea, concedía a este tipo de expresión o representación el carácter abstracto necesario para diferenciarlo de otros dibujos más figurativos. Tampoco se menciona explícitamente la idea o el proyecto del arquitecto, sino sólo “los objetos que imita”, con lo cual el concepto se hace extensivo a dibujos que reproduzcan edificios existentes. Se admite implícitamente que el proyectar no es la única actividad del arquitecto, con lo que

⁵⁰ SAINZ, Jorge: *El dibujo de Arquitectura*. Ed. Reverte. 2005 p.44

⁵¹ LAROUSSE Pierre: *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, 15 volúmenes, (1863-1890). Adolphe Robert & Gaston Cougny: *Dictionnaire des Parlementaires français*, 5 volúmenes. (1889 Bourloton París) p.114

se sientan las bases teóricas del movimiento de recuperación arqueológica de la arquitectura que tiene su nacimiento en la labor de Johann Joachim Winckelmann.⁵²

“De la primera acepción del dibujo como medio de imitación, pasamos a la primera mención de su cualidad comunicativa. Para Jean Nicolas Louis Durand, el dibujo es “el lenguaje natural de la arquitectura”. Naturalmente, el término “lenguaje” no debe entenderse en el sentido estructuralista moderno.”⁵³ Más bien lo que quiere expresar el autor es la idea de que si el hombre transmite sus pensamientos en general a través de un lenguaje verbal, cuando dichos pensamientos se refieren al campo de la arquitectura el medio más idóneo no es el oral o el escrito, sino el gráfico. En cualquier caso, el concepto de dibujo ha dejado de estar vinculado únicamente a los conceptos de representación o de expresión para pasar claramente al campo más extenso de la comunicación de las ideas arquitectónicas. Por vez primera se pone el acento en la cualidad del dibujo como transmisor de los razonamientos e intuiciones de los arquitectos, bien sea entre ellos mismos o con otros participantes en el proceso edificatorio (clientes, autoridades, etcétera).”⁵⁴ En términos lingüísticos, Durand está abogando por un sistema de signos que no plantee ninguna ambigüedad de lectura; está a favor del lenguaje gráfico, pero sólo en su función estrictamente comunicativa e instrumental; de hecho, critica la práctica del lavado tanto en los alzados como en las perspectivas, dado que puede provocar efectos que no sean exclusivamente descriptivos; en resumen, propugna el empleo de la “ciencia del dibujo” y desecha éste como actividad que pueda llegar a tener autonomía formal.⁵⁵

⁵² **WINCKELMANN**, Johann J. (2008) Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura (traducción y notas de Salvador Mas). Fondo de Cultura Económica.p 78

⁵³ **SAINZ**, Jorge: *El dibujo de Arquitectura*. Ed.Reverte.2005p.43

⁵⁴ *ibid*.2005 p.45

⁵⁵ **DURAND**, J:L:N. *Nouveauprécis des leçons d'architecture : données a l'Ecole impériale polytechnique* por J.N.L. pub. Fantin; (1813)p.72

Entre 1854 y 1868 vio la luz la primera edición del Dictionnaire Raisonné de Eugène Emmanuel Viollet le Duc. A pesar de que se refiere explícitamente a la arquitectura francesa de los siglos XI al XVI, en algunos artículos el autor se explaya en sus reflexiones sobre la situación de la actividad arquitectónica de su época. No ocurre así con respecto al tema que nos ocupa: no aparece el término dessin ni ninguno de los tradicionalmente relacionados con él; en cambio, se hace mención a lo que podría traducirse como “arte del trazado” (art du trait), que define como sigue:⁵⁶

“Es así como se designa la operación que consiste en dibujar a tamaño natural, sobre una superficie, las proyecciones horizontales y verticales, las secciones y los abatimientos de las diversas partes de una construcción [...]. El trazado es una operación de geometría descriptiva, una descomposición de los múltiples planos que componen los sólidos que se emplean en la construcción”.

El dibujo deja los complejos mundos de la mente creadora para bajar al taller artesanal de la obra. Es el plano de detalle en su versión más estricta: a tamaño natural. Refleja la práctica medieval de las plantillas para trazar molduras y pilares complicados. Es el dibujo del constructor que actúa como intermediario entre el arquitecto y el cantero, entre el artista y el carpintero. Aparece también la primera referencia a la escala. Hasta aquí la relación de tamaños entre el dibujo y el objeto arquitectónico se ha dejado a un lado o se ha confiado a unidades repetitivas. A partir de la instauración del sistema métrico decimal, la proporción representante/representado va a ser un dato más del dibujo de arquitectura.

En efecto, de ahora en adelante será habitual encontrar dicho dato en las definiciones del instrumento gráfico de la arquitectura. Así, en 1867, Joseph Gwilt seguía definiendo el dibujo (drawing) en términos tradicionales (en realidad, es casi una traducción literal de la definición de Quatremère, excluyendo el término “expresión”), pero al referirse a draught que podemos entender en castellano como “plano” en general, dice que debe estar “dibujado a escala, por medio de la

⁵⁶**VIOLET Le Duc**, Eugene-Emmanuel. *Dictionnaire de l'architecture française du XI au XVI siècle* .p.89

cual todas las partes se presentan en las mismas proporciones que las partes del edificio que se trata de representar”.⁵⁷

La escala se ha extendido a todas las culturas occidentales independientemente de su sistema de medidas. Inglaterra mantuvo su sistema “imperial” de unidades hasta la década de 1970, y en los Estados Unidos aún se utiliza. Así pues, la introducción de la escala no fue una consecuencia de la implantación del sistema métrico decimal, sino un paso más en la consolidación de un instrumento absolutamente preciso de producción gráfica.

A partir de aquí las aportaciones novedosas son cada vez menos frecuentes y hacen mención sólo a leves matices. Éste es el caso de Ernest Bosc, quien habla ya de los “medios gráficos” como el soporte básico del arte de representar los objetos.

II.IV DISEÑO Y PENSAMIENTO

Estas últimas concepciones del dibujo de arquitectura se aproximaban más a su versión instrumental que a su cualidad creativa o artística. Sin embargo, la idea de que el dibujo participa íntimamente en el “disegno interno” se ve afianzada paralelamente a la elaboración de la ciencia del dibujo.

Así, en los círculos profesionales ingleses se seguía considerando el dibujo como “la idea madura del diseñador expresada en líneas”. Y debido a este carácter creativo, se defendía la propiedad de los documentos gráficos por parte de los arquitectos:

[...] en condiciones normales, los dibujos pertenecen al arquitecto; se le contrata para diseñar y para erigir la construcción (sea cual sea), con la debida atención a

⁵⁷GWIT, Joseph .*An Encyclopaedia of Architecture, Historical, Theoretical, and Practical*, 1859 p. 110

los gastos, y por ello se le paga; los dibujos son simplemente sus medios de actuación."⁵⁸

Además de esto, la palabra inglesa "design" ha tenido desde siempre un significado múltiple, en muchos casos paralelo al del término castellano "diseño". El mismo diccionario inglés cita tres posibles acepciones: la primera corresponde exactamente a "dibujo" en el sentido de una actividad gráfica; la segunda tiene el significado de 'proyecto', es decir, un dibujo que ilustra una idea; y la tercera, "la aceptada por los artistas", es la de la propia idea o "creación". Así pues, el término design abarca, de un modo extensivo, desde la actividad intelectual del arquitecto hasta la propia ejecución gráfica de la delineación; incluye todo el proceso, desde la primera chispa del disegno interno hasta el resultado final del disegno externa.

Para acabar con este repaso histórico, citaremos la definición de dibujo de arquitectura dada por Henri Guédy en 1902. En ella se resume el proceso sufrido por este concepto desde la simple representación hasta la auténtica creación arquitectónica:

"En arquitectura, el dibujo es el pensamiento mismo del arquitecto; es la imagen presente de un edificio futuro. Antes de elevarse sobre el terreno, el monumento se dibuja y se forma en la mente del arquitecto; éste lo copia de ese modelo meditado, ideal, y su copia se convierte a su vez en el modelo que habrán de repetir la piedra, el mármol o el granito. El dibujo es, pues, el principio generador de la arquitectura; es su propia esencia".⁵⁹

"En el lapso de un siglo se ha pasado del dibujo como lenguaje al dibujo como pensamiento; de la representación y la expresión, a la imagen presente de la realidad. El dibujo de arquitectura no es un simple instrumento o una forma de expresión; es el principio generador, el motor de la arquitectura, y forma parte de su propio ser. Sin el dibujo, la propia arquitectura es imperfecta"⁶⁰.

⁵⁸ **SAINZ**, Jorge: *El dibujo de Arquitectura*. Ed. Reverte. 2005p44

⁵⁹ *Ibid.*, p.205

⁶⁰ **AUMONT**, Jaques. Jaques Aumont. *El origen de las ideas*, Ediciones destino. p.44

III. EL REALISMO Y SU CONTEMPORANEIDAD

III.I LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD COMO LÓGICA IMAGINARIA

“La inabarcable complejidad de los seres y de las cosas obliga a que toda forma de representación de ellos tenga la necesidad de abstraer ciertos aspectos que se convierten en la materia prima de la que se vale la representación para prefigurarlos, para reconstituirlos. La representación figurativa de la realidad obliga al uso de técnicas diversas para su elaboración dentro de una lógica espacial diferente, pues mientras los objetos son tridimensionales, la imagen es bidimensional, las imágenes son, pues objetos visuales paradójicos: son de dos dimensiones pero permiten ver en ellas tres dimensiones, (este carácter paradójico está ligado, desde, luego a que las imágenes muestran objetos ausentes de los que son una especie de símbolo: la capacidad de responder a las imágenes es un paso hacia lo Simbólico”⁶¹

Sobre esta cuestión, Rudolph Arheim sostiene que, estrictamente hablando, “la única manera de representar el concepto visual de cualquier objeto que posea volumen es a través de un medio tridimensional. Cualquier representación de este en una superficie plana significa, necesariamente una traducción bidimensional de alguno de sus aspectos estructurales. A pesar de la diversidad prácticamente infinita que existe de posibles representaciones de los seres y de las cosas, puede encontrarse una base común a todas ellas.”⁶²

Umberto Eco hace el siguiente planteamiento. *A nivel de la representación gráfica tenemos infinitas maneras de representar un caballo, de sugerirlo, de evocarlo, entre claroscuros de simbolizarlo con una pincelada gráfica, de definirlo con realismo minucioso, también es cierto que se puede pronunciar caballo en cien lenguas y dialectos distintos; pero por muchos que sean todos son, codificables y catalogables, en tanto que las maneras de dibujar un caballo no son previsibles;*

⁶¹ **AUMONT**, Jaques. Jaques Aumont. El origen de las ideas, Ediciones destino. p.46

⁶² **ARHEIM**, Rudolph. *El lenguaje visual*. El pensamiento visual: Breve resumen y relaciones con la teoría de la comunicación. p.22

las lenguas y dialectos solamente son comprensibles para quien lo aprende, en tanto que los códigos para dibujar un caballo tienen mayores posibilidades de ser utilizados, incluso por quienes nunca los han conocido (aunque, a partir de determinado nivel de codificación, el reconocimiento solo tiene lugar para los que tienen el código.) En función de la complejidad de la imagen y de la dificultad de definirla de manera rigurosa y sistemática”.⁶³

“Así una primera conclusión podría ser que los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que con exclusión de otros permiten construir una estructura perceptiva que fundada en códigos de experiencia adquirida tenga el mismo “significado” que el de la experiencia real denotada por el signo icónico. Por lo tanto existe un código icónico que establece la equivalencia entre un signo gráfico determinado y una unidad pertinente del código de reconocimiento.”⁶⁴

Eso coincide con la idea acerca de la representación, a saber, que ésta supone la transformación imaginaria de la realidad, su traducción espacial distinta y, así supone una reducción, una abstracción de gran parte de sus características materiales, al ser transformadas, éstas en gráficas simplificadas.

Sin embargo nos enfrentamos a otro problema: por debajo de la representación existe un nivel más básico y elemental de estructura de la imagen que se refiere a los medios esenciales que la componen.

De ahí que artistas contemporáneos con una poética figurativa insistan en el aspecto formal de la obra valiéndose de diversos recursos como la inversión del motivo en la obra de Georg Baselitz, o la inmersión del motivo en una estructura

⁶³ **ECO**, Umberto 1968, *La struttura assente*, Valentino Bompiani. Trad. Esp. Francisco Serra Cantarell, La estructura ausente, Editorial Lumen, 1994. p.23

⁶⁴ **PRENDEVILLE** Brendan. *El realismo en la pintura del siglo XX* Ediciones Destino.-El realismo y sus significados. p.14

abstracta formalmente exacerbada como lo hace Jasper Jonhs, para destacar la función de la estructura visual pura y de materialidad pictórica.⁶⁵

III.II REALISMO.

Desarrollado durante la segunda mitad del siglo XIX, el realismo defendía que el artista tenía que representar el mundo tal como era, aunque significara romper con las convenciones artísticas y sociales. Los temas de muchos cuadros fueron calificados de inmorales en su época, ya que rompían las normas del “buen gusto”. El movimiento tuvo gran impotencia en Francia, y sus mejores exponentes son Gustave Courbet, y Edouard Manet. Honorè Daumier, Henri Fantin Latour, Alfred Menzel, James Tissot.⁶⁶

Es un desafío anti burgués, obrero, es realista descarnado, crudo, crítico social, utiliza el desnudo como figura contemporánea, el escándalo por consiguiente.

Los realistas deseaban mostrar el mundo tal y como lo veían y como resultado, su obra está muy centrada en el tema escogido y en su trascendencia emocional y social. En unos tiempos de gran desigualdad entre clases sociales, los resultados no podían por menos que resultar muy provocadores. A los realistas les interesaba liberar el arte de las convenciones sociales y explorar cómo la sociedad conforma la vida de las personas.

“En el manifiesto de Courbet Le realisme, se proclamaba que el arte debía de ser un reflejo objetivo del mundo y es guiado por la visión del artista sin tener en cuenta lo que la tradición establecía como apropiado, o inadecuado, para ser el tema de un cuadro. El realismo fue el intento consiente de liberar el arte y al artista

⁶⁵ BECH. Julio Amador, El significado de la obra de arte. UNAM ,2008.p.38

⁶⁶ .PREDEVILLE, Brendan,El realismo en la pintura del siglo XX Ediciones Destino.-El realismo y sus significados.p.43

del gusto burgués. Aunque se inspiraba en el Romanticismo, rechazaba la importancia que éste concedía a los sentimientos individuales del artista.”⁶⁷

Courbet pintó a trabajadores como hombres y mujeres de carne y hueso en su entorno “real”, y no en un paisaje idealizado. También rechazaba muchas de las técnicas pictóricas asociadas a las bellas artes y sus lienzos empezaron a tener una apariencia tan poco refinada como sus temas.

Otros artistas no consideraron sus propias visiones del realismo como parte de un programa más amplio de cambio social y político. “El realismo de Manet fue claramente burgués, aunque no menos chocante por su falta de intención social, y político. Pintaba lo que tenía adelante.”⁶⁸

III.III LOS DISTINTOS SIGNIFICADOS DEL REALISMO.

Es legítimo dudar que la palabra realismo posea un significado coherente, dada la diversidad de usos y contextos de que ha gozado y al referirse a obras muy dispares. Como todas las palabras sujetas a una larga tradición, su significado es tan complejo como la misma historia, por lo que debemos aceptar que ha habido distintos matices que se han ido adoptando a partir de su historia y su uso.

Para los que crecimos en la cultura occidental la familiaridad con la tradición nos viene dada por el lenguaje en primer lugar, la gente utiliza la palabra realista con la más absoluta confianza para referirse a una obra de arte. De hecho el realismo define los rasgos más distintivos de la práctica pictórica occidental.

La teoría y práctica renacentistas renovaron y reinventaron el realismo en la antigüedad cuyo objeto principal era representar la figura humana con una verosimilitud atenuada por la idealización; y así empezó la consabida historia del arte occidental, con un lema como norma: el “arte” debía ser “realista”. No obstante, como es de rigor, el realismo carece de un significado único es más se

⁶⁷ **PREDEVILL**, Brendan.-El realismo en la pintura del siglo XX Ediciones destino.-El realismo y sus significados.-p.48

⁶⁸ **LITTLE** Stephen, Ismos para entender el arte. Ed.Turner,2005.p.35

puede intuir que su significado es conflictivo o contradictorio, que hay más de una tradición en juego. Si el arte de la antigüedad estableció la base del interés occidental por la ilusión en el arte, (la mimesis griega pertenece a la familia de la palabra mímica, mimetismo)

El realismo en la pintura para compensarlo se implantó en la búsqueda de una belleza perfecta e inmortal (la idealización atenuante).

Las convulsiones sociales y políticas del siglo XIX, especialmente entre 1830 y 1848, dieron lugar a todo un proceso de compromiso con la realidad a la que no quisieron renunciar muchos artistas. El realismo alcanzó su formulación más coherente y sólida en Francia y en Inglaterra. Precedido por el romanticismo y seguido por lo que es actualmente se denomina simbolismo, constituyó el movimiento dominante desde aproximadamente 1840 a 1870-80. Esta nueva actitud realista va a surgir como reacción al abuso idealista del romanticismo. Su propósito consistió en brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación de la vida del momento.⁶⁹

Se dio principalmente en la pintura, aunque también en la arquitectura. La escultura fue un arte que no tuvo una continuidad inmediata en esta época. La única fuente de inspiración de los artistas realistas es la observación directa de la propia naturaleza. Con esta definición hay que tener en cuenta algunos problemas que surgen a partir de los sentidos diferentes en que puede usarse el término.

III.IV EL REALISMO Y LA REALIDAD

“Una de las causas básicas de la confusión que rodea a la noción de realismo es su relación ambigua con el problemático concepto de la realidad. Se dijo que la

⁶⁹ CONNOR, Francis, V.O, Ed., Art for the millions, Ensayos para los 1930 por los artistas y administradores del WPA, Federal Art Project, Boston, 1973. p.92

verdadera realidad está más allá de la sensación inmediata y los objetos que vemos cotidianamente. Sólo lo que existe en sí mismo es real.”⁷⁰

“La noción común según la cual el realismo es un estilo “que carece de estilo” o un estilo transparente, un mero simulacro o espejo de la realidad visual, constituye un obstáculo más en el camino de su comprensión como fenómeno histórico y estilístico.”⁷¹

En la pintura, por muy sincera e innovadora que sea la visión del artista, el mundo visible ha de transformarse para adaptarse a la superficie plana del lienzo. Así pues, la percepción del artista se halla tan condicionada por las propiedades físicas de la pintura como por sus conocimientos y técnicas, incluso por su elección de aplicar los pinceles a la hora de trasplantar el espacio y la forma tridimensionales sobre un plano bidimensional.

A mediados del siglo XIX, los científicos y los historiadores parecían estar revelando a una velocidad enorme cada vez más aspectos de la realidad pasada y presente. No parecía haber límites al descubrimiento de lo que podía saberse acerca del hombre y la naturaleza.

“La historia del arte de finales del siglo XVIII y el siglo XIX es, una lucha en la que el arma más importante fue la investigación empírica de la realidad. Subrayaban la importancia de afrontar la realidad de nuevo, de desnudar conscientemente sus mentes y pinceles de todo conocimiento de segunda mano y fórmulas preconcebidas. Enfoque tan radical y extremo constituía una novedad, y su éxito viene atestiguado por sus obras, consideremos o no la fidelidad a la realidad como criterio estético; y por muy importante que pueda ser, la fidelidad a la realidad visual constituyó tan sólo un aspecto del programa realista. Sería erróneo basar nuestra concepción de un movimiento tan completo sobre uno solo de sus rasgos: la verosimilitud. Con el fin de entender el realismo como actitud estilística dentro

⁷⁰ **PREDEVILLE**,Brendan.-El realismo en la pintura del siglo XX Ediciones destino.-El realismo y sus significados.-p. 35

⁷¹. *Ibid.*p 38

de su período, debemos atender a algunas de las restantes aspiraciones y logros de los realistas.”⁷²

III.V EL REALISMO Y LA HISTORIA

“Esencial para la actitud realista fue una nueva y ampliada noción de la historia. Además, las nuevas ideas democráticas estimularon un enfoque histórico más amplio. En un escenario hasta entonces reservado exclusivamente para reyes, nobles, diplomáticos y héroes, empezó a aparecer gente corriente (comerciantes, trabajadores, campesinos, etc.) desempeñando sus labores cotidianas. Courbet dijo de la pintura que “es un arte esencialmente concreto y sólo puede consistir en la presentación de cosas reales y existentes”. Los críticos no querían que los artistas dejaran de pintar basándose en temas de la historia romana y griega, sino que insistían en escenas de la vida cotidiana de Grecia y Roma, escrupulosamente cuidadas en su vestimenta y ambientación.”⁷³

“Si la pintura de los temas históricos se había degradado o, por el contrario, enriquecido debido al nuevo concepto de historia, es cuestión abierta a la polémica, pero lo que no puede negarse es que hacia mediados del siglo XIX se había alterado irrevocablemente. Y, ciertamente, algunos pintores académicos se vieron afectados por él no menos que sus oponentes, los realistas.”⁷⁴

III.VI LA NUEVA VARIEDAD DE TEMAS

“Una exigencia nueva de democracia en el arte dio paso a todo un nuevo espacio temático hasta entonces ignorado o considerado carente de interés representativo pictóricamente. Aunque los pobres hayan existido siempre en el mundo, apenas se les había prestado atención artística seria antes de la llegada del realismo, y lo

⁷² **PRENDEVILLE** Brendan. El realismo en la pintura del siglo XX, Ediciones destino. El realismo y sus significados.p.72

⁷³ *Ibid.*p.82

⁷⁴ *Ibidem.*p 84

mismo se puede decir de las clases medias, que eran entonces la fuerza dominante de la sociedad. Para los realistas, las situaciones y los objetos ordinarios de la vida cotidiana constituían algo no menos valioso que los héroes antiguos o los santos cristianos; de hecho, a la hora de representarlos era menos apropiado que lo común y mediocre. La misma línea divisoria entre lo feo y lo hermoso tenía que ser borrada por el artista avanzado, ya que ningún tema podía considerarse algún tema feo por sí mismo y, por tanto, ser rechazado.

El crítico Théophile Thoré declaró que “el retrato del obrero con su blusa es en verdad tan valioso como el retrato de un príncipe con sus vestidos dorados”. Para los realistas no existían temas artísticos previamente determinados. Para ellos no había algo realmente malo. El realista Duranty declaró que “en la realidad nada es espantoso; al solo, los harapos son tan buenos como los vestidos imperiales”. Claude Lantier prefería “un montón de berzas a todo el pintoresco medievalismo de los románticos”.⁷⁵

Los realistas valoraban positivamente la representación de lo bajo, lo humilde y lo común, de los sectores socialmente desposeídos o marginales tanto como de los más prósperos. Se dirigían al obrero, al campesino, la lavandera, al café o lugares o personas que ellos pensaban que eran de clase media, para buscar inspiración. Courbet afirmó que la meta del realista consistía en traspasar las costumbres, las ideas, la apariencia de su propia época a su arte; de este modo, la dimensión social adquiriría importancia automáticamente, ya fuera el artista un radical consciente (como el propio Courbet) o un anti demócrata igualmente consciente como Jules o Edmond Goncourt.⁷⁶

“En Inglaterra, Walter Bagehot afirmó que el carácter de los pobres es un tema inadecuado para el arte continuo y el crítico Ernault hizo un comentario similar acerca de la obra de Courbet Entierro en Ornans, calificándolos de corrientes,

⁷⁵ « **VAN DER MEER** de Delf », en Gazette des beaux-arts La Restauration de l'autorité ou l'opération césarienne, opúsculo impreso en 1852 En Ardennes par quatrebohémiens, en 1856, sin el nombre del autor. tomo 21, oct-dic 1866 p. 297-330, p.458-470, p. 542-575.

⁷⁶ **PRENDEVILLE**Brendan.-El realismo en la pintura del siglo XX Ediciones destino.-El realismo y sus significados.- p.43

triviales y grotescos. ⁷⁷ Pero a pesar de toda la oposición, tanto en Inglaterra como en el resto de Europa, los realistas continuaron defendiendo el derecho de las clases bajas. Traperos, mendigos y vagabundos empezaron entonces a figurar en cuadros pero ya no en calidad de fondo pintoresco, sino como figuras centrales.⁷⁸

Pero un artista no se hacía realista por pintar un campesino con una azada o una pastora con un cordero, eso está más que claro; su compromiso era más profundo: decir la verdad y solamente la verdad. Para G. H. Lewes el realismo es “la base de todo arte, y su antítesis no es el idealismo, sino el falsismo”.⁷⁹

Para él, el modificar la realidad con el fin de que sea vista con un aspecto mejor, como por ejemplo cambiando las vestimentas viejas o sucias de los campesinos por otras nuevas o limpias, se lleva a cabo un intento de idealización en el que el resultado es simplemente la falsificación y el mal arte. “O bien dadnos verdaderos campesinos, o no los toquéis; no pintéis ropa alguna o hacedlo con la máxima fidelidad, declaraba, hacia mediados del siglo XIX el valor que poseía la verdad aumentó tan enormemente que llegó a convertirse en grito de guerra realista. Lo bello y lo bueno es un lema hermoso y, sin embargo, falaz. Si yo hubiese de tener un lema sería lo verdadero, sólo lo verdadero, escribió Sainte Beuve. Refiriéndose a la exactitud fotográfica, Champfleury replicó que la reproducción de la naturaleza por obra del hombre no será nunca una reproducción o imitación, sino siempre una interpretación, puesto que el hombre no es una máquina y es incapaz de reproducir objetos mecánicamente”⁸⁰.

⁷⁷ **PRENDEVILLE** Brendan.-*El realismo en la pintura del siglo XX* Ediciones destino. El realismo y sus significados.-p.65

⁷⁸ *Ibid.* p 72.

⁷⁹ **LEWE**.G.H, *The Problems of Life and Mind* First Series: *The Foundations of a Creed* vol I (1875).

Kessinger Publishing 2004p.101

⁸⁰ **G.WIDDFIELD** Stacie.-Hacia otra historia del arte en México.-La amplitud del modernismo y la modernidad.-p.58

IV.- LAS ACADEMIAS

IV.I TIPOS Y MODELOS DE EDIFICIOS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

“En el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva un copioso número de dibujos de arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del siglo XX. Su abundante cantidad y excelente calidad en el diseño se debe en la mayor parte a la actividad docente de la Academia, la cual durante los cien primeros años de su existencia fue la institución que dispensaba y concedía el título de profesor de arquitectura necesario para ejercer el empleo de constructor civil. También al papel que la corporación ejercía de control oficial de las nuevas edificaciones tanto eclesiástico y religioso como públicas o estatales, es decir las promovidas por la monarquía. Su valor es inestimable ya que no sólo son el índice de las tendencias estilísticas promovidas a lo largo de los años por la Academia sino también de las ideas arquitectónicas que fueron determinantes para la evolución del arte de edificar en España a finales del Antiguo Régimen y el tránsito de la Edad Contemporánea. Pedagogía e intervención profesional de los arquitectos son los parámetros con los cuales hay que juzgar estos dibujos hoy celosamente guardados en el comúnmente llamado "planero" de la Academia.”⁸¹

Ahora bien estos dibujos al ser en su mayor parte deberes escolares, pruebas para exámenes o ejercicios destinados a la obtención de los Premios que periódicamente concedía la Academia no son más que "arquitecturas de papel". Rara vez construidas ya que el programa no era factible a causa de su tamaño, destino y gran costo económico, su condición era puramente ideal. Dado su carácter de arquitecturas virtuales pertenecen al mundo de lo posible tanto como de lo imposible. El sueño ilustrado de la regeneración de España y la restauración de su pérdida grandeza subyace en estos edificios proyectuales. La intención y el propósito son acorde con una época que ardientemente deseaba ponerse al día y

⁸¹ **BONET** Correa, Alfonso. Tipologías Arquitectónicas. Siglos XVIII y XIX. Real Academia de San Fernando, Fondos Del Museo De la Real Academia de San Fernando. Madrid 1999. Pag.11

estar a la altura de las demás naciones europeas aunque no todas las opciones tuviesen el grado necesario de modernidad e innovación radical.

“Los restos de clasicismo Vitruviano, de Barroco, todavía frenaban las alternativas más radicales como la de la llamada arquitectura revolucionaria cuya disyuntiva estética afecta sólo formalmente a una parte mínima o fracción dentro de la enseñanza de la Academia de San Fernando. El mérito y la utilidad del estudio de los dibujos que forman parte son, sin duda alguna, esclarecer, pese a las escasas realizaciones concretas, uno de los capítulos cruciales de la historia de la arquitectura española. Los distintos estudios llevados a cabo por Thomas Riese, Carlos Sambricio, Alicia Quintana, Delfín Rodríguez, Pedro Moleón y José Enrique Carcía Melero, por citar a los más destacados investigadores de dicho período, tienen siempre en cuenta como material primordial de sus análisis este rico y variado fondo de dibujos académicos que, en bastantes casos, roza el mundo de lo hipotético, de lo imaginario y utópico.”⁸²

Con el advenimiento, a principios del siglo XVIII, de la dinastía borbónica, se produjo en España un cambio substancial que afectó todos los órdenes de la vida nacional. En lo relativo al gusto artístico son de señalar las influencias que, desde un primer momento, ejercieron el clasicismo francés y el barroco académico italiano, impuestos desde la corona y que, poco a poco, penetraron en los altos estamentos nobles frente a la pervivencia del barroco castizo de fuerte raigambre popular. El gusto cortesano y cosmopolita acabó triunfando tras la construcción del Palacio Real Nuevo, levantado sobre el solar del antiguo Alcázar madrileño, pasto de las llamas de un devastador incendio acaecido en la Navidad de 1734. Este magnífico edificio, ideado por el siciliano Juvarra y construido por el Turinés Sachetti, fue el punto de partida de una nueva arquitectura y a la postre por su escala arquitectónica un factor de cambio en la ciudad. Del Madrid de los Austrias se pasará, en la segunda mitad del siglo XVIII, al Madrid borbónico o "neoclásico".

⁸² **BONET** Correa, Alfonso. Tipologías Arquitectónicas. Siglos XVIII y XIX. Real Academia de San Fernando, Fondos Del Museo De la Real Academia de San Fernando. Madrid 1999. Pag.10

La Real Academia de las tres nobles y Bellas Artes sería, a partir de su fundación en 1744, y en especial de su funcionamiento en 1752, el motor de la transformación arquitectónica impulsada desde las más altas instancias de la monarquía.

Es importante recordar que para la edificación del Palacio Real Nuevo llegaron a España numerosos arquitectos extranjeros que ocuparon los puestos que, en la centuria anterior, ejercían los maestros de obras españoles. Con esta pléyade se inauguró una novedosa manera de entender el arte, de construir. La Academia, que tuvo su origen en la escuela creada en el Arco de Palacio por el italiano Doménico Olivieri,⁸³ responsable de la decoración de la nueva morada real, con las clases impartidas en sus aulas y sus planes de estudios fue la cantera de la cual surgieron las futuras generaciones de arquitectos españoles. Hasta el año 1844, en que se fundó la Escuela Superior de Arquitectura, liberando a la Academia de las tareas docentes, los profesionales del arte de edificar se nutrieron de las distintas corrientes y tendencias estéticas que recibían de sus académicos maestros.⁸⁴

La secuencia de la evolución de las teorías y el gusto en arquitectura se puede seguir a través de los proyectos premiados por la Academia y los dibujos conservados en la colección de su Museo. Los modelos y ejemplos del primer período, desde 1753 a 1770, muestran un claro influjo del clasicismo francés e italiano mientras que los posteriores a 1772 hasta 1786 marcan un nuevo rumbo que se acentúa en los años finiseculares anteriores a la invasión francesa, de 1808, aunque sin llegar a tomar las posiciones extremas de la "arquitectura revolucionaria" de sus coetáneos franceses. Incluso es de señalar cómo los diseños datados entre esta última fecha se suspendieron entonces los premios trienales que sólo se restablecieron por una única y última vez en 1832 Y la creación de la Escuela Superior de Arquitectura pertenecen en gran número a un neoclasicismo tardío .

⁸³ **CEÁN** Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, tomo III p.53

⁸⁴ **BONET** Correa, Alfonso. *Tipologías Arquitectónicas. Siglos XVIII y XIX*. Real Academia de San Fernando, Fondos Del Museo De la Real Academia de San Fernando. Madrid 1999. Pag.9-14

Sambricio reiteradamente ha insistido acerca de la falta de un verdadero y moderno debate arquitectónico dentro de la Academia, sobre todo en sus dos primeras etapas, aunque reconoce que a partir de 1795 se produjo un cambio relativo. A partir de esta fecha, con motivo de las discusiones sobre los planes de estudios se promulgó una norma por la cual se obligaba al aspirante al título de arquitecto a acompañar su proyecto con un trabajo teórico⁸⁵.

Los manuscritos de estos textos son una fuente indiscutible y todavía no analizada a fondo de las preocupaciones intelectuales y de las variaciones del gusto de los arquitectos españoles en el momento inicial de la Edad Contemporánea. Tal como ha demostrado Delfín Rodríguez en el estudio que antecede al catálogo de la exposición *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, celebrada en 1992*, los dibujos no son proyectos que ilustran un cómodo paso del barroco al neoclasicismo.⁸⁶ Los recorridos fueron distintos según las enseñanzas y las diferentes inclinaciones y la sensibilidad de sus autores. En las sucesivas etapas que van desde el arte clasicista cortesano, deseoso de dar magnificencia a la monarquía hasta el arte de edificar, con innovadores presupuestos, un arte urbano y civil, se pueden detectar las intermitencias conceptuales del gusto, la incidencia ideológica, a veces concomitante y coincidente con las novedades foráneas. El Siglo de las Luces de España supuso una nueva organización de la ciudad y su arquitectura. En el terreno de la edificación es de señalar la aparición de nuevas tipologías. Al carácter representativo y cortesano de los palacios, los arcos de triunfo para las puertas de entrada de las ciudades, las catedrales y los templos proyectados de acuerdo con la retórica clasicista hay que añadir el aspecto funcional de los edificios para el gobierno, la administración y utilidad pública. Los hospitales, las cárceles y los cementerios, las bibliotecas, los archivos, las academias y los centros de enseñanza lo mismo que las fábricas, las manufacturas y construcciones industriales eran objeto del nuevo diseño proyectual. A estos edificios hay que agregar los teatros, los pabellones de jardín,

⁸⁵ **BONET** Correa, Alfonso. Tipologías Arquitectónicas. Siglos XVIII y XIX. Real Academia de San Fernando, Fondos Del Museo De la Real Academia de San Fernando. Madrid 1999. Pag.9-14

⁸⁶ *Ibid*,p12

los gimnasios, las plazas de toros que con otras construcciones para el esparcimiento de los ciudadanos completaban la arquitectura civil. También hay que señalar el incremento de las obras públicas como puentes y faros dentro del ramo de la ingeniería que llevó a que los arquitectos diseñasen obras de este tipo.

87

Aparte de la calidad intrínseca de los dibujos de arquitectura del siglo XVIII delineados con una nueva técnica a base de delineado en tinta china negra, coloreados o con sombras de la aguada, en papel verjurado, es de indicar el valor novedoso de los programas propuestos a los aspirantes a los premios y a los títulos profesionales que concedía la Academia. Al conocimiento de la ciencia de la representación cartográfica y a la pericia caligráfica, los dibujantes de arquitectura debían unir el dominio topológico y el carácter descriptivo requerido, la comprensión de los temas propuestos a la vez que saber inventar un escenario imaginario. Sus proyectos debían ser verosímiles y al tiempo, responder a la función y el uso que designaba el programa. El juego de las relaciones formales y la categoría del edificio tenían que encontrar su correlato en su destino y utilidad. La coherencia entre las tres categorías arquitectónicas de tipo, construcción y estilo, sinónimo de *utilitas*, *firmitas* y *venustas*, se exigía al concursante al cual se le proporcionaba, tanto para los exámenes de pensado como para los de repente, distintos "modelos" adaptados a la nueva concepción de una sociedad civil⁸⁸.

Modo de "ocupar la tierra", de permanecer en el tiempo adecuándose a las formas de vida de una época y dando una respuesta a los problemas edificatorios, según Aldo Rossi las tipologías son el principio primero de la arquitectura y de la ciudad. Desde los inicios del arte de construir han existido las diferencias tipológicas. Ahora bien, tradicionalmente los edificios civiles e industriales eran indiferenciados y polivalentes. Peusner señaló que aparte de los Uffici en Florencia hasta finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX no se construyeron edificios concebidos

⁸⁷ **Varios autores** (2012). Real Academia de San Fernando. Madrid. Guía del Museo. 2ª edición revisada y ampliada. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX p. 167

⁸⁸ **BONET** Correa, Alfonso. Tipologías Arquitectónicas. Siglos XVIII y XIX. Real Academia de San Fernando, Fondos Del Museo De la Real Academia de San Fernando. Madrid 1999. Pag.9-14

para una única y exclusiva función. Desde el punto de vista teórico el análisis y la clasificación operativa de las obras de arquitectura es moderna. El primero en señalar la conveniencia de las tipologías fue Jacques-Francois Blondel⁸⁹, cuyos cursos de arquitectura, desde 1750 hasta 1777, son una suma a la vez que un vademecum sobre la materia. Con las lecciones dadas por Durand a principios del siglo XIX en la Escuela Politécnica de París, se llega a una formulación contemporánea de las tipologías. En España, de manera tardía y con menor vuelo conceptual el Álbum de proyectos originales de arquitectura, acompañados de lecciones explicativas para facilitar el paso a la invención a los que se dedican a este noble Arte de Manuel Fornés y Gurrea⁹⁰(Valencia, 1845), posterior a De la Arquitectura Civil, de Benito Bails (Madrid, 1783), fue quien ofreció una serie de modelos de edificios aplicables a nuestra patria, aunque, dada la exigua economía del Estado y de los particulares, sin grandes posibilidades de ejecución.

Quatrenere de Quincy, en su Dictionnaire historique d'Architecture. (París, 1832), fue el primero que supo establecer la diferenciación entre "modelo" imitación y copia tal como es y "tipo", matriz de la ideación y creación inventiva de la arquitectura. El término "tipo", que en griego significa "golpe", "marca dejada por el golpe", "sello", "figura", "molde" o "impresión" tiene un significado que hoy resulta imprescindible para los historiadores y críticos de la arquitectura. Palabra que entra tardíamente en nuestra literatura arquitectónica, sin duda su concepto no fue muy claro en lo que se refiere a la enseñanza teórica en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lo que, sin embargo, no quiere decir que no fuese intuitivamente empleado por los autores de los dibujos y planos presentados a los concursos y pruebas de exámenes. La comprensión de los diferentes "tipos" que implican distintas variantes morfológicas, respecto a un programa dado, es la que proporciona la posibilidad de originalidad, la que hace que "cada uno pueda

⁸⁹ **BLONDEL**, Jacques-Francois .- 1737 - *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration en général. Cours d'architecture civile*, en 9 volúmenes, los dos últimos editados por Pierre Patte.p45,p67,p98

⁹⁰ **FORNÉS Y GURREA**, Manuel. Observaciones sobre la práctica del arte de edificar y Álbum de proyectos prácticos originales de Arquitectura 1841 y 1846 p.56

concebir obras que no se parezcan en absoluto entre ellas" y que su solución sea completamente satisfactoria.⁹¹

La elección de los temas dentro de la arquitectura civil responde a una intención de presentar del cambio y la voluntad de transformación de la ciudad y civil su arquitectura en la época de la Ilustración e inicios de la Edad Contemporánea. Los teatros, los edificios académicos y de enseñanza y las sociedades de recreo, las bibliotecas, las bolsas de comercio, los hospitales, los lazaretos, las cárceles, los manicomios, los cementerios, los depósitos de agua, las fábricas y otras series de edificios utilitarios son propios de una época en la que se transformó el espacio público. Los edificios aislados y las plazas convertidas en ágoras son característicos de una sociedad que junto a la funcionalidad de los edificios no olvida al aspecto parlante y emblemático de la arquitectura. Glosar uno a uno los programas, sus fuentes formales, su carácter estilística y su incidencia en el contexto arquitectónico de la época nos llevaría demasiado lejos. Señalemos solamente la singularidad de alguno de los proyectos como el todavía barroco, pero "visionario", del Templo del Honor y la Inmortalidad, de Antonio López de Losada (1772), arquitecto que trabajó en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, el anónimo Monumento a Cervantes, a finales del siglo XVIII, con una pirámide, motivo tan de la época que se repite en los cementerios como el de Ramón Molner (1832) así como el pictórico Monumento que eternice la heroica defensa que la inmortal Zaragoza hizo contra las tropas de Napoleón Bonaparte de Matías Laviña, profesor de Adorno de la Academia, tratadista y arquitecto restaurador de la Catedral de León. También destacamos la Cárcel Panóptico, de Miguel Jelinek Gelma (1838), siguiendo la tipología creada por Bentham o la en forma de castillete de Juan Soler y Mestres (1830). En jardinería la diferencia entre la ortogonal composición del Jardín Botánico, de José Gutiérrez de Salamanca (1786), el Jardín Público, de Vicente Miranda (1853), con trazado mixto de geométrico jardín francés y sinuosos senderos de jardín inglés señalan el cambio del gusto en la materia. Curiosos son los dos proyectos de plazas de toros. La de

⁹¹ **QUATREMÈRE**, Antoine de Quincy Dictionnaire historique d'architecture , editorial Le Clere, fecha 1832 , páginas 77-78

Fernando Domínguez y Romay (1790), de piedra de sillería con alzado de órdenes clásicos parece inspirada en la idea de Antonio Ponz, que en 1776 para "adorno y magnificencia de la corte", deseaba sustituir la madrileña plaza de toros existente obra de Sachetti por "un anfiteatro a manera de los antiguos", como el de Flavia en Roma o el de Verona.

Como se sabe, en el siglo XIX la mayoría de las plazas de toros se construyeron en estilo mudéjar. No hay que olvidar tampoco los dibujos de carácter histórico tema caro a la Academia, recuérdese la expedición a Córdoba y Granada de Hermosilla, Villanueva y Arnal con el alzado de la fachada renacentista de la Cárcel de Baeza, hoy Ayuntamiento, o el dibujo documental de la fachada de la Cárcel de la Corte, por Manuel de la Muela (1791) tras sufrir un incendio.

Como colofón llamemos la atención sobre los dibujos relativos a obras públicas. Aparte del dibujo de 1756 del barroco Puente de Toledo por Hermenegildo Víctor Ugarte (1756) es evidente el contraste entre el Puente Monumental de Francisco de Paula del Villar (1852), concebido en fábrica con arcos de triunfo en sendas entradas (1852), y el de Sabina Manuel de Soba (1852), en hierro fundido.

El Faro Marítimo, de José María Aguilar (1852) entra dentro de una tipología clásicista y monumental en uso por los mismos años. Ahora bien una obra singularísima es el dibujo coloreado a la aguada del telescopio, Herschel por G. Dupont (1801). El académico Ángel del Campo y Francés, en su artículo "Arte tecnográfico en la Academia de las Tres Nobles Artes" (Academia, núm. 83, 1996), ha mostrado la importancia de esta vista panorámica tanto desde el punto de vista científico como artístico. Documento histórico se instaló en Madrid en el Observatorio de San Pablo y fue destruido por los franceses en 1808 es también una ilustración con sus elegantes personajes y el inglés paisaje campestre en el cual se encontraba el gigante telescopio antes de ser enviado a España".⁹²

⁹² **BONET**, Correa, Antonio. Arquitecturas de papel. Tipos y modelos de edificios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tipologías Arquitectónicas .Siglos XVIII Y XIX. Fondos del Museo De La Real academia de San Fernando. 1999.p. 156

IV.II LA ACADEMIA DE SAN CARLOS Y LA CARRERA DE ARQUITECTURA SEMBLANZA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS DURANTE EL SIGLO XIX.

En 1753, el pintor Miguel Cabrera⁹³ se propuso fundar la primera academia de artes en México con el nombre "Academia de la muy Noble e Inmemorial Arte de la Pintura"; para ello redactó varios estatutos, pero nunca se concretó este esfuerzo.

En 1778 llegó a México don Gerónimo Antonio Gil con el cargo de Tallador Mayor de la Real Casa de Moneda, quien insistió al Virrey, don Martín de Mayorga, en la creación de academia de artes. Fue el 4 de noviembre de 1785 cuando finalmente se realiza la apertura de la Real Academia de San Carlos de Nueva España por disposición del Rey Carlos III.

Para formar a los futuros artistas de la Nueva España, se invitó a varios profesores de la academia de San Fernando en España. El propósito era importar los conocimientos y estilos que en ese momento se admiraban en Europa.

Económicamente, la Academia tuvo diferentes planes para su sostenimiento; a lo largo de varios años cambiaron los sistemas y las cantidades que recibía. También académicamente sufrió cambios y movimientos de los profesores y directores de las diferentes artes.

Durante la primera mitad del siglo XIX, los cambios políticos del país afectaron la vida de la Academia al grado de que suspendió sus actividades en varias ocasiones. La más prolongada, a consecuencia de la Guerra de Independencia, que significó una pausa en sus labores de 1821 a 1824, año en que el Ministro Lucas Alamán gestiona la continuación de sus actividades⁹⁴.

Después de la Independencia, la Academia recibió el nombre de Academia Nacional de San Carlos.

⁹³ **CABRERA** Miguel. Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura .1756.p.134

⁹⁴ **BAEZ**, Macías, Eduardo. Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1781-1910. Ed. Espiral. ENAP. 2009. p 41. p61. p77

La Academia habría de ser reorganizada años después, durante el gobierno de Antonio López de Santa Anna. Mediante el Decreto del 2 de octubre de 1843, se establecieron, entre otras medidas y reformas las siguientes: 1) seis pensiones para que estudiantes aventajados fueran a estudiar a Europa; 2) se restablecieron las pensiones para estudiantes en el país; 3) se restablecieron los premios anuales; 4) se dispuso la adquisición de los mejores cuadros y esculturas europeas mediante concurso para formar sus galerías; y 5) se ordenaba la compra del edificio, su reparación y ornato.

Todavía al año siguiente, López de Santa Anna determinó que el producto de la Lotería fuera asignado a la Academia, por lo que tomó el nombre de Lotería de la Academia de San Carlos. Para entonces, ambas instituciones tenían el mismo presidente, don Javier Echeverría.

La prosperidad de que gozó la Academia en este periodo permitió que se contara con figuras importantes entre sus maestros. En 1848 llegaron juntos a México el pintor Pelegrín Clavé y el escultor Manuel Vilar; posteriormente, en 1855 y 1856, respectivamente, llegarían los maestros italianos, Eugenio Landesio, Pintor, y Javier Cavallari, Arquitecto, cuya influencia en la vida de la Academia se tradujo en cambios en el plan de estudios. Sin embargo, en 1861 Juárez suprimió la Lotería, y la Academia volvió a padecer la falta de fondos. A principios de 1863 se destituyó a Clavé, Landesio y Cavallari, "... porque según nos dice Roberto Garibay en su *texto Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas* no se dignaron siquiera dar una muestra de simpatía al país a cuyas expensas viven... ". El 28 de marzo de ese año estos artistas recibieron la orden de "... cesar sus actividades, empacar y enviar al interior todos los cuadros que fuera posible y dejar todo al cuidado de un mayordomo... ". En junio entraron las tropas francesas a la ciudad. ⁹⁵

Durante el Segundo Imperio, con Maximiliano -hombre con fama de amante de las artes-, la Academia recibió la denominación de Imperial, pero fue muy poco lo que

⁹⁵ BAEZ, Macías, Eduardo. Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1781-1910. Ed. Espiral. ENAP. 2009. p 41. p79. p80

hizo por ella en realidad. No obstante, pertenecían a la Academia los artistas a quienes eligió para llevar a cabo diferentes encargos.

Cuando Juárez regresa al poder, en 1867, dispone la Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Distrito Federal, entre cuyas disposiciones se encuentra el restablecimiento de la Academia con el nombre de Escuela Nacional de Bellas Artes. En la práctica, Juárez mostró la intención de suprimir el estilo europeizante que había imperado en la Academia; se dice que su estilo austero le impedía rodearse de artistas y en general de obras artísticas.

Por su parte, a lo largo de los diferentes periodos de gobierno de Porfirio Díaz, los artistas egresados de la Academia de San Carlos no reciben ningún apoyo, ya que se prefería a los artistas extranjeros, en particular para las obras del Estado.

Finalmente, es importante mencionar que mientras en Europa los artistas se rebelaban en contra de las normas clásicas que sostenían las academias y proponían su desaparición, argumentando que limitaban la expresión artística genuina, en México la Academia conservó un gran prestigio durante todo el siglo XIX. Será hasta el siglo XX cuando se manifieste en nuestro país la crítica al academicismo.

En el Acervo de la Academia aparece una gran cantidad de ejercicios de los estudiantes de la carrera de Arquitectura, que consisten principalmente en desarrollos geométricos, detalles constructivos, copias de columnas representativas de los diferentes órdenes clásicos, ejemplos de templos grecolatinos y numerosos motivos de ornato. Todos estos ejercicios constituyen un material muy interesante que espera ser estudiado de manera específica; a través de posibles investigaciones sobre el mismo, se conocerán y comprenderán los diferentes sistemas de enseñanza de la Arquitectura.

En el documento de 1796 "Informe de los directores de la Real Academia sobre el plan de estudios que debía adaptarse para que los discípulos aprendiesen las respectivas facultades y reglas y principios sólidos", el cual fue signado por Gerónimo Antonio Gil, Antonio Velázquez, Joaquín Fabregat, Manuel Tolsá y

Diego de Guadalajara, se especifica la enseñanza que debían seguir los estudiantes de la Academia en todas las ramas existentes. Todos los discípulos deberían saber dibujar "algunos principios de ojos, orejas, pies, manos, cabezas copiados de los mejores modelos de yeso, que conserva esta Real Academia, y también algunas figuras por el Natural para que habiendo un surtido se puedan quitar de la vista algunos que no son los mejores y para que la misma variedad llame la afición de los jóvenes".⁹⁶

Por otra parte, los estudiantes de arquitectura deberían "instruirse en el dibujo de las figuras, hasta poder copiar medianamente el modelo de yeso. Deberán estudiar por completo el curso de las Matemáticas de Bails según se enseña en esta Real Academia. Estudiar por completo el Viñola enterándose del carácter de cada orden, y las varias comparaciones que pueden hacerse. Copiar los templos de Vitrubio enterándose de las varias composiciones de ellos". Este documento resalta la necesidad de elaborar tratados en español para "facilitar su inteligencia no sólo a los Discípulos de esta Real Academia sino de los que fuera de ella quieren instruirse"⁹⁷.

Por otra parte, en lo que se refiere a los libros que consultaban los estudiantes, en el Acervo de la Academia se conservan dos relaciones bibliográficas, catalogadas bajo el título de "Índice Bibliográfico"; otras relaciones de este tipo se encuentran en los Acervos de la Facultad de Arquitectura y de la Biblioteca Central de la UNAM. Resulta curioso -por no decir decepcionante- que la relación más antigua de las que posee el seno de la Academia, correspondiente a 1795, se encuentre en blanco; más la segunda, de 1808, contiene una lista de los libros cuyos títulos quedan comprendidos de la "B a la H", según reza.

A continuación se listan los datos de algunas de estas obras, tal y como se mencionan en el "Índice Bibliográfico", las cuales ofrecen un referente para entender la línea que se seguía en la Academia. Se citan aquellos libros que están relacionados más directamente con la Arquitectura, pero se incluyen

⁹⁶ **BAEZ**, Macías, Eduardo. Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1781-1910. Ed. Espiral. ENAP. 2009. p91

⁹⁷ Archivo Histórico de San Carlos. Facultad de Arquitectura, UNAM, Exp. 910.p3

algunos títulos que tratando temas literarios, son de interés para el tema a causa de sus emblemas.

"D".-Edificios antiguos diseñados de Roma por Monsieur Desqodert. Dos tomos.

Diseños del Arquitecto Andrea Palladio. Cuatro tomos.

El 2 o y 3 o de Winkelmann: Monumentos antiguos inéditos. Dos tomos.

Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola, Cuatro tomos.

"E".-Historia del arte del diseño de Winkelmann. Dos tomos.

Arquitectura de Vitrubio. Un tomo.

"F".-La 1 a colección de papeles críticos de arquitectura. Un tomo.

Arquitectura de León Bautista Alberti en italiano. Un tomo.

Compendios de matemáticas 1 o 2 o, 3 o, 4 o, 5 o, T" y 8 o.

Manual de ornamentos.

Serlio de arquitectura.

Obras de arquitectura de Jean Sepautre.

Idea de arquitectura universal. Un tomo.

Galería de Farnesio. Un tomo.

La ville di Roma. Dos tomos.

Magnificencia de la Arq. Romana. Un tomo.

Piranensi, Templo antiguo.

"G".-Arquitectura de Vitrubio. Un tomo cuarto.

Compendio de arquitectura de Vitrubio. Un tomo cuarto.

Nuevo teatro de arquitectura. Dos tomos.

Columna trajana. Un tomo.

Las Metamorfosis de Ovidio.

Iconología de Cesare Ripa.

"H".-Elementos de la arquitectura civil, por el Padre Cristiano. Un tomo.

Arte de arquitectura. Un tomo.

Elementos de Euclides y arquitectura de Vigora. Un tomo.

Perspectiva de Rozzi de P. Tres tomos.

Colección de estampas de arquitectura del Caballero Boromino. Dos tomos.

Colección de fábricas en perspectiva de Roma antigua y moderna. Seis cuadernos.

Además de estos libros, se localizan actualmente dentro del Acervo de la Academia otras fuentes de información utilizadas por los estudiantes, las cuales consisten en revistas generales de Arquitectura, foto impresiones y reproducciones heliográficas de diferentes edificios del siglo XX, tratados prácticos de Arquitectura y estampas. Todos estos elementos fueron importados de países como Francia, Alemania e Inglaterra. En el Acervo de la Academia, las fotos impresiones y heliográficas se localizan en el Planero V; el resto de los materiales se ubican en Planero VIII.

A pesar del interés que estos documentos tienen en la actualidad para la reconstrucción de la historia de la Academia de San Carlos, en su momento ameritaron la crítica de los Arquitectos Joaquín Heredia y Manuel Delgado, quienes al elaborar un proyecto de reglamento para los estudios de Arquitectura, señalaban en el artículo 5° que la "librería era muy antigua y falta de obras elementales".

Cabe mencionar que dentro de los ejercicios que practicaban los estudiantes, están los planos con detalles constructivos, algunos de los cuales aparecen en este trabajo, con los números de inventario del 08-666 273 al 08-666 277. A través de estos ejemplos, es posible observar que la construcción de cúpulas, representaba un tema de gran preocupación dentro de los programas de estudio.

Realizar una lista completa y definitiva de las materias que cursaban los alumnos de Arquitectura a lo largo de toda la historia de la Academia, requiere de un enorme trabajo de estudio y registro en los libros que contienen información sobre las clases impartidas.

Pero una primera dificultad en este aspecto es que en el Acervo de la Academia no se cuenta con todas las fuentes necesarias, sino solamente con algunos libros referentes a clases impartidas, de años y cursos dispersos. En este material se mencionan las materias de Órdenes, Química, Historia, Dibujo de Ornato, Geometría Descriptiva, Inglés, Dibujo de Figura, Dibujo Lineal, Modelado, Topografía, Mecánica y algunas más. Una fuente que arroja información de este tipo es "Libro de matrículas y calificaciones de alumnos. Año 1895", cuyo número de inventario es 08-712 186.

Tampoco es posible averiguar el elenco completo de asignaturas a través de los libros de asistencia de profesores y empleados, pues en éstos no se mencionan las materias que impartían. Nos referimos a fuentes como la siguiente: "Libro de asistencia de profesores y empleados. Año de 1883"(lote de diez libros). Número de inventario 08-712 000.

