



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**“La Pintura Directa al Aire Libre. Origen,
Desarrollo y Utilización.”**

**Tesis
Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales**

**Presenta
Antar Miclantecutli Alcántara Martínez**

Director de Tesis: Mtro. Salvador Herrera Tapia

México, D.F. 2004





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.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y ENSEÑANZA DE QUÍMICA
CARRERAS DE QUÍMICA Y QUÍMICA INDUSTRIAL
CARRERAS DE QUÍMICA Y QUÍMICA INDUSTRIAL
CARRERAS DE QUÍMICA Y QUÍMICA INDUSTRIAL

Agradecimientos:

A mis padres: Salvador Alcántara y Juliana Rosario Martínez.

A mis hermanas Metzli, Yoalli y Nemi.

A Athena Alín por su ayuda.

Al maestro Roberto Camaño, quien asesoró esta tesis.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Antar. Mictlantecutli
Alcántara Martínez

FECHA: 02/IV/2004

FIRMA: *Antar*

ÍNDICE.

Página.

Introducción.

1.-La pintura directa.....	1
2.-La pintura al aire libre. Antecedentes en Europa. La pintura neoclásica.....	7
2.1.-El origen de la Pintura Directa al Aire Libre.....	12
3.-Las Escuelas de Pintura al Aire Libre en México.....	19
3.1.-Conclusiones acerca de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en México.....	30
4.-Educación de la pintura. Sobre la importancia del arte en la educación.....	32
4.1.-Consideraciones para un posible modelo de enseñanza de la pintura.....	36
4.2.-La estructura plástica planeada y la Naturaleza	41
4.3.-Teoría y práctica en la enseñanza de la pintura.....	43
5.-Planteamiento teórico-práctico de un curso de pintura al aire libre.....	48
Conclusiones.....	61

INTRODUCCIÓN

El tema de esta tesis es la Pintura Directa al Aire Libre.

En el capítulo 1 veremos las características que distinguen la Pintura Directa de la Pintura por Veladuras. Analizaré la técnica de cada una de estas dos maneras de obtener la luz en la pintura.

La Pintura Directa es una técnica que ha sido recurrente en la historia de la pintura de caballete, pero que en los siglos XVIII, XIX y XX, cobró una relevancia notoria en la creación pictórica debido a sus características plásticas.

Para los primeros pintores que usaron la Pintura Directa, ésta fue una herramienta compositiva de los elementos plásticos. Pintores como Tiziano, Rembrandt, o Rubens usan la técnica directa para crear la forma. Con el tiempo, la Pintura Directa se volvió una técnica representativa de un concepto que distingue la forma total del cuadro. La Pintura Directa, entonces, se usó como una manera compositiva en sí misma, casi opuesta a la pintura por veladuras, que estimulaba la experimentación plástica y las acciones lúdicas con la materia pictórica, con la luz, con el color; y así, con el significado de la forma.

La Pintura Directa sirvió para los pintores cuando requirieron de una nueva forma de relacionar la pintura con la realidad, tal como sucedió en el paso de la pintura naturalista del siglo XIX a la pintura impresionista, y después, hacia la pintura moderna.

En el capítulo 2 veremos las corrientes pictóricas vinculadas a la pintura al aire libre en Europa, las cuales nos harán observar los cambios técnicos y conceptuales que originan la pintura de paisaje y el cambio de intereses plásticos que se formulan con la re-observación de la Naturaleza. Se analizarán los conceptos plásticos que se desarrollan en la pintura occidental de caballete para el surgimiento de la Pintura Directa al Aire Libre.

La Pintura al Aire Libre es la creación plástica que se hace en los espacios exteriores, ya sean naturales o urbanos. Es un tema muy extenso de analizar, puesto que rompe las barreras de las corrientes artísticas extendiéndose temporalmente por la historia de la pintura.

Las corrientes del arte que maduraron a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en Europa, agregaron gran libertad a la expresión de las inquietudes humanas; lo cual se manifiesta en una experimentación pictórica que se va abriendo paso en los subsecuentes años.

Puede notarse una relación muy especial de la pintura europea con la Naturaleza en los siglos XIX y XX, cuando los pintores se dirigen hacia temas no usuales en la pintura, saliendo a ver la Naturaleza y a pintarla de una forma que no se conociera antes. La pintura se transforma por la estructura conceptual que el pintor dispone para observar a la Naturaleza, a los humanos y a los objetos. La realidad se observaría y pintaría de una manera muy diferente a como lo hacía la pintura naturalista. Se crean otro tipo de estructuras racionales, sensibles a lo que el ojo ve y a lo que el pintor siente. La Naturaleza, por su parte, influye decisivamente en la forma plástica determinando los materiales y dando un ejemplo formal de cómo se organiza la realidad sin intervención humana. Los pintores interpretan esta influencia natural en su forma de pintar, como lo podemos notar en los pintores impresionistas.

En el capítulo 3 veremos la Pintura al Aire Libre en México; analizaré la aplicación de la pedagogía liberal que, para los pintores que asimilaron las enseñanzas académicas y la experiencia de la pintura al aire libre, originaría el vuelco de la visión hacia la Naturaleza planetaria y humana, llevándolos a una gran tradición paisajista y además, a la creación de una escuela que fue llamada de Pintura Al Aire Libre. Esta escuela en México es la concreción política de los sistemas de enseñanza liberales que se oponían ideológicamente a la enseñanza académica dominada por la burguesía y se estudia aquí como una parte importante del marco histórico que comprende la Pintura al Aire Libre en cuanto a función social y al funcionamiento de una posibilidad práctica para la pedagogía de la pintura.

Al ver la pintura como una forma de conocer la realidad se deben considerar las maneras en cómo esta acción de pintar se enseña y después se manifiesta en obra plástica. La educación de la pintura y la utilización de los recursos de creación plástica en la educación en general, plantean un fenómeno único de las capacidades significadoras del humano, una relación entre la realidad y el lenguaje

plástico, en la que se manifiesta el ser tomando diferentes formas dependiendo de la región cultural, la etapa histórica y de los fines que se propongan llevar a cabo por la creación plástica individualmente.

En el capítulo 4 escribí sobre la pedagogía de la pintura. En este capítulo trato sobre la importancia del arte en la educación en general; hago consideraciones éticas sobre la enseñanza de la pintura; planteo la importancia de la relación de la enseñanza de la pintura con la Naturaleza y; por último, trato de plantear la importancia de la teoría y de la práctica de la pintura como una totalidad necesaria en la enseñanza artística.

En el capítulo 5 podremos ver la concreción pedagógica de un curso de pintura al aire libre que llevé a cabo con tres alumnos, en donde estimulé la relación del pintor con la Naturaleza y en donde propongo una posible estructura de enseñanza de la pintura aplicando la Pintura Directa y la experiencia al aire libre para conceptuar la obra, para pensarla y para fabricarla. En este capítulo pensé en plantear una posibilidad de realización de la pintura vinculada con la imaginación, con la creatividad, con el misterio, con el descubrimiento y con la interacción que la Naturaleza inspira en los individuos, y a la vez, con un trasfondo relacionado con la historia del arte, como es el paisajismo.

Pienso que, actualmente, la enseñanza de la pintura a un nivel no profesional es, muchas de las veces, una actividad que se desempeña condicionada por fines económicos del maestro sin tener en cuenta que requiere de una posición ética, de un perfeccionamiento de las actividades pedagógicas de enseñanza y de una superación de los fines mediáticos económicos de la creación. Creo que, quien enseñe a pintar, debería orientar la creación plástica a partir de una conciencia de valor para con la expresión de las ideas, motivando al alumno para obtener responsabilidad y autocrítica en la producción plástica. Me atrevo a decir que la libertad de expresión se ha vuelto, en muchas de sus manifestaciones, un concepto que ha restado valor a la práctica ancestral de la pintura al desdeñar las técnicas tradicionales para la creación perdurable de obras plásticas y desligando la técnica de los conceptos; esto en nombre de la libertad de hacer a cualquier modo la expresión de la idea. Me parece que cualquier forma de arte actual debe superar los condicionamientos accionando en beneficio no de

causas mercantiles o elitistas, sino de la manifestación honesta de la espiritualidad del ser humano en su relación con el mundo; solo así, creo que es posible superar los intereses mediáticos a partir de los cuales se produce económica, ideológica y mercantilmente la pintura, y que no permiten la verdadera y libre evolución de los procesos generales del arte. Considero que en la medida en que se posibilite actualmente la producción de obras de arte con un verdadero valor para el espíritu humano, el desarrollo, a partir de la plástica, de valores para el mejoramiento de la vida en la Tierra, podría generar una verdadera función social del arte. Siguiendo a Adorno cuando dice que: *“solo en cuanto espíritu es el arte la contradicción de la realidad empírica y se mueve en la dirección de una negación determinada de la actual configuración del mundo”* (A) pienso que el arte como espíritu hace posible plantear una posibilidad creativa de los aspectos empíricos de la realidad y llevar el arte a un proceso auto-reflexivo de su existencia social.

A) Adorno, Theodor, Teoría estética, Tauros, Madrid, 1970, p. 123.

1. LA PINTURA DIRECTA.

El método de Pintura Directa en cuadros de caballete ya había sido usado por pintores desde el siglo XV, por ejemplo, Giorgio da Castelfranco “Giorgione” (1477-1570) y Tiziano Vecellio (1488-1576), quienes trabajaron esta técnica de obtención de la luz. En sus obras se puede notar el uso de la pintura directa incorporándola a la técnica tradicional de la veladura o transparencia. Siglos después, la Pintura Directa unida a la pintura por veladuras tuvo gran importancia en la creación de la pintura mundial de paisaje, como podemos ver en las acumulaciones de materia pictórica de pintores como Camille Corot (1796-1875) en Francia, John Constable (1776-1837) en Inglaterra y José María Velasco (1840-1912) en México, entre muchos más, y quienes se dedicaron primordialmente al paisajismo.

Para definir las diferencias técnicas de la pintura directa con la pintura de veladuras véase el siguiente esquema.

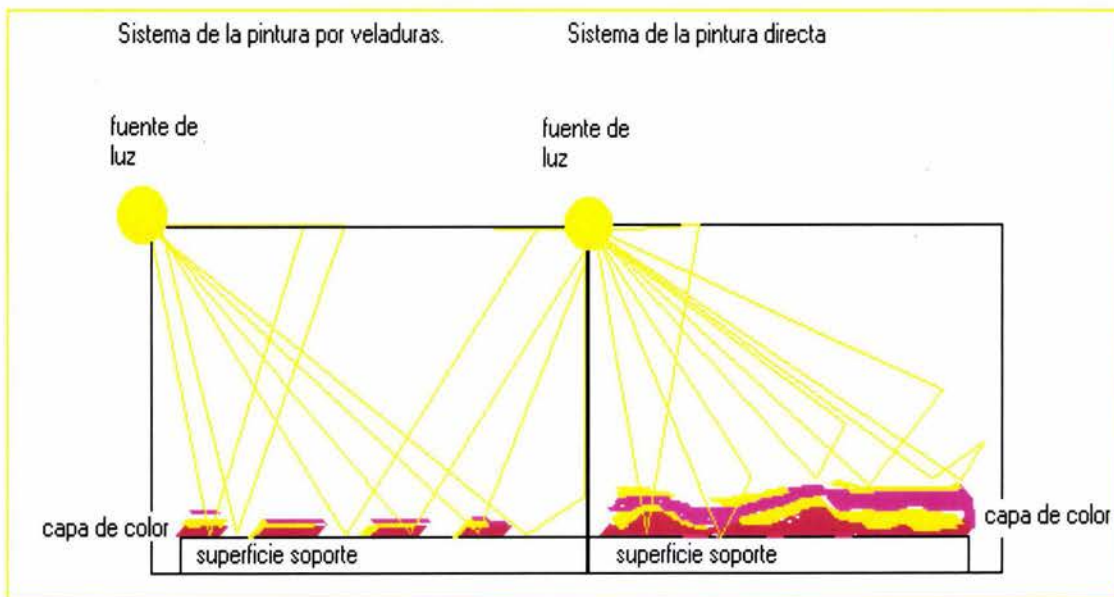


Figura 1

La Pintura Directa provoca la luz por acumulación de materia pigmentante. Consiste en que la pintura es aplicada sin ser transparente y las luces son obtenidas por acumular colores claros y contrastarlos con colores oscuros. Estos oscuros pueden ser puestos como base o cama de la pintura donde se va a modelar la forma. La capa pictórica de la Pintura Directa es más gruesa que la capa de pintura por veladuras.

Tiziano Vecellio construía la forma en su pintura con tonos opacos, terrosos o rojizos, y sin modulaciones de luz y sombra. Dejaba secar para después aplicar los tonos más claros empastados en la luz más intensa de la forma y difuminando con los dedos daba tonos medios entre la luz y la sombra. En sus cuadros se nota el acoplamiento de la técnica por veladuras y el empastamiento de Pintura Directa. Resolvía la construcción de la luz con Pintura Directa aplicando pintura empastada para después hacer transparencias con el color más claro difuminado y matizado con el color base. La polémica de usar el color sin transparencia, en igual importancia al dibujo acromático del claroscuro como elemento compositivo, se superó más tarde con la aceptación del pintor Jean-Antoine Watteau (1684-1721) en la Academia europea, quién pintaba empastando la materia acumulando capas de color degradado con blanco y dividido con otros colores. Se dice que nunca limpiaba su paleta ni sus pinceles.

Conformación de la paleta de color en la pintura por veladuras:

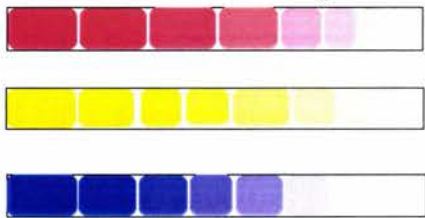


Figura 2.

La pintura por veladuras se vale de la luminosidad de la imprimatura matizando la luz con capas de color transparente que provocan grises ópticos al ser sobrepuestos. Se usaba frecuentemente en las escuelas de arte anteriores

a 1900 para enseñar a los alumnos el modelado de la forma. Estas capas de color transparente o semitransparente funcionan como filtros de luz coloreados, los cuales, dejan pasar la luz ambiente hacia la imprimatura del cuadro o hacia las zonas empastadas con colores más claros, esta misma luz rebota hacia el espectador haciendo que se combinen los colores; dividiéndose, agrisándose o matizándose con el color de la veladura. En la pintura por veladuras se usa la dilución del pigmento con un medio transparente. Se aplican los pigmentos por capas semitransparentes o transparentes encimados, lo cual, permite que la luz salga reflejada de la imprimatura del cuadro a través de ellos provocando combinación de matices. Así, trabajando la opacidad del color, se obtiene la estructura de luz.

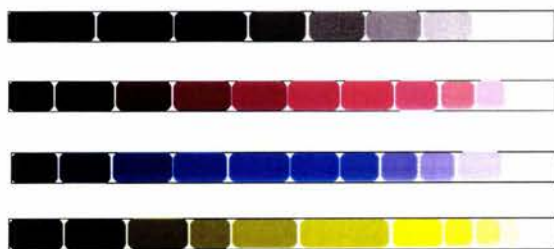


Figura 3. Gradación del color para el claroscuro en pintura por veladuras.

La característica más sobresaliente de la pintura por veladuras es el trabajo de las sombras usando el color con transparencias encimadas unas sobre otras hasta hacer una sombra óptica que sirve para dar la ilusión de un contraste, un volumen por incidencia de la luz en el objeto. La luz de la pintura se obtiene

del reflejo de la imprimatura blanca y luminosa que se usa como base. En la pintura por veladuras se logra la entonación del color pasando una capa transparente de un color por sobre todo el cuadro, a lo que se le denomina transparencia, con lo cual, cada uno de los colores puestos previamente adquiere un filtro de luz que unifica la obra con un color general. O estas capas se aplican sobre áreas distintivas de la composición, a lo cual se le denomina veladura.

Conformación de la paleta en pintura directa: Mezclas.

En la Pintura Directa los colores se mezclan entre sí, y luego, con pigmento blanco o con grises claros se permite llegar a la luz máxima que es el pigmento blanco puro o el color de mayor luminosidad. En la pintura directa, para construir la forma, se trabaja con un entramado de color sobre el que se modela el volumen con tonos más claros.

En la pintura directa se crea una paleta de color usando la mezcla entre pigmentos, dando por resultado grises de color.



Figura 4. Mezclas de colores en la paleta entre puros y con blanco

El color en la Pintura Directa se organiza con mezclas en la paleta entre colores puros para obtener las sombras, y luego, estos matices oscuros se mezclan con blanco para obtener la estructura tonal sobre la que influye la luz.

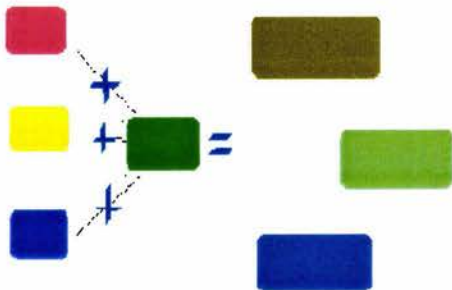


Figura 5

Mezclas de color tímbrico con un color general para lograr una entonación en pintura directa.

La Pintura Directa sólo utiliza el blanco cuando la estructura de luz de la forma se ha modulado previamente con el color haciendo una base o cama de

dicha estructura de luz. Puede decirse que dibuja con blanco en vez de negro a diferencia de la pintura por veladuras, en la cual, el color respeta la estructura de luz descrita en el dibujo con tonos oscurecidos.

En la Pintura Directa se crean tonos de color con las mezclas entonando desde la paleta (división del color con otros colores). Se hace una entonación que unifique el cuadro, combinando los colores, para después aplicar los tonos tímbricos, luminosos y contrastantes para lograr el tema.

La Pintura Directa posibilita al pintor expresar por el primer golpe y en una sola operación simultánea la forma, el tono y el color de toda la obra. La Pintura Directa sí debe tener un dibujo previo, pero este debe ser conceptualizado sobre la paleta de color y en un boceto; en el lienzo puede considerarse pintura sin una guía visual previa, también denominada pintura *a lla prima* (a la primera).

En la Pintura Directa, el pigmento se aplica sin transparencia porque se ha buscado el tono indicado en la paleta a través de las mezclas para el modelado de la forma. El volumen puede ser descompuesto en planos como si se tratara de una yuxtaposición de tonos o matices, y a partir del difuminado, cuando la pintura aun está fresca en el lienzo, suavizar los bordes de dichos planos. Cuando se trata el volumen de la forma con Pintura Directa se utiliza la contraposición y la yuxtaposición de las pinceladas de color para que después se ligue un valor tonal o un valor cromático con otro contrapuesto o yuxtapuesto. Siendo que la luz en la pintura caracteriza el volumen de la forma, en la Pintura Directa la aplicación de la luz o color más claro es la única superposición que se usa; sin embargo, esto sucede cuando se ha adecuado cromática y tonalmente el espacio de la forma a través de la yuxtaposición y contraposición de las pinceladas. Así, es un requerimiento para la Pintura Directa que los valores tonales del color estén organizados de claro a oscuro para que se logre el modelado de la forma sin la superposición de las pinceladas. El proceso de entonación debe ser hecho en la paleta mezclando los colores, de tal manera que cada uno participe de un color general, obteniendo así una uniformidad en la matización de cada uno de los tonos. (Fig. 5)

En la Pintura Directa el material cobra mucha importancia, dejando ver, no solo las características formales de la imagen sino también la presencia de la materia pictórica como un proceso de acomodo de sus características intrínsecas, tales como tono, matiz, luminosidad, opacidad y textura.

En la Pintura Directa el dibujo no se ha hecho en el lienzo, sino que a partir de la organización de los colores en la paleta y de la observación de la realidad se

estructura la imagen que será expresada, traducida en tonos yuxtapuestos y contrapuestos. Por esta razón es posible que en Pintura Directa, los colores se combinen en el lienzo al aplicarlos, difuminándose y entonándose por mezcla pero sin perder sus cualidades independientes.

Para poder pintar un cuadro con Pintura Directa se debe tener en cuenta que las variaciones entre matices del color pueden ser usadas como una variación tonal de la estructura de luz del cuadro, con lo que el modelado de las distintas formas puede variar de una armonía de color a otra. Por eso, siempre es necesario **modular** estas armonías entre ellas para que se logre una entonación del cuadro antes de que se aplique un valor tímbrico del color o el blanco puro como la intensidad lumínica con la que se dibuja la luz en la Pintura Directa.

