

U N I V E R S I D A D
N A C I O N A L
A U T Ó N O M A
D E M É X I C O

Facultad de Arquitectura
Taller Max Cetto

TESIS TEÓRICA QUE
PARA OBTENER EL TÍTULO
DE ARQUITECTA PRESENTA:
Arantxa María Solis Pozos

S I N O D A L E S :
Arq. Lucía Vivero Correa
Arq. Francisco Hernández Spínola
Arq. Francisco de la Isla O'Neill

O c t u b r e 2 0 1 4



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.

EL DIBUJO COMO VÍA DE ANÁLISIS,
REGISTRO Y MEMORIA DEL PAISAJE.

Estudio gráfico de un espacio
natural delimitado en México



ÍNDICE



INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I : EL DIBUJO COMO CONCEPTO	9
1. Antecedentes históricos	11
a. Arte Paleolítico	
b. Arte prehispánico de México	14
c. El Renacimiento	19
d. El dibujo posterior al Renacimiento hasta el siglo XX	22
2. Introducción a la percepción y el conocimiento	
a. Aspectos fisiológicos de la visión : sensación y percepción	26
b. Aspectos psicológicos de la visión: teorías entorno a la percepción	28
3. La experiencia del dibujo: analizar, registrar, memorizar mediante una herramienta gráfica	31
4. Definiciones sobre el dibujo, lenguaje, estructura y composición	35

CAPÍTULO II : EL ESTUDIO DEL PAISAJE	42
1. Definiciones sobre el concepto del paisaje	45
2. Evolución histórica del paisaje	
a. Construcción del término paisaje	46
b. Historia del paisaje en México	61
3. Primeras aproximaciones hacia el paisaje a través de distintas disciplinas	70

CAPÍTULO III : METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DEL PAISAJE A TRAVÉS DEL DIBUJO	82
1.El acercamiento sensitivo al paisaje	85
2.Proceso de observación: Reconocer y reflexionar el lugar	87
3.Introducción al dibujo del paisaje, un análisis gráfico de sus componentes	
a. Esbozos in-situ	90
b. Memoria espacial	91
c. Catálogos gráficos	94
4. Composición del dibujo	
a. Técnicas	101
b. Composición	107

CAPÍTULO IV. DIBUJOS DE ESTUDIO IN SITU	109
1.Localización, historia y geografía de Metztlán.	111
2.Estudio gráfico de un paisaje en Metztlán	113
3.Tablas comparativas y conclusiones del estudio	162
a.Tabla ejercicio I: esbozos in situ	164
b.Tabla ejercicio II: retentiva y memoria espacial	165
c.Tabla ejercicio III: catálogos gráficos	168
CONCLUSIONES	172
BIBLIOGRAFÍA	175

INTRODUCCIÓN

La presente tesis, titulada *El dibujo como vía de análisis, registro y memoria del paisaje*, se centra en la práctica del dibujo para analizar, registrar y memorizar un espacio natural delimitado a través de un estudio de un paisaje en México. Disciplinas como la arquitectura y las artes plásticas abordan proyectos relacionados con el paisaje, interviniendo el sitio para construir en el o simplemente para trabajar con el. Cada tipo de paisaje urbano o natural, necesita un análisis previo, de manera introductoria, con el fin de conocerlo y entender su propia configuración. Esto permitiría tanto a arquitectos como artistas a establecer un vínculo estrecho con el lugar y con el proyecto destinado a este. En la actualidad, la fotografía, el video y los medios digitales en general son la vía más rápida y algunas de las veces caracterizada como la mejor para analizar y registrar el entorno en el que estamos inmersos.

Sin embargo nos hemos dado cuenta que parte de la fuerza de los medios digitales, radica en la imagen, nos comunicamos a través de representaciones gráficas y el dibujo entre ellas, prevalece en ciertas aplicaciones tecnológicas permitiendo un tipo de registro digital.

Es interesante enfatizar la razón por la cual, la práctica del dibujo continúa siendo parte del siglo en el que vivimos. Lo cual nos remite a preguntarnos el porqué se dibuja y el para qué se dibuja. Esta tesis trabaja a partir de esta pregunta para lograr percibir el dibujo como una vía más para analizar, registrar y memorizar el paisaje, partiendo de la hipótesis siguiente:

Si el dibujo es un lenguaje que nos permite comunicar, indagar en el conocimiento de las cosas y forma parte de la experiencia que nos acerca al mundo tangible, por lo tanto nos puede permitir, a través de la elaboración de una metodología gráfica, un análisis, una reflexión y un registro de los componentes y de la configuración general del paisaje, los cuales forman parte de los procesos de aproximación a un espacio natural delimitado.

Partiendo de la hipótesis anterior, se despliegan las preguntas siguientes:

¿Qué es el dibujo y de qué se compone? ¿Cómo percibimos y conocemos ?

¿Qué es el paisaje? ¿Cómo aproximarse al paisaje? ¿Qué revela el dibujo sobre el paisaje? ¿Cómo percibimos y analizamos este tipo de espacio a través del dibujo?

En el inicio del primera parte, se exponen los momentos históricos más relevantes del dibujo y como se establece esta práctica como parte del desarrollo cognositivo del ser humano, desde el arte parietal en el paleolítico, el arte prehispánico de México y hasta finales del siglo XX.

En la segunda parte, exponemos las teorías fisiológicas, psicológicas y filosóficas que nos introducen a las nociones de percepción y de conocimiento en el hombre, como se percibe a nivel fisiológico y por lo tanto como se da el primer paso para conocer la realidad en que vivimos. Las teorías psicológicas vienen a respaldar las anteriores para develar el aspecto subjetivo que conlleva la percepción de las cosas e introducir la dualidad (interna/externa) que subyace al percibir.

Como tercera y última parte del primer capítulo, analizaremos el dibujo como un lenguaje visual y una experiencia que permite que se consolide la relación dual que mencionamos con anterioridad al establecerlo como una manera de acercamiento al mundo, un análisis profundo de lo que percibimos, estructurándolo en un plano físico. Finalmente expondremos la estructuración y los componentes del dibujo.

El segundo capítulo, se centra en el análisis del concepto de paisaje. La primera parte consiste en explicar este término, qué es lo que lo define y los parámetros que lo sustentan, posteriormente haremos un breve recorrido en la historia del arte, el cual nos permite entender los orígenes del concepto del paisaje a nivel general pero también en nuestro país.

En la última parte, se exponen las aproximaciones al paisaje a través de la mirada de actores en diferentes disciplinas pero que se vinculan entre sí a través de la lectura del lugar, y específicamente del paisaje natural.

A partir del estudio de los conceptos del dibujo y del paisaje de los dos capítulos anteriores, presentaremos en el capítulo 3 una metodología para la lectura gráfica del paisaje, esta se divide en el acercamiento sensitivo, en el proceso de observación, reflexión del sitio y cómo se logran las primeras impresiones de este. Una vez establecidas las primeras pautas introductorias, se generará el análisis gráfico de las partes y de la totalidad del paisaje. En el último capítulo, se expone la aplicación de la metodología anterior a través del estudio y comparación de los dibujos efectuados por un grupo de estudiantes en dos distintos paisajes de México.

Con el propósito de fundamentar esta investigación, el marco teórico en el que se inscribe la presente tesis se compone por los siguientes estudios: Las investigaciones etnológicas sobre el arte paleolítico llevadas a cabo por Edouard Lartet, Henry Christy o Lewis Williams, quienes establecen las primeras bases sobre el dibujo como parte de los procesos evolutivos del hombre, la toma de conciencia de sí y de su entorno.

Desde ese entonces el dibujo ha sido analizado y aplicado en diversas disciplinas con el fin de comunicar, procesar y analizar información. Las teorías fisiológicas y psicológicas, como la escuela de la Gestalt, los planteamientos constructivistas y las teorías funcionalistas (William James) nos introducen hacia las nociones de percepción y conocimiento a las cuales Antonio Gámiz Gordo en su libro titulado Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura, completa con la intervención del dibujo como herramienta de profundización en el análisis de la realidad. John Berger, pintor y escritor inglés, abre un discurso filosófico (presentado en los diálogos con James Elkins) sobre el alcance ontológico que conlleva el dibujar, una actividad que consistiría en cuestionarnos sobre el tiempo, el espacio y la condición humana.

Keith Micklewright, nos expone en su libro sobre el dibujo, perfeccionar el lenguaje de la expresión visual como el dibujo logra que transformemos la estructura del pensar verbalmente en un pensar visualmente, entrenar la observación con el fin de reunir toda la información posible y organizarla para así, lograr comprenderla y comunicarla mediante el dibujar.

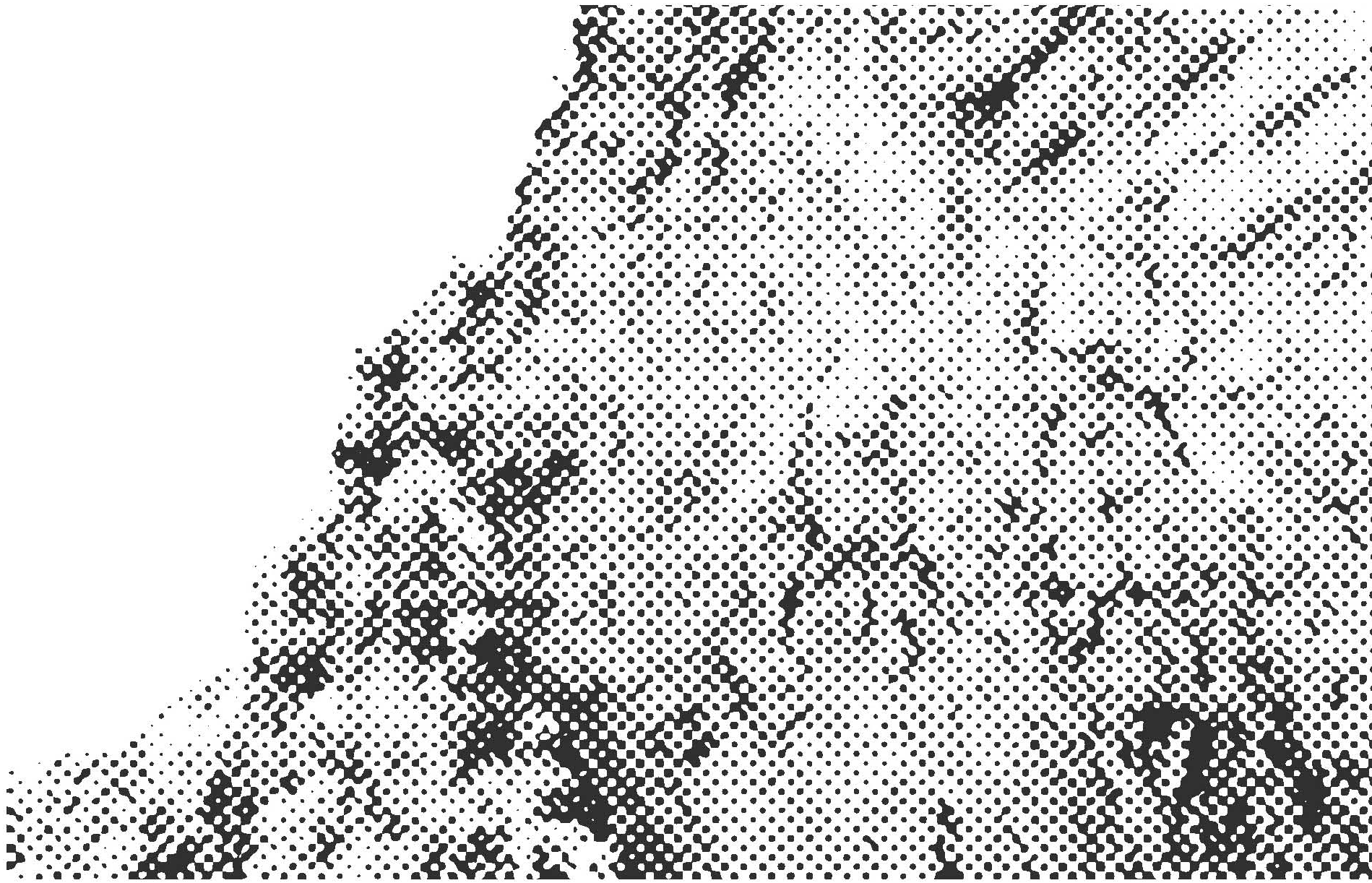
Todos los teóricos y dibujantes, pintores, escritores citados con anterioridad confluyen en una sola dirección, el dibujo es un lenguaje que nos permite analizar y por lo tanto permitir que el conocimiento sea eficaz. Aunado a estas previas investigaciones, Javier Maderuelo, teórico de las artes, en sus obras tituladas Paisaje y pensamiento, Paisaje y arte nos introduce al concepto del paisaje y de sus orígenes en la historia del arte, enuncia como la experiencia estética del paisaje puede conducirnos a una apropiación del mundo.

Numerosas son las bitácoras de los viajes de artistas, Delacroix, Turner, Von Humboldt, Van Gogh, Durero que coleccionaban las imágenes de los paisajes visitados, bagaje que aplicarían mas adelante en sus obras artísticas o hasta científicas y que nos hacen enfocarnos en el uso del dibujo como una posibilidad de estudiar el entorno. Javier Seguí de la Riva, Edward Hutchison, arquitecto y paisajista, nos plantean el dibujar como una manera previa de leer el territorio, Carlo Scarpa diría : "Dibujo para poder ver",¹ preparando la visión y el cuerpo para después proyectar arquitecturas propias del lugar.

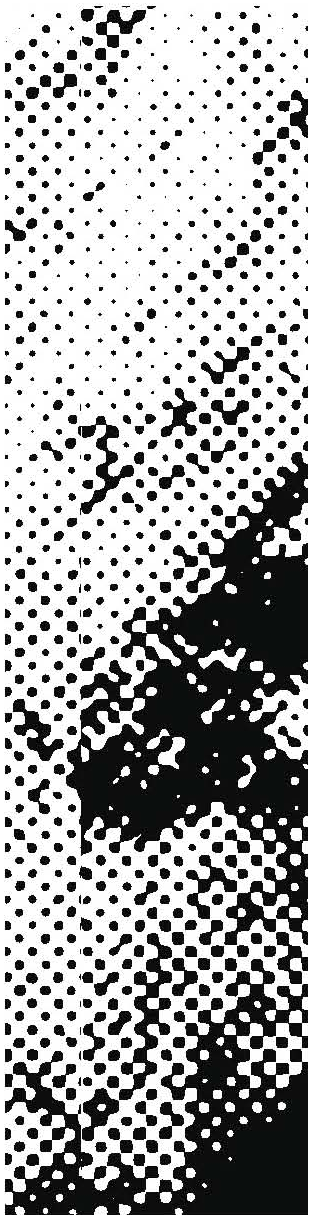
Tanto en el libro de Edward Hutchinson, El dibujo en el proyecto del paisaje como en el de Chip Sullivan, Drawing the landscape, se exponen metodologías de trabajo mediante ejercicios visuales e in situ para lograr captar la esencia del paisaje a través de la mano, a estas se le suman las propuestas de Alberto Facundo Mossi en El dibujo, enseñanza y aprendizaje.

Como consecuencia de los planteamientos mencionados, se considera de gran importancia llevar a cabo un metodología que pueda relacionar el proceso del análisis y registro mediante el dibujo, fuertemente evocado en siglos pasados y su aplicación en las disciplinas actuales, como lo son el campo del arte, de la arquitectura y del paisaje, con el fin de proponer una forma de análisis del paisaje mediante el dibujo que logre formar parte del proceso creativo de cualquiera de las disciplinas anteriormente citadas.

1 Cita de Carlo Scarpa en Drawing the landscape de Chip Sullivan.



C a p í t u l o I
EL DIBUJO COMO CONCEPTO



I. Principales antecedentes históricos del dibujo.

Arte paleolítico

Como primera aproximación a los inicios de la práctica del dibujo, nos centramos alrededor del arte del paleolítico y de cómo el dibujo se estructura como parte de los procesos evolutivos de los artrópodos. El arte del paleolítico se constituye por el arte mueble, utensilios y objetos de uso ornamental, dentro de esta clasificación se encuentra el arte parietal, el cual se refiere al arte mural de las cavernas. Entre las cuevas más estudiadas se encuentran las grutas de Altamira en Santander que datan entre el 14 000-10 000 a.c y la gruta de Lascaux en Montignac entre 15 000 -13 000 años. (ver imagen 1)

Otras se encuentran en ciertas regiones francesas (Dordoña, Pirineos, Corrèze, Charente, Loira, Hérault, Lot y Garona...), españolas (Cornisa Cantábrica, Pirineos, Costa Mediterránea, en algunos puntos de la Meseta Central (Maltravieso, Siega Verde o los Casares) y ocasionalmente pudo aparecer en Portugal, Italia y Europa Oriental.

Diversas teorías surgen a partir del análisis de los dibujos plasmados en las cuevas del paleolítico superior (50 000-9000 a.C)¹, el geólogo, paleontólogo francés Edouard Lartet, y Henry Chrity, etnólogo inglés, expusieron que el impulso que había originado estas creaciones había sido el ocio, era una actividad placentera, abocada a la decoración. A esta se le suma, la teoría de James George Frazer, quien fue un influyente antropólogo escocés, dedicado a las primeras etapas de los estudios modernos sobre magia, mitología y religión comparada, en los cuales el arte del paleolítico sería la consecuencia de motivos religiosos. En su libro, El totemismo, hace un estudio sobre el paleolítico comparado a las culturas presentes que se le asemejan, de esta forma concluye en una relación dibujo-ritual, en donde el acto de dibujar ejercía un poder sobre la realidad. "La iconografía representada desde el simbolismo Paleolítico transmitía fielmente un lenguaje y modo de expresión de rituales mágicos, comunicación, al fin y al cabo. En este caso la imagen era al mismo tiempo la representación y la cosa representada, era el deseo y la satisfacción del deseo a la vez."²

El dibujo era utilizado como una narración visual, es así como la capacidad de trazar obtiene un carácter comunicativo que va relacionado con el pensamiento mágico a través de imágenes de significación simbólica. Las teorías de la antropología divergen en cuanto al desarrollo del lenguaje anterior o posterior a las prácticas del dibujo.

1 Según André Leroi -Gourhan, el Paleolítico se divide en tres etapas : Paleolítico Inferior (2.5 millones de años a.C), Paleolítico Medio (200 000- 50 000 a.C) y Paleolítico Superior (50 000-9000 a.C)

2 Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, 1ºvol Ed. Labor Barcelona 1994

El lenguaje se estructura a partir de la evolución morfológica de los primeros hombres, del aparato fonético, de la cavidad bucal, de los lóbulos frontales y de los músculos de las mandíbulas, aunque pese al debilitamiento de estos músculos en comparación al de otros depredadores, el advenimiento del lenguaje compensaría esta dicha falta al poder permitir la comunicación y la organización de los grupos. Las prácticas técnicas (dibujo y elaboración de herramienta) surgen en parte a partir del desarrollo morfológico de la mano (desarrollo de los pulgares) y de la posición erecta. Se afirma que ya hace 200 000, todos estos rasgos de evolución, tanto de la mano como del aparato fonético, se encontraban ya presentes, por otra parte el registro que se tiene de los primeros grafismos data de hace 75 000 años. Sin embargo todas las teorías convergen en el hecho de que tanto el lenguaje como las prácticas del dibujo fueron desarrolladas a la par de los procesos evolutivos del hombre.

El dibujo se irá desarrollando también a la par de la evolución de la conciencia y del reconocimiento de la percepción visual, la realidad tenía elementos que la mente asociaba, como los colores de las cosas, la traza del cuerpo sobre el suelo.

Para el antropólogo D. Lewis Williams, “la aparición de la representación es una consecuencia lógica y perceptiva de la creciente elaboración del mundo visual creado por el hombre”¹ los trazos son reflejo de lo que en la mente se llegó a concebir y la integración de la práctica física, uso y control de las herramientas. Se reafirma que el dibujo no es ajeno a los procesos cognitivos de la mente humana, fue evolucionando a la par de la conciencia, tanto corporal como espacial. Es bajo esta conciencia en donde se encuentra la capacidad de reconocimiento, quien marca su propia figura, cobra conciencia de la figura misma, el pertenecer físicamente a su entorno y del entorno mismo (la caverna, los relieves del muro).

Del dibujo podemos entonces desplegar cuatro procesos de conciencia del individuo:

- Reconocerse como su propia corporalidad-existencia.
- Su entorno-realidad.
- El espacio donde se dibuja
- El material que emplea

Es entonces a través del estudio del arte paleolítico y específicamente parietal, en donde comienzan a entrelazarse los procesos cognitivos del dibujo consecuentes de la evolución del hombre y la conciencia de éste, el uso del dibujo como pictogramas utilizados para el lenguaje y prácticas visuales. Es decir, el dibujo como resultado de un estado de conciencia a la vez comunicativo y resultante de la creciente configuración de la percepción.

1 Lewis Williams J.David, *La mente en la caverna: La conciencia y los orígenes del arte*, Ed. Akal 2005



Imagen 1
Toro, Cueva de Lascaux

Arte prehispánico de México

El proceso de toma de conciencia del hombre como parte de su entorno y la representación también se ve reflejado en el arte de las culturas prehispánicas. Entre 1200 y 600 a.C, las esculturas olmecas ya poseían un primer reflejo de expresar un antropocentrismo, caracterizado por la representación de figuras humanas. Hacia fines del periodo Preclásico Tardío y durante el Protoclásico (datan del 300 a.C al 250 d.C), tras el declive del arte olmeca comienza a surgir un estilo diferente, el “estilo Izapa”, el cual se caracteriza como puente entre el arte olmeca y las representaciones mayas más antiguas. Dentro de este estilo, se remplace, aunque no en su totalidad, la tridimensionalidad escultórica hacia la representación bidimensional de bajo relieve.

Los dibujos representados propician la narración escénica, como lo hacían los primeros hombres, siendo elaborados discursos mitológicos que logran la imitación de la naturaleza hasta la abstracción de sus formas. Estos dibujos, figuras antropomorfas, árboles, animales (jaguares, serpientes entre los más recurrentes) eran representaciones simbólicas de las narraciones míticas entorno a los temas sobre el ciclo vital del hombre y de la naturaleza.

Según Beatriz de la Fuente, historiadora e historiadora de arte, en su texto *Peldaños en la Conciencia, rostros en la plástica prehispánica*¹, reagrupa las distintas culturas mesoamericanas (olmecas, mayas, teotihuacanos, zapotecas, toltecas, huastecas, mixtecas, aztecas) entorno al tema de la representación del rostro y lo que significó para estas, esta unidad espiritual. Basándose en el vocablo náhuatl que se define como “el despertar”, el ser humano cuando despierta vuelve a su rostro, es decir que recobra conciencia de sí mismo, del mundo que lo rodea y de la capacidad de relacionarse con este. El retrato en el mundo prehispánico se relacionaba también con el preservar la imagen del individuo después o al momento de la muerte, asegurando de esta manera algún poder mágico. (ver imagen 2)

Beatriz de la Fuente, adjudica el término humanista en el arte prehispánico, el cual se encuentra sugerido en los relieves y la pintura maya del periodo Clásico Tardío (siglos VII a IX d.C), en los cuales la figura humana es el tema principal de representación aunque resaltando la condición histórica (escenas de guerra, actividades y relaciones) encontradas sobretodo en las ciudades como Palenque, Bonampak, Yaxchilán y Piedras Negras. (ver imagen 3)

¹ **Beatriz de la Fuente**, texto *Peldaños en la conciencia, rostros en la plástica prehispánica* incluido en el tomo 1 : *El arte, la historia y el hombre, Arte prehispánico de México: estudios y ensayos*. Ed. El colegio Nacional, México 2003

Este arte prehispánico de carácter humanista, se destaca por la necesidad de conocerse en el presente a través de la representación del pasado y de su dominio de la naturaleza.

Es entonces en el dibujo que representa el rostro humano en donde se manifiestan los diferentes grados de conciencia del ser humano en sí mismo y de la concepción del universo que tenían los pueblos prehispánicos. Estas representaciones resultan ser variadas, desde rostros que se apegan fielmente a los rasgos físicos y a la expresión de alguna persona o simplemente patrones geométricos que guardan un mínimo de rasgos en donde se reconoce el rostro. “Así, el impulso y la necesidad de la representación abstracta, vienen a revelar, con plasmar sus rasgos elementales, al hombre solo, aún sin conexiones con un mundo que, hasta en ese momento, le resulta impenetrable.”¹

Una vez más se teje, mediante la representación, un puente de conexión con el mundo real, para cobrar conciencia del hombre con el entorno y de su propia relación con este. Estas representaciones del hombre y de la concepción del universo están cargadas de una gran fuerza simbólica presente en los muros de las construcciones prehispánicas, como ya lo habían hecho en un principio los hombres del paleolítico en las grutas.

También nos sugiere un modo de conocimiento del tiempo a través de representaciones pasadas que retratan las actividades de los hombres prehispánicos y de cómo estos afirman un poder terrenal sobre el dominio del mundo natural.

Las representaciones gráficas del arte prehispánico, sugieren al igual que las del mundo paleolítico esta necesidad de entendimiento del mundo circundante y de la corporalidad del hombre, nos hablan de cómo el pasaje de lo perceptivo e imaginario se vuelca hacia la realidad a través de estas. El aspecto humanista que encontramos ya presente en las culturas prehispánicas continúa a expandirse en el arte virreinal fuertemente influenciado por el arte pre-renacentista que traían consigo los frailes franciscanos, dominicos y agustinos. Estos traían consigo las enseñanzas del mundo cristiano occidental y eran transmitidas mediante imágenes plasmadas en los muros de las iglesias y capillas. El arte novohispanico iba creciendo a la par con las concepciones humanistas que se originaron en el dibujo en la época del Renacimiento.

¹ Beatriz de la Fuente, texto Peldaños en la conciencia, rostros en la plástica prehispánica incluido en el tomo 1 : *El arte, la historia y el hombre, Arte prehispánico de México: estudios y ensayos*. Ed. El colegio Nacional, México 2003



Imagen 2 :
El retrato en el mundo prehispánico,
figura pintada en muro, Cacaxtla, Tlaxcala.





Imagen 3

De derecha a izquierda,
Figura de gobernante Bonampak, Chiapas
Figura de vencido Bonampak, Chiapas

El Renacimiento

El objetivo de los dibujos en la edad media consistía en representar verdades mediante formas geométricas simples, sobre figuras de hombres y animales, adaptándolas a sus construcciones básicas. Se creía que era el Espíritu Santo el que actuaba detrás de cualquier artista, esta concepción cambia radicalmente bajo la influencia humanista en donde Dios deja de ser el centro de todas las cosas y del hombre, el artista al tomar posición en el ámbito del intelecto, logra concebirse como creador de la obra.

El dibujo en el Renacimiento se apoya en los cánones establecidos desde la antigua Grecia y el periodo clásico reacomodando preceptos de la época, lo que conlleva a una nueva configuración del artista, genio creador dotado de una sensibilidad estética a través del cual el dibujo artístico se vuelve conducto de la facultad de conocer. Se comienza a plantear como parte del pensamiento racional y de la medida de las cosas, desarrollándose también a nivel teórico.

Según el criterio de Juan Acha, es en el Renacimiento en donde se establece el concepto del arte, como el sistema estético de la cultura occidental, nombrándolo periodo “Ascendente”. La concepción de la artesanía es amoldada al término de arte y partícipe de la ciencia, es un vehículo para investigar el mundo natural, sobretodo preocupado por la descripción precisa de la naturaleza y un medio independiente de expresión. Tanto Filippo Brunelleschi como Leon Batista Alberti, fueron algunos de los precursores de los tratados sobre el dibujo, estableciendo las normas de la perspectiva y del punto céntrico.

Por otro lado se encuentran aquellos que recurrían a una lectura precisa de la realidad, Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel Bounarroti, Sandro Botticelli o Alberto Durerro, éste análisis del mundo que los rodeaba formaba parte de la búsqueda de los preceptos establecidos en la época, una mirada humanista que se centrara en la búsqueda de la verdad aunada al conocimiento.

Surgió como resultado del escepticismo de la época, el hecho de que el conocimiento siempre es subjetivo, volviéndose el hombre el centro de todas las cosas y consideraciones. Al ser una expresión de contenido, criterio y capacidad del espíritu creador, el dibujo es un sustento de conocimiento, ahora centralizado en el plano físico y real.

Charles de Bouvelles, amplía el concepto de artista y sustenta al dibujo como medio para alcanzar el conocimiento. Divide al ser humano en dos estados, el primus homo, estado natural en el que se es lo que es y el secundus homo, ser humano consciente y creativo, es la síntesis y el conjunto racional de todas las creaciones humanas, como el arte, el cual engloba en su totalidad el análisis y la observación (elementos presentes dentro del dibujo) por lo tanto puede decirse que engloba conocimiento. No sólo el conocimiento que se obtiene en el momento de la creación sino el que surge detrás, conocimiento a nivel subjetivo que modificara las nuevas percepciones.

En los tratados de Leonardo Da Vinci, se hace obvia la necesidad del conocimiento mediante el arte como la ciencia y la realidad, todo esto estando presente a través del dibujo, asociado con el contorno de los cuerpos y los valores tonales de iluminación o sombra. La aplicación directa de este instrumento de análisis de la realidad, repercutió en el estudio del cuerpo humano, la anatomía. (ver imagen 4).

La proporción se establece como el parámetro más importante para el tratamiento de la figura humana, en la cual se recuperan sus primeros fundamentos, legado de Vitruvio y la relación con las proporciones arquitectónicas, asemejando el carácter estructural del cuerpo humano al de un edificio. Tanto para Leonardo como para Alberto Durero, la búsqueda de la relaciones entre el cuerpo humano y sus partes o su analogía con elementos arquitectónicos se hacían evidentes en el papel conforme iban construyendo un contorno que iba explicando cada una de las partes reales. El dibujo en el Renacimiento se estableció entonces como forma artística pero sobretodo como un medio de conocimiento, investigación y expresión, se conformó como una disciplina del saber, caracterizado por Vasari (1511-1574) como el padre de la ciencia.

Las primeras manifestaciones de este carácter intrínseco del dibujo, ya aparecían sugeridas en la Edad Media en los dibujos de Villard de Honnecourt sin embargo fue hasta el primer Tratado de Pintura (data del año 1400) que se consolidaría como disciplina artística, de ahí que comenzara el desarrollo de talleres abocados a la enseñanza del dibujo como tal, cuyas directrices fueron marcadas por Cennino Cennini.



Imagen 4 :
Estudio de un perfil, Leonardo Da Vinci.
Nos muestra el dibujo para estudiar un perfil y sus proporciones, como medio de conocimiento e investigación en el Renacimiento.

El dibujo posterior al Renacimiento hasta siglo XX

Siglos más tarde, prosiguieron al periodo renacentista, actitudes estéticas que desde el Romanticismo (siglos XVIII y XIX), se enfocaron más hacia prácticas academicistas dejando de lado el ímpetu creador del artista, lo que conlleva a que las corrientes artísticas tomaran otro rumbo, surgen así talleres de dibujo como los de Delacroix y los de Ingres en la primera mitad del siglo XIX, los de Couture y Bounat en la segunda mitad.

(ver imágenes 5 y 6)

El dibujo continua a forjarse como disciplina, llevándose a cabo el Ier Congreso Internacional de la Enseñanza del dibujo (Paris 1900) en el que se acordaría la enseñanza y el aprendizaje de este a todos los niveles.

El acercamiento fundamentalmente objetivo sobre la creación de imágenes basada en la realidad del objeto observado en el Renacimiento se ve transformada por la crisis del siglo XVIII, en donde el dibujo trae consigo no solamente la visión heredada del naturalismo, de la observación precisa de la naturaleza de la que hablaba John Ruskin, sino también del aspecto subjetivo del artista, de la consideración del temperamento del mismo.

22

Esto sería retomado por los impresionistas y sus sucesores, el post-impresionismo y el simbolismo retoman el dibujo como un medio para develar lo subjetivo al hacer evidente que la percepción no es universal, esta se debe a un fenómeno fisiológico, el ojo y la mirada de cada individuo es distinta a la de los demás por lo tanto el temperamento es igual de diferente y la visión de la realidad resultante en el dibujo es única. La verdad y el conocimiento se hacen asequibles por medio de la subjetividad artística.

La obra de Cézanne se centra como parte de la transición entre la herencia post-impresionista y los principios del modernismo, calificando el dibujo como un fenómeno en sí mismo y acontecimiento. Cézanne abre las puertas hacia el dibujo abstracto que se desarrollaría posteriormente al comprender que la síntesis formal del dibujo es la respuesta cognitiva a la observación del fenómeno de la realidad. Reforzado por el hecho de que el dibujo sería la definición de la forma según la posible síntesis de la relación del yo y el medio expresivo. Las vanguardias del siglo XX, vendrían a reafirmar el precepto de Cézanne en cuanto al dibujo; el cubismo, suprematismo, constructivismo y hasta el movimiento de Stijl cuestionaban el arte como objeto en sí mismo y no como vía para la figuración y el realismo.



Imagen 4 : Dibujos de estudio de Delacroix previos a la pintura Chopin, Delacroix 1838.



Dibujos de estudio de Delacroix previos a la pintura Árabe sentado, Delacroix 1832.

Dentro corriente abstracta, Kandinsky y Paul Klee, impartieron clases de dibujo en la Bauhaus e introdujeron elementos de análisis abocados a la representación, esta vez no de las formas del mundo exterior y objetivas pero dibujos que tradujeran las emociones internas y sensaciones del mundo interior y subjetivo. La interioridad era caracterizada por Kandinsky como la condición primaria del ser y la expresión gráfica tiene que ser prueba de ello, de esta conciencia de los fenómenos internos, para expresar puramente el espíritu. Klee compartía la idea de Kandinsky a la cual sumaba el factor conocimiento mediante acto de dibujar, se desplegaba entonces una unión entre naturaleza, arte y el yo. La búsqueda de Paul Klee se centraba sobretodo en reunir dos parámetros, el de la realidad percibida, lo exterior y el yo, lo interior, es pensar a través de las relaciones conceptuales que el dibujo propone¹.

Los principales periodos históricos que atraviesa el dibujo desde las primeras prácticas en el Paleolítico hasta los inicios del siglo XX, nos deja expuesta el aspecto mutable del dibujo, este cambia de acuerdo a la condición histórica en la que se encuentra, las motivaciones y las intenciones de los artistas. El enfoque que tiene en distintas épocas no es siempre el mismo, dentro del arte parietal, la narración visual bajo un sesgo mágico era la finalidad de la representación que se iba desarrollando a la par de la conciencia del ser humano.

Es hasta el Renacimiento en donde el dibujo se asienta como una práctica en relación directa con el conocimiento, permitiendo al intelecto conocer la realidad, en los periodos posteriores, el dibujo oscila entre lo objetivo y lo subjetivo, conforme avanza el tiempo la interioridad y la presencia del yo toman cada vez más fuerza sobretodo en las prácticas del dibujo abstracto.

Sin embargo el acto de dibujar permanece como un puente entre el conocimiento del yo y de la realidad, lo que nos conlleva a concluir para esta primera parte, que en el dibujo prevalece como una unidad inmutable. Esta unidad se define por ser una suma entre pensar la realidad y el principio del trazo, la cual ya es evidente en los hombres del paleolítico y en las culturas prehispánicas.

Esta unidad está estrechamente ligada con el conocer ya que implica, como ya lo habíamos citado con anterioridad, un proceso de concientización de los siguientes factores : el dibujante que se reconoce como corporalidad, como existencia; el modelo es decir el entorno y su realidad misma, finalmente el espacio donde se dibuja y el material que se emplea. El conocimiento del mundo y de lo que nos rodea, lo real y la conciencia, ya sean bajo una mirada subjetiva u objetiva, están vinculados a través de la lectura y representación de imágenes que se hacen tangibles mediante el dibujo.

1 Paul Klee, Bases para la estructuración del arte 4ªed. Ediciones coyoacán. México 2001

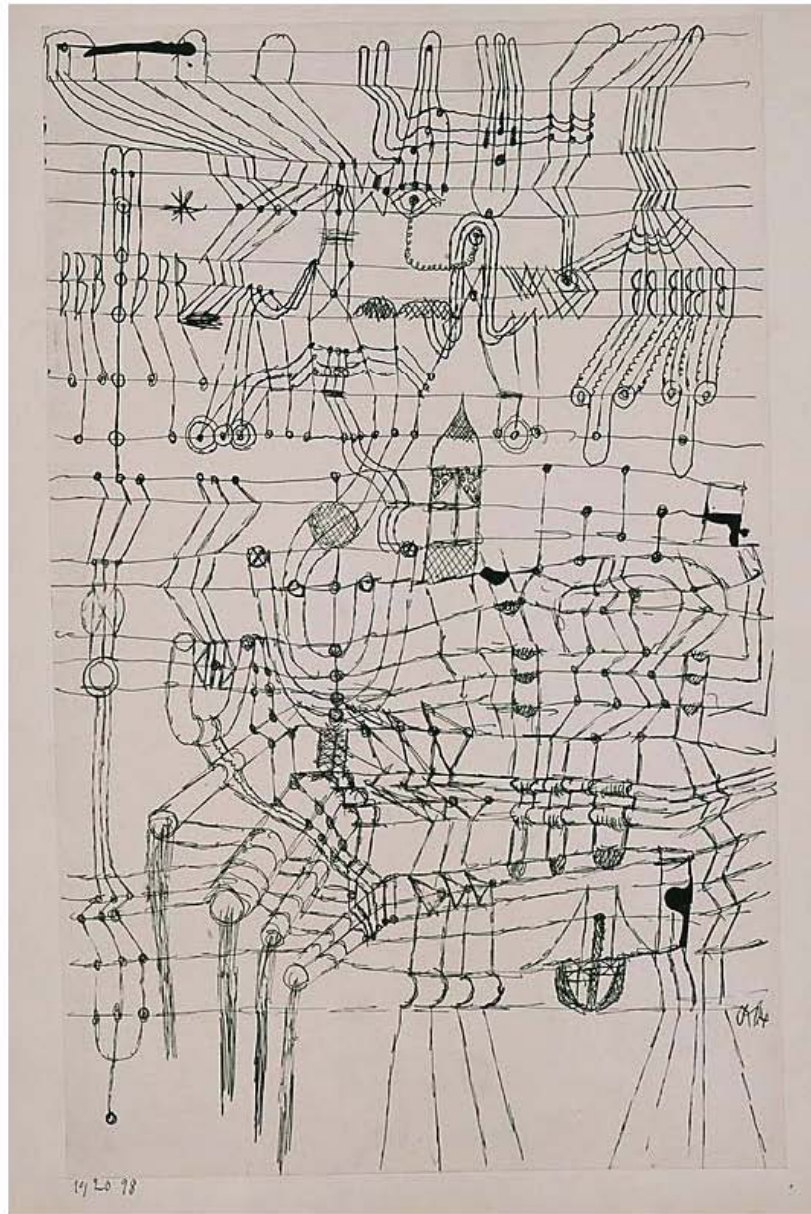


Imagen 5: Drawing notted in the manner of a net, Paul Klee 1920.

2. Panorama actual del dibujo: Percepción, Dibujo y Conocimiento.

A partir de los antecedentes históricos que establecen claramente la relación entre los procesos cognitivos del hombre primitivo y el dibujo, su acercamiento a la conciencia y como en el periodo renacentista, esta relación se torna más clara, emplazando al dibujo como un instrumento en la búsqueda de la verdad y del conocimiento de las cosas que rodean al ser humano y al ser humano en sí mismo, veremos en dónde se sitúa el dibujo en la escena actual, cuales son las teorías que respaldan el saber gráfico, tanto a nivel fisiológico como psicológico, cómo se estructura, se compone y se define. Finalmente cómo puede el dibujo seguir siendo una herramienta de acercamiento al entorno en el que nos movemos.

Aspectos fisiológicos de la visión: Sensación y Percepción

En primer lugar es necesario definir qué es y cómo se genera el primer enfrentamiento que tenemos con la realidad, este se constituye como el proceso perceptual. En general se define por ser la capacidad de recibir por medio de todos los sentidos, las imágenes, impresiones o sensaciones para conocer algo. También se puede definir como un proceso mediante el cual una persona selecciona, organiza e interpreta los estímulos, para darle un significado a algo. Toda percepción incluye la búsqueda para obtener y procesar cualquier información, de igual manera la asimila y la interioriza para después utilizarla en la vida cotidiana.

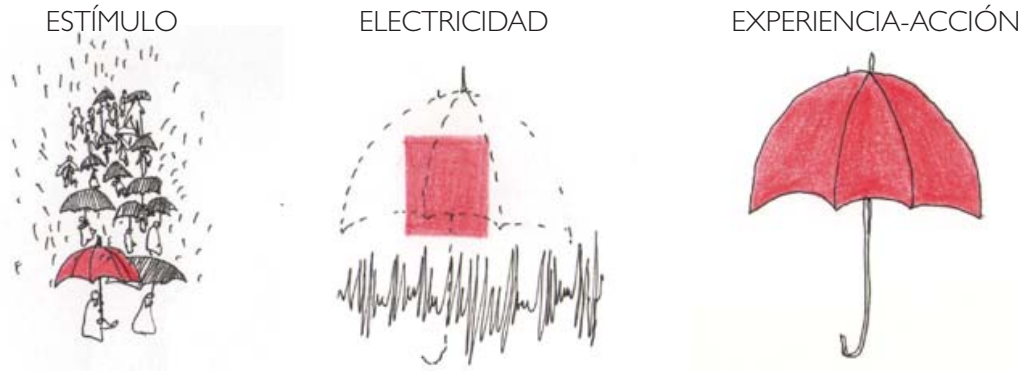
El proceso perceptual se divide en tres categorías: estímulo, electricidad, experiencia y acción. El estímulo se refiere a lo que hay en el entorno, a lo que en realidad ponemos atención y estimula nuestros receptores. La electricidad se refiere a las señales eléctricas que los receptores crean y transmiten al cerebro, la experiencia y acción, es nuestro objetivo (percibir, reconocer y reaccionar a los estímulos). Finalmente el conocimiento se refiere al saber que aplicamos a la situación perceptual. (ver imagen 6)

Para poder percibir visualmente, la realidad, el acto de ver depende de la luz, el ojo ve exclusivamente la parte externa de los objetos. El dibujar no es sólo una habilidad de la mano, ya que esta responde a los estímulos que el cerebro manda después de la observación del medio captada por la vista.

Según J. Gibson, en su libro sobre La percepción del mundo visual, enuncia como primera acción, la transformación por la retina de la imagen capturada con una formación de células sensibles a la luz, los fotorreceptores, estos se clasifican en dos clases: bastones y conos. Los bastones son las células más pequeñas del ojo cuya función es procesar la luz y formas recibidas. Las células más grandes, los conos, son las intermediarias de la visión en cuanto a los colores y requieren de luz más intensa. Tanto bastones como conos, al captar la luz, se transforman en impulsos nerviosos.

Después de que la retina termina de procesar una imagen, envía sus resultados al cerebro por medio del nervio óptico, posteriormente pasan a la corteza visual primaria: la zona VI. La fisiología determina que es en esta zona en donde se construye la imagen de la línea. La zona V4 es la encargada de procesar forma y color; el color depende de la iluminación que el objeto visible reciba. Los colores de las imágenes sólo pueden diferenciarse en 3 ámbitos: tono (calidad de color), saturación (cantidad de color) y brillo (cantidad de luz). Al entender el funcionamiento a nivel fisiológico de la visión, se comienza a tejer una vía entre la percepción del mundo exterior y lo que sucede a nivel del cerebro, la información que nos llega es prácticamente luz, sin embargo sabemos que se distingue la imagen de la retina, según J. Gibson se le denomina campo visual, a lo que el hombre percibe o el mundo visual. No es sólo es a nivel de lo que sucede en el cerebro como se construye nuestro mundo visual, a este se le suman todas las experiencias que adquirimos con anterioridad. El hombre sintetiza la experiencia, primero aprende a ver y lo aprendido influye en lo que verá, aprovechando experiencias pasadas. Lo que Berkeley expondría como " el hombre juzga realmente la distancia a consecuencia de la interpelación de los sentidos unos con los otros y con la experiencia anterior. No percibimos inmediatamente por la vista más que luz, colores y formas, ni por el oído más que sonidos."¹

Imagen 6:
Proceso perceptual



1 Berkeley George, Ensayo de una nueva teoría de la visión, Ed. Aguilar Buenos Aires 1980

Aspecto psicológico/filosófico :Teorías sobre la percepción visual y el conocimiento

Partiendo del hecho de que la percepción no sólo surge de la imagen que se crea en la retina, la fenomenología, corriente filosófica que aparece en el siglo XX, explica como aparecen y se manifiestan los fenómenos ante la conciencia, haciendo una descripción directa de nuestra experiencia tal y como es. Según el psicólogo y filósofo americano, William James, la percepción no es sólo fisiológica :“parte de lo que percibimos proviene, a través de los sentidos, del objeto que tenemos delante, otra parte procede siempre de nuestra propia mente”¹ . Esto quiere decir que por un lado percibimos lo que viene del exterior mediante lo sensorial (oído, olor, gusto, tacto siendo la vista el sentido predominante) y por el otro estamos sujetos a un proceso de selección que proviene internamente, basado en la experiencia de cada individuo.