La conclusión anterior es resultado de la revisión de varios libros de asistencia localizados en el Acervo de la Academia, cuya información es muy vaga en relación con el tema de interés de este apartado. En general, solamente menciona la cantidad de alumnos que se presentaban a cada clase, pero no sus nombres. Tampoco fue de utilidad la revisión de materiales relativos a exámenes, como la fuente "Libro de boleta de examen de Arquitectura" (lote doce libros). Número de inventario 08- 712 011.

Es importante mencionar uno de los ejemplares más valiosos con que cuenta el Acervo de la Academia, el "Libro de Cédulas y Reales Ordenanzas 1783-1817" con el número de inventario 08-712 115, en cuyo contenido se encuentra el "Reglamento que ha de observarse con los pensionados que la Real Academia de México ha de mantener en Madrid", en donde se explica todo lo referente a los pensionados que se enviaban desde la Nueva España hacia la ciudad de Madrid, y cuyo aprendizaje sumaba en total doce años. En dicho reglamento aparecen aproximadamente 40 puntos que nos iluminan acerca del estudio en las nobles, artes incluyendo por supuesto las materias de Arquitectura.

De estos puntos se citan a continuación los que más interesan a nuestro tema:

14. Permanecerán los pensionados en Madrid el tiempo de seis años que regula suficiente para perfeccionarse, supuesta la instrucción que deben de tener en los principios de cada una.

15. El primer año lo invertirán los pintores en perfeccionarse más en el Diseño, Anatomía, Proporción, Geometría, y en copias de Pintura de algunos cuadros de los autores más célebres.

16. El segundo continuarán dicho estudio agregando la Perspectiva y harán un cuadro de invención.

17. El tercero estudiarán los cinco órdenes de Arquitectura, sacando tantas copias de buenos originales de pinturas como invenciones.

18. En el cuarto observarán la alternativa de hacer dos invenciones y una copia, y salir al campo a copiar para el natural algunas vistas o países.

19. En el quinto con la misma progresión harán tres invenciones y una copia: y pintarán también retratos para el natural para radicarse más en el colorido.

20. En el sexto todo será invenciones sin perjuicio del estudio nocturno de la Academia de San Fernando, a que deberán asistir todos seis años.

21. Los escultores harán su estudio en el primer año, dibujando y modelando... las mejores Estatuas y bajo relieves del antiguo y también lo harán como los pintores en la Anatomía, Proporción y Geometría.

22. En el segundo se agregará la perspectiva y harán un bajo relieve, o una estatua invención.

23. En el tercero estudiarán los cinco órdenes de Arquitectura, y harán tantas copias, o invenciones advirtiendo que en unas y otras, no se les obligará a que sean figuras aisladas, o bajo relieves, sino que se les dejará a su arbitrio.

24. En los años cuarto, quinto y sexto han de ejercitarse en formar dos invenciones en uno, trabajando el tiempo sobrante en obras de maderas y mármoles para que adquieren práctica en estas materias, y lo mismo ejecutarán en lo restante del segundo y tercero; pero todo sin perjuicio del estudio nocturno de la Academia, que será un mes modelar y otro dibujar.

25. Para los estudios accesorios de la Pintura y Escultura, como son los de Anatomía, Geometría y Perspectiva, Proporción etcétera les entregará el Director un cuaderno en que perfilara hasta qué grado han de llegar en ellos con el fin de que no se fatiguen, ni ocupen más tiempo que el necesario para instruirse de lo que les sea útil en su profesión.

26. Los arquitectos en el primer año se perfeccionarán en el dibujo, empezarán el curso de Matemáticas y repasarán los cinco órdenes de Arquitectura.

27. En el segundo seguirán con el Dibujo y Matemáticas, y copiarán algunos templos antiguos... los más clásicos autores de Arquitectura.

28. En el tercero continuarán el dibujo de Estatuas antiguas; concluirán el curso de Matemáticas y copiarán algunos planos levantarán otros de algún edificio de invención.

29. En el cuarto harán tantas copias de templos y edificios antiguos como invenciones y algunas de éstas en perspectiva y se ocuparán en la práctica con los Arquitectos que se les asignen.

30. Y en el quinto y sexto harán más invenciones que copias: Estudiarán la Montea y alternarán en la práctica y diseño, según les permita el tiempo; para lo cual no faltarán al Estudio Nocturno de la Academia en los seis años."

Por otra parte, encontramos las materias para el examen profesional de arquitecto en el año de 1847, en el documento (Rúbricas) Manuel... de Bonilla, Manuel Castro, Miguel Mota Y reyes.⁹⁸

"Programa de las materias en que deberá ser examinado el candidato para obtener el título de Académico de Mérito en el ramo de arquitectura.

Aritmética, geometría plana y principios de la práctica, trigonometría plana, álgebra, elementos de geometría analítica y secciones cónicas, elementos de maquinaria, de alineación, tratado de sombras, principios de perspectiva y construcción entendiéndose por esta última la formación de las fundaciones, levantamiento de muros de todas especies, bóvedas, cortes de piedra y todos los cálculos de estos ramos, conocimiento de materiales y modo de usados y además principios de dibujo natural é invención. México Nov. 20 de 1847".⁹⁹

Aun con esta información, no fue posible elaborar la lista completa de las materias que cursaban los alumnos de Arquitectura a lo largo de su trayectoria en la Academia, sin embargo, se cuenta con las investigaciones que han realizado Israel Katzman y Báez Macías sobre el tema, y aunque ambas son parciales porque consideran periodos delimitados, representan el mayor aporte sobre el tema hasta el momento.

El devenir de la vida académica de la institución tiene un primer punto relevante en el periodo 1846-1856, cuando durante el gobierno de Antonio López de Santa

⁹⁸ **Archivo Histórico de San Carlos.** Facultad de Arquitectura, UNAM, Exp. 6266

⁹⁹ **BAEZ,** Macías, Eduardo. Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1781-1910. Ed. Espiral. ENAP. 2009. p91

Anna tienen lugar dos acontecimientos: 1) se trajeron maestros de Europa; y 2) se transformaron sus planes de estudio. Acerca de esta última cuestión, cabe precisar que antes de la reforma la enseñanza se basaba en la copia de láminas, y que la Transformación contempló el dibujo al natural, el anatómico, la perspectiva y el dibujo de paisaje; asimismo, se volvieron a emplear los modelos vivos y se introdujo el empleo de maniqués articulados como se usaba en las academias de Europa, algo que causó sorpresa.

El 4 de febrero de 1858, con Cavallari se inicia la aplicación de un plan de estudios para la carrera de Arquitectura e Ingeniería, que incluía los títulos de Agrimensor de Maestro de obras. Se instruía a los estudiantes en los órdenes clásicos, se les impartían conocimientos básicos para construir puentes, caminos y vías férreas. Se establecieron las cátedras de Historia del Arte e Historia de la Arquitectura, y se intentó llevar a cabo con los estudiantes, el proyecto de construcción del ferrocarril México Veracruz, que no llegó a realizarse. Se formó así, la primera generación de arquitectos ingenieros que transformaría la ciudad de México desde el punto de vista urbano. Después de esta experiencia se replanteo el plan de estudios, desapareciendo la dualidad arquitecto-ingeniero, para regresar a la carrera de arquitecto.

En el libro *Arquitectura del siglo XIX en México* de Katzman, se encuentra la siguiente información acerca de las materias de la carrera:

"Entre 1847 Y 1857, los cuatro años de la carrera tenían las siguientes materias:

- Primer año: aritmética, álgebra, geometría, dibujo al natural,
- Segundo año: analítica, cálculo diferencial e integral, dibujo de arquitectura.
- Tercer año: mecánica, geometría descriptiva, dibujo de arquitectura.
- Cuarto año: estereotomía, mecánica de construcciones y construcción práctica, composición de arquitectura.

En 1857 el plan de estudios era de ocho años considerando los estudios de preparatoria: Se iniciaba con un curso elemental donde se aprendía matemáticas y dibujo (de ornato, de figura y geométrico), y aprobados esos conocimientos si los alumnos tenían 14 años de edad se podían seguir los siete años de estudios profesional.

-Primer año: trigonometría, geometría analítica, dibujo y explicación de los órdenes clásicos, ornato arquitectónico y física.

-Segundo año: secciones cónicas, cálculo diferencial e integral, copia de monumentos de todos los estilos y química orgánica.

- Tercer año: mecánica racional, geometría descriptiva, composición y combinación de las partes de un edificio con detalles de su construcción, elementos de geología y mineralogía y topografía.

- Cuarto año: teoría estática de las construcciones, aplicaciones de la geometría descriptiva, arte de proyectar y dibujo de máquinas.

- Quinto año: mecánica aplicada, teoría de las construcciones y estática de las bóvedas, composición de los edificios, estética de las bellas artes e historia de la arquitectura, instrumentos geodésicos y su aplicación.

- sexto año: construcción de caminos comunes de fierro, construcción de puentes, canales y demás obras hidráulicas, y arquitectura legal.

-Séptimo año: práctica con un ingeniero arquitecto titulado. Al terminar tenía que acompañar el examen profesional de dos proyectos, uno de ferrocarril y otro de un puente."

Finalmente, en la tesis doctoral de Báez Macías, a la cual nos hemos referido páginas atrás, aparece la siguiente información:¹⁰⁰

¹⁰⁰ BAEZ, Macías, Eduardo. Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1781-1910. Ed. Espiral. ENAP. 2009. p.125

En 1867 con la Ley Orgánica de Instrucción Pública, de Martínez de Castro, la Academia transformada en Escuela Nacional de Bellas Artes, mantuvo su plan de estudios muy similar al de Cavallari de 1857, suprimiendo solamente los cursos de construcción y caminos comunes y de fierro, construcciones de puentes, canales, y obras hidráulicas se reservaron para los ingenieros.

En 1869 una nueva Ley Orgánica de Instrucción Pública declara que en la Escuela de Bellas Artes sólo se expedirán títulos de Maestros de Obras, por lo que los arquitectos deberán obtenerlo en la Escuela de Ingenieros, como ingenieros arquitectos.

En 1877 se emitió el decreto que devolvió la carrera de Arquitectura a la Escuela de Bellas Artes, con un plan de estudios dividido en dos ciclos: durante el Primer ciclo, con duración de cuatro años, se tomaban materias simultáneamente en las Escuelas preparatoria y de Bellas Artes; el Segundo ciclo, con duración de cuatro años, se cursaba en la Escuela de Bellas Artes.

En 1897, se promulgó la Ley de Enseñanza para la Escuela Nacional de Bellas Artes, que describía una duración de nueve años a la carrera de arquitectura, (incluyendo el ciclo preparatorio). Otros cambios fueron la inclusión de la materia de Estructuras de hierro el séptimo año y un curso teórico-práctico detallado de construcciones modernas.

1903, En el plan de estudios se incluirá la materia de Teoría de la Arquitectura.¹⁰¹

¹⁰¹ **BAEZ**, Macías, Eduardo. Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1781-1910. Ed. Espiral. ENAP. 2009. p91

CAPITULO V. EL ARTE, LA ARQUITECTURA Y POSMODERNIDAD

V.I TRANSGRESION CONJUNTA.

Sabemos bien que el Arte es lo contrario a lo insensible, lo que no provoca, lo que está fuera del alcance de la razón, por tanto, lo inhumano. Sin embargo, definir la corriente “transgresora” de aquel oficio es cada día más complejo. Como punto principal, porque existe una vertiginosa carrera por innovar y ser vanguardia. Asimismo, porque el Arte Transgresor siempre se encuentra evolucionando o, mejor dicho, cambiando, por tanto, distinguirlo se vuelve nebuloso.

Antes de comenzar a desarrollar este tema, definiré correctamente, lo que no tenemos tan claro ¿Qué es transgresión? Según la Real Academia de la Lengua Española, “es la acción y efecto de transgredir”. La cual, remite a preguntar ¿Qué es transgredir? Para luego dilucidar que ello significa, “quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto”.¹⁰²

Comprendida la palabra “transgresión”, adentrándonos a la razón de su incorporación como concepto de “Arte Transgresor” en la historia de las Artes., Hasta finales del siglo XIX, el arte clásico, arte perfeccionista, realista, buscaba lo hermoso del hombre en forma y proporción. Era lo que todo artista deseaba plasmar y apreciar en sus obras. Asimismo, será este Arte Clásico el punto de partida para comprender a su contrario, lo que más tarde llamará “Arte Transgresor”.

Todo comenzó de la mano del Impresionismo con un Degas, un Sisley, por nombrar algunos, quienes, en ese entonces, para los críticos de su tiempo, le declaraban la guerra a todo lo conocido como hermoso. Por hoy, un Monet o un Degas son, simplemente, obras de arte, de pintores dignos de apreciar, que expresan una tendencia dentro de una época determinada. Por ello, creo que hablar de arte transgresor es, complejo y arriesgado, ya que, es una expresión no tan sólo que va de la mano de aquello que logra quebrar lo conocido como arte,

¹⁰² Diccionario de la Real academia Española. 2014 España.p.113

sino que, además, está dispuesto en un tiempo determinado, contexto que luego, otros valorizarán y/o encasillarán como otra tendencia del pasado, mientras, el presente es incomprendido

Al parecer, la esencia de esta forma de expresión humana es violenta para cualquiera de sus contemporáneos, así, genera sentimientos chocantes e inclusive, a veces, su obra es clasificada como burlesca, dantesca y/o brutal ¿Será suficiente esto para reconocer a una obra de Arte Transgresor cuando la observamos?

En 1999, el Museo Brooklyn, ubicado en Nueva York, presentó una muestra llamada "Sensation", muestra de 42 artistas, compuesta por 92 obras orientadas a la sátira y la irreverencia sin prejuicios. En esta los jóvenes, quienes fueron criticados como blasfemos, locos, amorales, antiéticos, locos, etc., apuntaron al "Arte Transgresor". Ya que, todas las piezas de esta exposición dirigieron sus propuestas a cambiar conceptos como: "no existe bueno ni malo, ni virgen ni diablo, ni Dios o ley, no existe el pecado, ni la crucifixión. Los hombres sólo son hombres". Por ejemplo, obras como "Übermensch", de Jake y Dino hapman,¹⁰³ mostraban al científico parapléjico Stephen Hawking, quien usaba su computadora portátil en las rodillas, en tanto, su silla de ruedas estaba borde de un precipicio. De la misma forma, Chris Ofili, conmocionó a la opinión pública con su virgen negra y embarazada. Cuadro en el cual enseñaba a una virgen africana descubriendo un seno, pecho que tiene forma de mama de elefante y que estaba sobre un fondo amarillento, en el cual, además, habían pequeños recortes de fotos con órganos sexuales y excremento de elefante.¹⁰⁴

¿Con esto comprendemos lo que es el Arte Transgresor?

¹⁰³ The art of subverting the Enlightenment - A harsh critique of the Chapmans' philosophy Interview by Emily Bearn.p.159

¹⁰⁴ Críticos y comisarios. ¿Dónde está el poder ahora? blogs.elpais.com/.../críticos-y-comisarios-dónde-está-el-poder-ahora.html.nov.2013.p.145

No creo que sea tan fácil comprender si no lo sientes, si no te quiebra o si no te genera repudio o te violenta. Asimismo, creo que el Arte Transgresor no se basa en la razón sino que se sustenta en el morbo de toda crítica, atrayendo a los buitres de la sociedad, quienes repudian y encasillan lo que ellos “piensan” y que nadie se atreve a mostrar. Porque desde ellos logran significar la transgresión, por tanto, ésta necesita que exista su contra, pues mientras exista gente incapaz de verla habrá podio para darla a conocer.

Por ejemplo, ver morir a un perro por inanición en una galería en Managua es, objetivamente, terrible y nadie puede decir que su expositor, Guillermo Vargas Habacuc, es un genio, ni siquiera la crítica puede ayudar a que su “obra” sea apreciada, porque, claramente, ésta no muestra nada nuevo, asimismo, sus críticos apelan a que ésta representación de la muerte, por sobre todo, es grotesca, directa y burda.

¿Por qué esto no es arte transgresor? Porque el artista no llama a la muerte cuando él desea, no se aprieta un botón y sale la muerte, no tocas la muerte, tan sólo aquí la llamas en su máximo morbo. Sin embargo, este tipo de arte genera y son esos sentimientos indescriptibles, sí, esos que atraen a mucha gente, para bien o para mal, concentrando fuerzas, detractores y analistas, quienes luchan en contra o en pos de lo visto y otros lo explican cómo es lo “sabido pero evitado”, como la misma muerte, como el morir por hambre ¿Si es arte, cuál es el límite? No obstante, creo que un animal amarrado, agónico, dentro de una galería nunca será arte, porque arte no es tan sólo emoción, sino que es creación, por tanto, será Arte Transgresor, tal vez, el que muestre a un hombre vendiendo excrementos bañados en oro (Marcel Duchamp, 1961)¹⁰⁵, porque aquel cuenta lo desconocido, el concepto de que “cualquier cosa puede ser otra si la convención lo dice”, pero, no obstante, no será ni arte ni habrá un quiebre del “seudo artista” que muestre lo conocido, en este caso, no será arte la muerte por hambre, porque no es creada, porque sólo es llamada en su máxima crueldad y morbo.

¹⁰⁵ TOMKINS, Calvin . *Duchamp*.1996, Anagrama.p.32

Pero, si ya pensamos que todo está dicho, si todo está, supuestamente, hecho, si lo moral siempre será más fuerte que su tiempo, el Arte llamado Transgresor ¿Acaso debería olvidarse para dar paso a corrientes verdaderas de expresión, tendencia y vanguardia? ¿Pero qué es verdadero? Tal vez, en algún lugar lejano, dar un tour por Irak, mientras niños son bombardeados con la música de la novena sinfonía de Beethoven de fondo, sea Arte Transgresor. Tal vez, deberíamos pensar que en algún tiempo será Arte Transgresor la violación de cualquier derecho en frente de otro ser humano o en frente de cualquier otro “animal”.

El arte es creación, por tanto, el Arte Transgresor violentará a su espectador, le causará asco, miedo, pero todo a base de crear sin que sus participantes, actores, pintores, cantantes, sufran sin sentido, sin sentido de arte. Por ello, quizás, lo correcto no será incorrecto en el mundo transgresor, la moral será amoral sin que sea maldita, porque será explicable por quienes lo vean sin que al mirarlo mueran o enloquezcan, porque podrán saber de qué trata. Logrando así, abrir la mente sin encasillarla en lo que la mugre del ser humano muestra a diario.

Por lo tanto, la transgresión no es la guerra del arte en contra de su agresión, no obstante, la agresión será arte en cuanto logre quebrar lo conocido, cuando dé a entender lo nuevo, cuando, por ejemplo, la violencia “visual” signifique a la unión de todas las creencias en una sola, por tanto, cuando lo malo deje de ser malo. Será Arte Transgresor, tal vez, cuando no haya maldad que lo vea, será cuando la emoción universal se apodere de todos nosotros, cuando logremos hablar del Arte Transgresor en nuestro tiempo, cuando sepamos notar el arte real, pero, mientras tanto, es más fácil remitirse al pasado para entenderlo.¹⁰⁶

¹⁰⁶ JULIUS, Anthony. Transgresiones, el arte como provocación. Ed Destino ,2002.p.22

V.II. MODERNIDAD

El significado principal del término que consideramos es de la modernidad como época. Enumeremos rápidamente los fenómenos característicos: la ampliación del mundo conocido a través de los viajes de descubrimiento, exploración y conquistas de territorios extraeuropeos, hasta abarcar el planeta entero; la formación de un mercado mundial y el incremento de la producción orientada al intercambio mercantil, que transcurría en espacios cada vez más vastos, provocando la innovación incesante de los medios de comunicación y transporte; la aparición de las nuevas ciencias de la Naturaleza, el llamado "giro copernicano" del saber, que acompañara al giro antropocéntrico que dominaría el discurso filosófico; la formación de los primeros estados nacionales europeos, de tipo burocrático-absolutistas; en fin, la proliferación de formas capitalistas de producción que se consolidaran con el surgimiento de la Revolución Industrial.¹⁰⁷

V.III.- POSMODERNIDAD

A partir de la década del '60 de este siglo, comenzó a emplearse en el ámbito de la cultura intelectual norteamericana el adjetivo posmoderno (literatura posmoderna, arte posmoderno), ya para diagnosticar el ocaso de modernismo, ya para destacar, mas positivamente la emergencia de un nuevo espíritu cultural contrapuesto al elitismo que acarrearba la actitud modernista. En el curso de la década siguiente, el término no solo fue más allá del ámbito del arte y la literatura asociándose con planteos teóricos más globales sino que escapo también a las fronteras de la cultura norteamericana. Así, fue referido a la mutación que estaban sufriendo las sociedades altamente modernizadas (el advenimiento de la "era postindustrial") o bien, con argumentos más culturales que técnico económicos, a los fenómenos que estarían revelando la crisis de la modernidad y sus valores.

La arquitectura no sólo es estética, sino también es ética, moral, manera de pensar y de vivir. La dialéctica de la arquitectura refleja la dialéctica de la vida. En

¹⁰⁷ **CAMPÀS** Joan Montaner y **GONZÁLEZ** Rueda Anna. La Modernitat, Ed.Paradigma.2002.p 54

ella existen simultáneamente: continuidad y mutación, lo universal, lo nacional y lo individual, lo objetivo y subjetivo, lo intelectual y lo emocional, lo eterno y lo transitorio, lo objetivo y contextual.¹⁰⁸

V.IV. LO NUEVO Y LO VIEJO

Lyotard sostiene que una de las características de la condición posmoderna de nuestra cultura es la extensión de los campos disciplinarios tradicionales que se desdoblaron sobre sí mismos hasta confundir sus territorios con los de disciplinas contiguas y que esa condición nació sobre los fines de los años 50, aunque Williams Morris en 1881 consideraba que la arquitectura abarca la consideración de todo ambiente físico que rodea la vida humana; no podemos sustraernos a ella mientras formemos parte de la civilización porque la arquitectura es el conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas.¹⁰⁹

Sin embargo, y aunque a la fecha estos conceptos posmodernos aún no fueron logrados en su totalidad sobre el territorio de la arquitectura así definido, y a pesar de la aparición de algunos avances científicas y tecnológicos que produjeron factibilidades para ampliar el campo de las propuestas en concordancia con los nuevos programas de la civilización industrial, sin separarse del contexto académico y formal que le requería el sistema arquitectónico, comenzaron a distinguirse las producciones específicas de su profesión cada una de ellas caracterizadas por una técnica y una estética particulares.

La ampliación del campo disciplinario y la alteración de las raíces de la formación teórica del arquitecto con la introducción de la condición posmoderna han ocasionado la búsqueda de nuevos marcos de referencia para un reencuentro con la arquitectura.

¹⁰⁸ **BALLESTEROS** Jesús, Postmodernidad: decadencia o resistencia, Madrid, Tecnos, 1989 (4º ed. 2000). P.68

¹⁰⁹ **ANDERSON**. Los orígenes de la posmodernidad. Anagrama. Madrid, 2000. P.25

Los interrogantes que se presentan a este respecto son: ¿Puede el arquitecto ocupar un espacio más general y efectivo dentro del entorno de su objeto? ¿Puede integrar su capacidad específica y su vocación con el conocimiento y aplicación de los recursos y tendencias que hoy en día lideran la gran mayoría de la "Arquitectura" que se desarrolla a sus espaldas? ¿Puede reivindicar para él mismo y para la sociedad su condición de especialista en el diseño del hábitat social y comunitario tal como le ha sucedido al médico en relación a la salud social? Existen posibilidades de un retorno a las fuentes, a la naturaleza dentro del marco imprescindible del medio sustentable y obligado de la no alteración y degradación del medio ambiente.¹¹⁰

Uno de los recursos que dispone hoy por hoy nuestra sociedad es la difusión de los hechos en forma casi inmediata. Y con ello diariamente observamos el proceso de transculturización que la condición posmoderna exige dentro de la arquitectura. Aprovechó los primeros tiempos de su desenvolvimiento produciendo una corriente esnobista y escultura lista que rápidamente captó la "necesidad" de algunos estratos sociales, a los cuales satisfizo magramente. Esta intervención rápidamente hizo olvidar valores tales como la funcionalidad, la simplicidad y la naturalidad.¹¹¹

La arquitectura al igual que otros lenguajes que utiliza el hombre conforma una parte de la memoria cultural de los pueblos. Por ejemplo, la arquitectura vernácula o la arquitectura biológica son arquetipos de las tradiciones de los pueblos primitivos. Las sociedades primitivas han desarrollado y mantenido tipologías de agrupamientos, casi en absoluta coincidencia con los recursos y restricciones del medio natural en que la desarrollaron. Aparecen como el lenguaje de la inocencia y de la imaginación y con una total identificación con la región y el entorno.

En contraste a esta arquitectura del ingenuo, el oficialismo marca las pautas de la arquitectura del dominio y de la no inteligencia. Como afirma Edward Hall "Parece que existe cada vez mayor conciencia de que está perdiéndose la relación o

¹¹⁰ **AROCENA** Felipe. La modernidad y su desencanto, Vintén Editor, Montevideo, 1991, p.148

¹¹¹ **HABERMAS** Jürgen. El discurso filosófico de la modernidad, en El pensamiento posmetafísico. Taurus. Madrid, 1990. P. 165

referencia concreta al mundo en general. Esta pérdida de contacto con la realidad provoca la necesidad cada vez mayor de obtener un armazón, unas estructuras organizativas que sirvan de referencias reales y ayuden a integrar la masa de información que rápidamente cambia y con la que el hombre ha de enfrentarse".¹¹²

V.V. LA RELACIÓN CON EL MEDIO AMBIENTE NATURAL

El hombre y el medio en el cual se desenvuelve pertenecen a un mismo sistema de interacciones y es imposible tomarlos por separado y esta sería una hipótesis de primera que los arquitectos, urbanistas y constructores deberían tomar si queremos evitar la catástrofe, la masacre del hecho cultural que implica el diseño del hábitat. Ello involucra a todas las ciencias que interactúan para la materialización del mismo, tales como la biología, la sociología, la psicología en convivencia con la ecología que es la sumatoria de todas ellas más los factores político-económicos.

Las presiones del medio físico, que muy bien reflejan las arquitecturas primitivas, coexisten y presionan al medio social al igual que en los principios de la humanidad aunque algunas de sus condiciones se hayan modificado, si bien no son tan evidentes y son más difusas.

Sin embargo, no podemos dejar de observar los otros elementos de que se vale el oficialismo para presionar al diseñador, quien cada vez se encuentra más alejado de la región viendo solamente la parcela y sin ver lo que realmente hay que ver.

La arquitectura ya no es real es un arte visual, escultural, sonoro, tangencial es recortada, es subsidiaria de otras dimensiones culturales y no responde a la necesidad de servicio que requiere el hombre y el medio dentro del cual interactúa.

¹¹²REED HALL, Mildred, The Fourth Dimension In Architecture: The Impact of Building on Behavior . The Dance of Life: The Other Dimension of Time. 1983p.34

V.VI. EL CUADRADO, EL CÍRCULO Y EL TRIÁNGULO.

Robert Venturi (uno de los iniciadores de esta etapa en la arquitectura) plantea al inicio de su libro “Complejidad y contradicción en la arquitectura” un convencido manifiesto en favor de una arquitectura equívoca defendiendo claramente sus preferencias: Prefiero los elementos híbridos a los "puros", los comprometidos a los limpios", los distorsionados a los "rectos", los ambiguos a los "articulados" los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son "interesantes", los convencionales a los "diseñados", los integradores a los “excluyentes”, los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos.”¹¹³

En “Aprendiendo de las Vegas”, Robert Venturi define su evolución, ya que su actitud simbolista, recurrencias en el arte contemporáneo es irónica y utilizando los convencionalismos, buscando los efectismos, acaba cayendo en el decorativismo y la trivialidad.¹¹⁴

¿Qué queda cuando se desvanecen las utopías? El futuro se desvanece y prevalecen el presente y el pasado. En arquitectura, el pico derriba lo viejo (que representa a lo moderno) y lo nuevo es el reciclaje, recupera el pasado, es posmoderno, lo materializa en grandes escenografías y ornamentaciones delirantes.

¹¹³ **VENTURI**, Robert, Complejidad y contradicción en la arquitectura, Ed. Architectural publicado en 1966.p.56

¹¹⁴ El segundo libro de Venturi, Aprendiendo de Las Vegas (1972) desarrolló aún más su opinión acerca de la modernidad. Co-autor junto a su esposa, Denise Scott Brown y Steven Izenour, Aprendiendo de Las Vegas sostiene que los elementos ornamentales y decorativos «acomodan las necesidades existentes para la variedad y la comunicación». P. 86

V.VII. REFLEXIONES SOBRE LA MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD

La condición posmoderna se comienza a gestar durante la finalización de los 70 y se "consolida" durante la década de los 80. Tal vez podamos hacer una analogía con el existencialismo pues en dicha corriente teníamos una importante vertiente filosófica y teórica y conllevaba una "moda" que se manifestaba en la vestimenta, hábitos y actitudes.

En la posmodernidad también encontramos ambas vertientes: una producción teórica y una moda que rápidamente se difunde por el mundo apoyado en los medios de comunicación masivos.

En sus orígenes y a fines de los 70, se habla de cultura posmoderna y especialmente referida a la arquitectura, "bajo el nombre de posmodernismo, unos arquitectos se desembarazan de los proyectos de la Bauhaus, arrojando el bebé que aún está en proceso de experimentación, junto con el agua sucia del baño funcionalista."

Podríamos decir que la "posmo" constituiría una edad de la cultura que se correspondería con la sociedad posindustrial o capitalismo tardío, la era de la electrónica, implicando la automatización y la cibernética. Consecuentemente, tendríamos una profunda mutación en las estructuras sociales tales como la disminución de la cantidad de obreros agrícolas e industriales, aumento de profesionales liberales, técnicos, científicos, servicios.

Aunque las sociedades postindustriales se han desarrollado en los países del primer mundo (allí se gesta la cultura postmoderna), Latinoamérica y Argentina, que no constituyen sociedades postindustriales y que viven esta época de un modo bastante diferente a los países desarrollados, reciben las corrientes de estas ideas como ha sucedido en tantas otras ocasiones en que han sido permeables a las ideas surgidas en Europa.¹¹⁵

¹¹⁵LEGORRETA Ricardo. El Jardín en la Arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna: Estudios Universitarios de Arquitectura, Volumen 14. Darío Álvarez Álvarez. Michigan : Reverte, 2007p. 96

El debate político en el que se halla inmersa la arquitectura moderna, no es otro que el del enfrentamiento entre los argumentos a favor o en contra de los nuevos modelos espaciales de convivencia, que sustituyen a los vigentes, con las respectivas implicaciones económicas y sociales. La tensión progresiva de este debate en los últimos cincuenta años tiene su origen en la importancia de los intereses económicos y sociales, encubiertos por los modelos tradicionales que han impuesto un desfase cada vez más ostensible entre el orden territorial y las posibilidades ofrecidas por el avance de las técnicas productivas y organizadoras.

Paralelamente, en el arte y la literatura se manifiesta la deconstrucción y la recomposición: el football y la moda, el tango, Verdi y los Beatles, que gracias a la tecnología de los medio audiovisuales que predominan en la comunicación, constituyen la forma aceptada por la mayoría, especialmente los jóvenes.

En el marco de la cultura posmoderna, se acentúa el individualismo (rasgo de la posmodernidad) con las consignas de mantenerse joven, bello, delgado, a la moda, consumiendo constantemente confort, objetos de lujo, culto a las antigüedades, resurgimientos de las modas de los 60/70, sin las ideologías que acompañaron a esas décadas.

Gilles Lipovetsky dice de la sociedad posmoderna: Es aquella en que reina la indiferencia de masas, donde predomina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable. La sociedad moderna era conquistadora, creía en el futuro, en la ciencia y en la técnica, se instituyó como ruptura con las jerarquías de la sangre y la soberanía sagrada, con las tradiciones y los particularismos en nombre de lo universal, de la razón, de la revolución. Esa época se está disipando a ojos vistas. En parte es contra esos principios futuristas que se establecen nuestras sociedades, por este hecho posmodernas, ávidas de identidad, de diferencia, de conservación, de tranquilidad, de realización personal inmediata. Se disuelven la confianza y la fe en el futuro, ya nadie cree en el

provenir radiante de la revolución y en el progreso, la gente quiere vivir enseguida, aquí y ahora, conservase joven y no ya forjar el hombre nuevo.¹¹⁶

Desde el campo psicoanalítico, Luise J. Kaplan hace una consideración similar: Se dice que estamos entrando en la época posmoderna. Nadie sabe aún con exactitud que es el posmodernismo, pero sea lo que fuere, parece que trae consigo una considerable dosis de desilusión en lo que concierne a los aspectos esperanzados y visionarios del modernismo. Los viejos diálogos se están agotando y no hay diálogos nuevos para reemplazarlos.

La vibrante dialéctica del modernismo sus encendidos éxtasis, sus egoísmos violentos buscando una moralidad que pudiera contenerlos, su espíritu de innovación, sus desafiantes ambigüedades, sus posibilidades especulativas y sus generosas diversidades se ha consumido en una fría sensación de futilidad y finalización en una resignada aceptación de la carencia y vacío de valores.

En los relatos de la modernidad, la ciencia estaba legitimada por sus promesas de verdad y garantía de un mundo mejor: En el siglo XX estas ideas son cuestionadas: Desde la filosofía de la ciencia y desde la ciencia misma, la idea de un universo regular, ordenado se desmorona. El azar ocupa su lugar y la idea del edificio científico perfectamente construido parece una utopía. La promesa de un mundo mejor gracias a la ciencia se ve cuestionada por las aplicaciones militares, la posibilidad de destrucción del medio ambiente por aplicaciones y avances tecnológicos.

La posmodernidad no niega los conocimientos científicos, convalidados por las aplicaciones tecnológicas, pero despojada de los ideales de verdad y progreso. Pero al mismo tiempo junto a la ciencia hay lugar para el mito, la religión o la magia, cuestionadas por las concepciones de la modernidad) en tanto y en cuanto sean eficaces o presuntamente eficaces.

¹¹⁶ LIPOVETSKY, Gilles "El imperio de lo efímero": La moda y su destino en las sociedades modernas", Ed. Anagrama.p.85

Jürgen Habermas dice: "Creo que en lugar de abandonar el proyecto de la modernidad, como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que trataron de negar la modernidad".¹¹⁷

En 1980., la Bienal de Venecia incluyó arquitectos en la muestra. La nota dominante de esa primera bienal de Arquitectura fue la desilusión. Diría que los que estaban en Venecia formaban parte de una vanguardia que había invertido sus frentes, sacrificando la tradición de la modernidad en nombre de un nuevo historicismo. En esa ocasión, el crítico del Frankfurter Allgemeine Zeitung esbozó una tesis cuya significación superaba el hecho mismo de la bienal para convertirse en un diagnóstico de nuestro tiempo "La posmodernidad se presenta, sin duda, como Antimodernidad".¹¹⁸

La arquitectura moderna es el fruto de las transformaciones económicas, sociales y psicológicas originadas por la revolución científica de los siglos XIX y XX, pero se convierte en movimiento, en línea precisa de pensamiento y de acción únicamente cuando en el transcurso de la primera posguerra adquiere rasgos distintivos de la investigación científica. La arquitectura moderna, no solo adopta los contenidos de la ciencia moderna, sino también el método de trabajo: la organización de la experiencia, la capacidad de incorporar las aportaciones sucesivas, el control de los resultados. La investigación científica de ser considerada a tenor de los criterios más recientes como un entramado de inducciones y deducciones, invención y de cálculo, y no como una sucesión homogénea de operaciones deductivas. De manera análoga, la belleza de los resultados no debe juzgarse como objeto de una investigación de otro tipo, sino inserta en la investigación científica, como último nivel de control y de garantía de un disfrute integral de esos mismos resultados.

Con el desarrollo de la investigación científica en la arquitectura, que tiene más de sesenta años, se producen en conjunto, con algunas experiencias aisladas, una

¹¹⁷**HABERMAS** Jürgen1962: Historia y crítica de la opinión pública. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.p.124

¹¹⁸**HABERMAS**, JürgenHabermas1963: Teoría y práctica; Teoría y praxis. Estudios de filosofía social. Tecnos, Madrid, 1987p.42

serie de modelos que sufren modificaciones en la medida de las variaciones de las aplicaciones concretas. Al respecto existen reconstrucciones de la evolución de estos modelos que son los auténticos instrumentos de comunicación entre los comitentes de los arquitectos y los usuarios. Los arquitectos son los que toman posiciones con relación a las fuerzas interesadas en transformar y a las necesidades de quienes reciben estos impulsos renovadores.

Los arquitectos tienden siempre a desempeñar un rol desarrollador de nuevos modelos para materializar las ideas de las fuerzas que impulsan las transformaciones y que sin duda está pautado por las implicaciones políticas, económicas y sociales que conllevan al debate o enfrentamiento entre los argumentos a favor o en contra de los nuevos modelos espaciales de convivencia.

De acuerdo con las nuevas prácticas urbanísticas, el punto de contacto entre lo público y lo privado está ubicado en los límites que separan los bloques de edificios de los espacios comunes necesarios para su funcionamiento. Estos espacios tienden a homogeneizarse, la individualidad de los edificios aislados es superada por los edificios que utilizan las paredes comunes, y cuya tendencia es la uniformidad, conectados por una secuencia de espacios vacíos con una relación constante.

"El plan procede de dentro a fuera; el exterior es el resultado del interior". (Le Corbusier)¹¹⁹

¹¹⁹ **TURNER**, P. V. Journal of the Society of Architectural Historians Vol. 42, No. 4 (Dec., 1983), pp. 350-359 University of California Press.p.86

V.VIII. ARQUITECTURA MODERNA.

"El arte desordena la vida" (Karl Kraus). "Los poetas de la humanidad restablecen siempre el caos" (Pro domo et mundo) "Solo en la voluptuosidad de la generación lingüística el caos deviene en mundo".¹²⁰

Dramática situación en que se encuentra hoy en día la cultura arquitectónica, dividida entre la necesidad de romper con su pasado próximo y la tentación de tomar de él la materias primas con las que construir el futuro.

El arte necesita de una realidad disgregada y trastornada, porque consciente o inconscientemente este desorden es necesario para tender a un nuevo orden.

Lo que llamamos mundo civilizado (industrializado) obedece a reglas consolidadas y en los últimos 40 años ha operado un proceso de homologación de las dimensiones impuestas más allá de todo límite geográfico y cultural, trabajando a fondo para desposeer las de identidad.

Arquitectura Moderna: dogmática, convencional, arquetipo corrompido y traicionado en su interpretación. Hace mucho tiempo que está procesada pero continua oponiendo una sólida barrera de indiferencia garantizada por su férrea alianza con el PODER. Intenta consolidarse como tradición permanente e inmutable, inseparable de la sociedad industrial, provista de un estatuto no escrito pero cuya observancia es defendida con gran empeño por el establishment de la crítica oficial: es lo que se podría defender como estatuto funcionalista.

Este estatuto no es el de la relación de dependencia entre forma y función que no sirve para distinguir la arquitectura moderna de la antigua, ni para garantizar a la arquitectura moderna una continuidad de desarrollo ni una fidelidad a su propio repertorio figurativo. Resulta más bien un conjunto de prohibiciones, disminuciones, renunciaciones, inhibiciones, que define negativamente un área lingüística y consiente su degradación y agotamiento, su continua metamorfosis, pero nunca la renovación sustancial ni el relanzamiento vital.

¹²⁰ **KRAUS**, Karl, "La Antorcha". Selección de artículos de "Die Fackel", Al cuidado de Adan Kovacsics, 2011, Acantilado.p13.

Para purificar hasta el fondo su regla compositiva, el estatuto funcionalista prescribía a la arquitectura una especie de regresión de la materia a la idea. En el origen de cada forma espacial, no colocaba la cabaña como en la tradición teórica del clasicismo, sino en la geometría, en las formas primarias del universo euclídeo y de manera particular, el cubo, arquetipo fundamental del que pueden obtenerse por simplificaciones o agregaciones sucesivas, todos los elementos básicos del léxico funcional: pilar, viga, losa, el plano, el taladro y el producto combinatorio de estas entidades primarias.

Esta elección radical interrumpe un proceso continuo, basado en el reciclaje y la transformación creativa de algunos prototipos que perduraba desde hacía miles de años.

La destrucción de la continuidad morfológica, fue una revolución de las formas, métodos e ideas, y su resultado fue la creación de una cultura incapaz de evolucionar y de renovarse, destinada a pesar de sus esfuerzos para sustituir la geometría euclídea por la no euclídea y el funcionalismo elemental por el psicológico, a convertirse en una jaula de hierro, en un laberinto sin salida en el que la búsqueda de lo nuevo, de lo diferente, produjo un trágico aplastamiento.

La experiencia se realizó en el cuerpo de la ciudad y dio vida al “zoning” (zonificación), sistema que consiste en la subdivisión en áreas y en la atribución de funciones homogéneas especializadas a cada una de ellas. De este modo, la arquitectura, una vez establecido el destino de los espacios urbanos en base a consideraciones cuantitativas, se convirtió en un elemento redundante añadido al volumen urbanístico determinado.

V.IX. LA CULTURA URBANA

Es necesario que clarifiquemos para nosotros y para quienes nos siguen a nosotros que clase de ciudad deseamos, como queremos vivir en ella y como queremos que se construyan. La forma de una ciudad es lo que Jung denominaba el inconsciente colectivo.¹²¹

Hoy en día este tema, que afortunadamente, se desarrolla desde un plano interdisciplinario con el aporte de no sólo los urbanistas y arquitectos, sino de los economistas, sociólogos, sicólogos, ecologistas e historiadores. Desde luego no sucede en todos los países o regiones o ciudades, aunque es la forma lógica de lograr una ciudad humanizada y no un tormento para el ciudadano que en ella vive.

Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Louis Kahn, Niemeyer no hubieran podido acceder a la realización de sus obras sin la tecnologías de las mega estructuras, las grandes luces en hormigón.

El desarrollo de la tecnología es trascendental en la formulación de las nuevas formas, aunque su utilización indiscriminada puede llevar a excesos y contrasentidos. Esto significa la pérdida del sentido común, de los criterios instintivos, de los valores estéticos y funcionales que acompañaron por siglos y que representaron culturalmente a los pueblos.

La opción totalizadora de la tecnología y la capacidad de transformación del hombre han de conjugarse con la reflexión histórica, la conciencia del valor de los símbolos y el respeto por el entorno. Ahí estriba el gran reto de la arquitectura actual, saber progresar utilizando todas las disponibilidades de la tecnociencia sin olvidar la memoria.

A partir del Renacimiento, la creatividad arquitectónica ha surgido de la historia. Este mecanismo se convierte en metódico desde el neoclasicismo hasta hoy, en

¹²¹ **JUNG**, Carl Gustav (2004). «Introducción a la edición española». *Obra Completa. Volumen 8*. Madrid: Trotta. pp. XXIII.

que esta relación privilegiada con la historia ha sido asumida como una de las características principales de nuestra disciplina.

Al mismo tiempo la relación entre tradición y modernidad se asume desde lo moderno que se basa en la reinterpretación de la tradición. Se constata que en cultura, arte y arquitectura no se produce una evolución lineal, en la que los progresos se acumulen tal como el mundo de la ciencia presente. El Arte y la arquitectura de cada época se relacionan fuertemente con modelos del pasado interpretados directamente como presente. Sea cual fuere su antigüedad, la obra de arte se da siempre como algo que sucede en el presente. La arquitectura histórica ha conseguido que gran cantidad de edificios antiguos fueran restaurados y refuncionalizados.

Este contacto con la tradición ha llevado a muchos arquitectos a poner en crisis las pautas del Movimiento Moderno respecto de las formas puras y a recrear la belleza neoclásica.

Resulta imposible de negar que la arquitectura siempre mantenga un estrecho vínculo con las ideas predominantes de cada momento.

El Movimiento Obrero hereda el optimismo histórico con el agregado de nuevas concepciones relacionadas con la percepción visual y la psicología. Luego de la Segunda Guerra Mundial, comienza a predominar el existencialismo en una parte de Europa y América, con diversas variantes. La arquitectura se inclina en esta circunstancia hacia lo humano y lo vernáculo. Este mismo pensamiento fue derivando hacia el estructuralismo (rigurosa manera de interpretar ideológicamente, anti humanista y anti historicista), para él es más importante el sistema que los sujetos. Del Estructuralismo provienen el posestructuralismo y diversas teorías posmodernas y deconstructivistas.

Los escritos contemporáneos (Levi-Strauss, Foucault, Baudrillard, Lyotard, Derrida, Deleuze o Vattimo) intentan expresarse a través de las formas arquitectónicas contemporáneas. Algunos autores como Eisenman, Tschumi o Koolhaas buscan su poética en el ensamble de fragmentos, en la recreación de

formas autónomas y extrañas a las coordenadas cartesianas, sugiriendo espacios totalmente nuevos y aportando a la deconstrucción de la realidad convencional. Es una arquitectura que se solaza en las formas primarias de la estructura y un sistema por encima del hombre y su historia.

El desafío consiste en plantear si es verdad que en el campo del pensamiento postestructuralista se están gestando alternativas y conceptos no asimilables dentro de las concepciones que se basan en la confianza, en la razón, también la arquitectura puede intentar reflejar y dar forma al mundo que está por venir, al nuevo espacio.

Los años '80 significaron un período de gran agilidad creativa en el diseño europeo, sobre todo a través de las experimentaciones de Memphis y Alquimia, alimentadas por un clima de optimismo ante el futuro. Las realizaciones de ambos fenómenos se divulgaron ampliamente a través de las revistas produciendo un intenso impacto cultural. La incitación de sus experimentaciones se basó en el deseo de provocar, poner en tela de juicio el funcionalismo de los paradigmas proyectivos. Los años '90 fueron un cambio de talante hacia el sosiego y lo reflexivo, interesándose la creación por los valores estables, que los diseñadores interpretaron como vuelta a la memoria. La provocación se desvaneció ante el deseo de estabilidad y seguridad desarrolladas alrededor de la conciencia ecológica y la recesión económica. Así, en el sector del equipamiento doméstico, los diseñadores y empresas promotoras del diseño, vivieron un período de crisis (de ventas, de calidad proyectiva, de homologación a la oferta y escasa innovación...). Crisis por inhibición a la innovación ante la banal interpretación del argumento de la memoria, como traducción legítima de la necesidad de seguridad del público. El diseño se banaliza convirtiéndose en guía para incrementar ventas inmediatas, la aceleración del consumo y la obsesión por las modas. El diseño se desliga de la innovación porque el mercado del equipamiento doméstico se hace más conservador, preocupándose por incrementar la producción y reducción de precios, con escasa inquietud por la identidad y personalidad del producto.

CAPITULO VI. LAS NUEVAS FRONTERAS DEL DIBUJO Y LA REPRESENTACION.

Notas sobre el Dibujo contemporáneo

“El dibujo ignorado, descuidado y deformado por todos los pintores modernos (digo todos, incluidos los decoradores de las salas parlamentarias y los diferentes profesores del reino), el dibujo, digo, no volverá a estar de moda, como suelen decir los que hablan de acontecimientos artísticos, sino que volverá por una necesidad fatídica, como una condición sine qua non". Aunque es evidente que la idea de dibujo que tenía Giorgio de Chirico¹²² en 1919 no coincide con la mayoría de los dibujos recientes más interesantes, lo cierto y revelador es que en la base de éstos se encuentra la misma idea que conmovía a aquél y que le llevaban a pensar que el gran arte sólo era posible encontrarlo a través del dibujo. Que nadie se alarme: no se trata de reivindicar las copias de las estatuas helenas o de recuperar modelos ingrescos (Ingres), sino de acentuar la necesidad, consolidada siempre por el dibujo, que tiene la práctica artística de poner en primer plano lo esencial y de no andarse por las ramas de lo superfluo. Y las características propias del dibujo, se aplique como se aplique y mientras le sea concedida importancia por sí mismo, siempre tenderán a subrayar eso”.¹²³

Si analizamos la obra, geográficamente dispersa, de artistas jóvenes que durante la segunda mitad de la década pasada comenzaron a crear una obra artística, se podrá concluir que de una manera no preconcebida había un elemento común entre las mismas: alejarse del amaneramiento presente en el mundo de las artes plásticas y recuperar para el mismo lo más básico de su función, la comunicación. Como un elemento fundamental para poner en práctica esa decisión, recurrieron al Dibujo. Las circunstancias ayudaron, pues la crisis en la que estaba sumido el mercado y el nuevo espíritu artístico -que ya era un hecho establecido-

¹²² **DE CHIRICO**. El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y Arquitectura. Valencia: Generalitat valenciana. También Skirabooking. Autobiografía De Chirico, Giorgio (2004). Memorias de mi vida. Madrid: Editorial Síntesis. p.89

¹²³ **LLORCA**, Pablo. Arte termita contra elefante blanco. Ed. ICO. 2004. p.9

posibilitaron que esas pulsiones tomaran la forma de dibujos, y que posteriormente esas obras tuvieran cierta difusión, mucho más restringida antes si nos referimos al mencionado soporte.

“Mientras Jukka Korkeila comenzaba en Finlandia a realizar sus acumulaciones entre lo definido y lo amorfo, y en Holanda Juul Kraijer tejía sus dibujos indios, en Berlín SusanTurcot y Fernando Bryce, inmigrantes de otro continente, comenzaban a explorar caminos disímiles para el medio, mientras que un grupo amplio de estudiantes de la Universidad de Manitoba, Canadá, se juntaba cada miércoles para crear obras con fuertes lazos con el lenguaje del tebeo. Asta Grating mostraba las posibilidades del boceto y lo sintético, y varios jóvenes españoles manifestaban un interés heterogéneo por el dibujo, al, margen de los espacios comerciales. Es seguro que pocos de ellos debían conocer sus obras respectivas. Y sin embargo la conexión existía.”¹²⁴

Por entonces habían comenzado a ser apreciados modelos que de una manera u otra podían servir de referencia. Un modelo genérico era el tebeo, cuyo lenguaje desprejuiciado indicó que era un instrumento adecuado para contar todo tipo de cosas y en los estilos más heterogéneos. Pero también era posible encontrar modelos en artistas específicos, algunos tan veteranos como Louise Bourgeois con casi cincuenta años de experiencia en el campo del dibujo, ya entonces. Otras posibles referencias, que comenzaron a ser tenidas en cuenta como tales, eran creadores que rondaban la cuarentena y que suponían un nuevo espíritu en el arte: Mike Kelle Marlene Dumas, Raymond Pettibon, Robert Gober, etc, a los que había que sumar otros más reconocidos, pero con una obra poliédrica, en la cual se tenía que contar con una faceta dibujística que entonces no se encontraba entre lo más conocido, como era el caso de Martín Kippenberger.¹²⁵

En 1988 había sido cuando Mike Kelley realizó su serie de dibujos sobre basura, a la que seguirían otras que aportaban a partes iguales imagen contundente,

¹²⁴ . LLORCA, Pablo. Arte termita contra elefante blanco .Ed. ICO.2004.p.15

¹²⁵El 4 de noviembre de 2011, una limpiadora del Museo Ostwald, en la ciudad alemana de Dortmund, arruinó por error una de sus obras de arte (Wenn es anfängtdurch die Deckezutropen "Cuando empieza a gotear el techo", 1987). La pieza, para cuya construcción el artista utilizó algunas tablas de madera con anotaciones y clavadas entre sí, además de una palangana de goma manchada con cal.

aunque sencilla, y claridad en la idea a expresar. Imbuido de un espíritu donde lo que se decía era importante, sin descuidar cómo se hacía, su aportación novedosa no pretendía salir de la nada, sino que utilizaba, mediante la renovación, recursos del lenguaje del expresionismo abstracto y de su precedente surrealista.

Una utilización de motivos de la realidad junto a otros abstractos que se situaba en común con lo que artistas más jóvenes comenzaron a realizar pocos años después. Como Angela Nordens tedt y Martí Cormand, o también los mencionados Asta Grating y Jukka Korkeila, que nació en el momento en que Mike Kelley estaba a punto de ingresar en la universidad. Entregados en sus dibujos cada uno de ellos a los acentos del automatismo en un grado de intensidad diferente, la dialéctica entre lo informe y la realidad visible era la misma que la que el norteamericano había establecido (hacer visibles las energías invisibles, de esta manera ha sido definido Mike Kelley). “En unos años en que el arte se sentía muy vinculado al yo de los propios creadores, las posibilidades extraídas al Dibujo tenían mucha relación con el trazo como gesto, la masa informe como signo, y la creación de figuras ambiguas, a medio camino entre lo reconocible y lo presentido.”¹²⁶

VII.I.- LO CONCRETO Y LO INFORME

Garabatos, figuras delineadas de manera esquemática junto a otras bien definidas, líneas informes de tinta, aglomeraciones de materia. La descripción de un trabajo hipotético de Mike Kelley indica esa relación iconográfica con algunos elementos formales del expresionismo abstracto. Y no solo con los formales. Una obra suya tan emblemática como el díptico formado por *Trickledown* y *Swaddling clothes*, de 1986, establece de manera nítida ese interés por relacionar la representación de la realidad a través de figuras concretas con la representación de lo informe, como imagen de lo no visible. En realidad, esa relación entre lo visible y lo que no lo es se encuentra presente desde el comienzo de la obra del artista realizada a partir de su establecimiento en California.” Una obra de pared, *Poltergeist* (1979), vinculada de manera estrecha con la actuación del mismo

¹²⁶ LLORCA, Pablo. Arte termita contra elefante blanco. Ed. ICO.2004.p.9

título, muestra cuatro autorretratos fotográficos manipulados para recrear la actuación mencionada. A los lados, como si de un tríptico se tratase, palabras y dibujos en blanco y negro, a la manera de las tablas góticas que mezclaban imágenes pictóricas y letras que descifraban el sentido. De una manera similar, él usa ambos medios, mediante una interrelación complementaria de texto e imagen. Complementaria pues cada una aporta un sentido relacionado aunque diferente. Aunque la naturaleza desigual, sus valores sintácticos sin embargo son similares, ya que ambos poseen cualidad de sugerir urgencia de una manera sintética. Una relación entre palabra e imagen que muy poco después tendrá otros continuadores cualificados, que la trabajarán con mayor intensidad aun, bien a partir del conocimiento de artistas predecesores, bien a partir de la relación estrecha con el cómic.”¹²⁷

Mike Kelley había estudiado en la universidad de Michigan, una facultad donde la influencia del expresionismo abstracto aún estaba muy extendida. Uno de los profesores que más le marcó fue Gerome Kamrovski, discípulo directo de Hans Hofmann y de Roberto Matra.

Sin embargo, como el mismo ha declarado, enseguida sintió la estrechez de los límites de ese estilo. *"Seventy Four Garbage Drawings and One Bush"*, la serie comenzada en 1988, muestra las posibilidades que él asociaba al campo del dibujo y sugiere un trabajo en grupos en el cual profundizará. En ella mantenía la apropiación del lenguaje altamente expresivo que él encontraba en las imágenes y los recursos de los tebeos, a la vez que mostraba los valores que era posible encontrar en el lenguaje abstracto. Respecto a lo primero, la influencia del cómic, el artista aprovechaba el carácter esquemático del género, el cual suele subrayar el elemento más significativo para cada ocasión. A partir de entonces presentará más dibujos agrupados en series, como *"The thirteen seasons (Heavy on the winter)"* (1994) o *"The Poetics: 50 Drawings"* (1997) de la cual se presenta uno en esta exposición. Ambas resultan muy interesantes para poder analizar la atracción de su autor por ese recurso a elementos esquemáticos con los cuales

¹²⁷ LLORCA, Pablo .Arte termite contra elefante blanco. Ed. ICO.2004.p.27

subrayar la intención. Realizados en estilos heterogéneos y con un color llamativo en la mayoría de los dibujos, en ambos conjuntos alude al mundo de la infancia.
«128

La infancia como un motivo iconográfico, pero a veces también como elemento estético de referencia. Así se puede leer, por ejemplo, la presencia de un dibujo como *Dirty mirror* compuesto por manchas y garabatos similares a los utilizados por los expresionistas abstractos, y que relaciona su empleo con la gestualidad primaria. El sentido del mismo ser un espejo tiene una función claramente de reflejo entre el yo y las formas instintivas a las que tanto ha recurrido y que conforman esa parte de pintar lo imprimitable que él mismo ha designado. La relación de proximidad, a la vez que de alejamiento del dogma, de Mike Kelley con el expresionismo abstracto es importante para ver la evolución de un modelo rígido hacia un estadio en el cual lo que es externo y perceptible convive con la representación simbólica informal. Liberado de apriorismos y de dogmas, pero anhelante por apropiarse de recursos valiosos, él, como otros muchos a partir suyo, realizó una síntesis visual entre lo que es nombrado y lo que es sentido. Y para hacerlo recurrió con frecuencia tanto a figuras trazadas como a superficies que son masas monocromáticas y otros elementos similares.