En el trabajo con Pintura Directa es necesario tener mucho cuidado en las mezclas, ya que la estructura de color se maneja desde las combinaciones de pigmentos en la paleta; y es que algunas de estas mezclas de los colores que venden ya preparados con aceite y en tubos exprimibles, pueden resultar en reacciones químicas que afecten la coloración original. A este respecto, resulta muy provechoso consultar los manuales de técnicas de la pintura donde se explique qué pigmentos pueden combinarse y cuales provocan reacciones que pueden resultar indeseables. Tampoco resultarían superfluos algunos conocimientos de química básica que permitan saber qué elementos, con los que se fabrican los pigmentos, tienden a reaccionar químicamente alterando el color. Para tratar de evitar estos inconvenientes en las combinaciones de pigmentos puede dejarse secar muy bien las primeras capas de la obra con el propósito de evitar la mezcla de pigmentos en el lienzo, aunque esto reduce la ejecución espontánea. También pueden usarse medios como el encausto (colores a la cera) que reducen las reacciones químicas y otorgan gran plasticidad al material.

La Pintura Directa puede verse conceptualmente como la realización plástica terminada de una obra en el mismo lugar en donde se observa el modelo que sirve de objeto pictórico. Así cobra gran importancia la inmediatez del modelo que se está utilizando para pintar.

Podemos notar cuando un cuadro está trabajado con Pintura Directa, al ver los empastes de material pictórico aplicado sin transparencia; esta característica hace que se valore el croma de la materia plástica en sí misma. Es también notable el uso de una estructura cromática como sustento de la forma para acomodar la estructura luminosa del cuadro. El color aplicado a la tela, mezclado en la paleta, va haciendo una especie de entramado que modula y modela el color para sostener la estructura de luz.

La Pintura Directa consiste en no superponer las capas de color, si no en contraponer o yuxtaponer estas capas y pinceladas espesas, dejando que se combinen en la tela sobre ciertas partes para entonarse y otras quedando puras. El entrelazado del color es muy importante ya que con las pinceladas entrecruzadas se logra dar movilidad y vibración al plano pictórico de la composición. Este entrelazado de los colores debe funcionar como la estructura que hace posible dibujar con los tonos de color más claro o luminoso.

Se puede hacer un cuadro de Pintura Directa de una manera rápida, espontánea, gestual. Así como también realizar una pintura calmada y pacientemente estructurada.

Ciertas características de la Pintura Directa tales como la manera de estructurar el plano pictórico, la representación de la luz directa y el entrelazado del color que da profundidad, acrecentaron las posibilidades de la pintura al aire libre. Como por ejemplo podemos notar en la pintura de Vincent Van Gogh, quien con el color directo y la pincelada empastada, estructuró el espacio natural plásticamente con pinceladas gestuales.

Pienso que la técnica pictórica se adaptó a las necesidades expresivas y experimentales de los pintores al aire libre desde el siglo XIX en Europa, usándose la materia pictórica de manera más abundante que en los siglos pasados, lo cual llega a distinguir la Pintura Directa. También la búsqueda de nuevos modelos pictóricos posibilitó las conjunciones entre técnicas y conceptos novedosos. Así lo veremos en el siguiente capítulo.

Una vez vistas las características que diferencian la pintura directa de la pintura por veladuras, podemos pasar al área en la que se explican las modificaciones y evoluciones conceptuales que se trazaron en la historia de la pintura para que surgiera la Pintura Directa al Aire Libre, y después, como se usó para la enseñanza de la pintura en México.

2. LA PINTURA AL AIRE LIBRE.

Antecedentes en Europa. Pintura neoclásica europea.

La pintura neoclásica se dio en Europa desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. En la etapa neoclásica, los pintores manifestaron haber asimilado la maestría en la representación naturalista desde un punto de vista plástico de imitación del modelo real.

El valor plástico del color había sido usado desde el Renacimiento, pero siempre el color era subordinado al tono local de las formas representadas, como nos dice la siguiente cita. *“En el periodo que grosso modo abarca del siglo XVI al XIX, la pintura se valió de la clase de cromatismo que podemos calificar de ‘tonal’ es decir, aquella en la que los diversos componentes de una pintura se funden entre sí, para llegar a convertirse en un casi acorde de todos los colores. En esta clase de pintura, todos y cada uno de los elementos cromáticos pierden sus características particulares y adquieren una naturaleza común, contribuyendo a crear en lo pintado la atmósfera y, por consiguiente el tono... En otras palabras, la sensación de atmósfera indispensable para representar un paisaje, un ambiente, un trozo de vida, se extendía hasta el retrato, la naturaleza muerta, y, por fin hasta la obra decorativa, anulaba la búsqueda del valor puramente cromático, pigmentario, de textura, diríamos, para valorar el aspecto plástico del claroscuro.”*^(1)

En la época del Neoclásico en Europa, al nuevamente descubrirse y estudiarse el arte griego y romano, se tomaron como modelo los elementos plásticos que habían descubierto los renacentistas anteriormente. Los descubrimientos arqueológicos de Herculano en 1719 y Pompeya en 1748, así como de las publicaciones de los libros las Antigüedades de Atenas de Stuart y Revett (1751), La Historia del Arte de la Antigüedad (1764) de Winckelman y el Laocoonte (1768) de Lessing, son algunos ejemplos de estudios de dichas culturas.

El re-descubrimiento y estudio de estas culturas crea gran influencia en la sociedad europea. Los cambios sociales más notorios fueron provocados por el estudio del derecho del hombre que proponía la libertad, la soberanía popular, la propaganda política basada en la oratoria, etc., y que motivaron la reacción de los pueblos europeos que provenían de un sometimiento monárquico. El cambio intelectual modificó la sociedad, y ésta a su vez, al arte, a la ciencia y a la manera de vivir.

¹ Dorffles, Guillo, *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, 1ra edición 1959, P.84

Como en otras épocas, en el Neoclásico, la pintura europea refleja las modificaciones sociales no solo a través del tema, sino también en la aplicación de un método de experimentación en lo formal y en lo técnico de la pintura, lo cual sería el proceso por el que pasa la pintura para liberar, a finales del siglo XVIII, la experimentación plástica de los cánones académicos que predominaban en la enseñanza de la pintura.

El Neoclásico se presenta en Francia cuando terminaba el reinado de Luis XV y dura hasta 1830 pasando por varias readaptaciones y reinterpretaciones hasta llegar al periodo del romanticismo neogótico. El Neoclásico se observa con mayor impulso después de la Revolución Francesa, cuya resonancia política fue mundial.

La escuela de pintura más destacada del Neoclásico se desarrolla en Francia, y es Jacques Louis David (1748-1825), su estandarte. Continúan las enseñanzas academicistas pintores como el alemán Antonio Rafael Mengs (1718-1779), el inglés Richard Wilson (1713-1782), Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) o el escultor italiano Antonio Canova (1757-1822). La característica técnica más apreciada fue el dominio del dibujo académico como base para cualquier buen pintor, siempre por encima del uso excesivo del color.

El Neoclásico operó como estilo en la dictadura militar de Napoleón, quien representaba, para el pueblo de Francia, la idea de que cualquier hombre podía acceder al poder y nombrarse soberano, basándose en la fuerza militar, al estilo de la Roma clásica.

En lo religioso, se volvió a un paganismo tolerante en contra de un catolicismo dogmático, el cual había sido exacerbado en la época inquisitorial y el cual se consideró represivo y que iba en contra de la libertad.

El apoyo de Napoleón a la corriente de pintura neoclásica, consistió en el casi imponer como dictadura para los artistas dicho estilo, contradiciendo la liberación que los pintores buscaban en sus temas para la pintura. La corriente ideológica en contra de la monarquía, que era apoyada por la burguesía de las ciudades y a su vez por el pueblo, dio base al poderío napoleónico, quien fungía como líder de una corriente aparentemente progresista.

El carácter popular del Neoclásico provino del movimiento liberal de las sociedades, pero su característica intelectual más profunda estuvo basada en el

pensamiento clásico, interpretado a la luz de las situaciones políticas y sociales de la época.

En la pintura europea se manifestó la influencia del arte griego y romano, que modificó los conceptos del arte. La pintura que se enseñaba en las Academias de toda Europa y las que se crearon en América en el periodo Neoclásico, respondían al canon tomado de las idealizaciones griegas de representación de la forma, con base en el dibujo claroscuro y en la entonación atmosférica del color.

Dentro de la pintura neoclásica, el elemento que predominaba en las obras académicas era el tono o la luz, igual que en los periodos anteriores; pero el color daba un paso más para liberarse de su sometimiento al tono general de la obra, adoptando ciertos matices más intensos, como por ejemplo en la pintura de Ingres.

Estas son dos maneras de enseñar la técnica de la pintura utilizadas desde el Renacimiento hasta el Neoclásico en Europa:

La pintura florentina, en la que se detalla el modelado de la forma a través del claroscuro en una estructura acromática dibujada, a la cual, después se añadiría el color. Esta manera es insustituible en la pintura que se vale de las transparencias y veladuras necesariamente para obtener la luz; por ejemplo el fresco, el temple y la acuarela.

La **pintura veneciana**, en la que se da igual importancia al color y al modelado de la forma. De consistencia y apariencia más matérica que la pintura florentina por veladuras, la pintura veneciana define el modelado de la forma con las cualidades del color como plano, dibujando con un color más claro para crear contrastes de claroscuro. Este tipo de pintura otorga más importancia a las cualidades del color, opuesto al dibujo, como estructura luminosa de la pintura, es decir, como otra posibilidad para obtener la luz.

Siguiendo a Tejada cuando dice y explica que, *“Hasta mediados del siglo XIX todos los pintores utilizaban las veladuras... La veladura es una capa de color transparente o semitransparente que se aplica sobre otro color más claro o más oscuro para modificar su color o tono. Puede ser aplicada sobre una capa de pintura base, en el curso de la ejecución y como parte de la pintura general, o sobre una pintura acabada y seca, como una película transparente y superpuesta de otro color.”*² vemos como en la pintura de los siglos anteriores al diecinueve, el color fue subordinado a ser color local de la forma, siendo usado con la técnica de diluciones del color, actuando como filtro transparente

² Monreal y Tejada, Luis, *Diccionario de términos de arte* Edit. Juventud, Barcelona, Esp.1992

coloreado de la luz que reflejaba la superficie de la imprimatura y los empastes con blanco cuyo resplandor era realizado por los tonos oscuros que se usaban para el claroscuro.

Las características técnicas de la pintura en el periodo Neoclásico hacían que la acción de pintar se situara en un taller donde se conservaran ciertas condiciones de trabajo, indispensables para el manejo de los pigmentos y medios, con lo que los pintores se limitaban a crear dentro de su taller. La pintura como estudio de la Naturaleza, se readapta al carácter científico y humanista del Neoclásico. La pintura neoclásica se inspirará en los temas de la antigüedad y en la Naturaleza, que los artistas toman del paganismo idealizada. Uno de los modelos de la pintura neoclásica fueron los modelos escultóricos de la antigüedad clásica, además de los frescos de la ciudad de Pompeya en Grecia. Estos modelos marcan drásticamente las proporciones compositivas de la figura humana y de las formas plásticas en general. En las academias de pintura se hacía a los aprendices a copiar los modelos en yeso de esculturas clásicas, con lo que se les enseñaba el modelado de la forma, como vemos siguiendo a Gombrich en la siguiente cita: *“Uno tenía primero que aprender y practicar cómo dibujar “un hombre” antes de que se le permitiera siquiera hacer una prueba en una clase del natural, En las academias se desarrollaba un currículum cuidadosamente graduado, desde la copia de grabados hasta el dibujo de moldeados de estatuas antiguas, que duraba años, antes de que al artista se le permitiera enfrentarse con un motivo natural.”* (³)

La Naturaleza en el Neoclásico puede considerarse como un ideal de belleza al cual la pintura busca acceder a partir del acomodo tonal del color, de la sencillez en los tonos de luz y en la composición reglamentariamente proporcionada. Recordemos el descubrimiento de la sección áurea en el Renacimiento; proporción de equilibrio no simétrico descubierto de la abstracción matemática de la Naturaleza, y usada, prácticamente en toda composición de las artes plásticas.

En el periodo Neoclásico podemos notar que los pintores siguen todavía los cánones que el clasicismo del Renacimiento les había dado para composición de imágenes, tales como la predominancia del tono sobre el color, el uso del claroscuro para lograr el volumen, las estructuras compositivas, etc. La Naturaleza se representaba bajo los parámetros ideales de la forma, aunque su significación comenzaba a ser distinta y se empezaba a experimentar en lo formal de los elementos plásticos.

³ Gombrich, E. H, *Arte e ilusión*, 1ra impr. 1959, Editorial Gustavo Gili Barcelona Esp. 1972, p.147.

A medida que terminaba el largo periodo que abarcó el neoclásico en la plástica de Europa, 1750 a 1820, los pintores empezaron a buscar, en la técnica formal y en la técnica conceptual, un distinto modo de representación de la forma que no cayera en la simplicidad neoclásica de la grisalla o claroscuro que se acostumbraba. Fue así que el color se liberó de su uso tonal, dando paso a varios sistemas que intentaban mezclar o combinar técnicas formales del clasicismo, con un uso diferente del color. Por ejemplo, pintores como Eugène Delacroix y Théodore Géricault, quienes representaron al Romanticismo que se desarrolló a la par de la pintura neoclásica a principios del siglo XIX, trabajarían con gran colorido, contornos fluidos y composiciones que aparentemente parecen no tener orden.

Después de la década de 1820, Europa se estaba industrializando y mecanizando, con lo que se perdían los ideales humanos ante el embate de la conquista económica y tecnológica. Esta situación promovió que los artistas de esta época buscaran un ideal divino volteando los ojos hacia el pasado de la Edad Media, con lo que se exaltaba la imaginación de lo exótico ante lo calculado y académico del neoclasicismo. Los pintores volvieron a inspirarse en la Naturaleza, lo que les obligó a trabajar en contacto con ella, y así, dibujar un boceto al aire libre, para después acabar la obra en el taller.

Tiene gran relevancia un grupo de pintores llamados Hermandad Pre-Rafaelista, quienes hicieron grandiosas pinturas en las que el paisaje era una especie de fondo para la representación de una situación humana; por lo general basada en la mitología y temas bíblicos. Estos Pre-Rafaelitas, hicieron crecer la apreciación de la Naturaleza en su inmediatez, puesto que ellos comenzaron a tomar como modelo la luz natural del sol y los objetos y sujetos directamente de la Naturaleza. Sin alejarse de la representación naturalista, los pintores de este grupo, buscaron en la pintura la ilusión de la realidad. (Dante Gabriel Rosetti (1828-1882), J. Everett Millais (1829-1896), W. Holman Hunt (1827-1910))

Hacia el año 1853, un grupo de artistas italianos encabezados por Telémaco Signorini (1835-1901) y Giuseppe Abati (1836-1908) se reúnen en el café Michelangelo de Florencia para discutir sobre asuntos políticos y artísticos, interesándose por la independencia italiana. Se consideran partidarios de la pintura al aire libre. Emplean una pincelada suelta y rápida denominada "macchia" de donde surge la denominación del grupo: "macchiaioli". Las influencias de la Escuela del Barbizón y del Impresionismo serán significativas en este grupo al que se unirán artistas como Giovanni Fattori (1825-1908) y Silvestro Lega (1826-1895).

En esta etapa de transformación del arte, además de la cultura griega en la que se basaba la enseñanza académica, se reconocen otras culturas, como las orientales y las árabes, cuyas formas plásticas enriquecen la apreciación artística en el mundo occidental.

2.1 El origen de la Pintura Directa al Aire Libre.

El uso de la Pintura Directa se remonta a los pintores como Giorgio da Castelfranco “Giorgione” (1477-1570) y Tiziano Vecellio (1488-1576). Ellos combinan las técnicas de las veladuras y la pintura aplicada sin transparencia en empastes. Habían asimilado las técnicas del óleo o pintura al aceite, lo cual fue muy importante para el surgimiento de la Pintura Directa porque consistía en un medio cuya pastosidad rebasaba la de los antiguos medios y con el que se podían aplicar capas gruesas de pintura que no fuera traslúcida. Este tipo de pintura se continúa en el siglo XVII, con pintores como Peter Paul Rubens (1577-1640) y Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669).

Siguiendo a Tejada cuando dice que: *"La iluminación artificial, como opuesta a lo natural, fue común en los siglos XVII Y XVIII. La fuente de luz, - fuego, lámpara de aceite o cirio - se inscribía en el espacio pictórico imaginado."* (⁴) vemos como se distingue la diferencia entre la pintura hecha en un taller, buscando una iluminación controlada y la pintura que se enfrenta a la luminosidad atmosférica en pleno aire libre.

Los pintores van cambiando de un modelo encerrado en un taller a un modelo natural, porque quieren captar la impresión que en un momento fugaz producen la Naturaleza o la vida, prefieren como tema el paisaje y por primera vez se inicia el sistema de pintar al aire libre con la técnica de pintura directa. Podemos ver esto con pintores como los paisajistas ingleses del siglo XVIII y XIX; autores como Thomas Gainsborough (1727-1788), John Crome (1768-1821), William Turner (1775-1851) entre muchos más.

Es John Constable (1776-1837) el primer pintor, que se sabe, salió a pintar directamente al campo utilizando abundante pasta y espátula como herramienta. En sus obras pinta lo que ve el ojo, inscribiendo la realidad de manera iconográfica, como se puede observar en las obras que pintó repetidamente, cerca de su lugar natal, de la compuerta de una presa en un río.

⁴ Monreal y Tejada, Luis, Op. Cit. p249.

Los pintores paisajistas europeos de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX buscan acercarse a la Naturaleza para encontrar el color específico del campo, de los atardeceres y de la evocación esencial del espacio y tiempo de un fenómeno natural o humano. Con esto quiero decir que la pintura estaba tratando de crear una representación de la realidad exterior que hablara sobre un fenómeno interior del hombre. Para esto, la técnica de la pintura tuvo que cambiar y modificarse, en un primer momento, para adaptarse a requerimientos internos del pintor de la época; y después, obligada por la necesidad de transportar los colores al aire libre y hacer las herramientas y superficies también transportables, la técnica se vuelve mucho más fluida y accesible, fácil de utilizar. A finales del siglo XIX, las pinturas al óleo son contenidas en tubos de estaño exprimibles, con lo que esta técnica se vuelve transportable a lugares naturales sin que se seque la pasta de color, aunque anteriormente ya se usaban envases de vidrio y vejigas de piel para guardar los pigmentos al aceite.

Pintores que trabajaron más tarde en Francia en el siglo XIX, en los bosques de Fontainebleau, crearon una corriente pictórica al aire libre denominada Barbizon Frances. Jean-Francoise Millet (1814-1875), Camille Corot (1796-1875), Constant Troyón (1810-1865), Charles-Francoise Daubigny (1817-1878), Theodore Rousseau (1812-1867), entre varios más, se ocuparon de darle a la pintura una libertad de expresión sobre los asuntos sociales, personales y naturales, antes vetados a la representación pictórica. La pintura fue en este siglo testimonio y partícipe de un cambio de modo de vida fundamental en el humano. Estos pintores buscaban una nueva forma de ver la realidad, tratando de operar en un espacio simbólico influyente en la sociedad y en sus conductas estéticas.

Para los pintores después de 1820, el coexistir junto con la tecnología que mecanizaba la sociedad cada vez mas, provocó tener que salir al campo a buscar escenas auténticas de la Naturaleza, lo que fue una de las motivaciones para que los hombres buscasen en la pintura una “eternización histórica” de los sentimientos, emociones y pensamientos naturalmente humanos, que no se escondieran tras la apariencia del desarrollo técnico y científico, el cual a su vez dio nuevos rumbos al arte.

Para la pintura a finales del siglo XIX, el arte debería voltear hacia el interior humano y los problemas reales del cuerpo en contacto con un medio natural. La

pintura al aire libre reflexiona sobre el humano en contacto con la Naturaleza y como sobrevive dentro de ella. (A)

La Naturaleza en la pintura resulta ser más que un mero tema y se vuelve un sujeto activo. La Naturaleza puede así, tomarse como una guía para aprender y formar un punto de vista desde el cual percibir e interpretar la totalidad de los estímulos que somos capaces de sentir y los estímulos que la propia experiencia proporciona.

Para poder reflexionar sobre la realidad, la pintura al aire libre, debía presentar un concepto, no solamente óptico o perceptivo, sino creativo, es decir, que actuara en la movilidad significativa de la mente.

Los pintores de paisaje al aire libre de finales del siglo XIX y principios del XX, son ejemplo de los artistas que más se han acercado al mundo natural que rodea las ciudades; explorando, observando, descubriendo, representando la realidad que no necesita intervención humana, y que por lo tanto esta más allá de toda consideración.

La Naturaleza, en la pintura del neoclásico, estaba relacionada con la experiencia del mundo familiar para el humano, porque la pintura había sido usada anteriormente como un medio de propagación del conocimiento y de propaganda de una forma de ver el mundo; casi siempre captada en primera instancia por los aspectos religiosos y mitológicos, entre otros.