En el fragmento Sentir, ver, copiar incluido en Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura de Antonio Gámiz Gordo, se destacan dos ideas básicas en cuanto a la percepción visual:

La primera de entre ellas se basa en la configuración de la figura a percibir, es decir la forma y el contorno sobre un determinado fondo. La figura resalta por su estructura compacta y sólida sobre el vago fondo, que pasa inadvertido. Esta configuración está también sujeta a ciertos aspectos perceptivos predominantes, a ciertas leyes de agrupación de estímulos visuales (semejanza, continuidad, proximidad...). La segunda idea se construye entorno a los factores subjetivos, lo cual retoma la idea de la experiencia y el bagaje personal de cada individuo, cuentan los hábitos, la cultura, recuerdos y deseos que influyen en lo que percibimos. De donde surge la siguiente metáfora :

“ El árbol y la cámara fotográfica reciben luz ambos. Nuestro espíritu no se parece a la cámara oscura, tipo de espejo dotado de memoria; se asemeja al árbol, porque metamorfosea la luz que recibe. La imagen en nosotros (...) es la síntesis de lo que es el objeto que miramos y de lo que somos nosotros. Ver no es llenarse de lo externo tal cual es. Ver es transformar. Ver es organizar.”²

La percepción visual se sustenta con diversas teorías que fueron desarrolladas poco a poco, entre ellas las teorías asociacionistas (psicología experimental 1920) las cuales definían la percepción del mundo como un conjunto fragmentado de sensaciones inconexas.

1 Gámiz Gordo Antonio, Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura

2 Auzelle R., El arquitecto 1973(en Muñoz Cosme, Alfonso: Iniciación a la arquitectura)

En las teorías de la Gestalt, los psicólogos de la escuela de la forma se cuestionaban sobre lo que determina el esquema visual y sobre los constituyentes de la forma aparecida en la conciencia, a lo cual responden con la Ley básica de la percepción visual: “Todo esquema estimulador tiende a ser visto de tal manera que la estructura resultante sea tan sencilla como lo permiten las condiciones dadas”¹. Esta defiende que existe un patrón objetivo del ser humano que se aplica a la realidad. La teoría de la Gestalt es completada por Julián Hochberg, quien suma una intencionalidad al proceso perceptivo, existe una intención y atención al percibir, la cual depende de lo que conocemos del mundo y de nuestro objetivo de lo que queremos mirar.

Finalmente en la teoría funcionalista (W.James), destacan de nuevo los aspectos subjetivos presentes en toda percepción, sustentada por las ideas integradoras de Neisser, las cuales parecen ser las más aceptadas, ya que considera de gran importancia el esquema para asegurar la continuidad del ciclo de la percepción, lo define como:

“aquella porción del cielo perceptivo que es interno al receptor, modificable por experiencia y de algún modo específico con respecto a lo que se percibe. El esquema acepta la información en la medida en que ésta incide sobre las superficies sensoriales y es transformado por esa información, dirige los movimientos y las actividades exploratorias que permiten tener acceso a ulterior información, por la cual resulta nuevamente modificado”².

Según Antonio Gámiz Gordo, el acto de percibir ya implica en sí un análisis y un desencadenamiento de hipótesis formuladas según los esquemas previamente construidos en el individuo. Esto nos conlleva a darle significado al término análisis y por ende a entender el vínculo que genera con el conocimiento.

La Real Academia Española define el análisis como la distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos. Examen que se hace de una obra, de un escrito o de cualquier realidad susceptible de estudio intelectual.

A esta definición se le suma la propuesta por Carlos Montes Serrano, catedrático y titular de Expresión Gráfica Arquitectónica en la Universidad de Valladolid en España, quien apoyándose en ideas de Gombrich define el análisis: “como cualquier labor encaminada a obtener un conocimiento cierto y exhaustivo de una realidad determinada; conocimiento que adquirimos mediante cierta operación intelectual que permite estudiar y captar las propiedades esenciales o constitutivas de un objeto, conocimiento que no podemos alcanzar mediante la simple percepción del objeto o de la realidad”³.

1 Arheim R. Arte y percepción visual

2 Neisser U. Procesos cognitivos y realidad 1981

3 Montes Carlos, Representación y análisis formal 1992

Dentro del análisis se genera entonces una fase interpretativa o de reconocimiento de carácter subjetivo que se desprende de la primera fase de percepción, la cual a su vez se compone en primer lugar por la sensación visual como mecanismo recolector de información externa.

Estas sensaciones son la primera fuente de conocimiento acerca del mundo exterior; Rudolf Arheim explica que toda intuición es primera aproximación al conocimiento :“el conjunto de operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales ubicados por encima y más allá de la percepción misma”¹. Es así como el pensamiento se genera en esa inmediatez, en la esencia misma de las cosas y no como un proceso post-retiniano. La primera aproximación de la realidad según Arheim se hace visible al ser percibida.

Sin embargo los planteamientos constructivistas sugieren que la realidad se abre en múltiples posibilidades que se intentan reorganizar mediante los esquemas acumulados en cada individuo, es decir a través de situaciones ya vividas que puedan ayudar a estructurar esta realidad percibida.

De ahí surgen el análisis y la interpretación como una forma de conocer al operar usando esquemas “entendiendo por interpretar; explicar o declarar el sentido de una cosa (...), concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad (...) es necesaria una contribución constructiva, por parte de la mente, para dotar de significación los estímulos que proceden del exterior; de tal manera, que toda percepción exige una labor de interpretación.”² El desarrollo del conocimiento no se genera entonces sólo por la simple percepción del objeto o de la realidad, se analiza y se interpreta gracias a la acumulación de esquemas del individuo permitiendo la estructuración de las ideas para que el avance del conocimiento sea eficaz.

Si entendemos que el conocimiento se desprende desde las primeras fases del proceso perceptual, es decir a través de una ramificación sensitiva y se estructura a partir de la interpretación dada por la experiencia disponible previamente en el individuo, entonces es necesario cuestionarse cuál sería la relación del conocimiento con el dibujo, el porqué y para qué se dibuja.

1 Arheim R., Arte y percepción visual

2 Montes Carlos, Notas para una teoría del dibujo 1989, en Representación y análisis formal 1992

3. La experiencia del dibujo: analizar, registrar, memorizar mediante una herramienta gráfica

A esta pregunta formulada en el párrafo anterior, sobre el ¿Para qué y porqué se dibuja?

Juan Acha, teórico del arte y estética, responde:

“Para proyectar y representar, para ver la realidad a través de una configuración imitada, inventada o ideada, para traducir la tridimensionalidad a la bidimensionalidad gráfica, registrar y comunicar realidades visibles o mentales, imaginadas o verosímiles, para relacionar la realidad con la visión y representación de partes seleccionadas de la misma como configuraciones o imágenes gráficas”¹.

Es decir que el dibujo se estructura como un puente entre el mundo externo, la realidad visible y nuestro mundo interno, de interpretaciones subjetivas, completando así el proceso dual objetivo/subjetivo, registrando, analizando y comunicando realidades.

Aprender a dibujar, es ir un paso más allá del proceso normal de la visión, lograr plasmar la experiencia personal de nuestra percepción del mundo en una imagen. “La pintura no celebra otro enigma que el de la visibilidad, no evoca nada, menos lo táctil, da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible, hace que no tengamos necesidad del sentido muscular para tener la voluminosidad del mundo... el pintor le pide a la montaña que deleve los medios nada más que visibles por los cuales se hace montaña ante nuestros ojos.”²

En su obra *Organon*, Aristóteles define el arte como un conocimiento que incluye las causas, de manera que quien lo ejerce conoce el porqué de las cosas. Asegura que el arte (técnica) por ser causa es un movimiento hacia la forma, que lleva a una determinada clase de seres a la existencia. Enunciando que una de las funciones del arte es dar a conocer las imágenes mentales, materializarlas, en el caso del dibujo se plasma en el papel. Aspe, cita a Aristóteles al decir que la técnica es algo imprescindible para conocer de una manera estable y determinada, en donde se destaca el logro del trabajo habitual reflexionado e interpretado.

La técnica nunca es la verdad del arte, esta tiene que ser efectuada, llevada a cabo, para aprender es necesario hacer y saberlo hacer, por lo cual el hábito es necesario. Para Aristóteles, el arte es una perfección de la naturaleza porque aporta algo que ésta no contenía al no existir una selección previa, un sentido y una interpretación de parte de quien la enfrenta.

1 Juan Acha, *Teoría del dibujo: su sociología y su estética*, 1era Ed. 1999 Ediciones Coyoacán

2 Merleau Ponty, *El ojo y el espíritu*, 1964 Ediciones Paidós

En el libro *Dibujo y conocimiento*, Jorge Tadeo Lozano, catedrático de la Universidad de Bogotá, caracteriza el dibujo como una práctica que enriquece la observación y la interpretación (el proceso perceptual y por ende desarrolla el conocimiento), la relación con el espacio y con el entorno, la abstracción y el análisis. El dibujo empuja aún más el análisis de la realidad interpretada póniendola al descubierto como una compleja estructura que tiene que ver con la dualidad del “mirar-nos, descubrir-nos”¹. De aquí parte la idea de representar el mundo para comprenderlo y luego interactuar con el, para lograr ver con claridad, según Didi Huberman², para tomar distancia, no para alejarse de lo real, sino para agudizar la mirada permitiendo al dibujante leer el entorno en el que se encuentra inmerso. El dibujo coincide en los procesos de percepción y de análisis, Antonio Gámiz Gordo lo caracteriza como análisis mismo, entendiendo esta práctica “unida a la observación y control del medio físico y ambiental; configuración de estructuras sensoriales; armonías y tensiones, dando lugar al dibujo como sistema de signos, símbolo y expresión estética conjunta.”³ Un análisis gráfico que ayudaría a fijar la estructura resbaladiza del pensamiento como lo caracteriza Gamiz Gordo y permitir la fijación de imágenes que puedan extender el bagaje mental de formas y representaciones.

Al entender que la percepción y el pensamiento que tenemos de nuestro entorno es de difícil apropiación, sobretudo a la hora de memorizar o comunicar formas y posiciones de cuerpos en el espacio, aunque podamos sentir que estamos aprehendiendo las cosas, al verlas y creer saber de memoria los elementos que constituyen el camino a casa, el dibujo logra penetrar en la composición de ese camino, desencadenando forzosamente una reflexión implicando por lo tanto entidades abstractas del pensamiento, volviéndolas tangibles e imprimiéndolas en la memoria. Lo que Carlos Montes Serrano describe de la siguiente manera: “Cuántas veces pasamos delante de un determinado edificio - quizá el mismo en el que vivimos - y, sin embargo, somos incapaces de describir su configuración (...) Tan sólo llegamos a recordar ese edificio si (...) logramos reducirlo o simplificarlo mediante “esquemas” (...) aprehendidos y memorizados sin excesivo esfuerzo; pudiendo así ser recordados con una gran comodidad y aplicados al análisis o memorización de obras o estructuras formales más complejas”⁴ Ya citado anteriormente, el dibujo en el arte parietal de las cavernas estaba íntimamente ligado con la evolución de los procesos cognitivos del hombre, del desarrollo de su especie, el cual constituye una relación cultural entre este y su medio. Al la par del desarrollo del lenguaje verbal, se desarrollaba el grafismo y a permutado hasta ahora como otro lenguaje paralelo, que permite exteriorizar el pensamiento, hacerlo visible para analizarlo y memorizarlo. De esta manera lograr comunicar las ideas, ya sea para los demás o para uno mismo.

1 Cita de Larrañaga Josu, en *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*, Gámiz Gordo Antonio

2 Georges Didi Huberman, historiador de arte y ensayista francés nacido en 1953.

3 Cita de Guerra Inmaculada, en *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*, Gámiz Gordo Antonio

4 Cita de Montes Serrano Carlos, *Sobre el análisis de las formas arquitectónicas*, en *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*, Gámiz Gordo Antonio.

El dibujo implica entonces una acción intelectual de lo ya observado, para descubrir que es lo que se ve y como es que se quiere ver, a su vez influenciado por experiencias previas.

En el libro *Sobre el dibujo* de John Berger, el pintor y escritor inglés hace una distinción entre la fotografía y el dibujo, la cual nos permite comprender como se estructura la experiencia a través del dibujo.

Para Berger, la fotografía recurre a un tiempo pasado, formando parte del recuerdo y la conservación, se vuelve prueba entre un suceso y un fotógrafo mientras que el dibujo cuestiona la apariencia del suceso. La fotografía detiene el tiempo, el dibujo lo abarca y no sólo en una fracción de segundo, si no que se vuelve una compleja revisión del objeto observado, se reúnen una y otra mirada que compondrán la imagen final, incluyendo la experiencia de mirar anterior; "el acto de dibujar rechaza el proceso de las desapariciones y propone la simultaneidad de una multitud de momentos" ¹.

Es así como el dibujo se vuelve inalterable, debido a ser el resultado de una unión de análisis y percepciones del objeto, de miradas que convergen en una totalidad.

Dibujar no es sólo una cuestión de coordinación ojo-mano, es una coordinación ojo- mente, donde el acto movimiento-mirada queda implícito. De cierta forma, se tiene que suprimir lo que se sabe, deshacerse de ese pensar-verbalmente del que habla Keith Mickelwright para introducimos en un pensar visualmente, con colores, formas, estructuras, tonalidades y suprimiendo el saber sobre la configuración verbal de una cosa, aunque sepamos que es redonda, al momento de dibujarla posiblemente no lo sea.

En el capítulo sobre el diario de Janos Lavin, pintor húngaro, se expone sobre el aspecto tangible que nos otorga el dibujo: "Dibujar es conocer con la mano. De la mente del artista, vía el lápiz o la pluma, sale una prueba de que el mundo es sólido, material. Pero esta prueba nunca resulta conocida. Un gran dibujo aunque sea de formas que ya hemos visto miles de veces es como el mapa de una isla recién descubierta." ²

Es la experiencia de conocer la que una vez más aparece en la práctica de dibujar, logrando acercarnos a las cosas, entendiéndolas más allá de una simple observación sin trascendencia y sin rastro alguno. El tema de la ausencia es tratado de igual forma como esencial en los procesos gráficos, en donde se reconoce lo que ya no está, cuando el dibujo sea contemplado más tarde posiblemente lo dibujado ya no esté allí. Entre la correspondencia de John Berger y James Elkins, se discute esta noción entre desaparición y presencia, como el dibujo logra la permanencia de las cosas, sin embargo trae nuevas ocurrencias, no se puede controlar completamente, no es tal cual lo vimos.

1 Jonh Berger, *Sobre el dibujo*. Editorial Gustavo Gili

2 Idem

“Cada línea que dibujo reforma la figura en el papel y al mismo tiempo, redibuja la imagen en mi mente, cambiando mi capacidad de percepción.”¹

Todo esto puede conllevar a una pregunta ontológica, ¿Dónde estamos?, según Berger el dibujo puede responderle: “Cualquier lugar dibujado es al mismo tiempo un aquí y un en otra parte. Estos lugares no se parecen a nada, solo se encuentran en los dibujos. Aquí, representa una necesidad, en otra parte ofrece libertad. La condición humana comienza cuando los dos elementos se encuentran frente a frente. Y solo el dibujo puede describir cómo sucede esto en el espacio y, por consiguiente, como se ensamblan necesidad y libertad para cobijar a la condición humana.”² El dibujo en cierta forma afirma lo que nos rodea, logrando de esta forma transmitirnos que lo que vemos realmente existe y formamos parte de ello, recordándonos lo que ya fue, convirtiéndolo en algo nuevo, envolviéndonos en el devenir de las cosas: “en hacerse-hacernos montaña”.³

En esta parte sobre las teorías fisiológicas, psicológicas y filosóficas que respaldan la percepción, el conocimiento y la experiencia del dibujo, destacamos como ideas principales las siguientes: La primera fuente de nuestro conocimiento se hace a través de la percepción del mundo, es decir mediante extensiones sensoriales, a nivel fisiológico sólo recibimos la luz proveniente de los objetos sin embargo nuestra mente se encarga de moldear y estructurar nuestra percepción. Arheim destaca que es un proceso en donde no es independiente el aspecto fisiológico de las operaciones cognoscitivas, ya que no podemos separar la subjetividad de la realidad percibida. Entonces esta se genera por un lado, a través de la información que captamos proveniente de lo exterior y por el otro, por la información interna que nos empuja a seleccionar lo que vemos, es decir lo que queremos percibir; y los factores que hacen que esto sea posible, son nuestras experiencias pasadas, nuestras motivaciones, nuestros recuerdos y deseos.

Estos procesos desencadenan forzosamente una interpretación o un análisis, entendiendo por ambas el establecer una organización y darle un sentido a las cosas provenientes del exterior gracias a la estructura mental interna de cada persona. Por esta razón no todos los seres humanos perciben lo mismo. El dibujo es prueba de lo anterior; el dibujo completa el primer análisis de la mente, lo profundiza y evidencia el choque dual entre lo objetivo (exterior) y lo subjetivo (interior), permite abstracción del pensamiento, le da solidez a lo que vemos e imaginamos. Berger lo sitúa en un plano ontológico, como al hombre del paleolítico, nos conlleva a tomar conciencia de nosotros mismos y de nuestra existencia en el mundo. Es un medio complejo, de tal manera que logra estructurarse como un lenguaje independiente, con sus propias reglas, estructuras y elementos que nos permite entender y comunicar.

1 Jonh Berger, Sobre el dibujo. Editorial Gustavo Gili

2 Idem

3 Idem

4. Definiciones sobre el dibujo; estructura, clasificaciones, lenguaje y composición

a. Estructura

Una vez el dibujo entendido como resultado de la experiencia que tenemos de nuestro mundo, por lo tanto un conocimiento y como un lenguaje que permite exteriorizar el pensamiento, para comunicar o sólo para concretizar lo que nos rodea, citaremos las diversas definiciones y clasificaciones que a lo largo del tiempo han sustentado a esta práctica gráfica.

Juan Acha enuncia la siguiente definición sobre lo que significa el dibujo:

“Un conjunto de reglas y convenciones que en forma de métodos o estrategias, norma el empleo de determinadas herramientas, soportes, materiales que se enseñan o se aprenden como un oficio y demandan larga experiencia, en cuanto la mano absorbe y decanta las enseñanzas verbalizables y se apropia de las no verbalizables.”¹

En esta definición, vemos que son numerosos los factores que componen no sólo el dibujo sino la actividad de dibujar en sí misma, ya que son dependientes el uno del otro, es importante tomar en cuenta la imagen resultado y el lugar en donde se encuentra plasmada, siendo este, otro tipo de espacio. También hace referencia al hecho de que dibujar no depende de las estructuras verbales que ya poseemos, todo lo contrario, se trata justamente de dejar de ver y de renombrar con palabras las cosas que vemos para poder abstraer las relaciones que tienen unas cosas con otras aunque no se les pueda poner un título.

Así que retomando el primer acercamiento acerca del dibujo en las cavernas, y la relación corporalidad, realidad, existencia, entorno, soporte y material, el dibujo, según Juan Acha se estructura a partir de estos elementos:

- El individuo que dibuja (el dibujante)
- El acto de dibujar (mano-ojo-mente)
- La realidad o el entorno
- La imagen dibujada
- El soporte sobre el cual se encuentra la imagen (segundo espacio vital)
- La técnica o herramienta utilizada

Esta definición y análisis de la estructura del dibujo es sólo la primera base de esta actividad, ya que a partir de aquí se construyen diversas clasificaciones o tipos de dibujos, no todos tienen la misma intención, ni están elaborados de la misma manera.

1 Juan Acha, Teoría del dibujo: su sociología y su estética, 1era Ed. 1999 Ediciones Coyoacán

b. Clasificaciones

En el libro *El dibujo : Enseñanza y aprendizaje*, Alberto Facundo Mossi propone 3 campos fundamentales en los que se desenvuelve esta práctica : el dibujo científico, el dibujo técnico y el dibujo creativo, este último responde a ciertas necesidades de representación de la observación de la naturaleza exterior de forma objetiva o de un mundo particular/subjetivo.

Por otro lado, John Berger también expone algunas de las variantes en las que se reúnen los dibujos:

En primer lugar se encuentran los dibujos que estudian y cuestionan lo visible: en este caso estaríamos hablando de dibujos apegados a la realidad, sería la representación, en donde se hace evidente el ir y venir del ojo. Es parte de esta búsqueda por revelar lo que se nos interpone en la visión y poder hacerlo sólo en el papel.

En segundo lugar están los que muestran y comunican ideas: son dibujos que no forzosamente requieren de este apego a lo real, pueden ser producciones consecuentes de la imaginación, ya no es necesario que exista una revisión constante de miradas al objeto percibido. Pueden ser independientes de la realidad y sólo ser un medio de expresión.

Y por último citaremos los dibujos que se hacen de memoria: los que se construyen de esta manera retoman elementos rápidamente visitados por el ojo, como ligeros apuntes de un croquis que más tarde pasarían a ser un dibujo completado, tienen un uso posterior; sólo declara “vi esto”.

c. Lenguaje

Helio Piñon, Doctor en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, añade : “Se debe aprender a dibujar a medida que se aprende a hacer arquitectura. Una cosa y otra deben ser lo mismo. A menudo se piensa sólo aquello que se sabe representar, nosotros dibujamos tan sólo lo que conseguimos conocer”¹. Es interesante resaltar dentro de esta cita la última frase la cual concibe al dibujo como una práctica que va más allá de lo que sabemos, transgrede el límite de lo verbal, lo cual se une a lo que Juan Acha enunció anteriormente como “decantar las enseñanzas verbalizables”² y configurarse como un lenguaje paralelo que permita profundizar el conocimiento.

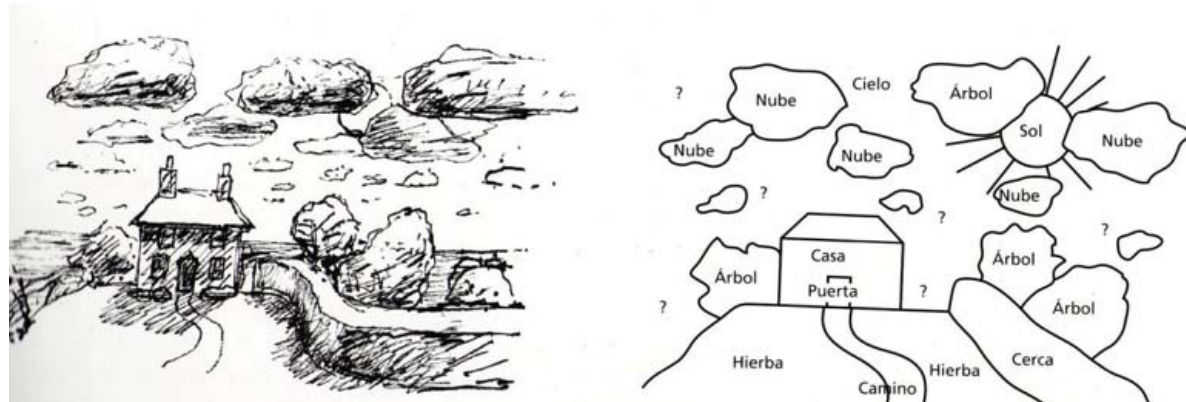
1 Cita del Doctor en Arquitectura Helio Piñon en *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*, Gámiz Gordo Antonio

2 Juan Acha, *Teoría del dibujo: su sociología y su estética*, 1era Ed. 1999 Ediciones Coyoacán

El dibujo al ser principalmente de carácter interior al individuo y en parte basado en una realidad dada, es una combinación de ambas características, ninguna queda independiente de la otra. Desde la infancia, el ser humano tiene a copiar lo que percibe en su entorno aunque su imaginación intervenga a ratos, esto es dado por la capacidad de las neuronas espejo, al querer imitar lo que hace el otro, es así como el niño aprende a desarrollarse, imitando lo que hacen sus seres cercanos. Es lo mismo en el caso de los dibujos, lo que se denomina como mimesis: la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte, esta se da en relación directa al querer copiar la realidad o al reproducir dibujos ya existentes. También los hombres primitivos actuaban a través de la mimesis, queriendo revelar sus propios simulacros de realidades.

En el dibujo mimético interviene entonces un factor muy importante, el de la observación precisa. Esto quiere decir que es posible que las cosas que vemos no son como tendrían que ser, por esta razón es necesario hacer una transformación del pensar, "decantar las enseñanzas verbalizadas" hacia un pensar visualmente. (ver imagen 7). Esto quiere decir que posiblemente no tengamos todo el vocabulario necesario para describir lo que vemos, lo cual es un impedimento para poder representarlo, por lo tanto se busca aproximarse a los elementos a través de un pensamiento visual que otorgue una relación entre las cosas, ya sea a través de las formas, de la estructura, de la posición de los objetos, las direcciones...

Imagen 7:
Pensar visualmente,
extraído de El dibujo, Keith Micklewright



Componentes del dibujo:

Al definir el dibujo como una representación, ya sea de imágenes mentales o de observación precisa de la realidad, a entenderlo como una prueba material de que el mundo existe a través de las relaciones que se puedan determinar entre las cosas, el pensar visualmente repercute en ciertos elementos que la visión tendrá que fijar exhaustivamente a fin de lograr conciliar todos estos en el soporte utilizado. La más importante entre ellas consiste en entender los valores lumínicos del objeto.

La luz permite entender 3 aspectos en el objeto:

El primero consiste en el tono del color; el segundo en el tono de la forma y en el tono de la luz misma.

En cuanto al primero se refiere al color de todas las cosas depende de la cantidad de luz que absorba y de la cantidad que refleje, por lo tanto algunos son más claros que otros. El tono de la forma consiste en la cantidad de luz dependiendo la posición del objeto, es decir que si uno de los lados se encuentra volteado directamente a la fuente de luz, este será más iluminado que el resto del objeto. El tono de la luz se refiere al grado de luminosidad y a los distintos grados de grises.

Al lograr manipular estos tres aspectos a la par se puede comenzar a entender la noción de forma y espacio trasladada a una superficie bidimensional. Podría parecer una obviedad el hecho de representar el espacio sin embargo no es fácil dar a entender en dos dimensiones, volúmenes y formas. Por lo tanto se recurre a reglas básicas de la perspectiva, las cuales definen la relación entre objetos, estableciendo la cercanía o la lejanía entre ellos. Esto es lo que nos permite entender qué tenemos más a proximidad. Todo forma parte de una ilusión de las cosas pero se tiene que manipularla para que el dibujo relate lo que se quiere dar a conocer de la realidad.

Otro punto importante que se suma a la noción del espacio es la calidad de las texturas representadas en el papel, estas varían en cuanto a los distintos planos que se establecen en la imagen, van cambiando conforme los elementos que componen el espacio se van alejando. Pueden representarse a través de líneas, puntos, manchas o el conjunto de las tres, logrando captar las texturas de la superficie del objeto, apegándose cada vez más a los requerimientos de un dibujo mimético.

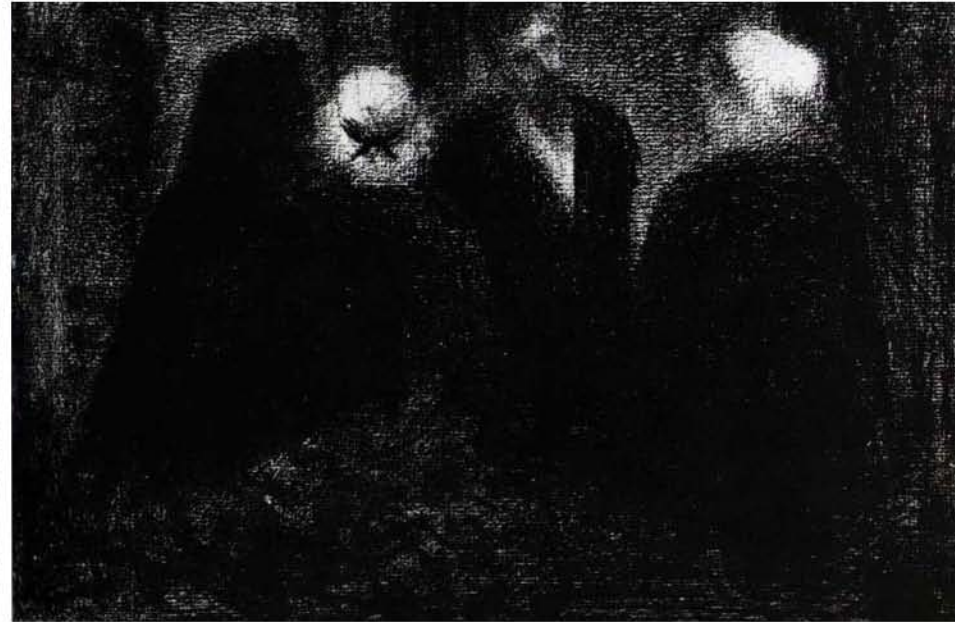
Dependiendo de los distintos materiales empleados se dan a conocer distintos tipos de superficies exteriores. Los contrastes entre los espacios lumínicos y los sombreados pueden dar a entender la totalidad del objeto, diferenciando un elemento del otro solo por la carga de luz que estos contengan, sin hacer necesario el uso del contorno para identificar cada una de las partes.

En el caso de los dibujos libres o de abstracción, se trabaja también con elementos de luz y sombreado, sin embargo no se trata de plasmar la realidad tal cual se presenta al dibujante, sino de sustraer la esencia de las cosas, haciendo una síntesis que permita la búsqueda de una forma absoluta. Es en la abstracción en donde se comienza a ver al dibujo como parte de un todo, no antecedente de la pintura pero parte de su ejecución.

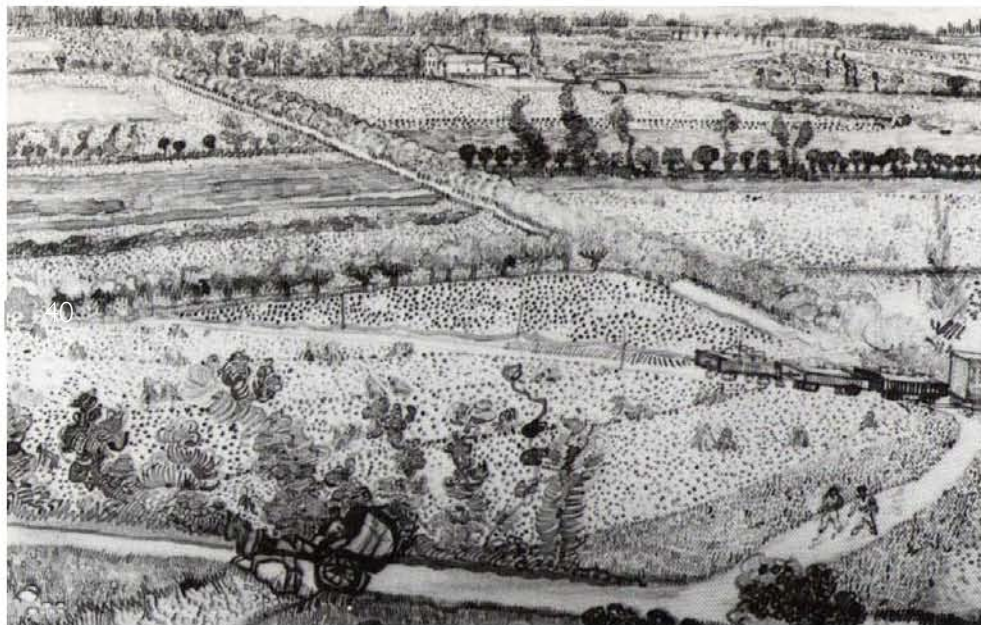
Imagen 8: Dibujos compuestos por valores de tono, a través de las manchas, puntos, líneas de tinta negra, pasteles o carbón se evocan la luz y la sombra que definen los contornos, texturas y formas de los objetos.



Claude Lorrain, El Tiber sobre Roma, 1640



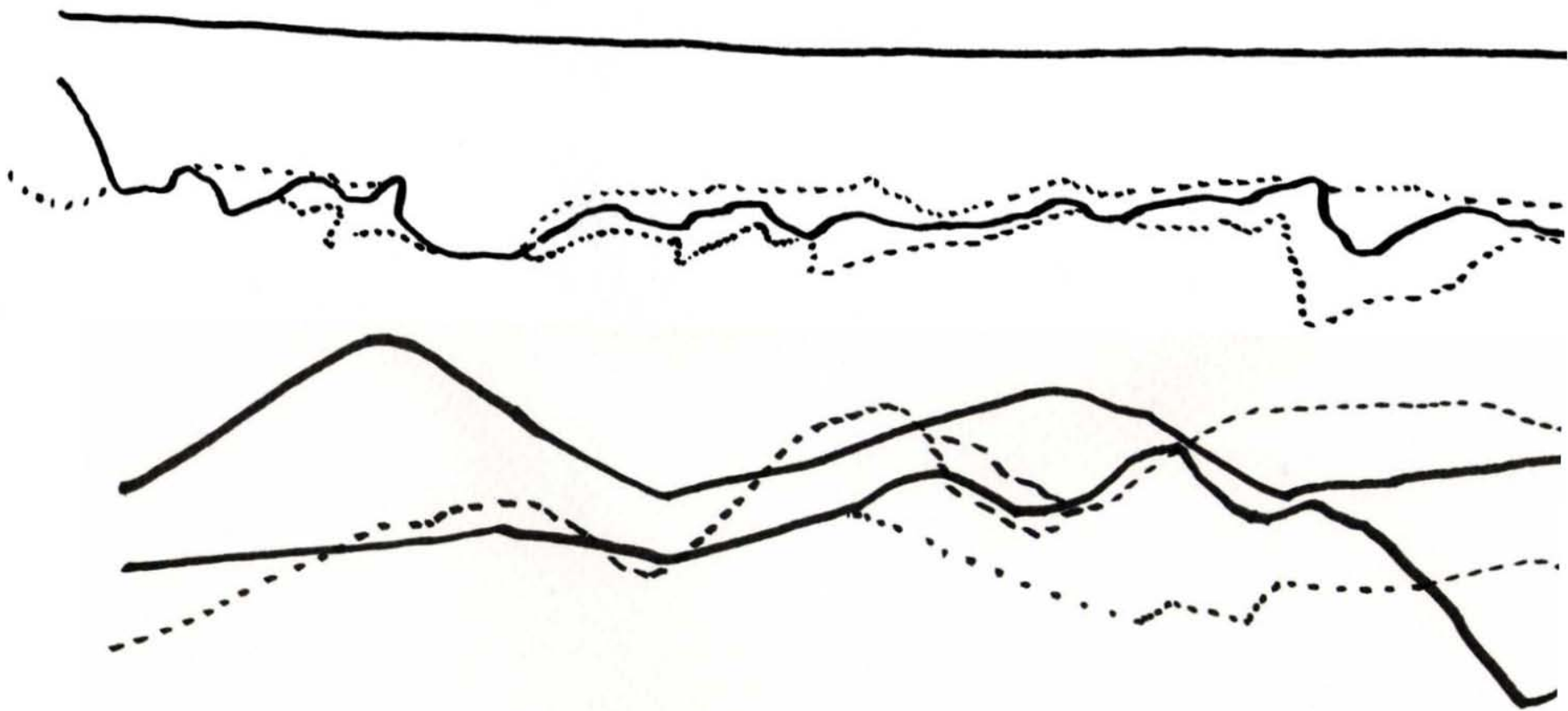
George Seurat, Grupo de familia 1883

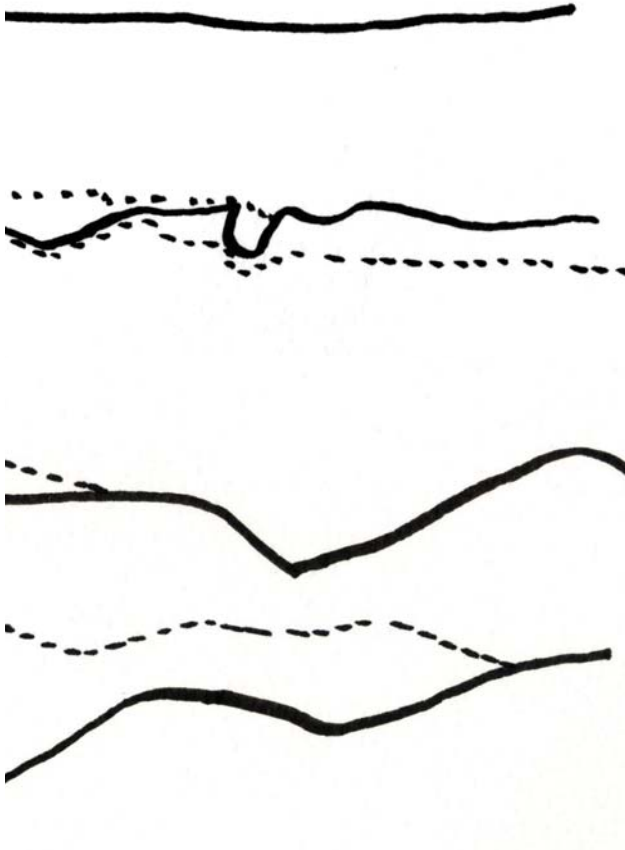


Vincent Van Gogh, La crau desde Montmajour



Victor Hugo, Paisaje con castillo





C a p í t u l o I I
EL ESTUDIO DEL PAISAJE

Una vez revisados los componentes del dibujo, así como sus características, haberlo entendido como un lenguaje visual que nos permite comunicar y entender lo que se encuentra alrededor nuestro, volviendo tangible nuestra experiencia perceptiva, podemos hacer uso de este como una herramienta que nos permita acercarnos al paisaje, dentro de este “hacernos-hacerse montaña” del que habla Berger, el paisaje se devela ante nuestra mirada como un espacio abierto que requiere de una observación específica, tanto el dibujante artista como el arquitecto suelen trabajar con estos espacios naturales, por lo tanto requieren de análisis previos a cualquier conclusión en cualquiera de sus áreas de tratamiento.

I. Definiciones sobre el concepto del paisaje

Es necesario definir el término paisaje partiendo de sus orígenes e historia de su construcción, tanto a nivel internacional como a nivel nacional en México. El concepto de paisaje es un término cultural el cual se define de esta manera: “La experiencia estética de la naturaleza es uno de los hilos conductores en la apropiación del mundo que se abre paso. La naturaleza exterior se transforma en paisaje, únicamente cuando es percibida por un espectador; gracias al cual podemos identificarlo y atribuirle una fisionomía.”¹ Esta definición se suma al concepto alemán *Vorstellung* el cual se refiere a la representación interna que nos hacemos al contemplar un espacio recorrido de naturaleza. En el origen del término paisaje, se le adjudicaba el ser “una construcción cultural que contiene una serie de ideas, sensaciones o sentimientos que se elaboran a partir del lugar y sus elementos constituyentes”². Esta aproximación se irá transformando con el resurgimiento de la geografía en el siglo XX, en donde el paisaje deja de ser una construcción cultural y se vuelve objeto, no sólo para la geografía sino también para la arquitectura de paisaje y el *land art*. “No es solamente una imagen o una construcción cultural, es además una estructura física conformada por elementos materiales que son vividos, percibidos y valorados”³

En cuanto a la valoración del paisaje también se han establecido algunos parámetros para saber si un país posee una cultura paisajística, según Agustín Berque:

1. Que en ella se reconozcan una o más palabras para decir paisaje
2. Que exista una literatura oral o escrita describiendo el paisaje o cantando su belleza.
3. Que existan representaciones pictóricas del paisaje.
4. Que haya jardines cultivados con placer.
5. Que se haga una reflexión explícita acerca del paisaje como tal .

1 Maderuelo Javier, *Paisaje y pensamiento*, Madrid, ABADA Editores, 2006.

2 Maderuelo Javier, *El paisaje, génesis de un concepto*, Madrid, ABADA Editores, 2006.

3 Nicolás Ortega Cantero, *Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje* en Artículo: Reflexiones sobre la cultura del paisaje en México, CHECA-ARTASU Martín, publicado en la Revista Bitácora, arquitectura no.26/ noviembre 2013-marzo 2014, México, págs. 8-14.

Para Berque¹, no es necesario que se cumplan todos los parámetros necesarios, sólo son algunos de ellos para entender si una población dada reconoce y valora su patrimonio paisajístico. Una vez definido el paisaje, es necesario entender como se ha desarrollado este concepto y cuáles han sido sus aproximaciones desde diversas áreas.

2. Evolución histórica del paisaje.

a. Construcción del término paisaje a través de la historia del arte.

Es importante una mirada retrospectiva hacia a los orígenes que establecieron el concepto de paisaje y cuales han sido hasta ahora sus constantes mutaciones. La contemplación de la naturaleza comenzó en el antiguo dibujo chino como parte de prácticas de meditación para limpiar y elevar el espíritu. Esta serenidad del pensamiento y el desapego de lo mundano, se tradujo en el papel bajo gestos suaves, contrastados y transparencias elaborados con tinta y pincel. Uno de los temas más explotados, era la representación del bambú, al volverse una metáfora de los valores morales de sociedad china por las características de esta planta, fuerte y flexible.

En cuanto al occidente, se adjudica el descubrimiento de la sensibilidad hacia el paisaje gracias a la expedición realizada por el poeta Francesco Petrarca en 1336 al Mont Ventoux, en la carta que le escribiría más tarde al obispo de Cavallón. En esta carta, más allá de narrar e informar las dificultades por las cuales atravesó el poeta para llegar a la cima, cuenta y describe lo que alcanzó a vislumbrar desde las alturas, al sentirse cautivado por la belleza del mundo físico que se develó ante sus ojos, Petrarca decidiría traducir la emoción resentida en el papel. Según un número importante de historiadores este sería el inicio de la confrontación con la sensibilidad paisajística.

Según Javier Maderuelo, el término paisaje surge con el arte y específicamente con la pintura. El hecho de ser un término ambiguo entre lo que es, es decir el límite físico de naturaleza y su representación, es decir su imagen, la inexistencia de un solo término para cada uno de estos conceptos por separado conlleva a la conclusión de que nacieron y se desarrollaron a la par.

El nacimiento histórico del paisaje, no surge como bien podríamos pensarlo, en la Grecia antigua, donde se ve relegado a un segundo plano o evocado sólo por su carácter utilitario, en el Imperio Romano se alcanza a asomar con flaqueza bajo la dicha literatura pastoril reforzada por el epicureísmo en el que los placeres se encuentran ligados a los jardines y los escenarios en donde se desenvuelven los poemas, lo que más adelante será el disfrute de los paisajes aunado a los frescos de carácter decorativo con vistas paisajistas. Sin embargo el concepto del paisaje todavía no se encuentra constituido como tal.

1 BERQUE Augustin, Cosmofanía y paisaje moderno, Paisaje y Pensamiento, Javier Maderuelo, ABADA Editores, 2006.

Tampoco logrará desarrollarse por completo en los siglos posteriores antes del Renacimiento, lo que Agustín Berque explica de este modo :“ Sin duda, el mundo antiguo habría acabado inventando el concepto de paisaje...si no se hubiese producido el advenimiento del cristianismo (...) la ortodoxia agustiniana fue la causa de que el mundo occidental, a pesar de las primicias romanas, no descubriese el paisaje antes del Renacimiento.”¹ Los poetas y pintores se dedicaron a temas simbólicos y religiosos dejando atrás cualquier indicio de representación de lugares y escenas paisajísticas.

En el siglo XIV, los pintores de la Toscana, como Giotto, buscarán darle importancia a la decoración que acompaña a las historias religiosas narradas, y más tarde Leonardo da Vinci y Leon Battista Alberti harán lo mismo en sus pinturas pero especificando en sus tratados que lo que los artistas debían de representar eran las historias de “Las sagradas escrituras” y no temas relacionados con la imitación de la naturaleza.

A finales del siglo XVI, al norte de Europa, la Reforma protestante, traería consigo cambios radicales en cuanto a la representación de los íconos religiosos, prohibiendo y destruyendo en las iglesias, las imágenes relacionadas con las Sagradas Escrituras. Lo cual empujaría a los artistas, sobretodo a aquellos de los países bajos a representar objetos, realizar retratos y recrear paisajes. Es ahí entonces en donde surgiría el término holandés *landschap* del cual a su vez resurgiría el término *landscape*. (ver imagen 1)

Sin embargo sería hasta el siglo XIX que el término de paisaje cobraría fuerza y autonomía volviéndose incluso una rama de la pintura desarrollada en el romanticismo. Y no sólo se trataba de una observación precisa de lo natural, sino que se sumaba el aspecto sentimental del artista, el paisaje mezclaba sensaciones percibidas por el contemplador, entre tristeza y nostalgia por regresar a un estado natural.