Como he mencionado antes, en los últimos años “un grupo numeroso de artistas ha basado sus obras, o buena parte de las mismas, en una relación similar entre figura y masa amorfa, relación que solucionan dentro del campo del dibujo. No es tan fácil encontrar artistas que desarrollen la utilización metafórica de lo matérico, tal y como Mike Kelley hace en sus telas cubiertas por gruesas capas de pintura (aunque los hay, como Jukka Korkeila), pero sí son más abundantes los que despliegan la relación fundamental entre figura y gesto. Muchos de ellos son jóvenes, o al menos carecían de actividad regular antes de la década de los 90.
«129

¹²⁸ LLORCA, Pablo, *Arte termita contra elefante blanco*. Ed. ICO.2004.p.9

¹²⁹ *Ibid*.p.31

Esa relación sintética entre lo que puede ser denominado pero se muestra, está en el centro de varios de los dibujos realizados al comienzo de sus obras respectivas por sendos artistas catalanes, Charles Congosr y Martí Cormand. Este realizó unas figuras denominadas como *formas peludas*, la mayoría de las cuales las hizo de manera directa sobre las paredes de la galería Luis Adelantado de Valencia (para la exposición 5,1998). De la serie, tan sólo uno fue realizado sobre papel, que establece, como el resto del conjunto y por medio de la acumulación de trazos, una figura imposible de ser reconocida y cuyos miembros han sido desarrollados. Un cuerpo que todavía no es tal, aunque sugiere un desarrollo preciso, y que en él mismo establece la síntesis entre la figura y lo amorfo. Un punto de partida similar al de la serie " *dibujos con los ojos cerrados*" (1994), de Angela Nordenstedt. Para su creación la autora partió de un juego: otra persona mencionaba un objeto y ella, con los ojos cerrados, trataba de dibujarlo. Realizados con tinta, en el origen de la serie se encuentra la relación entre lo que es perceptible y lo que es imaginado. Y lo que ha quedado en el papel es la plasmación gráfica de esa síntesis posible.

Una idea similar a la establecida por Luis Gordillo en series de dibujos realizadas a lo largo de los años, en las cuales establece un puente entre la realidad y lo informe, manteniendo figuras reconocibles junto a formas que no lo son, y que a veces son el desarrollo morfológico de aquellas. En la extensa serie " *Alambique*" (1992), formada por cien unidades, exhibe con generosidad esa relación entre lo que es visible y lo que no lo es, proponiendo trasvases continuos entre un territorio y el otro. Al mismo tiempo que recurre a elementos como rellenados a base de nerviosos trazos gráficos (esa dimensión del Dibujo de ser un arte del cuerpo, que le distingue de las otras disciplinas artísticas plásticas, tal como el propio Gordillo ha señalado en alguna ocasión).¹³⁰

¹³⁰GORDILLO ,Luis" Los dibujos del teléfono ,Madrid 1992.Citado por FENANDEZ, Horacio: "Enfriando a Gordillo" en AA.VV. Luis Gordillo, Valencia, 1993.p.74

Un juego similar al de otros artistas, que utilizando el dibujo (no en todos los casos de manera exclusiva) establece en una misma obra puentes entre ambos terrenos. Cabe pensar eso de Zush, más aún si tenemos en cuenta que gran parte de sus formas recurrentes proceden de la re-estructura cerebral que algunos como Ramón y Cajal veían a través lo establecido.

Bordeando en muchas ocasiones la realidad y lo informe también se encuentran los dibujos de Asta Gröting, sobre todo algunos realizados alrededor de hace 19 años, tan sintéticos y en contraposición de los intereses matéricos desplegados en su obra escultórica. Y también el ya mencionado Yukka Korkeila, que realiza acumulaciones entre el cálculo y la espontaneidad, de figuras concretas trazadas, formas indefinibles y acumulaciones matéricas (aunque en su caso, éstas últimas reservadas a la pintura).

VI.II. SÍNTESIS E IDEA

No sólo el Dibujo como la forma plástica más sencilla posible puede ser la expresión de un miedo. También puede serlo de una idea. En la relativamente corta trayectoria de La Cabeza Caliente ha quedado registrado, de manera panorámica, que el Dibujo puede ser la plasmación básica de un concepto.

Una visualización del deseo expresado por Bruce Nauman respecto al arte, "Creo que lo más difícil es presentar una idea de la manera más directa posible"

Varios son los artistas que recurren de manera exclusiva, o casi, a la línea como elemento sintáctico. De entre ellos hay que destacar a La Cabeza Caliente, un dúo de artistas jóvenes éstos sí que desde hace menos de un lustro ha venido realizando algo que puede ser considerado una especie de programa materializado del doble poder, descriptivo a la vez que simbólico, del Dibujo. Según el camino recorrido con sus diferentes series, la pareja ha ido marcando un terreno en el cual no sólo cabe el dibujo abocetado sino también otro que, en ocasiones menos numerosas, reconoce el valor de la imagen elaborada. Pero, incluso para esos casos, permanece el poder de síntesis que es posible encontrar en el medio.

La enorme posibilidad gráfica del descuido o de la urgencia”, la falta de necesidad, o el carácter de decoración de muchos elementos de un dibujo cuando la imagen es fabricada de un modo más sintético (importante es no confundir sintético con limitado). La Cabeza Caliente deja de dibujar cuando el concepto que representa la imagen ha sido dicho.

VI.III. DEL DIBUJO Y LAS BELLAS ARTES.

Mike Kelly hace uso de elementos que va mezclando según las diferentes obras, colocando unos sobre otros según la ocasión. Poco tiempo después de su llegada a California realizó unas pequeñas esculturas que aludían a casas para pájaros. Cargadas de un significado más metafórico que literal, las casas estaban relacionadas con una serie de dibujos, denominados “Title Drawings”, que eran esquemas dibujados y explicaciones escritas del sentido de las esculturas. Aunque existía una relación entre las esculturas realizadas aparte y esos dibujos, éstos debían ser considerados no como croquis sino como complementos necesarios a aquéllas. Pues aportaban una información que desarrollaba el sentido y potenciaban elementos que las cajas por sí solas no podían tener. De esta manera se establecía entre escultura y dibujo, no una relación de inferioridad sino de complemento entre ambos.

Esa relación intercambiante entre escultura y dibujo, tal y como fue concebida en aquellas fechas, posicionaba a Mike Kelly en un lugar fuera de lo normal a lo que todavía entonces era frecuente en el mundo del arte. Pues a lo largo de gran parte de la segunda mitad del siglo pasado el dibujo fue entendido en una medida considerable como un instrumento auxiliar de la escultura. Limitado a un papel de croquis o de esquema básico para construir piezas de tamaño ambicioso, las excepciones a ése patrón fueron escasas entre los artistas. La mayoría de los que crearon en esa larga época encararon el dibujo de una manera simple, siempre en relación con la creación de proyectos grandes o para clarificarse ideas. “La demostración de esa condición subsidiaria lo demuestra el hecho de que las escasas ocasiones en se dedicaron exposiciones al género las obras contenidas remitían inevitable y de una manera un poco vergonzosa, a proyectos escultóricos,

que sólo en su condición tridimensional alcanzaban auténtico sentido. También, estaban constituidas por dibujos pictoricistas cuya condición de dibujo se suponía dada por ser obra sobre papel. Una fastidiosa práctica que tuvo una culminación en la obra de la generación de escultores minimalistas y posminimalistas.”¹³¹

Otra posibilidad, tercera, era la de mostrar el Dibujo en relación con disciplinas ajenas, como sucedió en *Drawings: the pluralist decade*, la exposición montada para el Pabellón de EEUU. En la Bienal de Venecia de 1980, en la cual se juntaban decenas de creaciones que usaban el medio pero con el resultado multiplicado de servilismo hacia otros campos.

¿Excepciones? Siempre hay, incluso en individuos cuyos contextos no son favorables. Bruce Naoman podría ser mencionado. También Robert Smithson, cuyos dibujos fueron con frecuencia bocetos explicativos de sus proyectos geográficos, realizados o no. Y sin embargo en los que hizo alrededor de 1970 mostró bastantes que, si bien podrían pasar a primera vista como intervenciones concretas, iban más allá. Su dimensión desmesurada o la dificultad de algunas de las propuestas cuando no dibujos que eran versiones realizadas por Athanasius Kirschner sobre la esfera terrestre y los volcanes, lo que da una idea de las intenciones programáticas escondidas en ellos sugieren que aquéllos eran dibujos finales y no tantos auxiliares. Una utilización del dibujo como medio de configurar un proyecto arquitectónico o urbanístico que ha arraigado en obras contemporáneas, que en ocasiones realizan combinaciones de soportes y técnicas para construir los proyectos.

Es el caso de Uel i Etter, autor del proyecto de un parque. O así es llamado por él, porque en realidad Der Park es una metrópolis completa, en la que los diferentes lugares edificios, espacios para el ocio, monumentos, sitios públicos responden a tipologías diferentes, relacionadas con usos distintos. Pontoscuro, Parallel Bridges, Tower of Defiance, Plaza del Sol, son algunas de las muchas cosas

¹³¹ **KELLY**, Mike. *Foul Perfection.* "Notes on Caricature" Arforum, New York, January 1989. Citado en Mike Kelly, London, Phaidon Press, 1999, pp, 124-127

propuestas. Se trata de un proyecto utópico, de una ciudad del deseo entendido no sólo en su dimensión del placer, en donde los distintos lugares responden a todas las emociones posibles, que tienen su materialización en muchos espacios de la ciudad, el lugar donde todas las cosas pueden suceder. El proyecto ha tenido distintas etapas, a lo largo de las cuales ha venido siendo construido por medio de diferentes medios: croquis explicativos realizados con ordenador programas de vídeo donde hay grabadas explicaciones de los lugares, panfletos normativos, imágenes impresionadas sobre tela, etc. Y también dibujos, que esbozan hitos como la escultura llamada *Well of Tears*. En este caso podría pensarse en esa relación habitual establecida por el Dibujo en relación con la escultura, ya que puede ser entendido como boceto para una obra pública.

No obstante, al tratarse de una obra que sólo existe, y muy probablemente sólo existirá, en la representación artística, la relación del Dibujo respecto al referente escultórico o arquitectónico adquiere ese sentido diferente al aludido antes. No son bocetos o croquis; son la obra en sí. Es la proyección de un deseo, que sólo de esta manera ve la luz.

“Una escisión entre lo que va a ser llevado a cabo físicamente y lo que no, que se proyecta hacia los dibujos que son croquis y los que, por esa misma característica de mostrar lo que no es posible que exista, no van más allá de sí mismos. Una separación a la cual se mostró sensible Roben Gober cuando decidió no enseñar los centenares de dibujos que le sirvieron para preparar su instalación más ambiciosa, la del museo de arte contemporáneo de Los Ángeles, en 1997. ¿Es que acaso otros dibujos suyos, sí expuestos, no poseen vínculos con lo escultórico?”¹³² Sus inicios profesionales están ligados a un tipo de dibujo realizado según una manera lineal, la que también usaron Warhol y Hockney tanto en sus épocas de juventud con mayor profusión como posteriormente. En ellos se muestra por un lado, la ambivalencia de un artista con vocación de pintor (“Siempre me he considerado un pintor, pero nunca he podido pintar cuadros”),

¹³² LLORCA, Pablo. Arte termita contra elefante blanco .Ed. ICO.2004.p.34

pero que apenas ha realizado obras que puedan ser así consideradas, y el artista que decide usar los objetos reales como eje de su interés.¹³³

Una iconografía objetual por la que se trabajará y que seguramente tendrá relación con su decisión posterior de dedicarse a la escultura. Más adelante, ya sumido en esa tarea escultórica, la mayor parte de los dibujos que realice tendrá vinculaciones con aquélla. En algún caso se trata de una representación literal, pero más o menos plana, del mismo motivo, mientras que en otros es una imagen de físicamente no posible, una proyección de una imagen ilusoria, como sucede en el dibujo presentado en la exposición, el cual muestra un torso humano horadado en el pecho por un sumidero, visto bajo las rejas de una alcantarilla. Aunque el propio artista haya realizado esculturas e instalaciones en las que plantea de manera real una disposición parecida de elementos, en ningún otro lugar es posible que esos mismos elementos se den de la manera sintética ofrecida en el dibujo, que de esta forma demuestra que es el contexto plástico adecuado para sugerir una idea de la manera más sencilla posible.

En los dibujos de este tipo Robert Gober plantea una complejidad que va más allá de la posibilidad de ser un simple boceto para una instalación. Sucede por ejemplo en un dibujo sin título donde yuxtapone un sumidero de lavabo con la ventana de una celda ligeramente coloreada de azul. Dos motivos básicos, casi no más que esbozados, sirven para sugerir significado de una manera sintética, alejada de las posibilidades de la escultura (y este ejemplo es interesante ya que el artista realizó una instalación de una de las salas DIA de Nueva York donde relacionó ambos motivos con sendas esculturas, y sin embargo, como sugiere Ann Temkin, "Gober sabía que las dos esculturas estaban interrelacionadas, y este dibujo muestra que así es. Pero la explicación de esa relación existe sólo en el dibujo, ya que no es un dibujo que lleve a un resultado escultórico literal. En cierto sentido, es un concepto escultórico que funciona sobre el papel, pero no en el espacio"¹³⁴

¹³³: **GOBER** Robert: Sculptures and Drawings". Traditional Fine Arts Organization. Retrieved 29 May 2011. Jump up ^ "Robert Gober". San Francisco Museum of Modern Art.p.125

¹³⁴ **LLORCA**, Pablo .Arte termita contra elefante blanco. Ed. ICO.2004.p.34

En otros casos tercera posibilidad de cuatro de entre los dibujos creativos suyos se limita a reproducir un motivo que existe en una pieza escultórica, y de una manera visualmente idéntica. Sucede con el sumidero de lavabo, cuya versión dibujística a priori no difiere de la pieza real, incrustada en un muro. Y sin embargo las sensaciones que el espectador experimenta entre ambos son muy diferentes. Confrontado a la pieza escultórica, es posible sentir inquietud, desasosiego ante el hecho físico de saber que más allá de eso hay algo incierto que presentimos pero a lo cual no podemos acceder (aunque, en todo caso, no deja de ser una representación pese al carácter tridimensional de la pieza). Una incomodidad que no se encuentra tan marcada con la contemplación del dibujo que funciona como la materialización de una idea. Una materialización básica, que se limita a dejar constancia de un hecho, físico en este caso -pero que en otros no tiene por qué serlo. Un paralelismo entre lo escultórico y lo dibujístico que pone de relieve lo que cada disciplina puede aportar como propio, sin menoscabo de que en algunos momentos pueda haber trasvases. O síntesis, como la realizada por Edward Lipski en su obra *Twin Tattoo* (1998),¹³⁵ en la que construye una figura amorfa de un metro de altura, que recuerda una parte anatómica humana, aunque amputada y deformada, sobre la que dibuja con tinta china infinidad de motivos, como si fuesen tatuajes. El resultado es inquietante y desconcertante, pero lleno de estímulo. Es la única escultura presente en esta exposición dedicada al dibujo. Su colocación denota la posibilidad de interrelacionar, a veces incluso diluir, distintas disciplinas artísticas. Lo cual no marca una pauta general de disolución de unas dentro de otras. La presencia de artistas que utilizan a la vez esculturas y dibujos así como de otros cuyas obras trazan una línea más o menos fina entre éstos y la pintura es sólo la constatación de que no siempre los márgenes están bien definidos. Ninguna novedad, por otro lado. Lo cual no elimina la constancia de lo más propio que tiene cada una de ellas y las posibilidades inherentes que no pueden ser sustituidas por otras disciplinas sin perder eficacia.

“Con sus personalidades diferentes, a veces contrapuestas, los trabajos de Chris Hammerlein, Jane Hammond, Peter Pommerer, o Marlene Dumas, sugieren la

¹³⁵ *Ibid.*p36

debilidad de algunas compartimentaciones. En el caso de los dos primeros, usando imágenes que recurren tanto a la línea como el color. Con el primer elemento generalmente trazan las figuras y algunos objetos, mientras que el segundo les sirve de recurso expresivo para acentuar la imagen, a veces de manera protagonista algo que aun cobra más importancia aun en el caso de Peter Pommerer. La más veterana Marlene Dumas, por su parte, siempre se ha movido en la ambigüedad estilística, realizando obras que ella misma llama dibujos, pese a su carácter escurridizo, resultado del uso de técnicas como el óleo y la acuarela.

No sólo con la pintura o la escultura puede relacionarse el dibujo. Otros, como Javier Peñafiel, enseñan las 'posibilidades que tiene en relación a la fotografía. En la serie " *Orchard*", ha delineado pequeñas figuras infantiles que, de una manera casi desvalida, caminan junto a estupendas modelos de pasarela, mostradas en fotografía. Una manera muy expresiva de usar los recursos necesarios en cada ocasión (y que, de una manera indirecta, sugiere eso ya mencionado de los recursos más apropiados que cada técnica puede ofrecer. "¹³⁶

VI.IV. INFLUENCIA DE LA ILUSTRACIÓN

De los comic los artistas arrancan un tipo de lenguaje visual básico, donde los estereotipos gráficos y las imágenes más o menos planas poseen un gran poder de atracción. Pero además el esquema habitual del medio la reunión de la ilustración y de la palabra ofrece posibilidades jugosas, que sirven tanto para desarrollar historias como para plantear un juego estético, o de comunicación, con más niveles de complejidad.

La influencia surgida hace ya bastantes años, pero aún vigente, de otro californiano de adopción, Raymond Pettibon, responde a varios factores, entre los cuales la propia reivindicación del dibujo como medio autosuficiente es el más

¹³⁶ LLORCA, Pablo ,Arte termita contra elefante blanco Ed. ICO.2004.p.32

importante. Pero seguramente también deben contar otros como la renuncia a un tipo de obra formalmente recargada, o la apropiación que realiza del lenguaje del cómic y su adaptación a otras posibilidades expresivas. De entre los artistas es el único que ha sido profesional del cómic y del diseño vinculado a la industria de la cultura juvenil, si bien en su caso algo marginal. Sus comienzos profesionales están ligados al movimiento punk, además. Realizó portadas de discos y diseño de panfletos para grupos musicales, y no es descabellado pensar que los propósitos directos y las formas básicas de la tendencia poseen una relación estrecha con los planteamientos que han conformado su obra. De esta manera, las canciones punk concisas y sintéticas serían una versión de sus pequeños dibujos, centrados en una imagen básica, que como en el tebeo está acompañada por textos que, de alguna forma, pueden ser llamados literatura (es útil recordar ahora sus palabras acerca de que para él la literatura puede llegar a ser tan importante como el arte).

Por eso seguramente en su obra la palabra posee tanta importancia. Una palabra que estable respecto a la imagen una relación de apoyo mutuo y de afirmación, no de oposición o de corrección. No se trata sin embargo de una relación de equivalencia, ya que cada una de ellas palabra e imagen aporta motivos y sentidos que la otra no está capacitada para hacer. Como en el lenguaje de los tebeos, palabra e imagen se ayudan de manera mutua, pero ambas cuentan según sus posibilidades.

“Raymond Pettibon no es el único artista activo desde mediados de los 70 en el área de Los Ángeles para el cual la influencia del lenguaje del comic adquirió importancia fundamental entonces. Esa importancia, poco tiempo después, llegará a ser enorme por la cantidad de creadores influidos. Como he mencionado, la mayoría pertenece a generaciones más jóvenes que la de Pettibon nacido en 1957, y ha sido de varios de los mencionados de donde han extraído, de manera directa o no, la idea de aunar un lenguaje plástico frecuentemente narrativo con el habitual del cómic, o de la ilustración infantil en general. Se puede encontrar esa

relación en Jonathan Hammer, Carles Congost, Chris Hammerlein, Nayland Blake, Luis Salaberría, Javier Pagola.”¹³⁷

Por el nivel general de sus trabajos y la vinculación férrea a un lenguaje muy específico, que bebe de las posibilidades llenas de ambigüedad de la literatura infantil, mezclándolo con una apariencia icono gráfica de conexiones surrealistas, hay que destacar al grupo de artistas de Winnipeg englobados bajo el nombre de Royal Art Lodge. Los miembros no dan pistas precisas, pero parece que en enero de 1996 un grupo de estudiantes de la Universidad de Manitoba decidió reunirse una vez a la semana para crear dibujos y no sólo: también vídeos, grupos musicales, esculturas. Al comienzo eran seis los integrantes de lo que poco después deciden bautizar como Royal Art Lodge¹³⁸, un nombre humorístico. Entre ellos hay que mencionar a Marcel Dzama, Neil Farber, Drue Langlois y Michael Dumontier. Ocho artistas han formado parte del grupo a lo largo de su historia, que continúa aunque al parecer con un número mucho más reducido. Desde entonces hasta ahora su fama ha crecido enormemente. Sobre roda la de Marcel Dzama. Y sin embargo su actividad no se ha visto transformada en una medida considerable. Una actividad realmente poliédrica, como se ha insinuado antes. Con obras cuyos autores siempre en número mínimo de dos trabajan en agrupamientos variables, lo cual proporciona resultados igualmente diferentes. De entre todas esas actividades, desde luego hay que mencionar los dibujos. A diferencia de lo que cada uno de los artistas ofrece por separado, con autorías mucho más definidas y apariencias identificadoras, los dibujos de Royal Art Lodge poseen una diversidad estupenda, difícil de ser catalogada. Aunque marcadas por tratarse de obras de tamaño reducido y de ejecución rápida, sus distintas formas son la consecuencia de las combinaciones de autores posibles, y también de sus diferentes intereses expresivos. Por eso es fácil encontrar tanto obras ácidas como directamente dramáticas, algunas con alusiones eróticas y otras cargadas con gravedad

¹³⁷ LLORCA, Pablo. Arte termita contra elefante blanco. Ed. ICO.2004.p.34

¹³⁸ The Royal Art Lodge. ^ <http://ballastmag.com/2012/10/life-after-winnipegs-the-royal-art-lodge/> <http://www.brokenpencilarchive.tuesdayafternoon.net/view.php?id=3195>

existencialista. Además del tamaño, y también del humor, el elemento común que las recorre es la apropiación que hacen de los recursos de los medios infantiles. No es sólo que en ellas sea frecuente encontramos con niños, sino que los recursos desplegados proceden con frecuencia de los estereotipos del cómic (no sólo, a veces simplemente de la historia de la ilustración para niños).

Podemos pensar, a propósito del trabajo del grupo, que es la consecuencia de la personalidad de sus componentes, pero con aleaciones distintas. Si analizamos por separado la obra de la mayoría de los artistas encontraremos intereses comunes, o similares al menos, expresados con formas distintas, aunque en todo caso relacionadas por los vínculos de atracción hacia lo extraño, e incluso inquietante, el humor negro y los juegos absurdos. Y por la atracción hacia lo ambiguo y perverso que emana del mundo infantil. Un mundo que en apariencia está lleno de candor e inocencia, pero que se nutre de la violencia y de lo cruel.

De entre ellos, hay que mencionar a dos artistas inclinados hacia esos elementos la crueldad filtrada por el dulce candor, que utilizan con especial brillantez: Neil Farber y Marcel Dzama. La vinculación de aquél con el cómic es realmente estrecha, en su caso con el japonés, cuyas tintas planas y figuras rígidas él emplea a destajo. Marcel Dzama¹³⁹, por su parte, realiza escenas con vínculos más secuenciales, aunque no desarrolle historias, con planteamientos que beben a la vez de los estereotipos del cómic y de los juegos absurdos de gusto surrealista. La crueldad de sus escenas no suele estar subrayada y sin embargo existe, y en muchas ocasiones derivan incluso hacia una mirada amable, provista de un encanto que combina con lo corrosivo. Posee vínculos literarios, aunque son menores que los de otro de los miembros, Drue Langlois, quien en alguna ocasión ha declarado que las obras que produce están influidas sobre todo por lecturas realizadas. A partir de las mismas puede construir situaciones que, al contrario que en el caso de los otros, a veces parecen fragmentos extraídos de una narración cinematográfica o ilustraciones para un fragmento literario concreto, aunque en ellos las situaciones siguen siendo chocantes o crueles. Y en donde

¹³⁹ Ikon Gallery: Marcel Dzama: Tree with Roots.p.45

también, pese a su apariencia a veces más realista, se da el choque entre la inocencia y lo terrorífico. Lo que sugiere que la influencia no se da sólo en un terreno formal sino también en un plano semántica. Algo fácil de comprobar si hacemos caso a las palabras dichas por un autor, Jukka Korkeila, cuyas obras no tienen una relación estrecha con el lenguaje de los tebeos, quien ha declarado que el material encontrado en los cuentos infantiles de los Hermanos Grimm es algo increíble para la inspiración.

“Aquellos canadienses no son los únicos que recurren a la alusión a los estereotipos infantiles, y la disociación que permiten entre apariencia y realidad. El estadounidense Nayland Blake también realiza dibujos que saquean los arquetipos de la iconografía de los niños, a partir de la cual establece un juego mordaz, más explícito que en el caso de aquéllos. En muchos de sus dibujos utiliza una imaginería con relación asimismo con los tópicos de la comunicación para niños, en su caso muchas veces relacionada con animales. No en vano, aunque no sólo por esa causa (hay una alusión a ciertos estereotipos de la homosexualidad masculina), utiliza con abundancia la figura del conejo, motivo también usado por otros artistas, como Kelley, con un sentido asociado de manera irónica con la inocencia de la infancia. A lo largo de las obras donde lo alude, Nayland Blake muestra algo ácido y desmitificador. Y lo hace con una sintaxis muy básica, en la que líneas sencillas trazan las figuras de los personajes que construyen la situación.”¹⁴⁰

Escultor y dibujante, su figura es reveladora de cómo en los últimos años se ha establecido una práctica que ha desmontado la relación habitual entre las disciplinas artísticas. Al contrario que en épocas anteriores, donde con mucha frecuencia los dibujos no despegaban de su condición auxiliar, muchos son los artistas actuales que no establecen jerarquías entre las mismas, comportándose con intensidad similar se dediquen a una cosa o a otra pero sin mezcladas. Pues,

¹⁴⁰ LLORCA, Pablo. Arte termita contra elefante blanco. Ed. ICO.2004.p.38

en varios casos, utilizan los distintos soportes como negación de lo realizado en el otro ámbito. Así sucede con los dibujos de Asta Grating, lo opuesto a sus esculturas, en las cuales lo material y lo físico son los protagonistas. Y lo mismo cabe pensar de Susan Tiircot, quién a finales de los 90 realizaba ingravidos dibujos en los cuales establecía relaciones espaciales, al tiempo que esculturas mucho más densas. Una escisión común a otros escultores y dibujantes, algunos ya mencionados: Gober Bourgeois, Kippenberger.

A propósito de esto, son muy interesantes las palabras del propio Nayland Blake sobre la influencia del repetidamente mencionado Jonathan Borofsky, cuyas obras realizadas durante los 70 le ayudaron a desembarazarse de prejuicios y a hacer lo que en cada momento tenía que hacer ("Lo que vi en la obra de Borofsky era un modo de adoptar estrategias distintas para ideas diferentes sin preocuparse por ello").

Como en el caso de Royal Art Lodge, las figuras infantiles también sirven a Jonathan Hammer como recurso para aludir a algo opuesto al estereotipo habitual con que son relacionadas. En su caso, como demuestra su obra *Landscape from the Upper Inferno* (1997), las figuras del mundo de los niños, que él usa en una apariencia antigua, sirven como alusiones a un tipo de sexualidad primaria.

En otros, por su lado, la relación con el mundo del comic ha sido intensa, aunque no siempre mantenida en un nivel similar. El caso de dos artistas que trabajan para la misma galería de Chicago, Vedanta, es revelador. Tanto John Hogan como Jon Beasley han bebido en grados diversos de la sencillez y estereotipos asociados a la ilustración infantil. Pero mientras que en el primero eso se ha traducido en una obra nerviosa, realmente vertiginosa, para la cual usa un esquema general extraído de las viñetas infantiles, sobre el cual genera imágenes

más básicas según los códigos del comic o también elaboradas de una manera más clásica, el segundo ha ido derivando hacia una utilización sintética de la línea, que llega a alcanzar una pureza militante, alejada de connotaciones relacionadas con el cómic. Algo que también sucede con otros artistas, como Silvia Bachli o Joaquín Gáñez, que en mayor o menor medida (la primera a veces recurre al rellenado) se basan en la línea como núcleo formal sustentante de su trabajo. Tres casos que confían en ese poder de la línea y de la imagen sintética en el poder de la imagen, en definitiva para sugerir infinitud de cosas.

Otros recurren al lenguaje gráfico propio del cómic, lineal y básico, como la forma más útil de contar las posibles historias que componen sus obras, mostrando las claves espaciales de esa traducción. Así sucede con Francesc Ruiz, cuyo *Monifuc* establece un puente directo entre ambos territorios, al transportar figuras y paisajes de las viñetas a una enorme superficie para ser colocada en la pared, convirtiendo la narración lineal habitual en un espacio único donde confluyen de manera simultánea decenas de posibles micro relatos.

No hay que dejar pasar la oportunidad de inquirir una explicación de por qué esa atracción que siente el dibujo contemporáneo por el lenguaje del cómic. Tal vez el asunto pueda reducirse a que con el establecimiento de los lenguajes populares como fuente de inspiración para el arte contemporáneo, todo ello no ha sido más que un proceso natural y que la contundencia básica suficientemente expresiva, de las imágenes de los tebeos, así como su capacidad narrativa, han sido apropiados por artistas cansados de la retórica habitual en el lenguaje artístico y por el deseo de expresión más directa y carente de los filtros habituales. Un artista que básicamente es un dibujante, aunque con tamaños que poco tienen que ver con los de Pettibon, Paul Noble, declaró que su elección de hacer dibujos se debió a que era el medio más popular". Y desde luego hay una correlación entre popular e inmediatez, derivada ésta de la adecuación entre la idea y los medios. El Dibujo, libre aun de los amaneramientos que lo conduzcan a pensarse a sí mismo, o a incidir sobre su propia naturaleza, poseerá una sencillez contrapuesta a la complicación derivada del uso de medios sofisticados, inevitablemente visibles. Lo

que un artista sabio ha dicho de la condición de la pintura ser un posible instrumento sencillo con el cual expresar todo es mucho más cierto aun para el Dibujo.¹⁴¹

VI.V. LA IMAGEN Y LA PALABRA PINTADA.

A propósito de la obra de Raymond Pettibon, la relación establecida entre imagen y palabra. En otros autores que recurren con profusión a la palabra pintada, y la colocan en un nivel jerárquicamente similar a la imagen, la relación entre ambas está establecida también como de complementarios, establecidos en una situación en la cual no se relativizan mutuamente.¹⁴²

Como en el caso de aquél, se apoyan de manera recíproca para a veces suplir las carencias del otro, o simplemente para alternarse en un mismo fin. Es lo que sucede con obras algo habladas, como por ejemplo sucede con las de Tracey Emin¹⁴³ (y no sólo con sus dibujos), o con las muy habladas como son la del madrileño Ramón Losa y la del neozelandés Peter Robinson, que además de compartir horror vacui también coinciden con los elementos de juego, aunque los resultados tengan poco que ver entre sí. En el caso del primero el resultado es una obra compulsiva, en la que de manera urgente se agrupan imágenes y palabras colocadas sin un orden preconcebido.

Y que, en ambos elementos, responden a impulsos similares. En el caso del segundo, más cocinado que aquél, se parte de un esquema general parecido al de Raymond Pettibon, con imágenes y textos complementarios, aunque en ocasiones el predominio entre ambos oscile según las obras. Incluso en algunas obras los textos son usados también con su dimensión gráfica, equiparándose en expresividad visual a la imagen central dibujada. Un empleo de ambos elementos

¹⁴¹ **GORDILLO**, Luis "Los dibujos del teléfono(DDT)Madrid 1992.Citado por FENANDEZ, Horacio: "Enfriando a Gordillo" en AA.VV. :Luis Gordillo, Valencia, 1993.p.56

¹⁴² **PETTIBON** ,Raymond ,*The New York Times Magazine*. The New York Times. Retrieved 2008-02-10.p.24

¹⁴³ As referenced in the Sunday Times interview with Emin 30 May 2004.p.21

que bebe del tebeo, con uso incluido de bocadillos (así como con referencias directas a uno de los pioneros de esa relación, Philip Guston). Por otro lado, el origen maorí de Peter Robinson y la práctica que realiza de llenar el espacio de la obra podría ser utilizado para sugerir el grado de relación entre el dibujo contemporáneo practicado en Europa y Norteamérica y el hecho en las culturas no occidentales, un asunto que podría extenderse a la presencia del hindú Aji y de la holandesa Kraijer, cuya obra posee claras reminiscencias de la cultura de la propia India.

Esa tentación por el uso doble de la palabra gráfico y explicativo es lo que también planea sobre muchas de las obras concebidas como diarios escritos y dibujados (que de una manera inevitable han de ser asociadas con la relación automática de idea e imagen, un arma privilegiada del dibujo). Varios son los creadores que han usado con connotaciones artísticas los diarios de esa índole. Al aludir a ellos en su publicación *Los dibujos de teléfono (DD T)*, Luis. Gordillo escribió: ¹⁴⁴

"Mientras la mente, está enfrascada en la conversación, la mano, ejecuta dibujos. Estos se podrían considerar como ready-mades que las olas de la parte nocturna de mi personalidad dejasen varados sobre la playa de mi conciencia". Hay artistas que han hecho del subgénero un capítulo entero de su obra, como Javier Pagola, a cuyos mismos diarios aludíamos en páginas anteriores, y que ha construido también libros reales, con páginas donde va acumulando motivos. Él puede ser puesto en relación con otro autor que también realizó ese tipo de obras, Jonathan Borofsky, el cual en dibujos realizados a lo largo de los 70 apuntaba y acumulaba una miscelánea de motivos. Desde esos esbozos realizados mientras hablaba por el teléfono hasta listas de números o criaturas monstruosas surgidas de la imaginación libre, en esas obras (y realizó óleos similares) había una infantilización consciente, un deslizamiento hacia una exteriorización instintiva de lo más primario, puesto en relación con niveles de conciencia e incluso de lo

¹⁴⁴ **FENANDEZ**, Horacio: "Enfriando a Gordillo" en AA.VV.: Luis Gordillo, Valencia, 1993 **GORDILLO**, Luis *Los dibujos del teléfono (DDT)* Madrid 1992.p4

cotidiano, y que en muchas ocasiones él solucionaba con una combinación de imagen y de palabra.¹⁴⁵

¿Tienen la palabra y la imagen un valor similar? Podría pensarse, para esos artistas que realizan diarios que están escritos a la vez que ilustrados. Sin embargo, cuando a lo largo del tiempo algunos artistas mantienen distintos tipos de diario no los nivelan de igual manera. Sucede con Louis Bourgeois, quien ha manifestado que mantiene tres tipos diferentes de diario: el escrito, el hablado (en una cinta casete), y el dibujado. Y de entre ellos, añade, el único que realmente cuenta es este último. Seguramente porque, como ella también ha declarado, hace dibujos para eliminar impronunciable". Un ejercicio de exorcismo por el cual se manifiesta, de manera distinta pero sustitutiva de la expresión oral, lo que no puede ser pronunciado. Y una vez realizado este trabajo, mediante el equivalente iconográfico, la misión del dibujo la del arte, posiblemente ha quedado cumplida.

No obstante esa relación de choque, pero también de necesidad, entre palabra e imagen que ella establece, en ocasiones Louise Bourgeois ha realizado dibujos que consisten de manera exclusiva en frases escritas. A mediados de los 80, por ejemplo, hizo varios cuyo contenido eran simples frases, escritos respectivamente con letras distintas, muchos de ellos sobre el amor y el deseo. En este caso la palabra sí se hacía evidente, y el significado diáfano.

Una utilización de la palabra, contextualizada dentro de una obra de arte visual, que adopta las posibilidades extremas del dibujo en relación con sencillez y relación inmediata entre idea e imagen. Pero que no debe limitarse a la influencia del cómic, sino que puede limitarse a otros campos.¹⁴⁶

¹⁴⁵ **FENANDEZ**, Horacio: "Enfriando a Gordillo" en AA.VV.: Luis Gordillo, Valencia, 1993 GORDILLO, Luis Los dibujos del teléfono(DDT)Madrid 1992.p.5

¹⁴⁶**FLOOD**, Richard, y **GOBER**, Robert: "Interterview" en AA.VV: Robert Gober. Sculpture+ Drawing, Minneapolis, Walker Art Center,1999,p 126.
SIMON ,Joan:"Breaking the silence An Interview with Bruce Nauman ,Art in America 76,no.9Nueva York, Septiembre 1988 pp.140-149
LLORCA , Pablo:"La legitimidad del dibujo", El periódico del Arte no.30, Madrid, Febrero 2000,p 18.

VI.VI. CONTACTOS CON LA NARRACIÓN CINEMATográfica.

“Desde hace un lustro, aproximadamente, en los espacios artísticos se ha hecho notorio la influencia que la narración cinematográfica ha cogido entre los creadores plásticos, bastantes de los cuales alternan sus obras de otro tipo con la creación de imágenes en movimiento. Ya hemos constatado cómo muchos artistas vinculan sus obras con ese lenguaje del tebeo, aprovechando la idea subrayada por Raymond Pettibon tanto en sus palabras ("los dibujos individuales son narrativos y tratan de historias") como en sus trabajos. En otros casos, como los de Sofía Jack y Caries Congost las obras adoptan la forma específica de series - bien con dibujos autónomos o integrados en un mismo espacio lo suficientemente grande como para permitir una lectura en progresión-, que van contando una narración. En el caso de la primera, sucede con su trabajo *"La línea de sombra"* (2000), constituido por decenas de dibujos que presentan situaciones sin un hilo concreto pero que muestran el periplo errático de un preso y una cebra. Caries Congost, por su parte, en alguna de las primeras exposiciones que tuvo en Barcelona a mediados de los 90 realizó de manera directa dibujos sobre las paredes. En ellos, a la manera de cómics, juntaba textos explicativos con imágenes realizadas a manera de viñetas de una historia sólo insinuada pero nunca desarrollada, y que tenían como protagonistas a personajes que parecían sacados de una película glamorosa (aunque en ocasiones también parecía un glamour tal como era entendido por Warhol en sus películas), algo que más adelante él desarrollaría en sus propias obras filmadas.”¹⁴⁷

“Hay artistas que en ocasiones desarrollan una serie, que no siempre tiene que ser muy prolongada, a base de secuencias que tampoco establecen un hilo concreto sino que, en cada una de ellas, sugieren ser representaciones específicas e individuales de una narración no desarrollada. Es el caso de lo que hizo Marina Núñez con sus tres dibujos que tomaban como personajes centrales a mujeres alienadas vistas en contextos desolados, y que constituían fragmentos de

¹⁴⁷ LLORCA, Pablo. Arte termita contra elefante blanco .Ed. ICO.2004.p.38

una historia emblemática, más que acontecida”¹⁴⁸. En otros casos, al revés, sí ha sucedido, o al menos lo contado tiene una relación estrecha con historias auto o biográficas. Como en la estremecedora serie creada por Martin Kippenberger al final de su vida, *“La balsa de la Medusa”*: para la que fue creando fragmentos, pero con un poderoso hilo de continuidad, el que proporciona el seguimiento a la manera de un diario de la evolución hacia la solución final (y, dado que es una serie en la cual hay tanto obras dibujadas como pintadas, aquéllas en blanco y negro y éstas en colores vivos, es posible establecer una comparación ante el comportamiento de ambas técnicas, para concluir que la precisión de los dibujos se ajusta mucho mejor a la intención del conjunto, algo desleído en los cuadros). Los tonos empleados son diferentes y muestran un abanico amplio de registros, humorísticos o más dramáticos. Pero siempre teñidos con la aplastante certeza de lo por venir. De él hay que destacar su espléndida y larga serie de los hoteles, creada sobre papeles encontrados en las habitaciones de los establecimientos donde se alojaba en sus viajes por todo el mundo. En ellos anotaba, con soltura o con ajustada precisión, los más variados motivos, a la manera de un ciclo completo de temas y estilos, siempre enunciados con la libertad del que realiza bocetos para la satisfacción personal. Una falta de prejuicios que tal vez recuperó en la mencionada *“La Balsa de la Medusa”*, donde la relación establecida entre lo concreto y lo presentido se fue decantando hacia esto último. En ella todos los elementos, tanto él mismo como los signos de lo futuro, poseen una presencia física contundente. De ahí la utilización metafórica de la imagen del barco que se aleja. Una relación entre lo concreto y lo sentido que al principio vimos estaba en la base de buena parte de los dibujos de Mike Kelley,¹⁴⁹ a partir de la cual establecía su juego entre figuras concretas y masas amorfas. ¿Es por tratar de la infancia, y toda la confusión en torno a la misma, por lo que el artista utiliza masas imprecisas? ¿Y es por el apego que se desarrolla a lo físico, a lo que se va a

¹⁴⁸ *ibid.*p.39

¹⁴⁹ **KELLY**, Mike: *Foul Perfection.* “Notes on Caricature” Artforum, New York, January 1989. Citado en AA.VV. Mike Kelly, London, Phaidon Press, 1999, pp, 124-127

perder de manera irremisible, por lo que en los dibujos del alemán todo tiene esa presencia real tan concreta?

“En el caso de otros artistas podemos también sentir que nos encontramos con fragmentos aislados de una posible historia. Es el caso de Zilla Leutenegger, que propone momentos de los cuales no explica nada que pueda contextualizarlos, pero cuyo poder de sugerencia sumado al hecho de que hay cierta relación temática entre bastantes de ellos evoca que estamos ante fragmentos de una posible historia inconexa. Y, un terreno más alegórico, podría ser también el procedimiento otra artista, Susan Turcot, que como en el caso de la suiza también ha alternado los dibujos con la creación de películas. En la serie “*Joyride*”, realizada en 1998, presenta ocho momentos diferentes en los cuales ofrece relaciones paradójicas de juegos espaciales. Desde luego que en las mismas no se puede discernir un hilo narrativo y ni siquiera una progresión específica a lo largo de los mismos, pero a través de ellos es posible sentir un movimiento dinámico que los va relacionando entre sí, dinamismo y secuencialidad que la artista se encargaría de concretar más tarde, pero en un único dibujo gigante, en el realizado en Madrid en 2000, para la galería Helga de Alvear. En el mismo dibujó una especie de secuencia cinematográfica, llena de elementos y motivos relacionados con ello”¹⁵⁰.

Para todos esos artistas existe el precedente lejano de la serie “*He dissapeared into complete silence*”, realizada por la artista franco norteamericana en 1947. Realizada con técnica de grabado, en ella cuenta, a través de nueve láminas, lo que llegó a calificar como “un descenso hacia la depresión”, Ni muy figurativo, ni tampoco linealmente narrativo estamos en plena época del apogeo abstracto, sin embargo la sucesión de las imágenes, que están acompañadas por frases escritas, va sugiriendo un conjunto que posee una progresión en su desarrollo. De la misma manera que las palabras podían jugar tanto a ser narraciones absurdas, teñidas de humor negro (*Una vez un hombre se enfadó con su mujer, la cortó en trozos pequeños, hizo un cocido con ellos. Luego telefoneó a*

¹⁵⁰ LLORCA, Pablo: “La legitimidad del dibujo”, El periódico del Arte no.30, Madrid, Febrero 2000, p 18.

sus amigos y los invitó a una fiesta con cocktails y cocido. Acudieron todos y se lo pasaron muy bien.), como tener una función más elusiva, las imágenes mostraban figuras arquitectónicas precisas que cabe interpretar de manera metafórica, y cuya forma vertical posee una relación clara con el cuerpo humano, como sucedió con numerosos dibujos y esculturas realizadas por ella alrededor de esa época.

Son figurativas, como he dicho, pero a la vez son metafóricas. Lo significativo, no obstante, es la adopción de cuadros cuyo sentido pleno sólo es posible descifrar a través de la sucesión consecutiva. Una apuesta extraña para el mundo del arte de entonces, que se debatía por la depuración extrema (ni imagen alusiva ni atisbo narrativo). Sin embargo, procedentes de mundos extraños pese a su condición de vecinos, existían creadores que tenían relación estética, ya que seguramente no personal, con los esfuerzos seriales de Louise Bourgeois. Personas como el excéntrico Edward Carey, un creador de historietas y viñetas que erigía series no siempre narrativas, constituidas por inquietantes dibujos y palabras que podían ser explicativas o elusivas (no me atrevo a llamadas poéticas). Dibujos que, como en el caso de aquélla, podían ser apreciados de manera autónoma pero cuyo contexto preciso es la serie. El, que había nacido en 1925, publicó su primer relato ilustrado en 1953, aunque tras varios años de trabajo anónimo. Desde entonces hasta su muerte en 2000 trabajó en numerosas obras compuestas por imágenes y palabras, en las que alternaba relatos más narrativamente ortodoxos con otros compuestos por viñetas no ligadas entre sí de una manera estricta, y en las cuales destilaba humor negro y relaciones absurdas alejadas de la lógica. En otras series, como "Bug Book", utilizaba animales como protagonistas, un papel que en muchas ocasiones reservaba a los niños (a los cuales, él también, veía como fuente de inquietudes).¹⁵¹ El interés de Louise Bourgeois por evitar la endogamia artística es lo que posiblemente ha conducido a su obra a estar más atenta a la realidad, aunque sea a la suya propia en relación con el mundo exterior, y fiarse en mayor medida de sus intuiciones y necesidades expresivas. A lo cual debe sumarse su escaso éxito comercial entonces, que la libraba de la atadura de tener que repetir fórmulas estilísticas de identificación propia. Su definición del arte que se rehúye a

¹⁵¹ LLORCA, Pablo: "La legitimidad del dibujo", El periódico del Arte no.30, Madrid, Febrero 2000, p 19

sí mismo ("El arte no habla del arte. El arte habla de la vida, y eso lo dice todo") es interesante porque ilumina la distancia marcada por tantos artistas posteriores, que en sus dibujos tratan de evitar los metalenguajes y la incidencia artística de sus obras, para concentrarse en cómo registrar una idea de manera visual. ¹⁵²

¹⁵²FLOOD, Richard, y GOBER, Robert: Interenterview" en AA.VV: Robert Gober. Sculpture+Drawing, Minneapolis, Walker Art Center, 1999, p 126.

VII. BREVISIMA NARRACIÓN DE LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS.

Revisando las colecciones de libros de la escuela, me encontré con ésta publicación del Maestro Jorge Tovar en 1976, y me pareció interesante incluir un extracto de un documento que llegó en ése entonces a repartirse en los pasillos de la misma.

Dr. Francisco Sedano en su libro "Noticias de México" menciona la fundación de la Escuela. En el tomo 1 pág. 23 dice: Academia de San Carlos, De Pintura, Arquitectura, Escultura y Dibujo, proyectada y formada por el señor Don Fernando José Mangino, superintendente de la Real Casa de Moneda: comenzó en 29 de Agosto da 1781. La aprobó su majestad Carlos III, por real cédula fechada en el Escorial, al 18 de Julio de 1775, mandada guardar y cumplir por decreto del excelentísimo señor Conde de Gálvez, virrey de esta Nueva España, el 18 de Noviembre de 1775. La Fundación de su pública apertura se celebró en el salón del Palacio en 4 de Noviembre de dicho año de 1785. (Francisco Sedano. Noticias de México. Colección Metropolitana No. 33 D. D. F. Secretaría de Obras y Servicios).

Ciertos acontecimientos relacionados con la Escuela son de la más variada índole: A veces conmovedores como en el caso de un maestro que no pudo asistir a su clase por no tener que ponerse encima, tal era la penuria.

Otras lamentables, como las dos ocasiones en que se suspendió la enseñanza por no haber dinero.

Algunos muy significativos como la rebelión de los artistas donde la participación de los pintores Gerardo Murillo (Dr. Atl.) y David Alfaro Siqueiros fue importante.

La relación cronológica no es la finalidad del presente escrito, más bien señalar algunos aspectos relacionados con la Enseñanza a lo largo de DOS SIGLOS.

El primer Director y Maestro de grabado en hueco fue: Jerónimo Antonio Gil, de arquitectura y Matemáticas: El Ingeniero Militar Miguel Costansó. Otros Maestros fueron: Cosme de Acuña, José Arias, Joaquín Farbregat, Ginés de Andrés. Todos ellos Españoles egresados de las Academias de San Fernando de Madrid o de la Academia de Valencia.

En su inicio, los estatutos de la Escuela establecieron como autoridades: "El vice protector (cargo privativo del virrey), un lugarteniente o presidente, los conciliaros, los académicos de honor, un Director General, dos Directores de Pintura, dos de Escultura, dos de Arquitectura, dos de Matemáticas, y dos de Grabado, Tres Tenientes de Pintura y tres de Escultura, Académicos de Mérito y Académicos Supernumerarios".

(Actualmente para nosotros debe ser motivo de regocijo el no padecer una dictadura militar como en algunos países del sur: En la Escuela no solamente habría tres tenientes de pintura y tres de Escultura; con seguridad que el director sería un general.

Posiblemente los estudiantes al terminar sus estudios, en vez de Licenciado en Artes plásticas o Artes Visuales, podría ser: Soldado raso en Artes Plásticas, Cabo en Artes Visuales, Teniente en Diseño Gráfico, Sub Teniente en Arte Cinético, Mayor, coronel, etc. etc.

¿Acaso no se oiría fantástico: General de Brigada en Artes Plásticas o General de División en Artes Visuales?

Y lo máximo: Mariscal en Diseño Gráfico.

Bien, una Escuela de Arte Militarizada; Así ningún artista se saldría del huacal que caray ¡Arguiría cualquier engendro fascistoide!

En esa época, dos cosas fundamentalmente influyeron en la orientación de la enseñanza: La religión y el aspecto racial.

Puede decirse que la religión era el eje en torno del cual, giraban muchas actividades de carácter vital, imposible que las artes plásticas quedaran alejadas, el dibujo, el grabado en hueco o en lámina, la pintura, la escultura y la arquitectura fueron encauzadas también hacia la religión.

El santoral Cristiano y la Biblia fueron inagotable fuente de temas.

En forma aislada retratos del Rey o los Virreyes, nobles, frailes etc.

A fines de 1700 y principios de 1800 se agregó en las clases de dibujo la copia de modelos en yeso de estatuas Greco-Romanas, en la clase de arquitectura el conocimiento de los órdenes Griegos. El Neoclasicismo empezó a sustituir el estilo Churrigueresco.

Si todavía en la actualidad cualquier tendero, garbancero o carretero que en España "no tenía en que caerse muerto" se considera conquistador y por lo tanto muy superior a los indios; podemos imaginarnos las ínfulas o jactancias de esos primeros maestros de la Escuela. "Hidalgos de noble alcurnia" En sus manos quedó la responsabilidad de orientar la enseñanza.

En sus manos quedó más la orientación con las patas.

Si algún paisano suyo conocedor por supuesto hubiese tenido la osadía de reprobar ese tipo de enseñanza. ¡Plegue a Dios que hubiera tenido problemas con la guarura!

Ni se diga si algún alumno nativo pensionaron a algunos alumnos indios hubiera tenido el atrevimiento de decir: ¡Me parece una estupidez, copiar esas estatuas que ni siquiera son de piedra; nosotros que somos nietos de excelentes pintores de códices y extraordinarios escultores!

Casi lo mismo pasa con nuestros hermanos allá en Tlatelolco, los frailes enseñándoles latín y teología. ¿Haber para qué?, ¡Me parece da lo más idiota!

Veinte ostias hubieran resonado en la clase y el muchacho hubiera ido a dar con sus huesos a las mazmorras de la inquisición.

Por falta de dinero, en 1821 se suspendió la enseñanza.

Un turista de esa época apellidado Bulloch escribió en 1823.

“...veinte años de guerra interna e insurrecciones han producido un cambio deplorable en las artes. Al presente no hay un solo alumno en la Academia y aunque su venerable presidente vive todavía, está en la miseria y casi ciego.”

Por decreto del 2 de octubre de 1843 el Presidente de la República Antonio López de Santa Anna rehabilitó otra vez la Escuela señalando fondos para funcionamiento.

Contrataron para maestros de pintura y escultura a dos Españoles (para variar) Pelegrín Clavé y Manuel Vilar, un italiano para la clase de paisaje, Eugenio Landesio.

Como en Italia no pudieron contratar maestros para grabado en hueco y lámina, contrataron dos ingleses; Santiago Bagally y Jorge Agustín Periam. Para promover la arquitectura contrataron a Javier Cavallari (La enseñanza se internacionalizaba más).

Cavallari (La fachada actual de la Escuela es obra de él). Llegó a México en 1856, para reorganizar la carrera de Arquitectura con la ingeniería, de manera que pronto se vio impartir, junto con las clases de ordenes clásicos, las de puentes y vías, férreas, aunque este dualismo no había de prolongarse mucho tiempo, separándose las dos especialidades con las reformas de 1868.

¡Perfecto! así una estación para ferrocarriles ostentaría airoas columnas dóricas o corintias. Ahora la dualidad es Artes Plásticas- Diseño Gráfico. ¿Cuándo se separarán? difícil saberlo.

Según se orientó la enseñanza, el academismo tuvo gran auge en la Escuela desde fines de 1800 hasta 1935 1940 no solamente porque los maestros fueron europeos también porque fue la corriente artística dominante en la mayoría de las academias o escuelas de Bellas Artes.

Surgió uno que otro pintor de retratos, bodegones o paisajes como José María Velasco. De hecho, con este pintor tiene su inicio la Escuela mexicana: Pintura grabado o escultura con características propias y por lo tanto diferentes de lo europeo.

Saturnino Herrán José Guadalupe Posada, Manilla, Picheta, Gerardo Murillo Dr. Atl, Francisco Goitia, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y otros muchos artistas consolidan propiamente nuestra Escuela Mexicana muchos cretinos quieren ignorar su existencia.

Para principios de este siglo ya todos los maestros fueron mexicanos la mayoría habían estudiado en Roma o París.

Alfredo Ramos Martínez, Benjamín Coria, Luis Sahagún, Arnulfo Domínguez Rello, Ignacio Asúnsolo, Fidias Elizondo son los nombres de algunos Maestros de la Escuela hacia 1920 1940.

Precisamente por haber tenido su formación artística en academias Europeas, esos y otros maestros continuaron la línea académica en la enseñanza.

Por decreto del 26 de mayo de 1910 la escuela se incorporó a la U.N.A.M.

Como algo interesante en la vida de la Escuela cabe mencionar la "insurrección" de los alumnos y en la cual los pintores Gerardo Murillo (Dr. Atl.) y David Alfaro Siqueiros, tuvieron una participación muy activa. Posteriormente a ese acontecimiento los alumnos estuvieron aletargados hasta culminar con la apatía reinante, en la actualidad (Honrosa excepción hecha del Grupo 201 y algunos otros alumnos.)

En lo que va de este Siglo, han sido directores de la Escuela: Ingenieros, Arquitectos, Profesores, Pintores, Escultores y hasta Licenciados.¡”

México, D.F. Noviembre de 1976.

JORGE TOVAR

VIII. Obra Personal

DEL TRABAJO PERSONAL.

El presente estudio hace una reflexión continua, sobre el resultado plástico al que el artista llega ,después de, en primera instancia , aceptar su formación, su entorno, su pertenencia, su visión, las circunstancias que lo conforman; en general el bagaje que carga, más el entendimiento de su postura en el momento plástico, social ,político, cultural que lo precede.

Habiendo seguido el lector, el hilo conductor de la presente Tesis, es fácil llegar a una conclusión, que pudiera definir las características del trabajo personal; es por ello que por sugerencia del asesor de la presente Tesis, El Doctor Eduardo Chávez Silva, solamente se anexaron algunas reseñas que se han hecho sobre mi trabajo personal, que pueden ayudar a entender el camino recorrido.