En la pintura al aire libre, los materiales empiezan a cobrar importancia de una manera significativa en sí misma; es decir, color y materia serían usados como forma y espacio para hablar de sentimientos y emociones internas del pintor, con

(A) La sobrevivencia es una categoría de comunicación, la que a través del tiempo se ha modificado, acoplándose a la realidad del ser vivo y que le permite comunicarse con su medio circundante y, en el caso humano, reflexionar sobre él. El carácter de percepción personal, ligado absolutamente al lenguaje, es el medio por el que circulan las satisfacciones a las necesidades físicas de todo organismo viviente.

“...del gran pastel de la realidad, cada organismo vivo corta (tiene) una rebanada, que puede percibir y a la cual puede reaccionar gracias a su organización psicofísica, es decir a la estructura de sus órganos receptores y efectores.” Von Bertalanffy, Ludwig, *Teoría general de sistemas*, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Puede decirse que el pensar o reflexionar acerca de la realidad natural provoca adelantar a la mera intuición para conocer y así poder vivir en un medio ambiente social, respetando el medio natural y aprovechando la experiencia práctica del pasado, creado por anteriores generaciones para el enriquecimiento de la realidad del mundo, no de su explotación.

lo cual se transforma la visión de los temas y los modelos que los pintores toman de la realidad.

Con la Escuela del Barbizón, con el Impresionismo y más tarde con el Fauvismo y Expresionismo, ya no se siguieron las enseñanzas tradicionales académicas del uso del color; aunque no dejan de ser pinturas tonales, se construyó la relación natural entre los tonos de luz a partir de los matices del color.

Los pintores al aire libre del siglo XIX en Europa buscaban una fuente de luz que no fuera preparada por el pintor, sino que se inscribiera como un efecto natural del mundo. Buscaban expandir su mundo plástico a partir del contacto con los fenómenos naturales. Viendo esto, considero que la pintura puede ser una herramienta para idear y descubrir relaciones entre el individuo y las fuerzas naturales.

Dentro de los pintores al aire libre se encuentran casi la totalidad de los pintores impresionistas del siglo XIX y XX. Edouard Manet (1832-1883), Claude Monet (1840-1926), Alfred Sisley (1839-1899), August Renoire (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903), entre muchos otros. Y mención aparte, en los pintores al aire libre, la tienen Paul Cezanne (1839-1906) y Paul Gauguin (1848-1903). El primero, fue un pintor al aire libre que descubrió la observación pictórica de la Naturaleza a partir de los elementos geométricos básicos (cono, cilindro y esfera) y de los acomodados modulados del color para lograr el tono de la obra, como vemos en uno de sus pensamientos. *“Trate la naturaleza mediante el cilindro, la esfera, el cono, todo puesto en perspectiva, de tal modo que cada lado de un objeto, de un plano, se dirija hacia un punto central. Las líneas paralelas proporcionan la extensión al horizonte, ya sea de una sección de la naturaleza o, si le gusta más, del espectáculo que el Pater Omnipotens Aeterne Deus despliega delante de nuestros ojos. Las líneas perpendiculares proporcionan la profundidad a ese horizonte. Ahora bien, la naturaleza, para nosotros los hombres, está más en la profundidad que en la superficie, de ahí la necesidad de introducir en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una suma suficiente de azulados para hacer sentir el aire.”* (⁵) El segundo, Paul Gauguin, pinta la naturaleza a partir del modelado del color y viaja pintando escenas de culturas nativas.

El Impresionismo debe su nombre al crítico Louis Leroy, quien lo empleó como mofa a partir de un cuadro que Claude Monet expuso en la primera muestra del grupo impresionista en 1874: *Impresión: Soleil Levant*. En un primer

⁵ Carta de Paul Cézanne a Emile Bernard, Aix, Francia, 15 de abril de 1904, Cézanne. Edición de la Reunión de Museos Nacionales, Paris 1995, p. 17.

momento, impresionismo, fue una denominación de origen peyorativo con la que se conoció al movimiento pictórico desarrollado aproximadamente entre 1860 y 1880 en París. Los pintores de esa exposición adoptaron después el nombre de impresionistas.

Los pintores impresionistas se acercaron a la Naturaleza, buscando en el orden natural de la realidad una coherencia con la cual sostener su visión opuesta al humanocentrismo esquemático de los siglos anteriores. Ellos fueron los primeros en dar cierta autonomía a los diversos componentes del lenguaje plástico en sí mismo, al margen del tema tratado: Pincelada, pasta cromática, color, significación, luz y emoción; su foco primordial de atención estribaba en el estudio de la atmósfera cambiante, de lo fugaz.

Formalmente, el Impresionismo y otros pintores de la época, habían encontrado la manera de usar el color cromático (olvidado por siglos), los tonos puros y la luminosidad de la materia pura en la creación de un espacio atmosférico. El efecto de impresionante belleza se plasma en la retina y se mantiene en la memoria, porque los colores trascienden lo mimético y entran en la estimulación emotiva del contemplador. Por luminosidad y timbre del color se hacen vibrar los tonos y matices en la pintura y en el interior del individuo se evoca una atmósfera, una emoción, una imagen esencial de la realidad.

Los pintores al aire libre del Impresionismo, a partir de cómo se hace la forma de los símbolos en nuestra percepción, pintaron la Naturaleza en su evocación plástica; inventaron un lenguaje para hablar de los propios elementos del lenguaje pictórico. El sistema que usaron, provino de dos importantes vetas:

1.-La base científica que deriva de los estudios sobre luz y la teoría del color. A partir de estos estudios científicos, los pintores encontraron una teoría plástica que justificase su acercamiento a los fenómenos naturales, de manera que la pintura fuera una herramienta de análisis de la realidad.

2.-La asimilación del dibujo naturalista de la pintura académica en la representación del paisaje y la figura humana. Esta asimilación de la técnica de representación, les permitió desintegrar la forma de los símbolos al desbaratar la composición del espacio plástico en sus componentes formales: luz, color y significación. Tal como se analiza en el siguiente pensamiento de S. K. Langer *“(En la pintura) ...sus partes no solo se fusionan para producir una entidad mayor, sino que al hacerlo, mantienen cierto grado de existencia separada, y el carácter sensorial de cada elemento se ve afectado por su función en el complejo total. Esto significa que la entidad mayor que llamamos composición no se produce simplemente por mezcla, tal como un nuevo color se*

hace mezclando pinturas, sino que está articulada, esto es, su estructura interna se da a nuestra percepción...Estamos siempre en libertad de llenar sus sutiles formas articuladas con cualquier significado que les convenga; esto es, puede expresar una idea de cualquier cosa concebible en su imagen lógica.” (6)

Los impresionistas rechazaban los temas emocionales e idealizados, pretendían ir mucho más lejos. Las pinturas de estudio resultaban poco naturales cuando el mundo real estaba "ahí fuera", y fue allí donde pintaron, en el exterior, intentando captar los rápidos efectos de la luz y de dar la verdadera impresión de un momento fugaz; y sin embargo, enfatizando, o como decía Van Gogh "exagerando lo esencial", sugiriendo la pregunta de ¿Cómo percibimos eso esencial? habitado por el entendimiento, la emoción y el sentimiento humano del pintor.

Los pintores al aire libre obtuvieron distintas maneras de observar el mundo con la pintura. La mejor contribución de la pintura al aire libre, no radica en la imposición de una corriente o de una escuela de percepción del espacio y de su representación simbólica, sino en la multiplicidad de variantes de la forma significativa que es posible expresar, la variedad de puntos de vista y los diferentes efectos sensibles de dicha expresión.

Creo que la Pintura Directa tiene un papel importante en la Pintura al Aire Libre, porque permite más acomodos de los elementos formales que la técnica tradicional por veladuras. Pienso que pintar directo y al aire libre dio a la pintura una nueva vitalidad. El paisaje natural, que empezaba a verse amenazado por las ciudades, cobró una nueva significación plástica gracias a que la técnica se transformó haciéndose más rápida y accesible. Los pintores europeos recorrieron zonas rurales, estableciendo contacto con los campesinos y demás gente del campo. Los temas de la vida cotidiana se representaron con una nueva visión plástica que evocaba la Naturaleza.

Las ideas sobresalientes de esta corriente europea de pintura al aire libre influyeron ampliamente como una práctica pictórica que estimulaba la apreciación real de la Naturaleza, fomentando la creación de reglas personales del artista en contacto con el medio, y que por eso, rompe los cánones académicos que tenían reglas y esquemas para cualquier tipo de creación. Así cada pintor aprendió experiencias constructivas para su obra, experimentando con una técnica nueva de representación de la forma.

⁶ K. Langer, Susan, *El símbolo del sentimiento*, UNAM, México, 1968, p.30.

En el siglo XIX en Europa ya se había establecido el término de pintura al aire libre, denominando pintura *au plain air* (al aire pleno) en la cual el pintor se traslada al campo llevando consigo el taller de pintura, como un laboratorio experimental de la pintura, tratando de captar esencialmente la realidad natural que presencia.

En la pintura basada en la observación de la Naturaleza, la inmediatez del modelo visible de la realidad y su relación constante con el tiempo y el espacio, cobra gran importancia en el pintor y en su quehacer plástico. Así como para los artistas neoclásicos fue el re-descubrimiento del arte griego y romano, para los pintores al aire libre fue el descubrimiento de la Naturaleza como sujeto pictórico.

Desde su origen, la pintura al aire libre representó una alternativa a la realización de pintura, puesto que los pintores volvieron a poner sus ojos en la realidad. Creo que el pintar, observando la Naturaleza y sentirla, puede fomentar la formulación de un sistema plástico que se adapte y recree el ritmo y devenir de lo que presencia. El pintor interpreta la voz silenciosa de la Naturaleza, significado oculto y múltiple, cifrándola en un lenguaje plástico que aprende de ésta.

Los pintores al aire libre, sin negar el carácter subjetivo de la creación, trataron de expresar en un esquema racional y objetivo la forma natural.

La pintura al aire libre tiene repercusiones en la manera de cómo se obtiene la habilidad de crear y en el mismo concepto de habilidad. Puesto que el modelo real cambió en estos pintores *au plain air*, el modelo pictórico debió tener características creativas y movilidad. La técnica de creación de pintura al aire libre utiliza la sensación inmediata y totalizante del conjunto natural que está frente al pintor y que se usa como modelo. Las reglas de creación plástica se transforman, encarnando un carácter más lúdico, libre e imaginativo. El color se valora en sus características inmanentes y relacionales.

La Pintura Directa ayudó a la pintura al aire libre para captar en sus componentes estructurales básicos, la impresión de color, luz y tono simultáneamente. Esto fue de gran importancia, ya que los elementos formales de la pintura pudieron acomodarse directa e inmediatamente a lo que el pintor veía.

3. LAS ESCUELAS DE PINTURA AL AIRE LIBRE EN MÉXICO.

La educación del arte de la pintura en México era, hasta la segunda mitad del siglo XIX, una educación académica oficial. Era considerado solo verdadera educación si el alumno estudiaba o complementaba los estudios en Europa, por eso la educación superior era reservada para la clase burguesa adinerada. Por el contrario dos terceras partes de la población, todavía hasta la segunda década del siglo, eran analfabetas del idioma español y las tradiciones orales tomaban el cuerpo de la educación para la formación de los individuos. Principalmente la Iglesia se ocupaba de proporcionar educación con lineamientos religiosos.

La Academia de San Carlos era la institución casi única de enseñanza de la pintura en México hasta el siglo XX. La Academia de San Carlos fundada desde el 25 de diciembre de 1783 era una institución centenaria por la que habían pasado los más importantes pintores del arte mexicano. La Academia de San Carlos había tenido diferentes nombres; Academia Nacional de San Carlos de México en 1821, Academia Imperial de San Carlos de México en 1863, Escuela Nacional de Bellas Artes en 1867, etc., hasta llegar a ser una escuela dependiente de la UNAM, en la que se enseña actualmente las disciplinas de pintura, escultura y grabado, y que alberga la División de Estudios de Postgrados de la Escuela Nacional Artes Plásticas.

En la concepción de la pintura académica mexicana de los siglos XVIII y XIX, se encontraban “maneras” de obtener la luz de la forma exportadas de Europa y utilizadas desde el Renacimiento. Hay que recordar que la Academia de San Carlos era una institución influenciada por la pintura europea académica porque creaba para un público de gustos extranjerizados como la aristocracia mexicana del periodo colonial, de transición hacia la independencia y previo a la revolución. Esta forma de enseñanza de la pintura prevalecía en los gustos y la aceptación del público. Muchos de los mejores pintores mexicanos, considerados hasta la actualidad, provinieron de la Academia de San Carlos.

La aparición de la pedagogía de la pintura al aire libre en México se dio en las escuelas que se crearon con intención de promover un ambiente distinto al de la Academia de San Carlos.

Estas escuelas fueron fundadas por Alfredo Ramos Martínez, pintor mexicano que había viajado a Europa y conocido la influencia impresionista y de

nuevas corrientes que transformaban el espacio pictórico de una manera nunca antes vista; regresaba a México queriendo enseñar estas formas plásticas.

Es así que en México de principios del siglo XX, la concepción de la pintura al aire libre llega a escolarizarse. Se habían logrado cambios en la enseñanza de la pintura y tomando las riendas los pintores que estimularon la expresión a través del cromatismo del color, del retorno a la Naturaleza y de los temas cotidianos de la sociedad rural.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre nacieron como una prerrogativa del Estado a las demandas que las nuevas generaciones de estudiantes de la Academia venían manifestando. Así vemos que *“Alfredo Ramos Martínez tomaría el cargo de Director de la Academia Nacional de Bellas Artes... desaparece la concepción académica en el tratamiento de la técnica, se esfuman día a día los temas mitológicos, bíblicos y los retratos aburguesados.”* (¹)

Ramos Martínez ofrecía, tanto para la dirección de la Academia como para los estudiantes, la posibilidad de “actualizarse” y de desarrollar propuestas fuera de la tradición mantenida por la institución. En México es notorio tal rumbo en las escuelas al aire libre dedicadas a la pintura y la escultura; aunque debe constar que muy pocas obras son las que sobreviven de la verdadera actividad pedagógica en dichas escuelas. Son las obras de los egresados que cobraron notoriedad después, las que se pueden ver como resultado de esta educación; alumnos como Fermín Revueltas, Rosario Cabrera, Carlos Orozco Romero, Juan O’Gorman, Rufino Tamayo, entre otros.

Los pintores de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, por lo menos los más conocidos, son representantes del cambio que tiene la pintura en esa época, un cambio sustancial que los lleva a la experimentación en otras técnicas formales, otros conceptos y otras relaciones sociales.

Ramos Martínez crea la Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita el año de 1913, la cual comenzaría a abrir nuevas brechas en el rumbo pictórico de la época. *“Esta escuela tenía como finalidad liberar de la negrura de los talleres de San Carlos a los estudiantes, innovando una nueva pedagogía basada en la libertad y consiguiendo eliminar de sus paletas los tonos sombríos de la escuela académica.”* (²)

¹ González Matute, Laura, *Tesis. Escuelas de Pintura al Aire Libre en México*, UNAM, P.36.

² González Matute, Laura, *Op. Cit* p.32

El punto de vista plástico de esta nueva escuela estaba influenciado por el Impresionismo. Se representaba a los mexicanos y su país con la técnica impresionista de factura de la forma. Incluso, Ramos Martínez, todavía ocupaba en gran medida las enseñanzas de la academia de pintura europea del Neoclásico, pero nutrido con la experiencia vivida del Impresionismo que atestigua él mismo en Europa.

Cuando la Escuela al Aire Libre de Pintura en México empieza a funcionar, se intenta repetir la experiencia impresionista europea nutrida de positivismo.

El Impresionismo fue una influencia importantísima en dicha escuela mexicana. Había dividido eficientemente la estructura de la pintura en sus elementos formales; luz, color y significado se experimentan como una articulación de signos plásticos, lo que expresa de maneras diversas la idea en cada pintor. Las pinturas se convierten en la manera personal que cada pintor tiene para expresar los símbolos del sentimiento humano a través de la forma que da al color y a la luz.

A partir de 1913, cuando se fundó Santa Anita, fueron apareciendo otros núcleos como el de la Escuela de Chimalistac, después trasladada a Churubusco. Una de las características principales de esta escuela *“...fue dejar al alumno en completa libertad para que crease sus obras; se le brindaban los materiales como telas, bastidores, pinceles, colores, etc., completamente gratis, subsidiados por la Secretaría de Educación Pública.”* (³)

Para las Escuelas de Pintura al aire Libre fue muy importante experimentar con una teoría de la educación que innovara una nueva relación de transmisión del conocimiento. La creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre estaba relacionada con una pedagogía que considerara las relaciones del humano con el mundo natural, profundizando en las necesidades propias de cada individuo. Sin embargo, según Raquel Tiból, teórica del arte mexicano, el fuerte impulso dado a las Escuelas de Pintura al Aire Libre *“...podría relacionarse con el intento gubernamental de restar importancia a los pintores politizados y proponer una vía diferente y menos agresiva en términos estéticos y sociales para la constitución de un arte nacional.”* (⁴) Con lo cual podemos ver varias causas que generarían la creación de estas escuelas.

Los principios pictóricos que más influyeron en la creación de Escuelas de Pintura al Aire Libre se empezaron a desarrollar tiempo atrás, a mediados del

³ González Matute, Laura, Op.Cit. p.33

⁴ Luna, Arroyo, Ramos Martínez, Edit. Salvat, Méxco, 1994, p. 56.

siglo XIX, cuando pintores en México se empeñaron en formarse al contacto con la Naturaleza, siendo ésta la que les proveyera de nuevos significados plásticos, tales como un nuevo cromatismo y la distribución compositiva de los elementos. Pintores como Eugenio Landesio, Alfredo Ramos Martínez, Gerardo Murillo (Dr. Atl.), Joaquín Clausell, José María Velasco, habían hecho ya pintura al aire libre donde el principal personaje era el paisaje del país. José María Velasco, quien vivió y pintó en el siglo XIX en México y nutrido de influencia europea, deja notar en su método pictórico la necesidad de equiparar y combinar las técnicas antiguas con las modernas provenientes de Europa.

Siete aspectos compositivos enseñados por José María Velasco.

“1) *Expresión del asunto: Claridad. El asunto debe ser entendido sin esfuerzo. Contribución de cada figura para una natural distribución.*

2) *Perspectiva: Idealización del panorama. Debe haber una unidad temporal en el cuadro por ser una unidad de luz. Aspecto real bajo las necesidades de estética compositiva.*

3) *Masas: Los objetos deben formar masas grandiosas, no aisladas, ni recortadas, sino enlazadas unas con otras.*

4) *Agrupamientos: Espontáneos, variados y accidentales.*

5) *Líneas y espacios: Dependen de la perspectiva.*

6) *Juego de luz: La luz tiene como antítesis la sombra. La luz puede estar reunida, sostenida y formada en un objeto.*

7) *Color: El color debe ser tratado como una agrupación de relaciones armónicas o contrastantes.”* (⁵)

Se crea una Escuela de Pintura al Aire Libre en Coyoacán rodeada de un predio muy grande donde los alumnos podían ir a pintar el paisaje del natural o entrar en la casona para pintar figura humana y detallar paisajes. “*Aparecen así, los paisajes con las nopaleras, los maizales y los volcanes. El retrato del indígena es un tema que se repite constantemente, haciendo alarde de su indumentaria.*” (⁶)

La forma de educación de las Escuelas al Aire Libre permitía, en cierta medida, intentar llegar a metas impuestas por sus mismos integrantes, resultando en que por igualdad de las condiciones de trabajo se creaban nuevas vías de comunicación y nuevas relaciones sociales. El trabajo en las Escuelas de Pintura al Aire Libre acercó la cultura que habitaba en los indígenas con la visión de la pintura de caballete. Esto conectó en altos niveles la confianza y la unión entre la institución y el potencial humano, al ser este último, el que determinaba como se

⁵ José María Velasco, Homenaje Nacional, Museo Nacional de Arte, 1993

⁶ González Matute, Laura, Op.Cit. p. 41

aprendía, eligiendo sus clases y resaltando los rasgos específicos de su cultura e ideología.

En las escuelas como Santa Anita, o Barbizón mexicano, como fue llamado, la educación pictórica que se le proporciono a los habitantes del lugar estaba enfrentada a ciertos dilemas humanos de las circunstancias que componían la época; sensaciones como vacío, futilidad, violencia, etc.. Supuestamente, tal educación del arte, consistiría en la preparación para enfrentar estas cuestiones y para superar las circunstancias adversas del camino vital, estimulando y aceptando las formas de relación con la Naturaleza que ya preexistían en la vida campesina.