Esto lo podemos ver sobre todo en las pinturas de Caspar Friederich, Joseph Anton Koch o Carl Gustav Carus, quienes expresaban estados sentimentales mediante la representación de las fuerzas de la naturaleza, lo que se denominó como una característica estética de lo sublime. (ver imagen 2)

Más tarde resurgiría como predecesor al impresionismo, las acuarelas de William Turner, bajo aspectos románticos de paisajes y atardeceres en el mar, en las cuales destacan las atmósferas recreadas, poniendo énfasis en la luz, brillos y en el color suave. (ver imagen 3)

A la par de Turner, se encontraban en Japón, pintores como Hokusai e Hiroshige quienes se dedicaron, entre numerosas ilustraciones y grabados sobre la cultura japonesa, a retratar paisajes del Monte Fuji y de otras partes de Japón. Es el caso de la obra más reconocida de Hokusai, *Trenta y seis vistas del monte Fuji*, en donde logramos ver la habilidad de poder representar tanto real y simbólicamente, esta montaña sagrada a través de imponentes vistas, el tratamiento de planos y de colores refiriéndose a alguna atmósfera y clima en particular, el movimiento de la naturaleza y de algunos personajes que aparecen en el camino hacia el monte es de igual forma predominante y llamativo. (ver imagen 4)

Agustín Berque, “En el origen del paisaje”, en revista de Occidente 189



Imagen 1: Aelbert Cuyp, Paisaje Fluvial con Jinetes 1655



Imagen 2: Caspar David Friedrich,
El caminante sobre el mar de nubes
1817



Imagen 3
William Turner, Cuadernos de Dibujo 1820



Imagen 3

William Turner, Venice: San Giorgio
Maggiore - Temprana mañana



Imagen 4
Katsushika Hokusai, Tama
River in the Mushashi
Province

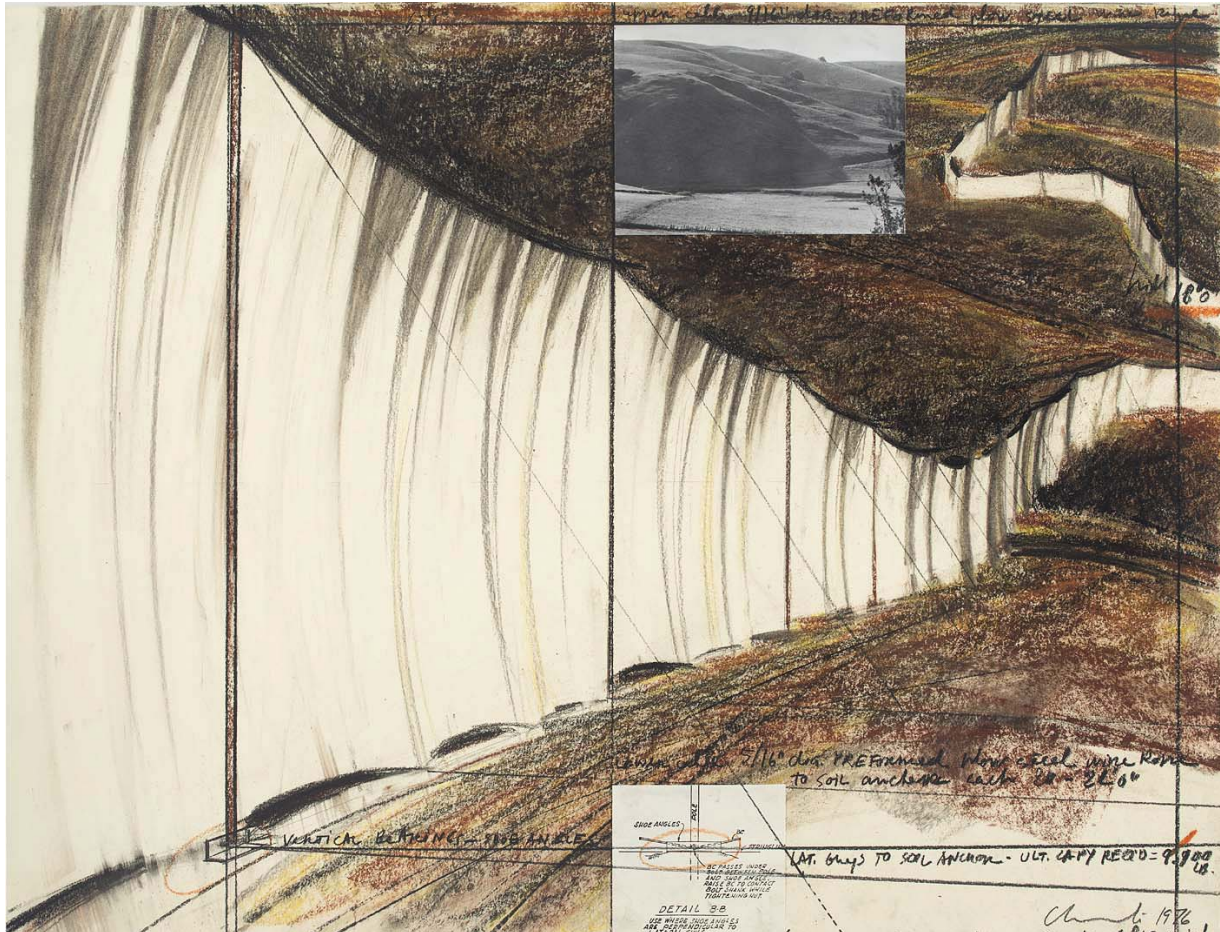


Imagen 5
 Christo and Jeanne Claude
 Dibujos para Running Fence 1975







Imagen 5
Christo and Jeanne Claude
Running Fence 1975

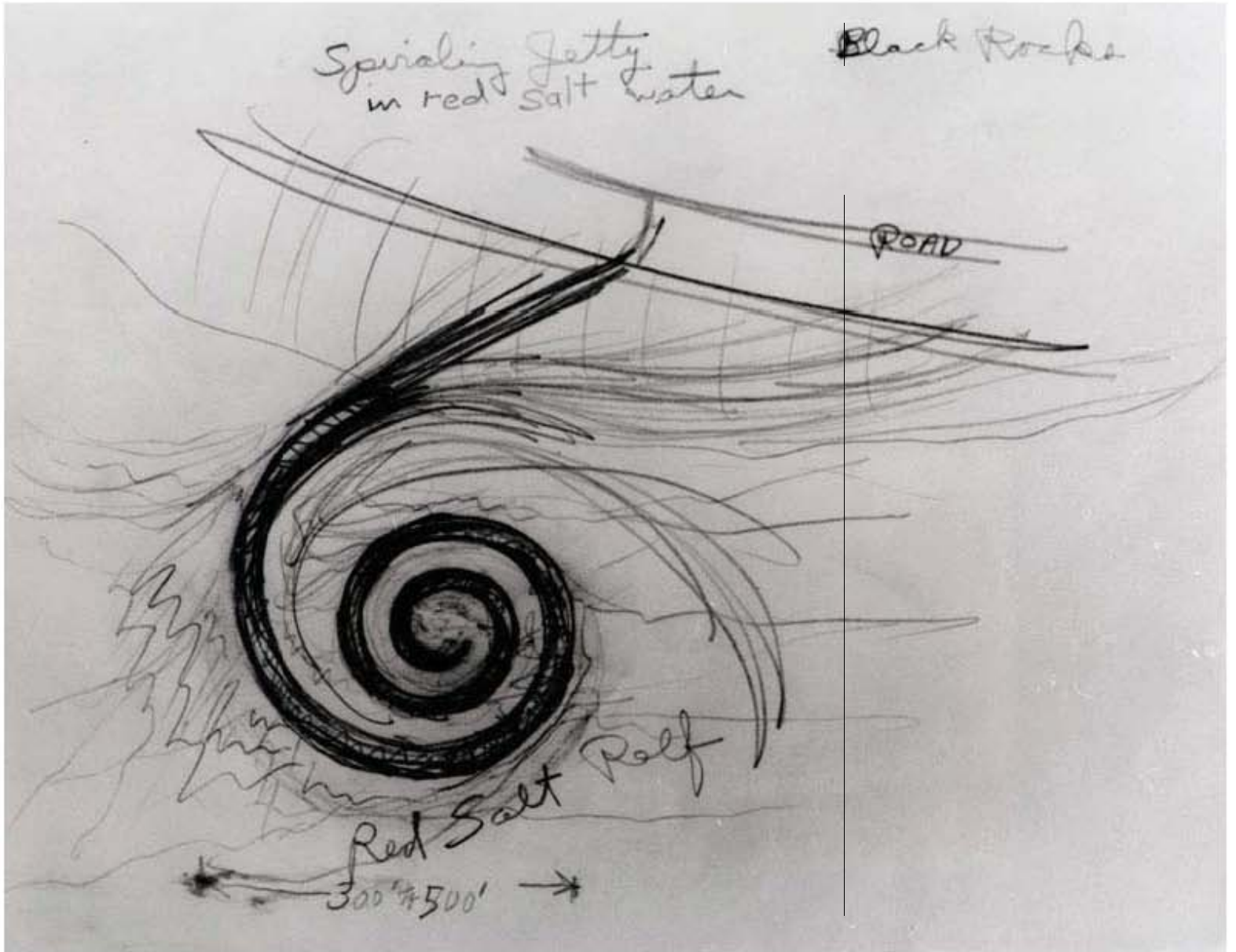


Imagen 6
Robert Smithson
Dibujo para Spiral Jetty 1970



Imagen 6
Robert Smithson
Spiral Jetty 1970

Imagen 7
Andy Goldsworthy
Dibujos: East coast
cairn and tree in
boulder





Imagen 7
Andy Goldsworthy



Imagen 7
Andy Goldsworthy, East coast cairn

b. El paisaje en México

El paisajismo en México, se desarrolló en el arte y en la arquitectura de las culturas prehispánicas y fue modificado en el mundo colonial novohispano en donde al igual que en Europa, sólo destacó como decoración de fondo en las imágenes religiosas y en la elaboración de mapas territoriales.

La observación precisa, metódica y el conocimiento de la naturaleza, permitió que las culturas prehispánicas, entre las cuales destaca la cultura de los mayas, tuvieran un manejo particular de las ciudades en el paisaje y técnicas de producción. La orientación, la distribución espacial y la utilización de procedimientos específicos en la construcción de las ciudades, nos hablan de una estrecha e íntima relación con la naturaleza y con el tiempo. En el caso de ciudades como Tenochtitlán, el trazado y la distribución espacial sobre una isla en el lago de Texcoco se estructura a través de un laberinto de canales conectados con tierra firme, una gran calle principal establece el eje de composición permitiendo establecer relaciones visuales con la totalidad del paisaje; las terrazas, jardines y construcciones piramidales que a su vez, conforman un reflejo mimético con las montañas que se encuentran alrededor.

El aterrazamiento es un elemento arquitectónico recurrente en las culturas prehispánicas, en el caso de ciudades como Monte Albán, integran visualmente el paisaje a las construcciones monumentales, como una especie de observatorio tanto terrestre como solar.

“Lo que debemos rescatar, y es lo que hemos heredado los pueblos indígenas, (...) en la forma de relacionarse con la Madre Tierra, con la naturaleza; en la forma de relacionarse unos con otros; en el mantenimiento de un equilibrio armónico entre el hombre y la naturaleza. Porque para las culturas indígenas, el hombre es solamente una parte más de la naturaleza”¹. De esta relación entre el hombre y la naturaleza, nace la preocupación de los pueblos indígenas por preservar, construir y representar el paisaje como esencial para el ser humano. En los libros mexicas de la época prehispánica, elaborados por los tlacuiloque, pintores o escribanos, se encuentran las relaciones geográficas y pinturas de paisaje que después de la conquista se transformarían en mapas-paisajes. Los mapas-paisajes son “espacios de representación cultural y discursos visuales, pues además de aparecer en ellos la dimensión material del espacio, está dibujada su dimensión simbólica.”²

1 MENCHÚ TUM, Rigoberta. El desarrollo sostenible, requisito para la pervivencia de la humanidad. En: AA.VV. El vuelo de la serpiente. En http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista%202_4.pdf Desarrollo sostenible en América prehispánica. UNESCO. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. 2000. p. 12.

2 Federico Fernández Christlieb, Ángel Julián García Zambrano; Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI, Fondo de Cultura Económica/ Instituto de geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México 2006

Velasco asentaría y desarrollaría las bases del paisaje mexicano, pintando no sólo vistas generales del Valle de México pero dibujando con gran precisión la flora y la fauna del país la cual estudió en la Escuela de Medicina. Lo que más tarde lo impulsaría a trabajar en la revista Flora del valle de México (1868) y poco tiempo después en la revista Naturaleza fundada por Manuel Villada, uno de sus múltiples maestros.

Es importante resaltar la manera en la que el artista trabajaba, ya que se entremetía y desmenuzaba minuciosamente el lugar en el que iba a trabajar, acampaba antes y durante el estudio, realizando dibujos, bocetos y diagramas del sitio. Como el ya anteriormente citado Cézanne, Velasco dibujaba y pintaba al aire libre, sin importar los cambios climáticos que pudiera encontrarse en el camino.

(ver imagen 8)

Uno de sus grandes sucesores y también su discípulo fue Gerardo Murillo, conocido como el Dr. Atl (1875-1964). Retomando la herencia de Velasco, en cuanto al género del paisaje pero también la fuerte influencia que obtuvo durante sus estancias en Europa, el Dr. Atl continuó con la línea paisajística en México. Se sumaba a la creciente fuerza que este género tendría durante las últimas décadas del siglo XX en México, al instaurarse las Escuelas de Pintura al Aire Libre, las cuales tendrían como objetivo el sensibilizar a los niños con la Naturaleza, escuelas nacientes del fuerte sentimiento de reacción contra la Academia.

La pintura del Dr. Atl se distinguiría de los lienzos de Velasco por una mirada más salvaje y dinámica, una desagarradora y explosiva puesta en escena del paisaje. Traducida con colores fuertes y pinceladas gruesas, sin perder detalle. (ver imagen 9)

Las vistas de los volcanes, el Parícutín en particular, se volvieron la gran obsesión del Dr. Atl, no sólo retomadas desde el suelo sino que se dedicaba a retratarlas desde un avión, lo que más tarde se le adjudicaría el término de aeropaisaje.

Gerardo Murillo impartió clases a José Clemente Orozco y a David Alfaro Siqueiros. Este último también dedicaría parte de su obra al Paisaje, otra versión renovada que obtendríamos de este género. Pinturas a las que Siqueiros nombraba como "Pinturas transportables", vistas de montañas, cordilleras volcánicas y horizontes desplegados que evocarían una mirada hacia la admiración por la fuerza de la naturaleza pero apelando a sus propias emociones, como ya lo habían hecho otros tiempos y bajo otras premisas, los artistas del Romanticismo. (ver imagen 10)

El recorrido histórico-artístico entorno a la evolución del concepto del paisaje, nos permite entender cómo nació este género, su desarrollo, relevancias y mutaciones que ha tenido en el tiempo. Los enfoques que le han dado distintos artistas en diferentes épocas, nos permite entender que existe una confrontación que surge del hombre ante lo natural, no es algo de una época, sino que es algo que trasciende como parte de la relación del hombre con su propia existencia. Por lo tanto en la parte siguiente, expondremos esta estrecha relación que se genera entre el hombre artista-arquitecto-geólogo y el paisaje, cómo es que se percibe el lugar y cuáles son sus manifestaciones.

” La pictografía indígena se encuentra considerada como una expresión artística más que como apuntes cartográficos, la naturaleza se encuentra representada a través de símbolos. Se diferencia el “paisaje del tlacuilo” y el “paisaje mixto” en el cual se integran al primero elementos del “paisaje del agrimensor” (encargado de desarrollar la construcción de modelos a escala del espacio).

El paisaje del tlacuilo conserva signos del sistema tradicional de escritura, principalmente aparecen glifos : “montaña, río, caminos, corrientes de agua, arroyos etc.; construcciones diversas, personajes, nombres de lugar, de persona, cronología, medidas, cifras, etc. Es decir que se trata de un paisaje fonético”¹ . El paisaje mixto es una combinación de este último con los elementos del paisaje del agrimensor : “Aquí se utilizan elementos realistas en cuanto a forma, color, volumen, luz en proyección múltiple del espacio. La no existencia de la línea de horizonte en el espacio indígena, hace que se perciban ríos o caminos que no coinciden con la lógica europea, al no cortarse o terminar su curso al terminar los cerros, por ejemplo, sino que continúan hacia el espacio de la hoja que en Europa se reserva para dibujar o representar el cielo.”²

En la construcción de la territorialidad y del paisaje indígena en México, la montaña es el elemento que representa el centro del universo y el eje vertical que une al cielo, a la tierra y al inframundo. El desarrollo del paisajismo en el México prehispánico, es caracterizado por la fuerza simbólica en la representación sobrenatural y estética de los paisajes y territorios, en palabras de Julio Caro Borja: “lo que el hombre ve, además de lo material”³. Esta representación fue modificada a lo largo de los siglos posteriores a la conquista, conservando algunos de sus elementos pero sobretodo se centraba en el diseño de una nueva estructura territorial dada por las modificaciones en la Nueva España.

Los viajeros de principios del siglo XIX, atraídos por el mundo natural que ofrecía México se comenzaron a interesar por la pintura del paisaje mexicano, artistas como Johann Moritz Rugendas, el barón Gros y Daniel Tomas Egerton fundaron las primeras pautas de una sensibilidad avocada hacia el paisaje.

Poco tiempo después, el director de la Academia de San Carlos en aquella época, Pelegrín Clavé se daría a la tarea de contactar en Roma, al artista Eugenio Landesio para incorporar perspectiva y paisaje en la Academia de San Carlos. Más que dedicarse al desarrollo de su propia obra, Landesio se dedicó a escribir tratados de dibujo y pintura, al igual que a impulsar a sus propios discípulos, dentro de los cuales se encontraba José María Velasco (1840-1912).

1 Galarza en Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI, Fondo de Cultura Económica/ Instituto de geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México 2006

2 idem

3 Julio Caro Borja, en Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI, Fondo de Cultura Económica/ Instituto de geografía de la Universidad Nacional Autónoma de México 2006



Imagen 8
Cerro de Santa Isabel, José María Velasco



Imagen 8
Follaje y rocas, 1906 José María Velasco



Imagen 8
José Ma. Velasco
Valle de México desde la villa
de Guadalupe 1890

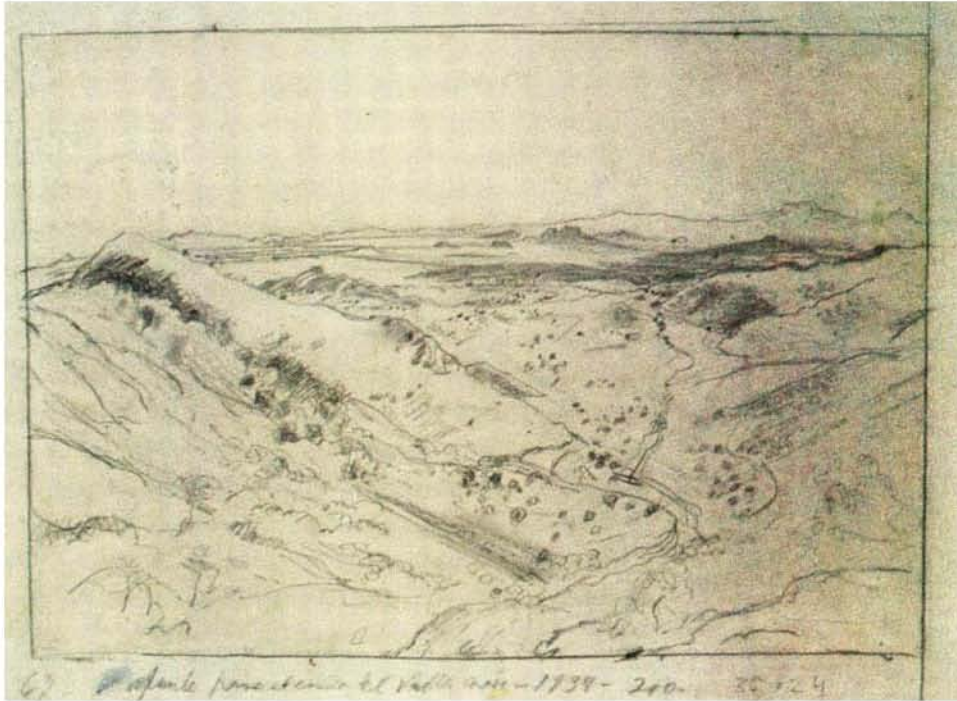


Imagen 9
Apunte para "El valle verde" Dr. Atl



Imagen 10
Apunte para "Corriente de lava del 14 de Junio"

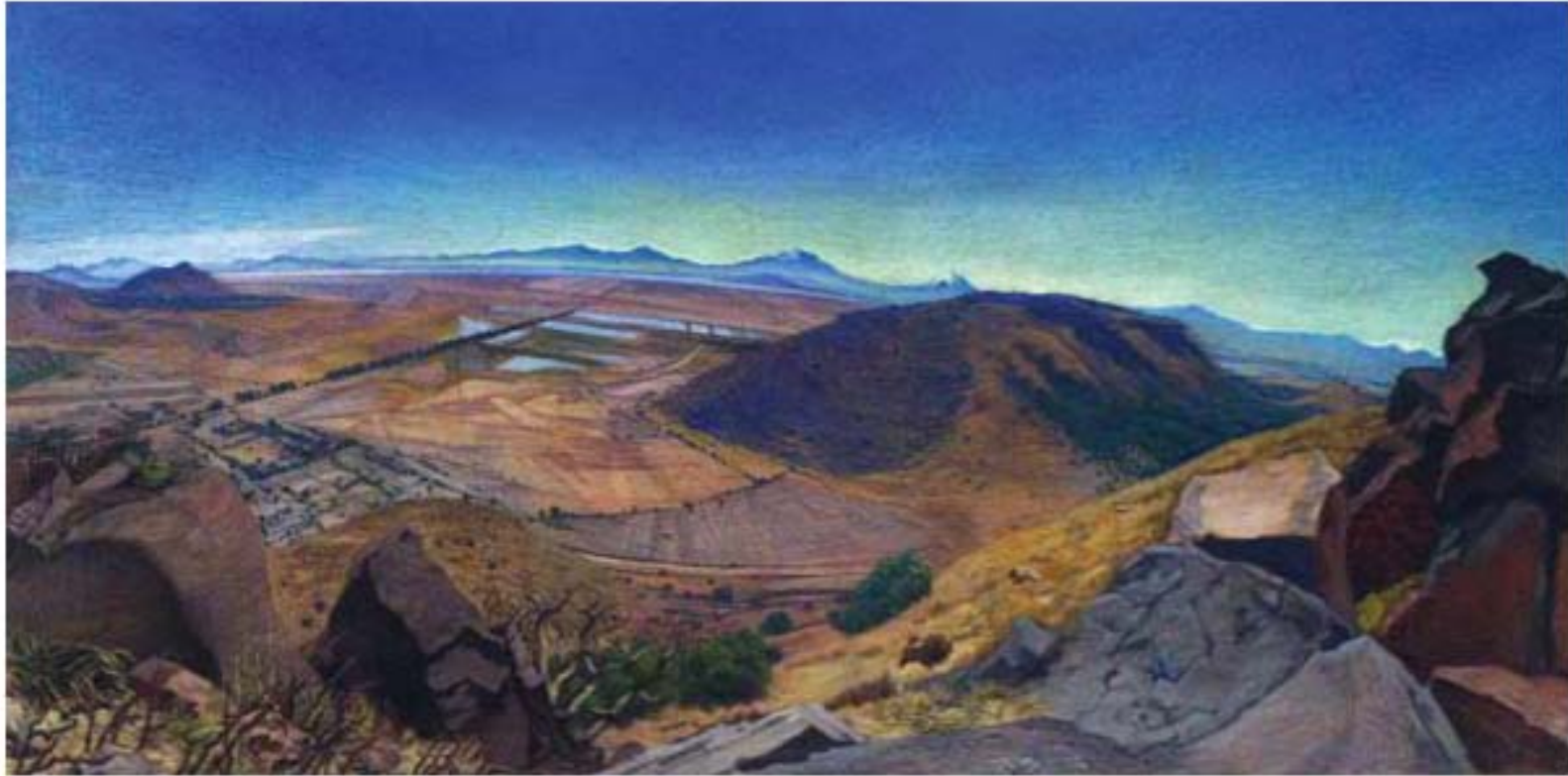


Imagen 9
Gerardo Murillo, Mañana luminosa 1942



Imagen 10
D.A Siqueiros, dibujo paisajista



Imagen 10
D.A Siqueiros, La Tierra vista desde la luna

El recorrido histórico-artístico entorno a la evolución del concepto del paisaje, nos permite entender cómo nació este género, su desarrollo, relevancias y mutaciones que ha tenido en el tiempo. Los enfoques que le han dado distintos artistas en diferentes épocas, nos permite entender que existe una confrontación que surge del hombre ante lo natural, no es algo de una época, sino que es algo que trasciende como parte de la relación del hombre con su propia existencia. Por lo tanto en la parte siguiente, expondremos esta estrecha relación que se genera entre el hombre artista-arquitecto-geólogo y el paisaje, cómo es que se percibe el lugar y cuáles son sus manifestaciones.

3. Contacto sensible con el paisaje a través de distintas disciplinas.

Al retomar escritos y estudios de artistas, arquitectos, biólogos ya sean historiadores y teóricos, un punto en común que se manifiesta en cuanto al tratamiento del paisaje se refiere al hecho del primer enfrentamiento del hombre con el lugar:

¿Cómo se confronta el ser humano a un espacio natural delimitado?

Los testimonios se cuentan a través de las bitácoras, a través del papel, se traducen en escritura, poesía o dibujos. Javier Maderuelo explica que el paisaje surge de la siguiente manera: "la representación hace emerger el objeto, lo que quiere decir que no hubiéramos llegado a tener conciencia paisajística sin la existencia de los mapas y los cuadros por medio de los cuales hemos podido comprender muchas de las cualidades que posee el territorio en cuanto paisaje."¹ Esto nos conlleva a pensar y a analizar como es que surgen estas traducciones de la contemplación, como es que nos apropiamos del paisaje.

Basándonos en la lectura de las biografías y los estudios previos a cualquier obra, ya sean de Von Humboldt, J.J Rousseau, C.Baudelaire, S. Kierkegaard, F.Nietzsche, P.Cézanne, Dr. Atl, J.Velasco, R.Smithson, A.Aalto. P.Zumthor, etc... No por nada, citamos hombres representativos de distintas disciplinas, lo que tienen en común es este intento de establecer una relación física con el paisaje.

Alberto Ruiz de Samaniego, cita las caminatas descritas en las cartas de Kierkegaard, habla sobre el hecho de que los escritos del filósofo nos permiten conocer cómo es que el cuerpo relaciona su propio bienestar a través del medio en el que se expande, lo mismo relata sobre Nietzsche. La forma en que el paisaje lo impacta interiormente mediante su contemplación y recorrido, para él "la filosofía no era otra cosa que poder pensar al aire libre", lo hacía a través del cuerpo que camina resintiendo el lugar (...) hay que sentarse lo menos posible; no creer en ningún pensamiento en cuya génesis no intervengan alegremente también los músculos. Todos los prejuicios proceden de los intestinos. Ya dije en una ocasión que la vida sedentaria constituye el auténtico pecado contra el espíritu santo"².

1 Javier Maderuelo, Paisaje y Arte, Paisaje: un término artístico

2 Ecce homo, Friedrich Nietzsche

Lo que nos hace también reflexionar entorno a las caminatas de Jean Jacques Rousseau, quien nos cuenta en Ensoñaciones del paseantesolitario sobre su relación con el caminar, el vagabundaje y la recolección de objetos, hojas y flores que llamaban su atención.

A través de la mirada de estos tres filósofos y escritores, nos damos cuenta que el hombre teje una relación con el espacio natural, como si se tratara de un retorno a sus orígenes, le permite una reflexión depurada de cualquier prejuicio. Admirando la belleza del lugar y también, es notable mencionarlo, recolectando objetos que les proporciona el sitio natural, rocas, hojas y flores... elementos que también pueden estar relacionados con la memoria, es el caso de la película japonesa de Yôjirô Takita, Departures, uno de los personajes atesora rocas que va encontrando en sus viajes y paseos, lo cual nos conlleva a pensar en la recolección de objetos con el apropiarse del lugar, con la lucha en contra de la ausencia de la que menciona Berger y por lo tanto con el dibujo.

Velasco acampaba en el sitio antes y después de dibujarlo, lo estudiaba minuciosamente antes de pintarlo. Cézanne restituía una conexión más allá de un simple motivo a representar, se basaba en las confrontaciones de carácter sensible con el paisaje, a lo que Joachim Gasquet añade :“Comenzaba por descubrir las bases geológicas. Después dejaba de inquietarse y miraba, con los ojos muy abiertos, dice Mme. Cézanne. Germinaba junto con el paisaje”¹.

Tenemos en esta cita, un campo lexical que gira en torno al punto en común de las acciones sensibles hacia el lugar “descubrir” “inquietarse” “miraba” “germinaba”. Aquí vemos cómo los primeros acercamientos al sitio, se hacen mediante la conjunción de los sentidos, de una observación precisa, no sólo visual, de una cierta sinestesia con el paisaje.

En palabras de Cézanne :“Pintar a partir del natural no es copiar el objetivo, sino realizar sensaciones”²

Anotaciones escritas y dibujadas nos hacen partícipes de este confrontamiento inicial del hombre hacia el paisaje. Las bitácoras de viaje, desde las más antiguas como las de Alexander von Humbolt o las de arquitectos como Alvaro Siza, nos demuestran esta búsqueda por entender el mundo físico, y el paisaje en particular; aprender de sus formas, características y comportamientos, atesorarlos en la memoria, analizarlos y poder trabajar con y en ellos. Alvaro Siza otorga una fuerte importancia a las bitácoras de viaje :“El mayor aprendizaje para un arquitecto es viajar; ver las cosas en directo. No se pueden crear cosas de la nada.(...) Ningún dibujo me deleita tanto como los bocetos de viaje.”³ Siza nos sugiere que las cosas no surgen de la nada, lo que nos remite al hecho de la reinterpretación de las formas. El sentido de recrear en el papel la naturaleza, permite que se queden en la memoria bajo la forma de estructuras fijas, elementos que más tarde serán reinterpretados en otras creaciones. Estas se aproximan de cierto modo al comportamiento de la naturaleza, lo que se logra por observación y entendimiento del análisis de los componentes del paisaje. (ver imagen 11)

1 Gasquet Joachim, Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo, Gadir, Madrid 2006

2 idem

3 Citado en Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura de Antonio Gamiz Gordo

“ La condición contemporánea debería basarse en la aplicación del necesario replanteamiento de los procesos y las dualidades convencionales como objeto/contexto, natural/artificial, campo/ciudad-más adelante cita-se puede demostrar que aflora una nueva concepción del paisajismo, relacionada con el respeto por las preexistencias, la búsqueda de nuevos equilibrios ambientales y la voluntad de recreación de la memoria”¹

Montaner expone la preocupación de ciertos arquitectos e ingenieros que trabajan en el paisaje y que buscan establecer esta íntima relación con el sitio, que otorgan importancia en entender cómo se relacionan los elementos existentes y el contexto con las nuevas intervenciones, por lo tanto preocupándose por los materiales, por la inclusión y el impacto de estas en el lugar.

Se introducen al proyecto, la mayoría de las veces a través del dibujo, copian los materiales de la naturaleza, traducen atmósferas y luces, la configuración de los elementos naturales, los planos de visión etc.

Podemos notar esta preocupación en el arquitecto paisajista Georges Descombes quien en su texto Una arquitectura en el paisaje, explica el hilo conductor para el proyecto de revitalización del Aire (2001), el cual pretende una reestructuración del río y sus canales, volviéndolo un paseo tanto arquitectónico como natural :“su lógica se hace visible y sensible por la línea recta del canal: su arquitectura separa y protege los medios naturales en vías de reconstitución y sigue garantizando el papel que desempeñó de ordenación del recorrido. Le proporciona la calma que permite captar toda la belleza del paisaje pasando por todas las escalas.”²

Lo interesante del proyecto es el lugar que se le otorga al espacio natural, la arquitectura se encuentra como una intervención legible, sin embargo apenas visible y con posibilidad de ser extraída, esta voluntad de leer el territorio se encuentra plasmada en las primeras representaciones de estudio de Descombes para el proyecto de Aire y para el parque de Lancy. (ver imagen 13). Lo mismo sucede en el caso de Steven Holl y en sus conocidos dibujos a lápiz y acuarela, los cuales son prueba gráfica de la lectura de la luz y la textura del entorno. Todo lo citado anteriormente es retomado por Edward Hutchinson en su libro sobre el dibujo en el proyecto del paisaje, quien dice:“ Intentando asimilar las cualidades de luz en un dibujo, se puede empezar a apreciar las variadas condiciones que se dan a lo largo del día y del impacto decisivo que la luz tiene sobre la percepción de un paisaje (...) El proyecto en un paisaje consiste siempre en convertir un lugar preexistente en algo distinto. Es vital entender el contexto con el objetivo de establecer una empatía genuina con el lugar.”³

De nuevo Hutchinson menciona y recalca la importancia de conocer el paisaje con el que se trabaja así como entender su comportamiento en materia de luz y composición, este entendimiento se da mediante el dibujo, en donde se lee el lugar y se comunica el proyecto con el contexto. (ver imagen 14)

1 Josep Maria Montaner, Paisajes reciclados, sistemas morfológicos para la condición posmoderna p202 en Paisaje y Arte de Javier Maderuelo.

2 Georges Descombes, Una arquitectura en el Paisaje, en Paisaje y Arte de Javier Maderuelo.

3 Edward Hutchinson, El dibujo en el proyecto del paisaje

Esto nos remite al texto *Pensamientos que atraviesan la arquitectura y el paisaje*¹ de Paolo L. Bürgi, en el cual el autor nos habla sobre la experiencia de recorrer los espacios naturales observando de forma curiosa todos los acontecimientos que se despliegan a su alrededor; cita el caso de un recorrido específico en la isla de Guadalupe y cómo a lo largo de su caminata, lo acompaña el sonido de una cascada, que sugería ser la meta de llegada, el sendero lo llevó a un primer punto rocoso en donde se percibía el punto más bajo de la cascada y no fue hasta que después de una segunda mirada logró percibir el inicio de la cascada a lo lejos. Paolo L. Bürgi evoca esta experiencia cómo lo que más tarde se convertiría en una reinterpretación en un proyecto de jardines interiores, recorridos de bambú, en donde utilizaría los mismos recursos de recorrido que experimentó en la isla, un camino en el que no se alcanza a percibir el fin guiando al usuario hasta un promontorio que develaría una vista íntima de paisaje.

Este breve relato nos indica, cómo el contacto y la experiencia de recorrer la naturaleza trae consigo el aprendizaje de lo que el entorno ofrece, movimientos, recorridos, puntos específicos y materiales para después reinterpretarlos en arquitecturas más sensibles al sitio y por lo tanto a la experiencia del usuario.

Las bitácoras de Alberto Kalach, demuestran la importancia del paisaje inmerso en el proyecto arquitectónico, el cual parece tímidamente esconderse bajo los croquis desordenados de la vegetación que lo acompaña, contraponiéndose a la rígida geometría. (ver imagen 12) “Un buen jardín acompaña la arquitectura, incluso la esconde. Podríamos pensar que, al final, incluso la devora, la piedra erguida por el hombre no se distinguirá ya del paisaje efecto de puras fuerzas geológicas”.²

Todo esto nos hace reflexionar entorno al trabajo con y dentro del paisaje, cómo es que a pesar de las diferencias entre disciplinas como la filosofía, las artes y la arquitectura, entre otras, se logra un pensamiento construido a partir de la contemplación y de las conclusiones tanto escritas, recolectadas o dibujadas del sitio. Como a partir de distintas perspectivas, el paisaje está presente y es aprehendido a través del cuerpo, de las sensaciones y finalmente de su traducción al papel. Aprendemos mirando el paisaje, sus componentes y al copiarlo, se va fijando a la memoria, se van entendiendo las relaciones entre los objetos y la dinámica de sus fuerzas.

Josep Maria Montaner, arquitecto y teórico, evoca que una de las dificultades conceptuales de la modernidad es aquella de construir arquitecturas que destruyen e ignoran lo existente negando el legado que hubo desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo.

1 Texto *Pensamientos que atraviesan la arquitectura y el paisaje*, Paolo L. Bürgi, en *Paisaje y Arte* de Javier Maderuelo

2 Alberto Kalach, publicado en el artículo: *Anticipar el jardín, el talud y la Selva*, Revista: *Letras libres*



Imagen 12
Dibujo de Casa Negro de Alberto Kalach

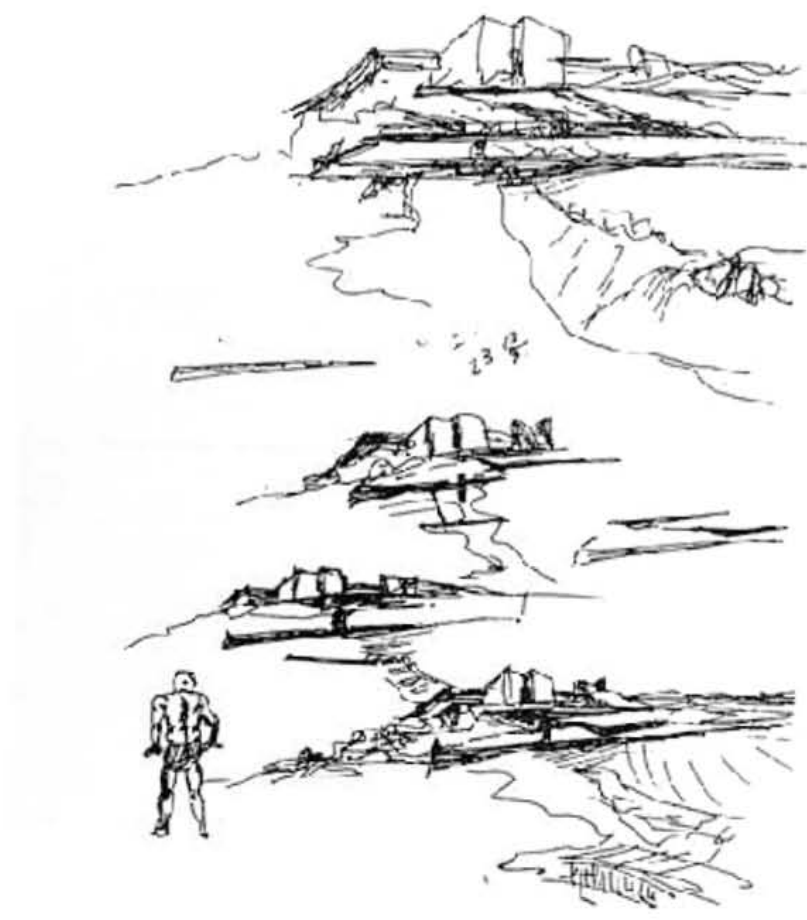


Imagen 11
Dibujo de las bitácoras de Alvaro Siza

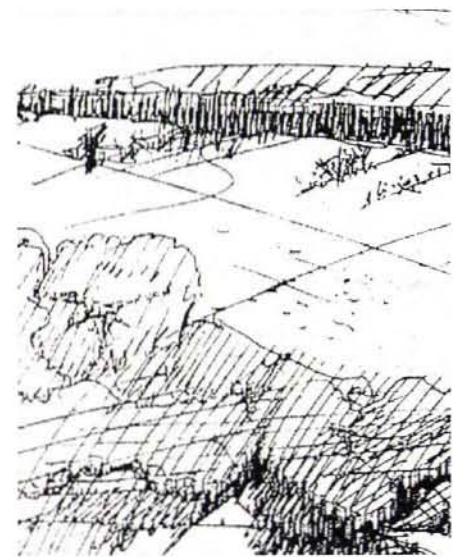


Imagen 12
Bitácora Alberto Kalach

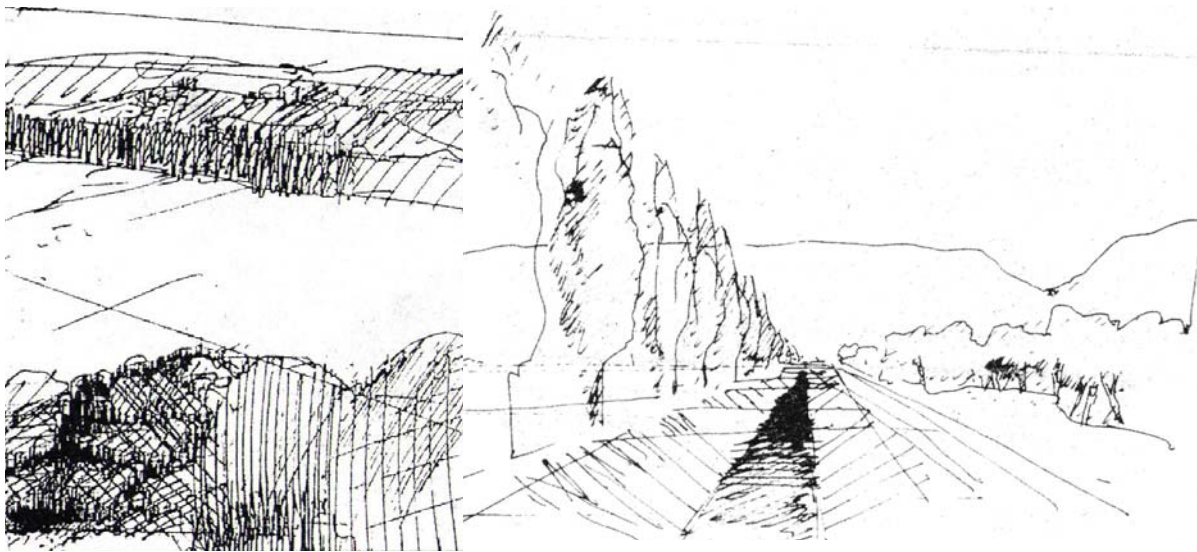


Imagen 13 Georges Decombes, bocetos para el Proyecto de Aire



■ **Uso de distintas líneas**
MACARONIS, LORRUIS, SEINO UNICO
 El uso de lápices de diferentes grosores y durezas, así como una goma de borrar y un difuminador, puede ser una buena forma de expresar las características esenciales de las plantas. Este tipo de imagen no compete con las representaciones botánicas detalladas, sino que constituye un método rudimentario para ayudar a visualizar las variaciones, siempre útiles al diseñar un proyecto de plantación.
 Lápices HB, 2B y 4B de 4 mm sobre papel Canson (100, formato A3, 29 cm x 42 cm).



■ **Plantas caribias**
BOENICKIA
 La diversidad exuberante de hojas en un bosque tropical invita a dibujar de un modo esquemático. El efecto de la extraordinaria variedad de follaje natural puede hacer que cualquier proyecto de plantación parezca algo irrelevante.
 Lápices HB y 4B de 4 mm sobre papel Canson (100, formato A3, 29 cm x 42 cm).



Por lo general, los primeros bocetos presentan un carácter esquemático y captan la esencia de un entorno mucho más vividamente de lo que lo haría una fotografía.

■ **Primeros trazos**
LA UMERA, LAS CAÑARIAS, ESPAÑA
 Con sus hojas aplanadas diminutas, este bello falso pino siempre escapa la más mínima brisa. En el calor extremo del día, el microclima bajo el árbol era apreciablemente más fresco que bajo el sol, debido al temblor de las hojas. Trazos rápidos y porzancos, sujetando el lápiz como un punzón, reflejaban la agitación nerviosa del árbol florido.
 Lápices de colores Staedler (Ergonomix sobre papel Canson (100, formato A3, 6 veces).