ARTURO SOTOMAYOR

URBANISMO Y LO DEMÁS

El 12 de diciembre de 1991, en el aula consagrada al arquitecto y urbanista, Maestro Emérito de la Facultad correspondiente y Presidenta de la Academia Nacional de Arquitectura, fueron entregadas las preseas Alberto J. Pani correspondientes al ganador y finalista del Premio 1991 a la Composición Arquitectónica, a cuyo concurso previo convocó la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, por octavo año consecutivo.

El concurso es a escala nacional. En cada Escuela de Arquitectura que funciona en la República Mexicana se lleva a cabo una competencia para calificar coronado representante de esa escuela, o facultad. Terminada esta prueba eliminatoria los ganadores de cada estado de la República en los que funciona una Escuela o Facultad de Arquitectura y, en el Distrito Federal, la UNAM y las facultades de las universidades privadas como la Ibero o La Salle, por ejemplo, así como la Anáhuac. En esta gran justa, participan estudiantes de los dos últimos semestres y arquitectos titulados no mayores de 25 años.

En 1991, como en otros años, participaron: un representante de cada una de las Facultades de Arquitectura afiliadas al ASINEA y un representante de cada uno de los talleres de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Las modalidades de este concurso son, en verdad, impresionantes por su rigor e imparcialidad. En este orden, el Premio "Alberto J. Pani" es ejemplar; quienes participan cada año en calidad de finalistas son muchachos de calidad excepcional, como lo señalaron el día 11 don Mario Pani y el director de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, que es el Maestro en Arquitectura Xavier Cortes Rocha.

Este premio fue instituido por voluntad del Maestro Mario Pani. Quien esto escribe considera que significa un homenaje a la tarea creadora del Ingeniero Civil don Alberto J. Pani, hombre de principios éticos y de voluntad creadora. Formó parte del grupo de jóvenes mexicanos, unos ya

profesionales en diversas ramas y otros estudiantes de carreras universitarias, que tomaron parte activa en la Revolución Constitucionalista, a la que dieron brillo con el intelecto y con las armas en la mano desde 1913.

El resultado cada año es mostrarle a la nación mexicana la excelencia de las nuevas generaciones; la excelencia auténtica, hija del saber y de la obra que es al final, lo único que trasciende. En el curso de este torneo de jóvenes mexicanos valiosos, ellos se presentan y examinan ante sí mismos, en aislamiento total. Cada año va a ganar el auténticamente mejor por obra y gracia de su obra, con absoluta exclusión de la maniobra.

Arturo Sotomayor Albrecht estudiante del noveno semestre de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán fue el ganador del concurso Alberto J. Pani 1991.

Luego del análisis y evaluación de las condiciones de ubicación y del manejo de espacio, plástica y composición arquitectónica, el jurado seleccionó el proyecto AS-1234 elaborado por Arturo Sotomayor, como el mejor trabajo de los 33 proyectos presentados en el certamen.

El premio Alberto J. Pani se otorga cada año y desde 1985 al estudiante que se distingue en el Área de Composición Arquitectónica. Este año correspondió el primer lugar a la ENEP Acatlán y se espera que el próximo concurso fomente el interés y la Inquietud de los estudiantes por participar.

PIA HERRERA.

Fuerte empatía entre Sotomayor y su obra

Si algo caracteriza la obra del arquitecto Arturo Sotomayor es la persistencia de su imaginario. En ella habita un repertorio de personajes que, lejos de ilustrar aspectos ligados a lo sensorial, encarnan experiencias donde el desgarramiento aún no pierde su voluptuosidad. Antes de la integración de la audiencia en la obra, el pintor y sus criaturas han desarrollado una fuerte empatía que explica ese aire de familiaridad presente en sus dibujos y pinturas.

De la superficie lo que emerge es la más reciente exposición del artista, que se exhibe hasta el 28 de este mes en la estación Centro Médico, de la Línea 9 del Metro.

Para Irving Domínguez, quien comenta la muestra, el artista no oculta su pasión por el cómic: saca provecho de las estrategias de representación que caracterizan a ese género para llevarlas al terreno pictórico, y enfatiza la importancia de una mirada que examina sus trazos, al no crear una descripción minuciosa que permita insertar sus imágenes en cierta narración preestablecida (ese trabajo corresponde a quienes miran). También del universo de las viñetas el pintor recupera el aire de mascarada, de carnaval.

Esta dinámica entre imágenes y testigos, asegura Domínguez, se hace evidente en la serie de retratos fotográficos que acompañan esta exhibición. El espectador hallará en estos retratos, al igual que en varios de los cuadros y dibujos, frases que lejos de explicar o demostrar el contenido figurativo vuelven más compleja la relación entre espectador y la obra.

Para él aquí sus pinturas son regreso al dibujo. Su trabajo tiene estilo muy definido en el marco de obra figurativa. En esta exhibición fue relevante apreciar la expresión como un proceso arquitectónico. “Yo defiendo que los arquitectos, por sí mismos, son inicialmente artistas que pasa es que hacer arquitecto no necesariamente es

construir edificios; también es un arte que puede trabajarse en diversos caminos”, concluyó el artista.

Arturo Sotomayor tiene una amplia experiencia profesional, resultado de haber dirigido centros culturales y galerías. Su labor docente lo ha ejercido en la UNAM, en las universidades La Salle y del Valle de México, por mencionar algunas.

Él hace recordar al público la saturación que caracteriza la actual experiencia visual cotidiana, como la que muchos ciudadanos reconocen en sus viajes por el Metro.

Otra muestra

Percatarse de qué pasa cuando los universitarios se sienten observados por personajes representados en una obra plástica es un juego que pudo apreciarse en Dibujos para cafetear, del arquitecto Arturo Sotomayor, muestra que se exhibió de crear una respuesta en el espectador. Lo interesante de las 14 piezas que conformaron la exposición es que fueron hechas expresamente para ese espacio, para exponerlas en una cafetería y para que a la vez de que el público vea las obras lo cual obviamente ocurre ellas lo vieran a él.

ROBERTO CIENFUEGOS.

La concepción plástica, así como la forma de llegar a la solución terminada son procesos en los que el artista se involucra de tal manera en que se iterna en los laberintos que cada uno de los caminos de la creatividad conllevan. En la obra del maestro Sotomayor podemos encontrar una búsqueda que precedida por planteamientos filosóficos se profundiza en una enorme gama de soluciones plásticas que solamente podrían salir de una mente plena.

El maestro Sotomayor es un virtuoso del realismo, maestro en las técnicas tradicionales, su obra se presenta como una de las pocas que rescatan a las técnicas de los grandes maestros de Flandes, basado en el magistral dominio del claroscuro, las veladuras y el conocimiento de la figura humana el maestro Sotomayor es uno de los pocos artistas jóvenes que manejan una técnica que solo los grandes maestros conocieron.

Asimismo Sotomayor se ha volcado a experimentar con técnicas y materiales contemporáneos creando propuestas expresionistas y matéricas que le han permitido abarcar una serie de posibilidades en resultados y propuestas. Sus cuadros son de carácter provocador, encantan y agreden de manera intelectual, obligan a pensar, "uno como artista debe de lanzar su propio grito, decir lo que quiere decir, hacer lo que tienes que hacer, tal vez a muchos no les guste lo que dices, tampoco si les gusta lo que pintas o no, eso no importa, lo que importa es ese pedazo de lienzo en ese pedazo de tiempo que tienes para poder decir. Los seres artistas tenemos la oportunidad de sentir lo que nos rodea, de ver y ser críticos, de levantar la voz y establecer nuestros puntos de vista, debemos innovar producir, crear, sin límites."

La obra de Sotomayor abarca la pintura de gran formato, el dibujo, el grabado, arte objeto, video e instalación, creando una producción que carece de limitaciones conceptuales y es una de las más prolíficas y creativas del medio del arte contemporáneo. Para saber más www.arturosotomayor.com

IRVING DOMINGUEZ

De la superficie lo que emerge

Si algo caracteriza la obra de Arturo Sotomayor es la persistencia de su imaginario. En él habita un repertorio de personajes que, lejos de representar o ilustrar aspectos ligados a lo sensorial, encarnan experiencias liminales, aquellas donde el desgarramiento aún no pierde su voluptuosidad, relajando los límites entre el placer, la conciencia del cuerpo que lo padece y la mirada de los espectadores. Pero antes de la integración de la audiencia en la obra, el pintor y sus criaturas han desarrollado una fuerte empatía que explica ese aire de familiaridad presente en sus dibujos y pinturas.

Sotomayor no oculta su pasión por el cómic, saca provecho de las estrategias de representación que caracterizan a ese género para llevarlas al terreno pictórico y enfatiza la importancia de una mirada que escrute sus trazos en lugar de esperar una descripción minuciosa que permita insertar sus imágenes en cierta narración preestablecida (ese trabajo nos corresponde, mirones). También del universo de las viñetas el pintor recupera el aire de mascarada, de carnaval, que favorece una relación lúdica entre el espectador y el desfile incesante de trazos que figuran rostros, sombras, escenarios, ambientes, presupuestos sobre la representación, lo que representa o deja de significar.

Esta dinámica entre imágenes y testigos se hace evidente en la serie de retratos fotográficos que acompañan la exhibición. A partir de las limitaciones técnicas de la cámara Polaroid (y del tipo de impresiones que produce) Arturo Sotomayor elabora un juego en el que cada participante hace su mejor esfuerzo para capturar el espíritu de las fiestas donde se realizaron las tomas, obligándolos a interpretarse tal v como desean verse, no como se percibían en ese momento. En estos diarios del desvelo, el autor provoca una serie de caracterizaciones que parecen obviarse mediante la presencia continua de máscaras que aparecen a lo largo de la serie.

El espectador hallará en estos retratos, al igual que en varios de los cuadros y dibujos, frases que lejos de explicar o demostrar el contenido figurativo vuelven más compleja la relación entre espectador y obra. La incursión del texto en el plano de la representación visual aleja la obra de Arturo Sotomayor de cierta relación tradicional con lo figurativo y nos recuerda la saturación que caracteriza nuestra experiencia visual cotidiana, como la que muchos ciudadanos reconocen en sus viajes por el metro.

CONCLUSIONES.

Si tuviéramos la oportunidad de materializar lo expuesto en un análisis cualitativo y también cuantitativo de los acontecimientos en nuestro país y particularmente en esta región, es probable que los resultados nos produjeran indicadores bastante desalentadores sobre las tendencias manifestadas a nivel del pensamiento y de la realidad.

Tomemos como ejemplo a los jóvenes y adolescentes y particularmente, a estos últimos: El estudio del desarrollo de la adolescencia, desde el punto de vista del psicoanálisis nunca pudo separarse del momento social. Según Bleger, considerando los postulados de Pichon Riviere:¹⁵³ En nuestra época, la mayor parte de los adolescentes se identifican con lo posmo, cabe sospechar que en las postrimerías de la modernidad, la adolescencia ha dejado o está dejando de ser una etapa del ciclo vital para convertirse en un modo de ser que amenaza por envolver a la totalidad del cuerpo social.

En cuanto a los adultos, la modernidad sabía o creía saber qué era ser adulto, cómo vestirse, comportarse, actuar y pensar como tal. Había una identidad sexual definida, tenía una situación laboral estable, una pareja, una independencia económica, tenía metas, creía en el progreso, tenía esperanzas. La capacitación laboral o profesional es constante, exigente. Ya no podemos decir he llegado, ahora hay que mantenerse. La consigna es no envejecer: los adultos imitan fascinados a los jóvenes, confraternizan con ellos, borra las cuestiones generacionales.

Estas pautas, estos parámetros son los que reflejan la realidad social y cultural del momento que vivimos. Si tomamos en consideración las premisas de William

¹⁵³ PICHON-Rivière, Enrique; *El proceso creador*, ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1987.

Morris, deberíamos plantearnos que la ciudad en la que vivimos y el hábitat a que aspiramos, no son precisamente aquellos modelos determinados por la particular realidad de la ciudad ni de un país del mundo no desarrollado, sino por la imposición de pautas importadas que nada tienen que ver con la necesidad y la pauta cultural local. ¿No será que debemos elaborar una nueva síntesis, probablemente también transgresora y desprejuiciada, pero nueva, auténtica, con pertenencia, con identidad? Quizás debamos comenzar a respetar nuestras costumbres, nuestro espacio, nuestro pasado y nuestro presente, que son los que pautarán verdaderamente nuestro modus vivendi, nuestro hábitat.

Todas las transformaciones que sufre nuestra América en los últimos 50 años encuentran su expresión más contundente y visible en la ciudad, el arte y su arquitectura. A pesar de la dureza de las condiciones actuales hay un deseo muy poderoso de cambiar la realidad actual hacia espacios urbanos que materialicen las ansias de un mejoramiento en las acciones que se llevan a cabo.

La arquitectura no sólo es estética, sino también es ética, moral, manera de pensar y de vivir. La dialéctica de la arquitectura refleja la dialéctica de la vida. En ella existen simultáneamente: continuidad y mutación, lo universal, lo nacional y lo individual, lo objetivo y subjetivo, lo intelectual y lo emocional, lo eterno y lo transitorio, lo objetivo y contextual.

La relación entre el arte y la arquitectura estará presente en los procesos sociales, integrando, diferenciando y estableciendo formas conceptos y nuevas posturas, que dependerán de los creadores para posicionarse en su momento y su tiempo.

BIBLIOGRAFIA Y OBRA CONSULTADA

ADOMO, Francesco .Accademie e Istituzioni Culturali a Firenze Ed. Olschki. Florencia.1983

ALEXANDER, Christopher.-Urbanismo y Participación- 2a. edición - Ed. Modern art. L.A. 1991 1978

ALIAGA, Juan y José Cortés, Arte conceptual revisado. Ed. Paidós. Valencia, 1990.

ANDERSON, Perry. Los orígenes de la posmodernidad. Anagrama. Madrid, 2000.

ARHEIM, Rudolph. - El lenguaje visual. El pensamiento visual: breve resumen y relaciones con la teoría de la comunicación. Editorial Lumen, Madrid, 1998

AROCENA, Felipe. La modernidad y su desencanto, Vintén Editor, Montevideo,

ATTOE & SYDNEY, H. Brisker. La Arquitectura de Ricardo Legorreta Noriega LIMUSA, México. 1990.

AUMONT, Jaques.- El origen de las ideas, Ediciones destino. España. 2003

BÁEZ, Macías, Eduardo, Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Antigua academia de San Carlos (1781-1910) División de estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2009.

BALLESTEROS, Jesús, "Postmodernidad y tercer milenio", Ed. Persona y Derecho, nº 43, 2000.

BALLESTEROS, Jesús, Postmodernidad: decadencia o resistencia, Ed. Tecnos, Madrid. 1989 4º ed. 2000

BATTISTA, Leon, Alberti 1404-1472, Paris, Editions de l'Imprimeur, 2004 in italiano: Michel Paoli, Leon Battista Alberti, Torino, Bollati Boringhieri, 2007,

BECH, Julio Amador. El significado de la obra de arte. Ed. UNAM .México 2008.

BELLUCI, Alberto G. Breve Historia de la arquitectura. Ed. Claridad. Argentina. 1989

BENEVOLO, Leonardo - Historia de la Arquitectura Moderna. Ed. Gustavo Gilli. Madrid. 1974

BENÉVOLO, Melograni y Giura Longo - La proyección de la ciudad moderna. Ed. Gustavo Gilli. Madrid. 1980

BENJAMIN, Walter, en Tesis de Filosofía de la Historia. Ed. Taurus, Madrid 1973

BLONDEL, Jacques-François.- 1737 - De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration en général. Ed. Payot, Francia. 1995

BOLGER Doreen y Nicolai Cikovsky, Jr. Eds. *American Art Around 1900*, National Gallery of Art, Washington. DC, 1990.

BONET Correa, Alfonso. Tipologías Arquitectónicas. Siglos XVIII y XIX. Real Academia de San Fernando, Fondos Del Museo De la Real Academia de San Fernando. Madrid 1999.

BOURGEOIS, Louise: Tender Compulsions, *World Art*, febrero 1995.

BORNOVA, Dibujo de Campo y Topografía para Arqueólogos. Arqueología y Patrimonio, Madrid. 2011.

BRUJAS DE, Gerardo: una introducción al arte general del dibujo, 1674, tomado de Hellen Powell y David Letherbarrow ,master pieces of Architectural Drawing, Ed. Orbis, Londres. 1982

BURKHAM, Reimschneider, Uta Grosenick.-Arte de Hoy. Taschen. Colonia. 2005

CANTARELL, Francisco Serra, La estructura ausente, Editorial Lumen, Madrid, 1994

CHUECA, Fabián, Juan Manuel: El arte del siglo XX, Ed. Plaza Janés, DF, México, 1996.

COLLIGNON Edouard- Charles- Romain .1885. Pontsmétalliques. Ed. Payot, Paris, 1995

CONNOR, Francis, V. O, Ed., Art for the millions, Ensayos para los 1930 por los artistas y administradores del WPA, Ed. Federal Art Project, Washigton,1973.

COUGNY, Adolphe Robert & Gaston, Dictionnaire des Parlementaires français, 5 volúmenes. Ed. Bourolton, Paris, 1889

D. MAZZINI, S. Martini. Villa Medici a Fiesole, Leon Battista Alberti e il prototipo di villa rinascimentale. Ed.Centro. Firenze 2004.

D'ÁVILER, Augustin Charles (1653 – 1701)... Tratados históricos de puentes. Ed. Payot, Francia. 1990

DE CHIRICCO, Giorgio. Memorias de mi vida. . Editorial Síntesis .Roma.2004

DE MICHELI, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza editorial, Madrid.1995.

DE SASSURE . F, Cours de linguistique générale, Ed. Payot, Francia. 1995

DEL CONDE, Teresa. Una visita Guiada. Breve Historia del Arte Contemporáneo de, Plaza Janés, Mexico, 2003.

DOSS, Erica, Benton, Pollock, and the politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressinism,Ed. Modern art. L.A. 1991

DURAND, Nouveau précis des leçons d' architecture , données a l'Ecole imperial polytechnique. Ed. Fantin, Ed. Toulouse. París.1813

ECO, Umberto 1968,La estructura Ausente. Ed De bolsillo. Madrid 2005

FERNÁNDEZ, Justino. Arte moderno y contemporáneo de México. Siglo XIX y XX, 2 vols, Ed. UNAM, Mexico, 2001.

FISCHER, Ernst. La necesidad del arte, Ed. Planeta Angostini, Barcelona. 1966.

FORNES y Gurrea, Manuel. Observaciones sobre la práctica del arte de edificar y Álbum de proyectos prácticos originales de Arquitectura1841 y 1846.Ed.Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid .1995

FUENTES Rojas, Elizabeth, La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico, Primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843 División de estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

GARCIA Sánchez, Jorge, Los arquitectos Españoles frente a la antigüedad, Historia de las pensiones de arquitectura en Roma. (Siglos XVIII y XIX) Ediciones Academia de Bellas Artes de Madrid. Madrid. 2005

GARCÍA, Canclini Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, Ed. Grijalbo, México. 2003.

GARIBAY, Roberto, Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, División de estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

GLUSBERG, Jorge - Moderno, Postmoderno – Ed. Taschen. N.Y. 1993

GODFREY, Tony. Conceptual Art. London, Ed. Phaidon Press, London. 1998.

GONZALEZ, Rueda Anna, La Modernitat, Joan Campàs Montaner y Anna González Rueda. Ed. Payot, Barcelona. 1995

FERNANDEZ, Horacio: Enfriando a Gordillo Luis Gordillo, Ed. DDT, Madrid. 1993

GOBER, Robert". Whitney Museum of American Art. Ed. ART news. N.Y. 2012

GORDILLO, Luis Los dibujos del teléfono. Ed. DDT. Madrid. 1993

GÖSSEL, Peter/ LEUTHÄUSER, Gabriele. Arquitectura del siglo XX. Ed. Taschen, Colonia. 2001

GREENBERG, Clement, Art and Architecture, Ed. Boston. N.Y. 1961.

GUASCH, Ana María. El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural. Ed. Alianza Editorial, Madrid. 2000

GWIT, Joseph. An Encyclopedia of Architecture, Historical, Theoretical, and Practical, Ed. Boston. N.Y. 1859

HABERMAS, Jürgen 1962: Historia y crítica de la opinión pública. Gustavo Gili, Madrid. 1981.

HABERMAS, Jürgen, 1963: Teoría y práctica; Teoría y praxis. Estudios de filosofía social. Ed. Tecnos, Madrid. 1987

HABERMAS, Jürgen. El discurso filosófico de la modernidad, en El pensamiento posmetafísico. Ed. Taurus. Barcelona. 1990.

HAGGERTY, George, *Gay Histories and Cultures: An Encyclopedia*. 2. Ed. Taylor & Francis. Columbus. 2000

HARRISON, Charles, Paul Woods, eds, *Art in Theory 1900- 1990; an Anthology of Changing ideas*, Ed. Taschen. Londres. 1992

HEMINGWAY, Andrew .Critical Realism in The History of American Art, en Debora L. Madsen ed. *Visions of America Since 1492*, Londres y Nueva York. Ed. Taschen N.Y. 1994

HERKENHOFF, Paulo: Louise Bourgeois, *Femme temps*, in *Louis Bourgeois: Blue Days and Pink Days*, editen by Jerry Gorovoy and Pandora Tabatabai Asbagui ,Ed. Fondazione Prada. Milan. 1997.

HILLS, Patricia, *Social concern and Urban Realism: American Painting of the 1930s* Ed. Arts. Boston. 1983.

HONNEF, Klaus. *Arte contemporáneo*. Ed. Taschen. 1991

LITTLE, Stephen, *Ismos para entender el arte*. Ed. Turner. España. 2005

KANDINSKI, Vasili . *Cursos de la Bauhaus*. Alianza Editorial, Madrid. 2003

KELLY, Mike: *Foul Perfection. Notes on Caricature*. Arforum, New York, January 1989. Citado en AA.VV.: *Mike Kelly*, London, Ed. Phaidon Press, 1999,

LAROUSSE, Pierre: Grand Dictionnaire Universel du XIX e siècle,1863-1890.Ed.Le Clere.Francia.1999

LEGORRETA Ricardo. El Jardín en la Arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna: Estudios Universitarios de Arquitectura, Volúmen 14. Darío Álvarez Álvarez. Michigan .Ed. Reverte,México. 2007

LIPOVETSKY; Gilles El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas, Ed. Anagrama.Madrid. 2000

LIPOVETSKY; Gilles. La era del vacío: Ensayo sobre el individualismo contemporáneo, Ed. Anagrama, Madrid.2000

LIVINGSTONE, Rodolfo - Cirugía de Casas - 2a. edición , Ed.Madrid. 1990

LLORCA, Pablo .Arte termita contra elefante blanco. Ed. ICO.2004

LLORCA, Pablo.La legitimidad del dibujo, El periódico del Arte no.30, Ed.Fundación. ICO,Madrid.,2002

MONGE, Gaspard. Traité élémentaire de statique ,Ed..Le Clere.París.1848

MONTANDER, Josep María,-Después del Movimiento Moderno- 1993

NASH, Eric P. Jacobson, Clare. Manhattan Skyscrapers (1ª edición). Nueva York: Ed Princeton Architectural Press.N.Y.2005

NAVARES, Paloma; Museo municipal de Málaga, Ed. Ayuntamiento de Málaga.. Malaga.2003

NERINKX, Erik.-The sparkle of Noise.-The Verlonen Man, Ed. Brussels.2004

NOELLE, Luise,Ricardo Legorreta. tradición y modernidad.UNAM, Ed.Coordinación de Humanidades - Colección de Arte 41.México. 1989

NORBERG SCHULZ, Christian. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture.Boston.1985

P.FIORE, Francesco: La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti allas coperta dell'antico nella città del Quattrocento,Ed. Skira, Roma. 2005.

PASAMAR, Gonzalo Alzuria. La historia contemporánea, aspectos teóricos e historiográficos.Ed. Síntesis.Madrid, 2007

PICHON -Rivière, Enrique; El proceso creador, ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1987.

PIZARRO, Lenin, La muerte del arte en Hegel, Notas sobre su estética, Biblioteca Nacional ,Ed. Arte y filosofía en Chile.Chile. 2005

PORTHOGHESI, Paolo, el ángel de la historia .Madrid.Blume,1985, publicado originalmente como L'ángelo della storia. ,Ed. Bari,Roma.1982

PREDEVILLE, Brendan. El realismo en la pintura del siglo XX, Ed. destino.España.2008

PRINCENTHAL, Nancy; A creative legacy: A History of the National Endowment for the arts, visual arts fellowship."L.A.2009

QUATREMER DE QUINCY, Antoine, título Dictionnaire historique d'architecture editorial Le Clere París. 1832 .

REED HALL, Mildred, The Fourth Dimension In Architecture: The Impact of Building on Behavior Ed.Reed Hall.USA.1975

SAINZ, Jorge:El dibujo de Arquitectura.Ed.Reverte.Madrid.2005

SEBRELI, Juan José, El Asedio a la Modernidad. Ed.Alfaguara. Madrid.1991

SIMON, Joan: Breaking the silence. An Interview with Bruce Nauman,*Art in America* 76,no.9 Nueva York, Septiembre .Art in América.L.A.1998

STACIE G.Widdifield.Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920) Ediciones CONACULTA.México2008

STOYLOV, Georgi , Una concepción de la Arquitectura UIA, México.1984

TEIXEIRA, Cohelo, José, Tendencias del consumo cultural ,posgrado virtual en políticas culturales y gestión. Chile.2009

THE SOLOMON GUGGENHEIM FOUNDATION .Premises. Invested spaces in visual arts, Architecture and design from France.Ed.Guggeheim. U.S.A.1998

TIPOLOGIAS ARQUITECTONICAS, siglos XVIII y XIX, Fondos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.1999

TOVAR, Jorge, Breve historia de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, manuscrito ,Ed.UNAM,ENAP.México.1977.

TOY, Maggie.Frontiers:Artist & Architects .Ed.Maggie Toy.U.S.A.1997

TURNER, P. V. Journal of the Society of Architectural Historians Vol. 42, No. 4 Ed. University of California Press.L.A.1983

UTRILLA, Hernández, Alejandra, Arquitectura Religiosa del siglo XIX, Catálogo de planos de la academia de San Carlos, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia de San Carlos,Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004

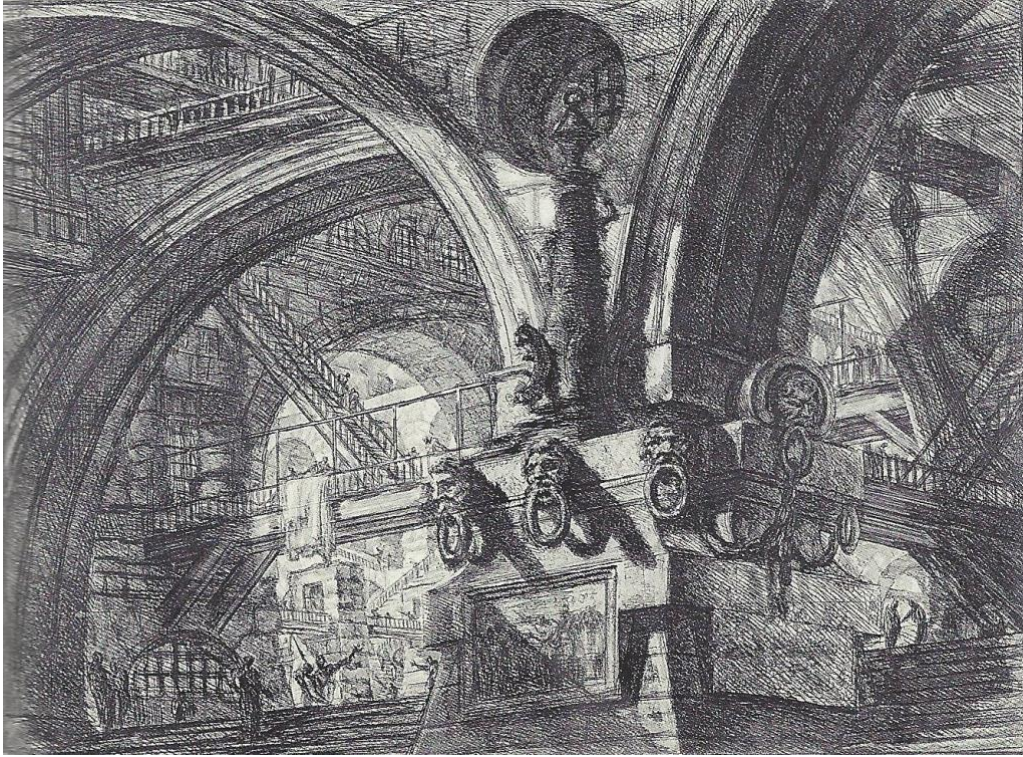
VAN DER MEER de Delf, en Gazette des beaux-arts, tomo 21, oct-dic Ed.Beux Arts.París1866

VIOLET-Le Duc,Eugene-Emmanuel. Dictionnaire de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle .Ed.Ferrat.Francia.1980

WARD, Frazer, Marc. C. Taylor; Vito Acconci. Phaidon.España..2002

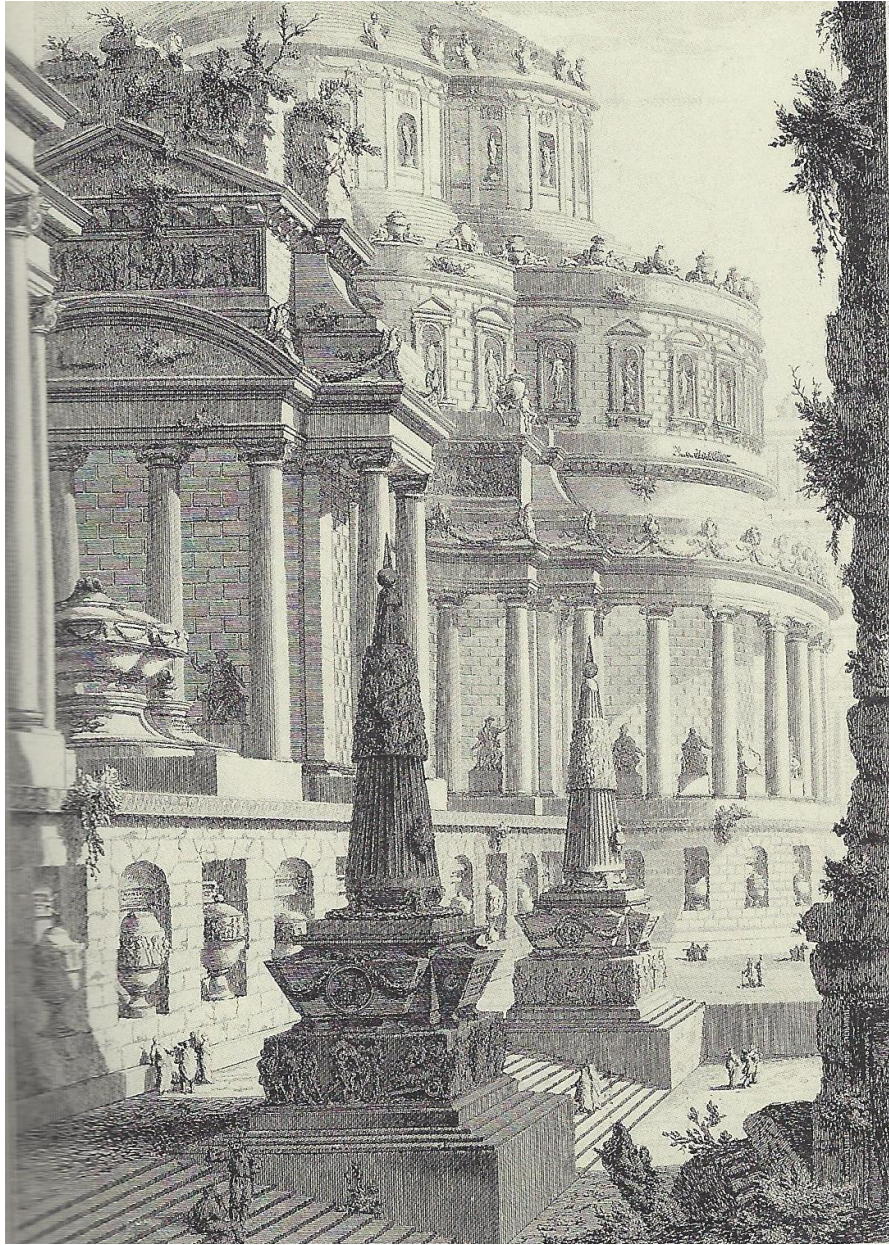
WIDDIFIELD, Stacie, G, Hacia otra historia del arte en México, La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920), Tomo II, CONACULTA, Ed. Arte e Imagen, Segunda edición.México. 2004

WINCKELMAN, Johann J. Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura (traducción y notas de Salvador Mas.Ed. Fondo de Cultura Económica.México.2008



I.- Arte y Arquitectura.

Anexo de Documentación Visual.



Mausoleo antico, 1945.

350 x 250 mm

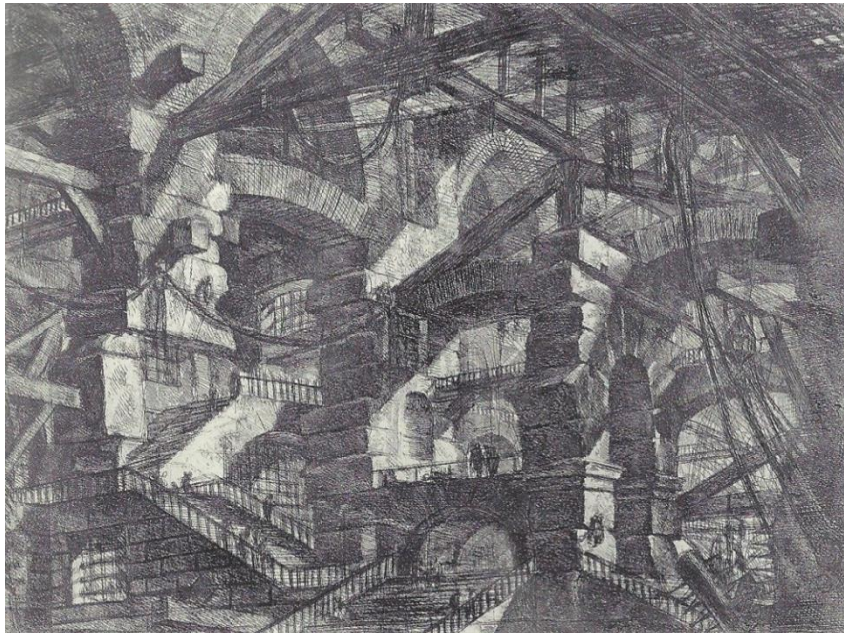
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Templo antico, 1945.

345 x 250 mm

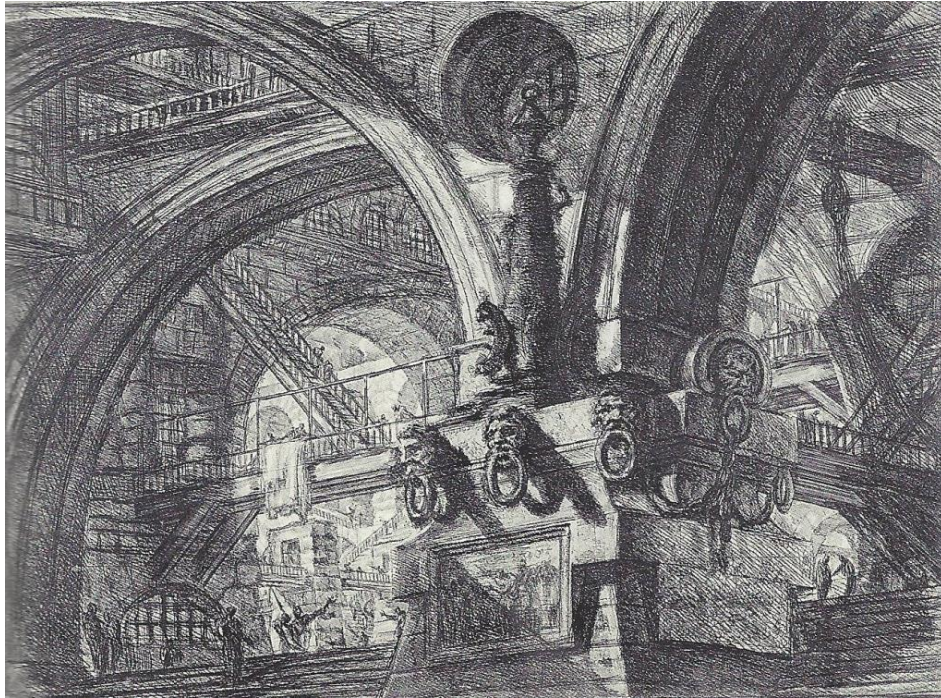
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Carcere XIV, 1948.

410 X 535 MM

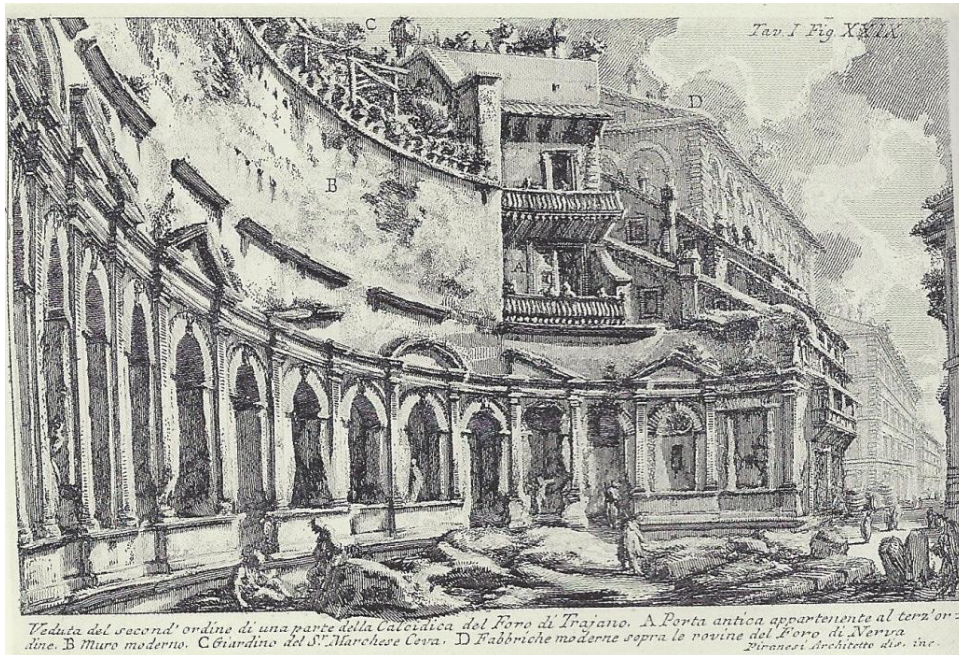
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Carcere XV, 1948.

405 X 550 mm

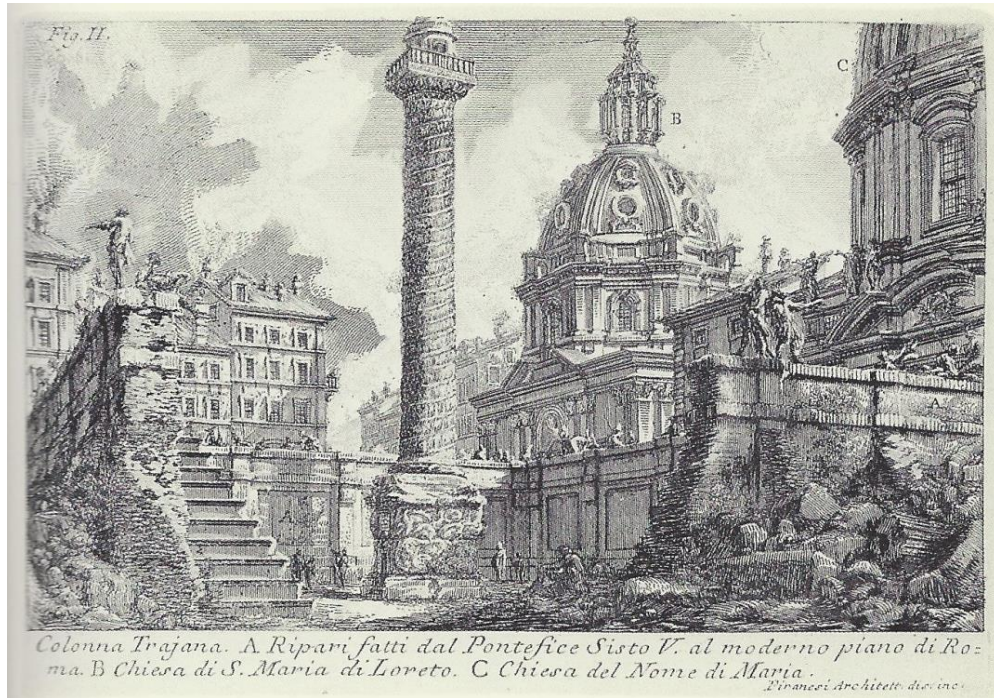
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Vaduta [...] di una parte della Calcedonia del Foro di Trajano, 1950.

128 x 205 mm

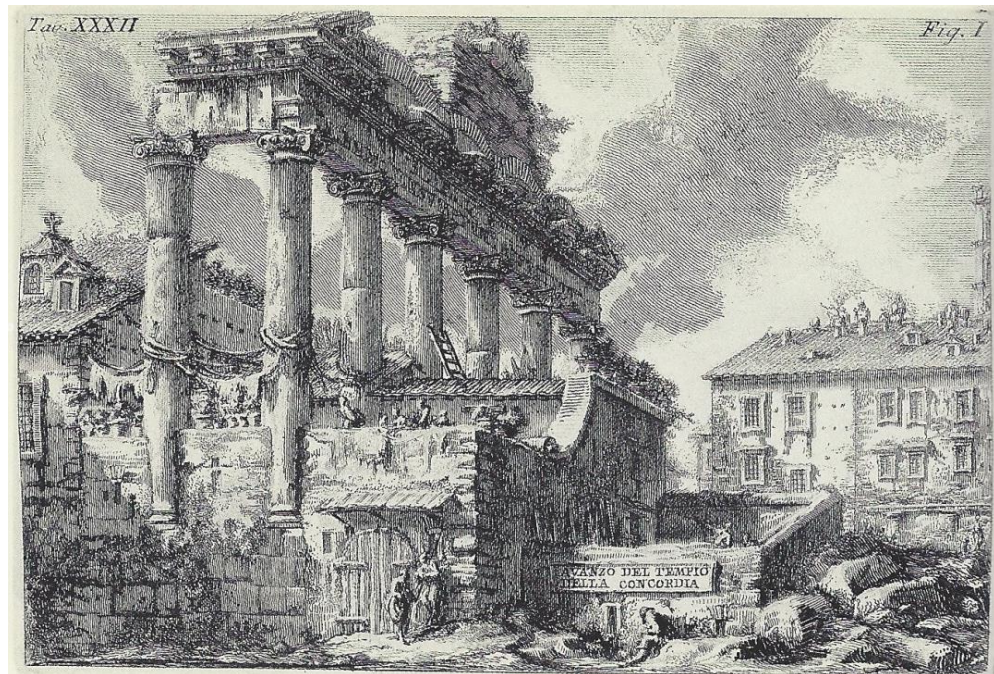
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Colonna Trajana, 1965.

125 x 199 mm

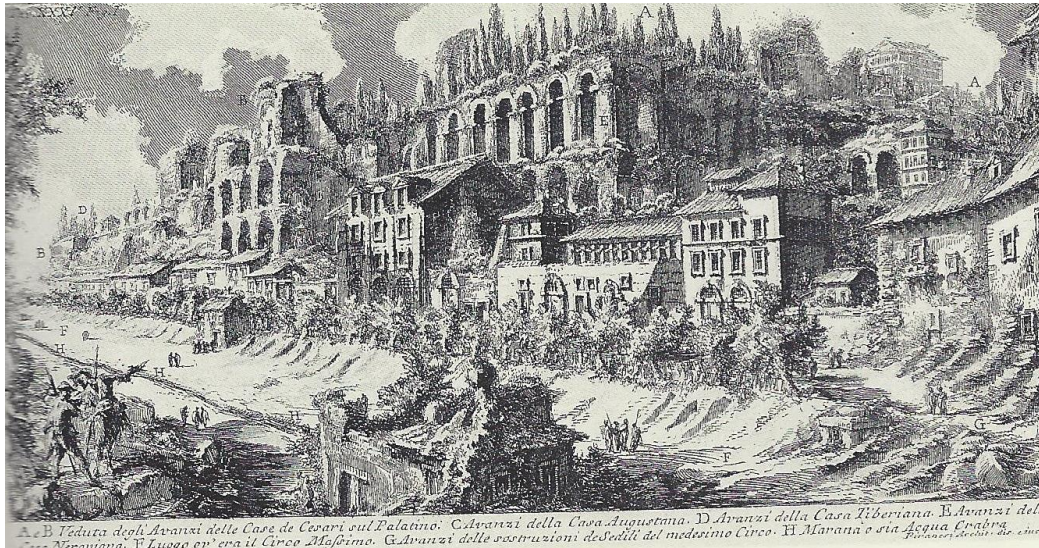
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Avanzo del Tempio della Concordia, 1965.

138 x 205 mm

PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Veduta degli Avanzi delle Case de Cesarisul Palatino, 1965.

136 x 274 mm

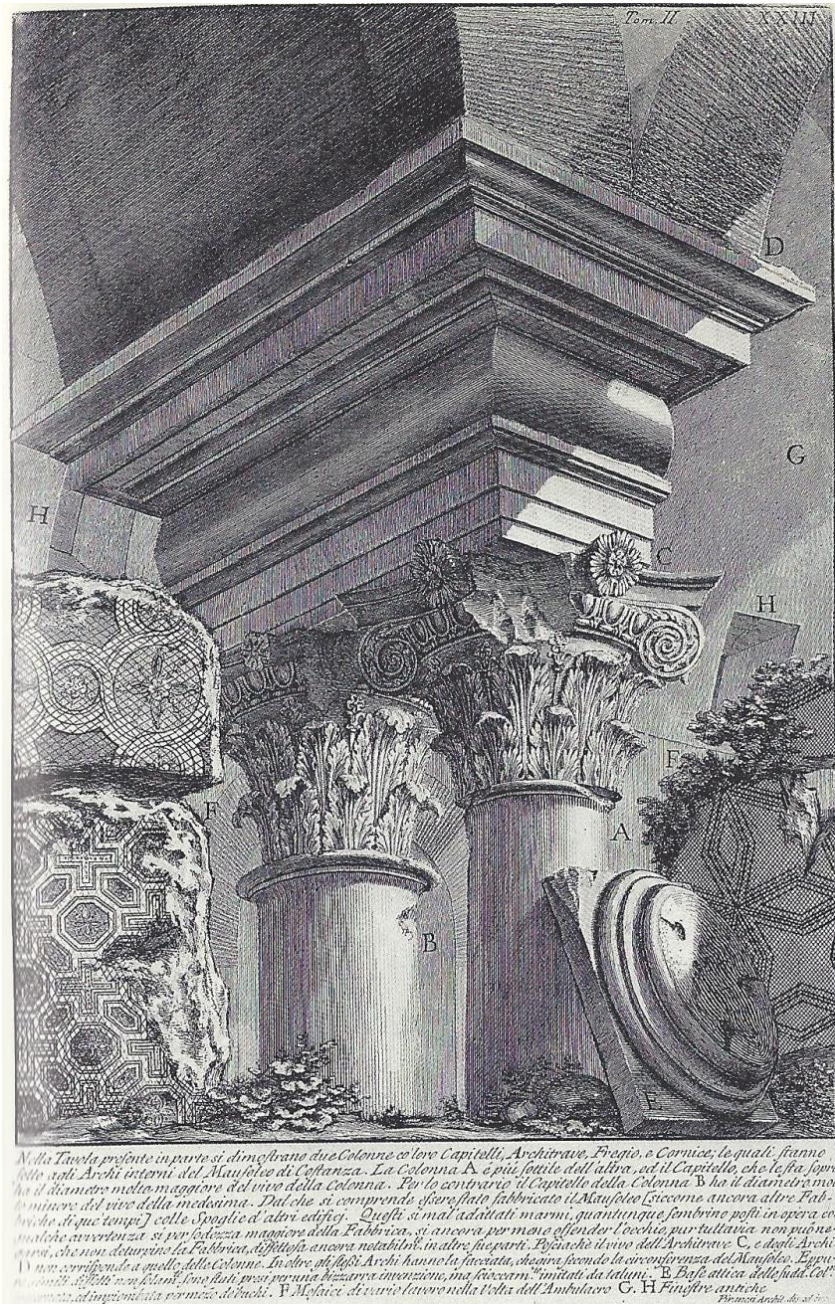
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Iscrizioni e Frammenti delle Camerese polcral idella Famiglia Arruntia, 1972.

390 x 475 mm

PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Due Colonne co' loro Capitelli, Architrave, Fregio e Cornice, 1793.

348 x 252 mm

PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Arcus Marci Aurelii, 1773.

360 x 235 mm

PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Interiora Balnearum Sallustianarum, 1773.

260 x 292 mm

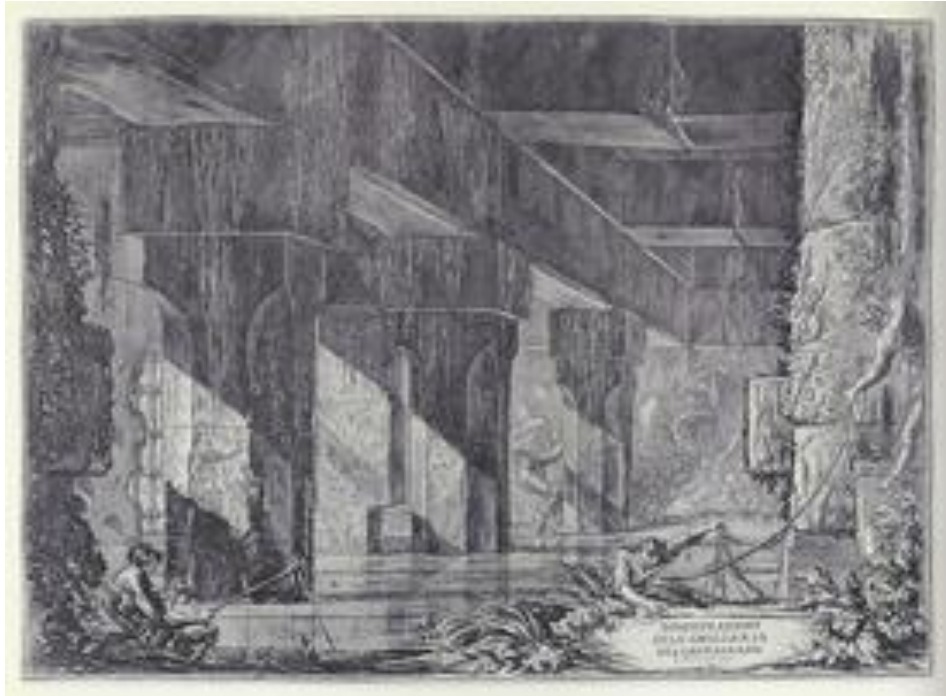
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Ruderaviae Flaminiae, 1775.
220 x 350 mm
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



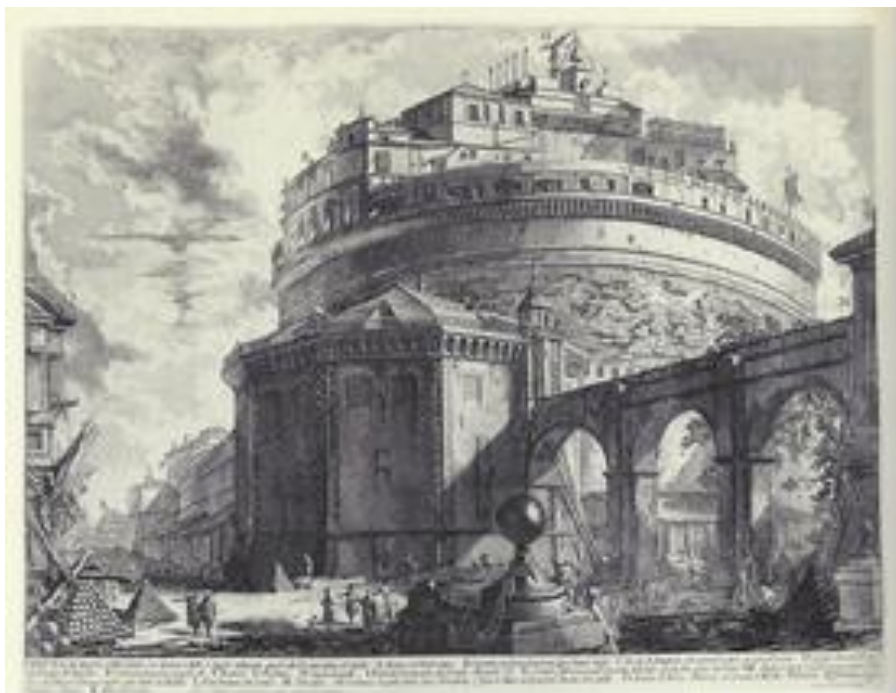
Reliquiae Pontis Milvij, 1775.
225 x 345
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Dimostrazioni dell'Emissario del Lago Albano, 1775.
410 x 555 mm
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Dimostrazioni dell'Emissario del Lago Albano, 1775.
410 x 635 mm
PIRANESI, Giovanni Battista, en "PIRANESI" ed. Taschen.



Veduta del Mausoleo d'Elío Adriano (ora chiamato Castello S. Angelo) nella parte opposta, 1775.
415 x 555 mm

PIRANESI, Giovanni Battista, en "*PIRANESI*" ed. Taschen.



Vedutta della Facciata di dietro della Basilica di S. Maria Maggiore, 1775.
375 x 610 mm

PIRANESI, Giovanni Battista, en "*PIRANESI*" ed. Taschen.



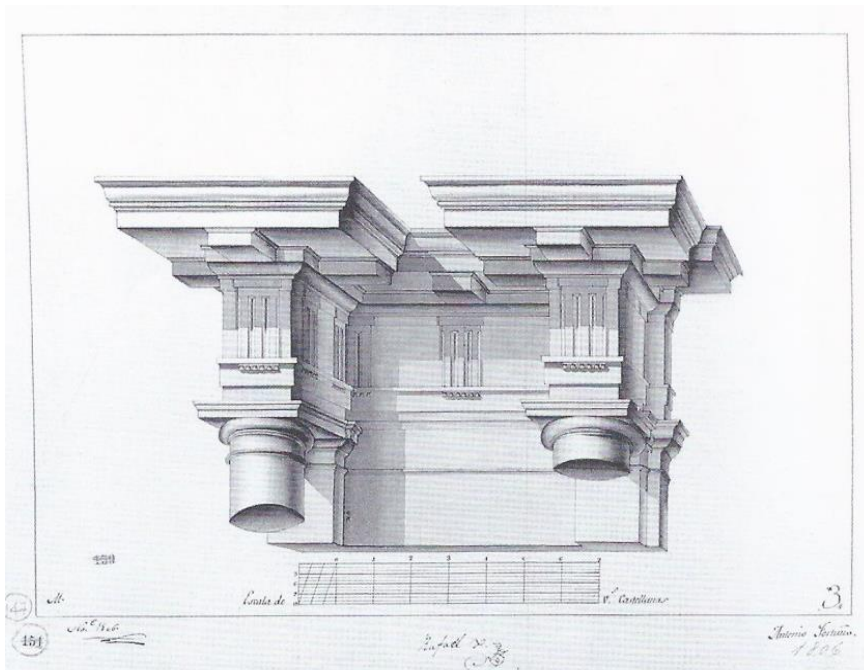
DE BALVÁS Isidoro Vicente
Fachada de una catedral
1788

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.