Algo que se buscó en las Escuelas de Pintura al Aire Libre fue la exigencia de que el pintor aprendiera a observar su mundo que después expresaría usando su imaginación y sensibilidad aplicadas a la observación del entorno. Hablando en términos plásticos, estimulaban ver el mundo como vitalidad del color, creatividad compositiva, realismo en los temas, etc.. La sociedad, la cultura y la Naturaleza, tenían que ser percibidos plásticamente. Con este método de enseñanza se le daba vuelta a los cánones académicos que determinaban el aprendizaje de la pintura, los cuales primero enseñaban el lenguaje para representar la realidad y después buscaban percibirla.

Creo que la educación de la pintura conlleva la esperanza, el sentimiento humano, la espiritualidad. Pero sus alcances sociales son mucho más amplios. La educación del arte como un elemento obligado para toda sociedad permite una revalorización de los contenidos pedagógicos derivando hacia nuevas formas de relación social, de relación con los objetos y con la Naturaleza.

La educación comienza con el sentimiento humano de estar imbuido en el drama cósmico, con la parte infinitesimal que actuamos en el proceso universal; de esto se desprende un brillo momentáneo de querer ser más. A principios del siglo XX la dosis de egocentrismo y humano-centrismo todavía surtía efecto en las sociedades, lo cual implicaba el individualismo. La educación de la pintura, entonces, incluye un nuevo concepto: la libertad. La libertad de ser para sí mismo y la libertad de ser más, libertad de elegir la responsabilidad de vivir y aprender. *"El hombre reflexiona y se siente autocríticamente como inacabado, que está en búsqueda. Potencialmente es ser que puede ser más. Así se siente sujeto de educación, por ser inacabado, se siente en lo más íntimo necesitado de educación... Esto potencia su perfección*

progresiva. Esto implica al hombre sujeto de educación, nunca objeto. Luego nadie educa a nadie" (7)

Antes de la Escuela de Pintura al Aire Libre solo existía la enseñanza académica como medio de aprendizaje o la autoformación, esta última muy practicada por pintores mexicanos importantes. Con la Escuela de Santa Anita se pone de relieve la capacidad de la educación del arte para establecer reglas más libres de las que se usaban en la Academia; reglas en donde se tomaba en cuenta las opiniones, capacidades y gustos del sujeto escolar.

Se intentó entonces, que los programas educativos y los métodos para ponerlos en práctica respondieran a una adaptación al medio que los rodeaba, que se tomara conciencia de la complejidad y flexibilidad de las ideologías que entran en juego para satisfacer los fines de cada uno de los individuos. Así, la enseñanza de la pintura se desarrolló por las respuestas directas a la percepción del medio ambiental. A partir de 1920 en las Escuelas de Pintura al Aire Libre la educación del arte se vuelve un proceso en el cual intervienen las necesidades dictadas por el medio, y en algunos momentos, por el mismo sujeto de educación. El maestro era guía y supervisor.

El rumbo de la práctica pedagógica y de las intenciones de crear un arte más socializado en las Escuelas de Pintura al Aire Libre en México, se puede apreciar como valioso al ver las teorías educativas que surgieron después de esa época y que afirman la validez de tales fines; como las del pensador norteamericano John Dewey, quien crea una teoría educativa, social y epistemológica basada en la actividad, el descubrimiento y la libertad. Podemos ver por escritos como el siguiente la tendencia del pensamiento de Dewey. *"Las obras de arte no alejadas de la vida común, ampliamente gozadas por la comunidad, son signos de una vida colectiva unificada. La reelaboración del material de la experiencia en el acto de expresión no es un acontecimiento aislado confinado al artista y a una persona que de vez en cuando goza la obra. En el grado en que el arte ejercita su oficio, es también una reelaboración de la experiencia de la comunidad en la dirección de un mayor orden y unidad."* (8)

Este paso importante de apertura en materia educativa de las Escuelas de Pintura al Aire Libre se fue interrumpiendo debido a la presión de la concepción mercantilista que provoca la desvalorización de la fuerza de trabajo, la crisis

⁷ Blanco, Rogelio, *La pedagogía de Paulo Freire*, Fondo de Cultura Económica, 1982, p.18

⁸ Dewey, John, *El arte como experiencia*, Fondo de Cultura Económica, México 1949, 1ra edición 1934, p.p. 72-73.

económica y social, la apatía burocrática en los órganos de gobierno y la falta de creatividad. En el sistema educativo mexicano no se pudieron resolver los problemas más urgentes debido al estancamiento ideológico en el que los "recursos" se usaron repetidamente en la solución de problemas, sin intentar variar a través de muchos años y a través del paso de diferentes personas quienes descompusieron los planteamientos originales; así que podemos estar de acuerdo con S. Ramos cuando dice que *"Esta periodicidad de nuestra historia parece obedecer a la intervención insistente de la misma fuerza ciega del individualismo que trastorna una situación sin más objeto que el de afirmarse."* (⁹)

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre canalizaron los esfuerzos de otros artistas para que surgieran corrientes importantes como el Muralismo y la Escuela Mexicana de Pintura; tanto como para otros movimientos de artistas que buscaban una relación social más intensa, crítica, cooperativa y consciente. Precisamente, en la apertura educativa de los años veinte se buscaba, a partir de la renovación de las prácticas pedagógicas, no caer en el individualismo que acentuaba la sociedad clasista, sino crear un nuevo tipo de individuo que estuviera unido en cuerpo y mente a su medio natural.

La pintura de dichas escuelas transforma la técnica conceptual buscando una unidad natural en las ideas plásticas que sirviera para aglutinar los principios de la educación al natural y que acabara con los cánones académicos de observación y factura de la forma plástica.

La llamada nueva educación, en un contexto pedagógico, tiene sus orígenes aproximados en la década de los noventa del siglo XIX; cuando se buscaba, sobre todo en Europa, una renovación de la práctica pedagógica. Es difícil situar el origen de este tipo de educación, pero es fácil distinguir una de sus características más importantes: la inconformidad con los sistemas y estructuras de educación establecidos, organizados tradicionalmente y que no cumplen con la función de mejorar la calidad de vida de los sujetos de educación.

Los pintores de las Escuelas de Pintura al Aire Libre trabajaron de manera que el mismo paisaje iba a ser un personaje, una unidad de símbolos plásticos que determinarían el significado; no pintaron el paisaje como una mera norma de representación del espacio o como un simbolismo de poder económico y terrenal de ciertas clases, sino que profirieron en sus lienzos los desacuerdos que tenían

⁹ Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 40.

con la función del arte de la época. Buscaron otra forma de educación plástica, imaginativa, crítica y creativa, que les permitiera realizar una función social diferente a la establecida con la Academia.

Así, en la función educativa en general del arte plástico, se trató de renovar los sistemas a partir de los cuales se ejercía la educación, además de provocar nuevos comportamientos en las estructuras que se encargaban de la organización y conservación del conocimiento y la enseñanza. Esta búsqueda del mejoramiento de la función educativa y de los resultados obtenidos puso en marcha el proceso de transformación del mismo concepto de educación, que a la larga se estudiaría en los ámbitos de la pedagogía., de lo cual aquí no se tratará ampliamente. (Esto que llamo proceso de transformación es la capacidad de adaptación a nuevos requerimientos por parte de las estructuras a través de las cuales se transmite el conocimiento. Los nuevos requerimientos provienen de las condiciones generales del medio en el que se desarrolla la educación y de los intereses del mismo sujeto de educación. A su vez, la educación es enriquecida por esta adaptación, búsqueda del mejoramiento de las condiciones sociales en cuanto aporta nuevos tipos de relación humana, en principio, transforma la relación maestro-alumno.)

Los métodos pedagógicos basados en la libertad siguieron empleándose en estas Escuelas de Pintura al Aire Libre; además, se añaden métodos de dibujo creados con motivos nacionales e indigenistas, se permite al alumno escoger sus profesores o trabajar solos y no se impone ninguna doctrina, ni escuela, ni técnica.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre fueron lentamente evolucionando las características pictóricas de sus alumnos hasta que paulatinamente se fue abandonando esa actitud de turista que caracterizaba el primer nacionalismo y empezó a cundir el ánimo de crear una pintura con características mexicanas definidas, pero no sólo por los asuntos pintorescos empleados en la temática, sino por sus cualidades plásticas intrínsecas.

En 1921 se había establecido la Escuela al Aire Libre de Coyoacán en un enorme edificio situado en terrenos pertenecientes a la ex-hacienda de San Pedro. *“Este centro era visitado con frecuencia por el entonces rector y después Ministro de Educación Pública, José Vasconcelos... Los nuevos alumnos que acudían, eran en general, muchachos que acudían de los barrios del pueblo y otros que llegaban de la ciudad de México, atraídos por reseñas periodísticas y por la generosidad con que se les brindaban los materiales para que ejecutasen sus trabajos... En esta escuela podían ingresar todas aquellas personas que estuviesen interesadas en el aprendizaje de la pintura.*

El interés fundamentalmente estaba basado en crear un “arte nacional”, olvidar las influencias europeas y dedicarse de lleno a crear toda una gama de obras que hablaran de “lo nuestro”.

El indígena, no obstante, el lugar marginado que ocupaba en la sociedad, es en la obra plástica, el héroe, el hombre nuevo, la imagen de México. Retomado por lo tanto como bandera, como emblema, de la Nueva Nación que surge después de la etapa revolucionaria. El Estado, lejos de satisfacer las demandas de éste sector explotado de la sociedad, solo lo utilizó como símbolo de igualdad y democracia, fortaleciendo por otro lado, los intereses de un sistema que servía al enriquecimiento de una minoría.”(¹⁰)

El desempeño de Ramos Martínez fue criticado porque no dejó nunca la tradición europea de pintura y por que seguía defendiendo la academia pictórica y los métodos tradicionales de composición. Mientras, los muralistas y los alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, estaban sumergidos en una búsqueda plástica y conceptual que partía de la identificación social con la población nacional y buscaban, precisamente, desacademizar la academia y crear nuevos métodos pictóricos.

La siguiente crítica muestra la posición de Siqueiros y Jean Charlot ante el arte europeizado *“Ramos Martínez y sus discípulos son pintores con malas y envejecidas influencias extranjeras, sin contribución estética local y que marcan el último movimiento de la pintura en México, antes del actual.”(¹¹)* Aunque lo siguiente es una frase acerca de cómo debe ser la educación de la pintura, de manera tal, que entraban también las intenciones de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. *“la conclusión de lo que tiene que ser el aprendizaje; definición comprobada por siglos de experiencia: No se puede enseñar a pintar mas que con el ejemplo inmediato de la obra en ejecución, que evidencia la parte teórica de dicha enseñanza y muestra, con sus resultados, las buenas y malas técnicas. Así, los maestros que no hacen obra, (como sucede generalmente con las Bellas Artes), están imposibilitados para enseñar.”(¹²)*

Las Escuelas al Aire libre eran frecuentadas por alumnos que, entre otros, no pasaban de los 17 años, de lo cual nos dice L. G. Matute: *“...es otro aspecto que imprime una importancia especial a este movimiento artístico, ya que a través de sus obras, pudimos constatar lo importante que puede ser un método de enseñanza llevado no solo a las diversas capas de la sociedad, sino a educandos de todas las edades.”(¹³)*

¹⁰ González Matute, Laura, Op.Cit. p. 61

¹¹ Siqueiros, Alfaro David, *Historia de un incida*, Seudónimo Hernández Araujo. s.p.i.

¹² Ibid.

¹³ González Matute, Laura, Op.Cit. p. 72

Raquel Tiból también se abocó a criticar el método de enseñanza de las Escuelas de Pintura al Aire Libre tachándolo de improvisado, aunque después reconocería ciertos avances en la concepción de la pintura mexicana por causa de esta nueva pedagogía.

De parte de José Clemente Orozco las Escuelas de Pintura al Aire Libre reciben reacias críticas, incluso ironiza sobre los trabajos que se llevaban a cabo en éstas y la manera de enseñar, como vemos a continuación: *“El candor y la inocencia de los niños y de las gentes sencillas del pueblo eran algo sagrado que no había que echar a perder con observaciones técnicas y solo debía estimularse al “discípulo” con una letanía de alabanzas y exclamaciones de asombro, lo mismo que “oles” coreando un fanón de Armillita.” Las caricaturas que publico en L’ABC(lávese), sin firmar, demuestran qué tan lejos se encontraba de pensar que alguna redención podía venir del pueblo ignorante. Orozco, como Siqueiros, se había educado en la Academia, y no podía soportar que se organizaran exposiciones de niños mientras se despreciaba a los verdaderos artistas.”* (¹⁴)

En 1925 surgen tres nuevas escuelas al aire libre; en Xochimilco, en Tlalpan y en Guadalupe Hidalgo. Ya en 1924 se habían trasladado los alumnos de Coyoacán a Churubusco.

En 1927 se habían creado los Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana instalados en los barrios populares de San Pablo y Nonoalco. Estas dos últimas escuelas, según L. G. Matute, por estar inmersas en barrios obreros *“...reflejan el ambiente del trabajador, cuajado de motivos industriales, que revividos en tonos grises y opacos nos hacen percibir claramente como el artista capta, en última instancia, el medio ambiente que le rodea.”* (¹⁵)

Los Centros Populares de Pintura, ligados a la pedagogía de las Escuelas al Aire Libre y creados en zonas industriales urbanas, proponen una nueva posibilidad para la pintura mexicana *“... por acuerdo del Rector de la Universidad, se decretó que se crearían dos Centros Populares de Enseñanza Artística Urbana, que unidos a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, fortificarían las finalidades pedagógicas del trabajo que se desarrollaba en estas escuelas de arte.*

Nombraron a Gabriel Fernández Ledesma y Fernando Leal directores de estos centros. Se llegó al acuerdo de que se instalarían en barrios populares. El primero estuvo en San Pablo, en el Callejón del Hormiguero; el segundo en Nonoalco, al borde de intrincada maraña de vías férreas.

¹⁴ González Mello, Renato, *Orozco ¿un pintor revolucionario?*, S.p.i.

¹⁵ González Matute, Laura, Op.Cit. p.81

Los alumnos, en general, eran hijos del sector proletario de la ciudad, a diferencia del alumnado de las otras escuelas, que eran, en su mayoría, comerciantes, empleados y campesinos.” (16)

En 1928 un movimiento que incluía a los directores de los Centros Artísticos antes mencionados, como Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Fermín Revueltas, hace notar su presencia en la ciudad de México. Tendiente a rechazar la Academia por considerar que estaba invadida por la clase burguesa tradicionalista proclaman la superioridad de las Escuelas al Aire Libre en cuanto a la enseñanza del arte y a la continuación de un movimiento revolucionario. Este grupo llamado ¡30-30! edita una revista homónima que solo alcanza tres números, además usa el cartel y el grabado como medios de difundir su protesta. Un cartel ilustrado con un grabado de Gabriel Fernández Ledesma contiene una afirmación que reflejaba las inquietudes del arte mexicano que se desarrollaba, paralelo a la Academia, en las Escuelas al Aire Libre. Dicho texto sugería la creación de un organismo que ligara a las Escuelas de Pintura al Aire Libre, a la Escuela de Escultura y Talla Directa (dirigida en principio por Guillermo Corzo y parangón de las Escuelas al Aire Libre, solo que de escultura) y la Escuela de Arquitectura, con las escuelas técnicas. Así, buscaban la creación de una interdisciplina eficaz y positiva que resultara en una Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes.

En 1929 las Escuelas de Pintura al Aire Libre son incorporadas al Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, antes pertenecientes a la Academia de Bellas Artes. Las Escuelas de Pintura al Aire Libre siguieron funcionando normalmente, solo que en 1930 es casi totalmente suspendido el subsidio a los materiales y herramientas que allí se utilizaban; no obstante, estas escuelas seguían siendo recurridas por gente que se interesaba en la pintura y sumaban ocho escuelas en la ciudad de México y una en Cholula, Puebla, dirigida por Rosario Cabrera. Después se fundarían otras dos, una en Michoacán y otra en Guerrero.

Las Escuelas de Pintura al Aire libre desaparecen como tales en 1932, cuando se les cambia el nombre a Escuelas Libres de Pintura. La pedagogía y la metodología fueron cambiando hasta que la visión original proyectada por Ramos Martínez fue inexistente y después desaparecieron.

¹⁶ González Matute, Laura, Op.Cit. p. 84

De los fines de crear un arte nacionalista puedo decir que hasta 1933, Siqueiros utilizó el duco y la piroxilina, y enlazó este avance técnico con una práctica revolucionaria social que provocó el surgimiento de una nueva estética nacionalista.

3.1.- Conclusiones acerca de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en México.

Cuando establecí la investigación acerca de las escuelas al aire libre en México, me di cuenta de su importante función histórica al haber roto con una tradición pictórica estancada. Abren el arte a nuevos caminos y nuevas formas de ver, de lo cual depende cualquier evolución pictórica que quiera tener influencia en la cultura.

Pienso que uno de los aciertos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre fue descubrir que la clase social a la que pertenece un individuo no lo limita o favorece en la sensibilidad creativa. Además, marcan la distinción entre los objetivos sociales de la enseñanza y los objetivos artísticos, lo que permite apreciar en su completo valor obras de arte infantil y de principiantes, en los cuales la idea y la concepción de la forma son tomados del medio circundante y las circunstancias contextuales; mientras que en artistas maduros se aprecia más la reorganización crítica que hacen de los elementos contextuales que los rodean, creando una propuesta de configuración de los elementos plásticos en una sensibilidad creativa, como lo hizo por ejemplo Rufino Tamayo, quien fue alumno de las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

Como vimos, la pintura al aire libre en estas escuelas rompió con los cánones académicos que determinaban la enseñanza de la pintura, dotando de libertad y enfatizando la sensibilidad personal necesaria para el proceso de enseñanza-aprendizaje. Colaboró en la formación temprana de una estética nacionalista, sobre todo si tomamos en cuenta que es hasta 1917 cuando se decreta el artículo 3ro. de la constitución mexicana donde se promulga la enseñanza libre y se clarifica la responsabilidad del Estado sobre la educación.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre se vincularon con el proyecto educativo nacional de José Vasconcelos, como podemos ver siguiendo a Martha Robles cuando apunta que: *“El nacionalismo sería concebido como la realización propia de una civilización creada por la mezcla étnico-cultural que, a través de la unión favorecen una nueva concepción de la vida y su realización por medio de expresiones estéticas, morales y de*

organización social...La pedagogía vasconceliana pretendía transformar a las masas marginada en grupos de individuos, productivos y creadores.” (17)

Pienso que la desaparición de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en la década de los treinta, después de haber existido más de diez años, se debió en gran medida a la falta de metodología para la planeación de una institución a futuro, siendo que solo se tomó como una transición hacia una forma de arte mayor, más público, y el concepto de aire libre que las había distinguido desapareció. El que no se hayan tomado en cuenta muchos aspectos de la técnica que tiene implícito el arte plástico como disciplina, provocó que las obras no tuvieran la calidad constructiva que requiere la resistencia y la conservación de formas icónicas. Solo los grandes pintores mexicanos que salieron de tales escuelas y que también daban clases ahí, buscaron esta trascendencia del objeto pictórico que plasma la idea plástica; sus obras se convirtieron en la pintura mexicana más representativa hasta nuestros días.

Maestros de estas escuelas fueron Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Jean Charlot, Andrés Ríos, Alfredo Ramos Martínez, Fermín Revueltas, Fernández Ugarte. Alumnos que pasaron por las Escuelas de Pintura al Aire Libre fueron, entre muchos, Juan de Soto, Pablo Méndez, Ezequiel Negrete, Felipe Gómez, Manuel Villarreal, Luis Martínez, María Ramírez Bonfillo, Ramón Cano, Federico Cantú, Rufino Tamayo.

Uno de los aspectos más rescatables de la experiencia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre fue que se abrió el campo de la pintura a todo tipo de personas, sin distinción de edades, género o posición social. Hablando de esto, creo que el acercamiento a los medios de creación plástica desde temprana edad, favorece la formación de una sensibilidad y un criterio estético que se desarrolla con premura si está basado en la libertad de actuar sobre estos medios; cuestión que me parece muy importante en el aspecto de convivencia de distintos puntos de vista y de diversas expresiones de realidades personales, además de que se extienden las oportunidades de expresión a sectores sociales que son poco tomados en cuenta en la estructuración de la cultura.

¹⁷ Robles, Martha, *Educación y sociedad en la historia de México*, Siglo XXI editores, 15va edición, Madrid, España, 1998, 1ra edición 1977. 262 p.p, pp. 96-97.

4.- EDUCACIÓN DE LA PINTURA.

Sobre la importancia del arte en la educación.

La educación para un individuo propone una manera de construir el mundo, una manera de percibir el mundo, una manera de vivir. La manera de vivir de cada uno de sus individuos es lo que realiza a una sociedad en su conjunto como una forma de cultura. El humano empieza a conocer desde la infancia a la Naturaleza y la sociedad; aprende simultáneamente las formas de comunicación y a los objetos y sujetos a los que se refiere el lenguaje. Educación es, en su forma más básica, la enseñanza de cualquier lenguaje que permita al individuo comprender, comunicar, nombrar y reformar la realidad en la que vive y que además comparte con los demás seres. Educar es un proceso que socializa a los miembros más jóvenes de una comunidad a fin de irlos integrando en las normas y valores imperantes.