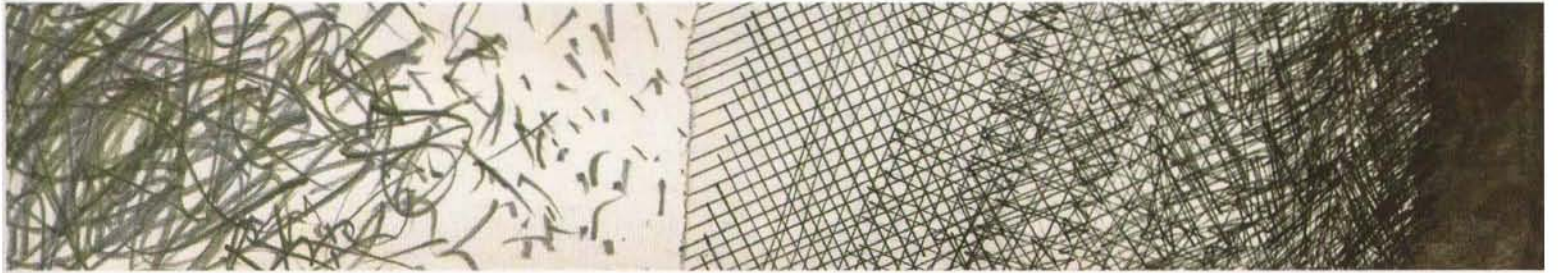
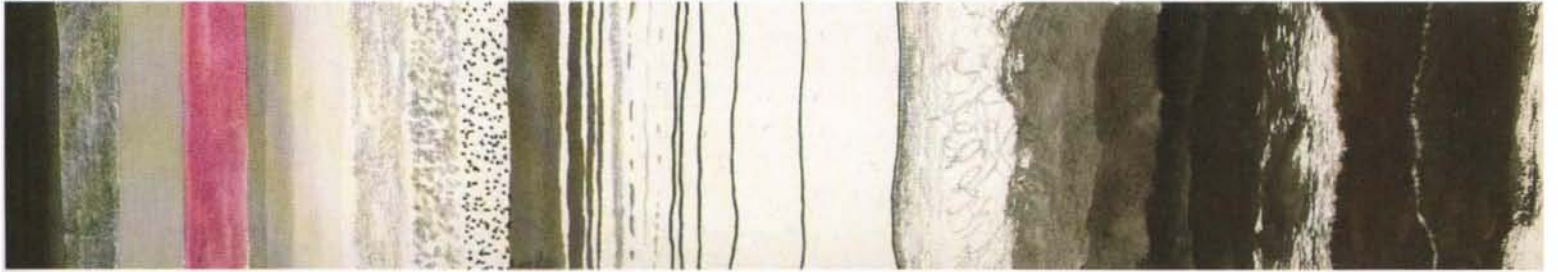
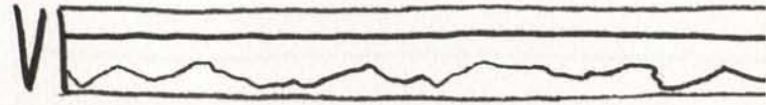


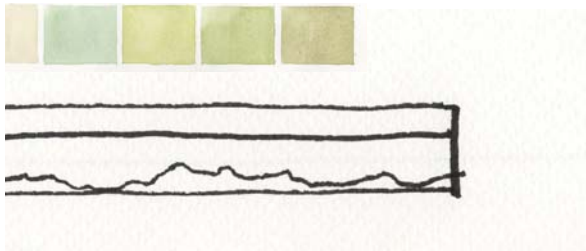
Imagen 14
El dibujo en el proyecto del paisaje
Edward Hutchinson

En esta segunda parte sobre el paisaje, el interés gira entorno a la elaboración y aproximación hacia este concepto. En una primera instancia, se hizo un recorrido de carácter histórico sobre los orígenes del término, lo cual nos obligó a entender que el paisaje nace en el arte, con la pintura, es decir bajo una mirada estética. Más allá de la definición técnica, es un concepto en torno a la contemplación de un espacio natural delimitado por la mirada de un espectador, quien logra desarrollar una sensibilidad perceptiva del entorno y por lo tanto un sentido estético que proviene del lugar. Esta experiencia estética se ve reflejada en la obra de los artistas, arquitectos y filósofos anteriormente citados, los cuales demuestran que existe una confrontación del ser humano con el entorno natural frente al que se desenvuelven, esta se da en primer lugar a través de los sentidos, es decir a través de los estímulos sensoriales evocados en el paisaje, en segundo lugar se ve la búsqueda y la inquietud por establecer un vínculo más estrecho mediante el uso de herramientas como el dibujo que visto a través de los estudios previamente realizados, permite un entendimiento más allá de la simple percepción y contemplación del lugar antes de que este sea intervenido o representado pictóricamente.

Esta cercana relación que existe entre la inquietud por plasmar la experiencia estética que se desencadena a partir del enfrentamiento hacia el paisaje y el dibujo, esto bajo la intención de analizar el todo y sus partes, ya sea bajo una mirada arquitectónica o artística con esto me refiero al interés por los materiales naturales, el comportamiento de estos bajo la luz, la luz en sí misma, los elementos integrantes del paisaje, las vistas, el emplazamiento y la retención de formas naturales o compositivas. Esto nos conlleva a estudiar como es que se logra un conocimiento de lo anteriormente mencionado, del sitio natural delimitado a través del dibujo. Para esto proponemos en la tercera parte una metodología para el estudio del paisaje.

Handwritten notes and sketches. The text includes "Zurück" and "Pn." with various scribbles and lines. Below the text are several horizontal lines and a series of boxes containing different patterns: a square, a triangle, a wavy line, diagonal hatching, a dotted pattern, and a vertical line pattern.





C a p í t u l o I I I I
METODOLOGÍA DE ANÁLISIS DEL
PAISAJE A TRAVÉS DEL DIBUJO

Esta metodología se basa en diversas propuestas sobre el cómo y con qué herramientas abordar el dibujo, pero sobre todo aquella elaborada por Alberto Facundo Mossi, profesor de la Universidad Politécnica de Valencia, quien plantea una metodología encuadrada por la teoría Humanista de Aprendizaje. Ésta última, iniciada por Jean Jacques Rousseau y proseguida por Carl Rogers nos introduce hacia lo que persigue el aprendizaje significativo dentro del cual se injerta la metodología de Mossi. El dibujo al ser una actividad que depende completamente de factores externos pero sobretodo internos del individuo, el aprendizaje significativo se adhiere a esta característica intrínseca del dibujo permitiendo resaltar los aspectos individuales de cada uno y sin pretender que la metodología propuesta funcione como verdad absoluta sobre la persona, ya que esto sería querer imponer una sola manera de ver las cosas, lo cual es contrario en el acto de dibujar. Este tipo de aprendizaje, se define como el proceso que modifica la percepción que los individuos tienen de la realidad, y deriva de la reorganización del yo. Esto conlleva a cierta libertad de acción por parte del individuo, ya que el mismo deberá modelar el aprendizaje adquirido de acuerdo a su experiencia previa y sus facultades, es importante que exista una motivación real por el tema de estudio.

La metodología que propongo se basa en los trabajos previos de Alberto Facundo Mossi, enfocada hacia el ámbito del paisaje y del estudio del sitio, esto supone crear una liga entre la metodología del dibujo y el estudio del lugar, enfocándonos a sus elementos constituyentes. Se divide en tres partes principales:

- Acercamiento sensitivo: Ver-Sentir el paisaje.
- Proceso de observación: Reconocer-Reflexionar el paisaje.
- Representación del lugar y sus componentes. (Ésta última parte se compone de 3 ejercicios)

I. El acercamiento sensitivo hacia el paisaje

Esta primera parte podría interpretarse con cierta obviedad, ya que pensaríamos que cuando el sujeto se enfrenta con el espacio natural, lo primero que hace es enfrentarlo mediante los sentidos. Sin embargo es necesario poner en relieve esas sensaciones percibidas frente al lugar. Como ya lo habíamos citado con anterioridad, el proceso de percepción inicia en cierta medida, mediante nuestros órganos sensitivos, por lo tanto es la primera cosa a la que debemos prestarle atención. El paisaje va a desencadenar ciertas reacciones particulares y propias a cada individuo, difiere de aquellas a las que estamos acostumbrados, se trata de un proceso que inicia por la "contemplación". En palabras de Alberto Ruiz de Samaniego, ya el contemplar el paisaje, "el acto de caminar es una actitud estética"¹. Esto se refiere al hecho de que todo empieza con el tanteo, el tacto, el oído, la vista, el olfato y hasta el gusto podrá intervenir.

1 Alberto Ruiz de Samaniego en *Paisaje y Arte* de Javier Maderuelo

Es importante recorrer el territorio visitado, entender los límites a los cuales estamos sujetos, esto dependerá del tipo de objetivo que se busca, si nos interesa una vista en particular o un terreno delimitado, no por eso hay que establecerse directamente en el primer lugar al que se llega. Se tienen que contemplar distintos lugares en el mismo sitio.

En esta primera parte sólo se trata de “Ver” en el sentido estricto de la palabra, ver qué nos rodea, qué nos dice a primera vista, a qué tipo de paisaje nos enfrentamos. Es también necesario hacer presente la posición de nuestros ojos, la captación de luz en general, hacia donde tendemos a voltear más, cual es nuestra posición respecto al lugar:

A lo cual en su artículo, Espacios de tiempo del paisaje y del arte, Martin Seel, evoca : “ El espacio paisajístico rodea a los perceptores; conforma el lugar en que se hallan. Estos tampoco son meros observadores que tengan una distanciada visión de conjunto o panorámica (una forma muy extendida de ceguera paisajística), sino sujetos corpóreos que se experimentan como seres receptivos y vulnerables en medio de un acontecer espacial.”¹

También se trata de oír; ¿existen poblaciones cercanas?, ¿es sólo silencio?

Tantear el terreno, recorrer el espacio, caminatas de ida y vuelta, ¿sobre qué caminamos? cómo evoca Robert Smithson: “ Parece que sólo los pies sean capaces de mirar.”²

Touchar roca, árboles, agua o pasto. Sentir la temperatura del lugar: (Lo cual toma una fuerte importancia al momento de dibujar). No todo se refiere al sentido visual, se refiere a lo que Deleuze llamaba una “haecceidad : un conjunto de relaciones (vientos, ondulaciones de la nieve o de la arena, canto de la arena o chasquido del hielo, cualidades táctiles de ambos); es un espacio táctil, (...) y un espacio sonoro, mucho más que visual.”³

Este primer acercamiento, indisoluble de la observación, queda a un cierto nivel superficial, todavía sin recurrir a herramientas de análisis de las partes sólo a “agudizar la mirada”.

1 Martin Seel en Espacios de tiempo del paisaje y del arte incluido en *Paisaje y Arte* de Javier Maderuelo

2 Robert Smithson, *Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra*, Ed. IVAM Centre Julio González

3 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas extraído de Paisaje y Arte* de Javier Maderuelo

2. Proceso de observación : Reconocer-Reflexionar el paisaje

El primer proceso sensitivo nos proyecta directamente sobre el de la observación, el pasaje de uno al otro se hará de manera ineludible. Es comenzar a reflexionar sobre lo ya visto e intentar comprender-estructurar los elementos que conforman el lugar. Es sólo después de haber entendido nuestra posición respecto al espacio como lo decía Seel, que comenzamos a reflexionar sobre nuestra posición respecto a los objetos paisajísticos que tenemos más cercanos, no sólo se trata de nuestro movimiento, sino que cada uno de ellos tiene un movimiento en particular. “ Los paisajes no son, dicho con otras palabras, en absoluto estáticos. No lo son, por una parte, porque el observador puede moverse en ellos, con lo que las perspectivas y las vistas siempre cambian. Y no lo son, por otra parte, porque en ellos siempre hay movimiento: por lo menos de la luz, casi siempre también del aire y de las plantas, de los animales, de los hombres y de los instrumentos que éstos manejan. Éste es un acontecer no solamente visual, sino también acústico y olfativo, susceptible de una percepción sinestésica”.¹

Vemos que de cierta forma los procesos sensitivos se mezclan, y nos permiten entender el espacio en el que nos situamos, poder comenzar a relacionarlo entre sí. Comprender los límites, indicados solamente ahí en donde nuestra mirada se vuelve difusa y nuestros propios objetivos lo marcan.

El movimiento de la luz es importante de identificar, en la primera parte sólo se indicó parcialmente, ahora en el proceso de observación es importante destacar de dónde proviene la luz, teniendo referencias más claras sobre cuáles son los lugares más iluminados o más sombríos, cuál es la extensión de la sombra de los árboles, cómo se mueven las nubes y sus posibles reflejos en el suelo o montañas.

¿Cómo se altera la forma con la luz?

Esto nos ayudará posteriormente a fijar los valores tonales del clarooscuro y sus diversas variaciones con el paso del tiempo en el lugar. Una vez, fijado el “marco o la delimitación de trabajo” es importante destacar los planos sucesivos que aparecen, esto permitirá comenzar a desmenuzar las partes. Conocer las distancias del objeto con relación al observador: Identificar cuáles son los puntos significativos que causan tensión, ¿Existen tales? Por ejemplo, montañas separadas por elementos de agua, árboles juntos que creen algún tipo de ritmo, cambios abruptos de vegetación, elementos verticales o pesados en medio de una planicie...

La comparación entre los elementos, esto nos conlleva a tratar con su forma y dimensión, qué diferencia tal árbol de aquel otro, cuantos tipos de texturas del terreno alcanzamos a ver, cómo se ven los elementos de un primer plano con respecto al segundo y al tercero.

1 Martin Seel en Espacios de tiempo del paisaje y del arte incluido en Paisaje y Arte de Javier Maderuelo

El proceso de observación o proceso cognitivo, como lo denomina Mossi, es una primera pauta para la reflexión del sitio, es decir razonar las primeras sensaciones y reubicarlas en el espacio. Es posible que en la misma bitácora o soporte en donde se pretendan elaborar los dibujos, se hagan breves anotaciones sobre las reflexiones dadas. Los paseos ejecutados con anterioridad son sumamente importantes, tanto que es recomendable hacer esas anotaciones mientras se camina observando con los pies. En *Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar*, Alberto Ruiz de Samaniego, nos recuerda este estrecho vínculo entre la fisiología del caminante y la exterioridad, exponiendo a autores como Nietzsche, Kierkegaard, Baudelaire, Rousseau y pintores como Cézanne quienes erraban al aire libre, aclarando sus pensamientos y volviéndose parte del mismo paisaje. En palabras de Robert Smithson :“ La mente de uno y la tierra están en un estado de erosión constante, los ríos mentales desgastan riberas abstractas, las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamiento y las cristalizaciones conceptuales se separan formando depósitos de razón arenosa”.¹

De esta manera se comienzan a hilar los vínculos entre el observador y el paisaje, reflexionando tanto parte de uno como del otro, lo cual se verá reflejado en el trabajo de representación gráfica.

(Ver imagen 1)

1 Robert Smithson, *Una sedimentación de la mente: proyectos de tierra*, Ed. IVAM Centre Julio González

- Sol temperatura, calor fuerte
- la vista se empequeñece,
buscar una sombra parece primordial
- Desde el convento se admira el paisaje
- Ruido silencioso
- Aun se oyen las personas, eco de las voces
- Animales (pajaros ugaras)
- Autos a lo lejos
- Texturas rugosas y secas
- Viento fuerte pero no envolvente

Montañas imponentes - Rocas místicas
 Lejana insectos El oído se agudiza,
 la mirada también Pliegues de montañas
 Caminos para descubrir vistas El pueblo
 parece lejano Trompetas, animales domésticos
 Placeres fiesta de pueblo En búsqueda de
 colores, saltaron los flores de los árboles
 Abatidos por las ondas noturnas

3. Introducción al dibujo del paisaje vía un análisis gráfico de sus componentes:

Dentro de lo que Facundo Mossi, declara como el proceso experimental, en nuestro caso en particular comienza con la suma de los procesos perceptivos analizados anteriormente y reforzamiento de la documentación previa del sitio a tratar.

a. Esbozos in-situ (ver imagen 2)

Son los primeros dibujos de acercamiento al sitio que deberán captar espontaneidad y primeros pensamientos sobre el lugar. Son de corta duración, es en donde se establecen las primeras relaciones entre los componentes del paisaje, primeros indicadores de luz, proporciones, elementos que destacan en el sitio. Estos ejercicios también funcionan para familiarizarse con el soporte y el material gráfico.

b. Memoria espacial : retentiva del lugar (ver imagen 3)

88

“Todos los grandes dibujos se hacen de memoria, incluso cuando esta el modelo delante, dibujas de memoria, el modelo te sirve de recordatorio pero no es un recordatorio de un estereotipo que te sabes de memoria. Te recuerda unas experiencias que solo puedes formular, y por consiguiente recordar. Dibujando. Y esas experiencias se añaden a la suma total de tu conciencia del mundo tangible, tridimensional, estructural.”¹

El dibujo trabaja con la memoria, por lo tanto es necesario hacerla “relevante” frente a ejercicios de análisis del sitio, ya que de esta forma logramos retener mayor información y conocer el paisaje con el que nos estamos enfrentando, evitando que la observación se vuelva deficiente. Son ejercicios llamados de retentiva y se desarrollan de la manera siguiente:

1. Se observa y se reflexiona el paisaje escogido y sus principales constituyentes (árboles, vegetación densa, lagos, ríos, montañas etc.).

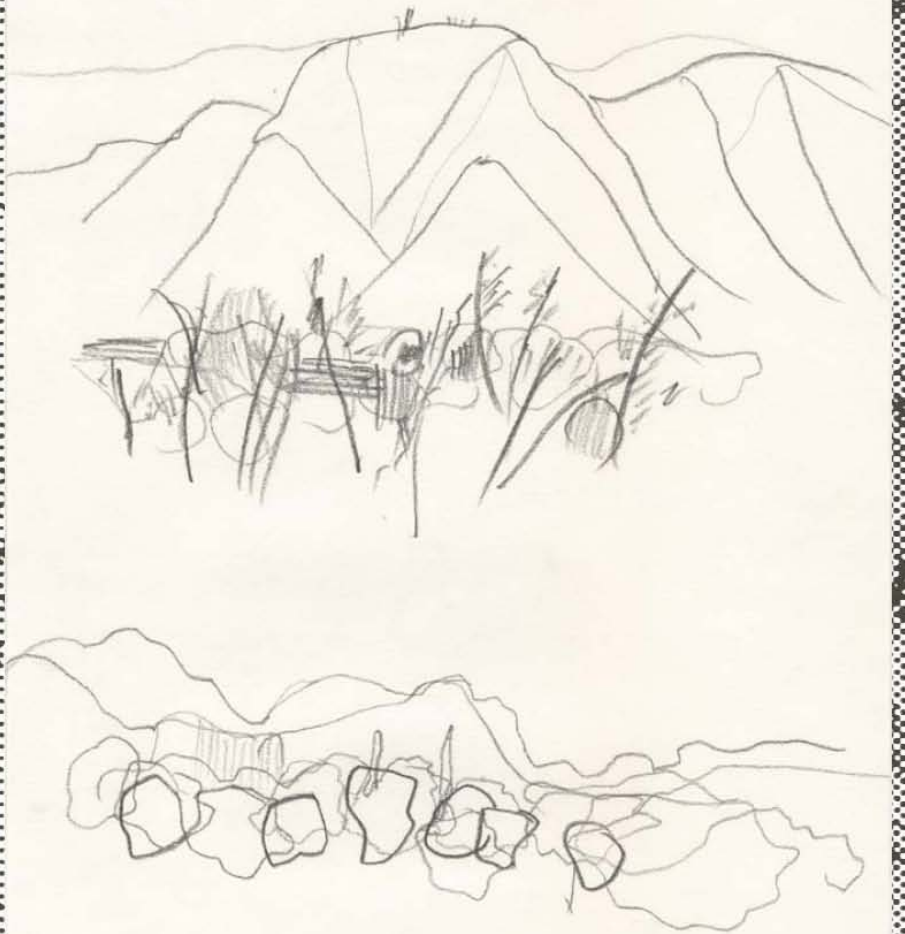
Se dibuja sin mirarlo. (ver dibujo 1)

2. En segundo lugar se busca hacer una reflexión del dibujo anterior y de nuevo el lugar, tratando de verificar y superponer el uno con el otro, en una continua corrección. Se vuelve a dibujar sin volver a mirar el paisaje. (ver dibujo 2)

3. Finalmente se dibuja mientras se observa el paisaje durante un lapso de tiempo más extenso. (ver dibujo 3)

1 Del diario de Janos Lavin en *Sobre el dibujo* de John Berger

Imagen 2: Esbozos in-situ





teknika 1



Dibujo 1

Imagen : Memoria espacial: Retentiva





Dibujo 3

c. Catálogos gráficos : Desmenuzar el paisaje

En El dibujo en el proyecto de paisaje, Edward Hutchinson propone crear un sistema de referencia para futuros usos, es decir construir un paleta de texturas y colores del sitio visitado el cual puede servir en aplicaciones futuras. Esta estaría compuesta por elementos formales de tono, (colores primarios, secundarios, terciarios, los cuales se reparten en dos grupos: calientes y fríos), mancha, punto, y línea. De tal manera que se note el estudio de cada uno y las mezclas resultantes entre esos mismos elementos tomando referencia directa en el paisaje. En los cuadros realizados se podrán notar como es que funcionan ciertos tipos de línea, mancha o punto para cada una de las texturas del lugar (Lisa-rugosa, lisa-decorada, brillante-mate, transparente-opaca, blanda-dura, pesado-ligero, frágil-dúctil..). Realizado en distintos cuadros divididos. (ver imagen 4 y 5)

Como ejercicio siguiente, el tratamiento del claroscuro mencionado durante el proceso de observación tiene que ser traducido a términos gráficos. Es un ejercicio para situar los elementos con mayor sombra en el paisaje, esto no es sólo debido a la cantidad de luz que reciben sino también por la intensidad luminosa del color. Este estudio realizado con lápiz o grafito (mina suave a partir del 4B) nos permitirá más adelante, en el dibujo resultante, una coherencia entre los tonos de luz del dibujo y una definición de los volúmenes (árboles, montañas, vegetación). Estos se encuentran limitados por superficies visibles gracias a los efectos luminosos y no, por lo que se cree convencionalmente, por líneas de contorno las cuales no existen en la naturaleza. Los troncos de los árboles son superficies (en la mayoría de los casos de color oscuro) que se encuentran en contraste con respecto al plano que tengan detrás, el árbol se define por ese contraste. Es importante entender que la sombra dependerá de la posición de la luz del sol, la cual a su vez va a generar dos tipos distintos de sombras : la que le es propia al objeto y la que este proyecta al suelo o algún objeto contiguo. Los valores del claroscuro clasificados en el estudio del lugar también permiten identificar que tipo de luz recibe el paisaje. Cuando la luz es directa (brillante, sol fuerte) se distinguen con claridad las luces y las sombras del elemento, existe un contraste más fuerte y marcado que cuando la luz es reflejada (caso de un día nublado), en donde los contornos de las sombras no se definen claramente, los tonos de grises se aproximan los unos a los otros (intervalos pequeños de tonalidad). Por último, es posible hacer un catálogo de elementos que se encuentran en el sitio. Esto ayudará a formar una clasificación que puntualizara la observación, encontrar la forma de abstraer y representar cada elemento, lo que permitirá a futuro recrearlos y estructurarlos en el dibujo. Esta clasificación consiste en la representación gráfica de tipos de vegetación, árboles, matorrales, plantas, tipos de hojas, tipos de sembradíos, rocas, montañas, ríos etc.. (ver imagen 6)

Probablemente se tendrá que hacer un desplazamiento en la zona a analizar, aproximándose a los distintos componentes del lugar. Este estudio se podrá continuar más adelante con una breve investigación sobre el tipo de vegetación del lugar si se busca una clasificación más desarrollada.

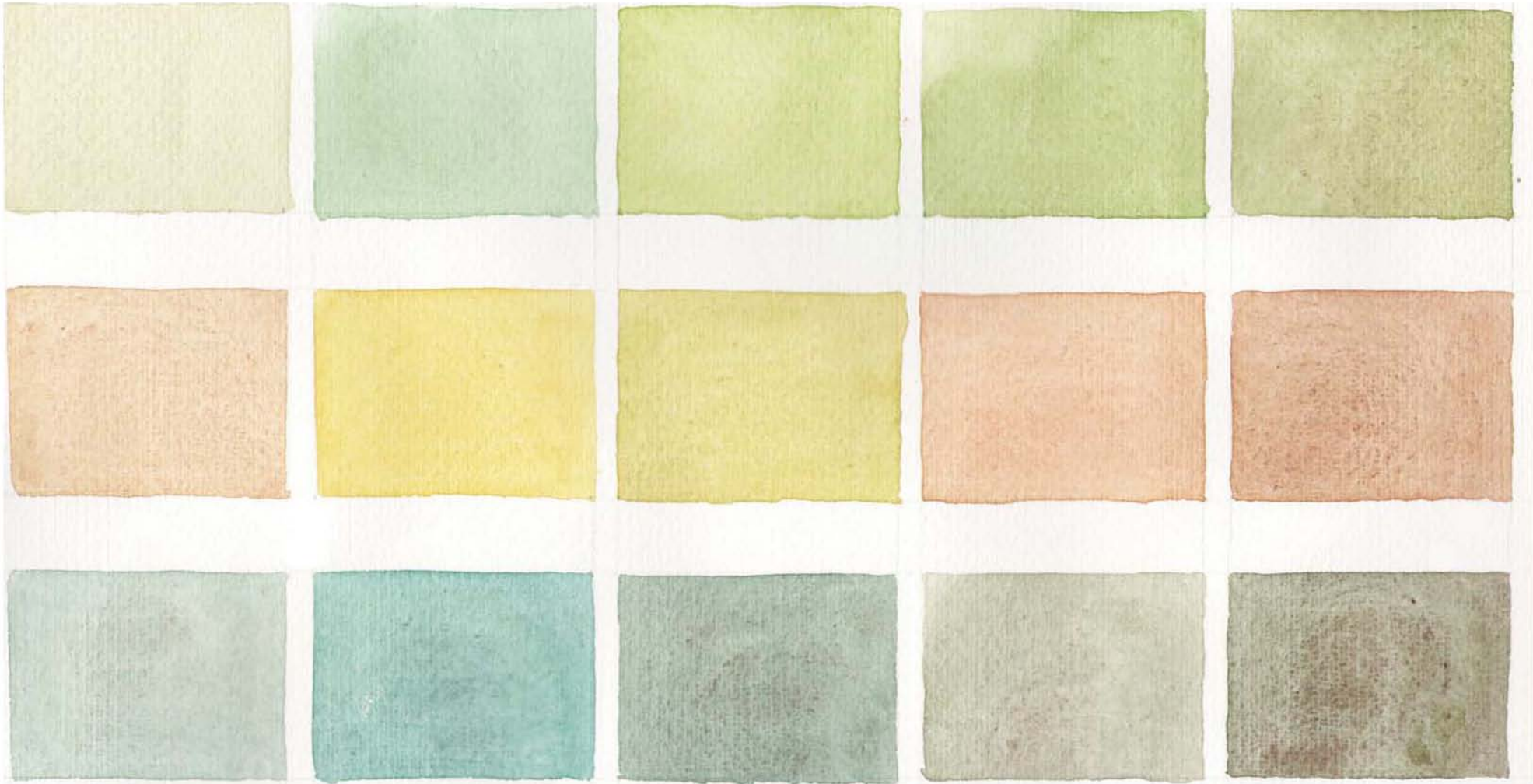


Imagen 4 : Paleta de colores

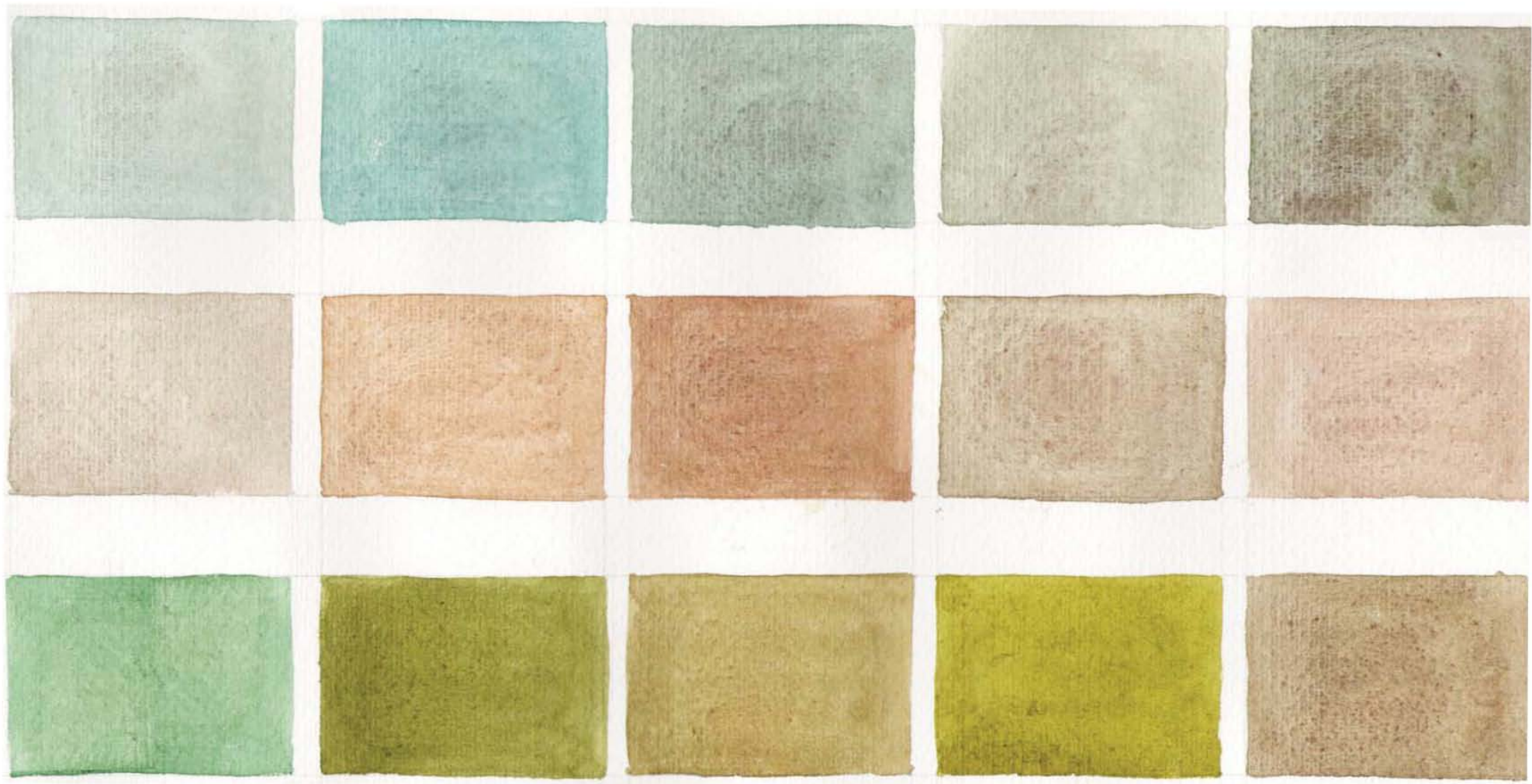
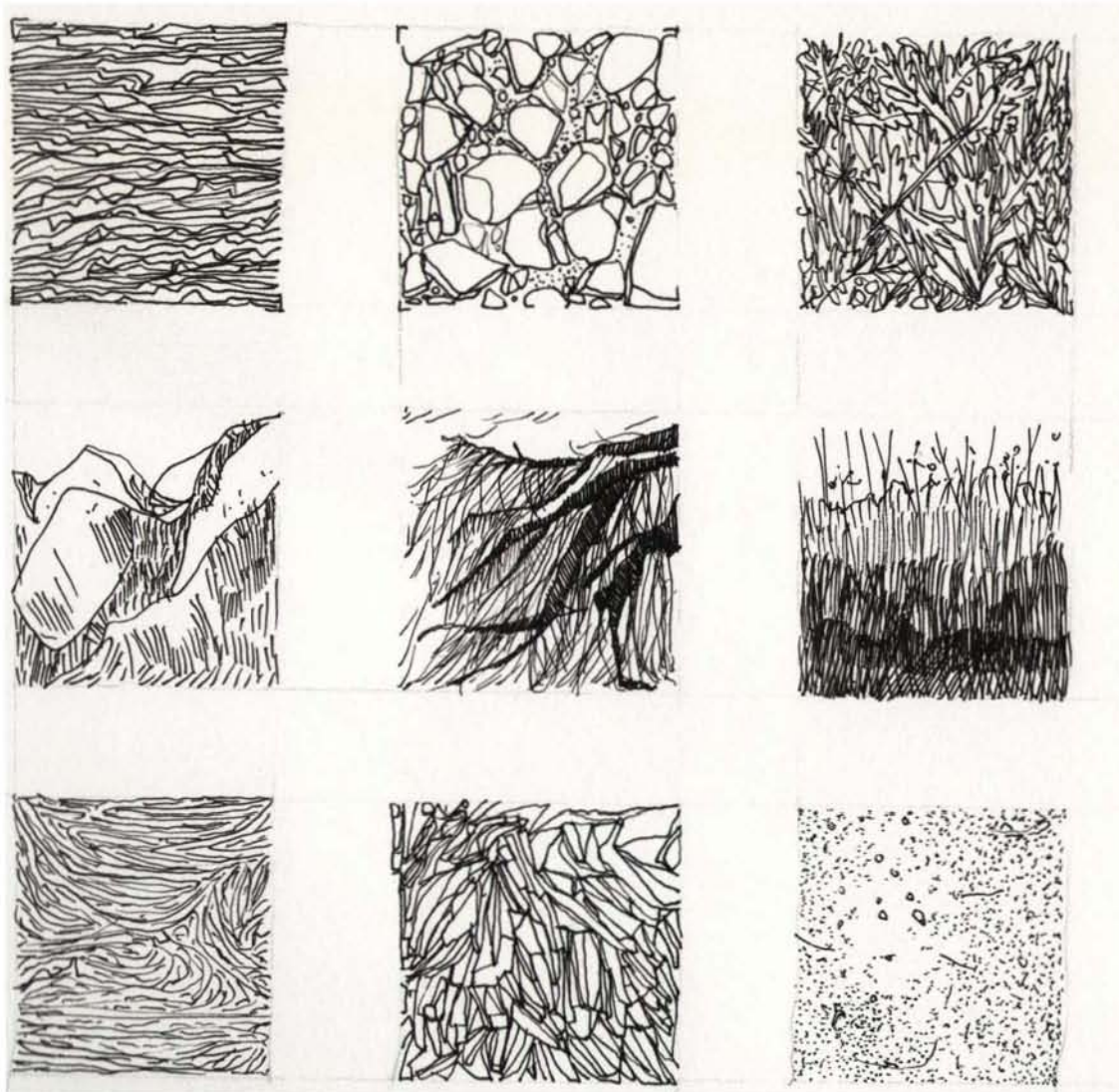


Imagen 5: Catálogo de texturas



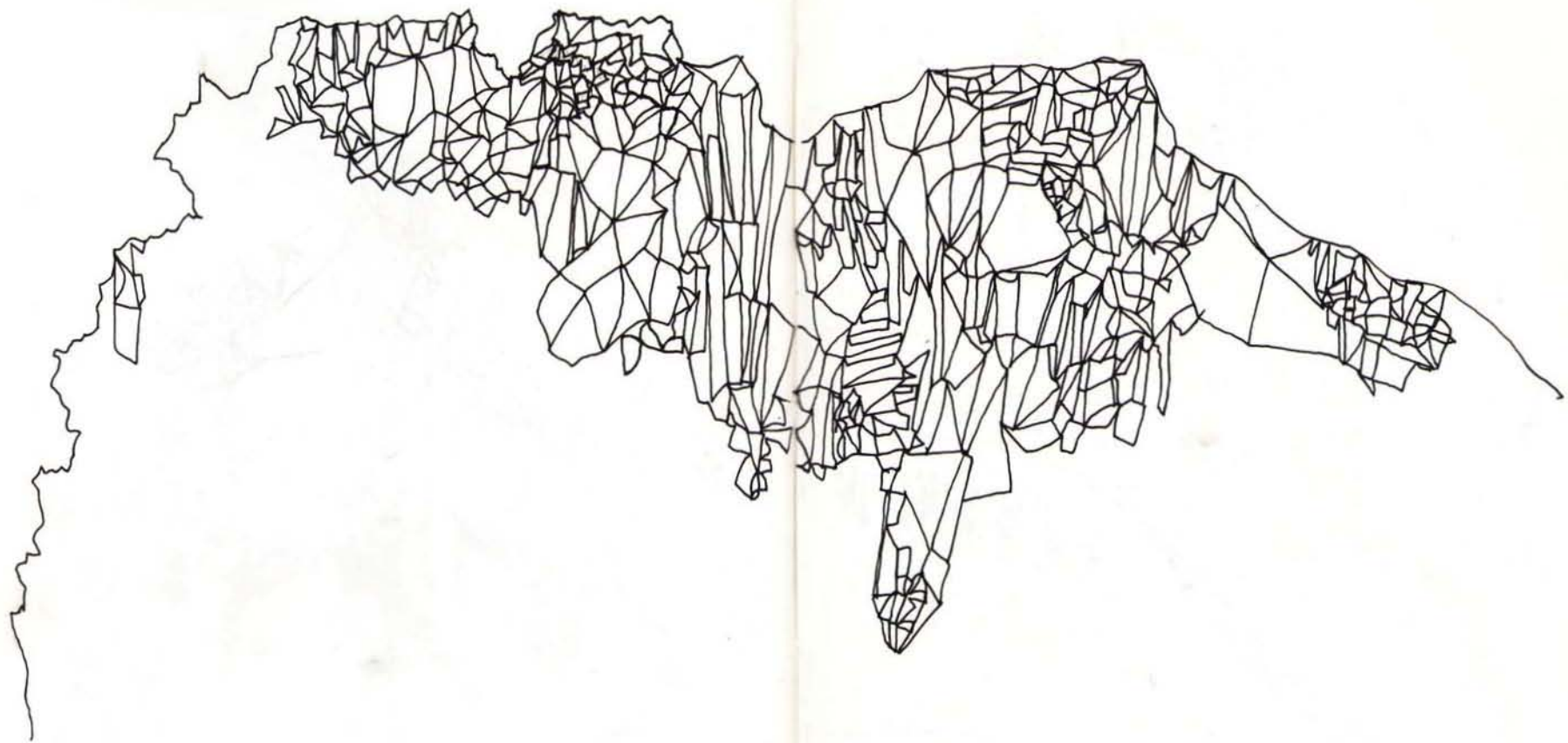
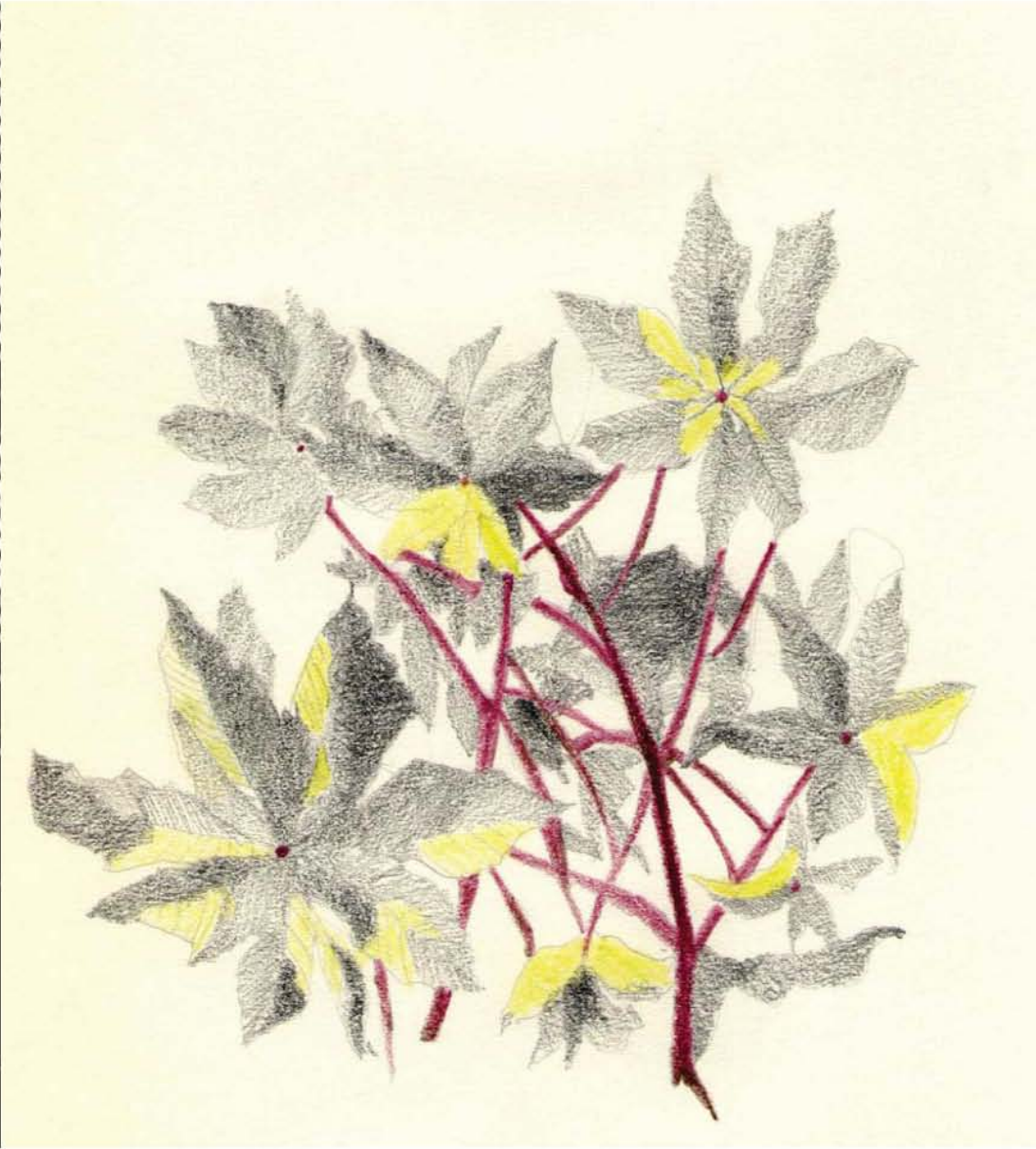


Imagen 6 : Elementos aislados del paisaje





4. Estructuración del dibujo :

a. Técnicas

Una vez realizados los procesos anteriores, es necesario abarcar la realización gráfica de la totalidad del paisaje.

Lo primero es definir el cuadro o el marco visual de estudio, es decir que una vez recorrido el lugar con la vista y los pies, tendremos que escoger cual es el punto adecuado o el punto condicionado para el estudio, pueden ser distintos dibujos de diferentes vistas desde un mismo lugar incluido en el que nos encontramos establecidos.

El primer proceso de introducción al dibujo, logró inevitablemente una ligera familiarización con el soporte, el espacio blanco. Este primer enfrentamiento es esencial al momento de comenzar el dibujo final al encontrarnos un paso adelante versus el vértigo del vacío del papel, lo que Berger describía del modo siguiente :

“La blancura del papel dejará de ser blancura para transformarse en un espacio tridimensional opaco, que se va modificando con las líneas y marcas. Un microcosmos, espacio que contiene toda la potencialidad de todas las formas, planos, tras hacer unas marcas más, habrá aire, presión, por consiguiente masa y peso. Y esa extensión se llenará entonces con la potencialidad de todos los grados de dureza, de maleabilidad, de movimiento, de actividad o de pasividad en los que hayas hundido la cabeza o en los que te hayas golpeado.

Y de entre todas esas posibilidades, has de escoger, en unos minutos, como la naturaleza a lo largo de milenios, las que corresponden al fin de crear un tobillo, una axila...”¹

Esta cita habla de la transformación del soporte, del blanco de la hoja hacia la conformación del dibujo. Lo cual nos demuestra que este es indisoluble del mismo, forman uno sólo, se tiene que trabajar con él y escoger el más adecuado según lo que el sujeto decida representar en el y la técnica aplicada.

Los papeles con un grano medianamente grueso, suelen ayudar en este estudio potencializando las texturas del lugar, evidenciando la experiencia del tacto. La rugosidad evitará de cierto modo saturaciones de manchas (en el caso del claroscuro).

No existe una sola técnica, esta dependerá de lo que se quiera analizar, conocer y la que resulte más “cómoda” al sujeto.

Aquí evocaremos 5 posibilidades.

1 John Berger, *Sobre el dibujo*, Ed. Gustavo Gili

La acuarela puede ser utilizada cuando se busca enfatizar cambios de tonalidades de luz y de colores en el sitio, sobretodo utilizada a la hora de hacer la paleta de texturas y colores. O como sucede en las acuarelas de William Turner, en donde se hace evidente una cierta subjetividad y transposición de emociones con el sitio. La acuarela puede desembocar en un estudio más libre y abstracto del paisaje. (ver imagen 7)

Los dibujos efectuados con lápiz de gráfito pueden ser completados por lápices de colores para enfatizar algún elemento contenido o algún otro en particular (lago entre montañas, musgo en la roca), evocar ciertas tonalidades de luz en específico o jugar con el contraste que se logra utilizando los colores complementarios. (ver imagen 8)

El lápiz demuestra ser más preciso en cuanto al control que se tiene de este, el contraste entre luz y sombra es aún más evidente y las manchas (sin líneas de contorno) definen mejor el objeto. Se puede jugar con las tonalidades de grises y blancos del soporte. Resume en tonos monocromáticos la luz y la sombra, es esencial en el ejercicio de abstracción. (ver imagen 9)

Es importante identificar los tipos de mina del gráfito, ya que entre más dura sea la mina existen menos posibilidades de recrear tonos de grises, romper o marcar el papel y substraer libertad de trazo de la mano, obstruyendo u obstaculizando la relación ojo-cerebro-mano. Los lápices H pueden ser utilizados para líneas previas de trazo, de organización inicial para la composición del dibujo.