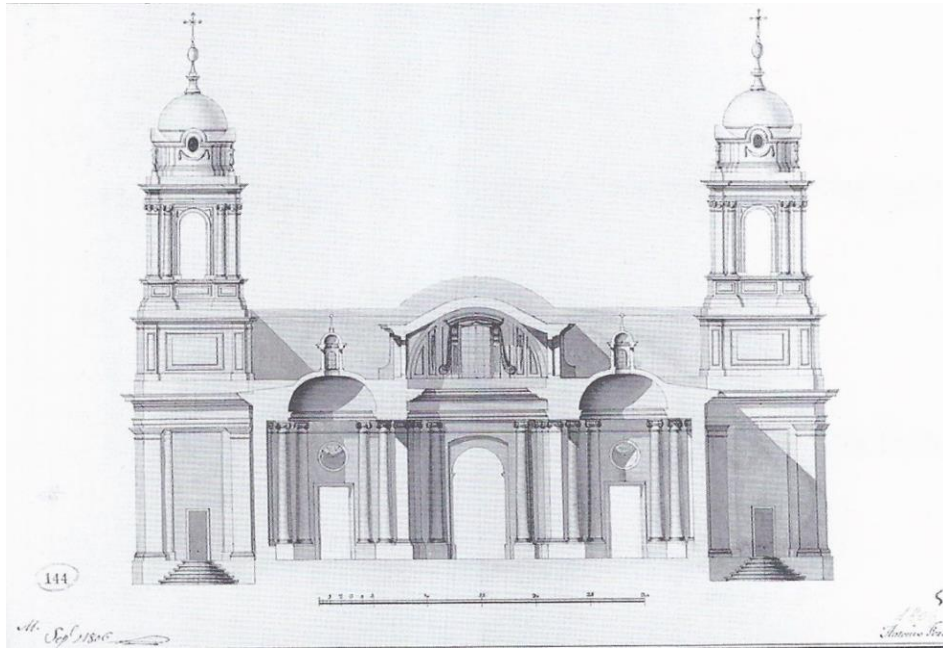


FORTUÑO, Onofre Antonio
Fachada de un edificio
1806
Tinta / papel
34 x 52.5 cm

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.

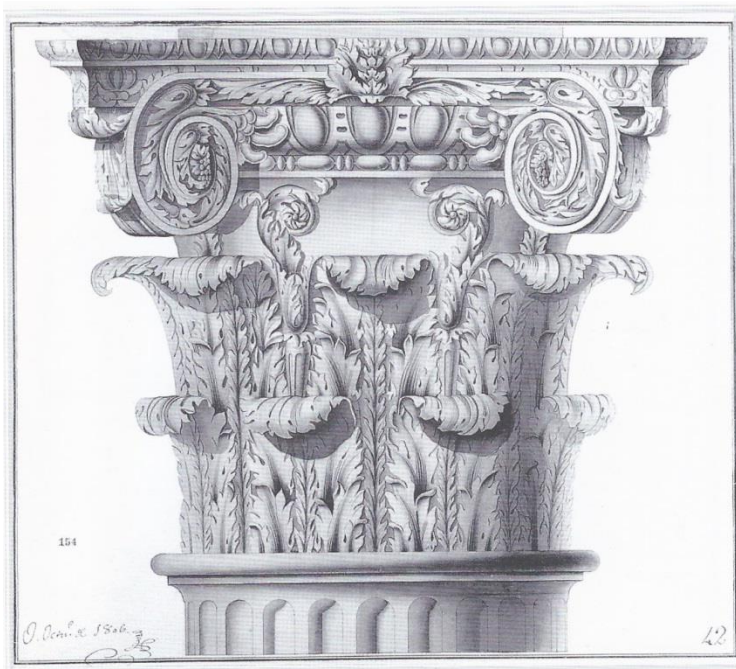


FORTUÑO, Onofre Antonio
Perspectiva de un
entablamento
1806
Tinta / papel
36.5 x 52 cm
FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.



FORTUÑO, Onofre Antonio
Corte transversal de una iglesia
1806
Tinta y acuarela/ papel
36x52 cm

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.

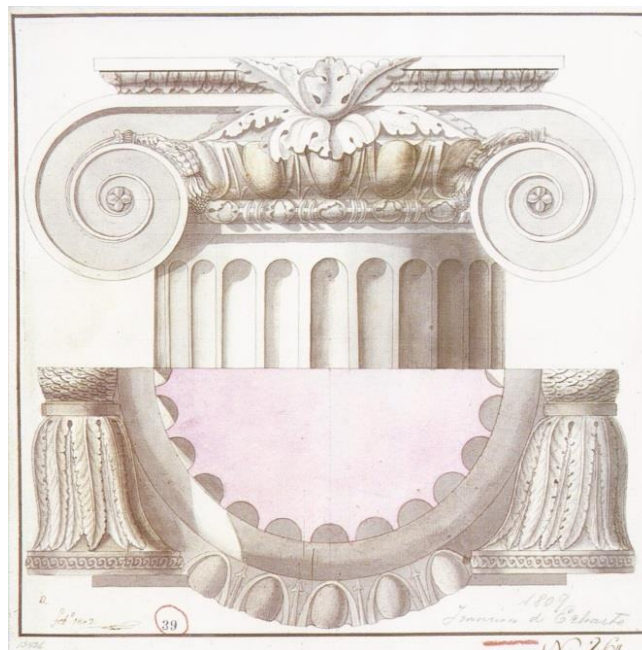


FORTUÑO, Onofre Antonio
Capitel compuesto
1806
Tinta/ papel
44x51 cm
FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.



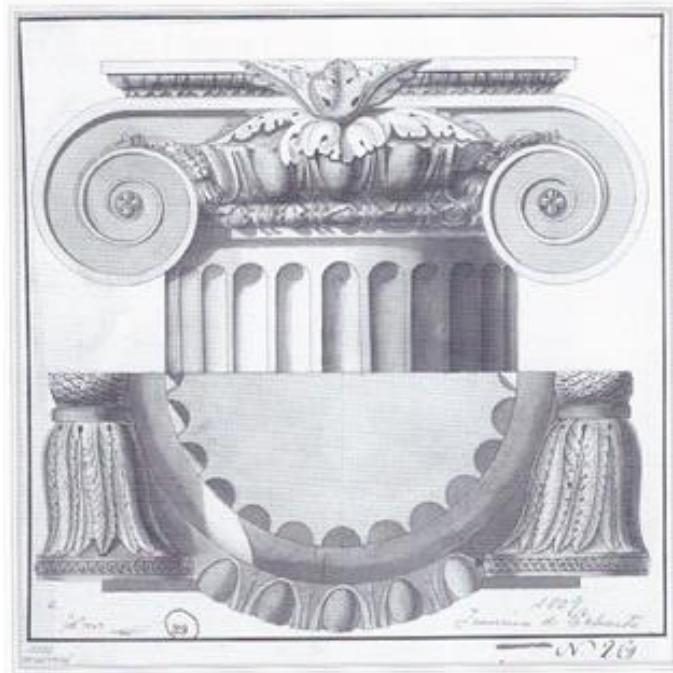
FLORES Vicente Capitel dórico 1809

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.



FRANCISCO DE ECHARTE
Capitel jónico
1809

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.



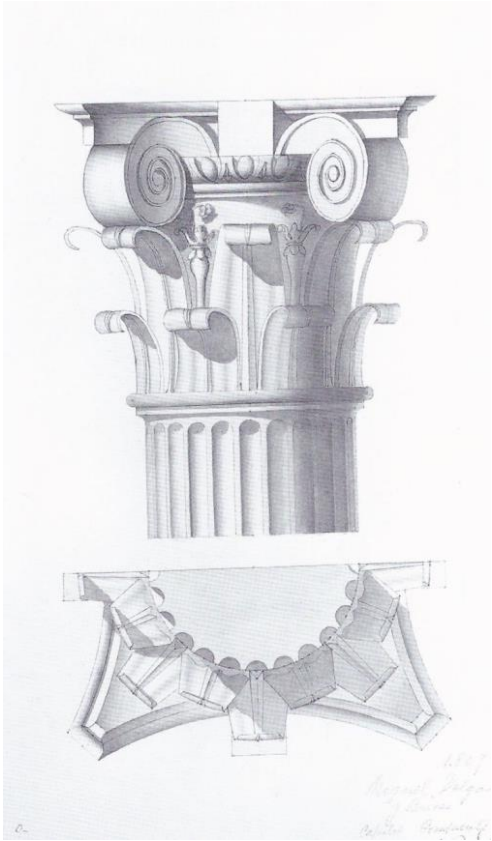
ECHARTE, Francisco De
Capitel jónico
1809
Tinta y acuarela/papel
33 x 33 cm

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.



ECHARTE, Francisco De
Pórtico jónico
1809
Tinta y acuarela/papel
46 x 33 cm

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.

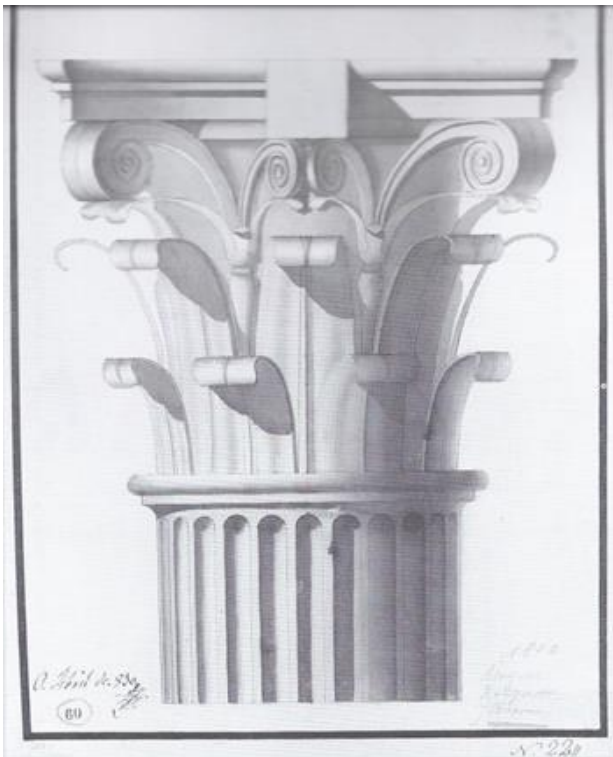


**DELGADO Y BRIOSO,
Miguel.**

**Capitel compuesto
1809**

**Tinta y acuarela/ papel
46 x 29 cm**

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.

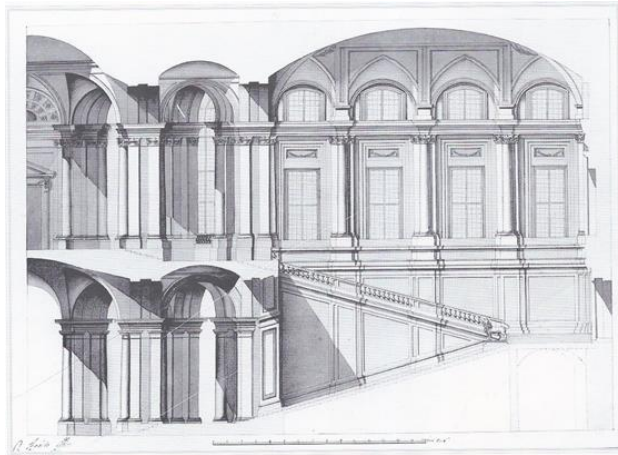


**DELGADO Y BRIOSO
Miguel.**

**Capitel corintio
1810**

**Tinta/Papel
39 x 29 cm**

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.



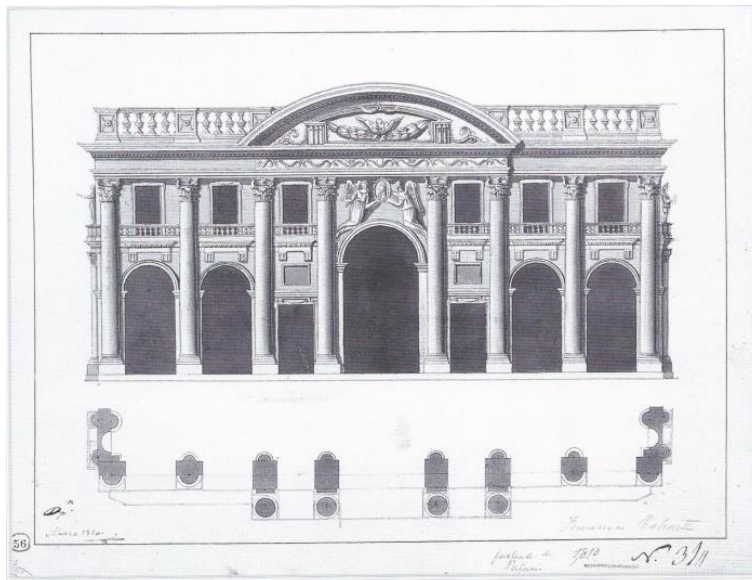
DELGADO Y BRIOSO,
Miguel.
Corte del Palacio de Caserta
Ca. 1810
Tinta y acuarela/Papel
46 x 60 cm

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.



ECHARTE, Francisco De
Fachada de edificio
1810
Tinta/ papel
43 x 31 cm

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.



ECHARTE, Francisco De
Fachada y sección de la planta de un palacio
1810
Tinta y acuarela / papel
35 x 47 cm

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.



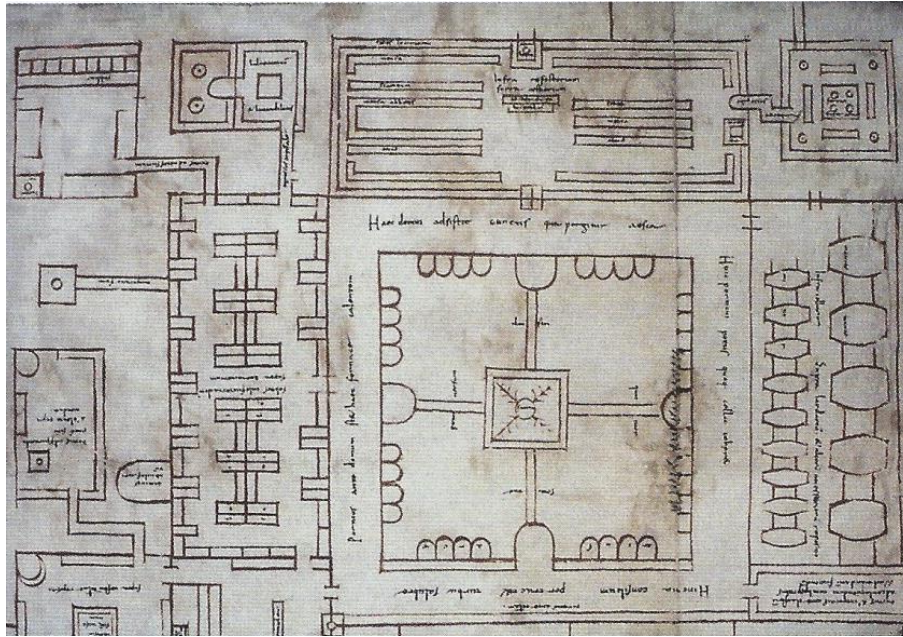
DELGADO, Manuel María
Capitel compuesto
1826
Tinta/papel
37 x 48 cm

FUENTES, Rojas Elizabeth. "La Academia de San Carlos y los constructores del Neoclásico"; primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843. Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Artes Plásticas. ed. 2002.

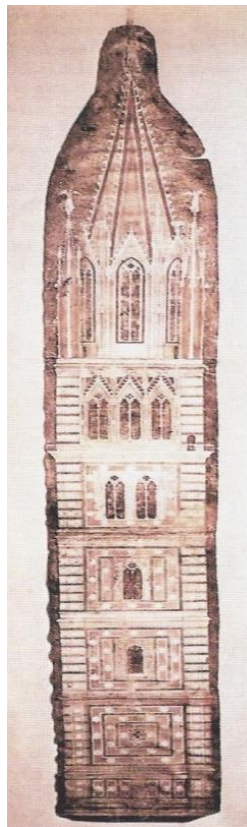


Capítulo II.- El Dibujo y El Arquitecto.

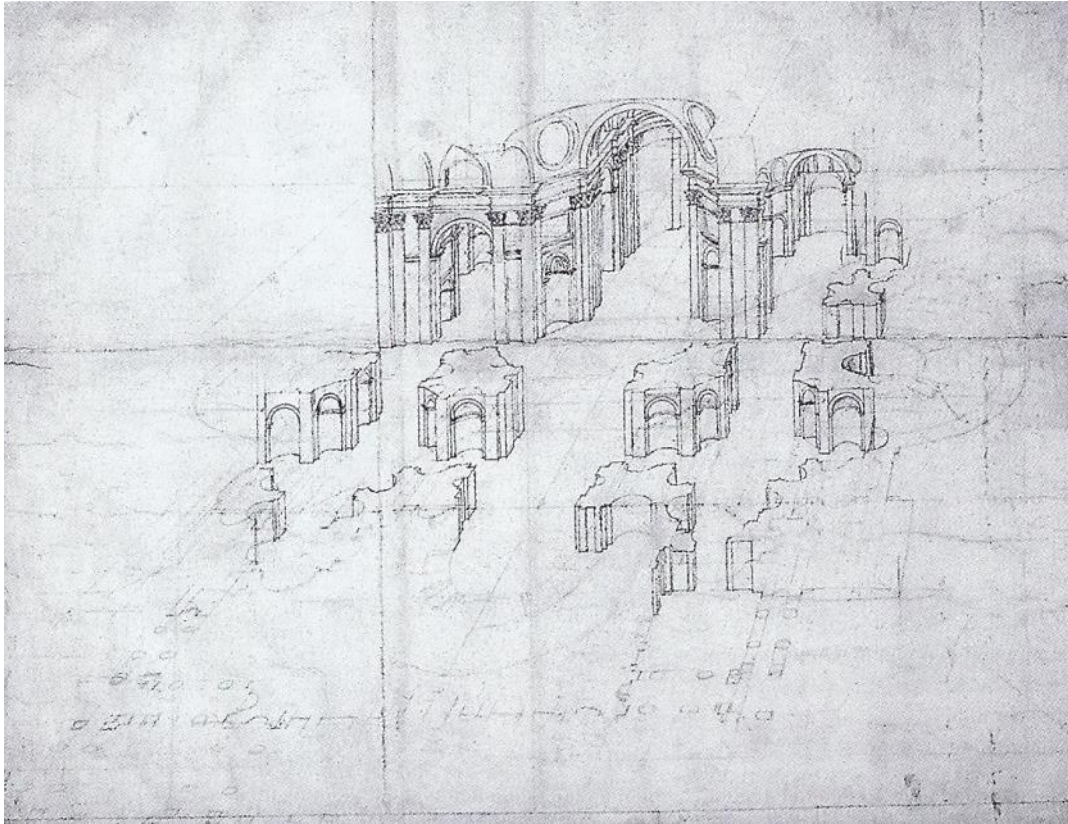
Anexo de Documentación Visual.



Autor desconocido, hacia el año 820; detalle de la planta de St. Gallen; pluma y tinta negra y roja sobre pergamino.
 SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



Giotto (?), después de 1334; campanario de Santa María del Fiore, Florencia; alzado; Museo dell'Opera del Duomo, Siena.
 SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



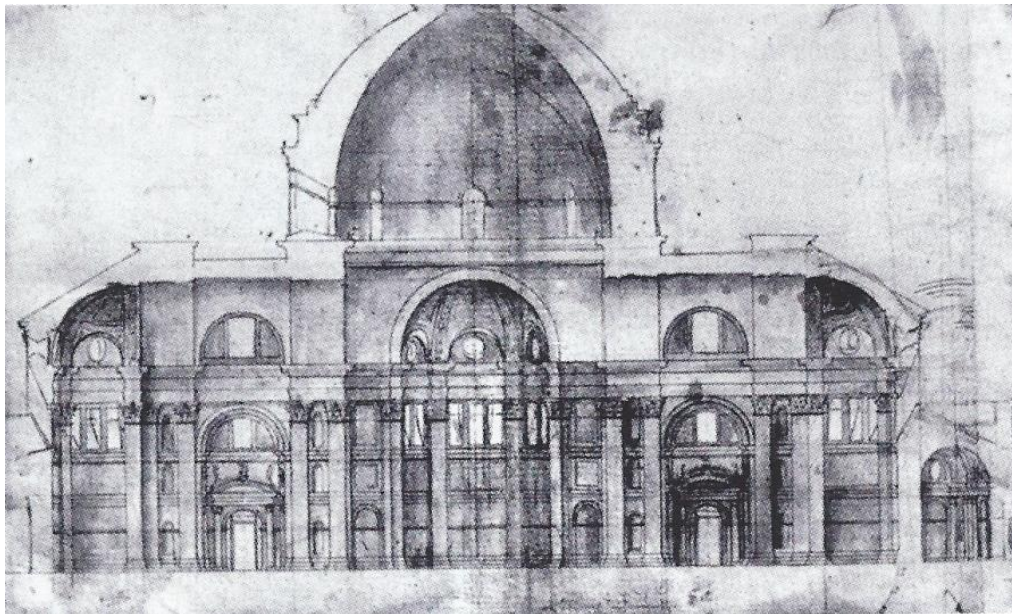
PERUZZI Baldassare, 1506; proyecto de Bramante para San Pedro de Roma; planta sección en perspectiva; pluma sobre trazos de lápiz negro y rojo; 54 x 67,5 centímetros; Uffizi, Florencia.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



DELLA FRANCHESCA Piero (?), finales del siglo XV; La ciudad ideal; óleo sobre tabla; 67,5 x 239,5 centímetros; Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, 1510.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



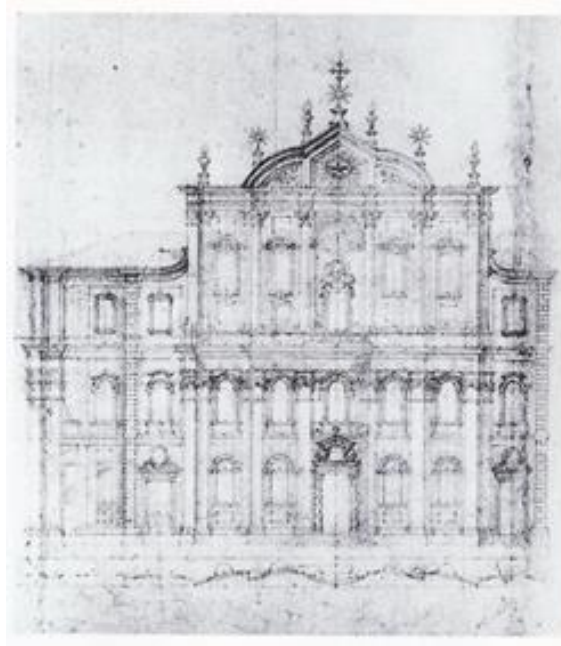
Rafael, hacia 1510, La Escuela de Atenas; fresco; Musei Vaticani, Roma.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



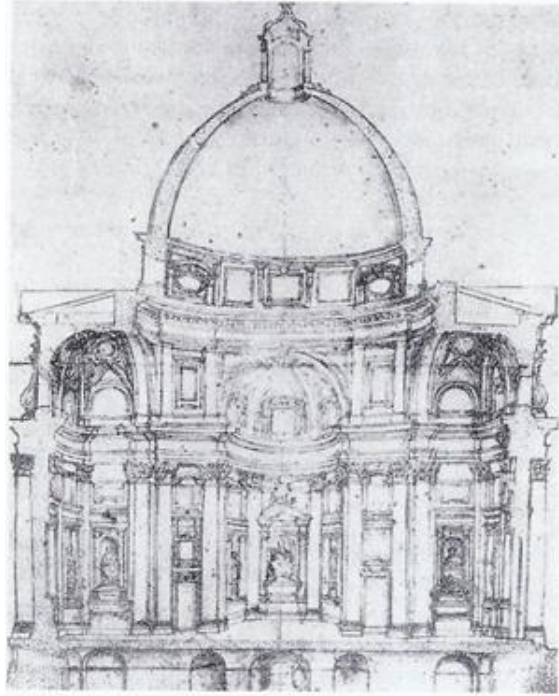
DA SANGALLO EL JOVEN Antonio, hacia 1530 – 1535; proyecto para San Pedro; Sección transversal del crucero; pluma y acuarela marrón sobre papel blanco; 38,5 x 60, 1 cm; Uffizi, Florencia.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



BERNINI Gian Lorenzo, iglesia de Sant' Andrea al Quirinale, Roma; Sección; Uffizi, Florencia, 1530-1535.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.

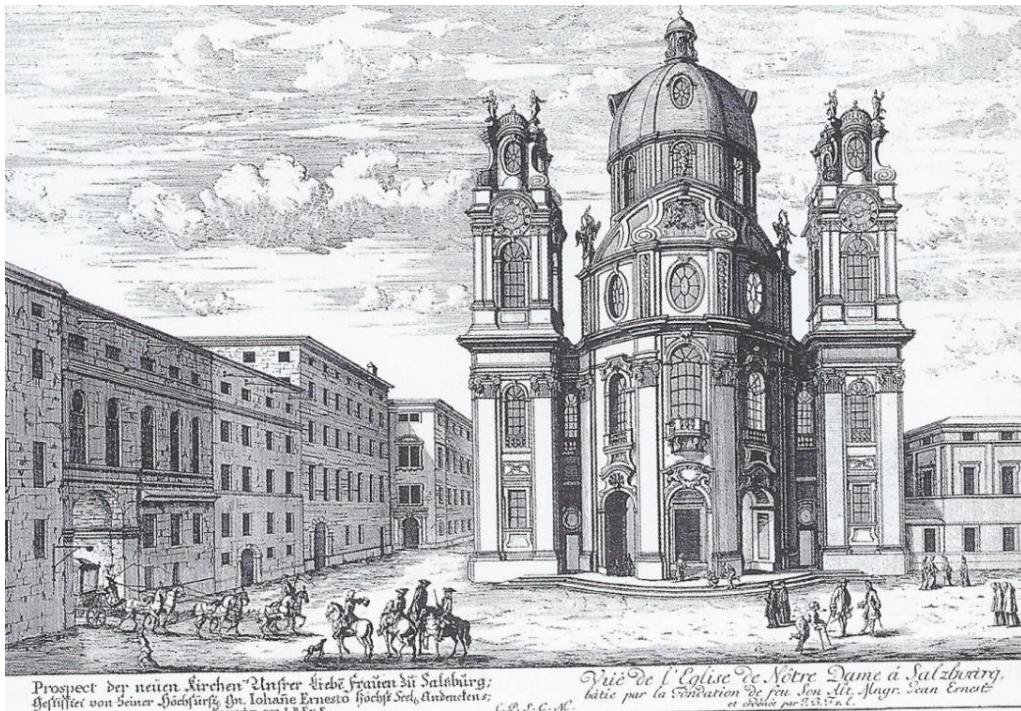


BORROMINI Francesco, oratorio de San Filippo Neri, Roma; alzado y planta de la fachada; Royal Library, Windsor Castle, 1623-1624.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



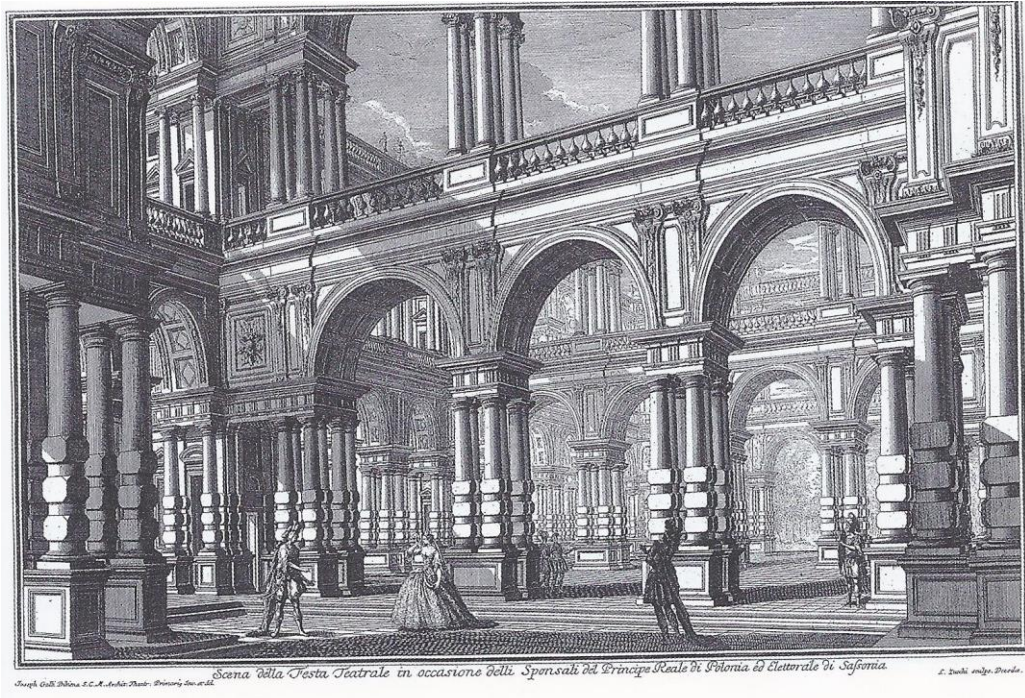
CORTONA Pietro da, 1623 – 1624; iglesia de Santi Luca e Martina, Roma; sección perspectiva transversal; Graphische Sammlungen, München, 1623-1624.

SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



FISCHER VON ERLACH Johann Bernhard; iglesia de Nuestra Señora (hoy Colegiata), Salzburgo; perspectiva; calcografía; de Entwurfeiner historischen Architektur, 1721.

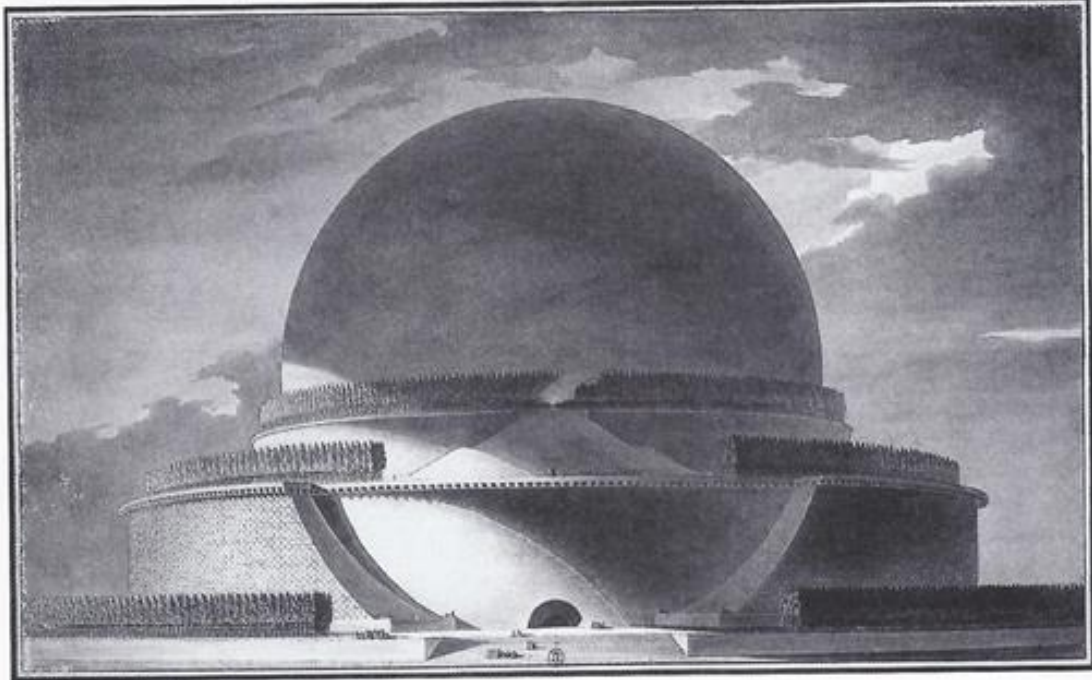
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



BIBIENA Giuseppe Galli; perspectiva para una escenografía teatral; calcografía; de Architetture e prospettive, 1740.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.

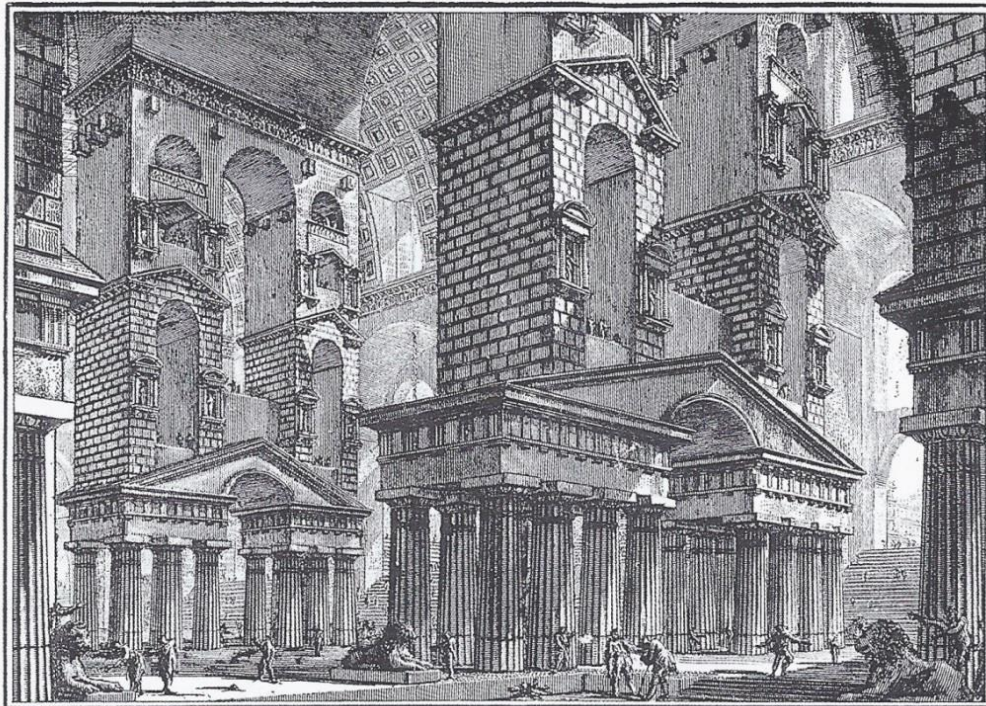


Canaletto, 1743 – 1745; capricho con el puente de Palladio; óleo sobre lienzo; 56 x 79 centímetros; Galleria Nazionale, Parma.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



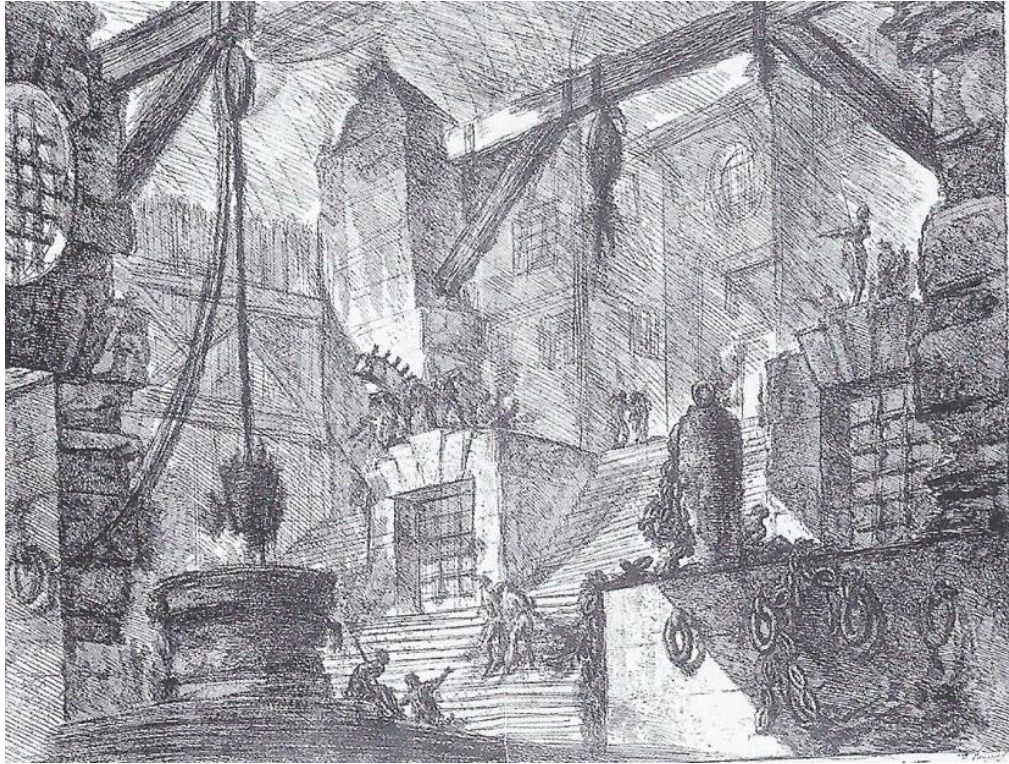
BOULLÉE Étienne- Louis, 1748: proyecto de cenotafio para Newton; perspectivas; pluma y tinta aguada; 44x66 centímetros; Bibliothèque Nationale, París.

SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.

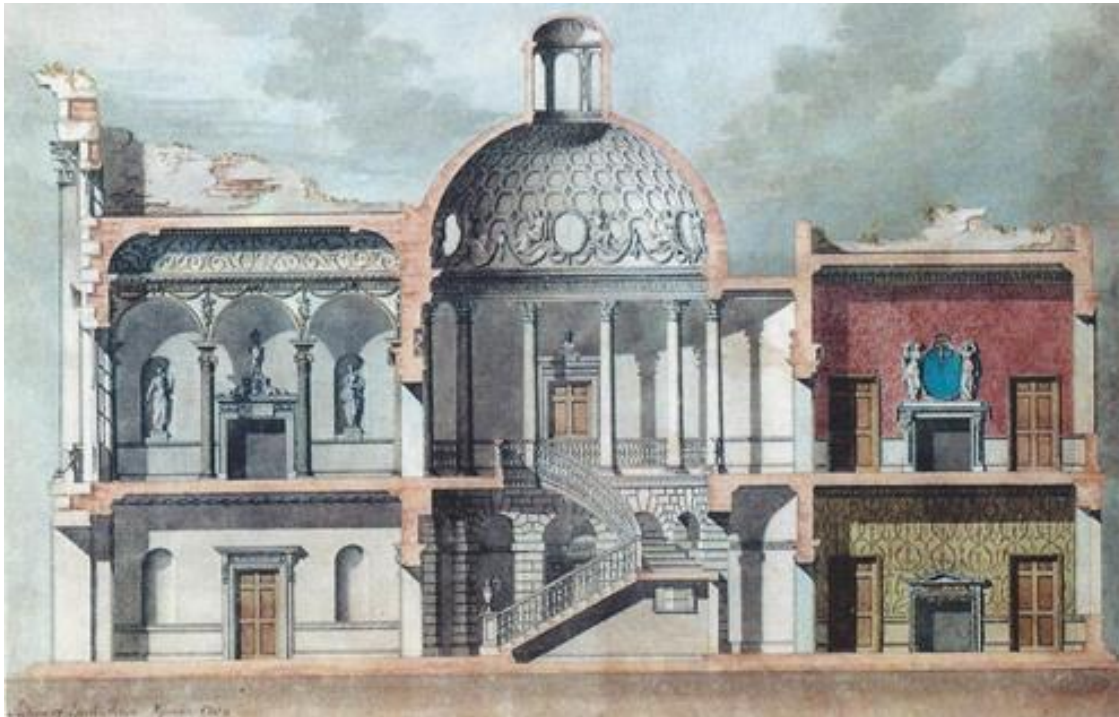


PIRANESI, Giovanni Battista; termas antiguas, vista fantástica, calcografía; de Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichita, 1750.

SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



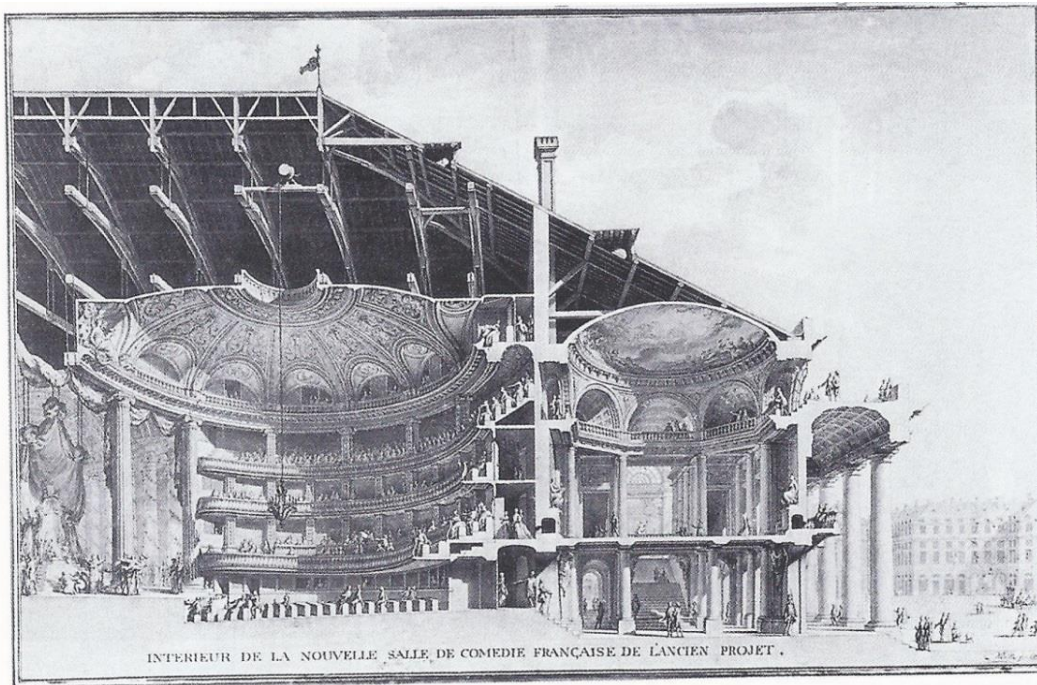
PIRANESI, Giovanni Battista; dos versiones sucesivas y un mismo grabado calcográfico, 1750.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



CHAMBERS Willian, 1759; proyecto para York House, Londres; sección; tinta y acuarela; 46 x 63 centímetros; RIBA, Londres.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2000.

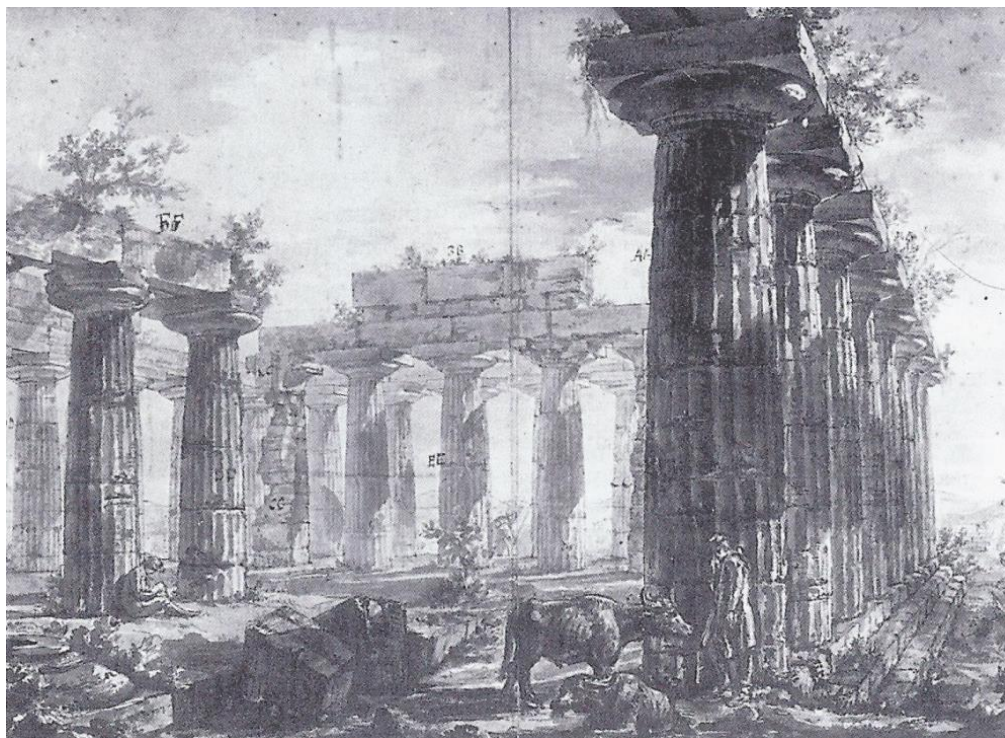


PIRANESI, Giovanni Battista; dos versiones sucesivas y un mismo grabado calcográfico, 1760.
 SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



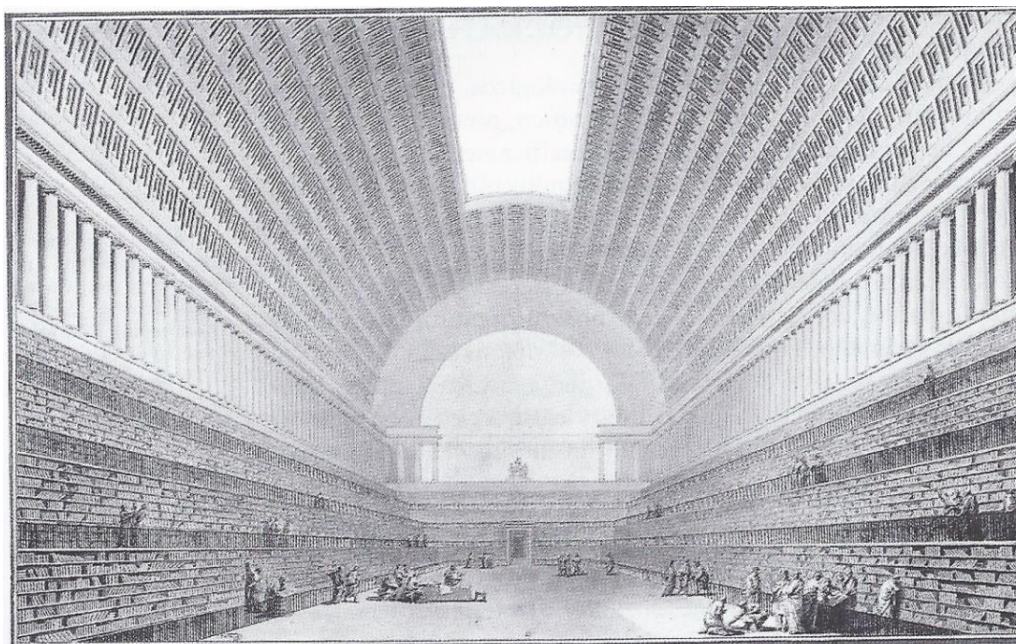
WALLY Charles de, 1776; nueva sala de la ComédieFrançaise, París; sección perspectiva; aguada gris y sepia; 61 x 93 centímetros;
 Musée Carnavalet, París.

SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



PIRANESI, Giovanni Battista, 1777; ruinas de la basílica de Paestum; vista parcial; pluma y tinta aguada; 36 x 46 centímetros; Sir John Soane's Museum, Londres.

SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.

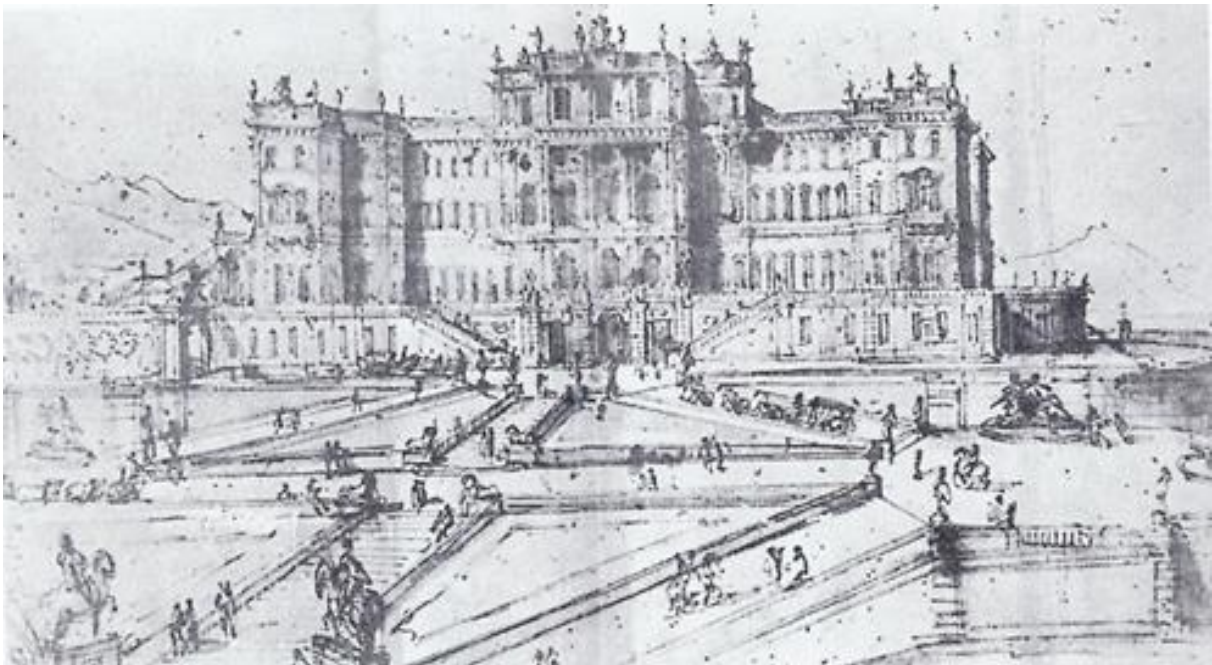


Étienne-Louis Boullée, 1784; Vista de la nueva sala proyectada para la ampliación de la Biblioteca Nacional; perspectiva; pluma y lavado; 63 x 98 centímetros; Bibliothèque Nationale, París.