La comunicación maestro-alumno en la educación lleva implícita el uso del lenguaje como un valor ético. Mientras más variada, ordenada y sensible sea, se torna en un mayor instrumento de confianza. La adquisición de un lenguaje no es un fin por sí mismo, sino un medio para acceder a las vías de comunicación. Como nos dice Alberto Hajar “*La comunicación es la lucha del hombre por salir de la subjetividad.*”⁽¹⁾ El lenguaje es la herramienta de comunicación y el diálogo es la superación de las trabas psicológicas y materiales.

Habilidades desarrolladas por el arte, como la observación, la espontaneidad, la intuición estética, la apertura mental para percibir creativamente, la disciplina para lograr un objetivo, etc., son actitudes que tienen gran importancia en el proceso educativo ya que pueden lograr acuerdos sociales e interpersonales de manera efectiva. Estas habilidades exaltan el valor comunicativo que pueden poseer las partes, tanto la que enseña como la que aprende. El aprendizaje artístico mediante el cual el individuo se hace de una parte del mundo y lo explica para sí, en imágenes, sensibiliza al individuo para percibir las motivaciones internas de su propia existencia.

El arte en la educación puede tener dos funciones:

1-Individualizar; al indicar por la expresión las características de la existencia del sujeto.

¹ Hajar, Alberto, *Para comprender imágenes*, s.p.i

2-Comunicar (socializar la introspección); como nos dice R. Gloton “*La educación artística constituye una buena parte de la educación moral, implica socializar, sensibilizar.*”⁽²⁾

Estas dos funciones no se oponen sino que se complementan una a la otra cuando se intenta lograr comunicación con los demás a través de símbolos de cualquier tipo. Esto es posible ya que como dice Schiller, “*En el símbolo coinciden, como una conjunción de dos cosas que se pertenecen una a la otra, la apariencia sensible (el símbolo, la belleza) y la significación suprasensible (la moralidad).*”⁽³⁾

La función comunicativa en las artes plásticas estimula el sentimiento vital, la convivencia social y el entendimiento del otro. De acuerdo con Langer, “*...la información transmitida por una imagen (artística) no es solamente la imagen. La percepción de una imagen (artística) une y reproduce las acciones en el interior, esto es una forma de estar vivo, es una forma de ser humano.*”⁽⁴⁾ al practicar las artes plásticas, en el proceso educativo, se agiliza la dinámica perceptiva con la que un individuo puede percibir los valores comunitarios en su interior como una intención moral.

El arte en la educación ha sido utilizado para la enseñanza de otras áreas del conocimiento humano. Para la ciencia, por ejemplo, que ocupa los mapas, los tratados, las ilustraciones científicas, etc., en donde las abstracciones lógicas de las características sobresalientes del conocimiento son representadas por relaciones estructurales análogas a la realidad. Este material didáctico se limita a conformar una afirmación sobre un fenómeno, mas, no explica cómo esta hecha la imagen ya que su función es clarificar la transmisión de un mensaje. De esta forma el arte se vuelve didáctico y enseña cosas. Recuerdo ahora a los muralistas mexicanos, en especial a David A. Siqueiros, en el que se nota la preocupación por clarificar las significaciones visuales que transmitirían un mensaje específico bajo su contexto histórico, un mensaje de lucha social. En 1923, mostrando su confianza en la educación, Siqueiros proclamaba que: “*...los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción con un valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte sea de arte para todos, de educación y de batalla.*”⁽⁵⁾

² Gloton, Robert, *El arte en la escuela*, Edit. Planeta, Barcelona España, 1978

³ Schiller, Francis, *Reflexiones sobre la educación estética del hombre*. Kallias, s.p.i. p.XXVIII.

⁴ K. Langer, Susanne, Op.Cit. p.36.

⁵ Siqueiros, David Alfaro, *La historia de un incida. ¿Quiénes son los traidores a la patria?*, s.p.i. p. 14.

Un pintor o dibujante profesional que quiera dedicarse a la educación está obligado a enriquecerse de diversas áreas del conocimiento humano. En la educación, la implicación de las ideas de la razón en la experiencia del arte se hace necesaria. Una enseñanza integral de las ciencias sociales, las ciencias naturales, la filosofía y las artes, promueve una visión más completa de todos los fenómenos que involucra la existencia. Sin embargo, como analiza Marcuse: *“La Razón, en su aplicación a la sociedad, ha sido opuesta hasta ahora al arte, en tanto a este se le ha otorgado el privilegio de poder ser irracional, de no estar sujeto a la Razón científica, tecnológica y operacional. La racionalidad de la dominación ha separado la Razón de la ciencia y la Razón del arte o ha falsificado la Razón del arte integrando el arte en el universo de la dominación.”* (⁶) Con lo que vemos la importancia del análisis de las cuestiones filosóficas en la educación.

Pienso que el artista como educador profesional debe concebir la mente en su movilidad, es decir, en su capacidad crítica y significadora. Ya que según Marcuse: *“El pensamiento crítico lucha por definir el carácter irracional de la racionalidad establecida (que llega a ser cada vez más manifiesta) y a definir las tendencias que provocan que esta racionalidad genere su propia transformación. “Su propia” porque, como totalidad histórica, ha desarrollado fuerzas y capacidades que por si mismas se convierten en proyectos más allá de la totalidad establecida.”* (⁷) Así, pienso que educar visualmente no significa enseñar reglas degustativas, sino proporcionar instrumentos de lectura para la percepción crítica con lo cual se ayuda a la creatividad, la cual permite al sujeto de educación trascender la totalidad que percibe al relacionar campos diversos y manifestaciones diversas, con un concepto o varios de su presente.

El arte es un medio por el que el humano se da cuenta de sutiles relaciones culturales, sociales e ideológicas que entabla para ir adquiriendo la autocritica de su propia sensibilidad, creándose, por su propia determinación, un criterio para la formación de su gusto estético, tal como dice Schiller: *“En la experiencia estética, la sensibilidad se ve trascendida y se demuestra a la vez, la necesidad de las ideas de la razón, es decir, en la experiencia de lo sublime, se alcanza un estado de ánimo que fomenta la moralidad. La experiencia estética de lo sublime hace que el hombre, en confrontación con el carácter sensible de la imaginación, sienta su propia determinación de ser libre y racional.”* (⁸)

Las artes plásticas en la educación básica son un recurso para la formación de los individuos que se encontrarán con su cultura y que ayudarán a cambiarla o afirmarla en el aspecto simbólico de la realidad; y en una segunda forma, las

⁶ Marcuse, Herbert, *El hombre unidimensional*, Joaquín Mortiz, México, 1968, p.242.

⁷ Ibid. p. 273.

⁸ Schiller, Francis, Op. cit. p.XXVIII

artes se extienden hacia la sensibilidad de los actos de la vida diaria. Las artes pueden ser un poderoso instrumento de mejoramiento de la comunicación entre las diversas partes de una sociedad, lo cual es necesario en una comunidad divergente que requiere de integración social, de recuperación y creación de valores, de proposición de finalidades, etc. La función del arte no termina ante los inconvenientes mentales en donde el raciocinio ha sido trabado. Gracias a la capacidad comunicativa, el logro mayor del arte aplicado a la educación, es el de lograr en el individuo una conciencia comunitaria

Complementando la idea anterior vemos como para el pensador John Dewey, la relación entre la experiencia estética y la experiencia vital de un individuo se propone en las siguientes aseveraciones:

“ 1) *Existe una relación íntima entre la experiencia estética y la experiencia en general, lo cual permite utilizar la educación por el arte, y la experiencia estética, como aprendizaje previo de la vida. En esta forma, las dimensiones de la experiencia estética se hacen mayores que el dominio puramente artístico, y el factor de la realidad empieza a tener en ella un papel primordial.*

2) *Gracias a esta facultad de provocar las experiencias, el arte realiza una función importante: se convierte en la comunicación que conduce a una mejor comprensión de las demás personas tanto como de las demás situaciones.*

3) *El arte pide la cooperación de la imaginación e influye a su vez sobre ella: El efecto del arte no sería posible sin la aportación de la imaginación, pero es también el arte el que contribuye a la ampliación de esta imaginación. Se halla ésta, en la base de toda novedad, de toda superación y de todo imprevisible.” (9)*

Cuando las artes plásticas se inmiscuyen en el contexto visible de una sociedad, los individuos perciben una posibilidad creativa que muestra soluciones imaginativas a una cuestión específica o general de la vida. El humano se adentra en la parte de sí mismo que no es solo razonamiento. Atiende más a la intuición de lo que sucederá y lo que estará bien. Dialoga con lo probable. De ahí, la gran importancia de la imaginación humana, sin la cual, los creadores de imágenes estarían mutilados.

La imaginación, como elemento intrínseco del arte, aporta un ámbito incalculable a las maneras a través de las cuales podemos conocer la realidad. Dewey nos habla de la imaginación de esta manera: “*La imaginación es un vasto y generoso conjunto de intereses situado en el punto de encuentro de la mente y el mundo. La*

⁹ Wojnar, Irena, *Estética y pedagogía*, Fondo de Cultura Económica, 1966, México, 1ra. edición 1963, p.68-69.

imaginación está allí donde las cosas viejas y familiares se renuevan en la experiencia. Cuando la novedad es creada, todo lo que antes fuera lejano y extraño se hace de lo más natural e inevitable. Hay algo siempre de aventura en el encuentro de la mente y el universo, y esta aventura, es en cierta medida, la imaginación.” (¹⁰)

La imaginación se opone o deriva de la realidad establecida de todo cuanto ocurre y su aplicación en la educación se dirige hacia una movilidad creativa de la mente, en la que los sentidos no solo perciben sino que crean.

4.1. Consideraciones para un posible modelo de enseñanza de la pintura.

A veces se piensa, erróneamente, que los artistas plásticos surgen de generación espontánea desde la niñez, cuando la realidad es que todo artista experimenta un camino trazado por sus maestros en esta área, tanto también como una influencia del medio natural y social que le rodea al pintar.

Cuando “*En 1897 el pintor austriaco Franz Cizek fundó la primera clase de arte infantil, en la cual, niños de trece a catorce años tenían a su disposición todo lo necesario para dibujar, pintar, modelar, tejer, etc., según su inspiración.*” (¹¹) se inaugura un modelo de enseñanza artística que involucra a los alumnos desde temprana edad.

Para concebir un modelo de enseñanza de la pintura es necesario diferenciar la creación artística de las obras que el alumno realiza para adquirir y perfeccionar sus habilidades psicomotrices. Las obras de arte son expresiones de la forma del sentimiento humano y su mayor cualidad radica en la manifestación original del ser que se relaciona con la realidad. En la educación de la pintura, las obras realizadas deben ser vistas no como obras de arte, sino como ejercicios de creación de forma. Sin embargo, en la educación profesional de la pintura, el alumno está comprometido con el oficio en un caso ideal. Así el alumno debe buscar una relación entre la producción de forma de su sentimiento y su proceso de conocimiento y entendimiento del oficio de pintor y de la realidad.

En cuanto a la educación profesional de la pintura, pienso que es indispensable tomar en cuenta los objetivos del alumno. El maestro debe lograr no interferir en los motivos personales que el alumno tiene para pintar, ya que el acto de pintar está íntimamente relacionado con la elección de lo simbólico y

¹⁰ Ibid. p.72

¹¹ Hernández Ruiz, Santiago. Tirado Benedi, Domingo, *La ciencia de la educación*, Herrera editorial, 3ra ed. México, 1958, p. 37.

representativo en la vida de un individuo. Pintar es parte de la expresión vital y de la manera de compartir el sentimiento de la vida.

Un curso de enseñanza de la pintura debe ser planteado para ser sensible a las condiciones sociales y naturales de la realidad. Esta sensibilidad en el educador se refleja en el entendimiento del otro, es decir, en el respetar siempre la independencia de puntos de vista en los aprendices; y más que modificar esta realidad debe saber orientar al alumno en la apreciación autocrítica de su expresión. El maestro debe orientar al alumno a aprender, llevándolo a la disposición mental de descubrir constantemente los conocimientos que le ayudaran a mejorar su apreciación de la realidad y la expresión de sus ideas. La enseñanza de la pintura es, entonces, primordialmente un perfeccionamiento del entendimiento de lo real, por lo cual no puede ser vista solamente desde el ámbito pictórico, sino que deben ser usados todos los recursos humanos posibles para la comprensión de lo existente y para la proposición de relaciones novedosas que solucionen los problemas de expresión del ser.

Nada mejor, para ejemplificar lo que pienso que un aprendiz ha de lograr en un curso de pintura, que las palabras de Juan Acha en relación al aprendizaje visual. *“El aprendizaje visual ha de tener varios fines: saber ver la realidad de manera acuciosa y avizora; conocer los efectos visuales posibles de los componentes de sus productos o, lo que es lo mismo, de sus aptitudes manuales; por último, enseñar a ver a través de innovaciones profesionales valiosas. De ahí que el auténtico artista plástico sea más ojo que mano.”* (¹²)

Creo que con el aprendizaje visual se busca que el alumno desarrolle el conocimiento y la sensibilidad como capacidades para comprender la realidad y para hacer una valoración autocrítica de su obra.

Enseñar a pintar es posible cuando un maestro pone el ejemplo realizando obra pictórica enfrente de los aprendices. De alguna manera, el compartir el procedimiento necesario para crear una imagen, involucra al alumno en una necesaria atención especial que le permite entender presenciando la creación plástica.

Puntos importantes en la enseñanza de pintura:

¹² Acha, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, Trillas, México 1986, p.81

1.-Importancia de una estructura valorativa de la realidad en el alumno que le permita el entendimiento integral de los fenómenos de cualquier tipo: Creo que la creatividad puede ser entendida como la capacidad de utilizar conceptos de diferentes campos del conocimiento humano para proponer soluciones a un problema dado. En la práctica artística, la creatividad se presenta en la concepción de una forma plástica sensible y significativa de una idea. Esta idea proviene del modo en el cual el pintor aborda la percepción de la realidad. Para que la creatividad sea usada como un elemento conciente en la producción de pintura, el alumno debe entender los fenómenos que percibe desde múltiples puntos de vista y a través de diferentes disciplinas. Esto es importante porque los conceptos manejados por otras áreas del conocimiento humano completan la comprensión de los fenómenos de una manera más integral que la pura visualidad sola. Por lo tanto, cuando se le pide al alumno que sea capaz de percibir creativamente, se le está pidiendo tomar en cuenta los conocimientos que existen acerca de los fenómenos y relacionarlos con una forma plástica. Es necesario estimular al alumno para que se de a la tarea de investigar las causas originarias de lo que puede percibir. Por una parte se tienen que **observar** los fenómenos de la realidad en su visualidad; por otra, se deben **comprender** las causas que originan dichos fenómenos. Se pide al alumno investigar, dentro y fuera del ámbito pictórico, las leyes que rigen los fenómenos de la Naturaleza. Con esto se amplía el panorama valorativo y se enriquece su capacidad reflexiva y crítica en la que el entendimiento de la realidad está basado en el conocimiento de las causas que originan las leyes naturales; esto es, crear en el alumno una estructura de valoración integral de la realidad a través de la investigación. Así puedo estar de acuerdo con lo siguiente que propone que “*La facultad comprensiva está sujeta a un proceso idéntico al de la potencia creativa. Ambas son el fruto de una lenta transformación espiritual.*” (¹³)

2.- La importancia de la clarificación de un sistema pictórico personal en el alumno: La búsqueda de un sistema pictórico de expresión personal, es lo que conforma la educación profesional del pintor. Sin este sistema claramente concebido en la mente del pintor las obras solamente podrían ser productos líricos de apreciación estética de la realidad. Es por eso que las técnicas, tanto como los conceptos enseñados, no son usados solamente para aprender a reproducir la apariencia de lo real, sino que deben tener repercusión en la forma en la que se entiende la realidad, aunque esta consideración esté fuera de la estética que tradicionalmente predomina en la pintura.

¹³ Carrá, Carlo, *Pintura metafísica*, Edit. El Acanilado, 1ra edición 1919, Barcelona Esp. 1999, P.32

Una obra pictórica puede tener la intención de imitar la apariencia de la realidad visible, o plantearse como una estructura de signos que invente otra visualidad. Esto depende de una elección libre del alumno. Pero para cualquiera de estos fines es necesario que el pintor tenga una clara conciencia del sistema pictórico que utilizará. Cada materia aplicada en la tela debe tener una intención clara y definida dentro de lo técnico, lo conceptual y lo sensible; es decir, el alumno debe considerar los efectos que producen en el observador los recursos que usa en su pintura, con lo cual en el proceso de creación se tiene en mente la función de la obra.^(A)

Dada la importancia de clarificar un sistema de creación plástico, es necesario trabajar en este punto desde el inicio de un curso. Así se tienen que encontrar ejercicios de pintura en los cuales la creación de forma esté estructurada por un sistema pictórico suficientemente premeditado y clarificado por el maestro. Con esto, el alumno, puede tener un referente para la creación de su propio sistema. En la educación, sistematizar constituye una acción pedagógica donde un conjunto de conocimientos se ordenan con una estructura determinada. En pintura, estos ejercicios son manejados primordialmente a partir de una sistematización del color, de la luz o de la composición. Como tales pueden ser grisallas, verdachios, armonización cromática de tres o cuatro colores, claroscuros, altos contrastes, perspectivas, composición poliangular y otros que se puedan encontrar.

Puede ser que se vea esta concepción del sistema pictórico como un método constructivista de creación de forma; sin embargo, este sistema debe tener la capacidad de distinguir las funciones de los elementos plásticos para poder relacionarlos con las necesidades expresivas del ser humano; es decir, crea la pintura a partir de una visión espiritual del ser que percibe y se manifiesta.

El sistema pictórico visto interiormente en el artista es una cuestión de estructura sensible de los elementos plásticos; desde fuera del artista, el sistema es visto como una función, esto es, que cumple una finalidad.

Es esencial para el aprendiz siempre tener a su disposición los medios necesarios para la creación plástica y por supuesto la libertad de usarlos, ya que la

^A “El criterio de valor de una imagen no es su parecido con el modelo, sino su eficacia dentro de un criterio de acción. Puede dársele parecido si se cree que esto contribuye a su potencia. Pero en otros contextos puede bastar el más rudimentario esquema, mientras conserve la naturaleza eficaz del prototipo.” Gombrich. E. H., *Arte e ilusión*, Edit. Gustavo Gili, 1ra. Impr. 1959, Barcelona Esp. 1972, p.p. 107-108.

experiencia que proviene del trabajo con materiales y herramientas de la pintura, es la que provoca que se acrecienten y distingan las aptitudes del alumno. Cuando el alumno comience su curso es necesario hacerle notar la variedad de recursos técnicos que tiene para su expresión y se le debe explicar detalladamente la utilización de éstos. Óleos, acrílicos, encáustica, pasteles, tintas, esmaltes, vinílicas, acuarelas, guache, son entre otros, ejemplos de las técnicas tradicionales de pintura con las que el alumno cuenta para la realización de obra. También se le debe enseñar la fabricación y preparación de todo tipo de soportes pictóricos, tales como, lienzos, tablas, láminas, muros, cartón, papel etc.

En estos tiempos es posible conseguir o fabricar cualquier material de pintura en cualquier localidad en que se quiera trabajar. Sin embargo, es necesario que se trabajen y valoren los métodos regionales para pintar, ya que han surgido del mismo contexto natural y social. Incluso, si no existen estas técnicas regionales, el curso debe crear una experimentación con los materiales y medios de los cuales dispone directamente del medio ambiente que les rodea. El maestro de pintura debe hacer entender al alumno la realidad en sus características representativas, formativas y utilitarias (estructura valorativa integral) con lo cual se hace valer el aprovechamiento del medio natural más allá de solo utilizarlo como un modelo. Esta valoración del medio ambiente es importante para que el alumno descubra su propio sistema pictórico en consonancia con el medio ambiente que le rodea.

Las herramientas de la educación visual funcionan como recursos pedagógicos para enseñarle al aprendiz la lectura analítica de lo real. Consisten en todo lo que sirva para comprender el funcionamiento de la percepción visual humana (el círculo cromático, la abstracción geométrica, las graduaciones luminosas, los filtros de color, etc.). Un maestro de pintura utiliza estas herramientas para enseñar a ver la realidad como un estructura de elementos diferenciables. Va guiando la percepción de los aprendices hacia la comprensión analítica, desestructurando la unidad y comprendiendo las partes por separado en cada modelo pictórico que se use para este propósito. El alumno debe poder usar su imaginación para poder crear (sintetizar la visualidad pintando) pero también para enseñarse a percibir analíticamente la realidad. Los elementos formales de la pintura que sirven para el análisis de la visualidad de lo real son:

- La luz. Claroscuro. Relaciones de luz y sombra. Relaciones de claro y oscuro.
- El color. Color local. Color materia. Color textura. Color espacial
- La forma compositiva. Orden. Unidad. Proporción. Ubicación. Dirección. Ritmos.