Los lápices que van del 2B en adelante o carbonillos permiten más flexibilidad al momento de dibujar adecuándose a la fuerza que aplique cada persona.

El uso del estilógrafo es aún más preciso que el lápiz sin embargo no permite reconstruir las mismas manchas que con el gráfito, se tiene que trabajar con distintos hachurados o combinándolos con algún plumón que pueda ser diluido con agua, es decir mezclándolo con la técnica de aguada, diluyendo la tinta dependiendo del tono que se quiera lograr.

El estilógrafo define perfectamente los contornos y las líneas que definen a los elementos, por lo cual en el estudio o catálogo de elementos del sitio puede resultar sumamente efectivo, cuando se trabaja con los objetos por aislado, sin embargo en el dibujo de cierre, esta técnica puede crear pesantez y dureza en el trazo.(ver imagen 5)

Finalmente la técnica de aguada, es decir con el uso de tintas (plumón o tinta china) y agua, se acerca a la de la acuarela, permitiendo cierta libertad controlada por los tonos monocromáticos. Puede ser utilizada cuando existen elementos de agua o se busca llevar el clarooscuro a otras posibilidades.

Las técnicas citadas anteriormente pueden ser aplicadas en conjunto siempre y cuando el dibujo no se vea completamente saturado y sea de difícil lectura.

Imagen 7: Paisaje/Acuarela

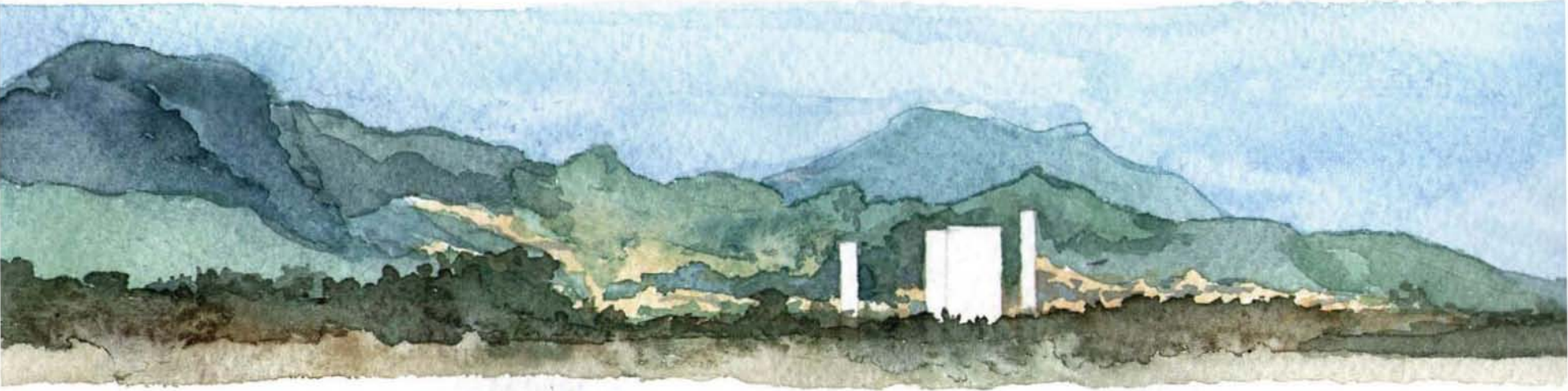
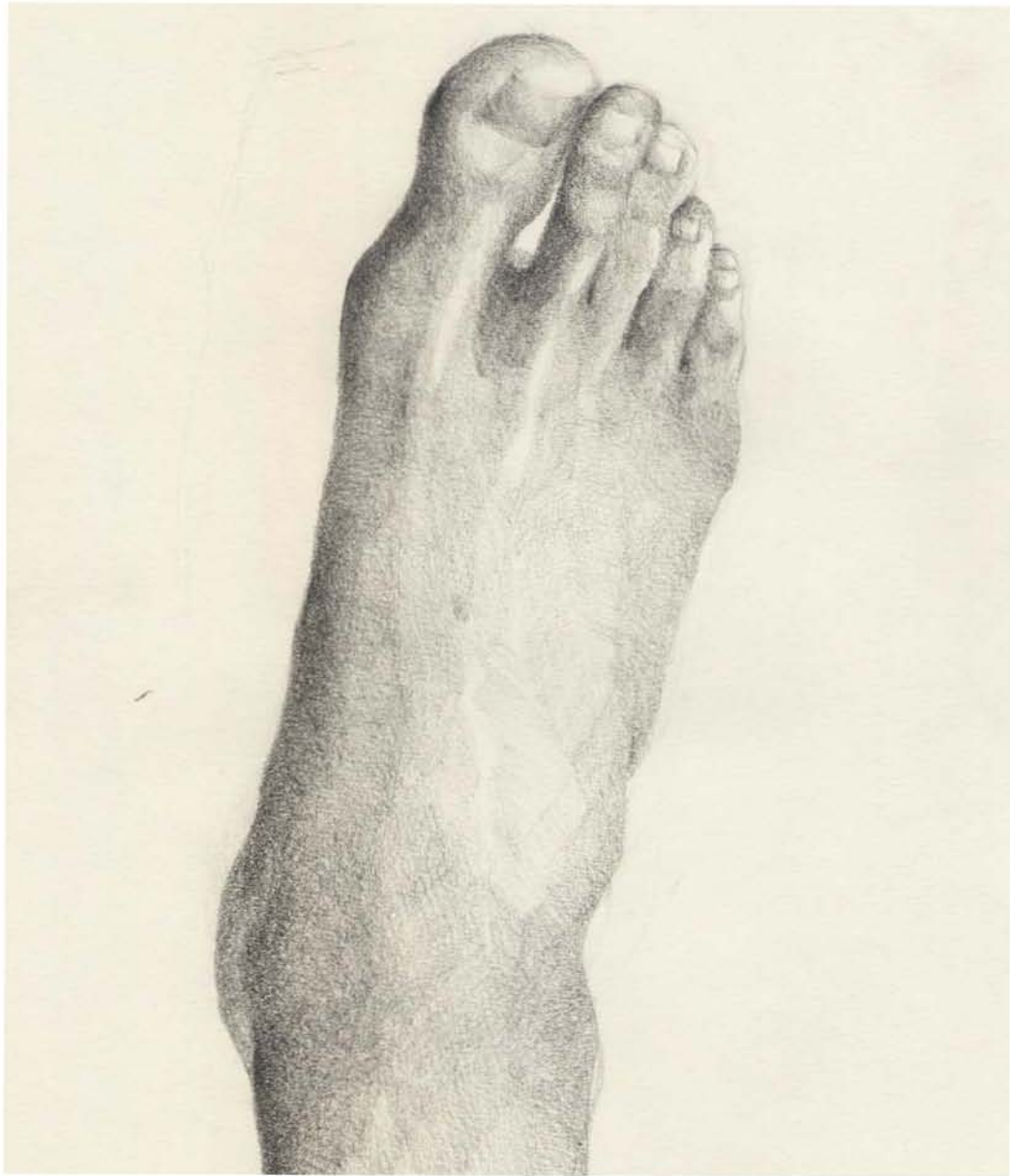


Imagen 8: Paisaje/Lápiz y prismacolor azul



Imagen 9: Técnica de lápiz (distintos valores de gráfita)



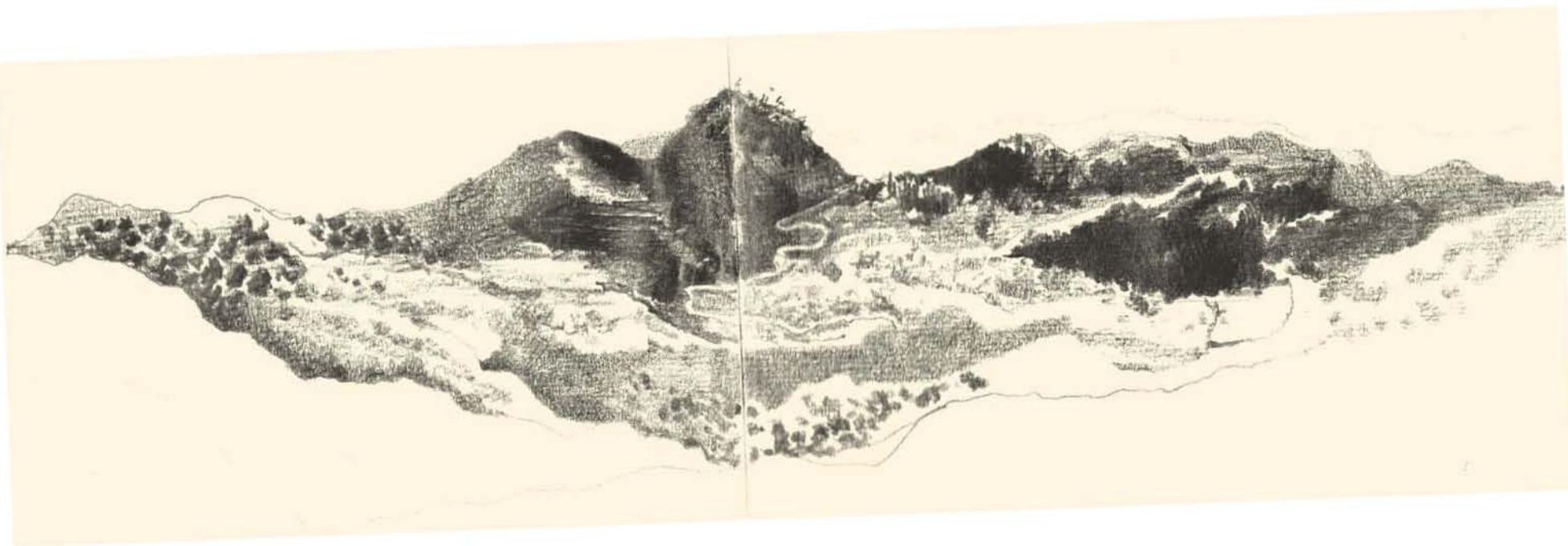


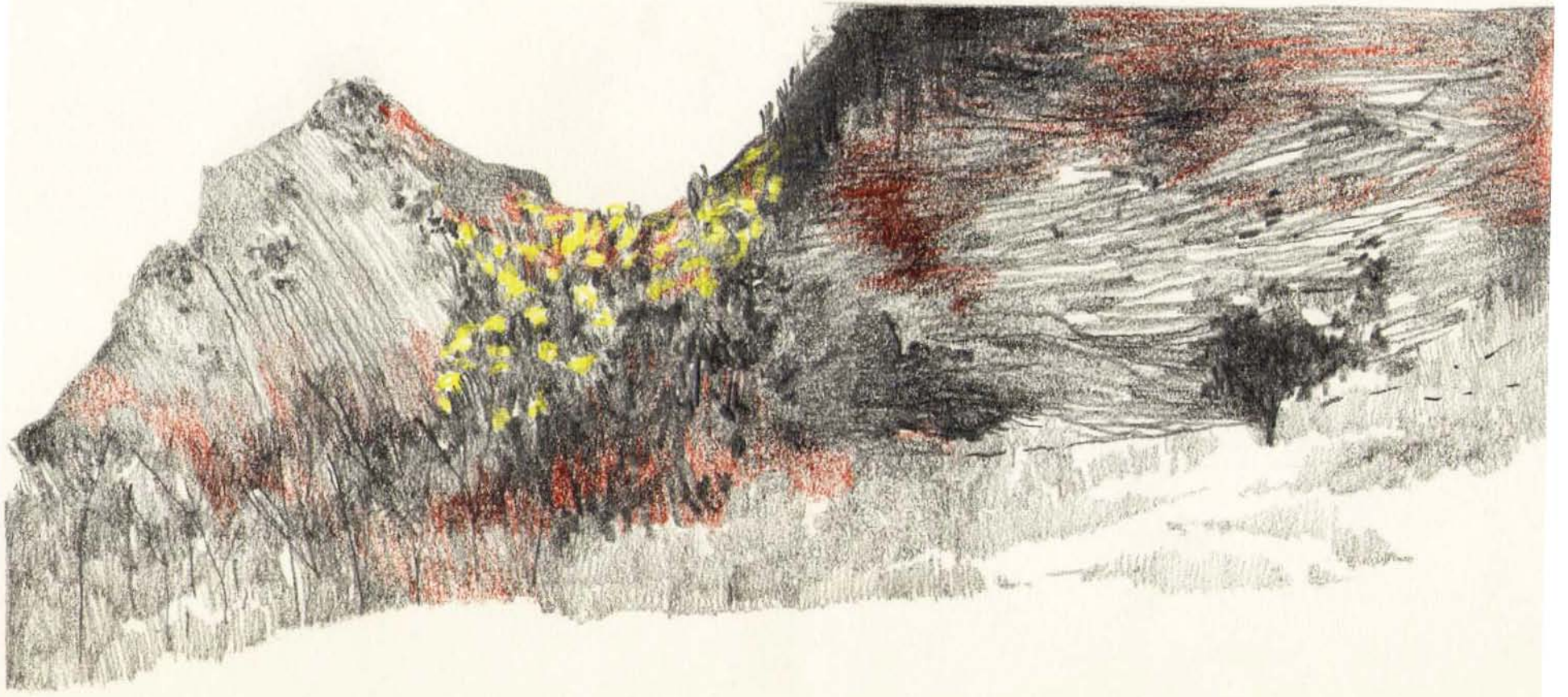
b. Organización del dibujo

Jerarquía de los planos:

Dentro del marco escogido o los límites impuestos dentro del paisaje por la mirada, se comienzan a detectar los planos que constituyen el espacio. Dentro un cuadro trazado sutilmente, se marcará con líneas ligeras la composición general, comenzando por definir el último plano en donde se insinúa únicamente el fondo mediante líneas rápidas y tenues. Una vez marcados todos los planos que alcanzamos a ver, la jerarquía de cada uno de ellos se establecerá conforme el dominio de la técnica y la importancia de resaltar ciertos elementos. Las diferencias entre los achurados (en lápiz o en estilógrafo) o entre las manchas de color(carboncillo, acuarela, tinta) son las que marcarán esta diferencia entre planos y el volumen. La intensidad de la línea del achurado o de la mancha (dependiendo del color), dará la cercanía y el volumen de los elementos destacados.

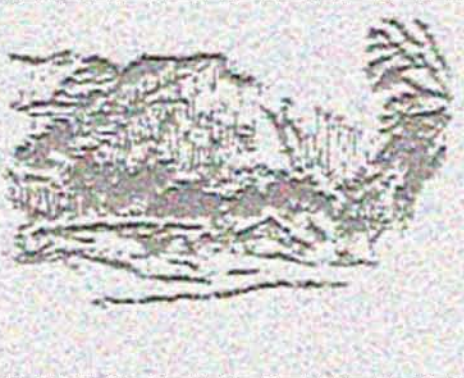
La forma del achurado proporcionará también jerarquía y movimiento (del agua por ejemplo), al ser horizontal podríamos estar evocando ríos, lagos, mar o viento, la verticalidad conformaría la dureza de las montañas o rocas, finalmente la línea oblicua daría a entender relieves rápidos y lejanos. Los elementos que tenemos más cerca de nosotros (primer plano) podrán estar más detallados que los de los planos siguientes, por ejemplo la vegetación (árboles, pasto, rocas), lo que también les otorgará volumen. Conforme se alejen de nuestra mirada se van haciendo más tenues y menos detallados. La sombra se dará mediante la intensidad y el grosor del achurado o de la intensidad de la mancha. (ver imágenes siguientes)





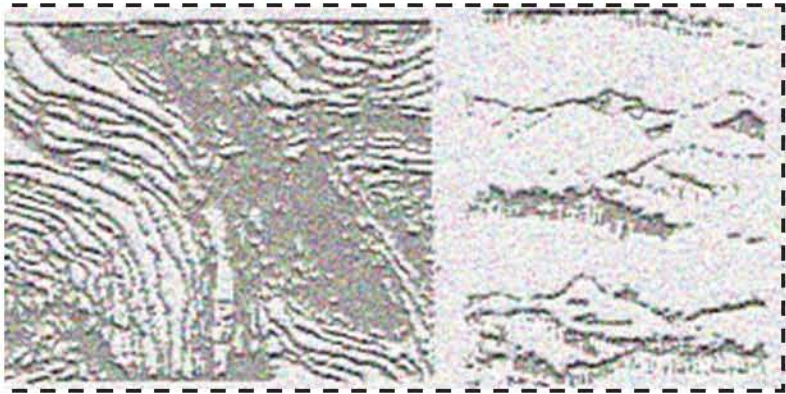






Vertical text or markings, possibly a barcode or a series of small characters, located in the center of the strip.





C a p í t u l o I V
DIBUJOS DE ESTUDIO IN SITU

Se aplicó la metodología propuesta a un grupo de 4 estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la UNAM en el viaje de estudio a Meztlán, Hidalgo. Aquí presento una breve introducción al municipio de Meztlán antes de proceder al análisis de cada uno de los dibujos efectuados en el sitio por cada apartado de la metodología.

I. Localización, historia y geografía de Meztlán.

El municipio de Meztlán, se localiza en el estado de Hidalgo, México. Colinda al sur con Actopan, Atotonilco el Grande, al norte con el municipio de Molango, Eloxochitlán y Santiago de Anaya; al Este con Zacualtipán y Metzquitlán y al Oeste con el Cardonal.

Es un municipio que se encuentra rodeado por superficies montañosas, lo que caracteriza su asentamiento en terreno irregular y sus construcciones en piedra. Cuenta con una extensa zona agrícola que forma parte de la reserva de la Biosfera Barranca de Meztlán. La zona se encuentra geográficamente limitada al Sur por el eje volcánico transversal; al Norte con montañas que son el origen de los ríos Moctezuma-Pánuco y Lerma Santiago; al Este por la Sierra Madre Oriental ocasionando la formación de un valle.

Meztlán proviene del náhuatl metztli que significa luna, titlan: lugar entre, que se traduce como Lugar entre la Luna. Desde el siglo trece hasta principios del siglo XVI, Meztlán permanece como un gran centro político y religioso pese a la situación antagónica entre Aztecas y Metzcas que permanece hasta la llegada de los españoles, los conflictos eran causados por captura de prisioneros para sacrificio, la piedra esmeril en las cuencas del río Meztlán, la riqueza agrícola de la Vega y por ser una importante ruta de intercambio comercial.

A mediados del siglo XVI, comienza la llegada de los frailes agustinos a Meztlán quienes fundan el Convento de la comunidad, el cabildo y el Convento de los Santos Reyes.





Convento de los Santos Reyes

Convento de la Comunidad

Cabildo

Expansión de la mancha urbana

Tierras de cultivo

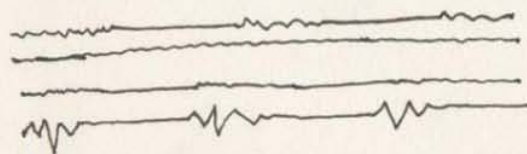
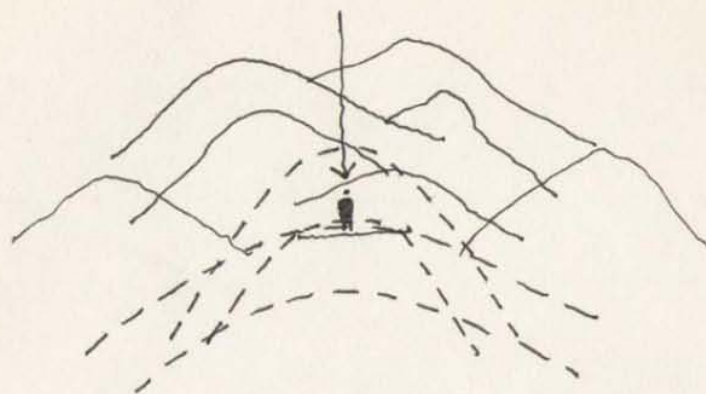


2. Estudio gráfico de un paisaje en Metztlán

Después de haber efectuado un breve recorrido por las tierras de cultivo, la entrada a Metztlán y el pueblo en sí, se decidió establecerse en un punto alto con vista hacia la cadena de montañas que rodea al pueblo. El paseo anterior constituyó la primera parte que mencionamos en la metodología, es decir el acercamiento, traducido en caminatas que conllevaron a las primeras percepciones sensitivas de confrontación con el paisaje. Se trató de sensibilizar a cada uno de los "dibujantes" antes de proceder a las anotaciones de observación y reflexión del sitio escogido, las cuales exponemos a continuación.

a. Proceso de observación, reconocer y reflexionar el lugar

ESPACIO CONTENIDO
ELEMENTOS CONTENEDORES
SILENCIO - RUIDO - SILENCIO
↓ INSECTOS - VIENTO - AVES
SE CREA UNA CORRIENTE DE AIRE



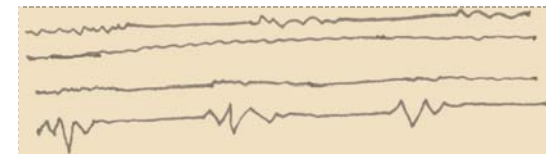


FICHA DE ANÁLISIS

SIMBOLOGÍA

- Descripción sonora
- Descripción visual
- Descripción táctil
- Percepción del yo

El dibujo I está compuesto por diagramas y texto escrito sobre las primeras observaciones y reflexiones sobre el sitio. Los colores indicados en la simbología indican las distintas anotaciones descriptivas del paisaje. Notamos que la morfología de las montañas es uno de los elementos principales que destacan como primeras observaciones, también caracterizados como “elementos contenedores”. Se percibe también el sonido como parte del paisaje, al igual que la sensación del viento. Por último, notamos que existe una representación del observador del paisaje, indicado con una flecha, es el elemento central del dibujo que nos indica la presencia del yo y su relación con el lugar.

ESPACIO CONTENIDO
ELEMENTOS CONTENEDORES
SILENCIO - RUIDO - SILENCIO
↓ INSECTOS - VIENTO - AVES
SE CREA UNA CORRIENTE DE AIRE



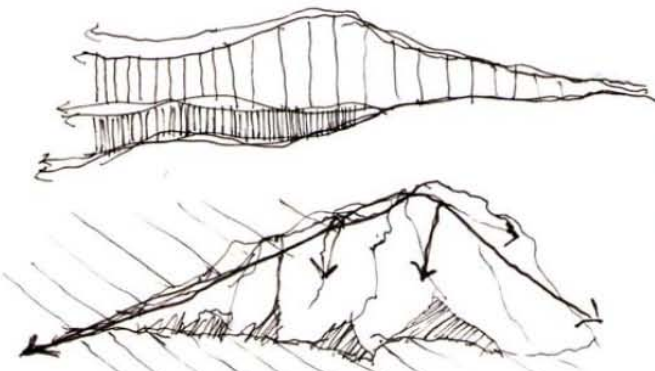
→ APREHENDER EL PAISAJE.

- CONTACTO CON EL TERRAZO...
LA TIERRA QUE CIRCUNDA, HÚMEDA
EL VALLE, EL VIENTO, LA LUZ Y LA SOMBRA.
EL VIENTO, EL SILENCIO, EL VIENTO.

SEMPRE DE FRENTE AL CIELO.
EL PAISAJE ESTANCADO AL FONDO DEL VALLE LA TIERRA HÚMEDA Y FERTIL.
LAS ENTRANTES Y SALIENTES DEL RELIEVO CONFORMAN EL LÍMITE
→ LO ESTIMA DORSAL DE LA TIERRA



EL SONIDO



FICHA DE ANÁLISIS

SIMBOLOGÍA

- Descripción sonora
- Descripción visual
- Descripción táctil
- Percepción del yo

El dibujo 2, al igual que el anterior está compuesto por diagramas y texto escrito sobre las primeras observaciones y reflexiones sobre el sitio. En cuanto a la descripción visual, es pertinente la morfología de las montañas, también se descubren elementos de vegetación. Aparecen algunas sombras y texturas. Como primeras percepciones se encuentra también el sonido y el viento. En color rojo se encuentra marcado el texto que describe la relación del espectador con el paisaje, en el primer dibujo veíamos un dibujo de la persona posicionada en medio de las montañas, en este caso se trata de pensarse a sí mismo como parte del lugar.

→ APROXIMAR EL PAISAJE.

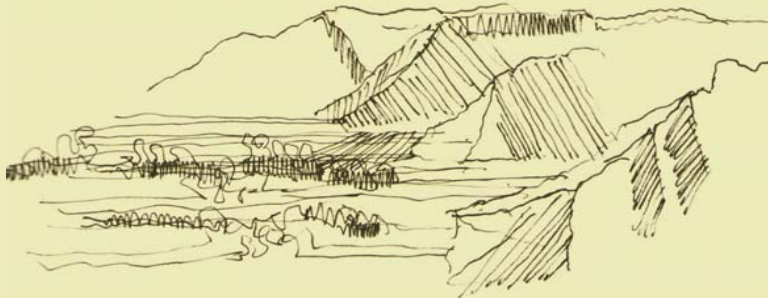
- CONTACTO CON EL TERRENO.

LA TIERRA QUE CIRCONDA, MONTAÑA
EL VALLE, EL VIENTO Y LA LUZ Y LA SOMBRA.

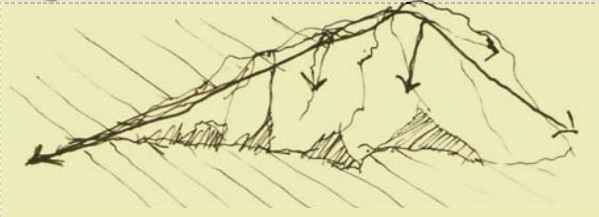
EL VIENTO, EL SILENCIO, EL VIENTO.

SENTARSE DE FRENTE AL CIELO.

LA TIERRA HÚMEDA Y SECA
EL PAISAJE ESTANCADO AL FONDO DEL VALLE
LAS ENTRANTES Y SALIENTES DEL RELIEVO CONFORMAN EL CÍMITE
→ LO ESTIMA DORSAL DE LA TIERRA

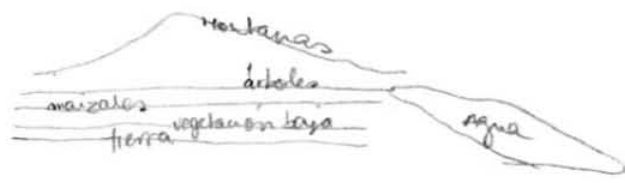


EL SONIDO



- aprehender
- dibujar de memoria
- colores
- sombras
- dibujar vista
- " elemento

1. colinas y montañas puntiagudas | montañas verdes
 montañas aplanadas | endonde hay escurrimientos
 - capas de montañas → vetas amarillas
 - sonido del viento - cielo casi blanco
 - pajeros
 - grillos
 gallos
 música de pueblo
 - coque.
2. Maizales, caballos, arboles, montañas agua. tierra clara



FICHA DE ANÁLISIS

- aprehender
- dibujar de memoria

- colores
- sombras
- dibujar vista

- " elemento

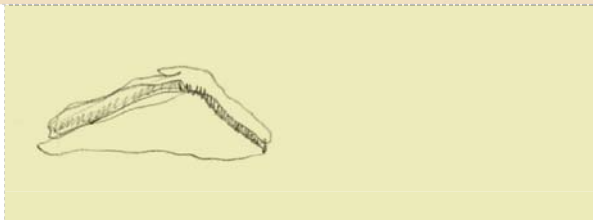
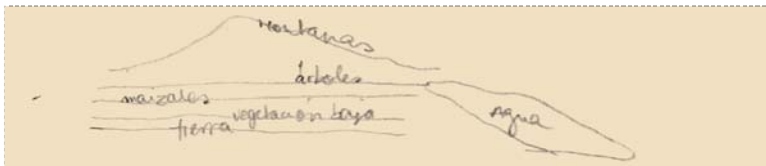
- 1- colinas y montañas puntiagudas
- montañas aplanadas
- capas de montañas

- sonido del viento
- pájaros
- grillos
- gallos
- música de pueblo
- coque.

- montañas verdes
- endonde hay escurrimientos
- vetas amarillas
- cielo casi blanco.

- en faldas de montañas hay árboles (capa espesa)
- y pasto y construcciones,
- en pendiente

- 2 - Manzanos, caballos, árboles, montañas agua. tierra clara



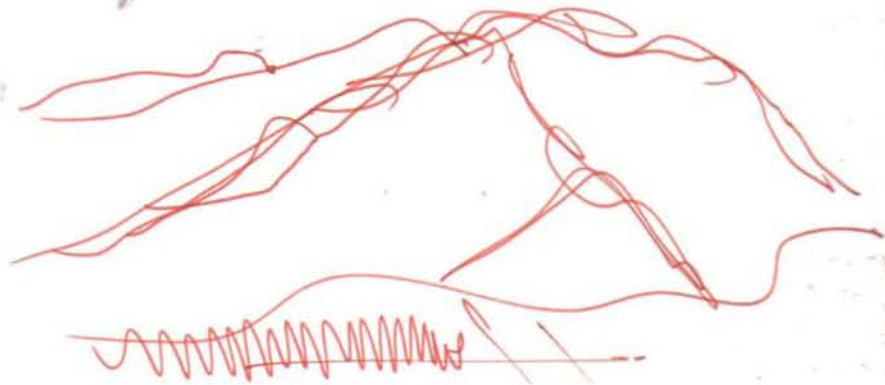
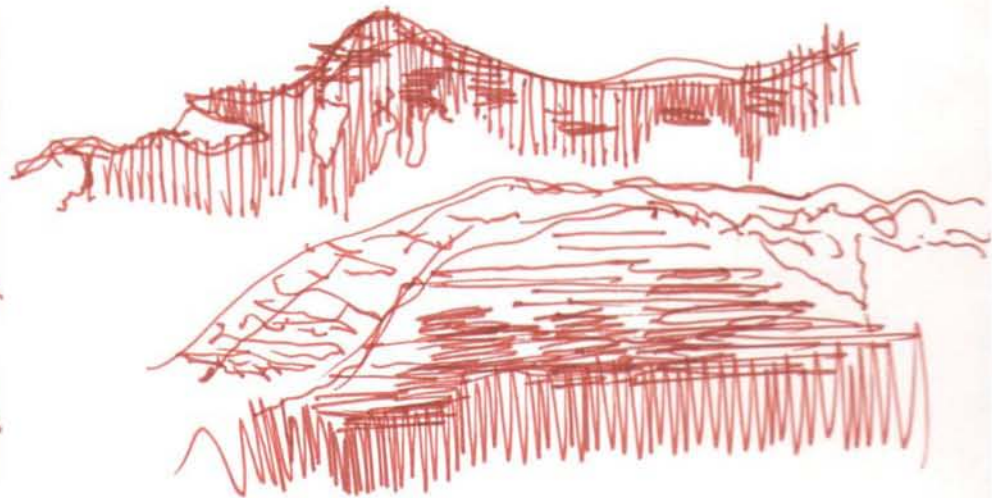
SIMBOLOGÍA

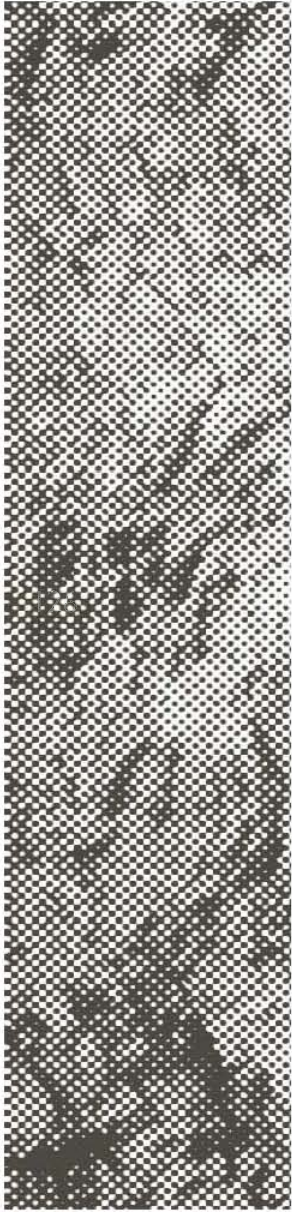
- Descripción sonora
- Descripción visual

El dibujo 1 que se compone por esbozos efectuados con estilógrafo sepia, nos muestran 4 versiones de la vista hacia las montañas, podemos notar el "recorrido de la vista" en el paisaje, notando que no existe sólo una mirada, sino múltiples elementos que captan la atención. También notamos que existen distintos acercamientos, por ejemplo el primer dibujo (leyendo desde arriba hacia abajo) está representado de tal manera que pareciera "un zoom" sobre una montaña en específico y los demás toman distancia permitiendo un vista más generalizada del paisaje.

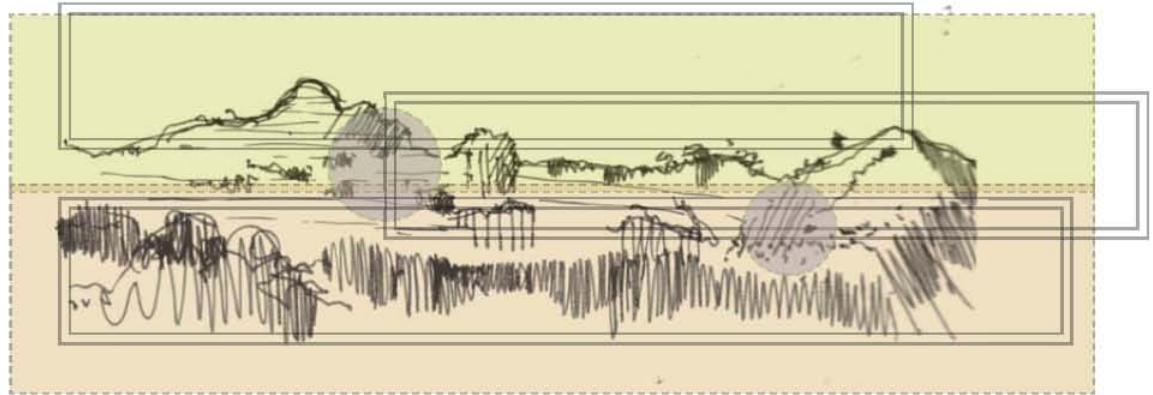
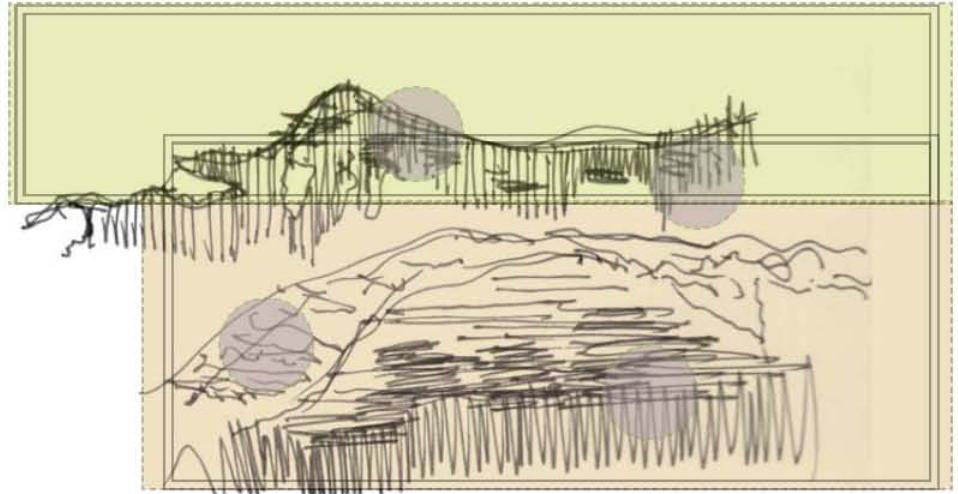
E S B O Z O S I N - S I T U



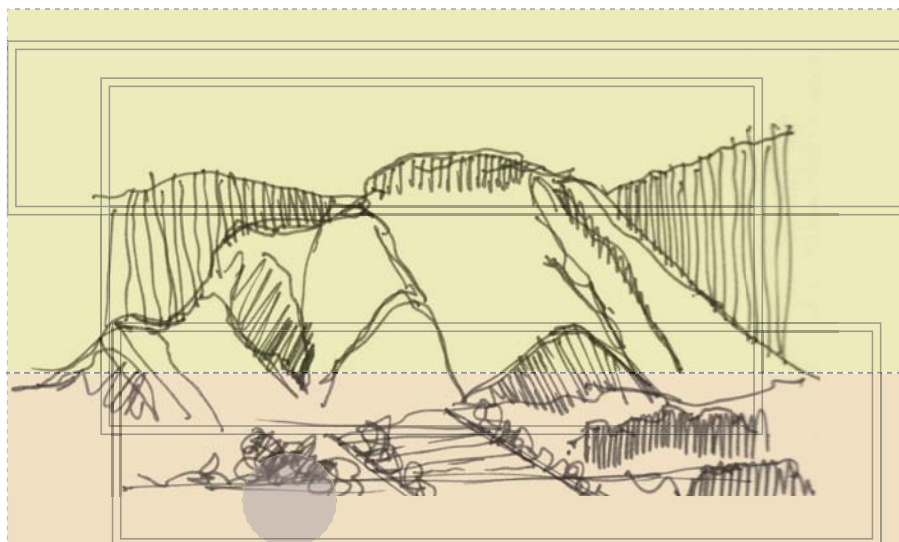




Esbozos in-situ
Dibujo 1: Bruno Arancibia

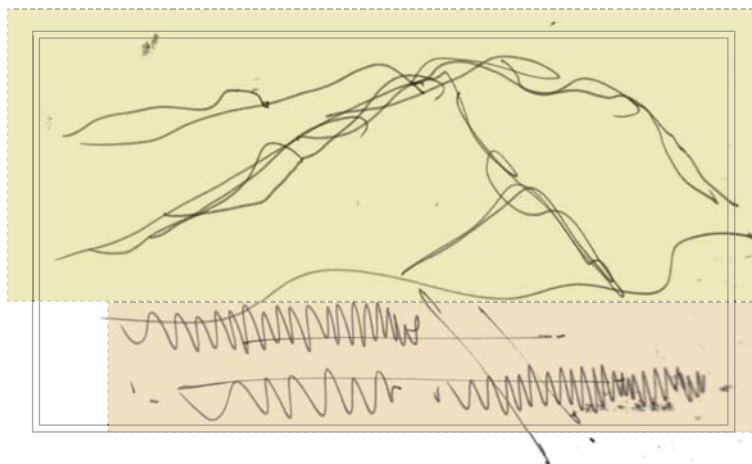


FICHA DE ANÁLISIS



SIMBOLOGÍA

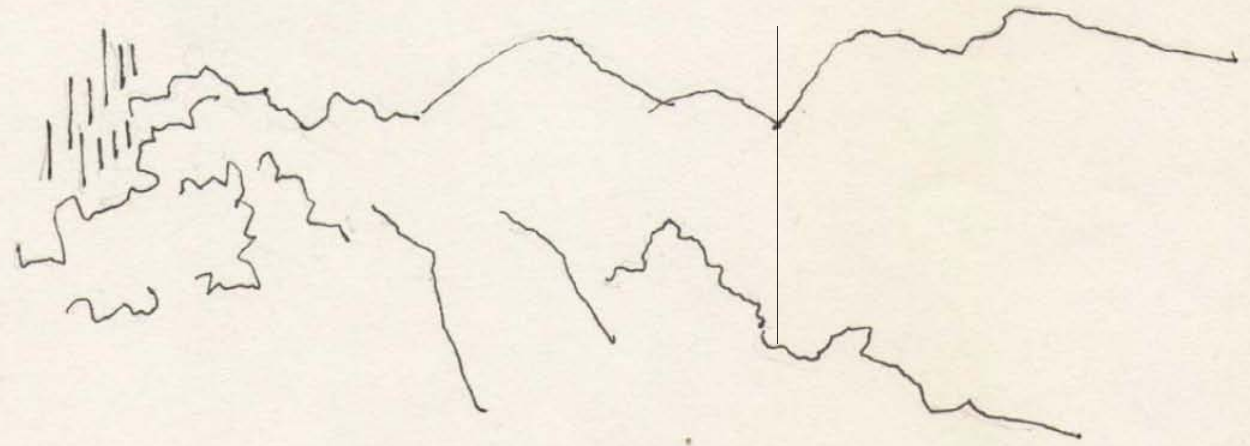
- Elemento principal
- Elementos secundarios
- Planos visuales
- Detalles



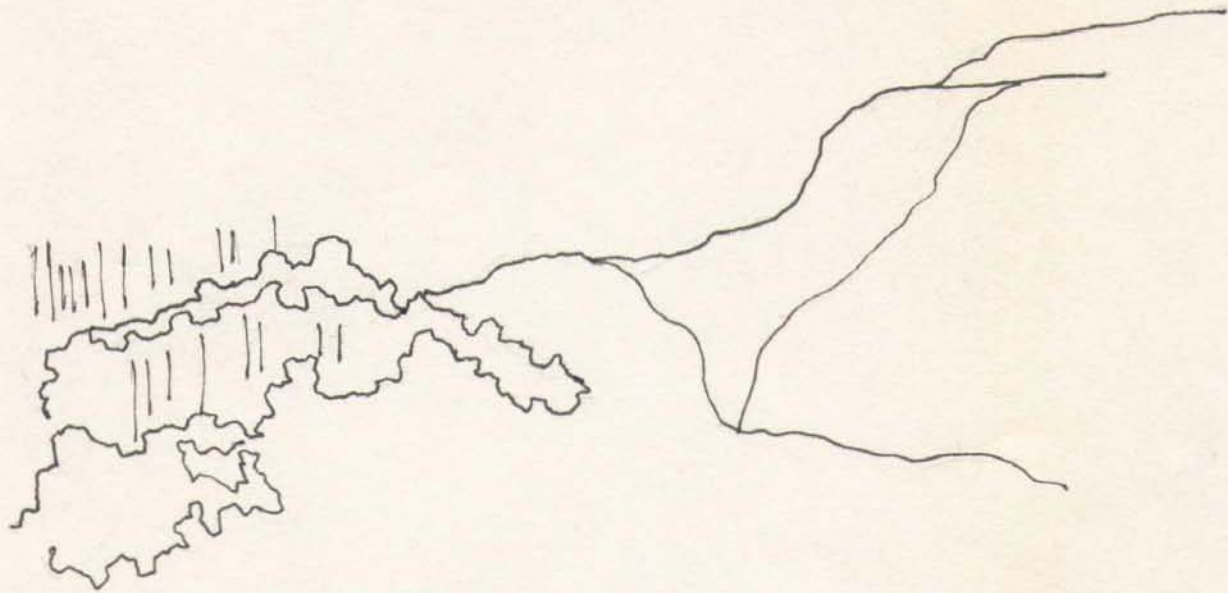
El dibujo 1 que se compone por esbozos efectuados con estilógrafo sepia, nos muestran 4 versiones de la vista hacia las montañas, podemos notar el ‘recorrido de la vista’ en el paisaje, notando que no existe sólo una mirada, sino múltiples elementos que captan la atención. También notamos que existen distintos acercamientos, por ejemplo el primer dibujo (leyendo desde arriba

hacia abajo) está representado de tal manera que pareciera “un zoom” sobre una montaña en específico y los demás toman distancia permitiendo una vista más generalizada del paisaje, se despliegan los planos visuales en la mayoría de los dibujos.

Ya en estos primeros esbozos se leen los elementos principales, las montañas que se repiten en cada uno, los elementos secundarios como la vegetación, campos de cultivo, tierra o línea de árboles. Notamos los primeros detalles con tratamiento de texturas: líneas, manchas y puntos.