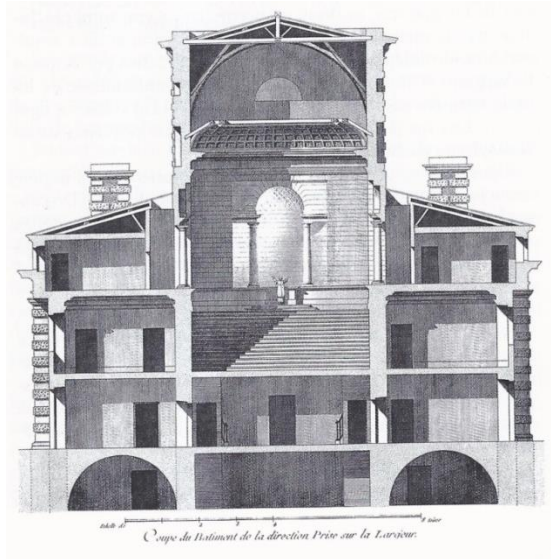
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



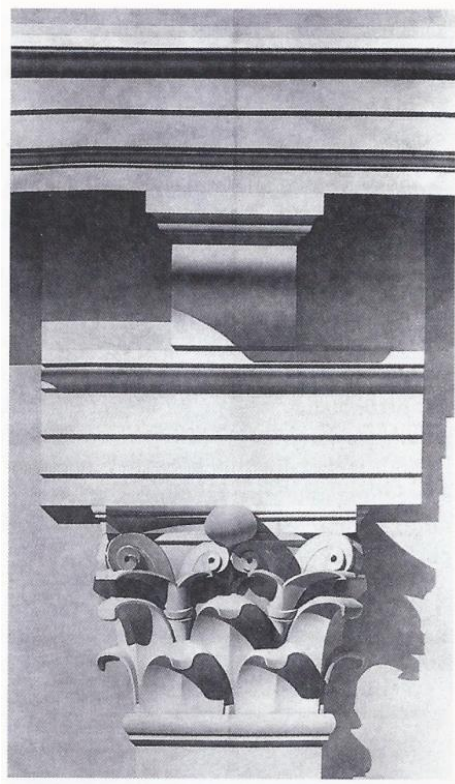
SOANE John y Joseph Michael Gandy, 1799; interior de la 3% Consols Office, Banco de Inglaterra, Londres; perspectiva; acuarela; 45,5 x 60,5 centímetros; RIBA, Londres.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



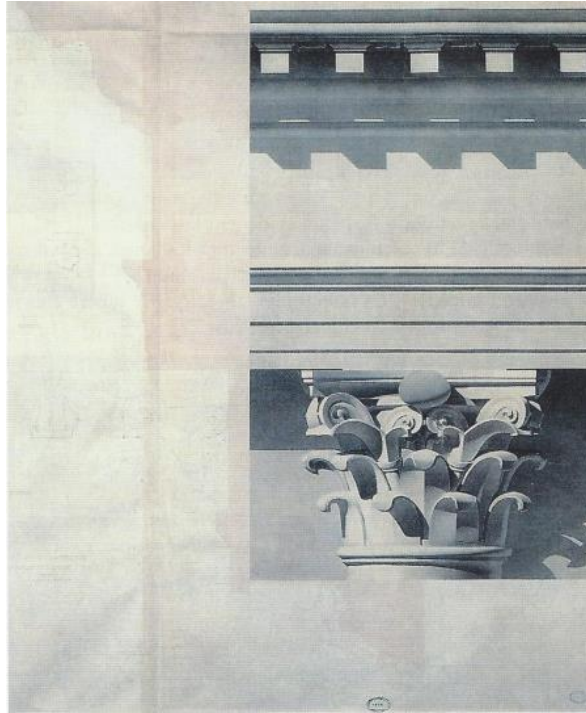
JUVARRA Filippo, palacio de Rivoli; perspectiva; Kunstbibliothek, Berlín, 1801.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



**LEDOUX Claude- Nicolas; casa del Director, salinas Chaux; sección transversal; calcografía; de L'architecture consideréesous le rapport de l'art, de moeurs et de la législation, 1804.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.**



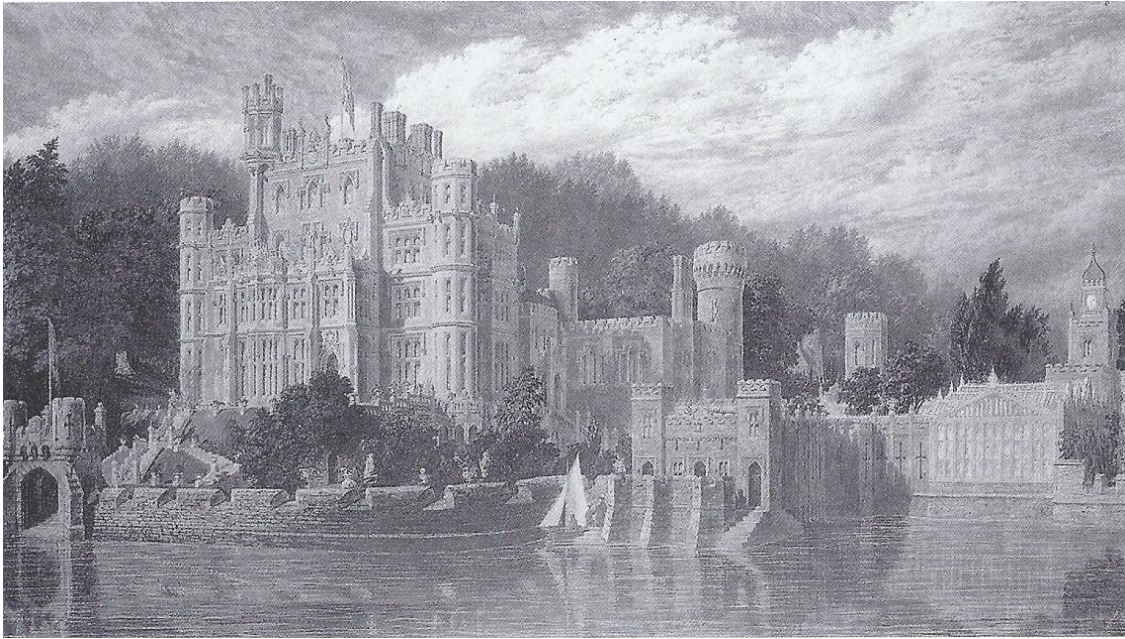
**DUC Louis- Joseph, 1831; restitución del orden corintio del cuarto nivel del Coliseo de Roma (detalle); alzado; tinta china y lavados gris y rosa sobre papel entelado; 105 x 95 centímetros; École des Beaux - Arts, París.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.**



DUC Louis – Joseph, 1831; restitución del orden corintio del tercer nivel del Coliseo de Roma; planta, alzado y sección; tinta china y lavados gris y rosa sobre papel entelado; 106 x 95 centímetros; École des Beaux-Arts, París.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



COCKERELL Charles Robert, 1839; Royal Exchange, Londres; perspectiva; lápiz, pluma y aguada sepia; 68.5 x 127 centímetros; RIBA, Londres.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



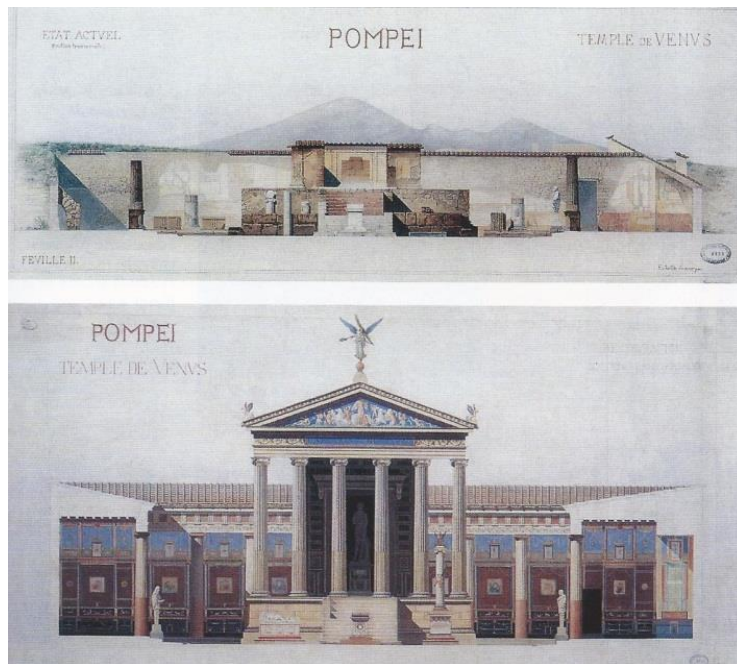
**BROWN Philip, hacia 1852; proyecto para Brownsea Castle, perspectiva; acuarela; 75 x 132 centímetros; RIBA, Londres.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.**



**GARNIER Charles, 1862; escalera principal de la Ópera de París; sección; acuarela; 128,5 x 93,5 centímetros; Musée de L'opéra, París.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.**



**BRUNE Emmanuel, gran premio de 1863; 'Escalera principal de palacio de un soberano' (fragmento); sección longitudinal; tinta china y acuarela; 108 x 235 centímetros; École des Beaux – Arts, París.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.**

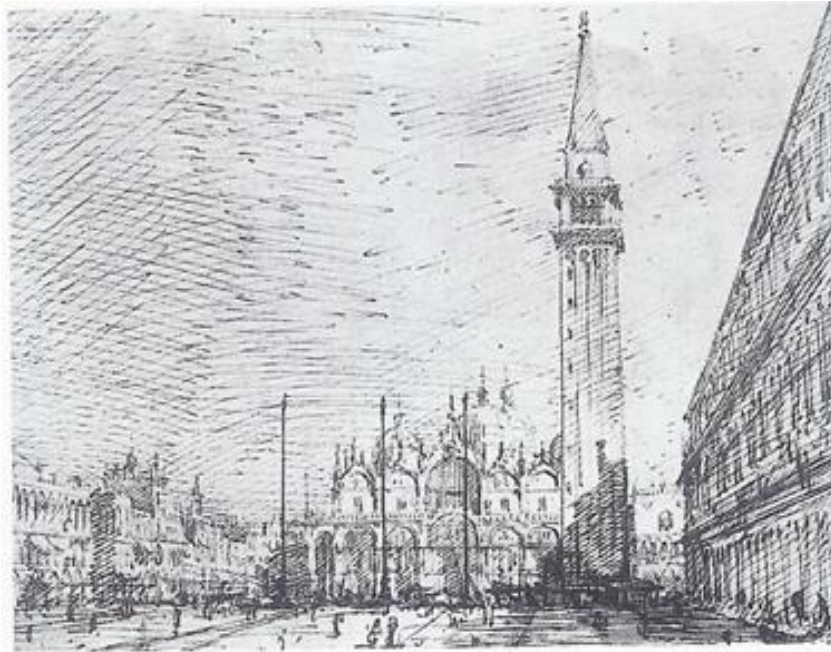


**CHABROL Francois-Wilbrod, 1867; levantamiento y restitución hipotética del templo de Venus en Pompeya; alzados; tinta china y acuarela; 37,5 x 81 y 63 x 116 centímetros respectivamente; École des Beaux – Arts, París.
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.**



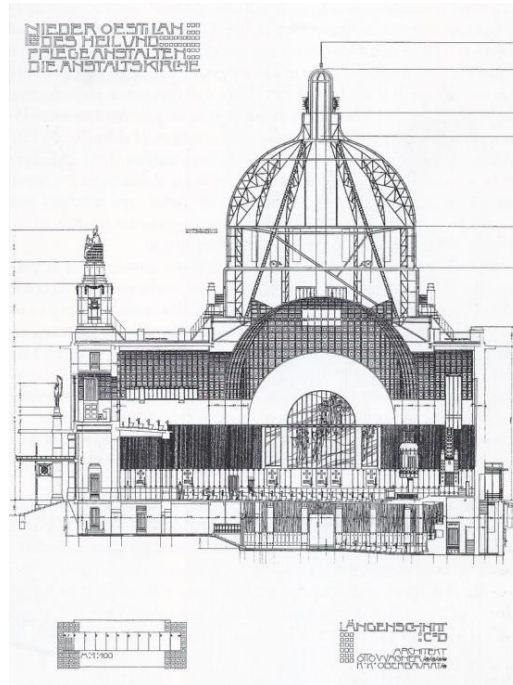
LETAROUILLY Paul; Scala Regina, Roma; vista perspectiva; grabado calcográfico; de *Le Vatican et la Basilique de Saint – Pierre de Rome*, 1882.

SAINZ, Jorge. *“El Dibujo de Arquitectura”*. Ed. Reverté. Ed.2005.



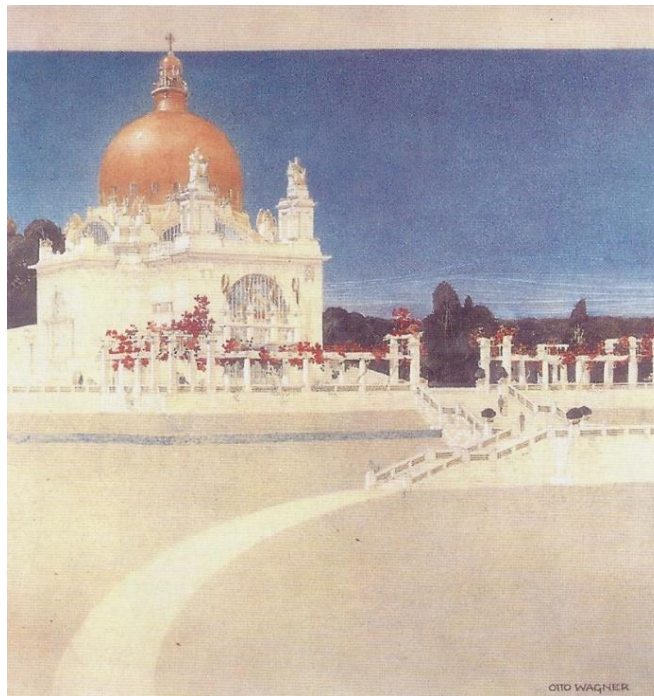
Antonio, Canaletto, plaza de San Marcos, Venecia; vista general; pluma; 18 x 23,4 centímetros; Royal Library, Windsor Castle.

SAINZ, Jorge. *“El Dibujo de Arquitectura”*. Ed. Reverté. Ed.2005, 1903-1907.



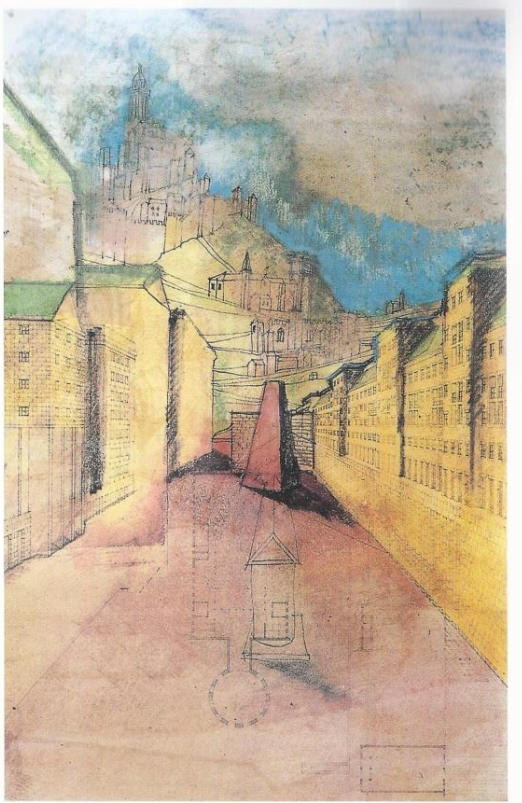
WAGNER Otto, 1903 – 1907; iglesia de St. Leopold am Steinhof, Viena; sección longitudinal; de Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke, volumen III, 1906.

SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.

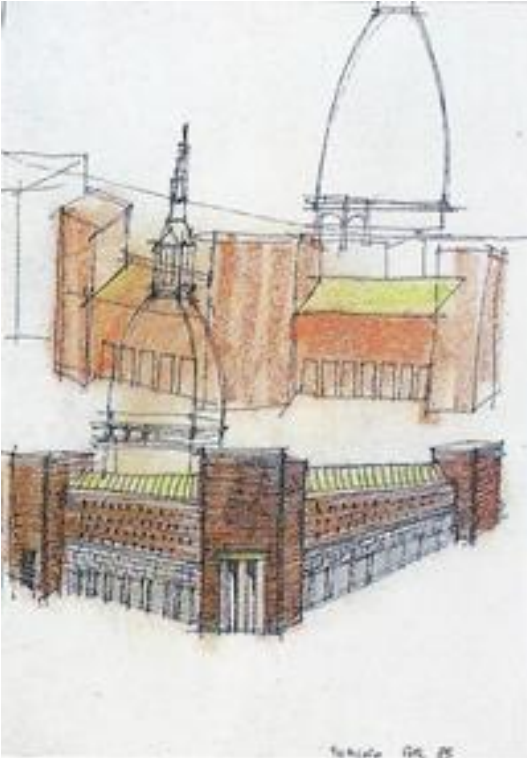


WAGNER Otto, 1904; iglesia de St. Leopold am Steinhof, Viena; perspectiva; lápiz, tinta, acuarela y guache blanco; de EigneSkizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke, volumen III, 1906.

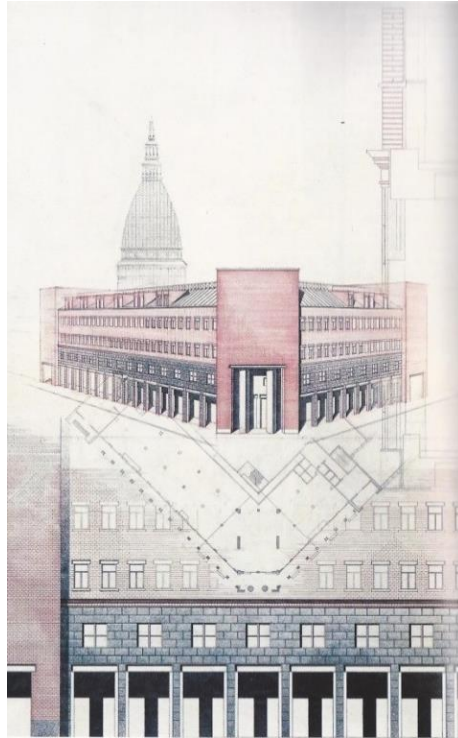
SAINZ, Jorge. "El Dibujo de Arquitectura". Ed. Reverté. Ed.2005.



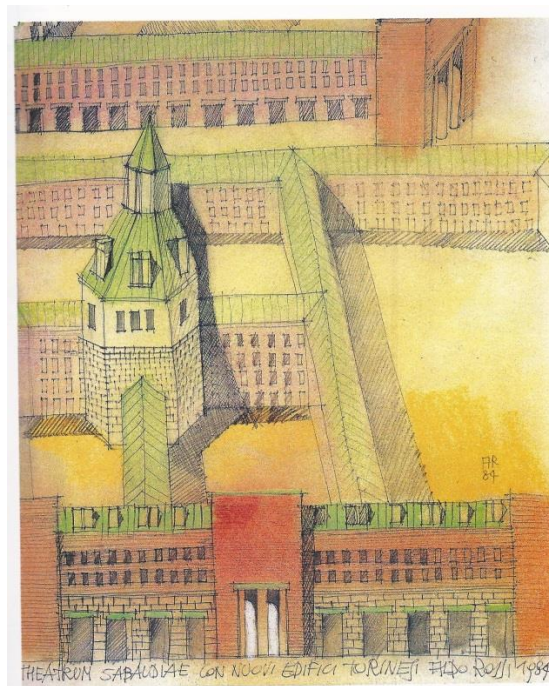
Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1982.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed.
2001. Pág. 110.



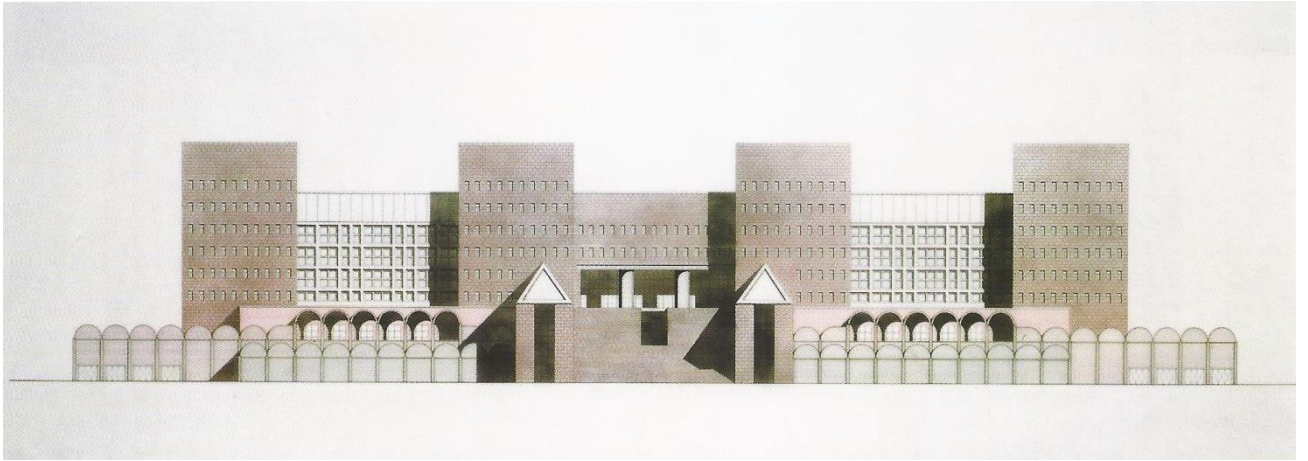
Aldo Rossi. Dibujosobre papel, 1984.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed.
2001. Pág. 136



Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1984.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág. 136.



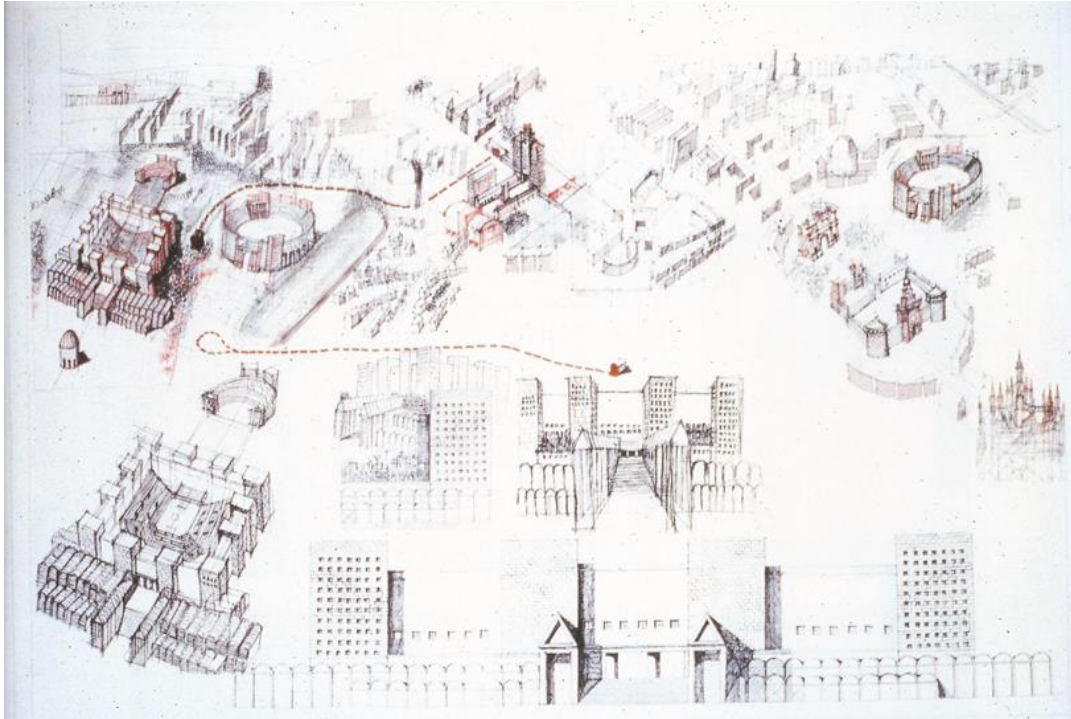
Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1984.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág. 137.



Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1988-1989.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág. 213



Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1988-1989.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág. 212.



Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1988-1989.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág. 213



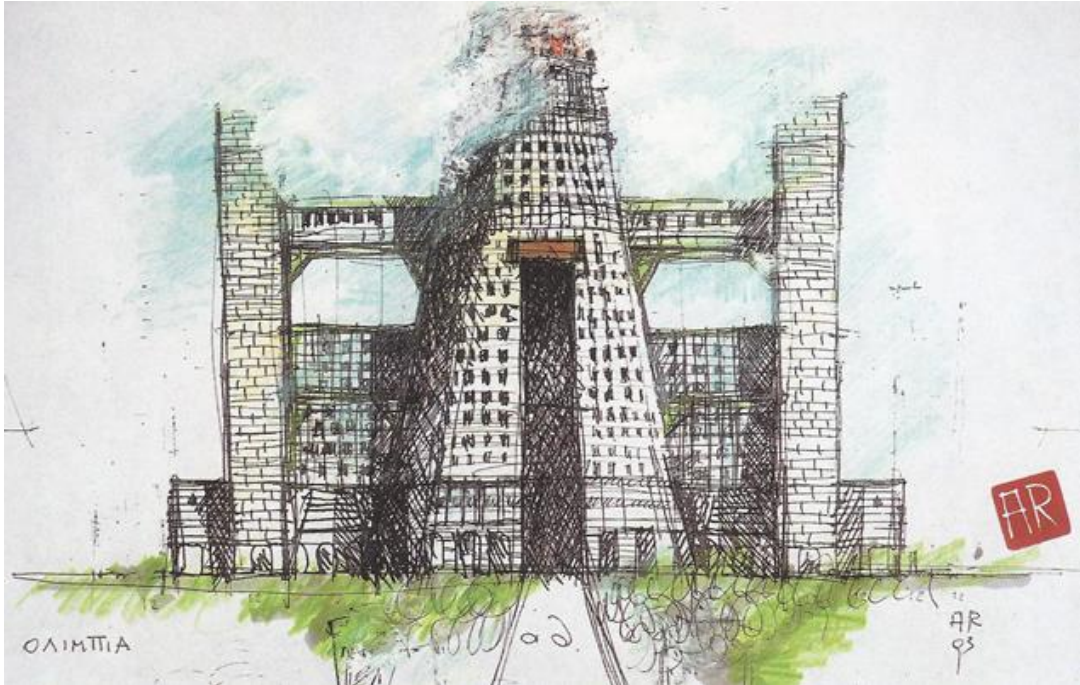
Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1991.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág. 276.



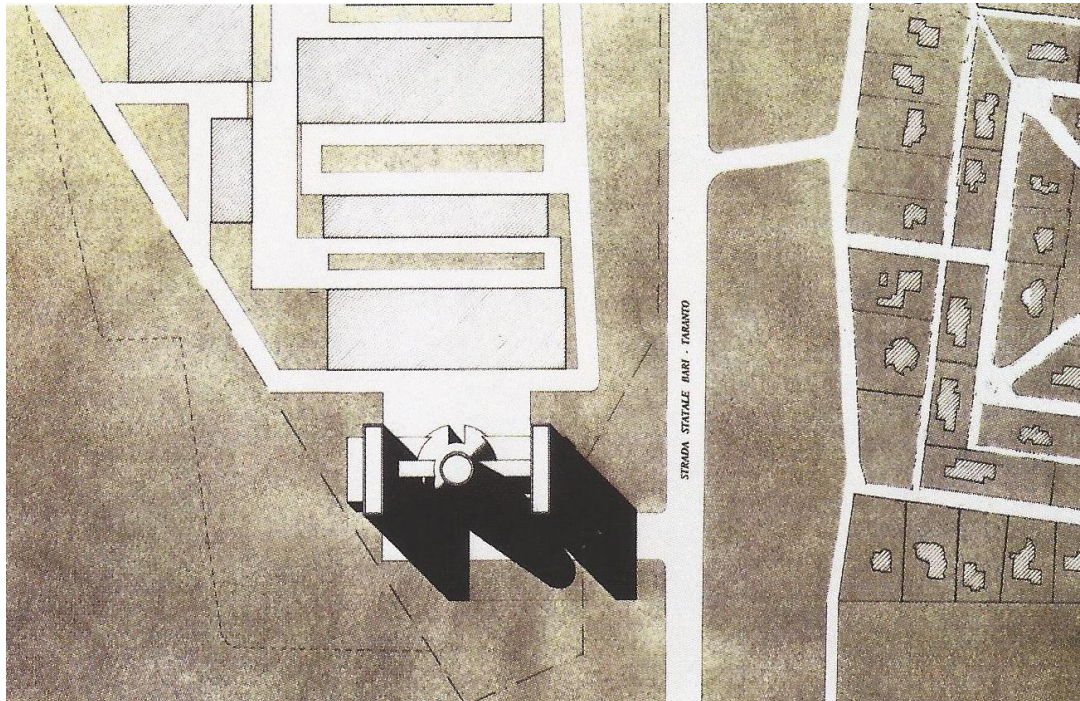
**QUINTA MOSTRA
INTERNAZIONALE
DI ARCHITETTURA**

Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1991.

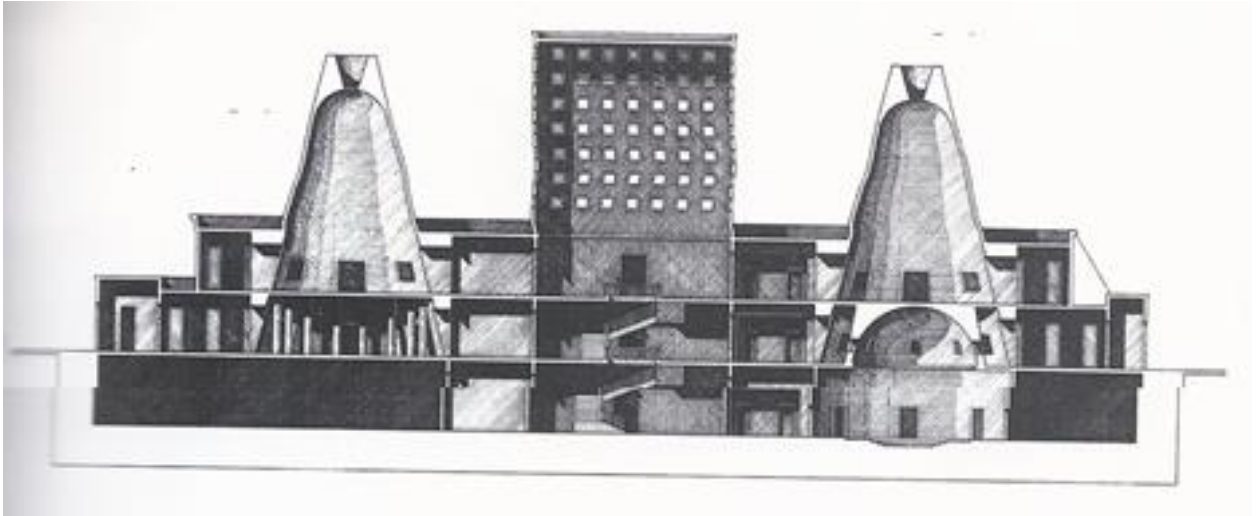
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág. 277



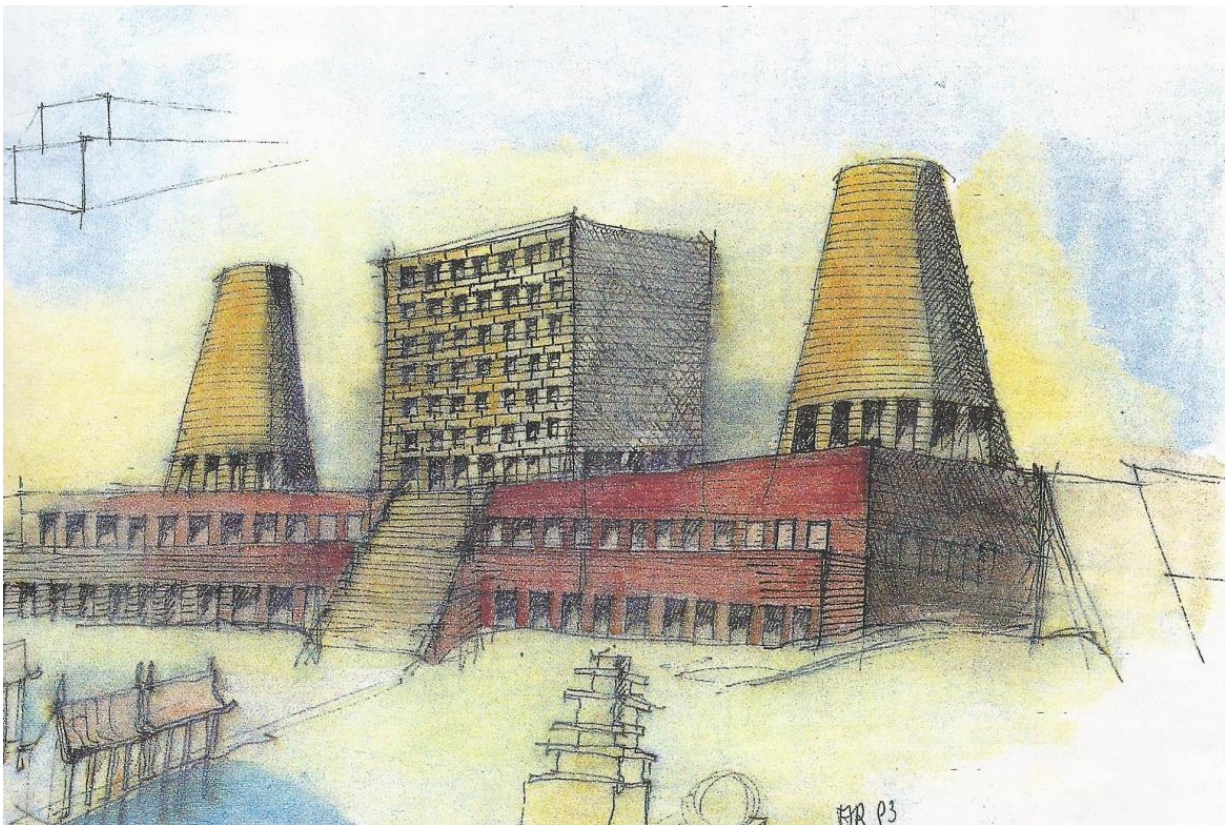
Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1993.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág. 327



Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1993.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág. 327



Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1993.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág.343

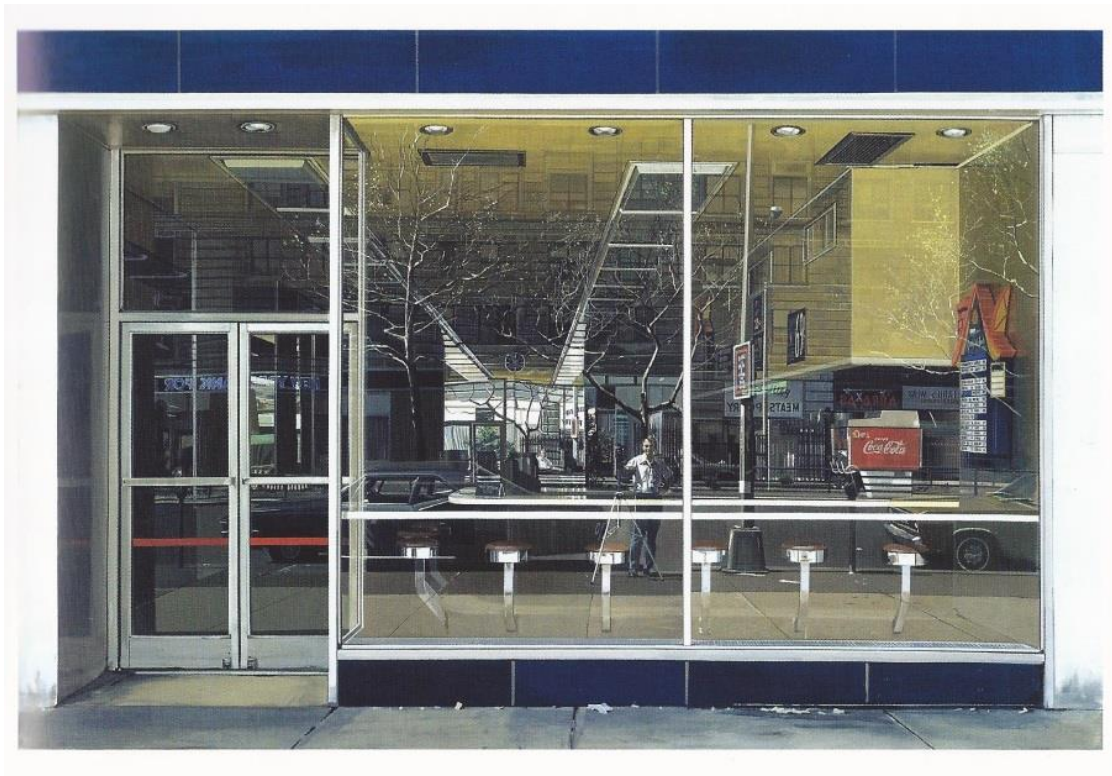


Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1993.
KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág. 343



Aldo Rossi. Dibujo sobre papel, 1993.

KÖNEMANN, Aldo Rossi. "The Life and Works of an Architect", ed. 2001. Pág. 342



III.- El Realismo y su Contemporaneidad.

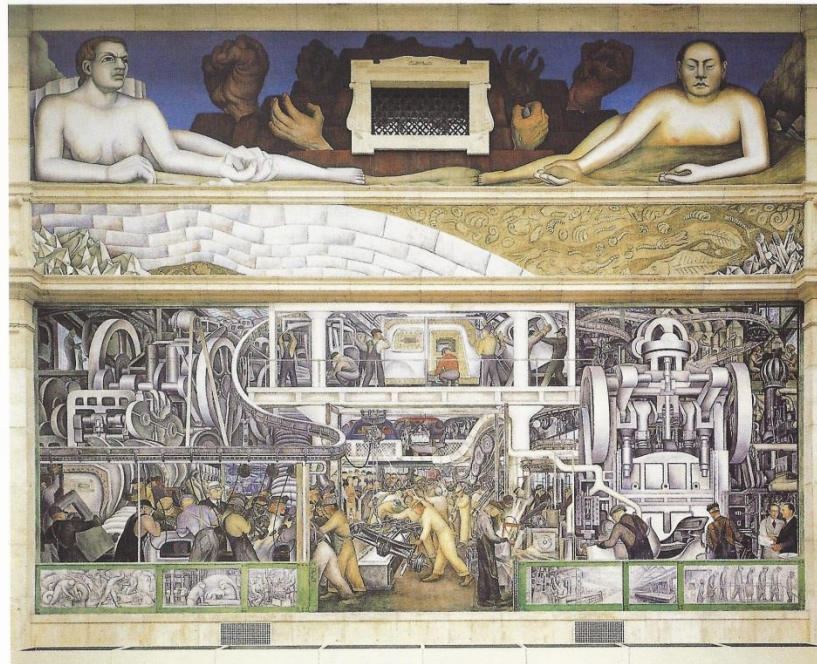
Anexo de Documentación Visual.



COURBET Gustave

"El pintor perfecto debe estar en condiciones de rascar su mejor cuadro y volver a pintarlo diez veces una tras otra para demostrar que no depende ni de los nervios ni de la casualidad."

STREMMELE, Kerstin. "Realismo". Ed. Taschen. ed. 2006.



RIVERA Diego

La industria de Detroit u Hombre y máquina.

Mural, pared sur, 4 superficies subdivididas cada una en 5, 8 y dos veces 7 cuadros; total de la superficie pintada: 433, 63 m²

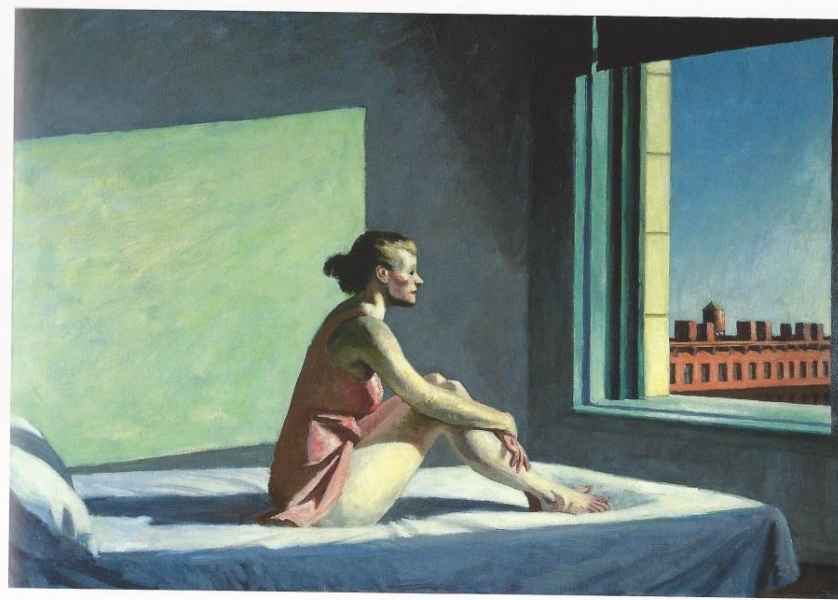
STREMMELE, Kerstin. "Realismo". Ed. Taschen. ed. 2006.



SHEELER Charles
Interior urbano.
Óleo sobre lienzo, 55,9 x 68,9 cm
Worcester, Worcester Art Museum.
STREMMEL, Kerstin. "Realismo". Ed. Taschen. ed. 2006.



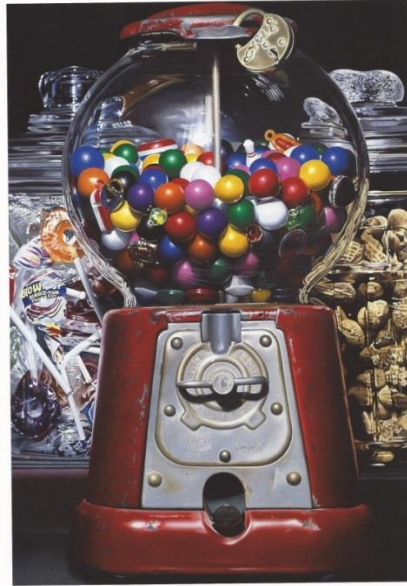
HOPPER Edward
Nighthawks
1942, oleo sobre lienzo, 76,2 x 152,4 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago.
STREMMEL, Kerstin. "Realismo". Ed. Taschen. ed. 2006.



HOPPER Edward
Sol matutino
Óleo sobre lienzo, 71,4 x 101,9 cm
Columbus, Columbus Museum of Art, Museum Purchase, Howald Fund 1954.031.
STREMMEL, Kerstin. "Realismo". Ed. Taschen. ed. 2006.



ESTES Richard
Autorretrato doble
Óleo sobre lienzo, 60,8 x 91,5 cm
Nueva York, The Museum of Modern Art, Mr. and Mrs. Stuart M. Speiser Fund, 594.1976
STREMMEL, Kerstin. "Realismo". Ed. Taschen. ed. 2006.



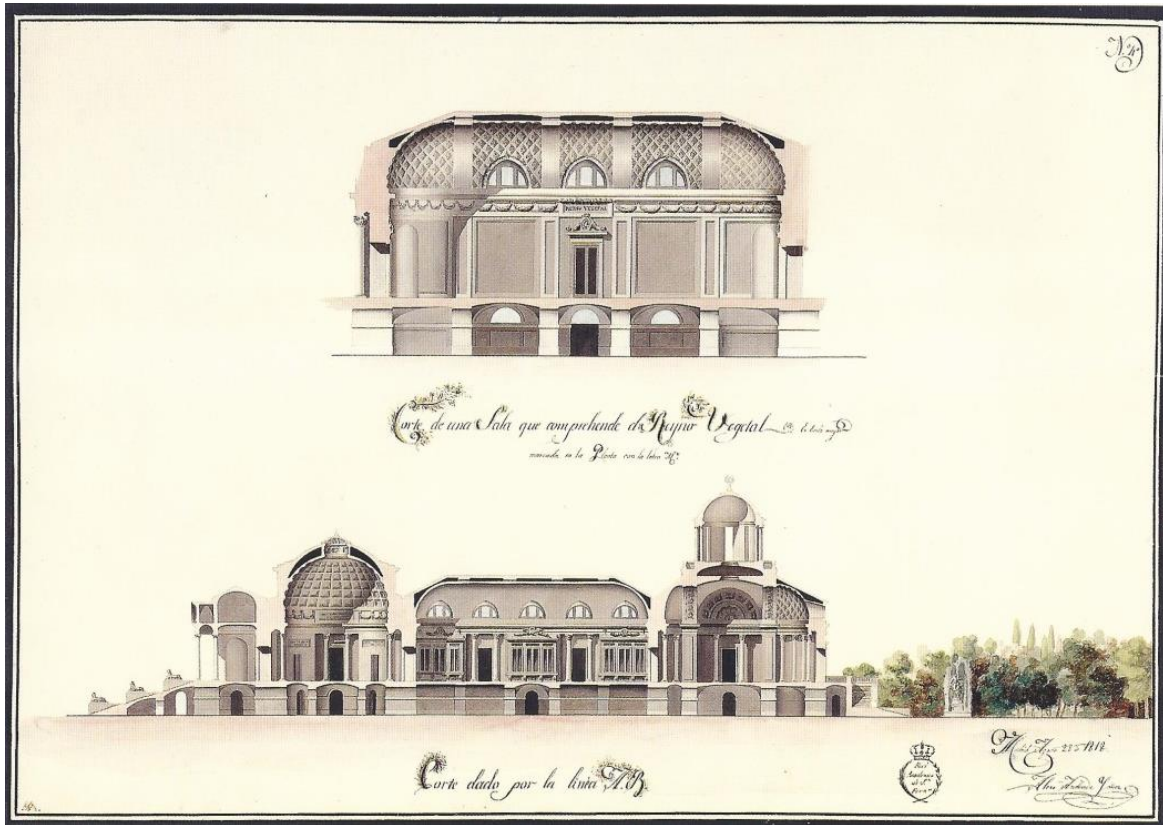
BELL Charles
Máquina de chicles XV
Óleo sobre lienzo, 226 x 155 cm
STREMMELE, Kerstin. "Realismo". Ed. Taschen. ed. 2006.



WALL Jeff
El pensador
Cibachrome en caja luminosa, 229 x 216 cm
Propiedad privada.
STREMMELE, Kerstin. "Realismo". Ed. Taschen. ed. 2006.



EITEL Tim
Pedagoga de museo
2002, óleo y pintura acrílica sobre lienzo,
110 x 140 cm
Por gentileza de: Galerie EIGEN + ART,
Leipzig / Berlín
STREMMEL, Kerstin. "Realismo". Ed. Taschen. ed. 2006.



Capitulo IV.- LAS ACADEMIAS SAN FERNANDO, MADRID

Anexo de Documentación Visual.

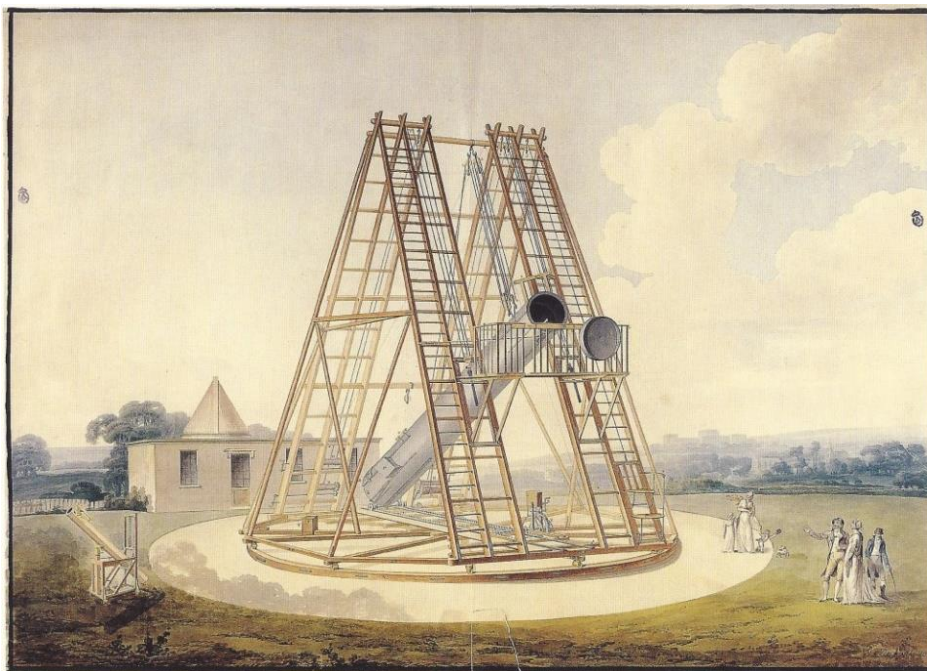


MUELA, Manuel de la.

Cárcel de Corte según quedó después del incendio del día 4 de octubre de 1791.

Alzada de la fachada principal.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. "Tipologías Arquitectónicas". Ed. Comunidad de Madrid. ed. 1999.



Modelo de telescopio Herchal que se instaló

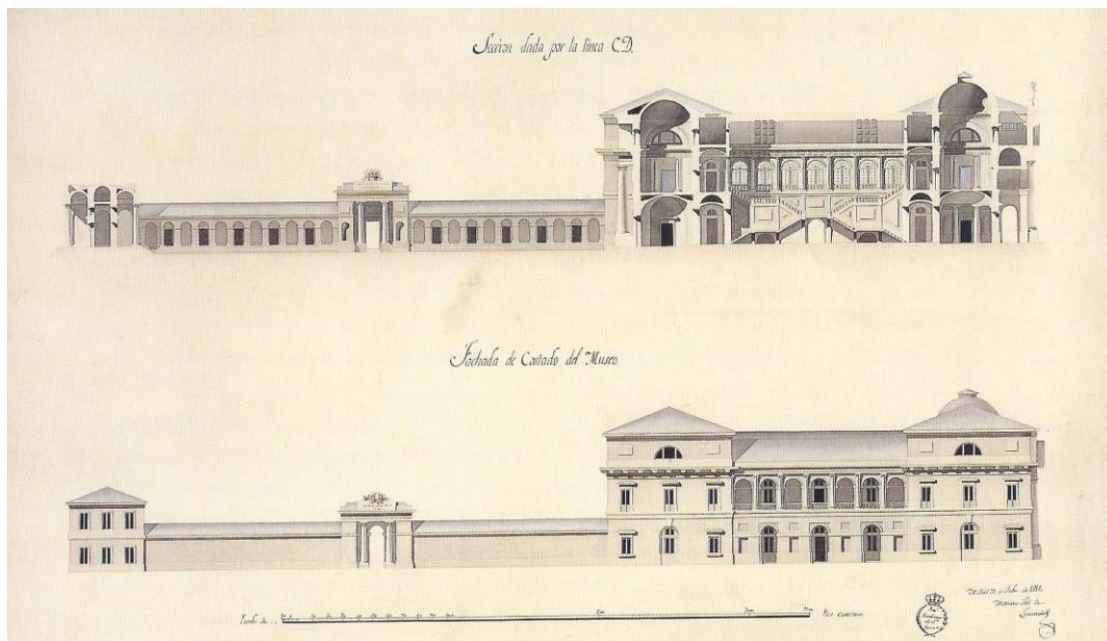
En el Observatorio del Buen Retiro (1801). Vista panorámica.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. "Tipologías Arquitectónicas". Ed. Comunidad de Madrid. ed. 1999.



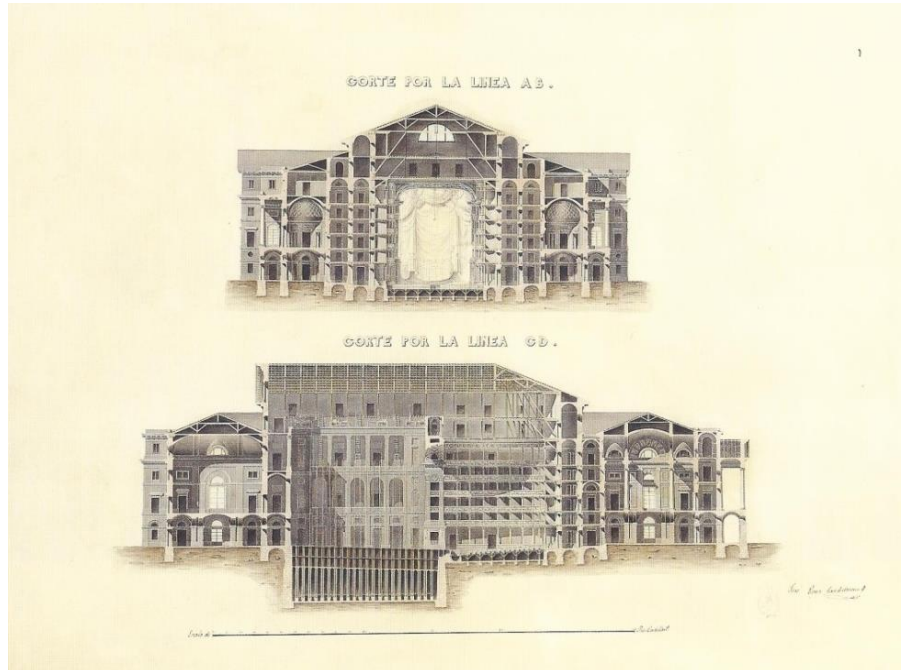
LAVIÑA Y BLASCO, Matías Modesto.

Un monumento que eternice la heroica defensa que la Inmortal Zaragoza hizo contra las tropas de Napoleón Bonaparte en los años 1808 y 1809. Escenografía en perspectiva.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. "Tipologías Arquitectónicas". Ed. Comunidad de Madrid. ed. 1999.



LASCURAÍN, Mariano José de.

Museo para la conservación de las bellas artes, con destino a una capital.
Alzado de la fachada lateral y sección CD (1812).
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. "Tipologías Arquitectónicas". Ed. Comunidad de Madrid. ed. 1999.

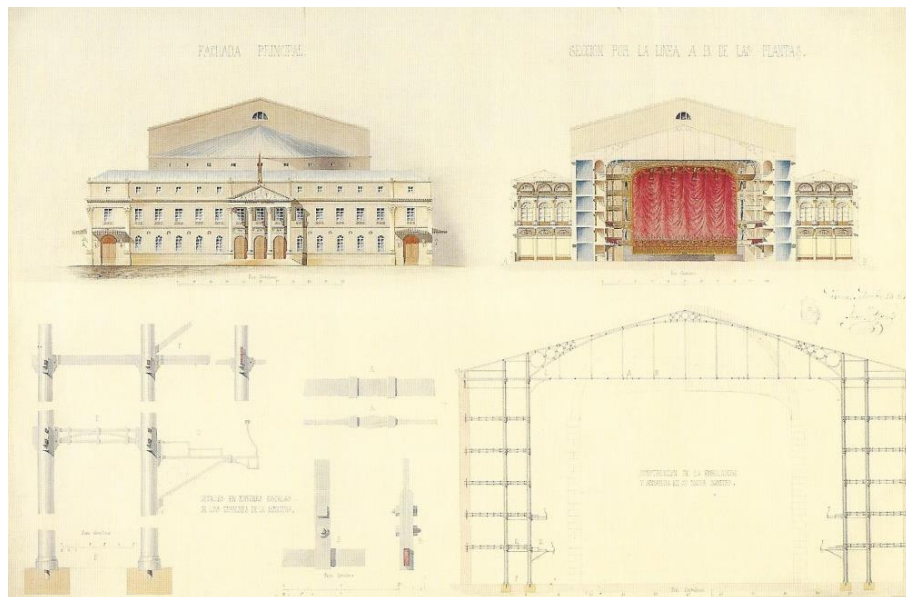


PÉREZ GARCHITORENA, José.

Un magnífico teatro como pudiera erigirlo la capital de un reino poderoso.

Secciones AB y CD (1812).

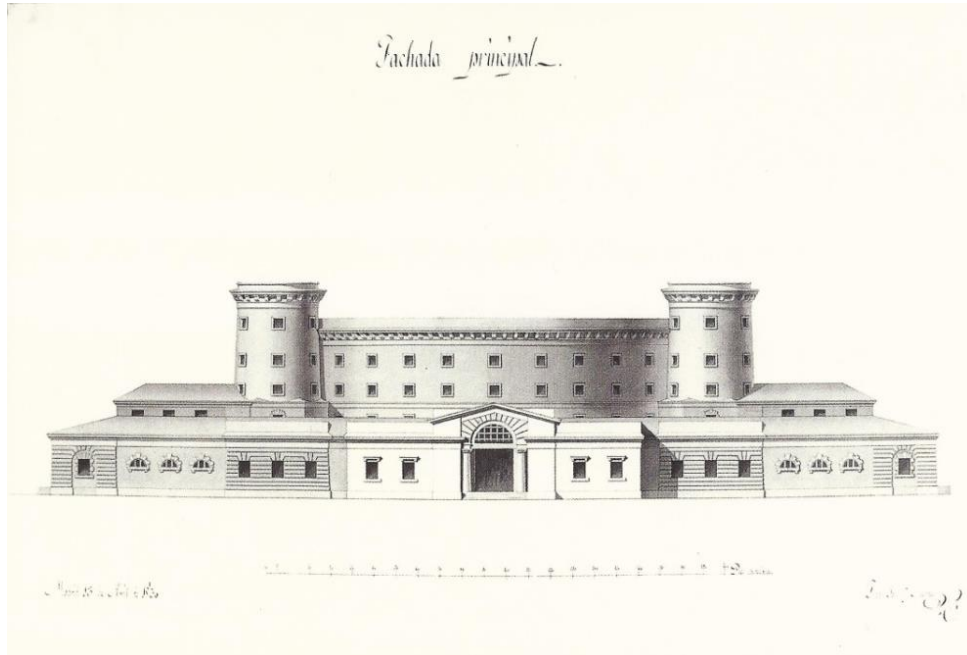
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. "Tipologías Arquitectónicas". Ed. Comunidad de Madrid. ed. 1999.



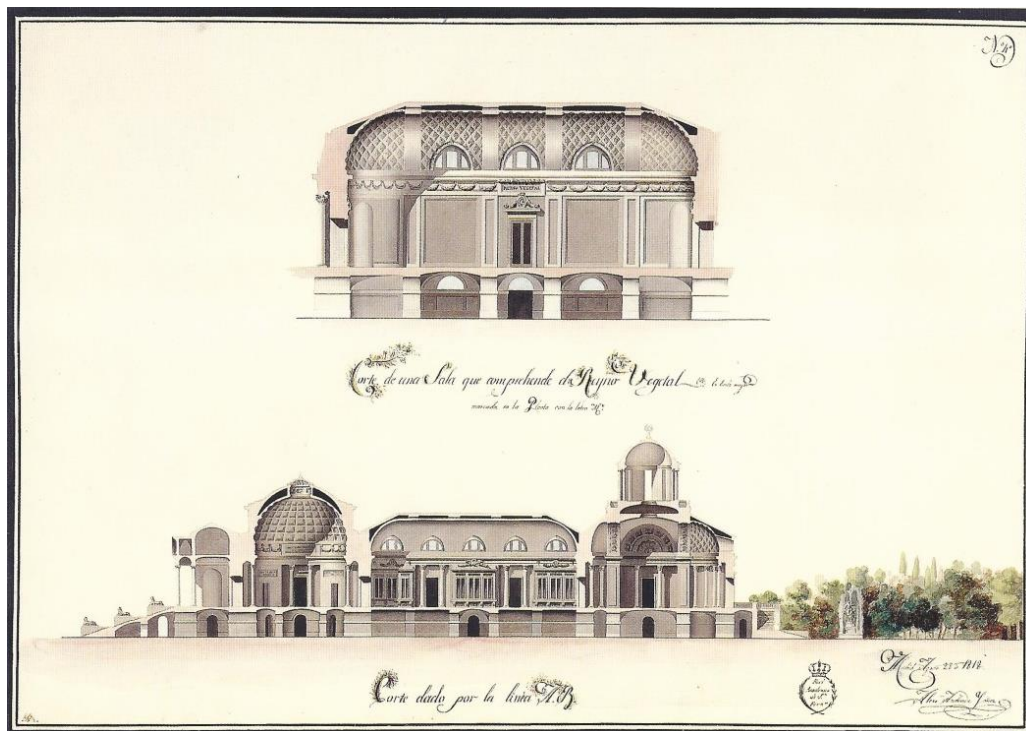
FORNÉS Y RABANALS, Juan José.

Teatro para la Corte. Alzado de la fachada principal y sección AB; construcción de la embocadura de su mayor diámetro y detalles, en mayores escalas, de los empalmes de la armadura (1820).