4.2. La estructura plástica planeada y la Naturaleza.

“Ya que la sensación fuerte de la Naturaleza- bastante viva en mi, por cierto- es la base necesaria de toda concepción del arte, sobre la que descansan la grandeza y la belleza de la obra futura, el conocimiento de los medios para expresar nuestra emoción no es menos esencial y solo se adquiere a través de una experiencia muy larga.” (¹⁴)

Siguiendo a Cézanne, pienso que a nivel profesional, los educadores de artes plásticas cumplen con una función importante: Dan a conocer a los pintores jóvenes, lineamientos técnicos y conceptuales de la pintura. Los pintores que han subsistido como tales a través de los años son portadores de una realidad establecida de la pintura que enseñan a los nuevos pintores. Enseñan una manera de hacer pintura. Estoy de acuerdo con Acha cuando dice que *“la visión de pormenores no es cuestión volitiva ni de simple deseo: obedece a las experiencias que, paulatinamente y durante muchos años, van dejando su impronta en todo individuo y que obedecen a necesidades ecológicas, históricas y profesionales.” (¹⁵)*

Siguiendo con Acha, las operaciones visuales y reflexivas que un pintor profesional puede aprender a sintetizar de su propia experiencia y de la educación que le han impartido, son las siguientes:

Operaciones visuales y reflexivas:

“- Sensorio elementales: Se centran en el problema de la existencia de lo puramente sensorial o visual de las artes.

- Sensorio gestálticas: Se detienen en las figuras, como la unidad visual de las obras de arte, y abastecen de sensaciones elementales de la organización total de cada figura y sus relaciones con la intrafigura para que sean vertidos en sentimientos estéticos de belleza, dramaticidad o sublimidad.

- Sensorio compositivas: Organización total de la obra. Participan de la mente y la sensibilidad. Armonía, inarmonía; ritmos, proporciones, direcciones, simetrías.” (¹⁶)

La estructura concebida por un pintor para relacionar la pintura y la realidad es necesaria en el proceso para realizar obra plástica, ya que la pura sensibilidad sola no alcanza a contener proporciones materiales ni compositivas. Para un pintor, dicha estructura le permite formarse una visión capaz de crear entre lo visible y lo posible una relación la que además tiene inmediata referencia en el

¹⁴ Paul Cézanne, Carta a Luis Aurenche. 25 de enero de 1904, *Cézanne*, Op.Cit. p. 16.

¹⁵ Acha, Juan, *Introducción a la creatividad artística* Op. Cit. p.81

¹⁶ Acha, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, Edit. Coyoacán, México 1994. p. 68.

pensamiento como una imagen bocetada en la mente del pintor. Puedo estar de acuerdo con lo siguiente: “No olvidemos que el arte no puede ser únicamente el reflejo inmediato de una sensación, y ni siquiera estas formas deben quedar como expresiones exteriores en bruto de la realidad que fluye en derredor, o limitadas a detener las sombras de un cierto movimiento vibratorio.” (¹⁷) Pienso que la sensibilidad debe ser externada con una técnica formal de la materia, método o estructura visual sensible. Dicha estructura es usada por el pintor para acercarse al mundo, formando la liga que une los procesos técnicos de la pintura con los aspectos sensibles naturales del hombre.

El proceso de enseñanza de la pintura implica haber orientado la sensibilidad para lograr que las técnicas aprendidas sean una herramienta para la articulación de tensiones entre signos, los cuales provoquen una **forma sensible** que manifiesta al ser del humano en relación con la Naturaleza. Según Marcuse “*La racionalidad del arte, su habilidad para proyectar la existencia y definir posibilidades no realizadas puede ser vista como ratificada por y funcionando en la transformación científico-tecnológica del mundo. “El arte es capaz de reducir el aparato que la apariencia externa requiere para preservarse a sí misma; reducción a los límites en lo que lo externo puede llegar a ser la manifestación del espíritu y la libertad (^B)” Tal transformación es una reducción porque la situación contingente sufre exigencias que son externas y que se interponen en el camino de su libre realización. Estas exigencias constituyen un aparato en tanto que no son meramente naturales, sino más bien sujetas a un cambio y un desarrollo libre, racional. Así, la transformación artística viola al objeto natural, pero el objeto violado es en sí mismo opresivo; la transformación estética es entonces liberación.*” (¹⁸) Pienso así, que la **forma sensible**, obtenida de la transformación estética de la Naturaleza, debe buscar una participación en el fondo formativo y organizacional de la realidad.

José Clemente Orozco alude a la enseñanza del arte anteponiendo la primacía de la Naturaleza para cualquier intento de aprender a pintar. La Naturaleza, tal como es, emerge de los significados comunes, tales como la idealización, el misticismo, el realismo, el naturalismo, etc.. La Naturaleza fue pensada por Orozco como la fuente de la enseñanza en la que se destilan los procesos naturales de creación. “*La única fuente de enseñanza para las artes plásticas de México o de cualquier otro país, debe ser la naturaleza misma, tal como es, las otras fuentes sólo pueden servir para hacer erudición y comercio.*” (¹⁹) Pienso que cualquier apropiación de algún fenómeno de la Naturaleza es una negación de la misma Naturaleza; sin

¹⁷ Carlo Carrá, *Pintura Metafísica*, Op.cit. P. 31

¹⁸ Marcuse, Herbert, Op.cit. p.p.254-255

^B Hegel., *La filosofía de las bellas artes*, Londres Bell and Sons, 1920, Vol I, p.214, Citado por Marcuse

¹⁹ González Mello, Renato, *Orozco, ¿un pintor revolucionario?* s.p.i. p.54.

embargo, existen diferencias en la orientación de las apropiaciones. En el arte, la apropiación de la Naturaleza se da en la imitación de un proceso natural en el que se revela el fin de superar la apariencias a través de una técnica material y formal de transformación de lo real, para llegar así a la manifestación de lo esencial pictórico de la realidad.

Estoy de acuerdo con Carrá cuando dice que: *“El error más grande de nuestra época es el de querer hacerse un estilo a toda costa, ignorando que un estilo no se fabrica arbitrariamente en un capricho orgulloso, sino que es el resultado de un deseo de obedecer con simplicidad a la naturaleza, a la cual se vence solamente obedeciéndola...Un ideal de arte reside completamente en la relación modulada de un acuerdo perfecto, que existe entre el hombre y su cuadro. Para hacerse un estilo, o una forma original de la interpretación de lo real, es forzoso abdicar de todas las vanidades y devenir solo un instrumento autónomo y armonizado. Un sentido profundo e interior de la vida lleva a una única antigua dirección espiritual.”* (²⁰) Es así que el hombre, el pintor, trama una estructura imaginativa con el fin de accionar sobre la materia, en la cual manifiesta su necesidad de trascender sus propias limitaciones perceptivas y descubrir su también propia espiritualidad en las producciones que pueda realizar.

La Naturaleza “tal como es” puede ser para la pintura un recurso importante para la formulación de experiencias estéticas relacionadas con la construcción educativa del individuo que aprende, tal como veremos más adelante.

4.3. Teoría y práctica en la enseñanza de la pintura.

La relación maestro-alumno ayuda a consolidar en el aprendiz actitudes y aptitudes que le permiten tener una formación artística con la cual puede permitirse idear un proceso creativo proveniente de su fantasía-reflexión.

La creación de pintura requiere de una actitud comprometida de parte del artista aprendiz, por lo que es necesario un seguimiento académico de las actividades que el alumno emprende por obtener sus objetivos. *“Un cierto instinto es desde luego la primera necesidad que hace al pintor; pero es preciso dominarlo y paso a paso transformarlo de fuerza impura en clara conciencia.”* (²¹) En un aprendizaje profesional de la pintura es necesario que el pintor sea un ser consciente de los pormenores del oficio, pues como dice J. Acha, *“Es ocioso reclamar que el alumno deba conocer sus posibles móviles profesionales de las artes visuales, su importancia y alcances,*

²⁰ Carlo Carrá, *Pintura Metafísica*, op. cit P. 42

²¹ Carrá, Carlo, *Pintura metafísica*, op. Cit. p. 26.

ventajas y desventajas, y poder elegir alguno con libertad y conocimiento de causas, medios y fines.” (²²)

En la pintura, el proceso que un aprendiz emprende para conocer la pintura pasada y contemporánea que se ha hecho en la historia humana le hace apreciar las cualidades plásticas dentro del contexto en que se crearon. Dicho conocimiento debe ser tratado con lineamientos científicos de metodología y clasificación, con lo que se organiza prácticamente y se obtiene un registro necesario para utilizar en la experimentación de la pintura. Así que estoy de acuerdo con P. H. Valenciennes cuando dice que “...no se adquiere el discernimiento mas que viendo mucho, comparando, reflexionando sobre la Naturaleza y sobre las obras que los grandes maestros han hecho a partir de ella. Es a estas obras bien estudiadas, a las que nosotros debemos las luces que tanto tiempo nos tomaría adquirir si nos viésemos obligados a buscarlas nosotros mismos consultando la Naturaleza. El estudio que esos hombres de genio han hecho abrevia en mucho el nuestro, y es aprovechando sus descubrimientos que economizamos un tiempo precioso y que nos ponemos en situación de producir otros nuevos.” (²³)

El conocimiento de los medios formales y conceptuales que han usado los pintores a través de la historia ayuda a la formación del aprendiz de pintor actual. Los recursos pictóricos que se irán descubriendo variarán dependiendo del periodo histórico que se investigue.

Es posible que además del análisis visual de las obras se tenga la oportunidad de reproducir algunas de éstas o algunos efectos pictóricos que le interesen al alumno. Esto es interesante si se toma como una de las posibilidades para unir la teoría de la pintura con la praxis artística.

El análisis contextual de una obra es un recurso a partir del cual el alumno se da cuenta y descubre las leyes que rigen la realización de pintura. Las leyes, llamadas así, puesto que han sido seguidas por los pintores de toda la historia, algunos de los cuales han descubierto e inventado otras, son importantes porque que con ellas se limitan las acciones pero a la vez se amplía la creatividad y el universo de recursos de los que la pintura hace uso. Las leyes de la pintura como el claroscuro, la representación de la perspectiva atmosférica, la perspectiva lineal, las leyes cromáticas del color, etc., son tomadas de la

²² Acha, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, op.cit. p.91.

²³ Pierre Henri Valenciennes, *Elementos de perspectiva práctica y su uso por los artistas*, Edit. Minkoff Reprint, Genova Italia, 1973. Citado por Gloria Carnevali en: *Sobre el concepto artístico*, Edit. Monte Avila Latinoamericana, Caracas, Venezuela, 1991, p.92.

observación de la realidad y de investigaciones científicas sobre los fenómenos reales. En la plástica, los pintores hacen uso de las leyes científicas para conseguir varios fines, como la búsqueda de la imitación de la realidad o la búsqueda de la armonía colorista. Sin embargo, la misma pintura tiene implícita reglas que responden a las exigencias de su composición material y a veces conceptual que son variables según la etapa histórica y las consideraciones contextuales de la época; y que aunque no son leyes en sí, son rasgos característicos de la pintura que se ve influenciada por su entorno.

Con los conocimientos técnicos de la pintura que se han descubierto por pintores a lo largo de la historia, el aprendiz puede adelantarse y prever, incluso utilizar las reacciones físicas y químicas de los pigmentos y sus medios (uso de la degradación de los materiales con el tiempo para lograr un efecto plástico), con lo cual garantiza que sus pinturas tengan la calidad constructiva necesaria para no craquelarse, amarillarse u oscurecerse al paso del tiempo. Este conocimiento y aplicación consciente de las cualidades fisicoquímicas de los medios y pigmentos es, en la actualidad, denotativo de una posición ética ante la creación, puesto que si se siguen las reglas que hacen más perdurables las obras de arte, debe tenerse mucha paciencia y dedicación a la preparación de los medios materiales. La “fabricación” de una pintura es así más lenta y se prolonga durante varios meses, pero se puede prever una degradación de las cualidades plásticas de la obra, cosa que no sucede cuando las pinturas son echas con apuro de ser terminadas o con desinterés de sus características materiales. Acerca de las correctas acciones y consideraciones técnicas pueden ser consultados textos de técnicas de materiales, lo que forma parte de la investigación teórica de la pintura.

La praxis artística es el proceso en que el aprendiz vive pintando a través de su etapa de desarrollo profesional. Es en este proceso práctico donde el pintor se esfuerza para reforzar las actitudes y adquirir las aptitudes que exige la producción de obras dotadas de alguna innovación, además de adquirir los recursos, capacidad, o posibilidad de creación. Para la experimentación en la pintura, es necesario que se canalicen los impulsos de la experiencia hacia la creatividad, la cual promueve una personalidad inconforme guiada por la investigación, la reflexión y la fantasía creadora.

La praxis pictórica es, en sí, el trabajo de transformación de la materia para comprender sus características, comportamiento y posibilidades prácticas. El experimentar en pintura provoca cambiar en el pintor la interpretación constante que hace del medio circundante, ya que se encuentra con una continua necesidad de dialogar con los recursos plásticos de la pintura. Así la práctica se

vuelve conceptual. El pintor accede al proceso de renovación de la creación de pintura partiendo de acomodos formales que va descubriendo en su proceso creativo y que va sistematizando en un método pictórico que depende de la técnica elegida y de la manera en la cual el pintor relaciona sus ideas con la materia. Con esto considero que el pintor transforma, valora y enriquece, con su trabajo plástico, la teoría de la pintura.

En la praxis artística creativa, son de considerar los siguientes puntos que claramente ha sintetizado Juan Acha, y con los cuales podemos darnos una idea de los procesos que el individuo emprende para la creación plástica.

“1.-Unidad indisoluble en el proceso práctico de lo subjetivo y lo objetivo: En toda ejecución intervienen la conciencia/inconciencia. Subjetividad del artista por un lado y por el otro la realidad, objetividad, ignorada por él en cada medio material productivo, materia prima, operaciones y aptitudes manuales. La transformación concebida (subjetividad) va íntimamente ligada a la objetividad de toda operación y material, pese a sus diferencias mutuas.

2.-Imprevisibilidad del proceso y el producto: Como resultado de la relación subjetividad/objetividad, el artista va obteniendo resultados distintos a los esperados. El choque de la idealidad con la realidad, la conciencia/inconciencia con la ignorancia, determinan la imprevisibilidad del curso de la concepción-ejecución y del producto. El querer y el poder, las intenciones y los resultados se diferencian siempre, aunque con variado grado e intensidad.

3.-Unicidad e irrepetibilidad del producto: Como la unidad indisoluble subjetividad/objetividad varía constantemente, puesto que el artista va conociendo más de cada realidad, entonces resultará imposible para él repetir exactamente alguna de sus obras; siempre habrá pormenores distintos. El producto, en consecuencia, en único y no se vuelve a repetir, porque fue única la relación subjetividad/objetividad.” (²⁴)

Pienso que la experimentación en pintura es un trabajo de disciplina interna. Con lo cual quiero decir que el aprendiz desarrolla la capacidad de distinguir las técnicas y conceptos con los que sienta mayor afinidad y con los que logra mejores resultados en su desempeño como pintor.

Para el trabajo de experimentación en pintura, el alumno debe realizar obra plástica. Ésta es valorada por el maestro de pintura, el cual puede guiar la experimentación a partir de los siguientes puntos sintetizados por Carrá:

“Propiedades que presiden la pintura y que pueden resumirse en los siguientes momentos del espíritu:

- a) La línea (rectas y curvas en contraste) en sus acuerdos proporcionales de fuerzas únicas.*

²⁴ Acha, Juan, *Las actividades básicas de las Artes Plásticas*, Op. Cit. P..88.

- b) *El tono particular de los aspectos de lo real (relación simultanea de claroscuro y de cromatismo)*
- c) *Alcanzado el primer estadio de la forma, hallar el equilibrio de los volúmenes, es decir el 'orden' sintético y definitivo del cuadro.” (²⁵)*

²⁵ Carrá, Carlo, *Pintura metafísica*, Op. Cit. P. 31.

5.- PLANTEAMIENTO TEÓRICO-PRACTICO DE UN CURSO DE PINTURA AL AIRE LIBRE.

A lo largo de la concreción de esta tesis he descubierto la importancia práctica de que los alumnos de un curso de pintura realicen ejercicios plásticos teniendo un modelo sensible de lo real. Ahora, en este planteamiento, trato de hacer notar la importancia de que su modelo pictórico sea obtenido a partir del contacto con la Naturaleza, ya que estoy de acuerdo con Cezanne cuando dice que “...*el pintor debe consagrarse por entero al estudio de la Naturaleza y tratar de producir cuadros que sean una enseñanza.*” (¹)

La práctica de la pintura al aire libre consiste en la realización de pintura en lugares abiertos en donde la vista pueda extenderse sin limitaciones o profundizar en detalles si el paisaje es cerrado. El trabajo de enseñanza de la pintura al aire libre radica en enseñar a llegar de la observación intuitiva de la realidad natural, al refinamiento de expresar a través de la pintura, la reflexión acerca de las relaciones sensibles que el pintor entabla con los fenómenos naturales y que derivan plásticamente en una creación.

PROPÓSITO DEL CURSO:

Además de que el alumno sea llevado a valorar el entorno ecológico en su proceso cognoscitivo, el propósito de este curso es el de ayudar al alumno en su crecimiento de habilidades y profundización en la creación plástica y en su autoconocimiento, tomando como recurso pedagógico la pintura al aire libre.

No se trata de simplemente adiestrar hacia la copia del paisaje natural, sino de utilizar las características plásticas, visuales o formales de la Naturaleza para el desarrollo de una actitud creativa en el alumno y de una actitud honesta espiritual en su manifestación plástica. El sentido de esta aseveración proviene de que el entorno natural tiende a ser misterioso y novedoso para la mente humana. Las características de las formas naturales no están influenciadas por ninguna fuerza humana que las determine, sin embargo, en el darse al pintor, la Naturaleza hace notar los rasgos fundamentales de la percepción estructurados en el contacto social previo del pintor. Puede decirse que la Naturaleza actúa de diferentes

¹ *Paul Cézanne. Carta a Emile Bernard. Aix, Francia. 26 de mayo de 1904 Cézanne. Op.Cit. P. 16*

maneras cuando se le quiere aprovechar como medio de aprendizaje. Una, haciendo evidente la necesidad de utilizar imaginativa y creativamente los conocimientos previos que tiene el alumno, obtenidos socialmente, y que utiliza para estructurar una forma plástica sensible puesto que tiene que interpretar el orden natural, exigencia de revelar causas de una organización misteriosa e inalcanzable. Otra, el inspirar en el alumno la introspección, la calma necesaria para escuchar y sentir su propio impulso natural de creación de forma sensible, provocando así una relación creativa entre la objetividad de la Naturaleza y la subjetividad que le es propia al individuo, ya que la realización de una obra de arte tiene correspondencias en lo subjetivo y lo objetivo que conforman la percepción humana.

Considerando que todo lo conocido es el resultado de la interiorización de expresiones de lo natural generalizadas en el accionar de identidades humanas, puedo plantear como propósito pedagógico lo siguiente: Se trata de que el alumno se involucre en la formación de su conciencia cognoscente como generadora de su propia identidad. La conciencia cognoscente resulta de la acción de conocer mediante experiencias directamente de su accionar (en el medio natural); y la identidad resulta del accionar interior de esta conciencia mediante el pensamiento y los conocimientos asimilados del mundo exterior, así como de los derivados de éstos, que se originan en nuestro mundo interior que es único, irrepetible y personal. La identidad es conciencia de nuestra conciencia cognoscente, de nuestro ser individual. Es esa identificación de nuestra naturaleza individual que se alcanza pensándonos en el pensar y sintiéndonos en el sentir.

CONSIDERACIONES TEÓRICAS:

Objetivos teóricos:

- 1.- Formular en el alumno la actitud de obedecer sus impulsos naturales de creación plástica a partir de la comprensión crítica de las estructuras mentales que determinan la aperccepción de la realidad sensible y su manifestación en obra plástica.
- 2.- Conformar en el alumno el alejamiento teórico de los intereses mediáticos del contexto social y cultural, al reconocer, valorar y estimular las acciones espontáneas de percepción y creación estética para el aprovechamiento de la Naturaleza en la concepción plástica de forma sensible.