Esbozos in-situ
Dibujo 2: Natalia García



FICHA DE ANÁLISIS

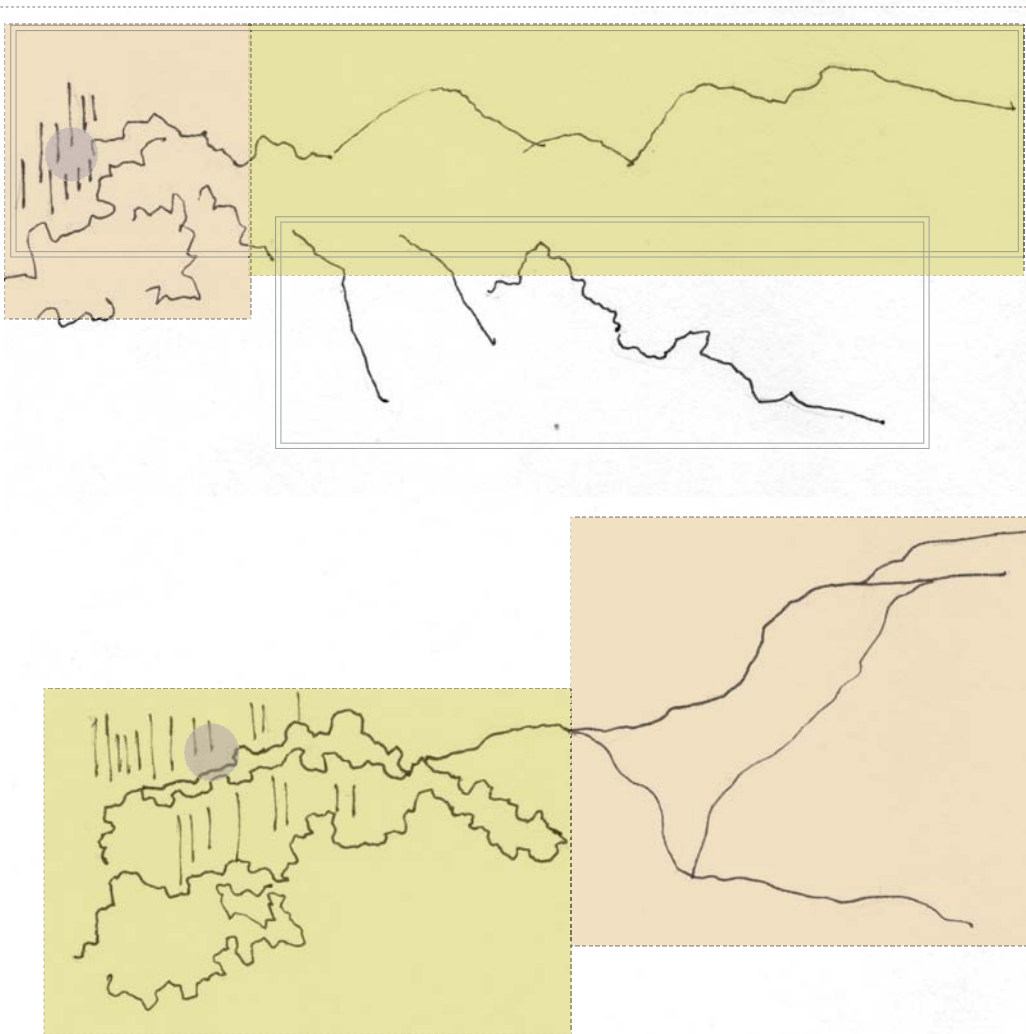
SIMBOLOGÍA

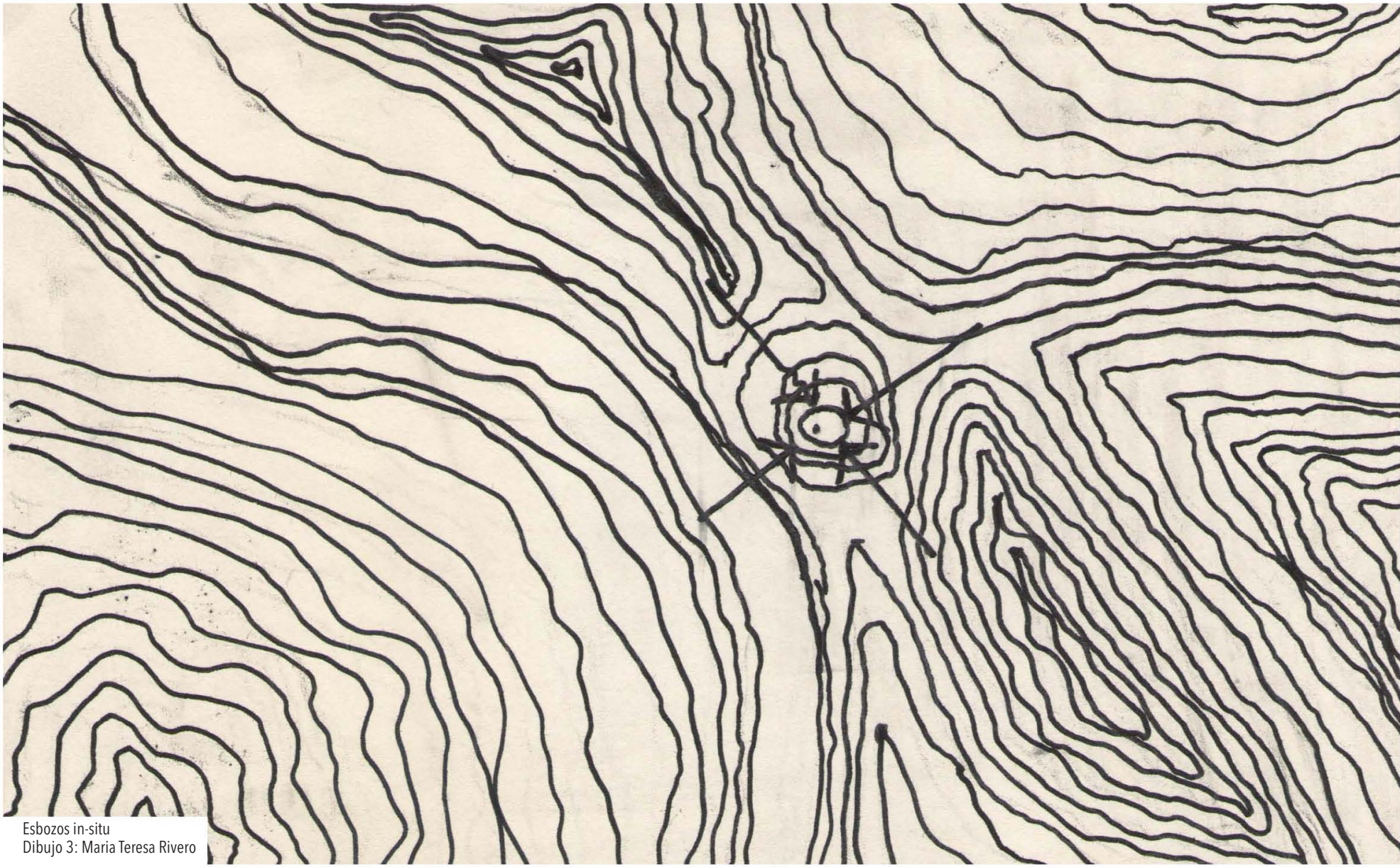
-  Elemento principal
-  Elementos secundarios
-  Planos visuales
-  Detalles

El dibujo 2, (con estilógrafo negro), se compone por estas dos representaciones que son bastante similares. La primera pareciera estar completada por la segunda, como si se tratara de un rectificación de la primera mirada. En estos dibujos aparece un cierto dinamismo del paisaje, cómo lo citamos en la metodología, el paisaje no es estático por lo tanto se hace también evidente a la hora de dibujar:

Dentro de los elementos principales destacan tanto la vegetación y las montañas, los detalles están representados en forma de líneas que forman parte del movimiento o de textura de los árboles.

Observamos estos dos dibujos como si fueran una pequeña animación o viñetas que sugieren un movimiento en el paisaje y en cómo se mira.









Esbozos in-situ
Dibujo 3: Maria Teresa Rivero

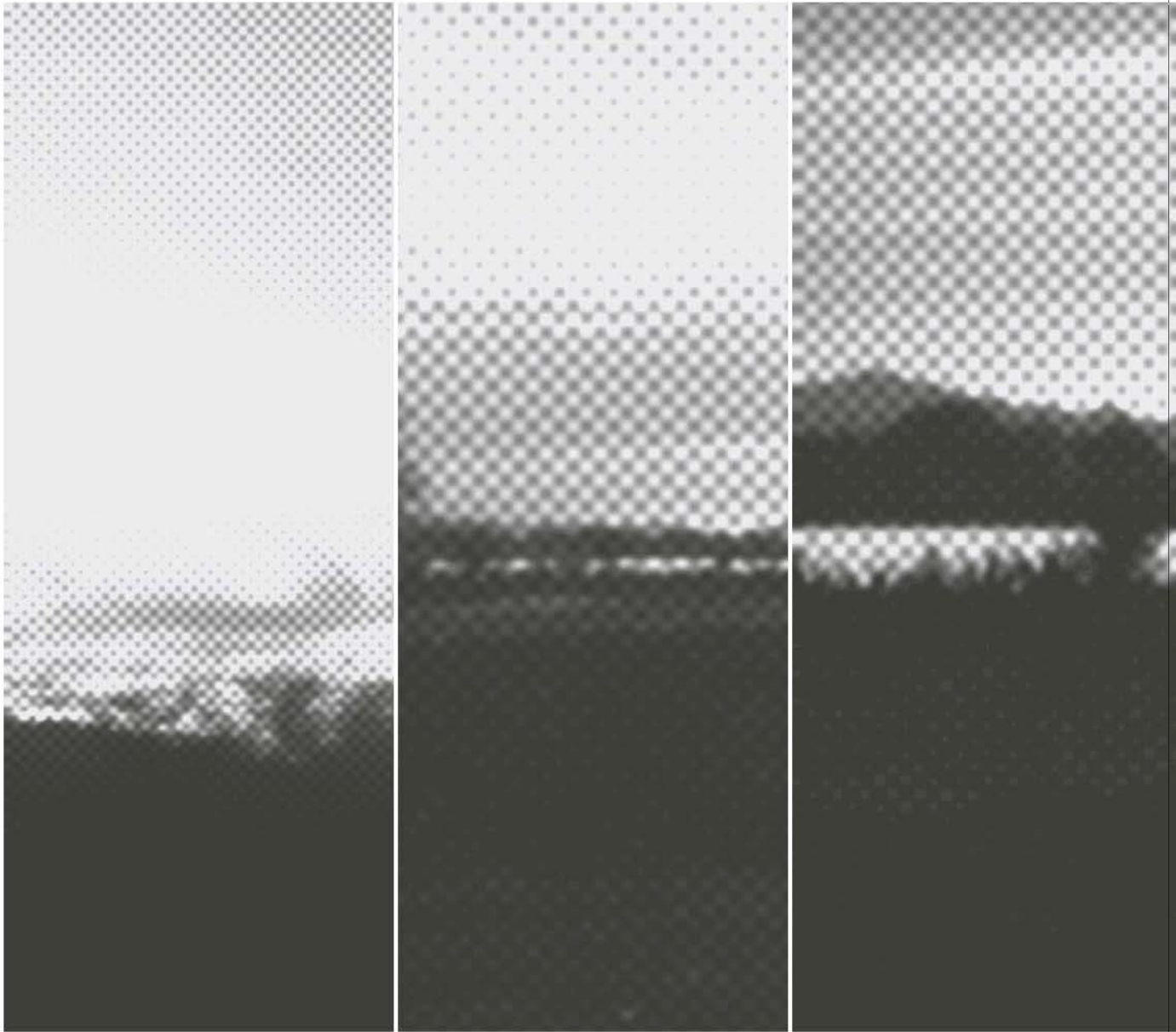
FICHA DE ANÁLISIS

SIMBOLOGÍA

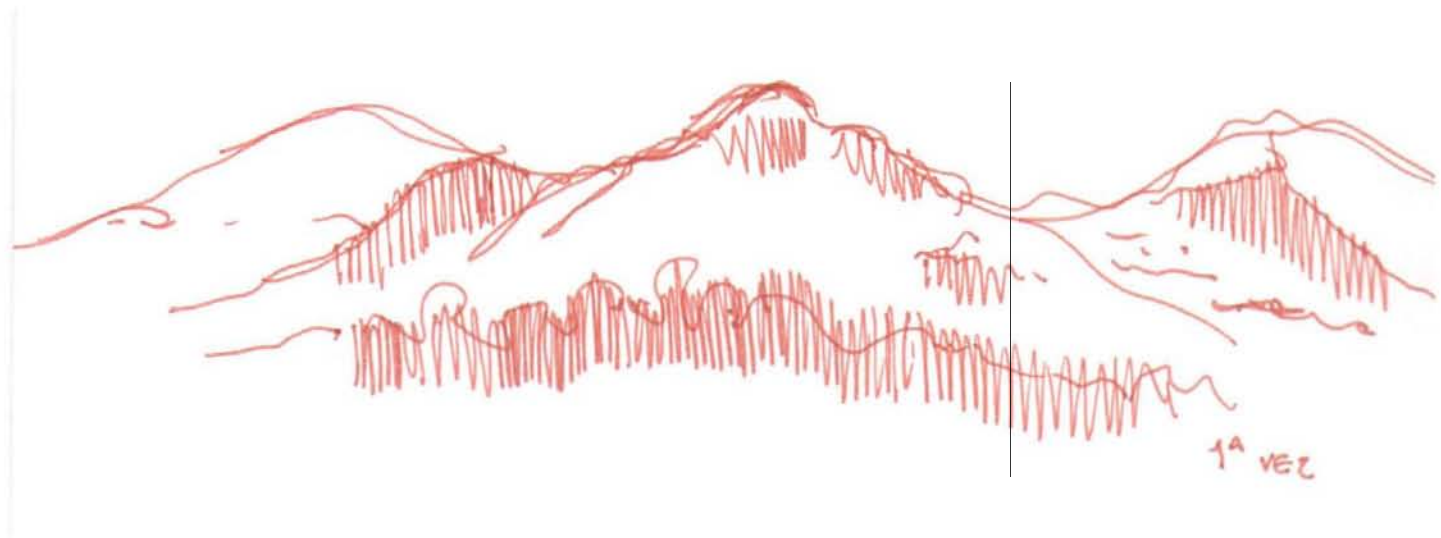
-  Elemento principal
-  Elementos secundarios
-  Detalles
-  Percepción del yo

El dibujo 3 (efectuado con un plumón negro semi-grueso), a diferencia de los dibujos anteriores, es una representación en casi su totalidad “imaginaria”, que utiliza una simbología, áquella de las curvas de nivel para representar los relieves y los accidentes del territorio.

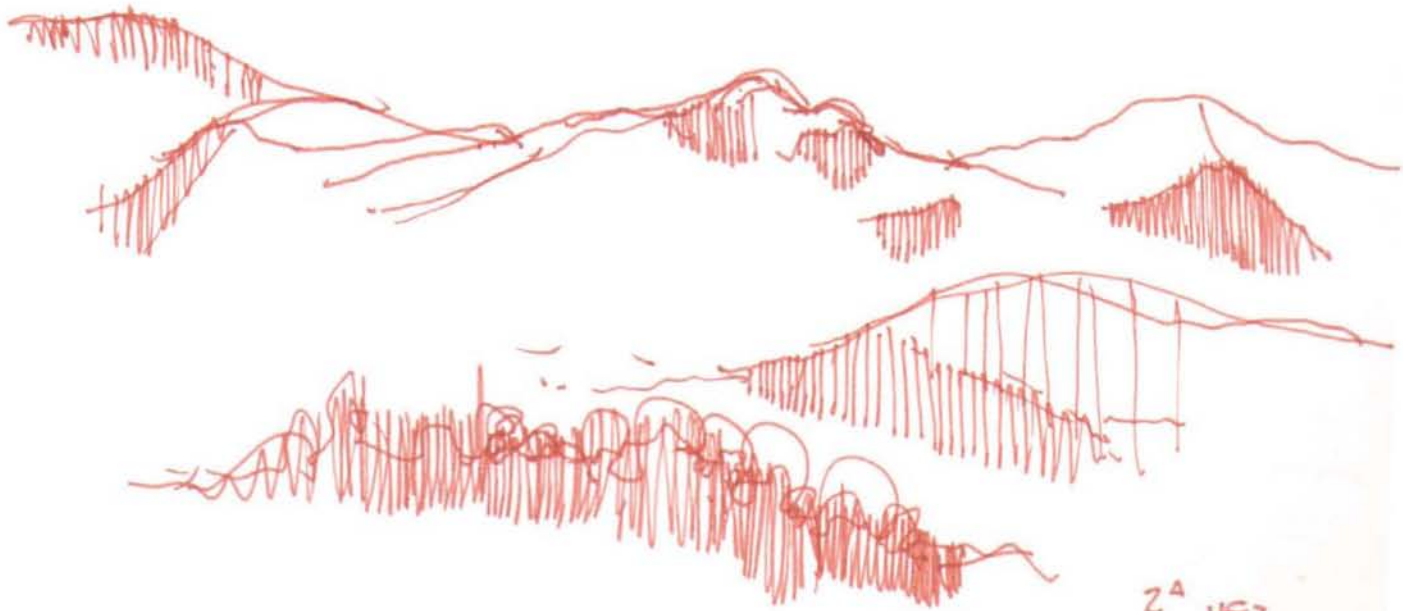
Las flechas fuertemente marcadas señalan un punto a la mitad del vasto campo que se despliega alrededor. El punto representa a la persona, y las flechas evocan una vez más la relación de esta frente al paisaje, marcando el sitio en el que se encuentra, reconociendo su existencia dentro de otra existencia. Este dibujo no traduce la observación precisa sino la sensación de síntesis del lugar y pertenencia al lugar.



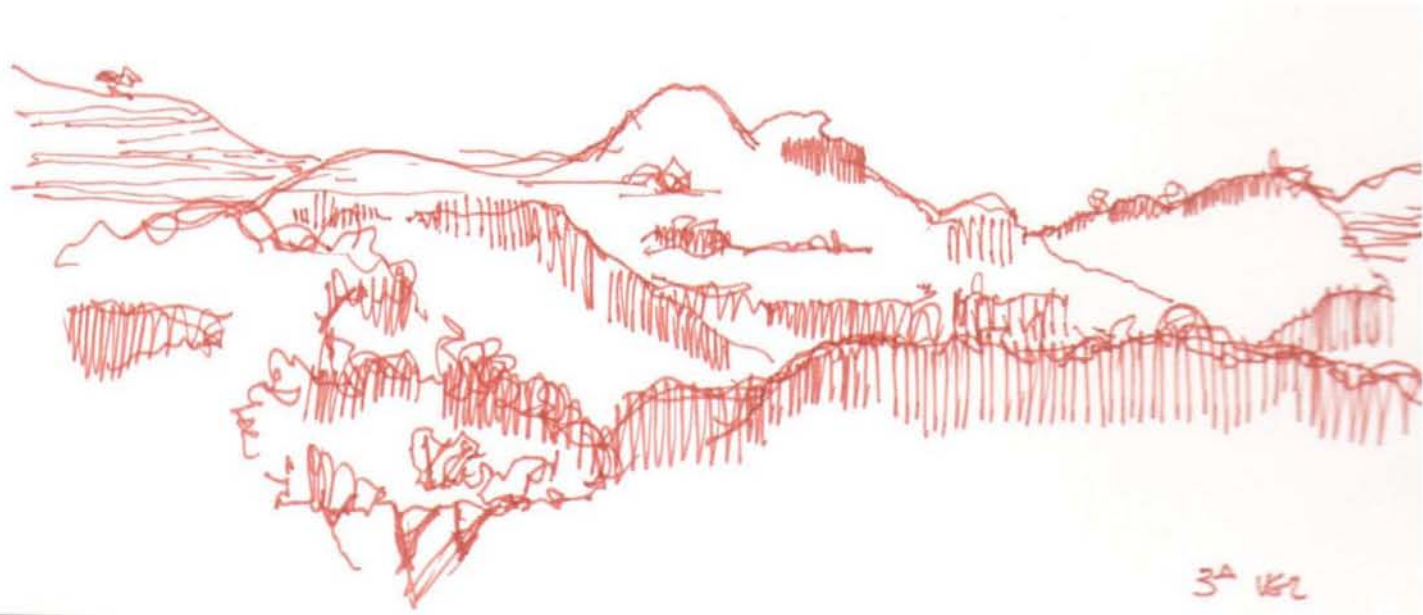
R E T E N T I V A

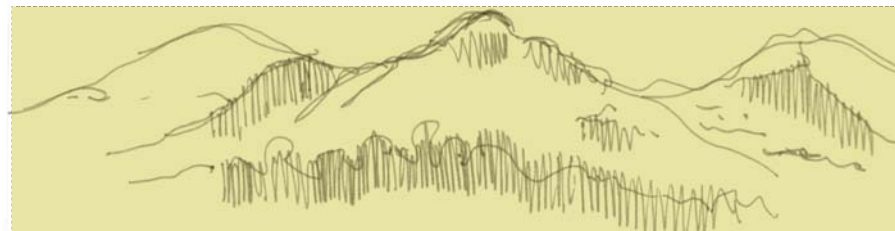


Memoria Espacial: Retentiva
Dibujo 1: Bruno Arancibia

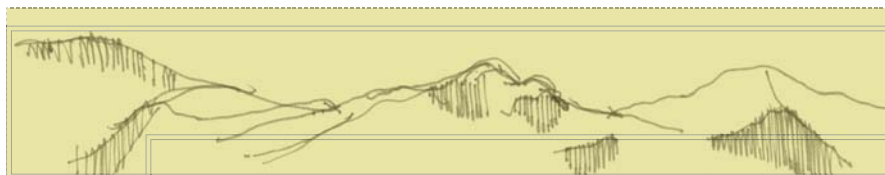


2ª VEZ

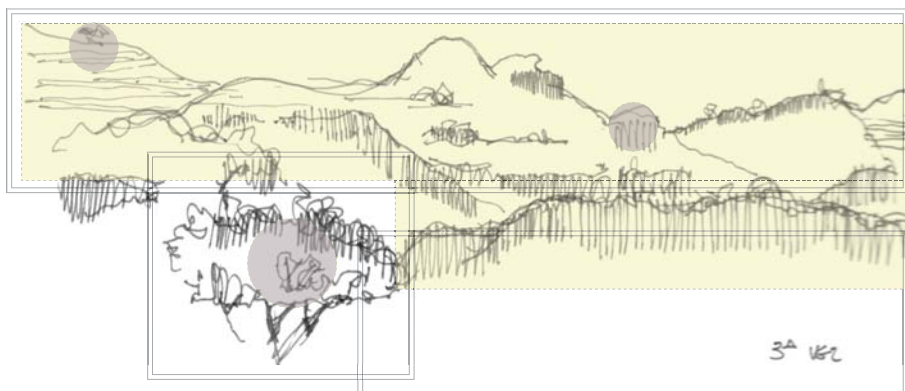




1ª VEZ



2ª VEZ



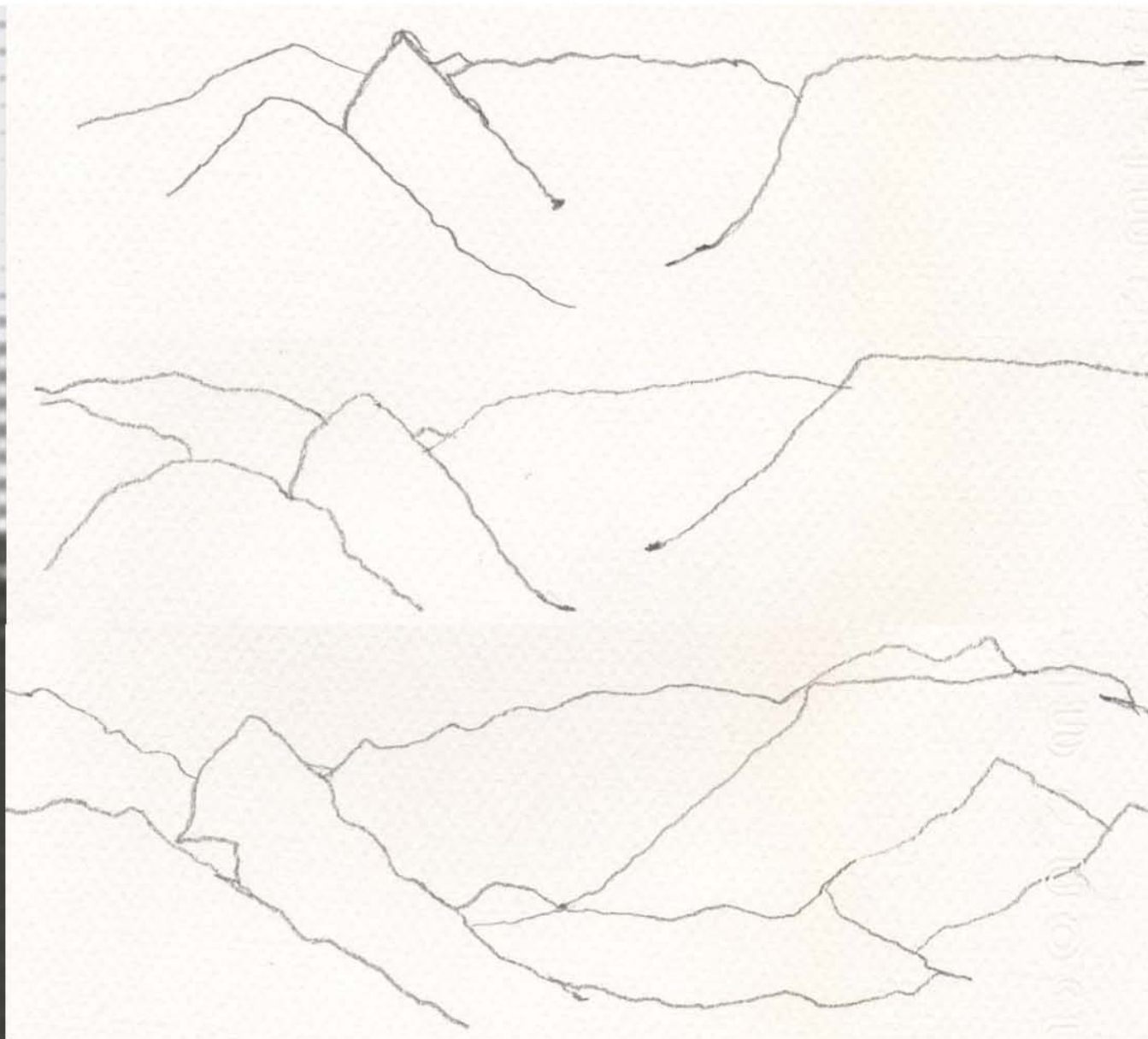
3ª VEZ

FICHA DE ANÁLISIS

SIMBOLOGÍA

- 1era información elemento principal
- 2da información añadida o modificada
- 3era información añadida o modificada
- Detalles
- Aparición planos visuales





En el primero de los tres dibujos de retentiva realizados, se evoca una vista generalizada de las montañas, y un elemento hachurado en la parte baja, el cual podría representar una línea de vegetación en el primer plano. Recordando que se trata de un dibujo realizado con una sola observación hacia el objetivo a copiar, el detalle es mínimo. El segundo dibujo, resultado de la rectificación del primero con la realidad y de nuevo con una sola observación del paisaje mismo sin volverlo a mirar; continúa siendo "frágil" en cuanto a la precisión de los elementos, sin embargo vemos aparecer un elemento más, una tercera montaña en segundo plano. El tercer dibujo, al ser la combinación de los anteriores y ahora sí, en continúa observación con el paisaje, resulta ser más preciso y detallado, la cadena de montañas se fragmenta para ser completada en su morfología y relieve, los planos aumentan y se hacen más evidentes. La vegetación, tanto en el primer como en el último plano, se torna visible y evoca por el tamaño, lejanía o cercanía.



Memoria Espacial: Retentiva
Dibujo 2: Natalia García

FICHA DE ANÁLISIS

SIMBOLOGÍA

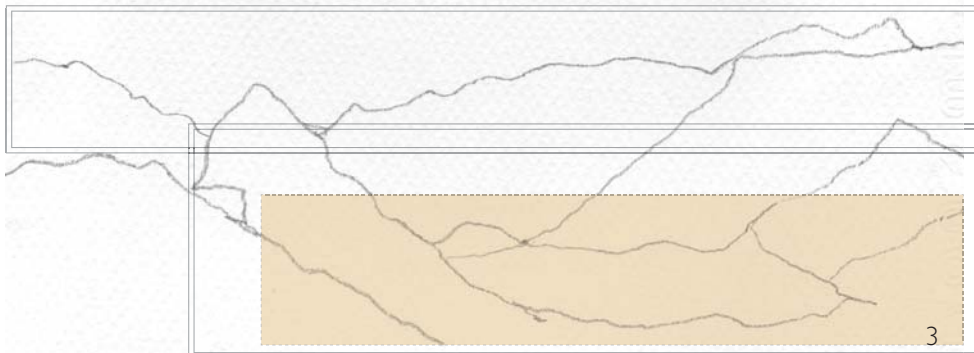
-  1era información elemento principal
-  2da información añadida o modificada
-  3era información añadida o modificada
-  Aparición planos visuales



1

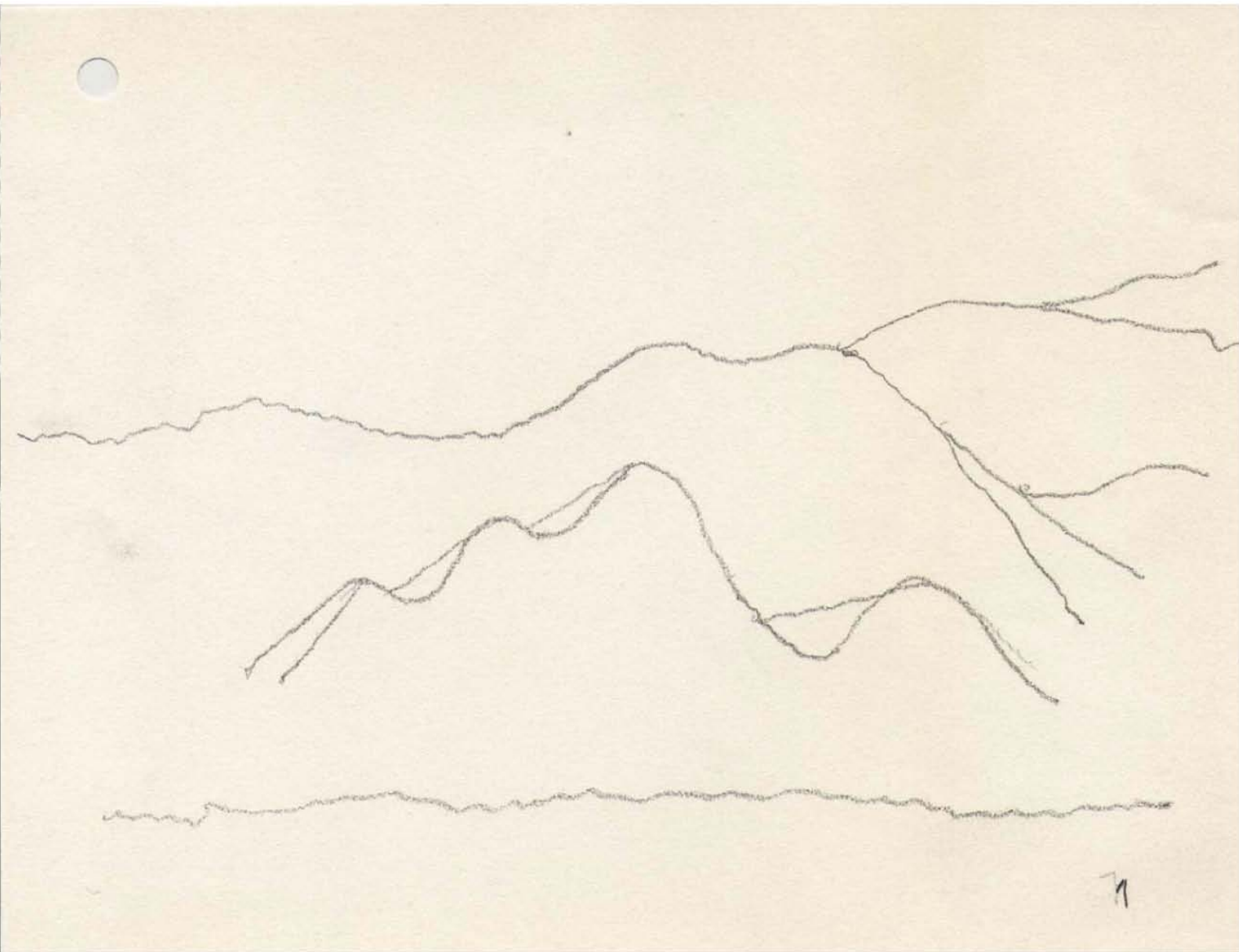


2



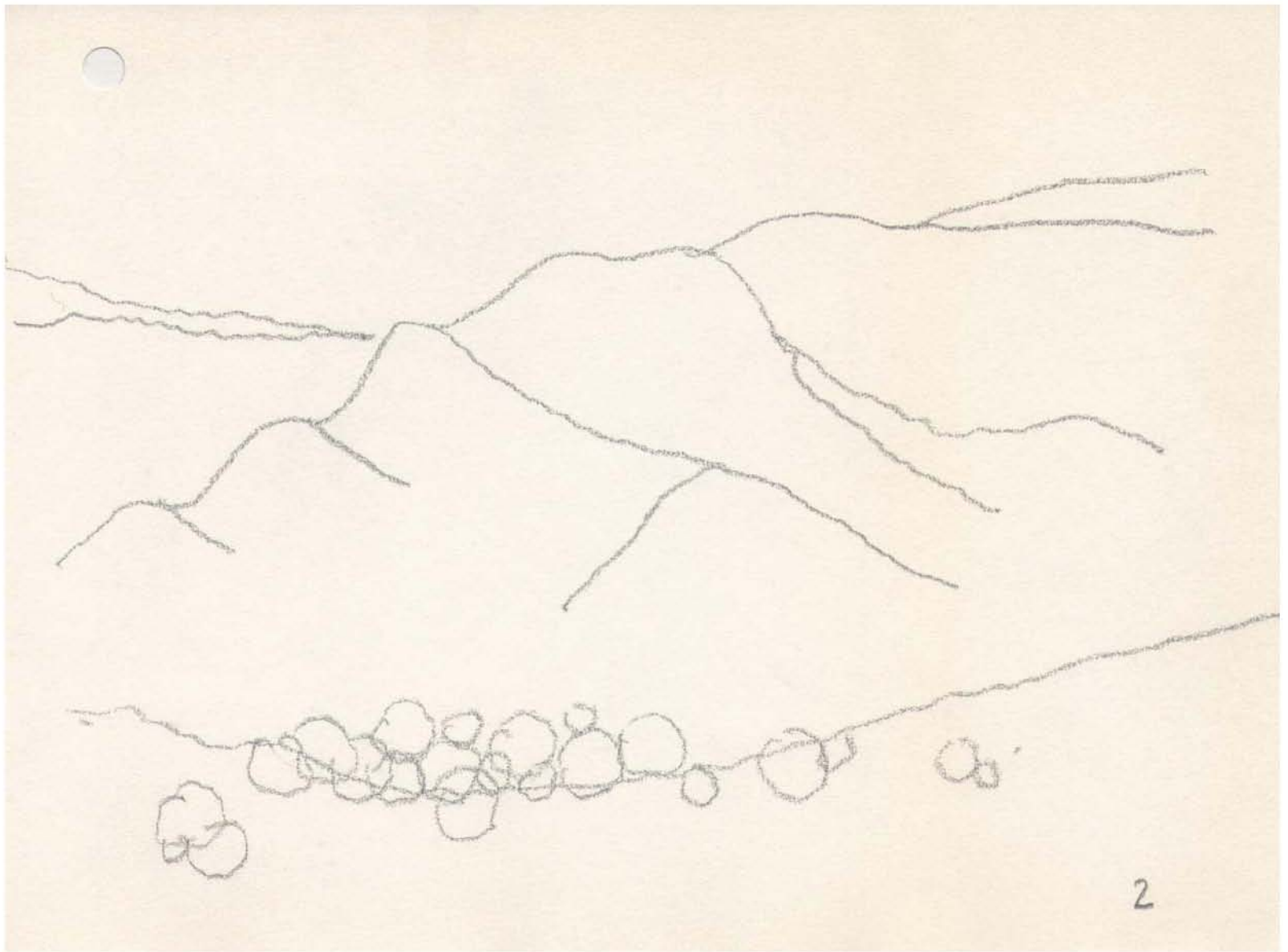
3

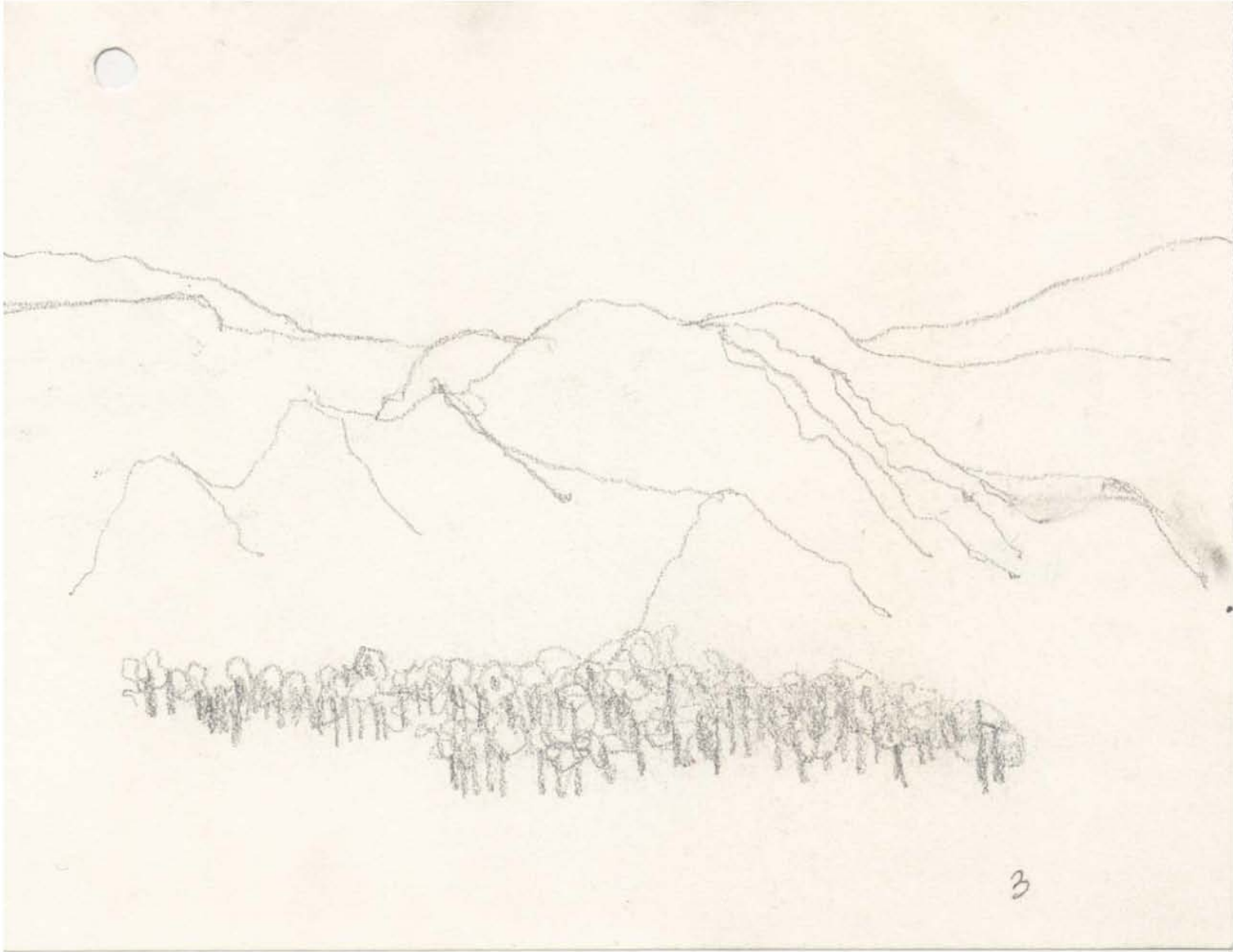
El grupo número 2 de dibujos, efectuados con líneas de estilógrafo, se concentran solamente en la morfología de la cadena de montañas. El primero solo muestra 5 agrupaciones, en el segundo vemos aparecer una más, sin embargo la información es casi la misma que en el primero. El tercero hace una síntesis de los anteriores, uniendo las montañas entre sí y detallando algunas protuberancias del relieve. Los planos visuales sólo aparecen el último dibujo, en el cual percibimos dos.



Memoria Espacial: Retentiva
Dibujo 3: Maria Teresa Rivero

7





3

FICHA DE ANÁLISIS

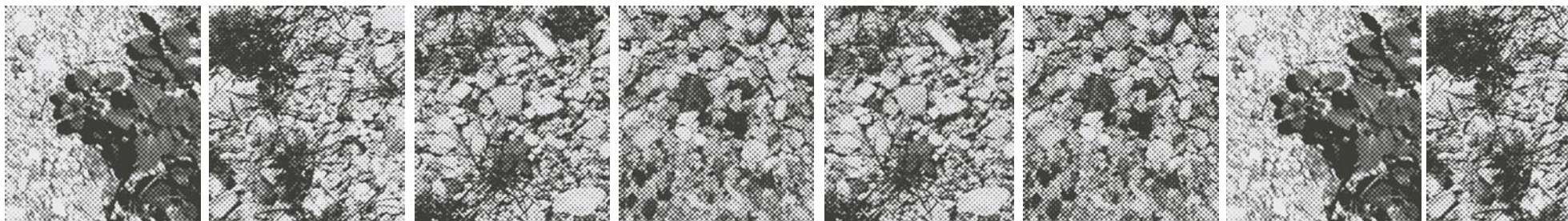


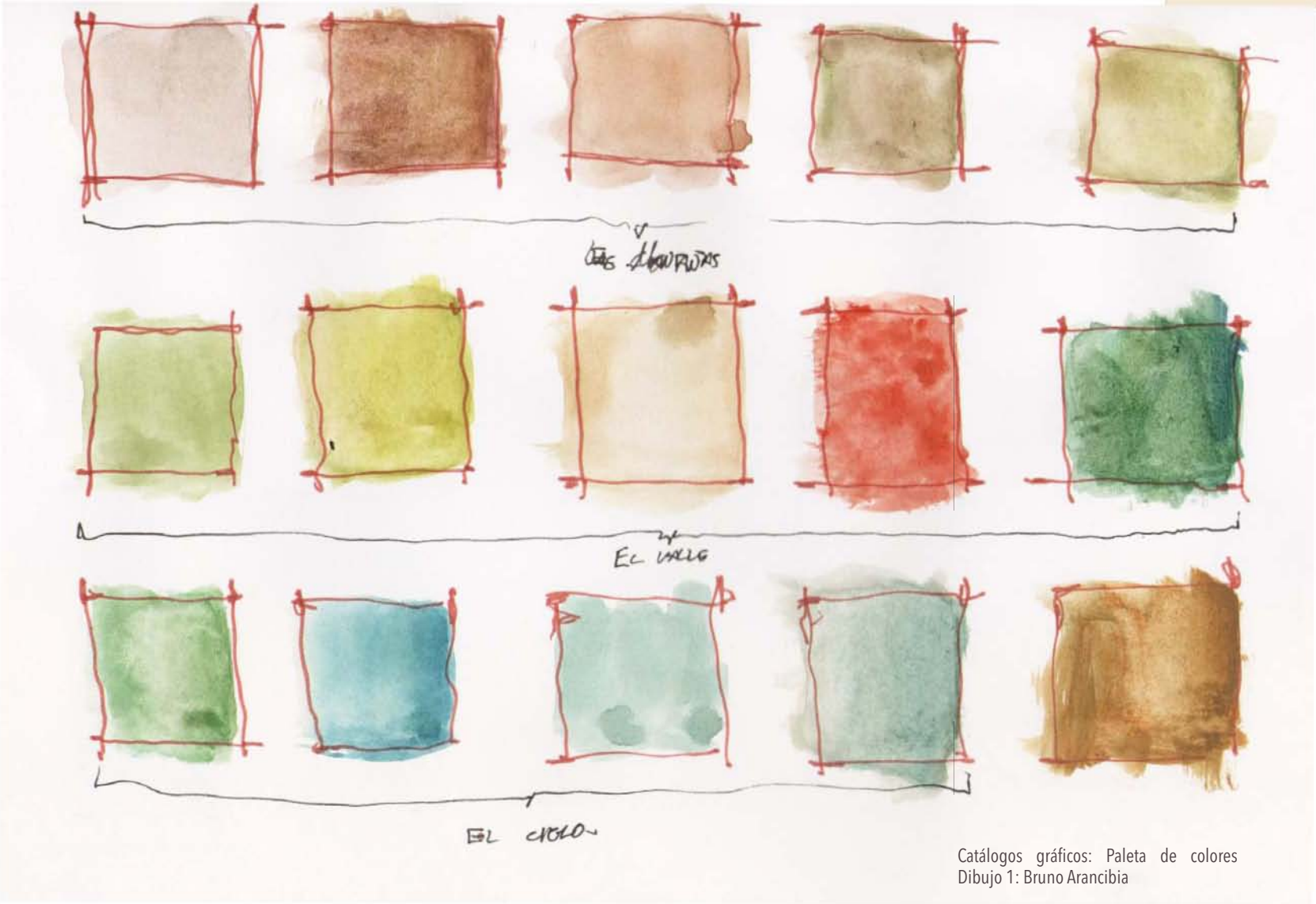
SIMBOLOGÍA

- 1era información elemento principal
- 2da información añadida o modificada
- 3era información añadida o modificada
- Aparición planos visuales
- Detalles

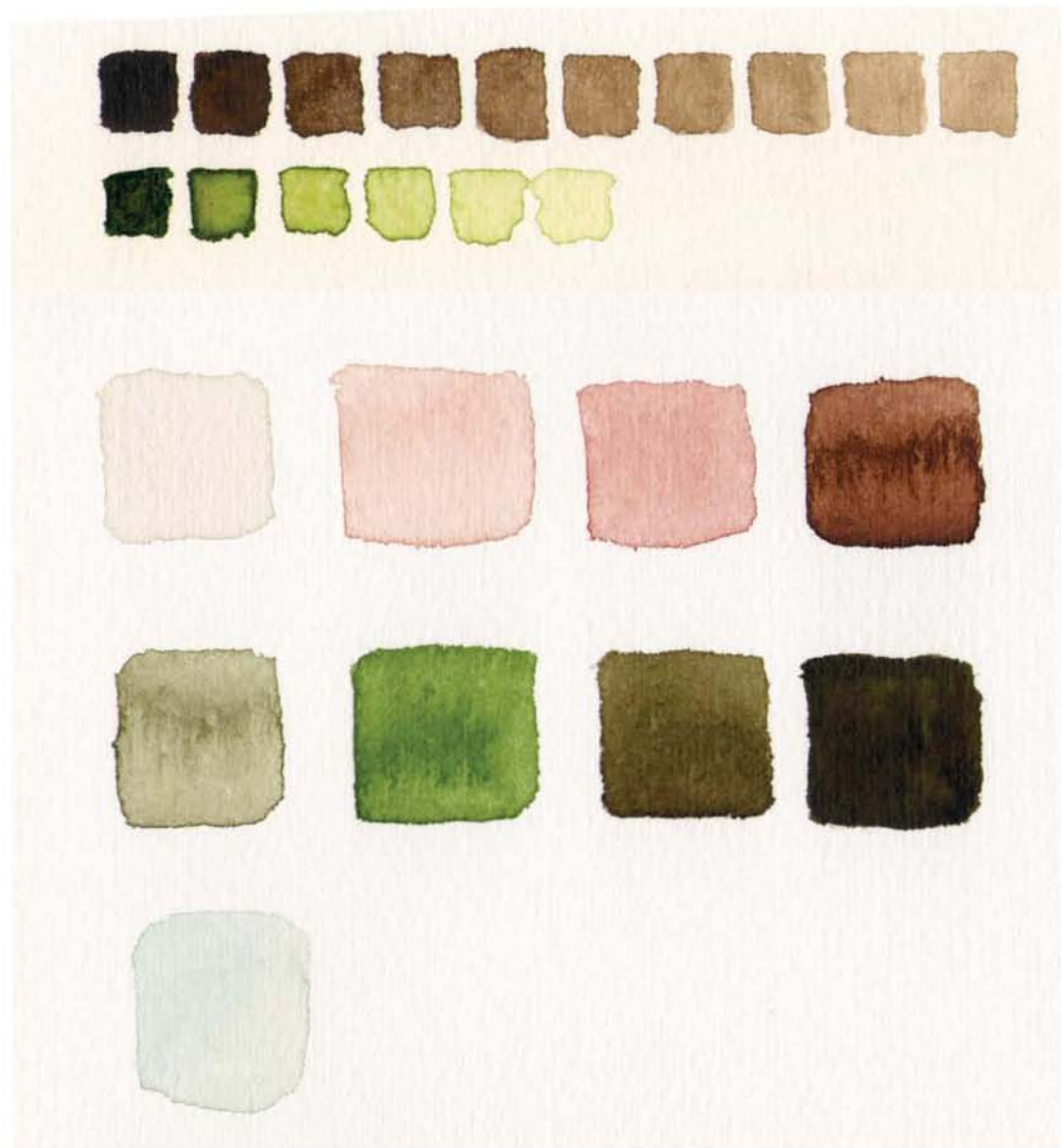
El grupo de dibujos número 2 de retentiva, (a su vez compuesto por tres) está realizado a partir de líneas sutiles, más abstracto que los dibujos que analizamos con anterioridad. El primero capta en esencia los elementos principales que caracterizan la vista, es decir 3 planos, las montañas lejanas que se dibujan al fondo, en segundo plano la cadena que se hace más presente y en primer plano, una línea que indica que ahí se despliega un elemento. La segunda imagen es muy similar a la primera sin embargo notamos que existe una corrección en cuanto a la relación entre las montañas, las cuales terminan uniéndose entre sí. Aparece un nuevo elemento en el fondo, un relieve que se dibuja lejano. La línea del primer plano que aparecía en el primer dibujo, se transforma en una línea de vegetación, aunque sin detalle, comienza a dibujar la copa de los árboles como si estos fueran observados desde una vista aérea. El último de los tres dibujos, se podría decir que la línea de trazo se vuelve menos rígida y comienza a evocar relieves en las montañas, las cuales se van completando y configurando con más precisión en la observación, finalmente la vegetación del primer plano, se detalla en varias filas de árboles, ahora sí representados de frente.