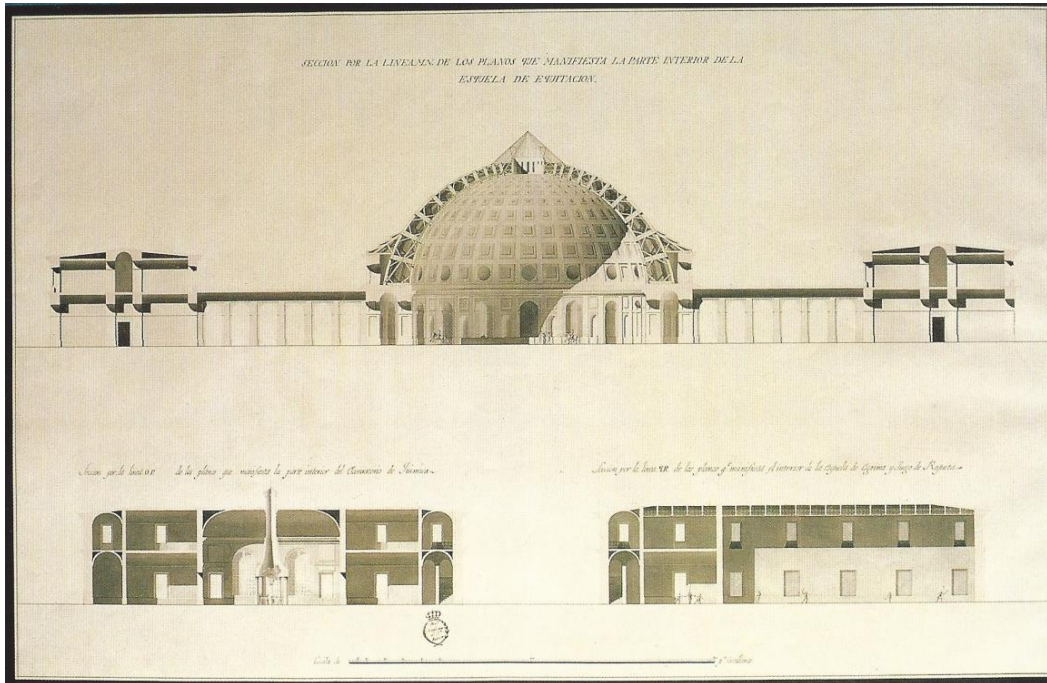
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. "Tipologías Arquitectónicas". Ed. Comunidad de Madrid. ed. 1999.



SOLER Y MESTRES, Juan.
Cárcel pública para Barcelona. Alzado de la fachada principal (1830).
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. "Tipologías Arquitectónicas". Ed. Comunidad de Madrid. ed. 1999.



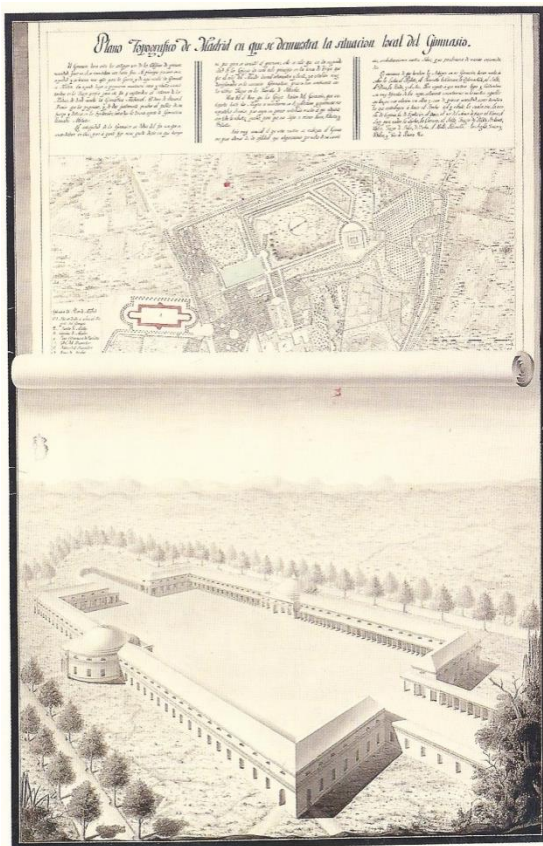
Gabinete de historia natural que comprende 194,738 pies cuadrados de Superficie. Secciones AB y la que comprende el reino vegetal. (1845)
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. "Tipologías Arquitectónicas". Ed. Comunidad de Madrid. ed. 1999.



SAN MARTÍN, Joaquín.

Gimnasio para cien alumnos de la Grandeza de España. Secciones MN, OP, QR. (Sin fecha).

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. "Tipologías Arquitectónicas". Ed. Comunidad de Madrid. ed. 1999.



VIERNA, Romualdo de.

Edificio gimnástico para Madrid. Plano topográfico y perspectiva.

(Sin fecha).

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. "Tipologías Arquitectónicas". Ed. Comunidad de Madrid. ed. 1999.



Capítulo IV.- LAS ACADEMIAS SAN CARLOS, MÉXICO

Anexo de Documentación Visual.



**LANDESIO Eugenio, Antesacristía del Convento de San Francisco, óleo sobre tela, 1855, Museo Nacional de Arte.
BÁEZ, Macías Eduardo. "Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781 -1910. Ed. Espiral. ed.
2009.**

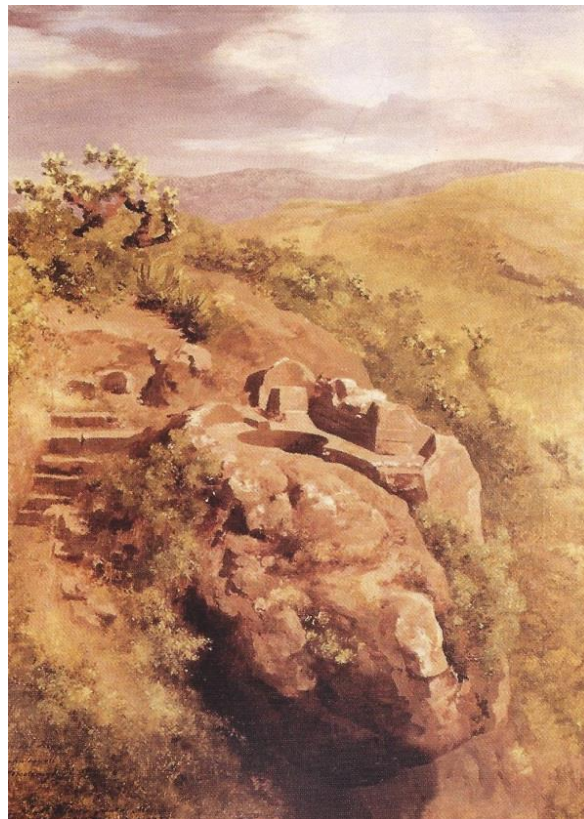


**PARRA Félix,
Fray Bartolomé de las Casas,
Óleo sobre tela, 1875.
Museo Nacional de Arte
BÁEZ, Macías Eduardo. "Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781 -1910. Ed. Espiral. ed.
2009.**



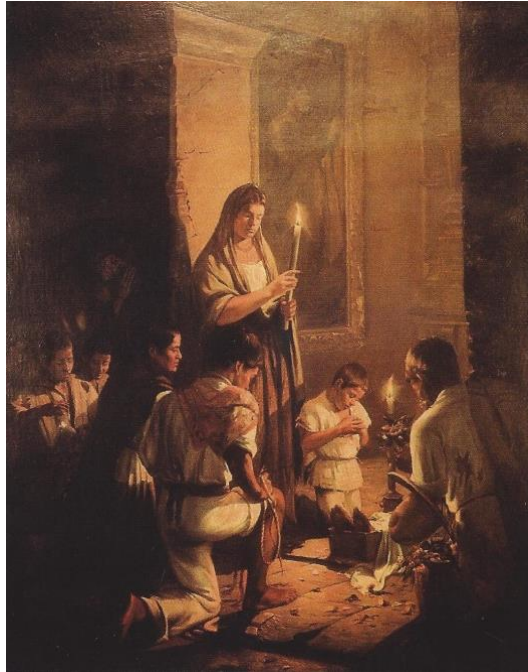
VELASCO José María, Valle de México, 1875, Museo Nacional de Arte.

BÁEZ, Macías Eduardo. "Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781 -1910. Ed. Espiral. ed. 2009.



VELASCO José María, El baño de Nezahualcóyotl, óleo sobre tela, 1878, Museo Nacional de Arte.

BÁEZ, Macías Eduardo. "Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781 -1910. Ed. Espiral. ed. 2009.



**JARA José, El velorio,
Óleo sobre tela, 1889,
Museo Nacional de Arte.**

BÁEZ, Macías Eduardo. "Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781 -1910. Ed. Espiral. ed. 2009.



**IZAGUIRRE Leandro,
El tormento de Cuauhtémoc,
Óleo sobre tela, 1892,
Museo Nacional de Arte**

BÁEZ, Macías Eduardo. "Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781 -1910. Ed. Espiral. ed. 2009.



VELARDE Mónica López Interior de la Academia, Galería Clave, 2008, Fotografía.
BÁEZ, Macías Eduardo. "Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781 -1910. Ed. Espiral. ed. 2009.



MARTÍNEZ Isidro,
El padre Gante,
Óleo sobre tela, sin fecha,
Pinacoteca del Ateneo Fuente, Saltillo.
BÁEZ, Macías Eduardo. "Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781 -1910. Ed. Espiral. ed. 2009.



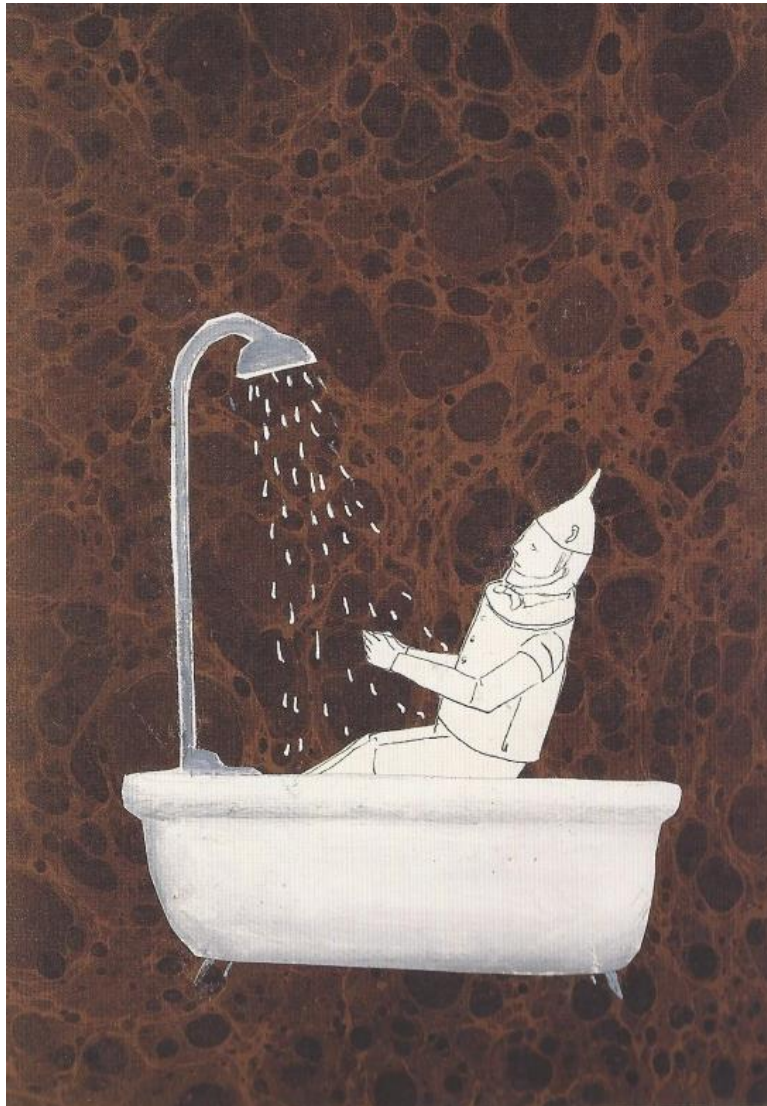
DÁVILA Daniel, Indolencia, óleo sobre tela, sin fecha.

BÁEZ, Macías Eduardo. "Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781 -1910. Ed. Espiral. ed. 2009.



HERRERA Mateo, Vista de la galería de pintura, óleo sobre tela, sin fecha, Colección Banco Nacional de México.

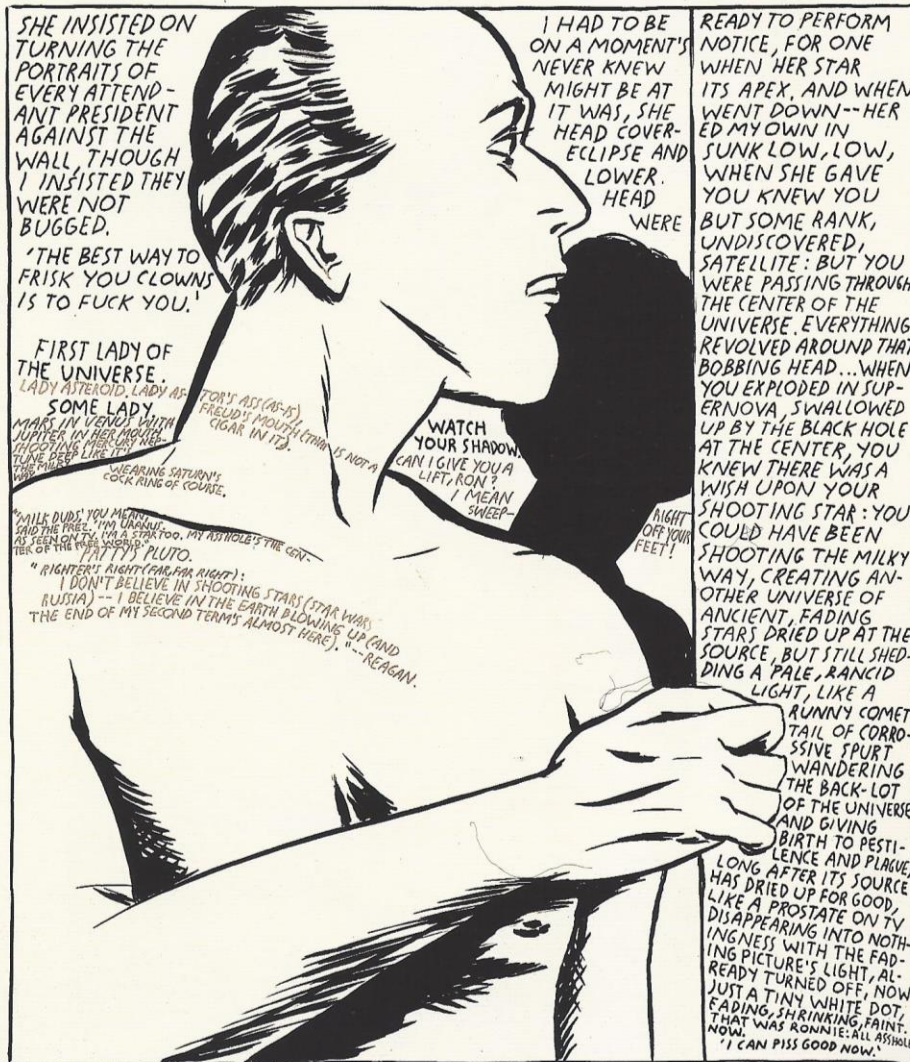
BÁEZ, Macías Eduardo. "Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Antigua Academia de San Carlos, 1781 -1910. Ed. Espiral. ed. 2009.



Capitulo VI.- Las Nuevas Fronteras del Dibujo y la Representación.

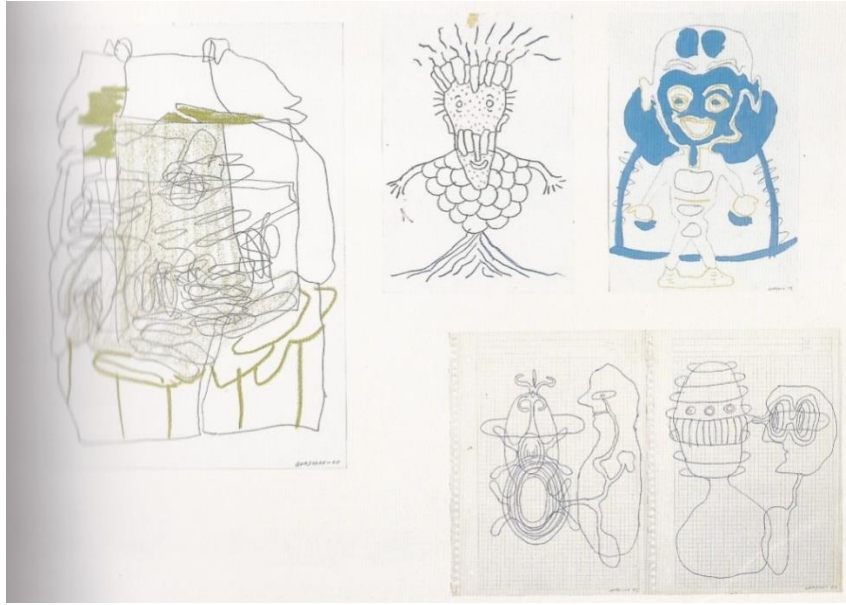
Anexo de Documentación Visual.

THE SECRET SERVICE MAN: TO PROTECT AND SERVE.
 NANCY SERVED ME UP LIKE RUNNY CATSUP OVER A BOWL
 OF COTTAGE CHEESE.
 MOSTLY A LOT OF WATCHING BUT SOMETIMES YOU GOT TO DO YOUR JOB.

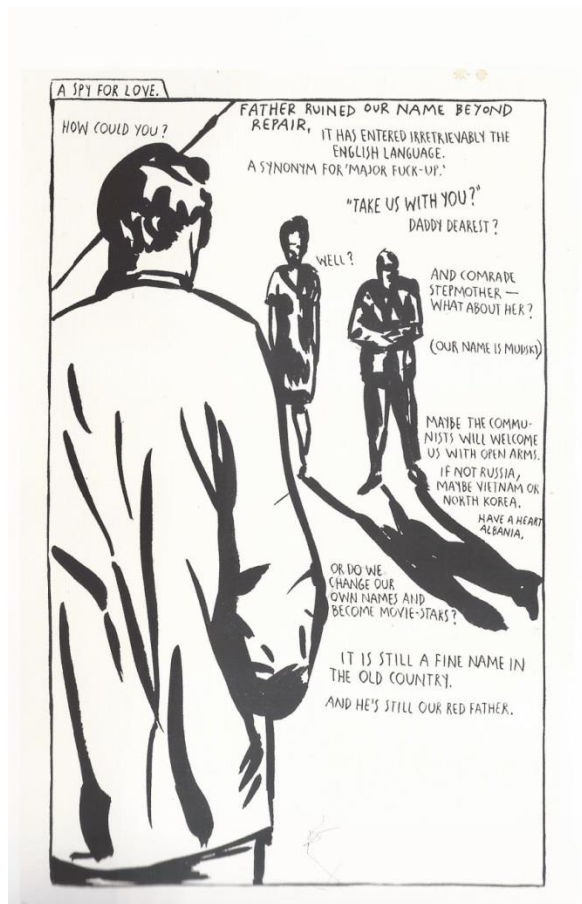


DOESN'T THE PRESIDENT KNOW?' 'THE PRESIDENT!' SHE LAUGHED. 'TO ME HE'S ONLY RONNIE. AND WHO WOULD TELL HIM? THE SECRET SERVICE?' BUT HE COMES WANDERING IN ON US SOMETIMES, AND GOES WANDERING BACK OUT, OBLIVIOUS. 'HE'S ONLY LOOKING FOR THE OVAL OFFICE: IF I'M NOT THERE TO POINT HIM HE'LL GO IN CIRCLES AWHILE.... HE'S LIKE AMERICA-- HE TRIES HARD NOT TO KNOW.... WOULD YOU LIKE TO RUN THINGS FOR AWHILE?'

PETTIBON Raymond The secret service [El servicio secreto], 1991



GORDILLO Luis Sin título, 1993 - 2000



PETTIBON Raymond A spy for [Un espía por], 1997



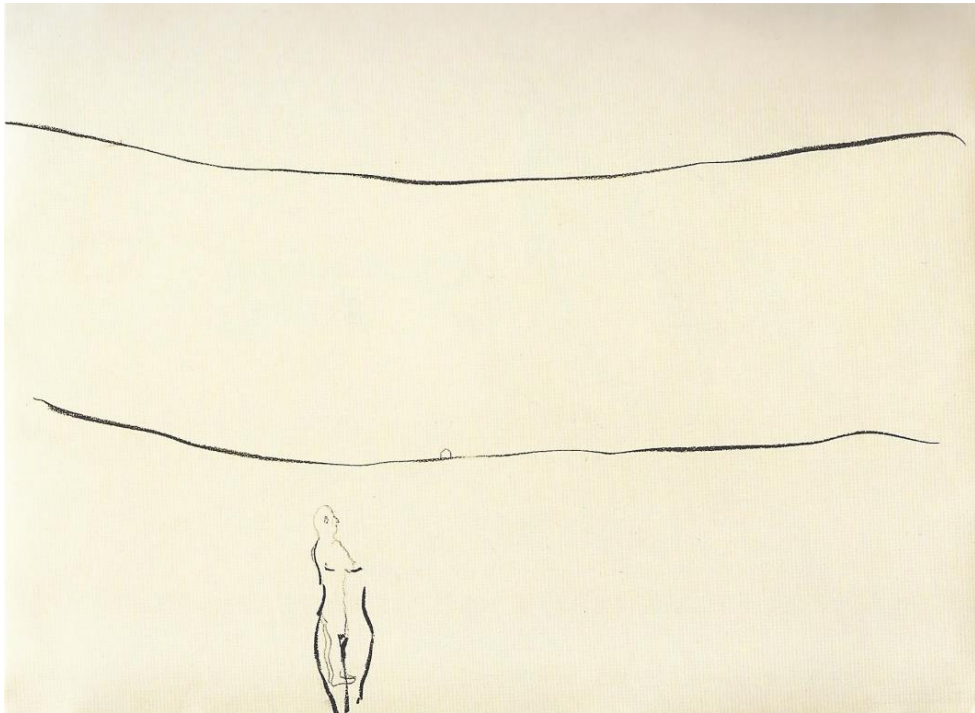
GORDILLO Luis Sin título, 1998- 2000



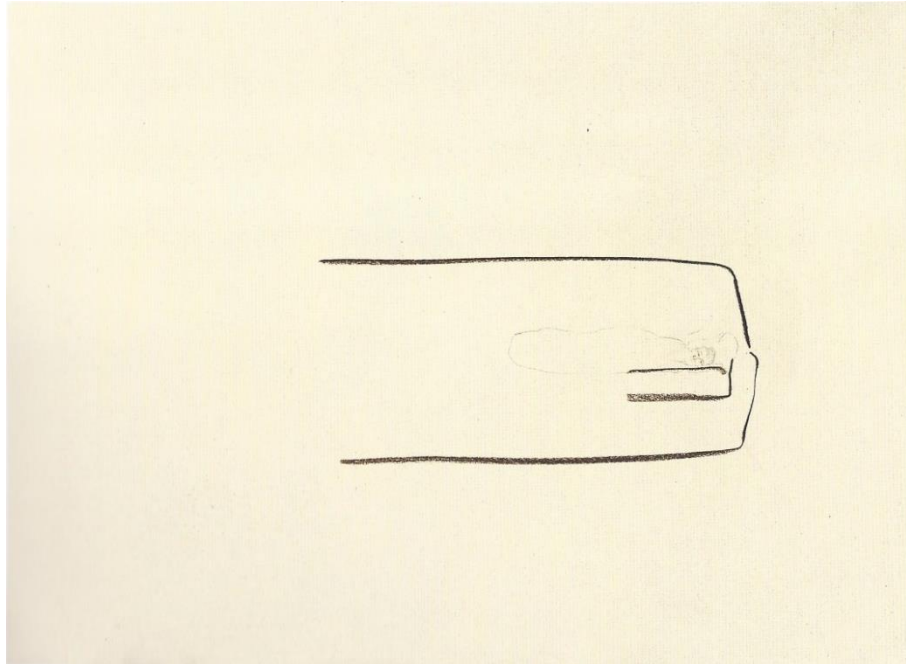
DZAMA Marcel Sin título, 1998



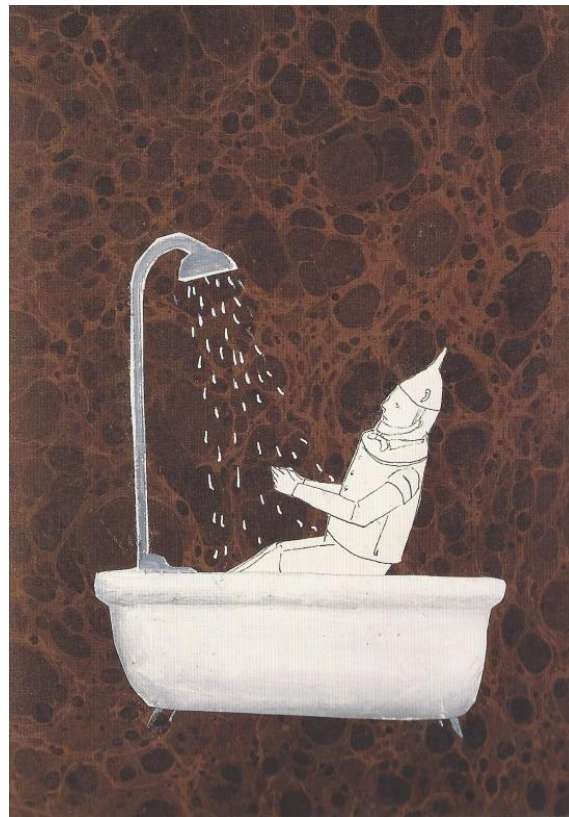
DZAMA Marcel Sin título, 1998



GRÖTING Asta; Mann und Frau im landschaft [Hombre y mujer en un paisaje], 2000

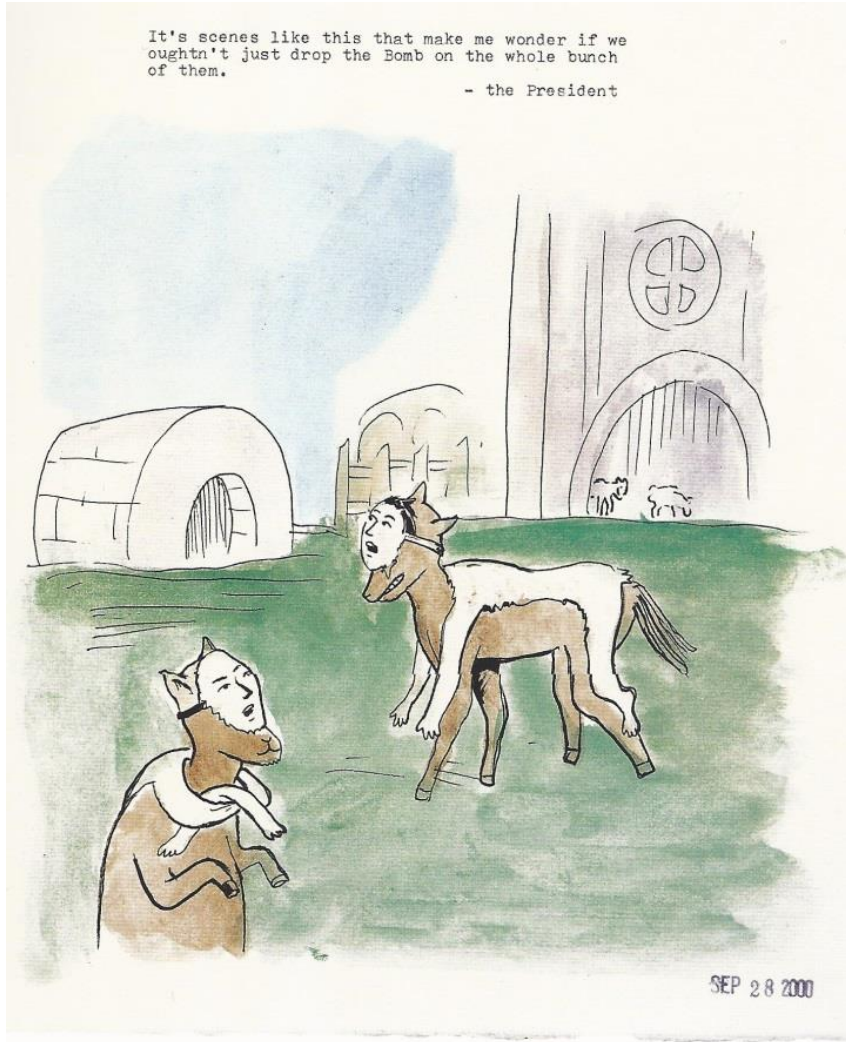


GRÖTING Asta, Sofa 3 [sofá 3], 2000



Royal Art Lodge Sin título, 2000

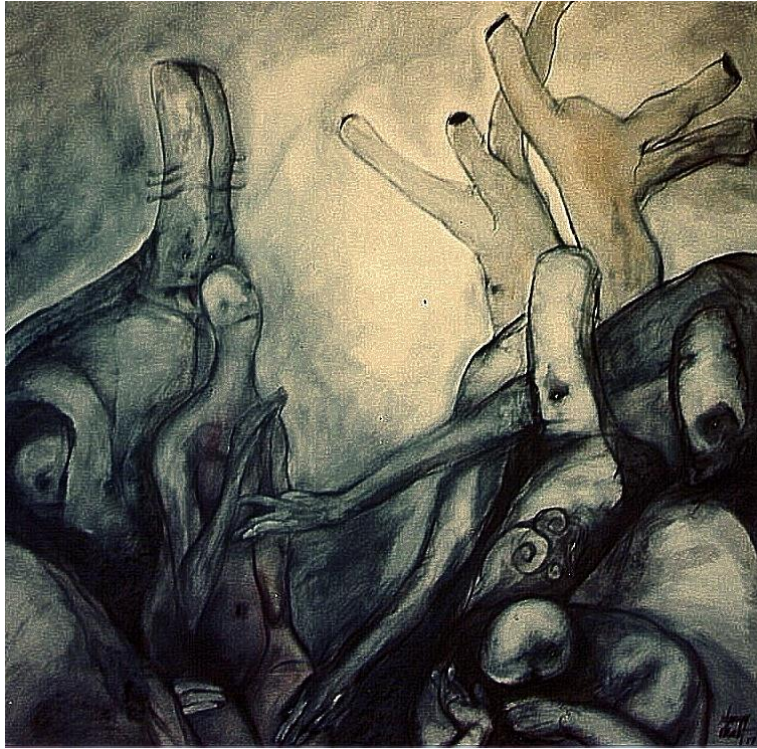
It's scenes like this that make me wonder if we oughtn't just drop the Bomb on the whole bunch of them.
- the President



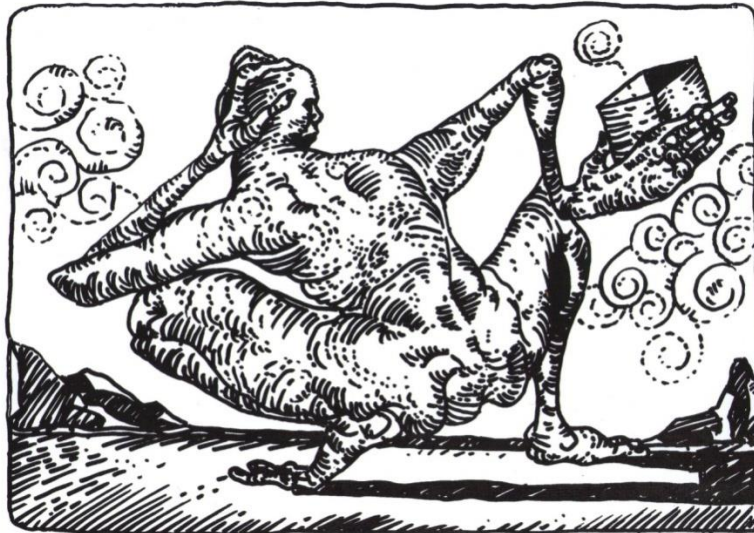
Royal Art Lodge Sin titulo, 2000



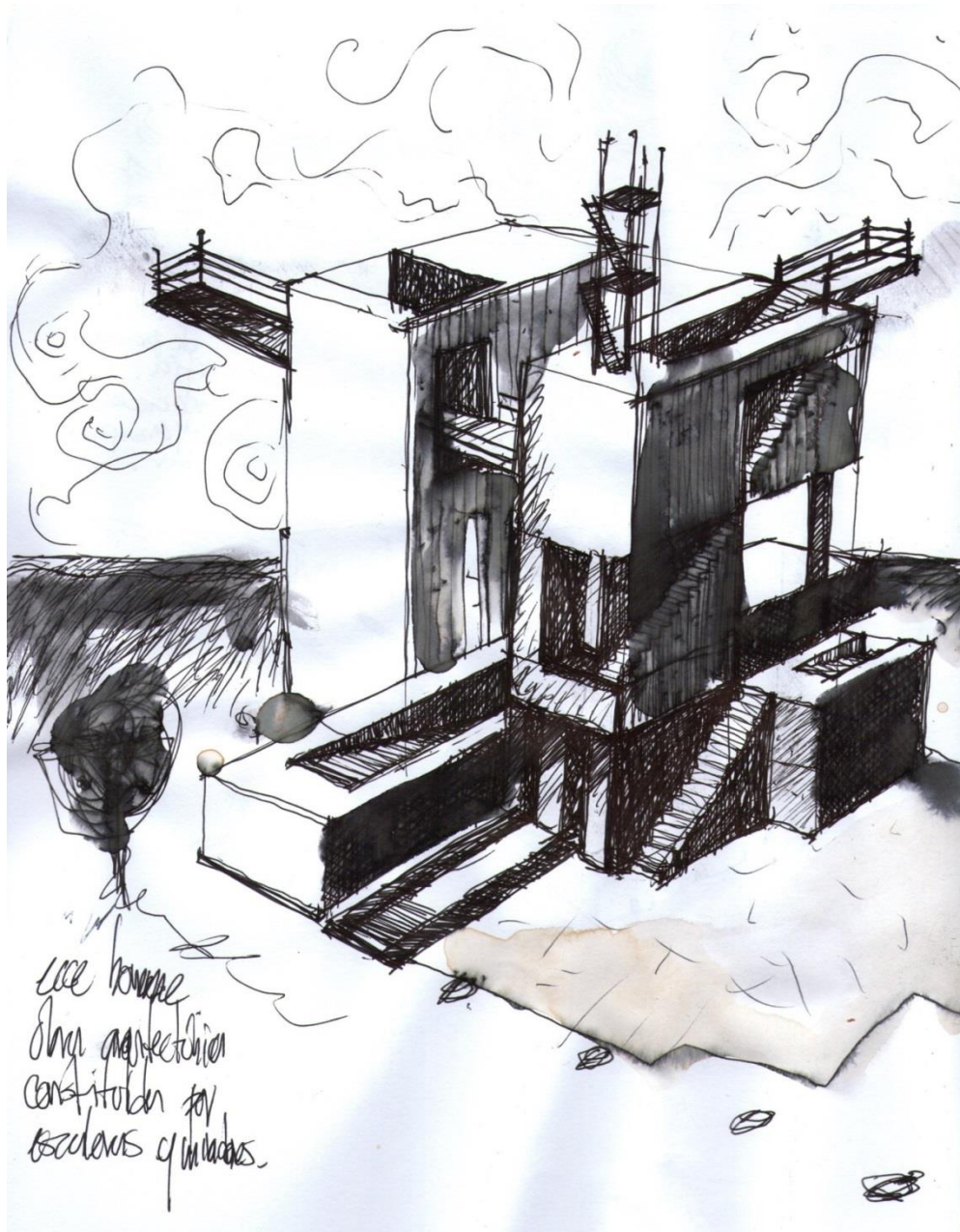
ARTURO ANDRES
SOTOMAYOR ALBRECHT
PINTURAS Y DIBUJOS



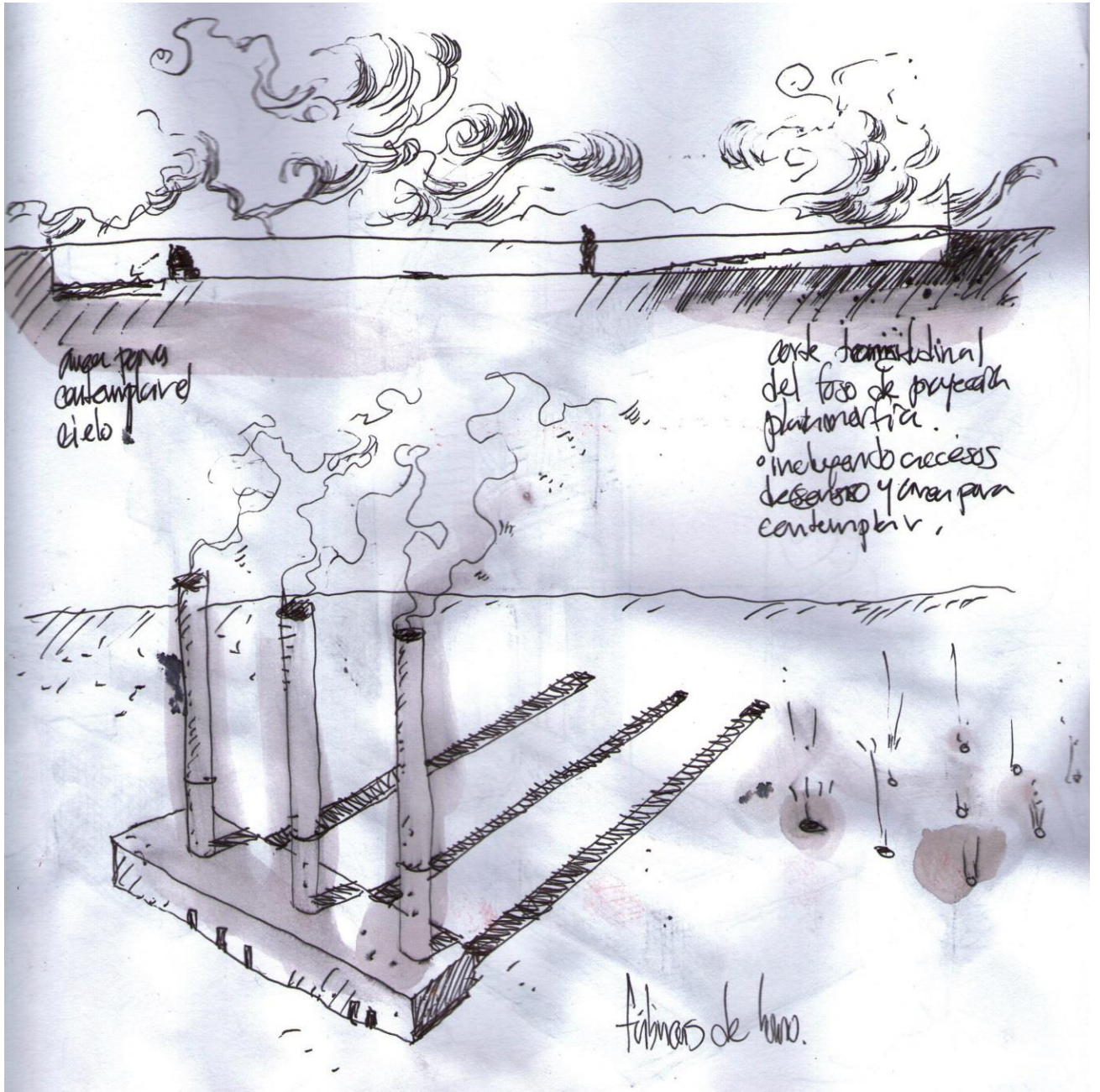
El suplicio de Santa Cecilia
Mixta sobre Masonite
120 x 120 cm
Colección particular



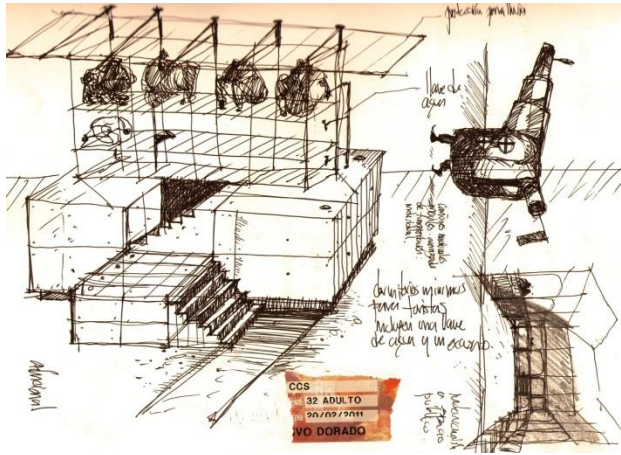
El cubo de los arquitectos
Grabado sobre metal



Escalera sin fin
Dibujo y aguada sobre papel



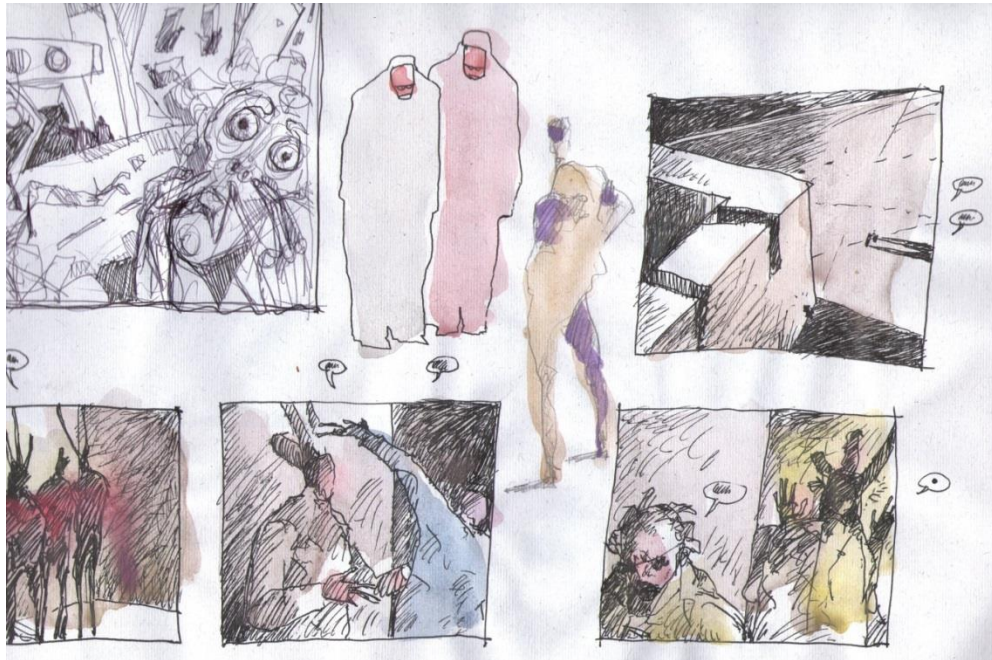
Fábrica de chimeneas
Dibujo y aguada sobre papel



Estructura vivienda hotel económico
 Dibujo sobre papel
 Cañón móvil con patas



Intervención sobre paisaje
 Instalación para sitio específico y registro
 Mixta sobre papel



Bocetos pluma y acuarela sobre papel



Mujer saltando la cuerda
Carboncillo sobre papel
Colección particular



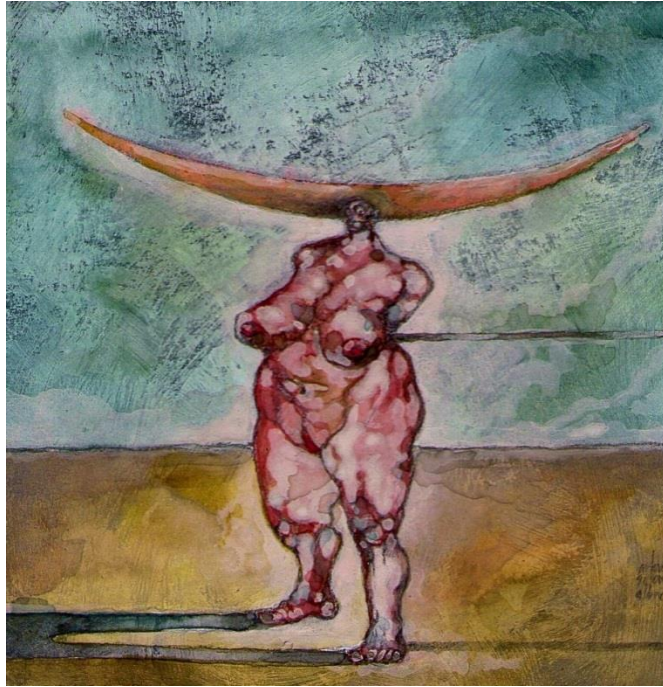
Pista de despegue
Mixta sobre masonite
Colección particular



Laberinto
Mixta sobre masonite
Colección particular



Mujer perforándose un seno
Mixta sobre masonite
Colección particular

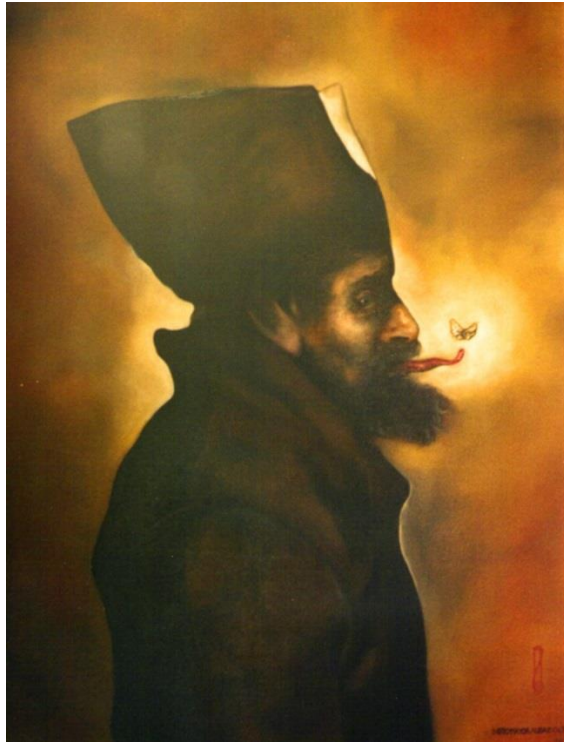


Mujer amarrada
Lápiz y Acuarela sobre gesso
Colección particular

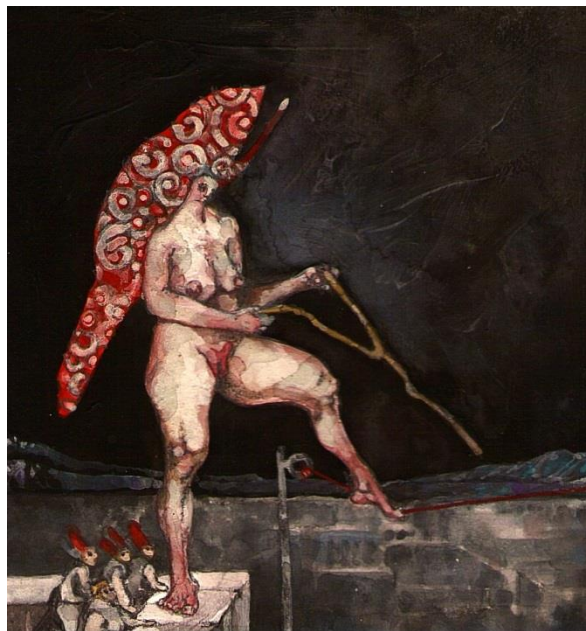


El vaso y el mosquito

Lápiz y acuarela sobre gesso y papel
Colección particular



Hombre devorando mariposa
Óleo sobre tela
Colección particular

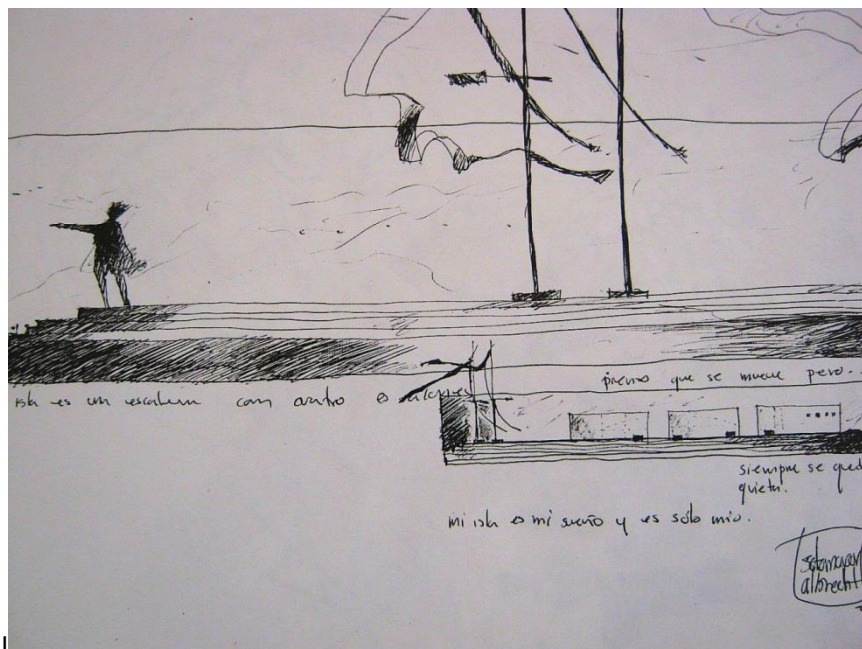


Mujer en la cuerda floja
Aguada y lápiz sobre papel

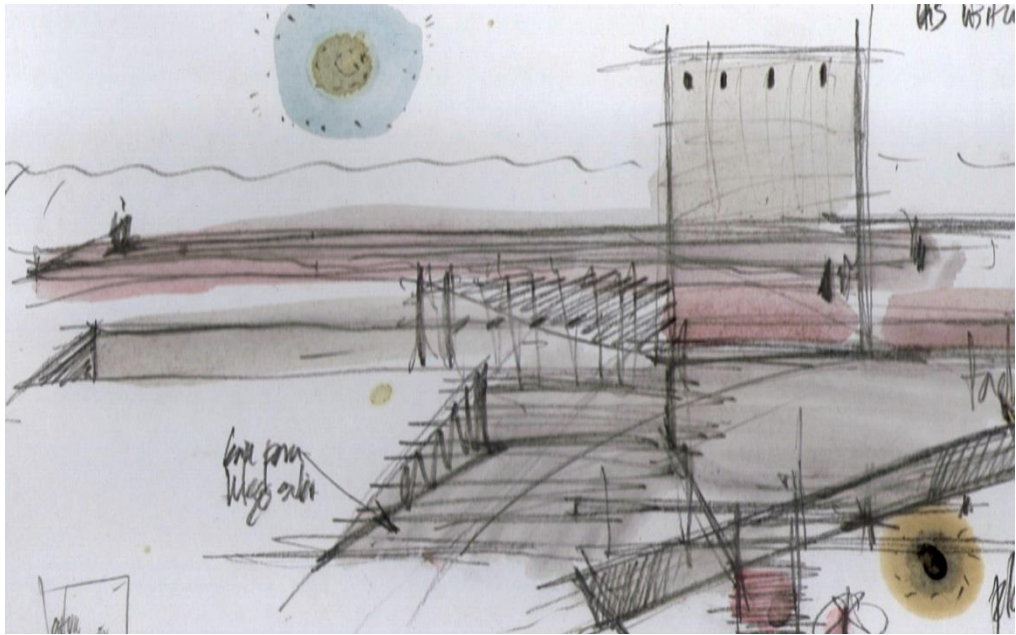
Colección particular



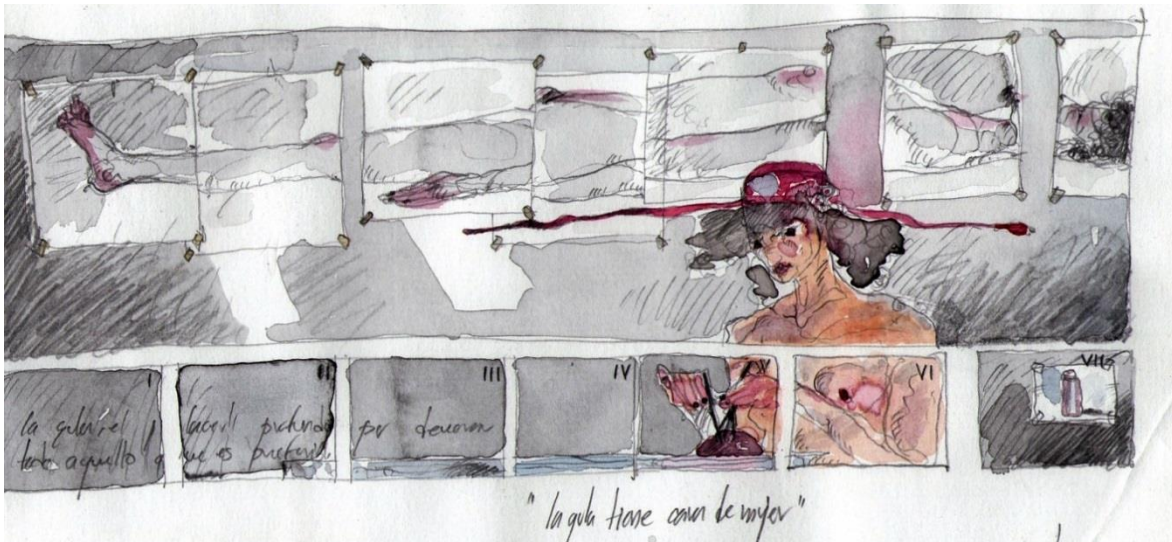
Intervención sobre espacio abierto
Lápiz sobre papel



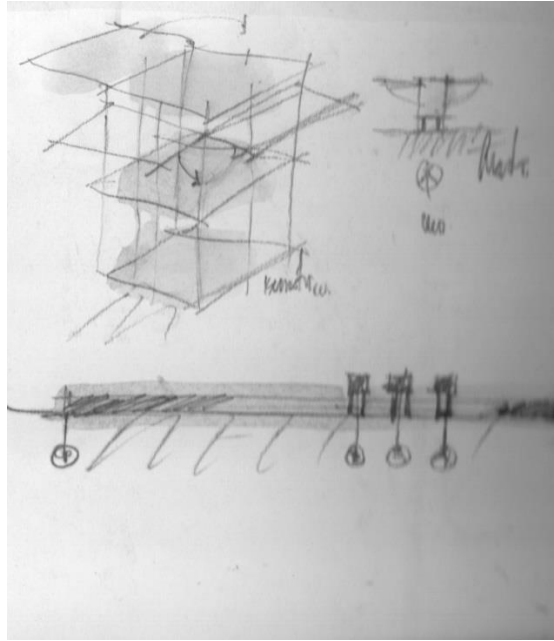
La Isla de uno mismo
Pluma sobre papel
Colección particular



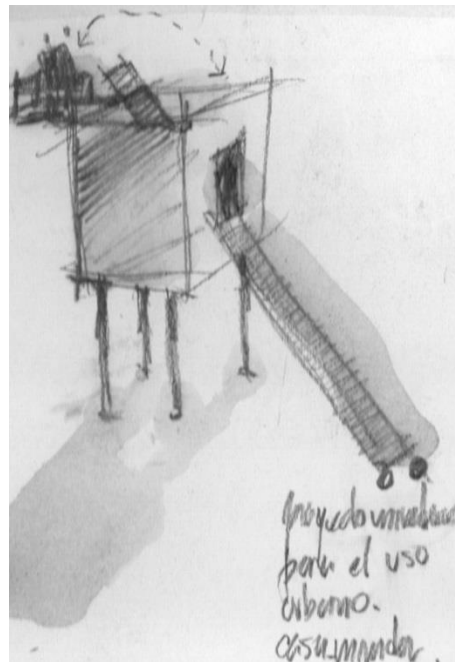
Mirador para suicidas
Lápiz y acuarela sobre ilustración
Colección particular



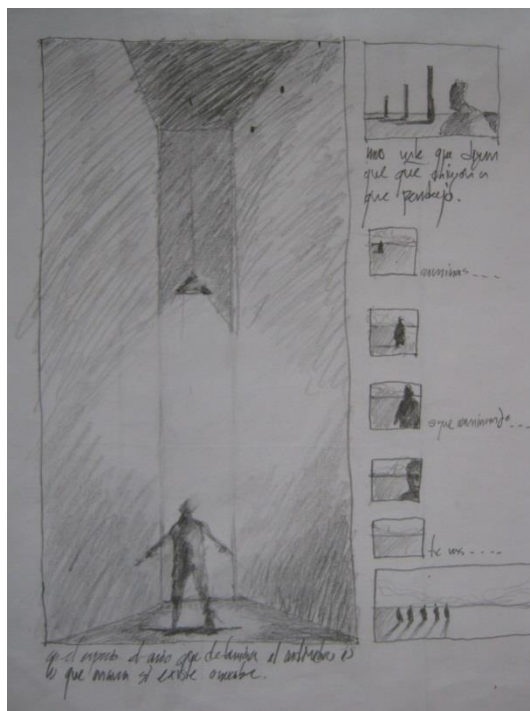
Boceto para un desayuno completo
Lápiz y acuarela sobre papel
Colección particular