En cuanto a que el fin del pintor que trabaja al aire libre sea la creación de un objeto estético, tratará de entablar una relación estética con la Naturaleza. Esta relación implica una traducción de las formas sensibles objetivas en la Naturaleza, a otra objetividad sensible manifestada en el trabajo artístico. *“El tránsito de una belleza natural a la artística es dialéctico, es el tránsito de una dominación. La belleza artística es lo objetivamente dominado en una obra, pero que trasciende ese dominio gracias a su objetividad. Las obras de arte escapan de él porque cambian la conducta estética, a la que le corresponde la belleza natural, en trabajo productivo cuyo modelo es el trabajo material.”*(²) El pintor se apropia de la Naturaleza en su proceso perceptivo y creativo.

Las formas sensibles que el pintor toma de la Naturaleza no solo deben buscar la imitación de la apariencia puesto que así limitarían la búsqueda de la identidad del pintor. Por eso coincido con Adorno cuando dice que: *“Cuanto más estrictamente se alejan las obras de arte del naturalismo y de la imitación de la naturaleza, tanto más se aproximan a ésta las auténticas. La objetividad estética, reflejo del ser-en-sí de la naturaleza, realiza en toda su pureza la unidad subjetiva teleológica; así, y solo así, es como las obras de arte se asemejan a la naturaleza.”*(³)

Siguiendo a Dubos coincido con él cuando señala: *“Las formas vivas responden de una manera determinada no sólo por la naturaleza del estímulo mismo, sino también por las reacciones indirectas que éste induce en ellas. Esta cadena de reacciones indirectas tiene importancia muy grande en el hombre a causa de la tendencia de éste a simbolizar todo lo que le sucede y a reaccionar después como si los símbolos fueran estímulos ambientales reales. A consecuencia de este rasgo característico, la respuesta de un ser humano a cualquier factor ambiental es intensamente personal, porque refleja todas las experiencias pasadas propias de aquel.”*(⁴) Así, yo también pienso que el pintor hace una interpretación plástica totalmente personalizada de la forma sensible de la Naturaleza.

La Naturaleza como modelo debe ser entendida en su lenguaje. *“Es un hecho establecido que la naturaleza tiene lenguaje... La conciencia solo puede estar a la altura de la experiencia de la naturaleza cuando es capaz de incluir en sí misma las heridas de aquella, como hizo la pintura impresionista. Así entra en movimiento el concepto fijo de la belleza natural. Y su extensión llega a abarcar lo que ya no es naturaleza, aquello sin lo cual, esta degenera hasta convertirse en un fantasma engañoso.”*(⁵) El percibir este lenguaje,

² Adorno, Theodor, *Teoría estética*, Tauros, Madrid, 1970, P. 106.

³ Ibid. P. 107

⁴ Dubos, René, *El hombre en adaptación*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, 1ra edición 1963, p.17.

⁵ Adorno, Theodor, Op.cit. p. 95

implica una apertura mental para incluir en la conciencia individual las indeterminaciones. La Naturaleza entonces solo puede ser aprehendida a través de su negatividad, así como la belleza objetivamente se determina a partir de lo que no es bello, la Naturaleza se percibe a través de los esquemas mentales que no son naturales, sino sociales. “*El arte es solo fiel a la naturaleza cuando objetiva el paisaje objetivando su propia negatividad.*”(⁶)

Pienso que la influencia de la Naturaleza en el individuo incita a desarrollar en él una actitud de búsqueda, puesto que como dice Adorno: “*La naturaleza, en su manifestación, quiere silencio, al mismo tiempo que está impulsando a quien es capaz de experimentarla a hablar con un lenguaje que lo liberará momentáneamente de su monadológico encierro.*”(⁷) Un pintor logra captarse a sí mismo en la apreciación de la Naturaleza, con lo que comienza una relación totalmente nueva y diferente a cualquier otra relación antes captada. Puedo entonces aducir que la pintura realizada en contacto con la Naturaleza, es una posibilidad de que prevalezca una actitud creativa en el artista plástico.

LIMITACIONES DEL PLANTEAMIENTO:

Las limitaciones están relacionadas con el problema básico de la enseñanza del arte, es decir, con la pregunta de que si es posible enseñar a hacer arte. Tratando de responder esto, puedo decir que es posible estimular la creatividad en la pintura, y para esto existen muchas formas, una de las cuales he tratado en esta tesis y que es el contacto con la Naturaleza. Sin embargo, los límites de este planteamiento, son varios:

- Exige, de parte del alumno, una actitud característica de atención y de superación de sus propios límites creativos.
- Requiere un tiempo prolongado de experiencia en contacto con la Naturaleza o con una ubicación al aire libre, por lo que si se está en una ciudad deben ser organizadas excursiones al campo o a lugares donde se tenga amplitud de observación y profusión de detalles.
- Es necesario que el maestro tenga conocimientos de pedagogía para poder aplicar las consideraciones del modelo posible de enseñanza que planteo, sobre todo si los participantes del curso no son profesionales de las artes sino aficionados o principiantes.

⁶ Ibid. P.94.

⁷ Ibid. P.96.

Estos y otros limitantes pueden ser planteados para el funcionamiento ideal del curso de pintura al aire libre. Sin embargo, todos los inconvenientes pueden ser superados cuando existe verdadera voluntad de parte de los participantes, para llevar a cabo una experiencia de este tipo.

PERFIL DEL MAESTRO:

Aún considerando que el acercamiento de la pintura moderna hacia el objeto dista mucho de las consideraciones tradicionales académicas de la pintura; es menester para el maestro del curso, entender que el alumno puede escoger libremente guiarse por la forma sensible de la Naturaleza de manera que su pintura reinterprete el uso de las técnicas tradicionales de representación del paisaje. Cualquiera que sea la decisión personal del alumno, ya sea tomar la Naturaleza como realidad que solivianta la creatividad y desee buscar un énfasis semiótico en la pintura o responder a los problemas pictóricos de la estética imitativa de la Naturaleza, el alumno debe tener en su bagaje cultural los pormenores técnicos y conceptuales de los elementos pictóricos, y además, una clara intención artística.

Creo que la enseñanza de la pintura no solo es un adiestramiento de las habilidades manuales. La enseñanza de la pintura, sobre todo profesionalmente, se puede ver también como la orientación hacia la percepción reflexiva y consciente de la realidad natural y social. El propósito de la educación de la pintura es que el aprendiz logre utilizar el lenguaje de las artes plásticas como una herramienta especializada para distinguir lo que Rudolf Arnheim llama, “...la dinámica de las fuerzas dirigidas hechas visibles, fuerzas que van más allá de cualquier motivo concreto...la dinámica perceptiva representa las fuerzas de la mente.” (8) El educador de pintura debe sensibilizar la mente para que perciba la naturaleza de la condición humana por medio de la dinámica visual de que las imágenes son portadoras, estimulando la capacidad sensitiva para clarificar cualidades representativas, relaciones estructurales y propiedades relevantes de una cosa o una situación., además, tiene que poder guiar al aprendiz hacia los mismos medios de expresión, con los cuales se le da una base para la experimentación y el desarrollo de sus habilidades psicomotrices.

Pienso que actualmente crear una estructura de enseñanza de la pintura que innove en el campo de la pedagogía o de la pintura misma, es una tarea que es

⁸ Arnheim, Rudolf, *Consideraciones sobre la educación artística*, Edit. Paidós, Barcelona, Esp. 1993, 1ra. Edic, 1989, P.45

posible sólo para personas que han tenido vasta experiencia en este campo. El desempeño dentro de un sistema establecido de educación de la pintura es importante para darse cuenta de las carencias y limitaciones del mismo sistema, con lo cual, la proposición de un nuevo sistema ideado buscara siempre la superación de estos inconvenientes.

Por mi parte, solo he trabajado en la enseñanza de la pintura siguiendo un sistema personal del cual he obtenido ciertos resultados y experiencias con mis alumnos. La propuesta de un sistema novedoso de educación de la pintura a nivel profesional es, para mí, todavía una meta lejana. Por lo tanto, lo que puedo decir acerca de la pedagogía de la pintura, proviene de mi sincera preocupación por este tópico y de la experiencia que he tenido como maestro lejos de un sistema oficial de enseñanza. Así que me permitiré expresar solamente ciertas observaciones que he consolidado con mis lecturas sobre pedagogía, mi experiencia como alumno en un sistema oficial de educación y mi experiencia como maestro en la plástica.

Pienso que la pintura se debe enseñar actualmente porque un maestro de pintura tiene la capacidad de dirigir los esfuerzos del alumno al perfeccionamiento de sus capacidades manuales y mentales, requeridas para la realización creativa e imaginativa de pintura. Esto potencia el tiempo que el alumno tardaría en llegar a una realización verídica de sus capacidades sin el asesoramiento de un pintor profesional que funja como maestro. El maestro tiene el deber de intensificar el trabajo disciplinado del alumno, intelectual y materialmente. En un curso de pintura, el primordial objetivo es que el alumno obtenga seguridad, efectividad y autocrítica para realizar su obra plástica, al margen de su propia conformidad o inconformidad con los resultados logrados.

La educación de la pintura influye en la clarificación de los fines que el pintor tiene para la creación. Una enseñanza que vierte los conocimientos acerca de la pintura como una cuestión de pura información, hace que el pintor se relacione con su obra solamente como el producto resultante de un esquema de datos preestablecidos. Así que para contrarrestar esto, la información enseñada acerca de la pintura debe tener un carácter de herramienta de discernimiento autocrítico y debe ser, para el alumno, base para el procesamiento imaginativo de los conocimientos obtenidos.

Pienso que el maestro de pintura debe lograr una **actitud de coherencia y claridad en la expresión del alumno en relación a los fines ideales de éste**. El maestro debe orientar al alumno a la producción consciente de imágenes para que la productividad del alumno está supeditada a la clarificación de una

intención expresiva. Entonces, pienso que un maestro de pintura debe ser un orientador que procure encaminar a los alumnos hacia la realización de sus fines en el arte.

Creo que actualmente la enseñanza de la pintura debe ser promovida, puesto que un curso de pintura, deviene en una experiencia que involucra al aprendiz con un contexto creativo en el que se posibilita ejercitar las actitudes de trabajo **disciplinado, consciente e inventivo**. Por lo tanto, pienso que un maestro de pintura debe exigir, cuestionar y motivar la creación plástica de sus alumnos.

PERFIL DEL ALUMNO:

Se requiere del aprendiz de pintor un compromiso ético en su propia realización plástica, en la cual, se traten de clarificar los fines personales de creación. Es ahí, a mi parecer, donde reside la importancia de la educación de la pintura y el factor más difícil de encontrar o provocar en un alumno.

En el alumno, sería ideal encontrar una actitud atenta ante la realidad, es decir, que tenga la concentración necesaria para pasar de una inconsciencia espontánea de apreciación a un estado consciente de análisis que lo lleve a incrementar su sensibilidad como impulso natural de sus propias motivaciones, inquietudes y reacciones. Debe poder aplicar su concentración a lo que existe y sucede alrededor suyo y a lo que le pueda servir para sus fines dentro de la pintura, en ésta, se materializan las impresiones que la existencia consciente provoca en el intelecto y el sentimiento humano.

En cuanto a las habilidades preexistentes, no son de exigir las cualidades de talento dibujístico o pictórico, sino que se busca que el aprendiz descubra por sí mismo las habilidades que puede tener y desarrollar, involucrándose así en el proceso de su propia formación.

OBJETIVO GENERAL:

El objetivo general es que el alumno obtenga las habilidades psico-motrices necesarias para la creación plástica, utilizando como recurso didáctico el contacto con la Naturaleza. En el ámbito profesional, debe considerarse que estas habilidades existen ya en el aprendiz, así que el objetivo comprenderá el complementar y perfeccionar dichas habilidades en contacto con la Naturaleza, en la cual, el alumno tendrá que descubrir con su interacción y desenvolvimiento

una característica natural para que le sirva de modelo pictórico y adoptarla como herramienta requerida de su propio interés,.

La percepción que un pintor tiene de la forma sensible de la Naturaleza sirve para iniciar la búsqueda de una nueva relación personal de la pintura con la Naturaleza. Con esto es factible proponer que en el curso de pintura al aire libre no se descarten las apreciaciones hechas por cualesquiera de los sentidos de la percepción humana; y, a partir de la voluntad del pintor, se intenten traducir en forma plástica sensible estas observaciones, lo cual resulta en una apertura del lenguaje plástico hacia una significación poética de la realidad, además de que se encuentra con las consideraciones biológicas de la percepción individual. (^H)

Objetivos particulares del curso de pintura al aire libre:

- a) Observar y constituir plásticamente la luz de la Naturaleza.
- b) Observar y constituir plásticamente el color de la Naturaleza.
- c) Observar y constituir plásticamente la forma de la Naturaleza.

A partir de estos objetivos particulares he pensado en los siguientes pasos de acción para alcanzarlos:

ACTIVIDAD DEL CURSO:

- I) Experiencia de exploración en un entorno natural. Esta experiencia constituye la primera confrontación de la creación plástica con la Naturaleza y se da a través del dibujo. En este paso, el alumno dibujará en monocromático o en blanco y negro sus primeras impresiones de la Naturaleza y comenzará a idear una solución para expresar en la pintura sus observaciones y descubrimientos. Las excursiones pueden durar horas o días, dependiendo de las posibilidades de los alumnos. Deben buscarse lugares en los que se tenga el menor contacto con artefactos y situaciones humanizadas, es decir, lugares apartados de la civilización lo mas posible. Pienso esto siguiendo a Lothé, cuando dice, *“...porque los seres primitivos que viven en medio de las formas naturales, que se ajustan a sus ritmos, que sienten físicamente sus repercusiones, hallan espontáneamente las combinaciones de formas más literalmente vivientes. Esos*

^H Ver “desarrollo intermodal”. Harré, Ron. Lamb, Roger, *Diccionario de psicología evolutiva y de la educación*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1986 320 p.p., p 100.

delegados de las fuerzas naturales mucho tienen que enseñar a los “civilizados”, prisioneros de la máquina inhumana.”(9)

- II) La enseñanza de organización de los tonos del color en la paleta para la Pintura Directa. Este paso es de transmisión de datos que ayuden al aprendiz a consolidar un sistema personal de organización plástica del color. El alumno aprenderá a conceptualizar el modelado de la luz organizando los tonos como oscuro, medio y claro, mezclando el color en la paleta. También aprenderá a conceptualizar el modulado del color a través de las diversas armonías que se puedan encontrar entre éstos. Aprenderá las maneras de aplicación de las pinceladas, tales como superposición, contraposición y yuxtaposición de estas.
- III) Poner en escrito los intereses, observaciones e ideas que surgieron en el paso I. Esto ayuda a clarificar las intenciones expresivas del alumno y para llevar una documentación que exprese los avances y los cambios que surgen en las soluciones que se propondrán en el siguiente paso. Este paso es de transición controlada de la idea a la práctica plástica.
- IV) Sesiones de pintura al aire libre. Aquí se tratará de pintar en contacto con la Naturaleza. Se llevarán herramientas y materiales necesarios para la práctica de la pintura en el campo, tales como caballete trípode, lienzos y pinturas transportables. En este paso se pondrán en marcha los procesos de experimentación plástica de cada alumno en donde se notará su personal relación con la realidad natural inmediata. También podrá, individualmente, observar la relación de sus intereses e ideas con lo que obtiene en la pintura, consolidándose así una capacidad autocrítica. Es en este punto donde las experiencias del pensamiento son aplicadas a la creación plástica.

La creación de pintura al aire libre responde a consideraciones de gran peso cultural e ideológico. El paisajismo siempre ha tenido la característica de expresar lo bello de la Naturaleza, sus efectos bellos de luz y color, apariencia de la materia y la energía en intercambio recíproco. Todo en la naturaleza es susceptible de ser un sujeto pictórico: el aire, la luz, el agua, la tierra, los sujetos vivos, los objetos inertes, la distancia, etc.. De igual manera los fenómenos efímeros

⁹ Lhote, Andre, *Tratado del Paisaje*, Edit. Poseidón, Buenos Aires, 1943, P.69

como la lluvia, el atardecer y el amanecer, la niebla, etc.; sin embargo, el pintor puede ir más allá de solamente representar la belleza natural.

En un pintor, la Naturaleza causa una impresión que puede ser atrapada en el espacio plástico debido a la imaginación. La forma de la relación Naturaleza-Humano es lo que el pintor acecha aparecer en su lienzo. Esta relación es el modelo pictórico que el pintor al aire libre busca. No la forma mimética, ni el contenido ideológico; sino la presentación del sentimiento total de la percepción emocional, simbólica y racional que el pintor descubre en el proceso creativo. Así que estoy de acuerdo con Schiller cuando apunta: *“El arte no es considerado desde la perspectiva de la imitación, sino más bien en consonancia con el juego libre de la imaginación productiva. El arte ha de ser como la naturaleza, no en cuanto que la imite, sino que, al imitar su proceso de creación el arte ha de arrogarse el valor o el lugar de la naturaleza, como si fuera un producto natural libre.”* (¹⁰)

El trabajo de Pintura Directa puede considerarse como la técnica plástica para conservar en el lienzo la impresión primera y de mayor “frescura” que el modelo pueda inspirarnos. Es de resaltar que esta técnica necesita concentración y un temperamento atento del pintor para poder presentar, de una manera inmediata, cómo la Naturaleza actúa en los sentidos. Con esta técnica puede lograrse la imagen de una forma, o mejor aún, la imagen de una sensación provocada por la forma con solamente una acción, en donde el pintor no debe volver a tocar una parte del cuadro que haya trabajado anteriormente. Como un recurso, puede seguirse a Lothé cuando dice que *“...pintarán a grandes brochazos y aún furiosamente la imagen de su sensación ‘global’ y buscarán en los meandros de las formas conjugadas, las líneas dominantes que se convertirán en líneas de construcción de sus cuadros.”* (¹¹) Así, las obras de Pintura Directa, dan la impresión de no estar totalmente acabadas. En ellas habla más el elemento plástico que la forma significativa, la cual solamente es discernible en la unicidad total del cuadro. Para el trabajo en Pintura Directa es recomendable que se tengan preparados varias tintas de color (color+blanco) y varios tonos de grises matizados (blanco+negro+color) y varios oscuros (negro+color), en donde esta recomendación es solo una sugerencia de estructuración previa del color, pero puede haber varias que se puedan descubrir.

¹⁰ Schiller, Francis, *Reflexiones sobre la educación estética del hombre*. Kallias, p.XXV

¹¹ Lhote, Andre, Op.cit. p. 73.

En la ejecución espontánea y rápida de la Pintura Directa se trata de no utilizar las correcciones, sino la obtención de una luz construida con la misma pintura puesta en capas cubrientes no transparentes, cuidando que *“...si se desea, por razones de materia, pintar espeso, es preciso cuidar de que las primeras capas sean muy secantes y flacas, y de que las siguientes sean, progresivamente, menos secantes y algo más ricas en óleo. Es el procedimiento de los pintores en el ramo de construcciones: nunca se ha visto que una puerta, aún expuesta a la intemperie, ofrezca el triste espectáculo de algunos cuadros modernos.”* (12)

Cuando se trabaja al aire libre con la técnica de Pintura Directa, la percepción del modelo (distinciones de la información sensible del modelo) y las apercepciones del modelo (distinciones agrupadas de carácter idiosincrático) son traducidas en impulsos naturales de expresión plástica. La pintura es sistematizada en una elección previa de la técnica formal. La relación con el modelo pictórico sintetiza percepciones y apercepciones de manera que sea, esta síntesis, la que guíe la concepción de la totalidad del cuadro. El posterior desarrollo de los detalles se da, como también en otras técnicas, en el análisis de coordinar las relaciones que en la pintura se van creando; esto quiere decir que se establecen relaciones internas susceptibles de transformación creativa independientes de las relaciones analógicas con la realidad.

Por último, en estas sesiones de pintura al aire libre, planteo como posibilidad que el alumno pueda buscar materiales del medio ambiente que le sirvan como materia plástica. Se posibilita así, la experimentación en el uso del collage y el ensamblaje. Así como también el uso de las tierras y destilados del color de plantas y minerales. Con esto se busca que el alumno involucre la Naturaleza como recurso inmediato, con su pintura. Esto con el propósito de involucrar en su práctica plástica los pre-conocimientos que tiene de la Naturaleza y también para que el descubrir materiales que pudieran serle útiles realmente su necesidad creativa al buscarles un sentido pragmático.

¹² Ibid. P.79

- V) Sesiones de plática en donde se dialogue dentro del grupo acerca de las obras obtenidas en las sesiones de pintura al aire libre. Aquí el alumno podrá poner, si así lo desea, sus obras a consideración de los demás integrantes y el maestro del curso, dándose la posibilidad de crítica y defensa de las obras.