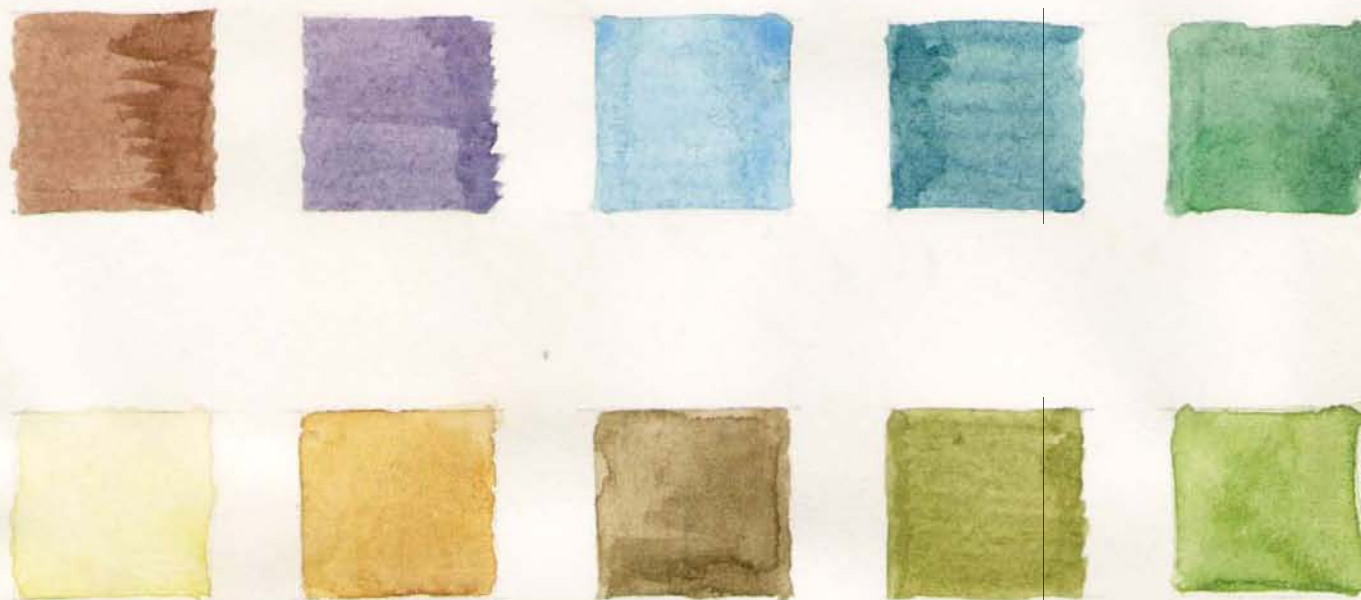
C A T Á L O G O S G R Á F I C O S

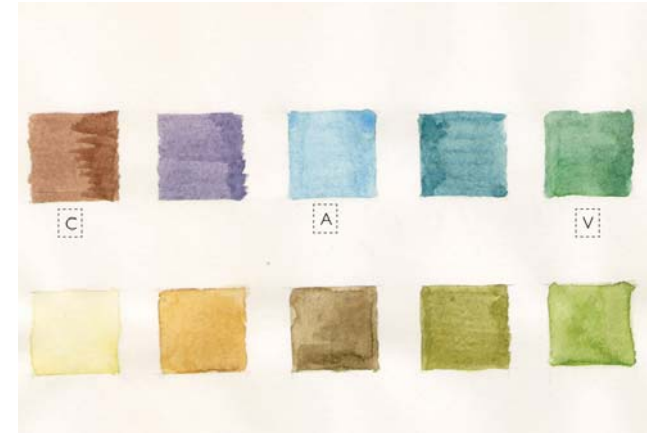
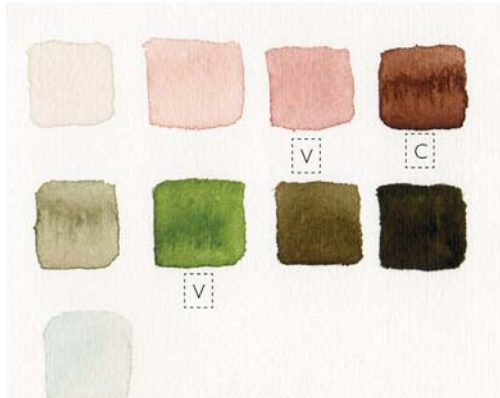
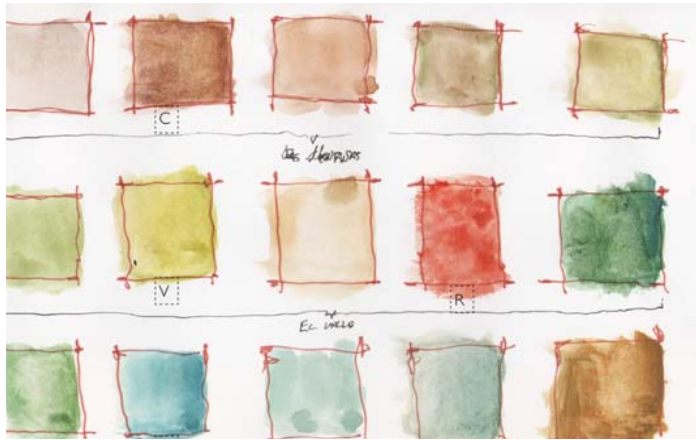




Catálogos gráficos: Paleta de colores
Dibujo 1: Bruno Arancibia



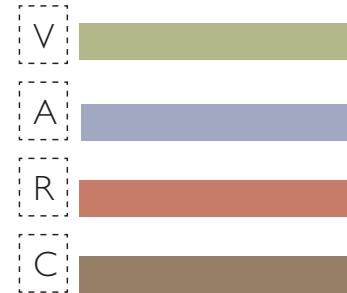


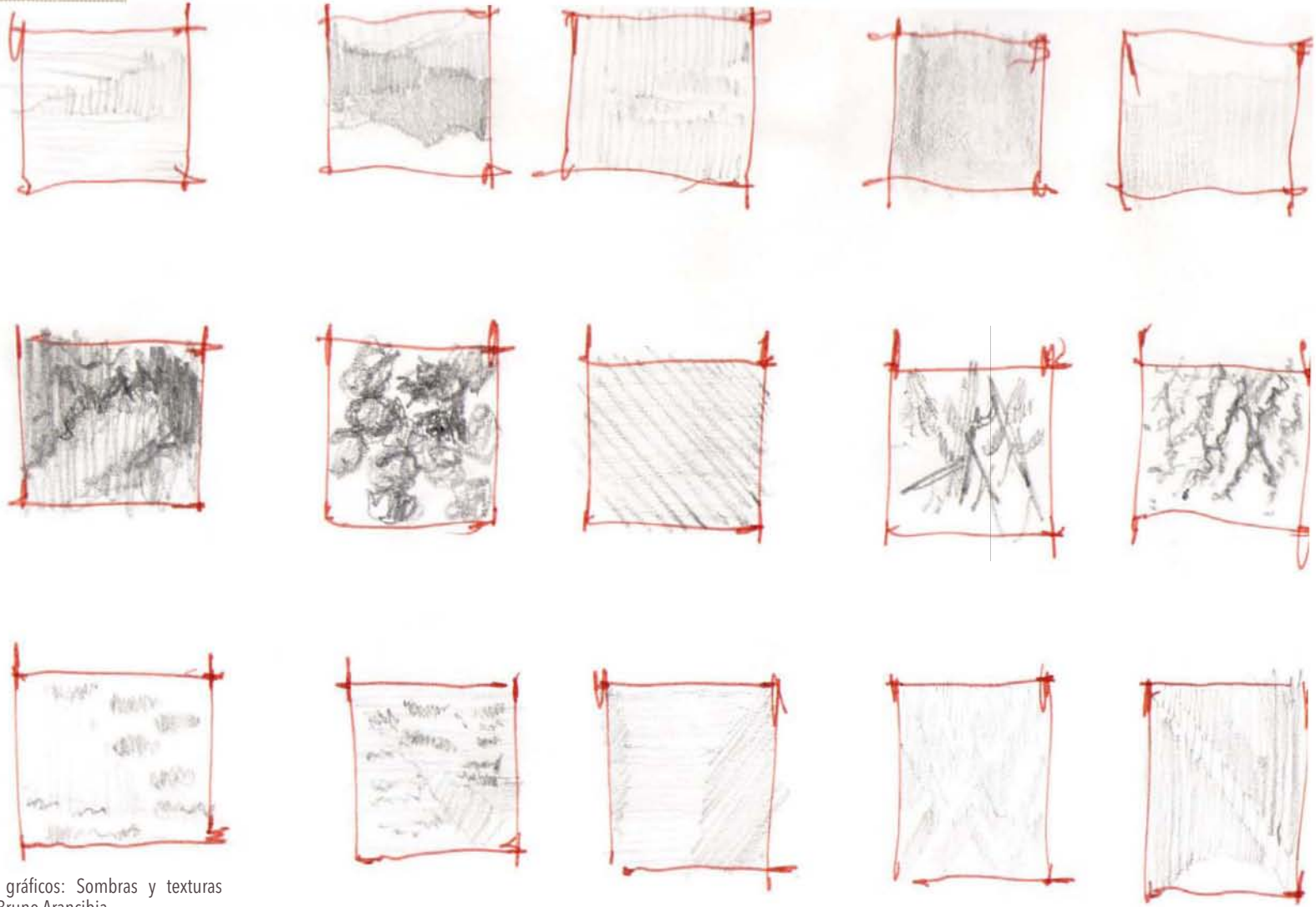


Paleta de colores

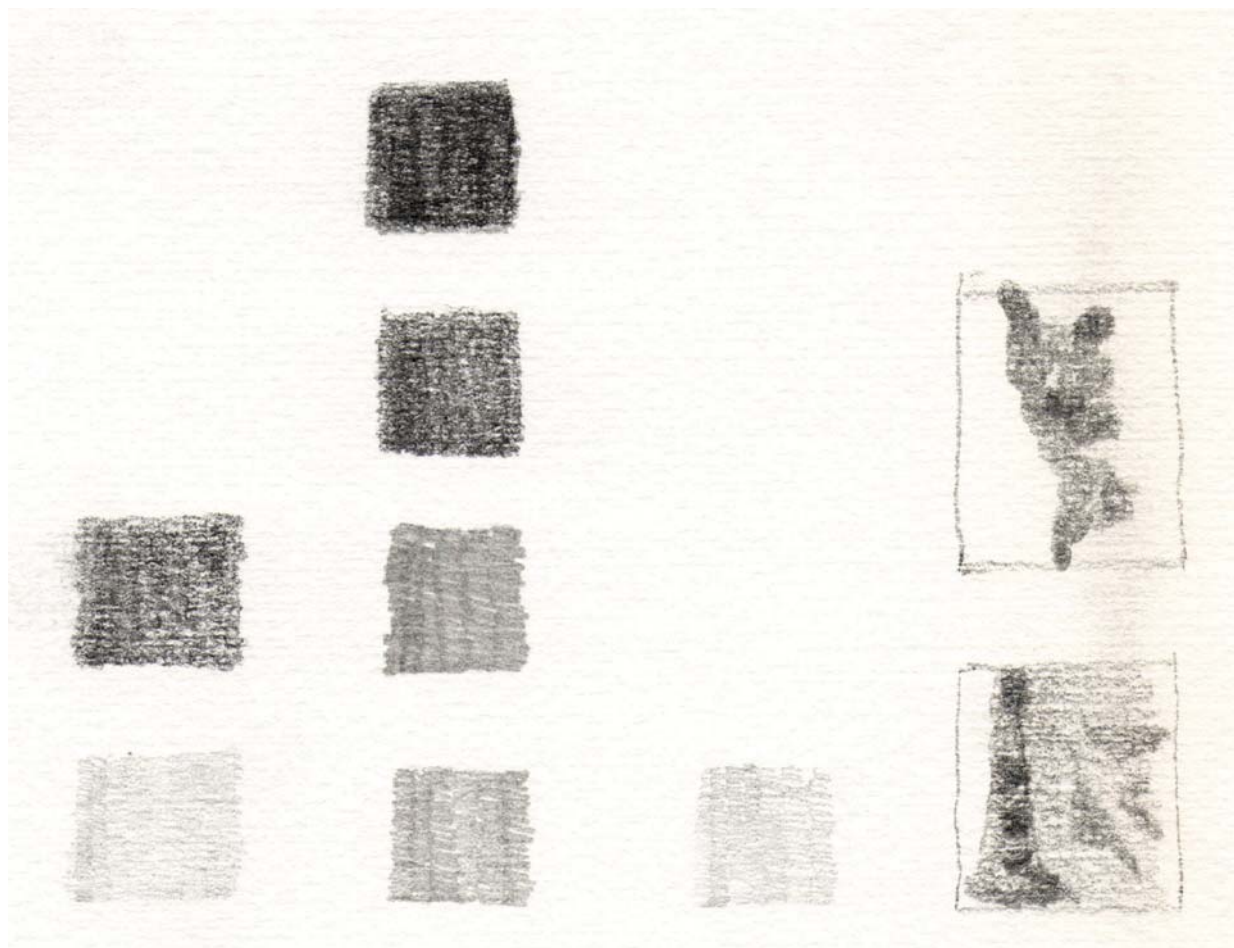
Las paletas nos permiten tener una toma de muestras de los colores que se encuentran en el paisaje, cuales son los más recurrentes. También de esta manera se logran hacer notorio los elementos en los que estos colores se encuentran. En los tres dibujos, podemos notar que existen 4 colores que se repiten, café, verde, azul y rojo. La mayoría de los colores restantes son variaciones del mismo tono de color.

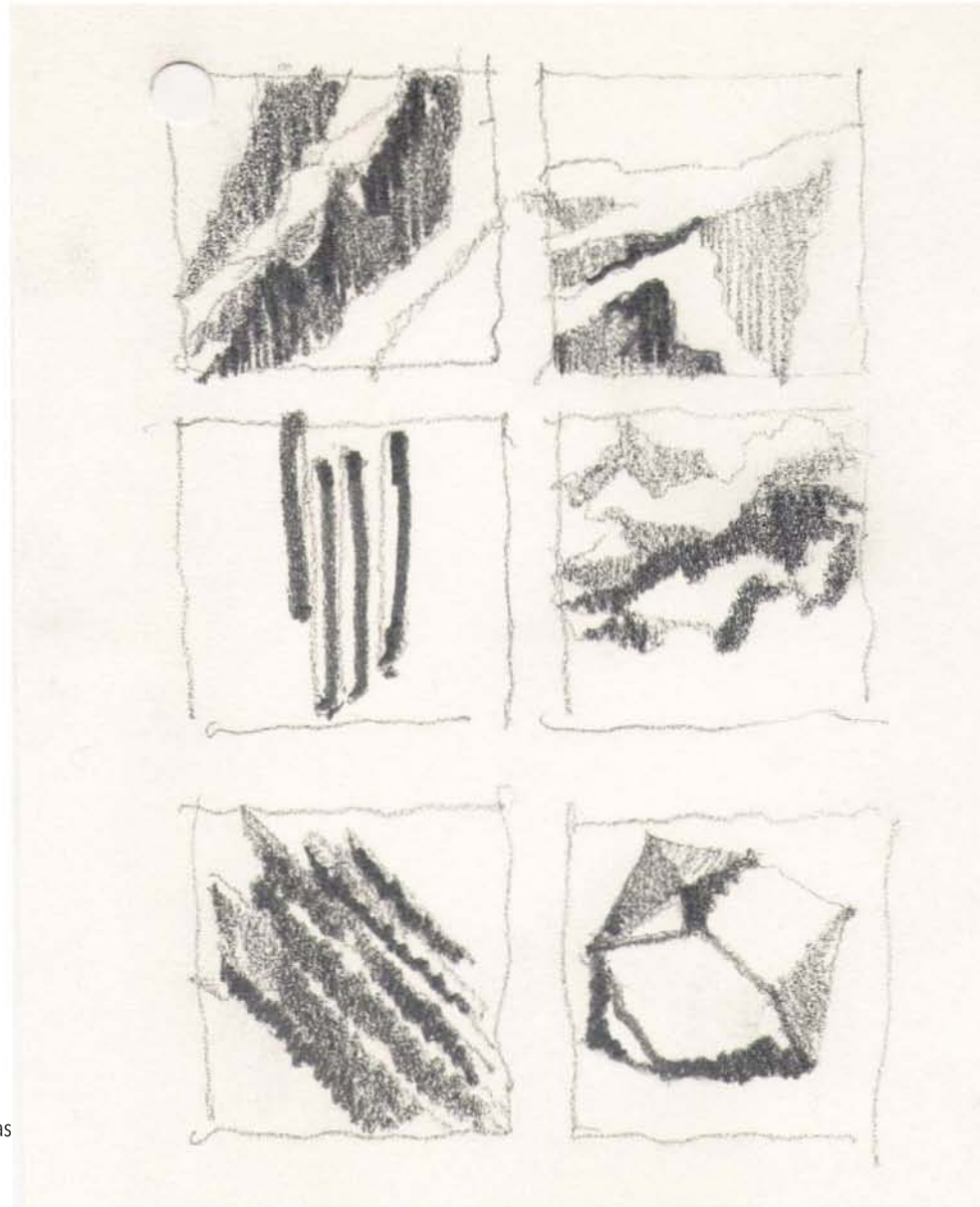
SIMBOLOGÍA

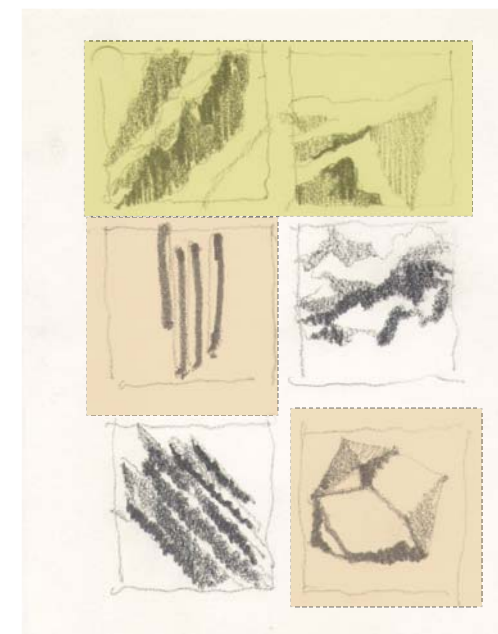
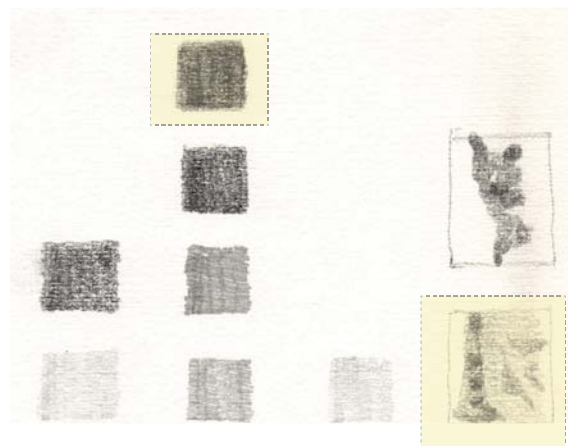
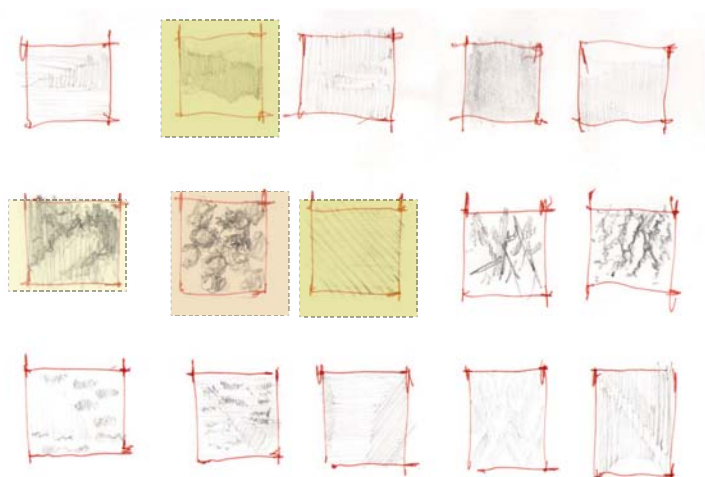




Catálogos gráficos: Sombras y texturas
Dibujo 1: Bruno Arancibia










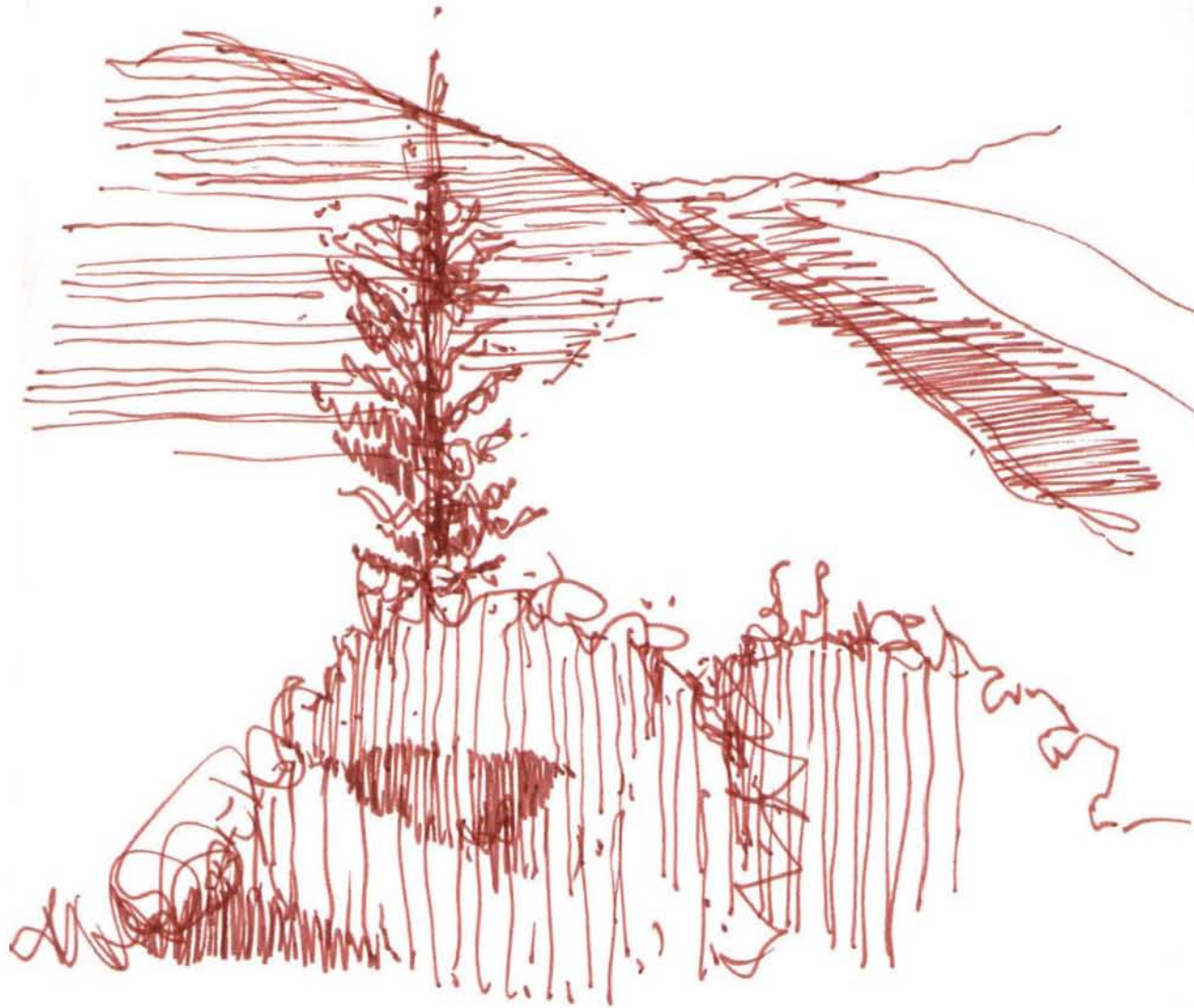
Sombras y Texturas

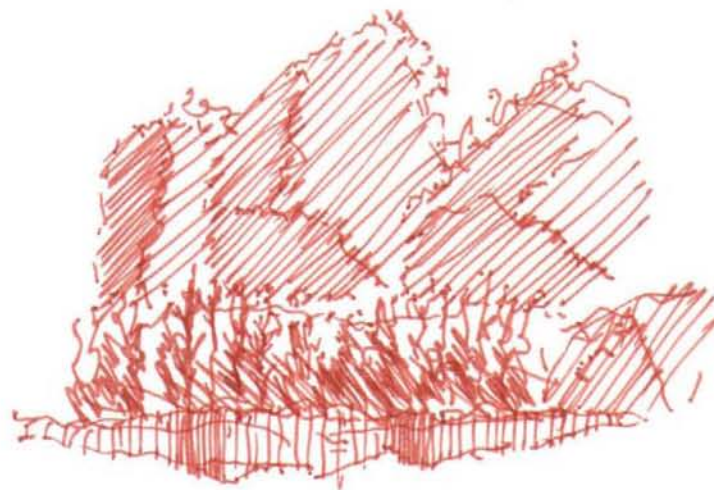
En los dibujos de los catálogos de texturas y claroscuros, se busca hacer evidente la búsqueda de los distintos tipos de luces, sombras y texturas que aparecen en el lugar. Se notan las distintas variaciones de la mina del lápiz para indicar unas más tenues que otras, vemos que los elementos recurrentes en las tres imágenes son roca, ramas y pliegues detallados entre montañas. Las texturas son evocadas a partir de hachurados, en distintas direcciones o valores tonales, también a través de superficies.

SIMBOLOGÍA

-  Texturas a través de hachurados
-  Objetos del paisaje (luz/sombra)
-  Texturas a través de manchas











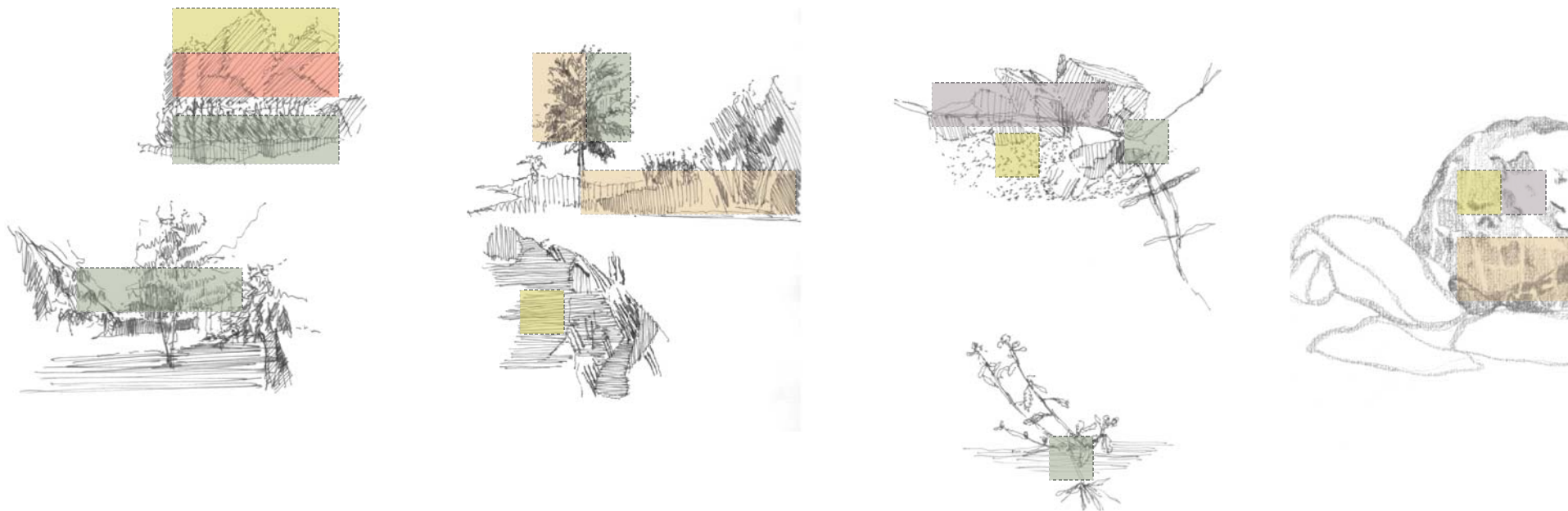
Catálogos gráficos: Elementos aislados
Dibujo 2: Natalia García





Catálogos gráficos: Elementos aislados
Dibujo 3: María Teresa Rivero



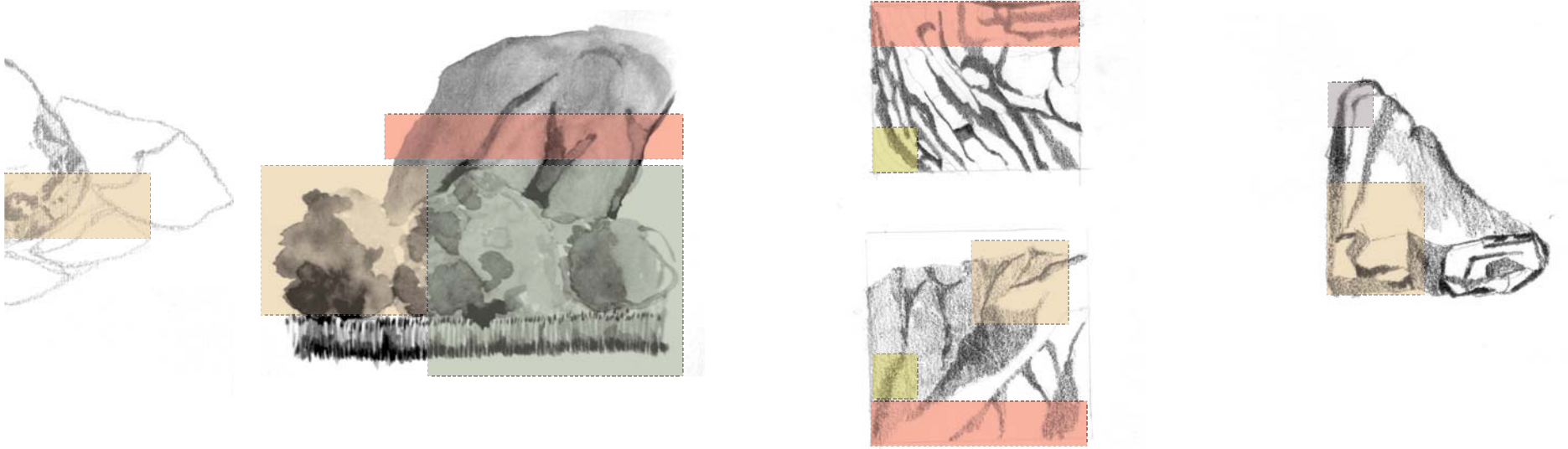


SIMBOLOGÍA

- Textura
- Luz y sombra
- Vegetación
- Relieve montaña
- Piedra

El dibujo 1 se compone por 6 elementos aislados, representan parte de los elementos del suelo, ramas y rocas, recortes de las montañas y de la vegetación que se despliega al frente, (los distintos hachurados separan 3 planos) y distintos tipos de árboles aparecen.

El dibujo 2 muestra 2 elementos, el primero de ellos, representa una roca que resalta en medio de las demás, se detallan luces, sombras y texturas que posiblemente provengan del primer estudio que se hizo en el catálogo de claroscuros. La segunda imagen compuesta por un dibujo de tres planos a color, muestra un costado de la montaña, la vegetación de árboles y pastizales que se despliegan al frente.

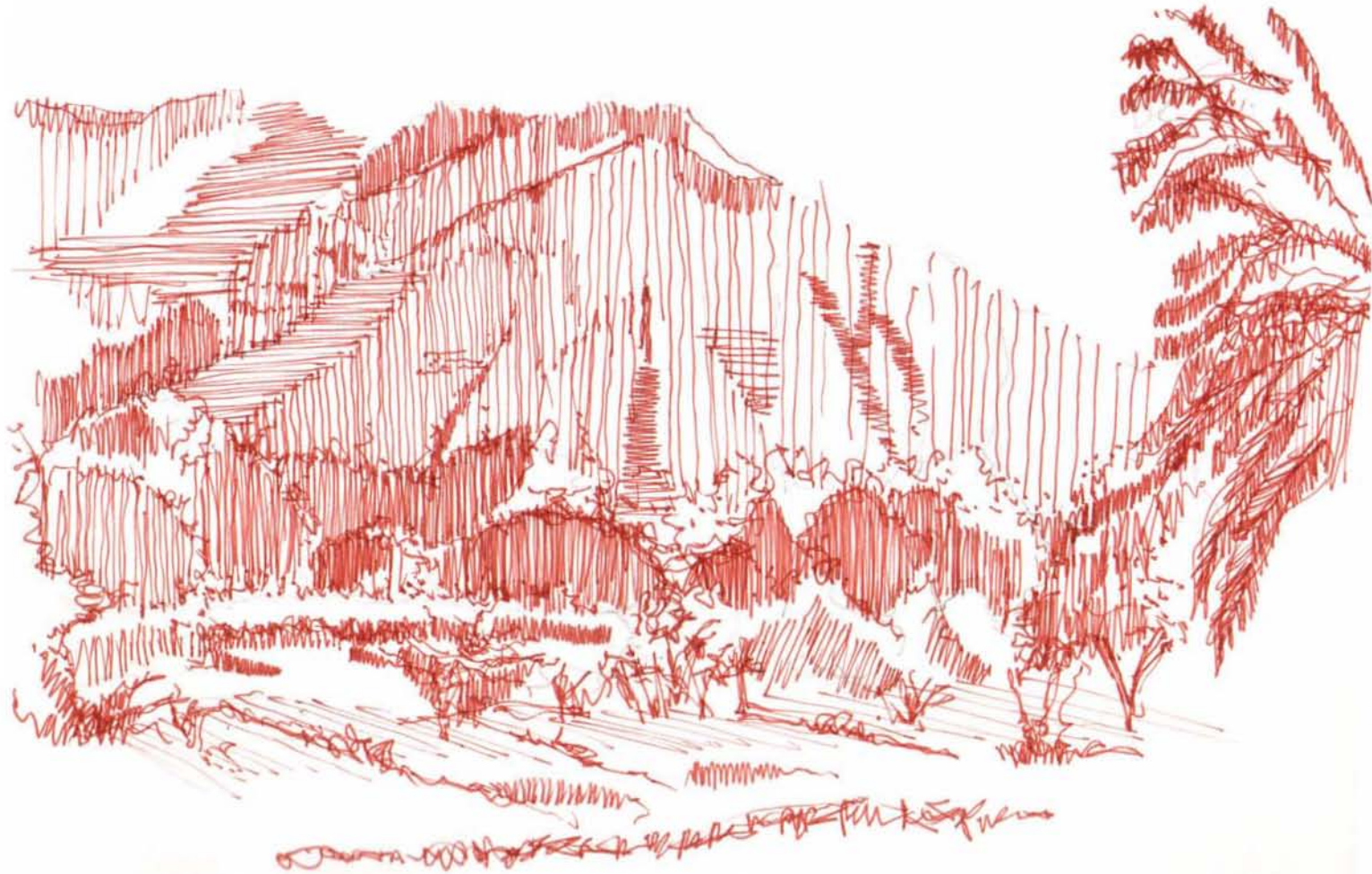


El dibujo 2 que se compone por tres elementos aislados, representan sobretodo texturas de objetos como rocas y montañas. Se hacen evidentes sobre todo los pliegues y las sombras que estos proyectan, se hacen visibles los distintos relieves que se pueden obtener de los elementos del paisaje.

En general, los tres dibujos de elementos aislados, representan detalles de los costados de las montañas, representando colores, sombras, luces y texturas. También vemos la aparición de detalles de vegetación, como árboles, pastizales y ramas. Por otro lado observamos que las rocas suelen aparecer en los tres dibujos, siendo un elemento importante del lugar.



C O M P O S I C I Ó N

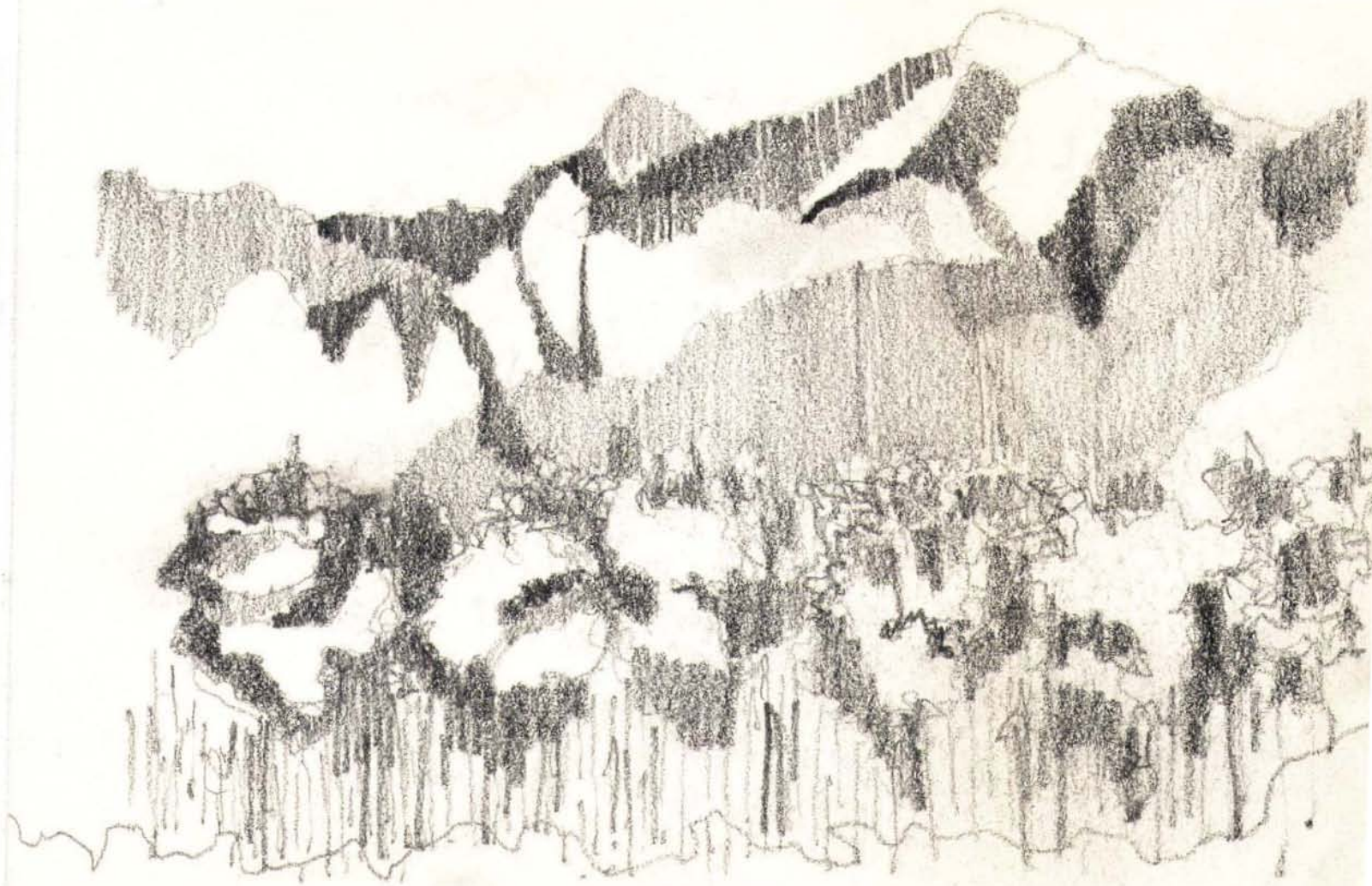


Dibujo 1: Bruno Arancibia

166



Dibujo 2: Natalia García

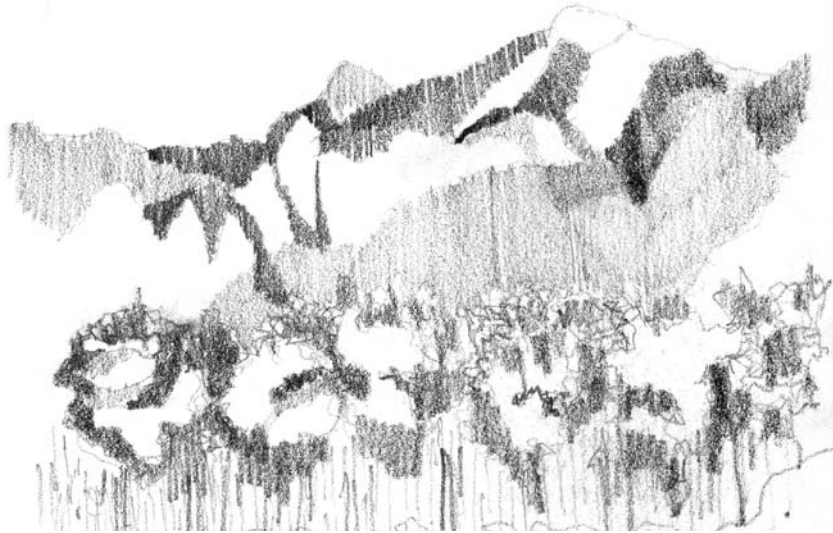




Dibujo 1



Dibujo 2



Dibujo 3

Los tres dibujos finales representan la vista hacia la cadena de montañas y la vegetación que se expande al frente. Los dibujos 1 y 3, provocan una sensación de cercanía de los elementos, lo que se explica por el tamaño de los árboles representados, siendo estos más grandes por lo tanto más cercanos al observador. Por otro lado, el dibujo 2 representa con lejanía la vegetación y las montañas imponentes al fondo, como una vista global del paisaje. En los tres dibujos se evoca la luz y por lo tanto las sombras que se proyectan en los árboles y en las montañas. Se identifican los relieves montañosos y las copas frondosas de los árboles. El dibujo 1 detalla vegetación, vemos distintos tipos plantas y de planos de visión (montañas, cultivo, matorrales y palmeras) el dibujo 3, menos detallado consta de cierto dinamismo debido a la direccionalidad del trazo, como si el viento interviniera en el dibujo. El numero 2 enfatiza los pliegues sombríos de las montañas, detallando su superficie.