Boceto para tres torres para observar
Lápiz sobre papel



Boceto para una torre para observar
Lápiz y aguada sobre papel
Colección particular



Callejón sin salida
Lápiz sobre papel
Colección particular



La fiesta de los locos
Pluma y acuarela sobre papel
Colección particular



El vendedor de carne
Pluma y acuarela sobre papel
Colección particular



Estudio a lápiz
Lápiz y acuarela sobre ilustración
Colección particular



Boceto de portada para libro
Pluma sobre papel
Colección particular



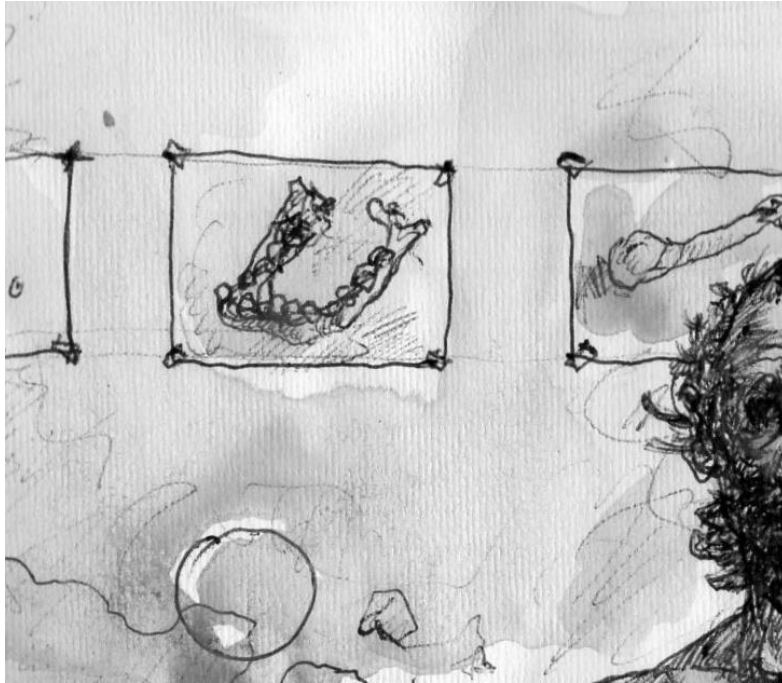
La muerte tiene cara de mujer
Pluma sobre papel
Colección particular



Fauno tocando la trompeta
Pluma sobre papel
Colección particular



Autorretrato
Pluma y aguada sobre papel
Colección particular



Autorretrato 2
Pluma y aguada sobre papel
Colección particular



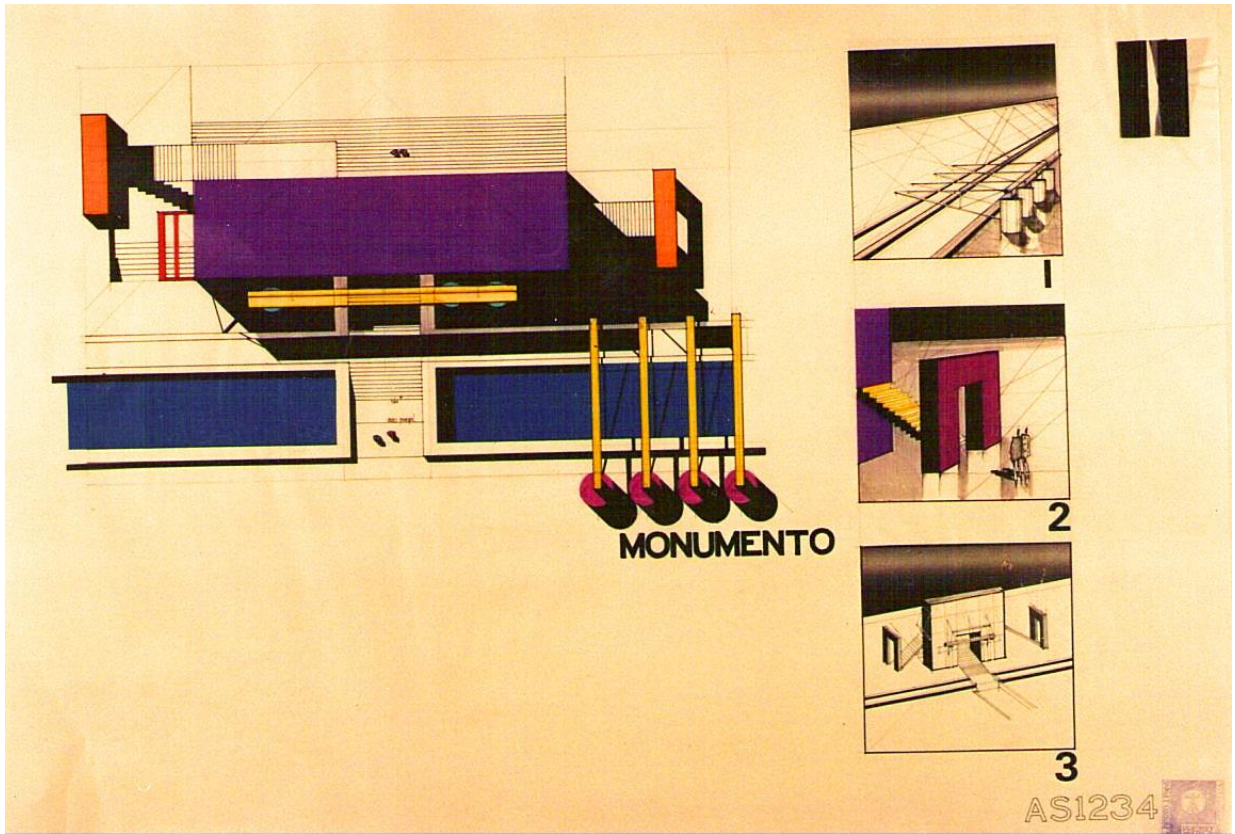
El hombre que quería ser negro
Pluma sobre papel
Colección particular



El laberinto
Mixta sobre madera
Colección particular



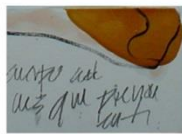
Portal
Mixta sobre cartulina
Colección particular



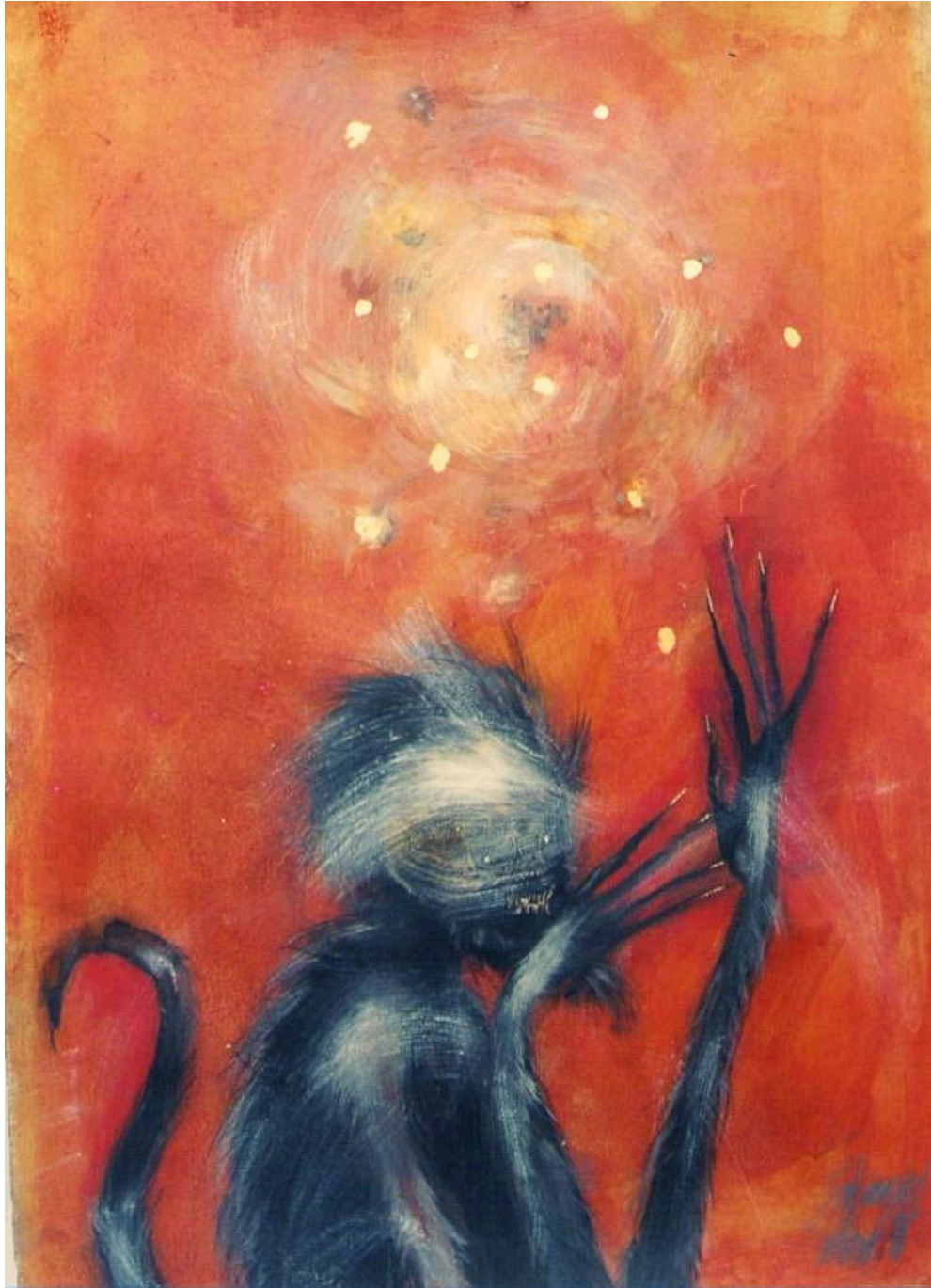
Boceto para monumento
Premio Nacional de Arquitectura
Alberto J. Pani



Cajón con figura
Mixta sobre cartón
Colección particular



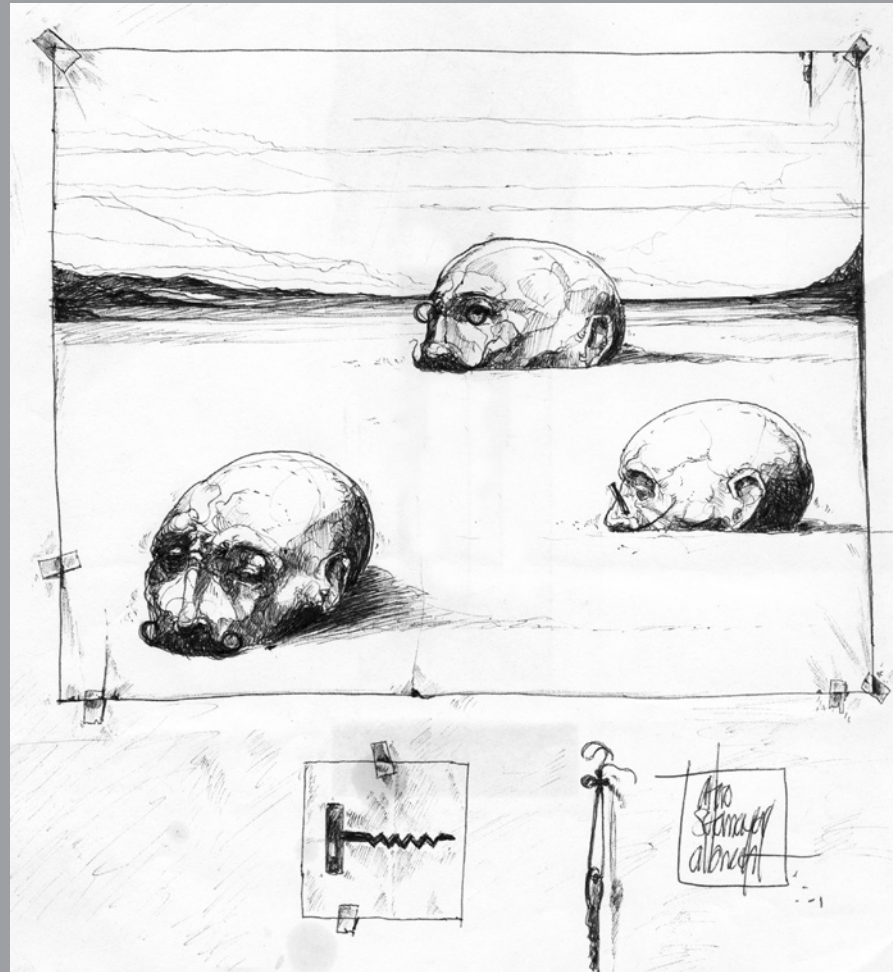
Desayuno Continental
Tinta y aguada sobre módulos de madera
Colección particular



La creación del Universo
Mixta sobre cartón
Colección particular

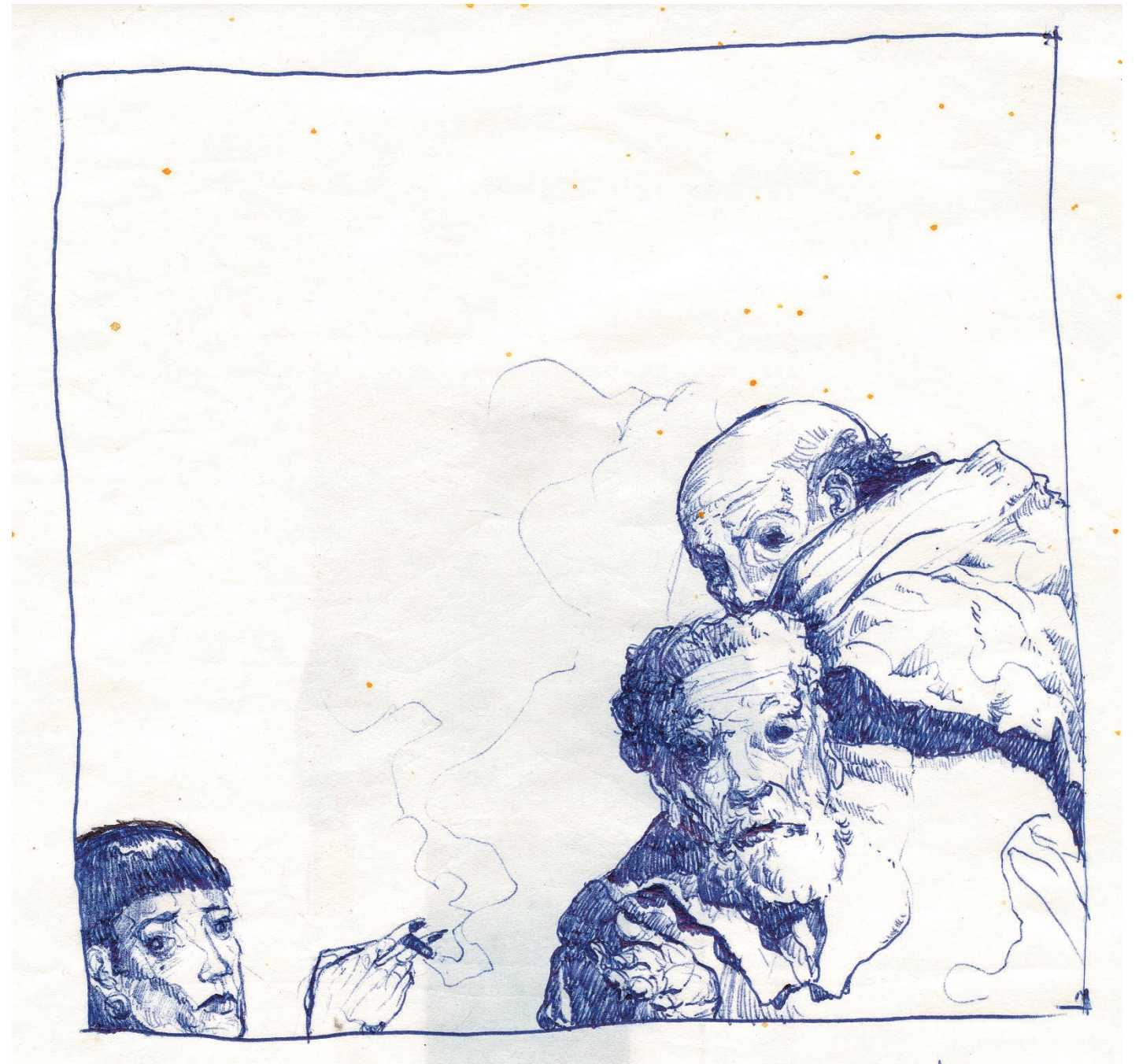
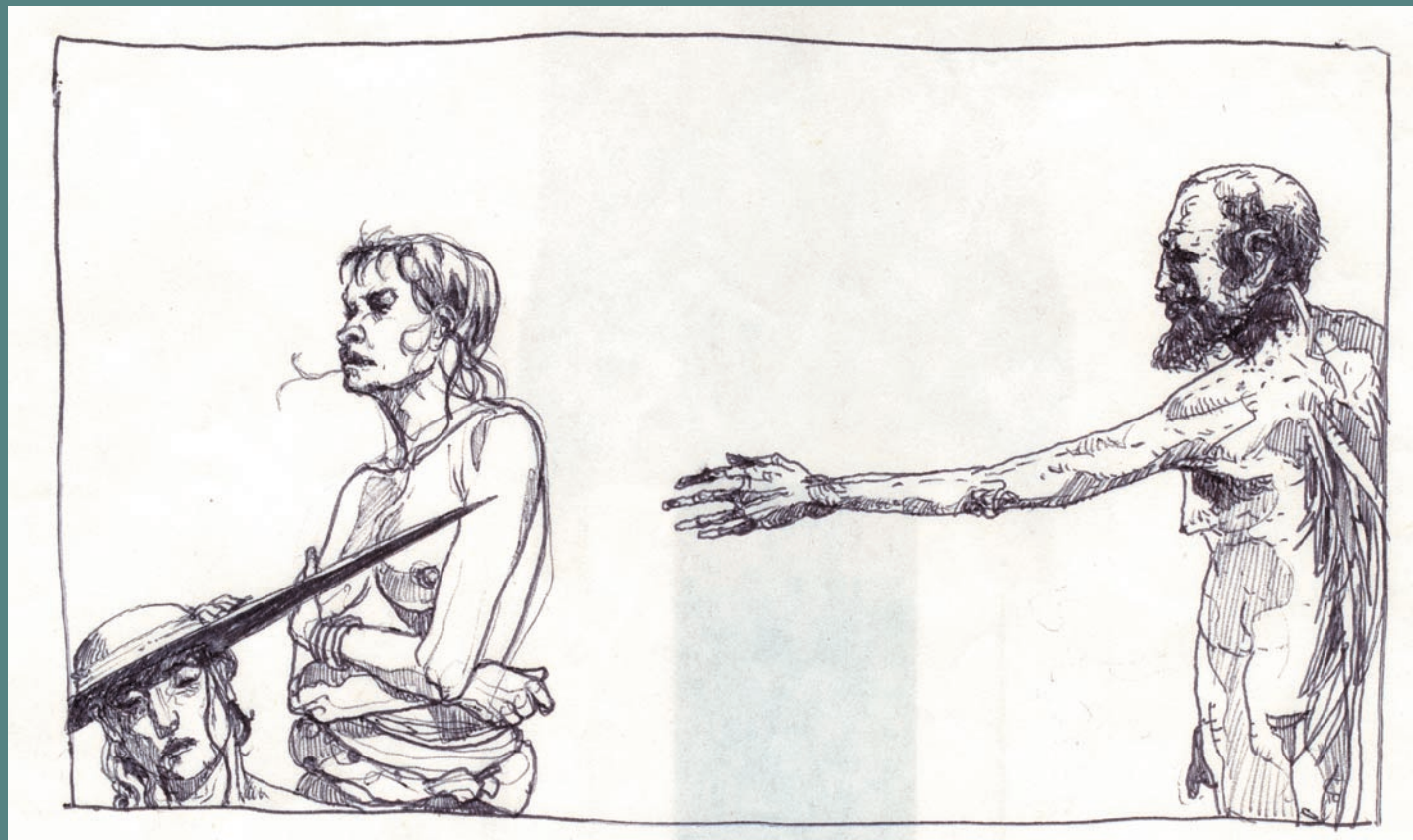
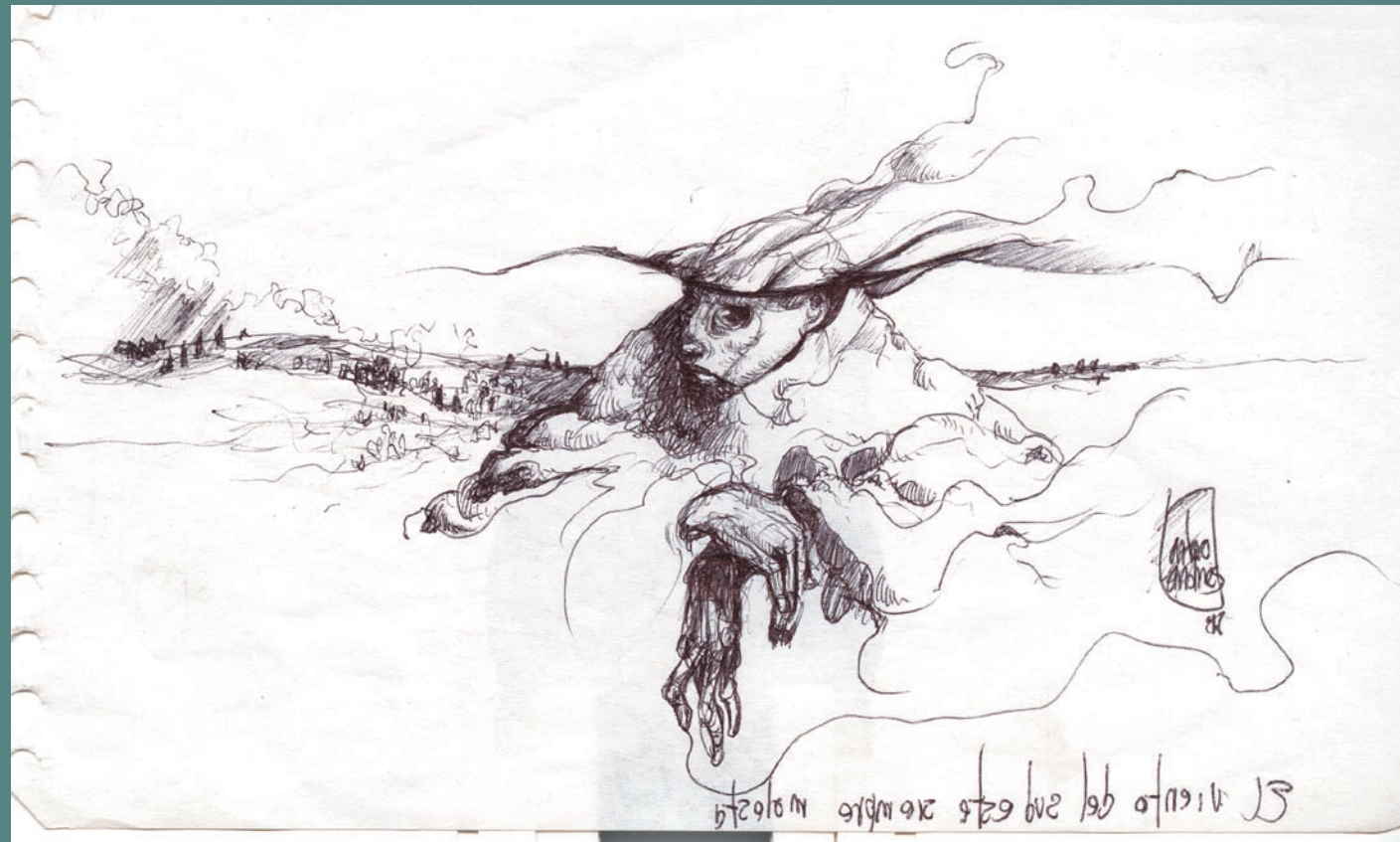


Canto primero al encuentro con la salida
Óleo sobre tela
Colección particular

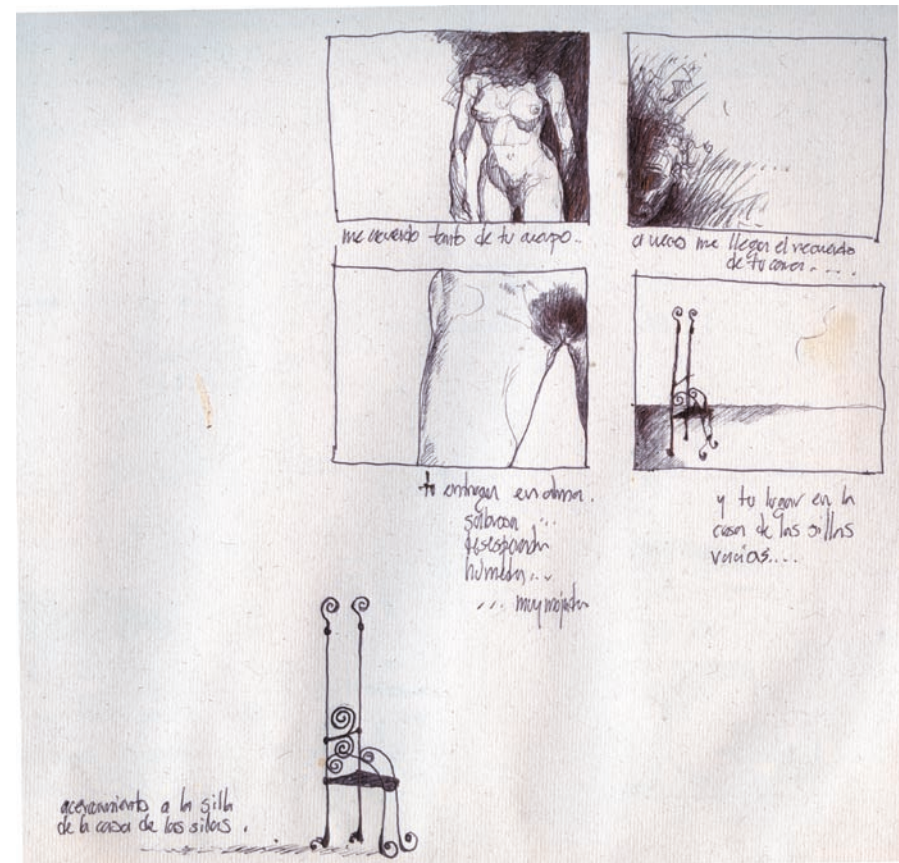


s/título
tinta sobre papel
20 x 27 cm
2003



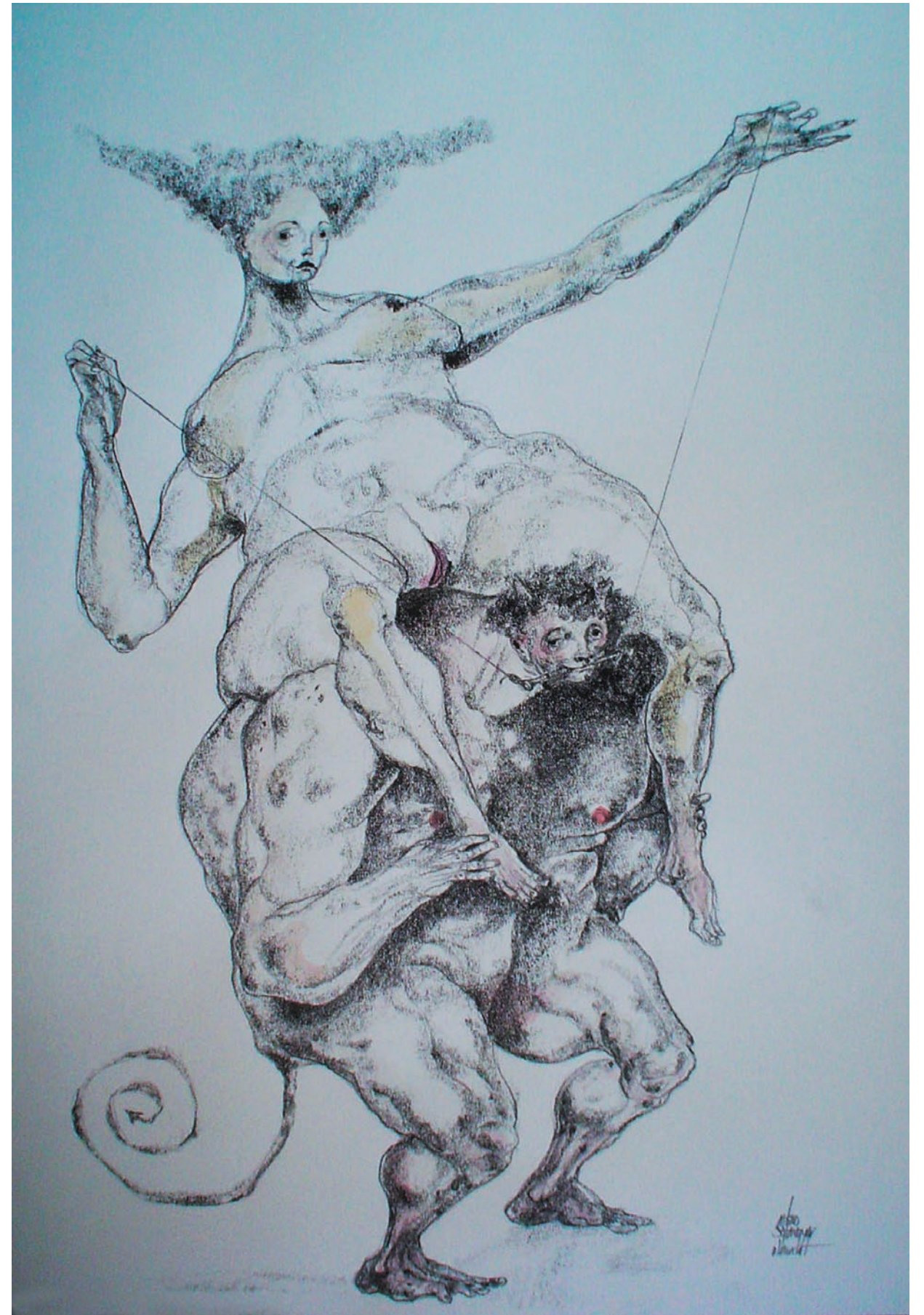


DIBUJOS



DIBUJOS

"El Diablo Domado"
carbón y acuarela sobre papel
90 x 60 cm
2004



"La Escalera"
carbón y acuarela sobre papel
90 x 60 cm
2004



"El Amor"
carbón y acuarela sobre papel
90 x 60 cm
2004





"La Charola"

técnica mixta sobre masonite
120 x 120 cm
2004



"El Vendedor"

técnica mixta sobre masonite
12 x 120 cm
2004



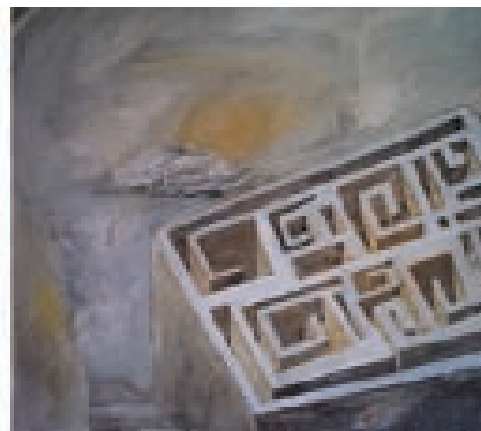
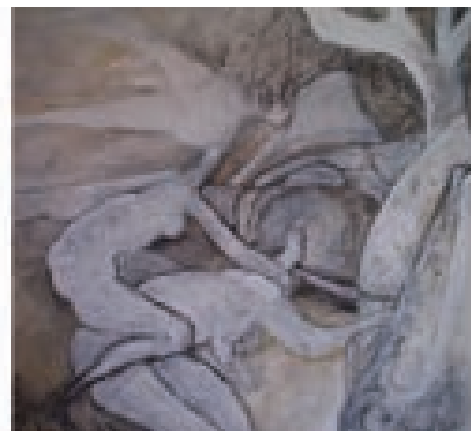
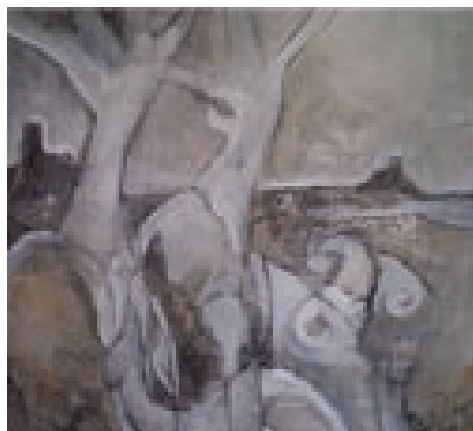
"El ladrón de Noche"
técnica mixta sobre masonite
120 x 120
2004



"El ladrón de Noche sale de la Torre"
técnica mixta sobre masonite
120 x 120
2004

"El laberinto de la soledad"

Tríptico
técnica mixta sobre madera
120 x 40 cm
2003



"La observancia"

técnica mixta sobre masonite
120 x 120 cm
2004



"Las Tentaciones de Santa Cecilia I"

técnica mixta sobre masonite

120 x 120 cm

2004

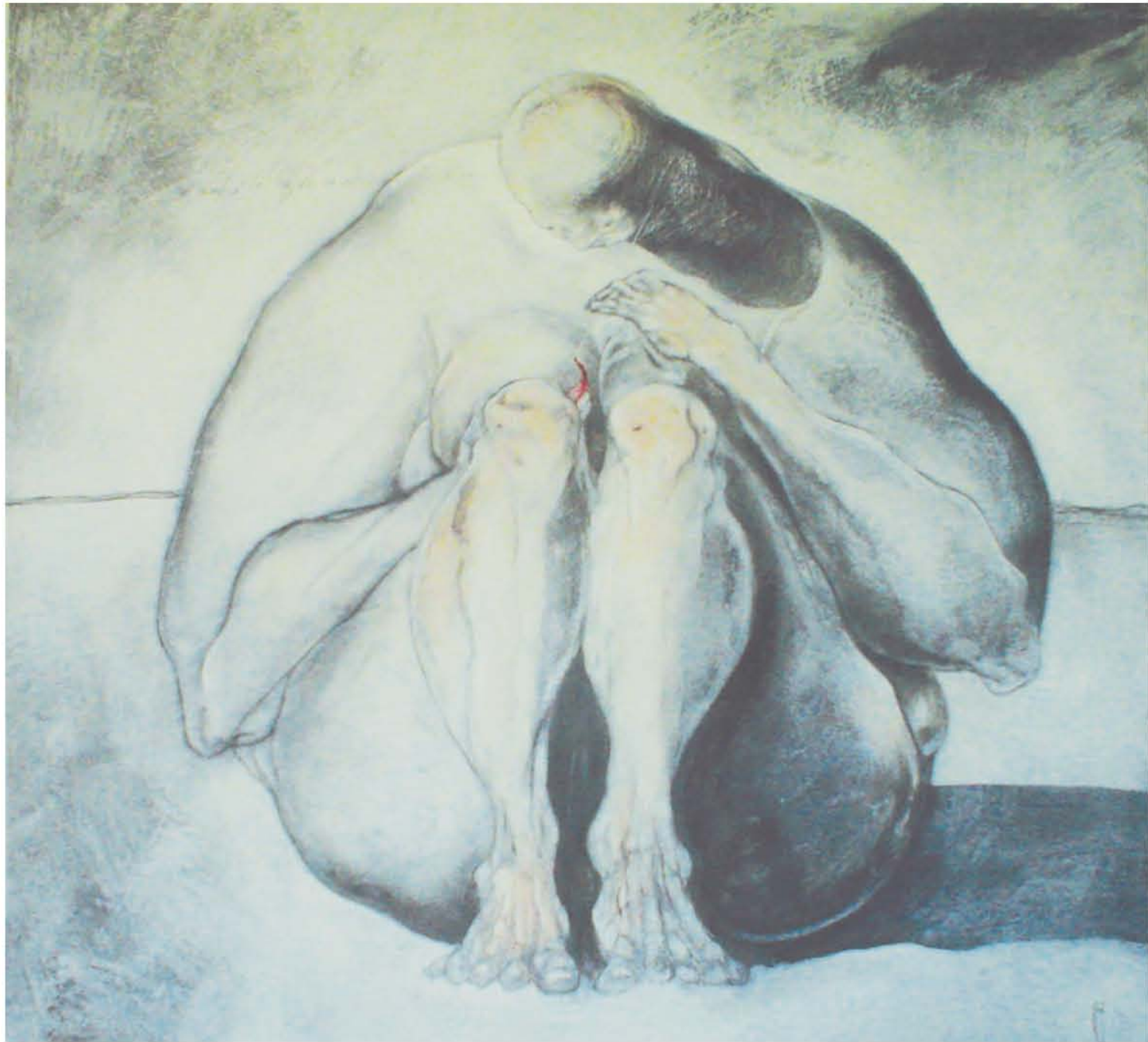


"Las Tentaciones de Santa Cecilia II"

técnica mixta sobre masonite

120 x 120 cm

2004



"Se apagó la luz en un lugar del mundo"

técnica mixta sobre masonite

120 x 120 cm

2004



"Lo que está arriba, lo que está abajo"

óleo sobre masonite

120 x 120 cm

2004



"Cuatro caras"
técnica mixta
40 x 40 x 40 cm
2001



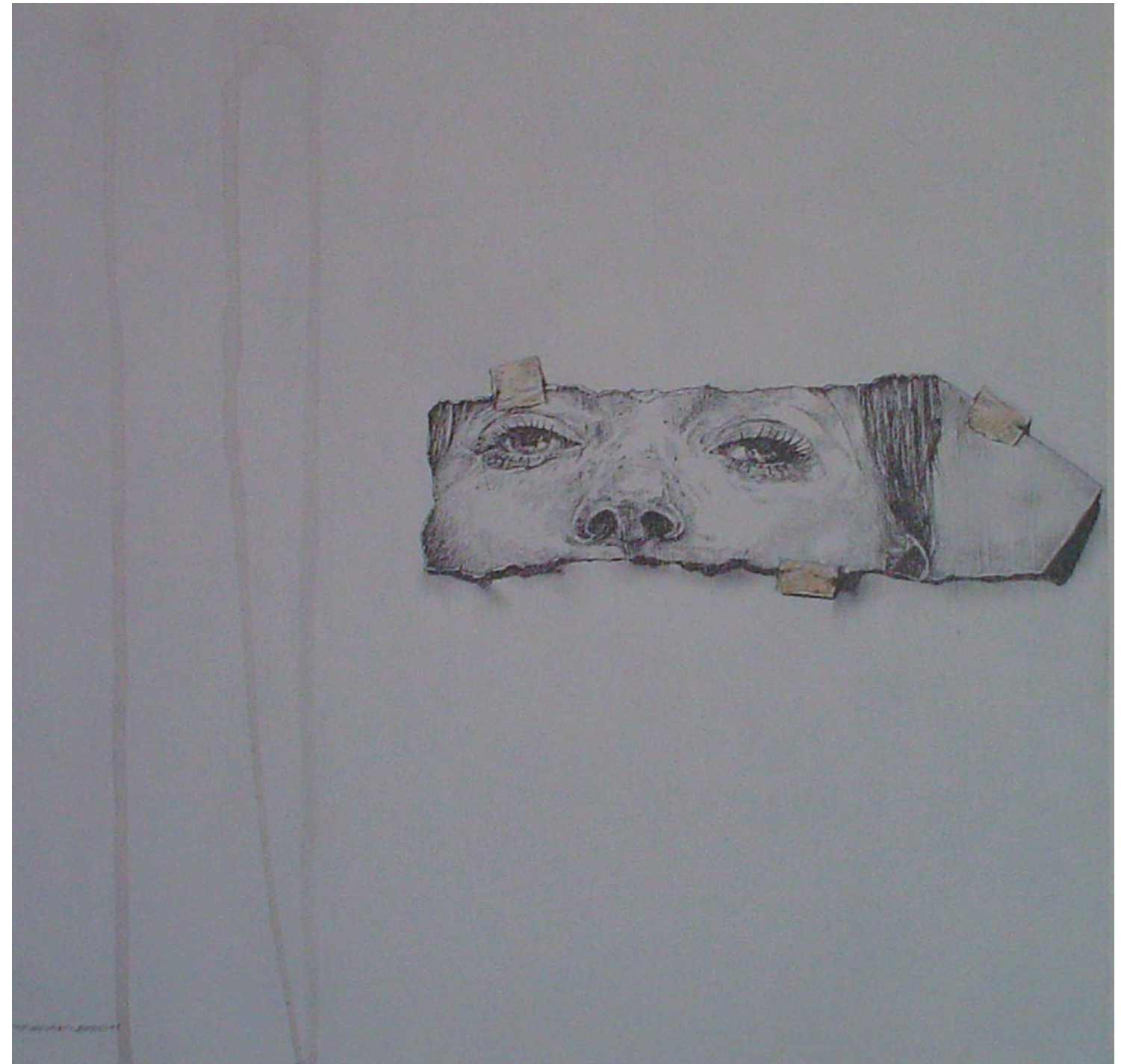
"Retrato con Sorpresa"
técnica mixta sobre cartón
120 x 40 x 20 cm
2003

"El Papelito"

lápiz sobre madera

40 x 40 cm

2004

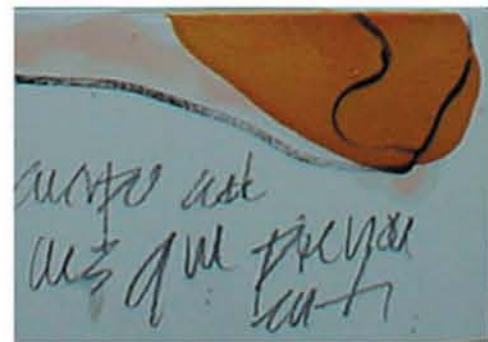
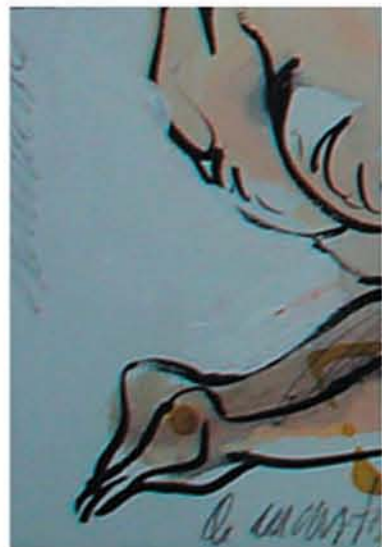




Lámpara
arte objeto
2002



"Reflejo"
arte objeto
2004



"Desayuno Continental"
Políptico
técnica mixta sobre madera
2003



“Noche de perros”
técnica mixta sobre cartón
100 x 130 cm
2003



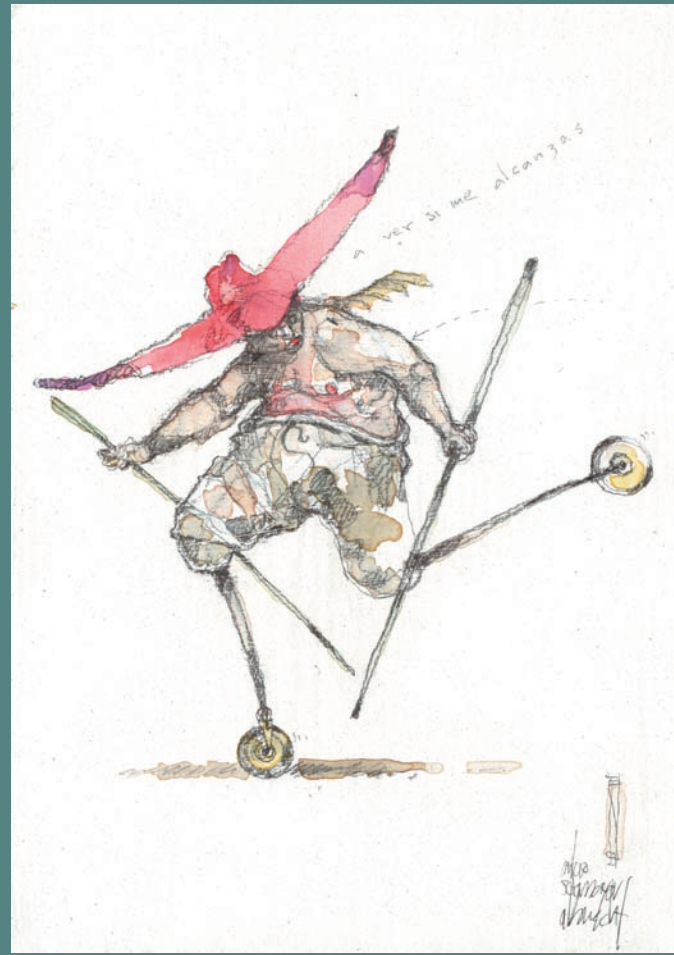
“Los jugadores de cartas”
técnica mixta sobre cartón
100 x 130 cm
2003

"Los lentes"
lápiz y acuarela sobre papel
20 x 30 cm
2004





"El cajón"
técnica mixta
2004



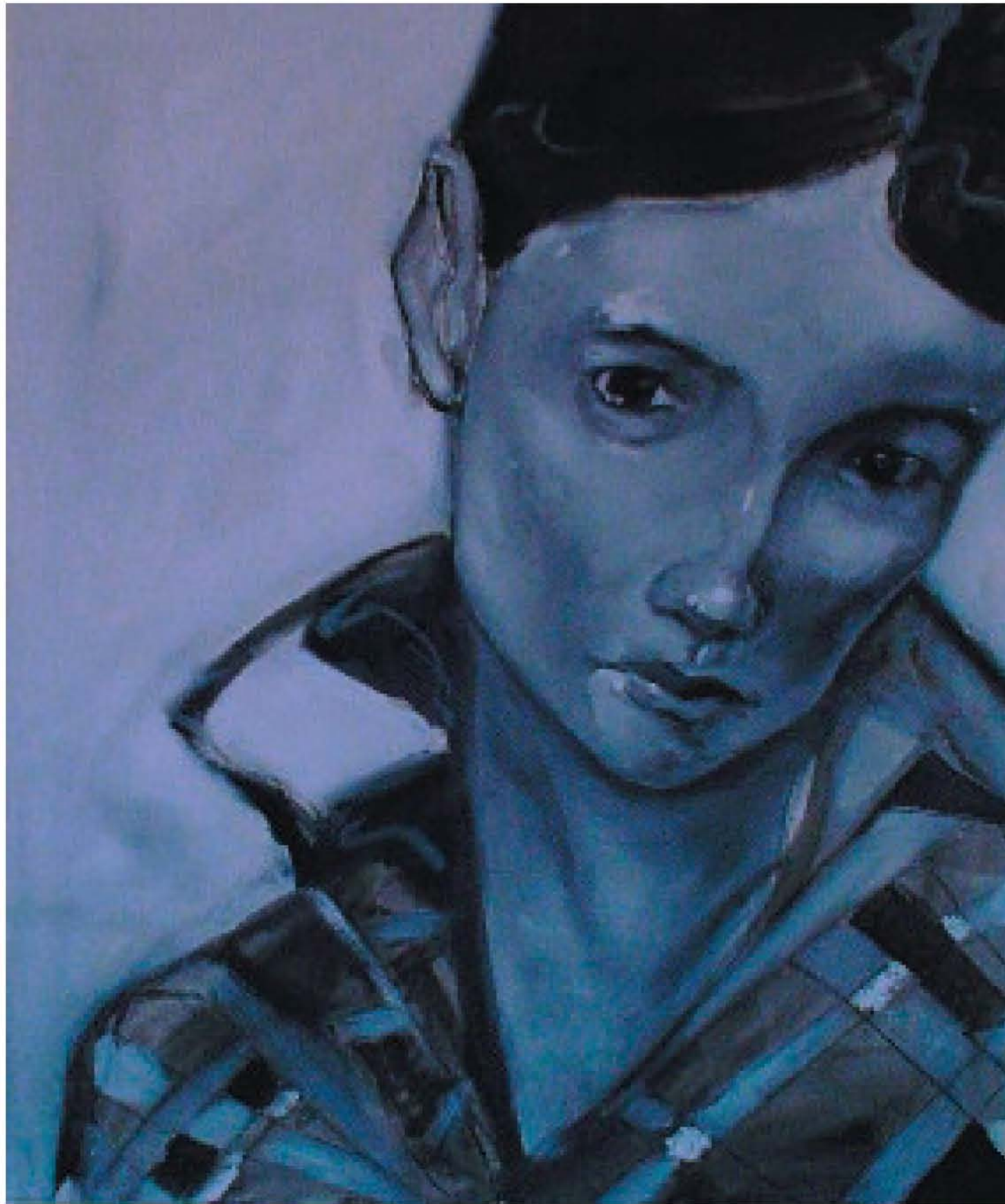
"El Ruedas"
técnica mixta
2004



"Las arañas"
técnica mixta
2004



"Cartas de Lotería"
tinta y pluma sobre papel
2004



"Sin título"
óleo sobre madera
100 x 70 cm
2004



"El cuerno"
óleo sobre tela
100 x 70 cm
2004

"La Señora de las Moscas"

óleo sobre madera

70 x 100 cm

2002



"El Cuernito"

óleo sobre tela

30 x 50

2004



"El Bolillo"

óleo sobre tela

100 x 100 cm

2004



sin título
óleo sobre tela
100 x 100 cm
2004

sin título
óleo sobre tela
100 x 100 cm
2004



sin título
óleo sobre tela
100 x 100 cm
2004





"Los Caminantes 1"

óleo sobre tela
100 x 100 cm
2004



"Serie los caminantes"

óleo sobre tela
30 x 50 cm
2004

"Las canicas"

técnica mixta sobre madera

2004



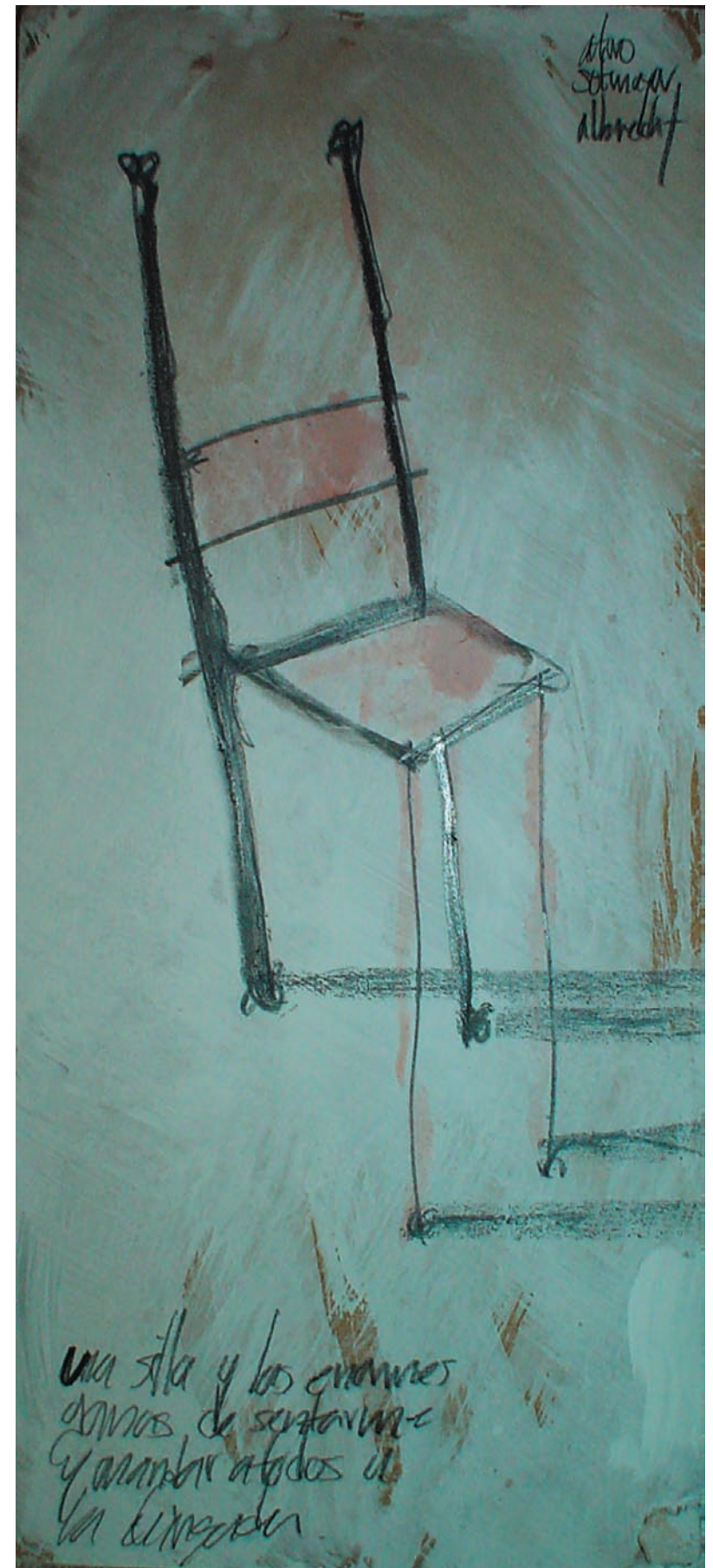
"Las Hormigas"

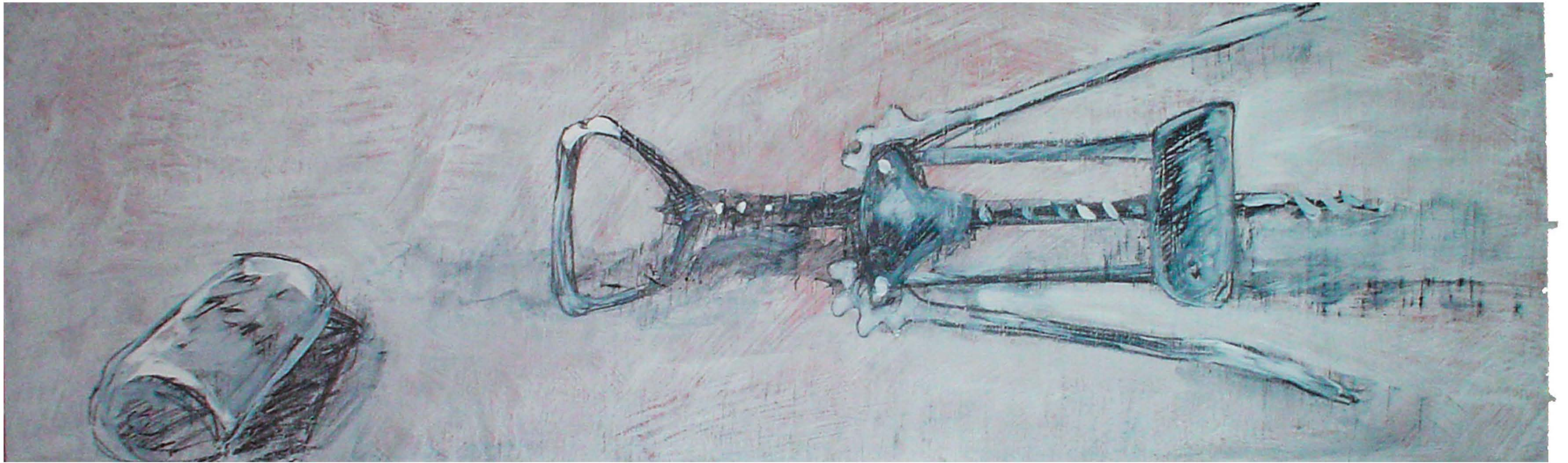
técnica mixta sobre madera

2004

"La Silla"

técnica mixta sobre madera
2004





"El Sacacorchos"

técnica mixta sobre madera

2004