La anterior propuesta de método de trabajo puede variar de acuerdo a las necesidades de trabajo de los alumnos y del maestro. Sin embargo, se le debe asignar indefectiblemente un tiempo determinado para cada día a las actividades de exploración del lugar, a la realización de las obras al aire libre y a la búsqueda de materiales. Siguiendo a Spencer cuando dice que: *“Sin el conocimiento exacto de las propiedades visibles y tangibles de los objetos, nuestras concepciones serán falsas, nuestras deducciones erróneas, nuestras operaciones mentales estériles. Cuando la educación de los sentidos ha sido descuidada, toda la educación se reciente inevitablemente de la pereza, del entorpecimiento, de la insuficiencia de estos. Si reflexionamos en ello, fácil nos es ver que el éxito depende en todo de la potencia de la observación...Nada hay acerca de lo cual deba insistirse tanto como en la necesidad de recibir impresiones vivas y completas.”* (¹³) considero que mientras mayor tiempo pasen los actores de esta experiencia plástica en contacto con la Naturaleza como un contexto vivo, más se involucran en la necesidad de relacionar lo inmediato natural con la pintura.

Consideraciones técnicas:

Los integrantes de las excursiones deben llevar materiales que permitan su transportación. Las técnicas modernas de almacenamiento de pigmentos en tubos de estaño son recomendables por ser accesibles y manejables. Se recomienda que se usen materiales de secado rápido como los pigmentos con medios acrílicos, ya que el óleo debe ser manejado con severo rigor técnico para evitar las desavenencias que el secado ocasiona en obras mal concebidas.

Acerca de la forma de aplicar la técnica formal de la pintura no puede plantearse un particular esquema de trabajo, pues la técnica es una variante en el desempeño del pintor y depende de su concepción plástica del modelo pictórico. El pintor a veces siente afinidad con una manera de aplicar la técnica y a veces con otra. De cualquier modo, los condicionantes de la técnica deben provenir del impulso natural del alumno. Sin embargo, es altamente recomendable que el maestro haya explicado el uso de las técnicas formales más conocidas, tales como

¹³ Spencer, H., *Ensayos de pedagogía*, Edit Akal, Madrid, 1983, p 71.

la valoración tonal de las formas y el conjunto compositivo, los valores cromáticos, la modulación del color, el uso de las texturas, los colores espaciales, colores y tono local, etc.

Resultados y evaluación:

Los resultados de la actividad, así como la evaluación de ésta, solo puede cuantificarse en tanto que la experiencia sea mensurable por el propio alumno. Así que la evaluación es, en realidad, una auto-evaluación del alumno, el cual, valora sus experiencias y acciones en la medida en que le hayan servido para sentir que logra los resultados que se propuso desde un inicio. (¹)

El maestro debe llevar un registro de los logros que pueda observar en los alumnos y observaciones críticas que le sirvan para mejorar los procesos de enseñanza-aprendizaje de la pintura.

En las obras creadas por los alumnos es donde se deben encontrar las verdaderas cualidades que genera el contacto con lo natural. Para el aprendiz, la Naturaleza es el modelo en el cual se encuentran los ejemplos de relaciones entre formas y cualidades. El modelo pictórico del alumno sería la elección de un elemento formal de la pintura que surge cuando hay intención de relacionar lo percibido en la Naturaleza con un lenguaje articulado de signos que presenten una visión plástica personal.

La Naturaleza se rehace en las obras como conceptos que se relacionan directamente con la pintura. Lo vertical, lo horizontal, lo inclinado, lo lleno, lo vacío, lo claro, lo oscuro, lo unido, lo disgregado, lo colorido, lo agrisado, etc.. La articulación de signos se presenta en las primeras obras y denota las características pictóricas hacia las que tiende cada alumno. Es deber del maestro clarificar la expresión especificando como el alumno puede desarrollar su personal y natural impulso de creación de forma plástica.

¹ Ver “metamemoria: aspecto de la autoconciencia reflexiva; la capacidad de pensar acerca de los propios procesos cognitivos.” *Diccionario de psicología evolutiva y de la educación*. Op. Cit. p. 227.

CONCLUSIONES

La Pintura Directa y la Pintura al Aire Libre no son nuevas en el oficio de la pintura. Esta técnica y este modelo pictórico han sido unidos por la tradición de la pintura desde que se personalizó el arte, y aquí me refiero al Renacimiento. A partir de entonces, la búsqueda de la revelación de un concepto plástico de espacio, ligado a una búsqueda de nuevas concepciones del mundo y a la relación del ser humano con la Naturaleza, animó la utilización de técnicas de ejecución sensibles a la esencia de lo real, como en Van Gogh o el Impresionismo.

Creo que mi propuesta pedagógica cae en el reduccionismo o simplismo hacia lo esencial, que solo consigue llegar a una interpretación subjetiva sobre el objeto. Sin embargo, considero que en el ámbito pedagógico de la pintura, esta interpretación subjetiva es muy importante en el desarrollo de las habilidades y capacidades del aprendiz de pintor, además de que posibilita articulaciones simbólicas honestas y vinculación con la imaginación y la fantasía.

La enseñanza del oficio de pintar ha sufrido transformaciones notables en el transcurso de la historia debido a los cambios ideológicos y sociales que se han dado en la humanidad. Tema muy amplio puesto que abarca muchos contextos históricos y culturales. En la pintura, siempre se ha notado que *"(el pintor) expresa lo que imagina de los sentimientos más que su propio estado emocional, y expresa lo que el sabe acerca de la llamada "vida interior"...forma simbólica a través de la cual puede aprender, así como también expresar ideas sobre la sensibilidad humana... La técnica es el medio para la creación de la forma expresiva, el símbolo de la sensibilidad; el proceso artístico es la aplicación de alguna habilidad humana a este propósito esencial.. La creación de esta forma expresiva es el proceso creador, que pone la máxima habilidad técnica de un hombre al servicio de su máximo poder conceptual: la imaginación. No es la invención de giros nuevos, originales, ni la adopción de temas novedosos la que merece el adjetivo de "creadora", sino la realización de cualquier obra simbólica del sentimiento, aún en el contexto y forma más canónicos"* (K.Langer, Susan. El símbolo del sentimiento.) Siguiendo a Langer, pienso que uno de los logros más grandes del educador de pintura es el de provocar en el alumno la vinculación

mental con su propia imaginación necesaria para la creación plástica. Una de las inquietudes que surge de practicar la Pintura al Aire Libre es la de cómo combinar en la obra la observación de la realidad natural con la vida interior del pintor, conformada por las emociones, la imaginación y el conocimiento. Estos elementos de la mente humana, hacen que la conciencia del creador tenga la capacidad de descubrir una relación con la realidad que lo acerca a su vinculación con el plano de lo ideal, verdadero, esencial de la realidad.

Una obra de arte, puede decirse, es algo que vence los condicionamientos ideológicos actuando en base de la libertad que la imaginación tiene para moverse dentro del “mundo real” y al mismo tiempo en el mundo imaginado. La idea plástica da sentido a lo natural y explica la existencia de lo que los individuos perciben. Es algo sólo visible en la forma, es decir, en el esquema material de una idea, en la estructura sustancial de la idea. En la pintura, la idea se presenta como un fenómeno visual. Las ideas plásticas más que ser simples resultados de la lógica son formas de comportamiento significativas, ya que reflejan la relación que el humano como individuo social tiene con el mundo natural que existe en torno suyo. En la creación de la obra de arte la idea se convierte en forma significativa puesto que es manifestada en una materialidad, en una visualidad objetiva. Para pintar es necesario poner al aprendiz en contacto con su estado subjetivo, imaginativo, inventivo, y que a partir de su magia consciente, supera las ideas como reglas de actitud o comportamiento y las conforma como instrumentos para la validación de acomodos de las formas significativas del sentimiento humano.

En el inicio de la educación de la pintura los acomodos formales que logra el alumno tienen la cualidad de ser intuitivos. A estos impulsos naturales, instinto de creación de forma, el maestro debe perfeccionar promoviendo concentración en la observación, recursos en la habilidad técnica, tanto para el manejo de la forma concreta e inventiva como para la creación de forma ilusoria de la realidad, y sobre todo, en la exigencia de alcanzar un nivel reflexivo en la producción y crítico sobre la propia obra.

Creo que es importante la enseñanza del arte a nivel básico. Esta enseñanza logra capacidades de discernimiento ético en la existencia social de un individuo. Sería excelente que existiera un programa

sistematizado a nivel nacional en la enseñanza del arte a nivel básico, planteado para descubrir desde los primeros años escolares a los individuos que tienen inquietudes artísticas y darle seguimiento a su formación. Lamentablemente, el sistema actual de educación del arte a nivel básico tiene muchas carencias puesto que no se le otorga la importancia necesaria en el desarrollo vital de un individuo o de un grupo de individuos.

Al final de esta tesis he querido mostrar obras que aprendices de pintura realizaron bajo mi supervisión después de haber sido enseñados en lo que concierne a las técnicas de la pintura. Estas obras son producto de la experimentación plástica que mis alumnos y yo mismo tuvimos que emprender para adentrarnos en una pintura en contacto con la Naturaleza, tratando de hacer caso a las intuiciones e impulsos personales. Algunas de estas obras son solo ejercicios que les requerí para que comprendieran los elementos estructurales de la visualidad, y otras, son obras totalmente personales que los alumnos realizaron durante su aprendizaje. Mis alumnos iniciaron una experimentación con los materiales pictóricos de que disponían con el propósito de representar lo que veían en la realidad natural, aunque después, mientras obtenían más seguridad, sus cuadros fueron cambiando hacia una temática más imaginativa y simbólica, que encarnaba su introspección y pensamientos subjetivos y desligada de los modelos observados en la realidad.

En la pintura al aire libre se lleva acabo la observación y aprehensión de la Naturaleza con un concepto plástico. La Naturaleza se aprecia y capta en sus cambios, modulaciones, intensidades y efectos. Creo que la Pintura al Aire Libre es una herramienta pedagógica de la experimentación plástica, con la que se promueve la observación de la Naturaleza. Se observan cualidades de la realidad tales como la distancia, atmósfera, planos compositivos, perspectiva, comportamiento del color, temporalidad, etc.

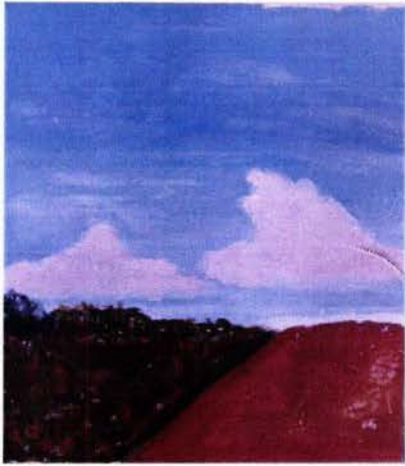
Pienso que durante el proceso de experimentación de pintura al aire libre, mientras se trata de ir equiparando la forma y el colorido del mundo natural con la creación pictórica, se va logrando un alejamiento del modelo real mientras se busca representar éste mismo. La obra sobrepasa el modelo natural y culmina como una concepción aparte de lo que se percibió. Sin embargo, creo que no debe saltarse la

apreciación de lo visible, puesto que la motivación de comprender lo que se ve y del porqué se ve así y de analizar la realidad para después poderla sintetizar en una creación plástica, es el detonador de la creatividad del pintor con la que propone una visión particular de lo percibido, y un más allá, búsqueda del significado intrínseco del acto de pintar.

Durante la experiencia que tuve como educador de pintura me di cuenta de que los mejores resultados en cuanto al desempeño de los alumnos era proporcional al grado de involucrarse que tenía cada uno en su proceso de aprendizaje; es decir, al dejarles en libertad de expresar sus motivaciones debieron de volverse investigativos y experimentadores en cuanto a la forma de significar su realidad. Cada uno de ellos formuló problemas acerca de la representación del espacio y conforme trabajaban fueron resolviendo cuestiones de apreciación de sí mismos, clarificando sus motivaciones y sus fines de expresión. La pintura se volvió para ellos una manera de construir la realidad que los rodeaba. Con esto se logró que actualmente continuaran con su proceso personal de aprendizaje en el campo de la pintura.

Actualmente, creo necesario que la enseñanza de la Pintura al Aire Libre sea motivada como parte fundamental de la enseñanza de la pintura, ya que se vincula la observación de la Naturaleza con la interpretación plástica que el pintor hace de ella provocando nuevos significados para los fenómenos naturales y el entorno creado por el humano.

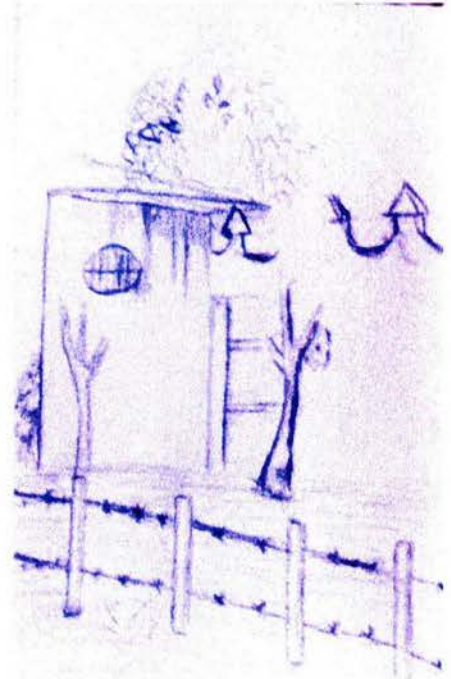
Por último, creo que la enseñanza de la pintura debe formular un sistema para la enseñanza de sistemas pictóricos que permita al pintor aprender a manejar cualquier tipo de género pictórico, no solamente la pintura al aire libre. Sin embargo, el intento de esta formulación quedará pendiente para trabajos posteriores.



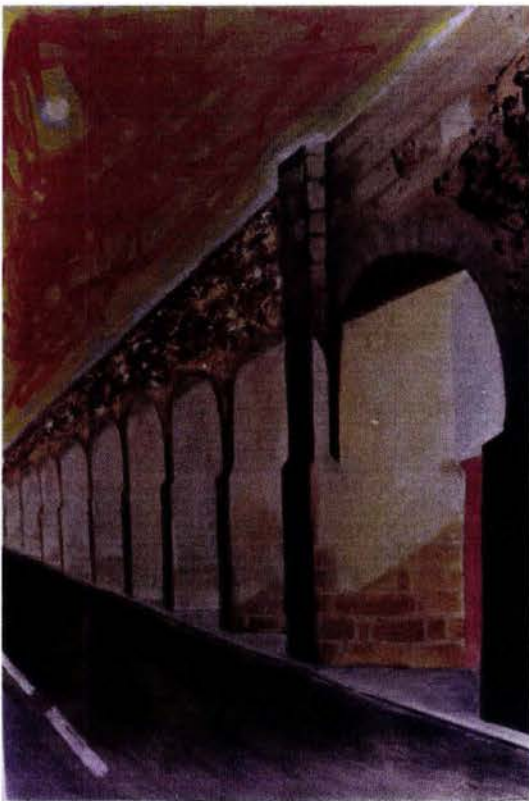
Maribel Jiménez Bautista.
Paisaje.
Óleo sobre papel.



Maribel Jiménez Bautista.
Paisaje con montañas.
Acrílico sobre papel.



Maribel Jiménez Bautista.
Hacienda.
Tinta sobre papel.



José Martiniano Mora Hurtado.
Acueducto de Morelia.
Óleo sobre tela.



José Martiniano Mora Hurtado.
Paisaje.
Óleo sobre tela.



Ilhuce Nemi Alcántara
Martínez.
Paisaje fantástico.
Óleo sobre tela.



Ilhuce Nemi Alcántara
Martínez.
Paisaje con duendes.
Acuarela sobre papel



Ilhuce Nemi
Alcántara Martínez.
Mural fantástico.
Acrílicos sobre pared de
cal y arena.



Ilhuce Nemi Alcántara
Martínez.
Plumas decoradas.
Óleo sobre ramas de fresno.

Ejemplo de utilización de
materiales encontrados en el
entorno natural y dotados de
significación simbólica.





Antar M. Alcántara M.
Paisaje antes de la lluvia.
Mixta sobre cartón.



Antar M. Alcántara M.
Volcán al atardecer.
Óleo sobre tela.



AntarM. Alcántara M.
Bosque.
Encausto sobre
madera.



Antar M. Alcántara M
Paisaje.
Oleo sobre madera.



Antar M. Alcántara
Mujer montaña
Acrílico sobre papel



Antar M. Alcántara M,
Camino hacia el bosque.
Encausto sobre tela.

BIBLIOGRAFÍA.

- 1.- Acha, Juan. *Introducción a la creatividad artística*. Edit. Trillas. México 1988.
- 2.-Acha, Juan. *Las actividades básicas de las artes plásticas*. Edit. Coyoacán. México. 1994.
- 3.-Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Tauros. Madrid. 1970.
- 4.-Arnheim, Rudolf. *Consideraciones sobre la educación artística*. Edit. Paidós. Barcelona, Esp. 1993. 1ra. Edic. 1989
- 5.-Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Ediciones del Fondo de Cultura Económica. México. 1965. 1ra impr. 1957.
- 6.-Blanco, Rogelio. *La pedagogía de Paulo Freire*. Fondo de Cultura Económica. 1982
- 7.-Carnevali, Gloria. *Sobre el concepto artístico*. Edit. Monte Avila Latinoamericana. Caracas. Venezuela. 1991.
- 8.-Carrá, Carlo. *Pintura metafísica*. Edit. El Acanalado No5. 1ra edición 1919. Barcelona Esp. 1999
- 9.-*Cézanne*. Edición de la Reunión de Museos Nacionales. París. 1955
- 10.-Cirici Pellicer, Alejandro. *La pintura Inglesa*. Editorial Amaltea. Barcelona. España. 1943. 238pp.
- 11.-Dewey, John. *El arte como experiencia*. Fondo de Cultura Económica. México 1949. 1ra. Edición 1934.
- 12.-Dorffles, Guillo. *El devenir de las artes*. Fondo de Cultura Económica. México. 1973. 1ra edición 1959.
- 13.-Dubos, René. *El hombre en adaptación*. Fondo de Cultura Económica. México. 1975. 1ra edición 1963.

- 14.-Genette, Gérard. *La obra del arte. La relación estética*. Edit. Lumen. Enero 2000. 1ra.edic. 1997 Barcelona. España.
- 15.-Gloton, Robert. *El arte en la escuela*. Edit. Planeta. Barcelona. Esp. 1978
- 16.-Gombrich, E. H. *Arte e ilusión*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. Esp. 1972. 1ra impr. 1959.
- 17.-Gombrich, E. H. *Arte, percepción y realidad*. Edit. Paidós. 1992. 1ra. Edición. 1970. Barcelona, España. 173 p.p.
- 18.-Hegel.. *La filosofía de las bellas artes*. Londres Bell and Sons.1920 Vol I.
- 19.-Hernández Ruiz, Santiago. Tirado Benedi, Domingo. *La ciencia de la Educación*. Editorial Herrera. España. 3ra edición 1958.
- 20.-Knauth Langer, Susanne. *Forma y sentimiento*. Ediciones UNAM. Centro de Estudios Filosóficos. México 1967.
- 21.-Lhote, Andre. *Tratado del Paisaje*. Edit. Poseidón. Buenos Aires. 1943.
- 22.-Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Joaquín Mortiz. México. 1968. 1ra. edición 1963.
- 23.-Mondrian, Piet. *Realidad natural y realidad abstracta*. Edit. Bural. Barcelona 1973
- 24.-Monreal y Tejada, Luis. *Diccionario de términos de arte*. Edit. Juventud. Barcelona. España. 1992.
- 25.-Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Fondo de Cultura Económica.
- 26.-Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. Edit. Espasa-Calpe. Colección Austral Mexicana. 1994. México. 1ra.impr. 1950.
- 27.-Read, Herbert. *Arte e idea*. Ediciones del Fondo de Cultura Económica. México 1957. 1ra.edic. 1955.

- 28.-Red, Herbert Edward. *Las raíces del arte*. Fondo de Cultura Económica. México. 1956
- 29.-Robles, Martha. *Educación y sociedad en la historia de México*. Siglo XXI editores. Madrid. Esp. 15va. Edición 1998. 1ra edición 1977. 262pp.
- 30.-Rousseau, J.J. *Emilio*. Biblioteca Edaf. Madrid. 1989.
- 31.-Schiller, Francis. *Reflexiones sobre la educación estética del hombre*. Kallias. S.p.i.
- 32.-Schneider Adams, Laurie. *Neoclassic*. Brown and Benchmark Publishers. E.E.U.U. 1994. 511pp.
- 33.-Spencer, H. *Ensayos sobre pedagogía*. Editorial Akal. Madrid. 1983.
- 34.-Von Bertalanffy, Ludwig. *Teoría general de los sistemas*. Ediciones del Fondo de Cultura Económica. 1976.
- 35.-Wojnar, Irena. *Estética y pedagogía*. Fondo de Cultura Económica. 1966.