La metodología propuesta en esta última parte implicó en primer lugar un acercamiento al paisaje a nivel sensitivo, en segundo lugar la traducción de este al papel mediante el dibujo para entender el paisaje. En el recorrido a través de Meztlán, Hidalgo, se hizo prueba de los ejercicios presentados en la metodología. Los 4 observadores/dibujantes presentaron distintos resultados arrojados en los dibujos, sin embargo se logró obtener una cierta homogeneidad en la percepción del paisaje.

En el primer ejercicio sobre observación, reconocimiento y reflexión, notamos diferencias entre los 3 dibujos sin embargo todos tienen en común una primera lectura que se hace evidente a la hora de observar el paisaje, esta es la morfología del paisaje, la cadena de montañas que rodea al pueblo de Meztlán. Es decir que este se convierte en el elemento principal, desde el cual se comienzan a desplegar los demás elementos y por lo tanto la relación de la persona con el sitio.

En este segundo punto, interesante a desarrollar, la mayoría de los primeros dibujos de acercamiento al sitio, (los de observación como los esbozos in situ), traducen un cuestionamiento que se produce al momento de contemplar el paisaje, se trata de la posición de la persona, como espectador del lugar. Entonces surgen estas traducciones en el papel, por una parte escritas, "sentarse de frente al cielo" (dibujo observación 3) o dibujadas, en donde aparece la persona señalada y rodeada de una inmensidad de curvas de nivel.

Esto nos conlleva a retomar las ideas citadas con anterioridad.

En Revelación del lugar: Apuntes sobre el caminar, Alberto Ruiz de Samaniego, en donde se establecían ciertos parámetros de reconocimiento del yo en el lugar; por un lado la reflexión del paisaje y por el otro la reflexión del "yo" en el paisaje.

En los dibujos vemos que la persona se muestra en cierta forma inferior frente a la fuerza de las montañas que se extienden a su alrededor.

Se toma entonces conciencia a través del dibujo, de la corporalidad/existencia del observador/dibujante y de la realidad que lo rodea.

En los ejercicios de memoria espacial o de retentiva, se buscó una profundización en la observación del paisaje y por lo tanto una reflexión sobre lo observado y dibujado.

En los tres casos de dibujos, percibimos que existe un trabajo que mezcla la memoria y la observación. Al platicar con los dibujantes sobre este ejercicio, estos se encontraban con la dificultad de representar el paisaje al haberlo visto una sola vez y dibujarlo sin haber vuelto a mirar; ya que no recordaban de manera fácil como estaba constituido el paisaje.

Se comienza a notar en el segundo dibujo efectuado, que existe una puntualización en la observación al verse obligados a recaudar más información visual para corregir y completar el primer dibujo, que a simple vista podría parecer faltante de información.

Los dos primeros dibujos conllevaron a los dibujantes a cuestionarse sobre la composición del paisaje en sí, es decir sobre los elementos que lo constituyen, se dieron cuenta que al evitar el vaivén del ojo mientras se dibuja, la información captada en la primera vista, no era suficiente para memorizar la composición del paisaje.

Surgen entonces preguntas sobre lo que queremos representar, ¿cómo son las montañas? ¿Cuál es mi primer plano? ¿Hacia que lado se desliza el relieve del paisaje? ¿Cómo represento este relieve? ¿Qué tipo de vegetación existe?

Como lo citamos anteriormente en la parte sobre lenguaje, estructura y elementos del dibujo, este busca en parte definir las formas, la estructura, la posición de los objetos, las direcciones... poder representar el espacio a través de un pensamiento visual.

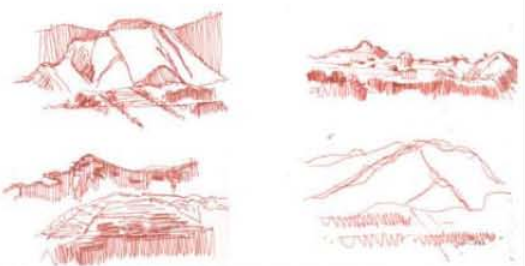

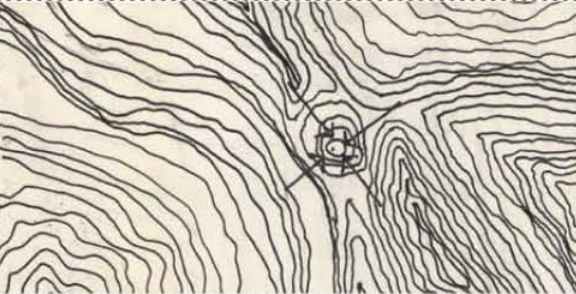
Y el último dibujo al ser una combinación resultante entre los dos primeros y la observación continua mientras se dibuja, es prueba de los cuestionamientos que surgieron en los dos dibujos anteriores, es una continua corrección, como lo llamaría Berger y reflexión del paisaje al lograr estructurar un dibujo más complejo que los anteriores, que cuenta con más información asimilada sobre los elementos que constituyen el lugar y es prueba de la reflexión del mismo al hacer evidente los aspectos que a primera vista aparecían como obvios al sujeto y aparentemente memorizados. (lo cual nos damos cuenta que no ocurre en los dos primeros dibujos).

En parte el ejercicio de retentiva pero sobretodo el ejercicio sobre los claroscuros y los elementos aislados, permitieron un análisis más profundo sobre cada uno de los elementos, en donde intervinieron distintos tipos de representaciones que permitieron entender las texturas del lugar, (sobretodo rugosas), la dirección de la luz que recae en los objetos, (fuerte presencia de luz solar) y los elementos propios del paisaje.

Vemos que entre los elementos comúnmente representados se encuentran las rocas y las ramas de la vegetación, entendemos las formas de cada uno y las texturas que los definen gracias a los hachurados y los distintos tonos utilizados. Las montañas y sus pliegues aparecen en la mayoría de los dibujos, así como las variaciones de la vegetación, volviéndose así un aspecto relevante del lugar. Las formas que surgen son sobretodo irregulares y dinámicas.

En las paletas de colores se reflexionan las tonalidades del paisaje y en los tres catálogos dibujados se encuentran el café y el verde como los más recurrentes. El catálogo de texturas y el de colores pueden ser un sistema de referencia para futuros usos, tanto en la pintura como en la arquitectura. Finalmente el dibujo sobre la composición de una vista, es en parte un resumen de lo anteriormente dibujado y por lo tanto reflexionado, nos deja entender que el paisaje de Meztlán está compuesto por cadenas de montañas como elemento principal, es la frontera que separa distintas regiones o planos visuales. En los tres dibujos, se muestra la preocupación por develar el relieve que compone a las montañas, los pliegues que mediante el uso de claroscuros permiten darle volumen y textura al dibujo. Se establecen también ciertas conexiones o irrupciones de estas fronteras, al establecerse elementos que saltan en segundo plano como son en este caso las filas de árboles y tierras de cultivo que nacen al pie de la montaña. En los tres casos la representación de los árboles, se da también mediante un juego de tonalidades del lápiz o en distintos hachurados que nos dan a entender voluminosidad y al mismo tiempo espacios más contenidos, con distintas calidades de luz y de sombras. Finalmente en algunos de los dibujos, vemos en primer plano, una vegetación con menos densidad y variada, que nos habla de un espacio más abierto y plano.




Anexo de tablas resumen (esbozos in-situ)

Ejercicio 2 ESBOZOS IN-SITU	ELEMENTO PRINCIPAL	ELEMENTOS SECUNDARIOS	PLANOS VISUALES	TIPO DE VISTA	PERCEPCIÓN DEL YO
 <p>1</p>	<p>sí</p> <p>+ Montañas +Vegetación</p>	<p>sí</p> <p>+ Morfología de las montañas +Vegetación +Tierra</p>	<p>sí</p> <p>+ 4 planos distintos</p>	<p>+ De frente, distintos acercamientos</p>	<p>NO</p>
	<p>+ Montañas +Vegetación</p>	<p>+ Morfología de las montañas +Vegetación (árboles)</p>	<p>+ 2 planos distintos</p>	<p>+ De frente, dinámico</p>	<p>NO</p>
	<p>sí</p> <p>+ Curvas de nivel</p>	<p>sí</p> <p>+ Señalamiento de la persona</p>	<p>NO</p>	<p>+ Vista aérea</p>	<p>sí</p> <p>+ Posición de la persona en el espacio</p>

Anexo de tablas resumen (retentiva)

Ejercicio 3
MEMORIA ESPACIAL / RETENTIVA

	INFORMACIÓN ELEMENTO PRINCIPAL	INFORMACIÓN ELEMENTOS SECUNDARIOS	APARICIÓN PLANOS VISUALES	OTROS ELEMENTOS (Detalles)
1	<p>sí</p> <p>+ Contorno de las montañas + 3 Bloques dibujados</p>	<p>sí</p> <p>+ Texturas aparentes de vegetación y relieves</p>	<p>sí</p> <p>+Primer plano</p>	<p>NO</p>
2	<p>sí</p> <p>+Aparición de una cuarta montaña +Reacomodo de la proporción y del emplazamiento de las montañas</p>	<p>sí</p> <p>+ Texturas aparentes de vegetación y relieves +Aparición de árboles</p>	<p>sí</p> <p>+Segundo y tercer plano</p>	<p>NO</p>
3	<p>sí</p> <p>+Claridad en el trazo de las montañas +Percepción de relieves y texturas +Se completan y se reubican las montañas</p>	<p>sí</p> <p>+ Texturas aparentes de vegetación y relieves +Aparición de árboles</p>	<p>sí</p> <p>+ Cuarto plano, elemento cercano</p>	<p>sí</p> <p>+ Árboles detallados +Texturas y sombras</p>

Ejercicio 3 MEMORIA ESPACIAL / RETENTIVA	INFORMACIÓN ELEMENTO PRINCIPAL	INFORMACIÓN ELEMENTOS SECUNDARIOS	APARICIÓN PLANOS VISUALES	OTROS ELEMENTOS
<p>1</p> 	<p>SÍ</p> <p>+ Contorno de las montañas + 5 Bloques dibujados</p>	<p>NO</p>	<p>SÍ</p> <p>+Primer plano</p>	<p>NO</p>
<p>2</p> 	<p>SÍ</p> <p>+Aparición de una segunda línea de contorno +Reestructuración de algunos contornos</p>	<p>NO</p>	<p>NO</p> <p>+Mismo que en el primer dibujo</p>	<p>NO</p>
<p>3</p> 	<p>SÍ</p> <p>+Se completa el dibujo con más bloques de montañas +Cambio en la forma de la línea +Unión de los bloques</p>	<p>NO</p>	<p>SÍ</p> <p>+ Sugerencia de un segundo plano dado por la unión de la línea</p>	<p>NO</p>

Ejercicio 3
MEMORIA ESPACIAL / RETENTIVA

INFORMACIÓN
ELEMENTO PRINCIPAL

INFORMACIÓN
ELEMENTOS SECUNDARIOS

APARICIÓN PLANOS
VISUALES

OTROS ELEMENTOS
(Detalles)

sí

sí

sí

NO

+ Contorno de las
montañas
+ 3 Bloques dibujados

+ Línea de suelo

+Tres planos

sí

sí

NO

NO

+Aparición líneas de
contorno
+Reacomodo de la
proporción y
reubicación las
montañas

+ Aparición de árboles
en la línea de suelo

+Mismos que en el
primer dibujo

sí

sí

sí

NO

+Claridad en el trazo
de las montañas
+Cambio en la forma
de la línea
+Se completan y se
reubican las
montañas

+ Cambio en la
perspectiva de los
árboles

+ Cuatro planos

1

2

3

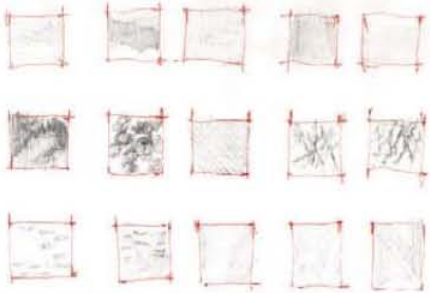
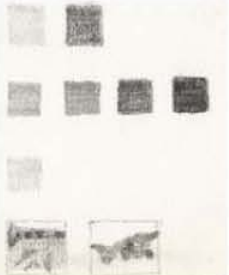
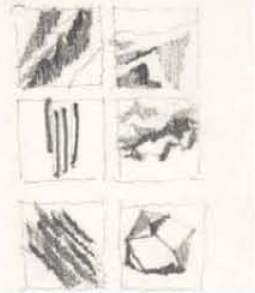
Anexo de tablas resumen (catálogo colores)

Ejercicio
CATÁLOGOS GRÁFICOS

	TÉCNICA	TEXTURA	LUZ Y SOMBRA	ELEMENTO O COLOR RECURRENTES	VARIACIÓN DE FORMAS Y ELEMENTOS
1	 <p>+ Acuarela</p>	<p>sí</p> <p>+ Textura transparente +Heterogénea</p>	<p>sí</p> <p>NO</p>	<p>sí</p> <p>+ Verde y café</p>	<p>NO</p>
2	 <p>+ Acuarela</p>	<p>sí</p> <p>+ Textura transparente +Heterogénea</p>	<p>sí</p> <p>NO</p>	<p>sí</p> <p>+ Verde y café</p>	<p>NO</p>
3	 <p>+ Acuarela</p>	<p>sí</p> <p>+ Texturas transparentes y opacas +Homogénea</p>	<p>sí</p> <p>+ Tonalidades cafés que varían de oscuro a claro</p>	<p>sí</p> <p>+ Verde y café</p>	<p>NO</p>



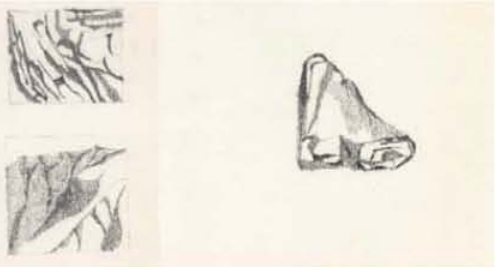
Anexo de tablas resumen (catálogo texturas)

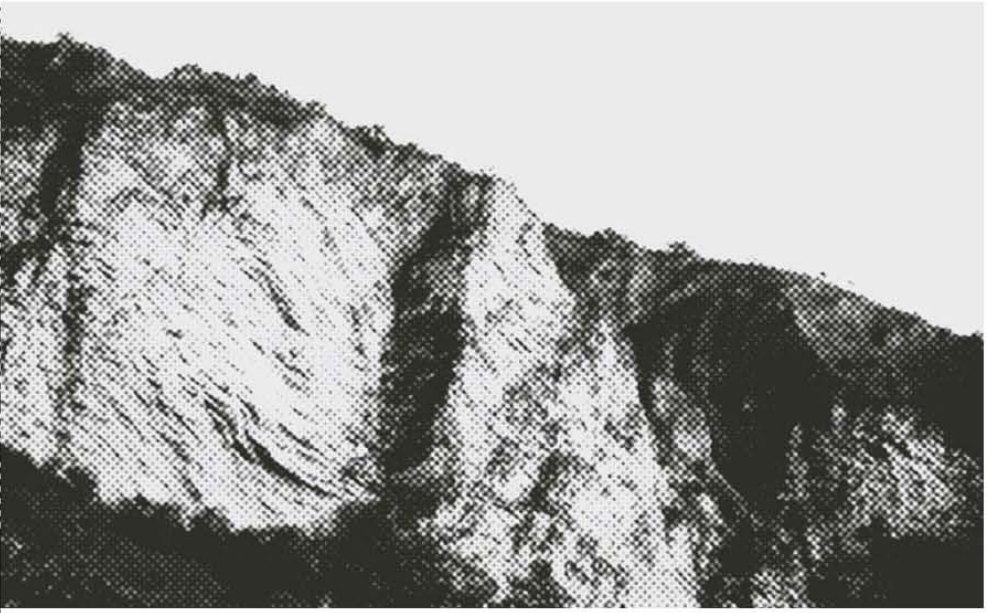
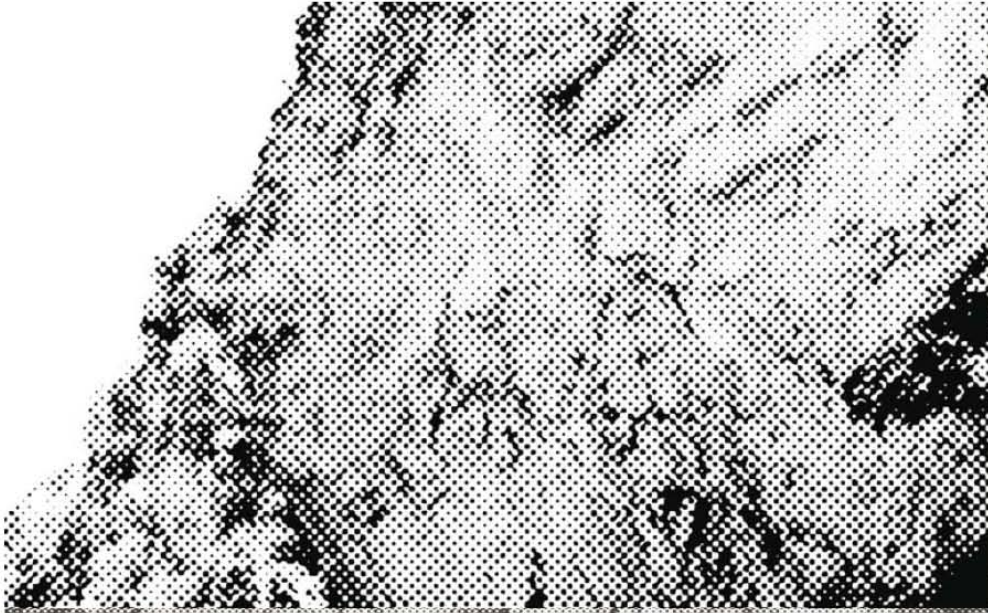
Ejercicio
CATÁLOGOS GRÁFICOS

	TÉCNICA	TEXTURA	LUZ Y SOMBRA	ELEMENTO O COLOR RECURRENTE	VARIACIÓN DE FORMAS Y ELEMENTOS
<p>1</p> 	<p>+ Lápiz</p>	<p>+ Textura rugosa, hachurados y contornos</p>	<p>+ Distintas intensidades en la tonalidad del lápiz pero en general son grises homogéneos</p>	<p>+ Grises</p>	<p>NO</p>
<p>2</p> 	<p>+ Lápiz</p>	<p>+ Textura lisa, manchas</p>	<p>+ Paleta de grises a negros +Diferencia de luz y sombra en el relieve de la montaña</p>	<p>+ Grises</p>	<p>NO</p>
<p>3</p> 	<p>+ Lápiz</p>	<p>+ Texturas rugosas, hachurados en distintas direcciones</p>	<p>+ Tonalidades de clarooscuro muy marcadas +Diferencia entre la luz y la sombra en cada elemento</p>	<p>+ Negros</p>	<p>NO</p>

Anexo de tablas resumen (elementos aislados)

Ejercicio
CATÁLOGOS GRÁFICOS

	TÉCNICA	TEXTURA	LUZ Y SOMBRA	ELEMENTO O COLOR RECURRENTE	VARIACIÓN DE FORMAS Y ELEMENTOS
<p>1</p> 	<p>sí</p> <p>+ Estilógrafo sepia</p>	<p>sí</p> <p>+ Textura rugosa, hachurados y contornos</p>	<p>sí</p> <p>+ Distintas intensidades de luz y sombra mediante hachurados</p>	<p>sí</p> <p>+ Vegetación</p>	<p>sí</p> <p>+ Contornos rígidos + Elementos detallados</p>
	<p>sí</p> <p>+ Lápiz</p>	<p>sí</p> <p>+ Textura lisa, transparencias + manchas</p>	<p>sí</p> <p>+ Diferencias de luz y sombra por las tonalidades de grises a negro + color de claro a oscuro (café y verde) de la acuarela</p>	<p>sí</p> <p>+ Piedra</p>	<p>sí</p> <p>+ Formas dinámicas e irregulares + contorno dado por el color y las sombras</p>
<p>3</p> 	<p>sí</p> <p>+ Lápiz y acuarela</p>	<p>sí</p> <p>+ Texturas lisas + manchas</p>	<p>sí</p> <p>+ Tonalidades de clarooscuro muy marcadas + Diferencia entre la luz y la sombra que permite resaltar los pliegues de las montañas</p>	<p>sí</p> <p>+ Relieve</p>	<p>sí</p> <p>+ Formas dinámicas e irregulares + Pliegues detallados</p>



C O N C L U S I O N E S

En la primera parte de esta tesis, se presentó una evolución histórica del dibujo, partiendo desde los inicios en el Arte del Paleolítico Superior y consolidándose en el Renacimiento, las prácticas del dibujo han pasado por distintos procesos y mutaciones que corresponden a las convenciones de la época y a las motivaciones de cada dibujante, sin embargo la base sobre la cual surgieron las primeras imprentas encontradas en las cavernas continúa siendo la misma en nuestro tiempo. Con la base, me refiero al aspecto primario y esencial del acto de dibujar es decir la intención de relacionar y pensar la realidad sobre el individuo que dibuja, la imagen dibujada y el soporte sobre el cual se dibuja. Desde el Paleolítico, se establece que el dibujo forma parte de la evolución de la conciencia del ser humano, la cual está vinculada a los factores que acabamos de nombrar en los que se hace evidente la relación del hombre con su entorno. Este se vuelve el punto de partida de la presente tesis, que corresponde al cuestionamiento siguiente: El porqué y el para qué se dibuja.

Después de revisar los procesos históricos del dibujo y la manera en la que se genera nuestro primer conocimiento de la realidad a través de la percepción sensorial y la interpretación de los datos recibidos del exterior, nos damos cuenta que el dibujo es un puente entre lo perceptivo-objetivo y la interpretación-subjetiva, asevera la realidad, es decir que el dibujo implica concientización del yo y reflexión del entorno. Esta es en parte, la respuesta que sustenta Juan Acha sobre el cuestionamiento anterior sobre el dibujo.

A partir de esta implicación intrínseca del dibujar, (concientizar la realidad y el enfrentamiento del hombre con la misma), la segunda parte de la tesis, se concentra en una realidad específica, es decir en un entorno en el que se desenvuelve tanto nuestra disciplina arquitectónica como la artística y la filosófica, entre otras. Con este entorno, me refiero específicamente al paisaje. Al exponer y definir el término del paisaje, concluimos que es un espacio natural delimitado por la observación de un espectador, es decir que el paisaje existe como un recorte de naturaleza identificado por la mirada.

Desde siglos remotos, el hombre se ha vinculado a este espacio mediante la necesidad de entender cómo se constituye, qué es lo que lo define, en donde reside su esencia o su atracción, por lo tanto busca relacionarse él mismo con las experiencias y las sensaciones contemplativas que se desprenden de esta estructura física conformada por elementos materiales. Este intención se encuentra ligada a nuestras disciplinas de estudio, ya que el arquitecto o/y el artista que trabaja con el paisaje busca decodificar el sitio. Con esto me refiero, a que busca entender las relaciones que se establecen entre él mismo-observador y la realidad paisajística que se tiene enfrente. Observa con la firme intención de saber qué es lo que esconde o cual es la naturaleza de este espacio o simplemente en enfocarse en las sensaciones que transmite la contemplación.

Los últimos párrafos sobre el paisaje, son prueba de cómo se desarrollan estos intentos por desglosar la observación del lugar, ya sea desde el punto de vista de filósofos, arquitectos o artistas, quiénes en la historia han dejado huella de un contacto sensible con el paisaje. Y concluimos que dentro de sus propios cuestionamientos, se encuentra la inquietud de analizarlo, registrarlo, memorizarlo con el último fin de acercarse a la realidad que están percibiendo y contemplando, y aunque los objetivos sean divergentes, notamos que el dibujo es una de las herramientas que emplean para resolver esta inquietud de lo desconocido, de lo que se despliega más allá de la mirada y logra que el observador pueda sentar cabeza reteniendo nuevos pensamientos e ideas que surgen de la confrontación con el sitio.

A partir de estas conclusiones, se construyó en la tercera parte de esta tesis, una metodología basada en la necesidad de leer y retener el paisaje mediante el dibujo. Esta lectura se estructura entorno al análisis, registro y memoria del lugar. Los ejercicios que se plantean, ligan de manera íntima las reflexiones sobre la observación y la percepción del entorno, permitiendo acortar el trecho que separa la exterioridad del pensamiento del sujeto.

En la aplicación de esta metodología, se notó sobretodo en los primeros ejercicios de aproximación al paisaje de Metztlán, que existe una concientización de los elementos que aparecen a primera vista, las cadenas de montañas por ejemplo, pero también se demuestra gráficamente, en el hecho de dibujarse a sí mismo señalado mediante flechas o puntos, que existe una necesidad de entender cual es el lugar de la persona que se encuentra observando y dibujando, es decir que se hace conciencia del “yo” en el paisaje, el emplazamiento de la persona se hace evidente, ya que es el observador el que define el plano de visión, él es el que limita la mirada hacia lo que se quiere y se busca ver, es a partir del comienzo del dibujo que se hace la toma de conciencia del “yo” en el lugar, y a partir de ahí empieza a estructurar mediante el dibujar, la realidad de lo observado. Entonces comienzan a surgir las reflexiones y las preguntas sobre la constitución de ese marco de paisaje, las cuales no eran lo suficientemente claras cuando no se tenía a la mano lápiz o pluma y papel. Esto se hizo evidente en los ejercicios llamados de retentiva, el primer dibujo cuyas instrucciones fueron las siguientes : observar el paisaje y dibujarlo sin volverlo a mirar, careció completamente de información.

Esto nos indica que con el simple hecho de percibir, no se retienen todos los datos que se quieren imprimir en la memoria, se realizó una visión general del sitio pero nunca se cuestionó la relación entre los elementos percibidos. Estas relaciones, que nos remiten al capítulo I sobre definiciones del dibujo, lenguaje, estructura y composición, hablan de la proximidad de los objetos, de las características de cada uno de ellos, de la luz que proyectan o reciben, de la cantidad de elementos que existen y de las posibles vistas que se pueden obtener en un mismo sitio entre otras.

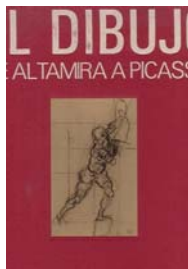
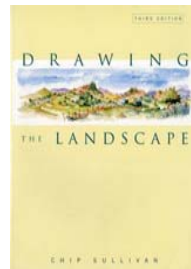
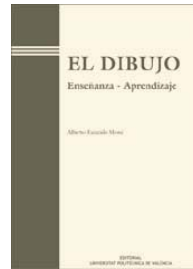
En este caso, los dibujos siguientes de retentiva muestran como van surgiendo las respuestas a los planteamientos de cada observador, al corregir y aumentar la información con respecto al primer dibujo, el cual los empujó a seguir registrando cada vez con más detalle, la realidad observada. En el caso del trabajo de un arquitecto con el paisaje, es importante el entendimiento del lugar con el que se va a trabajar; y estos cuestionamientos surgen en el lugar mismo pero se vuelven punzantes cuando se dibujan, ya que se analizan y se entienden las relaciones de las que hablábamos con anterioridad y sobretodo se registran para su uso futuro.

Al no poder encontrarse la mayoría del tiempo in-situ, los apuntes gráficos serán un apoyo en caso de querer recordar elementos que llamaron la atención o que necesitaban ser recordados (por ejemplo, el caso de marcar los árboles como elementos que dan sombra, qué tipo de sombra y hacia que dirección se proyecta).

En los dibujos de Meztlán, se registraron en el caso de cada persona en particular, los elementos que se consideraron como característicos del sitio, ya sean las rocas, ramas, montañas, árboles y pastizales. Se dibujaron formas, texturas y colores que se fijan en la memoria. El dibujar las texturas, en este caso los pliegues de la roca, pueden sugerirnos el uso de materiales, entender el comportamiento y las sensaciones de un material pétreo. Simplemente para tener el registro del paisaje a trabajar, la confirmación de lo que se observó y a partir de ahí tener un punto de partida para construir, intervenir, moldear o retratar el paisaje, ideas que pueden surgir a partir del trabajo de la memoria y la reconstrucción de lo que fue visto y aterrizado en el papel.

Finalmente, concluyo que esta presente tesis enfoca su primordial objetivo en utilizar el dibujo como una vía de análisis del paisaje y a través de la metodología construida, dar el primer paso de acercamiento hacia el conocimiento real del paisaje, no como una copia sino como una imagen reflexionada que permite obtener y comunicar información visual. De igual forma permite enfrentarse directamente con el entorno de la naturaleza, entender sus formas y relaciones, lo cual a su vez permite fijar estructuras en la memoria, diseñar nuevas combinaciones y trazos dinámicos, aprendiendo a observar con la debida atención, se aprende a crear y a imaginar.

Por último, dibujar permite incrementar la escala de concientización del medio en el que nos movemos, lo cual implica tomar parte activa en la adaptación del mundo entre el hombre, la mente y las cosas, espacios vitales y naturaleza, un mundo en mutación constante que es necesario analizar tanto en el oficio de la arquitectura como en el de las artes.



BIBLIOGRAFÍA

- ARRHEIM Rudolf, *Arte y percepción visual : psicología del ojo creador*, Madrid Ed. Alianza, 1999.
- ACHA Juan, *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, 1ªed, Ediciones Coyoacán, 1999.
- ACHA Juan, *Introducción a la teoría de los diseños*, 4ªed, Editorial Trillas, 2009.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinción* Editorial Taurus, 1999.
- BEGUIN François, *Le paysage*, Paris, Ed. Flammarion, 1995.
- BERGER John, *Sobre el dibujo*, Barcelona Ed. Gustavo Gili, 2011.
- BERQUE Augustin, *Cosmofanía y paisaje moderno*, Paisaje y Pensamiento, Javier Maderuelo, ABADA Editores, 2006.
- DE LA FUENTE Beatriz, *El arte, la historia y el hombre:Arte prehispánico de México: estudios y ensayos*. Ed. El colegio Nacional, México 2003
- FACUNDO MOSSI, *El dibujo: Enseñanza y aprendizaje* Ed. Alfaomega Universidad Politecnica de Valencia, 2003.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB Federico, GARCÍA ZAMBRANO Ángel Julián, *Territorialidad y paisaje en el altepetl del siglo XVI*, México : Fondo de Cultura Económica : UNAM, Instituto de Geografía, 2006.
- E.GOLDSTEIN Bruce, *Sensación y percepción*, México, Cengage Learning Editores, 2011.
- GÁMIZ GORDO Antonio, *Ideas sobre análisis, dibujo y arquitectura*, Universidad de Sevilla, 2003.
- HUTCHISON Edward, *El dibujo en el proyecto del paisaje*, Ed. Gusavo Gili, 2012.
- KLEE Paul, *Bases para la estructuración del arte*, 4ªed. Ediciones coyoacán, México 2001.
- LEWIS-WILLIAMS J. David, *La mente en la caverna: La conciencia y los orígenes del arte*, Ed. Akal 2005
- LOPEZ Francisco, MORENO Oscar, *Dibujo y conocimiento, sentidos del dibujo en la universidad*, Ed. Universidad de Bogotá, Jorge Tadeo Lozano.

MADERUELO Javier, *Paisaje y pensamiento*, Madrid, ABADA Editores, 2006.

MADERUELO Javier, *El paisaje, génesis de un concepto*, Madrid, ABADA Editores, 2006.

MADERUELO Javier, *Paisaje y Arte*, Madrid, ABADA Editores, 2007.

MERLEAU PONTY Maurice, *Fenomenología de la percepción*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1984.

MERLEAU PONTY Maurice, *El ojo y el espíritu*, Ediciones paidós, 1986.

MICKLEWRIGHT Keith, *Dibujo: perfeccionar el lenguaje de la expresión visual*, Barcelona, Ed.Blume, 2006.

MONDRIAN Piet, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral editores, 1973.

PALLASMAA Juhani, *La mano que piensa*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2006.

PIGNATTI, Terisio, *El dibujo: de Altamira a Picasso*, Ed. Madrid Cátedra, 1981.

RUSKIN John, *Técnicas de dibujo*, Ediciones Laertes, 1999.

SEGUI DE LA RIVA Javier, *Dibujo de concepción, dibujar y proyectar*, cuadernos del instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid, España 2003.

SEGUI DE LA RIVA Javier, *Acerca de algunas incongruencias en la enseñanza del dibujo y del proyecto arquitectónico*, Escritos para una introducción al proyecto arquitectónico, D.I.G.A., Madrid, 1996.

SULLIVAN Chip, *Drawing the landscape*, NY, Ed. Van Nostrand Reinhold, 1995.

TORREANO John, *Dibujar lo que vemos: la percepción de la Gestalt aplicada al dibujo*, Barcelona, Ed. Art Blume, 2008.

Revistas consultadas:

Artículo: Reflexiones sobre la cultura del paisaje en México, CHECA-ARTASU Martín, publicado en la Revista Bitácora, arquitectura no.26/ noviembre 2013-marzo 2014, México, págs. 8-14.

Artículo: Dibujar a mano: una línea bordeando una idea, WINES James, publicado en la Revista Arquine: revista internacional de arquitectura, ISSN 1405-6151, N°. 60, 2012 , págs. 106-110.

Sitios web consultados:

<http://www.marco.org.mx/programas/MaterialEstudioDrAtl.pdf>

“Nuevas visiones del paisaje y las costumbres en Iberoamérica (1900-1930)”. En: Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales

<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/anticipar-el-jardin-el-talud-y-la-selva>

http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista%202_4.pdf Universidad de Granada, España.

http://www.javierseguidelariva.com/publicaciones/Articulos/DibujarProyectar%20HJ/I_DIBUJAR%20PROYECTAR%20I.pdf

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE LAS IMÁGENES



Imagen 1 :Toro, Cueva de Lascaux, 1920 extraído de *El dibujo :De Altamira a Picasso*/ Tersio Pigantti



Imagen 2 : El retrato en el mundo prehispánico, figura pintada en muro, Cacaxtla, Tlaxcala, foto Flor Garduño recuperado de *El arte, la historia y el hombre, Arte prehispánico de México: estudios y ensayos*. Beatriz de la Fuente Ed El colegio Nacional, México 2003



Imagen 2 : El retrato en el mundo prehispánico, figura pintada en muro, Cacaxtla, Tlaxcala, foto Flor Garduño recuperado de *El arte, la historia y el hombre, Arte prehispánico de México: estudios y ensayos*. Beatriz de la Fuente Ed El colegio Nacional, México 2003



Imagen 4: Dibujos de estudio de Delacroix previos a la pintura *Árabe sentado*, Delacroix 1832 extraído de *Vida y obra de Eugène Delacroix*, Charles Baudelaire ed. Casimiro. 2011.



Imagen 5: Drawing notted in the manner of a net, Paul Klee 1920. Extraído de <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online> 2011.



Imagen 7: Pensar visualmente, extraído de *El dibujo*, Keith Micklewright, Ed. Blume Barcelona 2006



Imagen 3 :

El retrato y condición histórica en el mundo prehispánico, foto Flor Garduño extraído de *El arte, la historia y el hombre, Arte prehispánico de México: estudios y ensayos*. Beatriz de la Fuente Ed El colegio



Imagen 3 :

El retrato y condición histórica en el mundo prehispánico, foto Flor Garduño extraído de *El arte, la historia y el hombre, Arte prehispánico de México: estudios y ensayos*. Beatriz de la Fuente Ed El colegio



Imagen 4 :

Estudio de un perfil, Leonardo Da Vinci, extraído de *El dibujo, enseñanza -aprendizaje* de Alberto Facundo Mossi. 2001, Ed. Alfaomega.



Imagen 4 :

Dibujos de estudio de Delacroix previos a la pintura Chopin, Delacroix 1838 extraído de *Vida y obra de Eugène Delacroix*, Charles Baudelaire ed. Casimiro. 2011.



Imagen 8:

Victor Hugo, Paisaje con castillo.
Pensar visualmente, extraído de *El dibujo*, Keith Micklewright, Ed. Blume Barcelona 2006

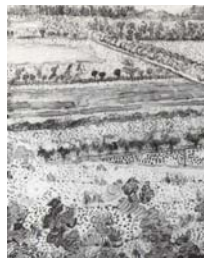


Imagen 8:

Vincent Van Gogh, La crau desde Montmajour.
Pensar visualmente, extraído de *El dibujo*, Keith Micklewright, Ed. Blume Barcelona 2006



Imagen 8:

Vincent Van Gogh, La crau desde Montmajour.
Pensar visualmente, extraído de *El dibujo*, Keith Micklewright, Ed. Blume Barcelona 2006



Imagen 8:

George Seurat, Grupo de familia 1883.
Pensar visualmente, extraído de *El dibujo*, Keith Micklewright, Ed. Blume Barcelona 2006



Imagen 1 :
Aelbert Cuyp
Paisaje Fluvial con Jinetes
1655
http://es.wikipedia.org/wiki/Albert_Jacob_Cuyp



Imagen 2 :
Caspar David Friederich,
El caminante sobre el mar
de nubes
1817 http://www.hamburger-kunsthalle.de/index.php/Galerie_19._Jahrhundert.html



Imagen 3 :
Wiliam Turner, Venice:
San Giorgio Maggiore
Temprana mañana
Tate Modern
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-venice-san-giorgio-maggiore-early-morning-d15254>



Imagen 3 :
Wiliam Turner, The
sketch books of Joseph
Mallord William Turner
Tate Modern
<http://www.tate.org.uk/art/sketchbook/skies->



Imagen 3 :
Wiliam Turner, The
sketch books of Joseph
Mallord William Turner
Tate Modern
<http://www.tate.org.uk/art/sketchbook/skies->



Imagen 4 :
Katsushika Hokusai, Tama
River in the Mushashi
Province, 1831-33, from
*Thirty-Six Views of Mount
Fuji*, Sandra Forty. Ed. Taj
books International 2013



Imagen 5 :
Drawing for Running
Fence, Christo and Jeanne
Claude. New Britain
Museum for American Art
<http://nbmaa.wordpress.com/2010/05/24/collection-highlights-christo-and-jeanne-claude/>



Imagen 5 :
Christo and Jeanne
Claude, Drawing
for Running Fence,
Smithsonian American
Art Museum [http://
americanart.
si.edu/collections/
acquisitions/archive/
acquisition_christo.cfm](http://americanart.si.edu/collections/acquisitions/archive/acquisition_christo.cfm)



Imagen 7 :
Andy Goldsworthy, East
coast cairn and tree in
boulder. Christie's collection
http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5235194



Imagen 8 :
José María Velasco,
Dibujo a lápiz, Cerro de
Santa Isabel. Museo Na-
cional de Arte, INBA. En
territorio Ideal, José María
Velasco, Perspectivas de
una época. Conaculta



Imagen 8 :
José María Velasco,
Dibujo a lápiz, Rocas estu-
dio 1865. Museo Nacional
de Arte, INBA. *En territorio
Ideal, José María Velasco,
Perspectivas de una época.* Conaculta



Imagen 8 :
Atardecer en el Va-
lle de México, 1908.
Colección Carlos Pellicer.
En *José María Velasco,
Pintor del Paisaje Mexi-
cano* Ed. Gobierno del
Estado de México.



Imagen 9 :
Dr. Atl, Apunte para el cua-
dro "El valle verde", Museo
Nacional de Arte, INBA. En
guía estudiantil, Museo
Colección Blastein.



Imagen 9 :
Dr. Atl, Corriente de lava del
14 de Junio Museo Nacio-
nal de Arte, INBA. En guía
estudiantil, Museo Colec-
ción Blastein.

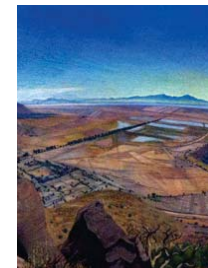


Imagen 9 :
Dr. Atl, Mañana luminosa,
[http://melimelo.com.mx/
el-fish-eye-del-dr-atl/](http://melimelo.com.mx/el-fish-eye-del-dr-atl/)

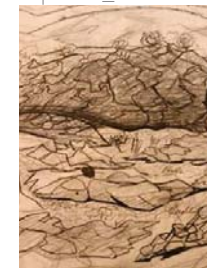


Imagen 10 :
David Alfaro Siqueiros,
Estudio paisaje, en *Siquei-
ros Paisajista*, Ed. RM++
Museo de Arte Carrillo Gil.



Imagen 5 :
Christo and Jeanne Claude, Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California 1972-76 Segments 1, 2B, and 3A, September 10 - 20, 1976, ©Christo Photograph by Gianfranco Gorgon



Imagen 5 :
Christo and Jeanne Claude, Running Fence, <http://minimalexposition.blogspot.mx/2009/11/jeanne-claude-1935-2009.html>



Imagen 6 :
Andy Goldsworthy, East coast cairn and tree in boulder. Christie's collection http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5235194



Imagen 6 :
Andy Goldsworthy, East coast cairn and tree in boulder. Christie's collection http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5235194



Imagen 7 :
Andy Goldsworthy, East coast cairn and tree in boulder. Christie's collection http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5235194



Imagen 7 :
Andy Goldsworthy, East coast cairn. Andy Goldsworthy Digital Catalogue <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>



Imagen 7 :
Andy Goldsworthy, East coast cairn and tree in boulder. Christie's collection http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5235194



Imagen 10 :
David Alfaro Siqueiros, La tierra vista desde la luna en *Siqueiros Paisajista*, Ed. RM+Museo de Arte Carrillo Gil.



Imagen 11 :
Alvaro Siza, Dibujos, <http://www.soloarquitectura.com/foros/threads/libro-dibujo-a-mano-alzada-para-arquitectos.1281/page-2>



Imagen 12 :
Alberto Kalach, Bitácora, Moleskine Inspiration and Process in Architecture. Ed. Moleskine



Imagen 12 :
Alberto Kalach, Dibujo casa negro, Contadero. TAX <http://www.kalach.com/dibujos-02.html>



Imagen 13 :
Georges Descombes, Proyecto de Aire en *Paisaje y Arte* de Javier Maderuelo, Ed. Abada Editores

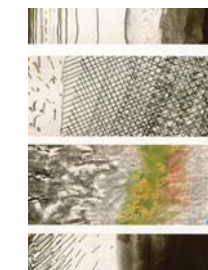


Imagen 14 :
Edward Hutchinson, *El dibujo en el proyecto del paisaje*, 2012 Ed. Gustavo Gili



Imagen 14 :
Edward Hutchinson, *El dibujo en el proyecto del paisaje*, 2012 Ed. Gustavo Gili