



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

“EL DIBUJO COMO RECURSO DE APROPIACIÓN Y DIGNIFICACIÓN DE  
IDENTIDADES MARGINADAS,  
CASO DE ESTUDIO: ESPACIO PÚBLICO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA  
CIUDAD DE MÉXICO”

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

**DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO**

PRESENTA:

**RICARDO ORTIZ ARMAS**

TUTOR PRINCIPAL DE TESIS:

**DRA. LUZ DEL CARMEN VILCHIS ESQUIVEL (FAD-UNAM)**

COMITÉ TUTOR:

DRA. ELIA DEL CARMEN MORALES GONZÁLEZ (FAD-UNAM)

DRA. IVONNE DEL ROSARIO LÓPEZ MARTÍNEZ (FAD-UNAM)

DR. OMAR LEZAMA GALINDO (FAD-UNAM)

DR. RAÚL ARTURO MIRANDA VIDEGARAY (FAD-UNAM)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO**

**TESIS DOCTORAL**

**EL DIBUJO COMO RECURSO DE APROPIACIÓN Y  
DIGNIFICACIÓN DE IDENTIDADES MARGINADAS**

**CASO DE ESTUDIO: ESPACIO PÚBLICO DEL CENTRO  
HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

**MTRO. RICARDO ORTIZ ARMAS**

**DIRECTORA DE TESIS**

**DRA. LUZ DEL CARMEN VILCHIS ESQUIVEL**

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....6

### CAPÍTULO I

FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL DIBUJO .....11

1.1 ELEMENTOS PARA LA COMPRESIÓN DE LA  
REPRESENTACIÓN DIBUJÍSTICA .....12

1.2 FIGURAS RETÓRICAS DEL DIBUJO.....29

1.3 EL DIBUJO COMO FORMA DE INTERVENCIÓN.....49

1.4 TRASCENDENCIA DE LAS MANERAS DE REPRODUCCIÓN DEL  
DIBUJO.....63

### CAPÍTULO II

ESPACIO PÚBLICO .....80

2.1 CONCEPTOS Y SIGNIFICADO DEL ESPACIO PÚBLICO.....81

2.2 PERSPECTIVA CONSUMISTA DE LA CIUDAD.....96

2.3 FACTORES DE CONTAMINACIÓN VISUAL.....112

2.4 EL ESPACIO PÚBLICO COMO ESPECTÁCULO.....129



### **CAPÍTULO III**

<b>APROPIACIÓN .....</b>	<b>146</b>
<b>3.1 EL DIBUJO COMO APROPIACIÓN DE LOS OBJETOS.....</b>	<b>147</b>
<b>3.2 ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DE ESPACIOS Y LUGARES.....</b>	<b>160</b>
<b>3.3 EL DESNUDO, EL RETRATO Y LA CARICATURA COMO APROPIACIÓN DE LAS PERSONAS.....</b>	<b>175</b>
<b>3.4 SEMANTIZACIÓN COLECTIVA DE LAS APROPIACIONES.....</b>	<b>195</b>

### **CAPÍTULO IV**

<b>ESTRATEGIAS E INSTRUMENTOS DE DIBUJO .....</b>	<b>209</b>
<b>4.1 EL DIBUJO EN EL ESPACIO PÚBLICO DEL CENTRO HISTÓRICO .....</b>	<b>210</b>
<b>4.2 DIBUJO, MODELO Y DIGNIDAD.....</b>	<b>234</b>
<b>4.3 INSTRUMENTOS Y MÁQUINA DE DIBUJO COMO ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DE LOS INDIVIDUOS.....</b>	<b>251</b>
<b>4.4 INSTRUMENTOS Y MÁQUINA DE DIBUJO: MEMORIA DESCRIPTIVA.....</b>	<b>266</b>

<b>4.5 PLANOS TÉCNICOS DE LA MÁQUINA E INSTRUMENTOS DE DIBUJO.....</b>	<b>292</b>
<b>4.6 OBRA DIBUJÍSTICA.....</b>	<b>336</b>
<b>4.6.1 INDIGENTES.....</b>	<b>338</b>
<b>4.6.2 TIPOS MEXICANOS.....</b>	<b>351</b>
<b>4.6.3 DISEÑO DE PERSONAJES.....</b>	<b>355</b>
<b>4.6.4 DIBUJOS DE APROPIACIÓN.....</b>	<b>366</b>
<b>4.6.5 DIBUJO ACADÉMICO.....</b>	<b>382</b>
<b>4.6.6 ESCENARIOS.....</b>	<b>395</b>
<b>4.6.7 PERSONAJES ICÓNICOS DEL BARRIO.....</b>	<b>405</b>
<b>4.6.8 EJERCICIO DE SÍNTESIS.....</b>	<b>408</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>424</b>
<b>FUENTES DE DOCUMENTACIÓN.....</b>	<b>432</b>
<b>FICHAS TÉCNICAS DE LAS IMÁGENES .....</b>	<b>444</b>

# **EL DIBUJO COMO RECURSO DE APROPIACIÓN Y DIGNIFICACIÓN DE IDENTIDADES MARGINADAS**

## **CASO DE ESTUDIO: ESPACIO PÚBLICO DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

**RICARDO ORTIZ ARMAS**

### **INTRODUCCIÓN**

Las megalópolis actuales constituyen complejos escenarios en los que el espacio público adquiere una doble dimensión cuyo estudio es conveniente abordar primero desde su materialidad tangible como vía para acceder después a su plano social y conceptual.

Una de las primeras aproximaciones a las ciudades puede darse mediante la *contemplación* de sus calles, sus viejos edificios y sus hechos cotidianos que representan una fuente inagotable de gran riqueza estética, cuya *interpretación y apropiación*, puede hacerse eficazmente desde la perspectiva dibujística.

Así pues, el espacio público en su calidad de territorio natural interpretado por Martí Perán como escenario común y compartido para la actuación individual y singular como premisa innegociable, puede intervenir con total legitimidad con fines artísticos y esteticistas.

Se postula que uno de los mejores recursos para hacer esto, es el dibujo, pues pese a ser una disciplina de carácter íntimo, sus aplicaciones le permiten una amplia gama de posibilidades desde sus etapas más tempranas, hasta la *puesta en escena* y su documentación en el ámbito público urbano.

La estética de lo sórdido, *encarnada* en los personajes de la calle: los indigentes, los limosneros y todos aquellos marginados por su condición de *sin casa*, por su oficio, por su apariencia, o por su *insignificancia* en la escala urbana; constituye la temática de este proyecto de experimentación plástica.

También sus *emplazamientos* llaman profundamente la atención. Aquellos edificios viejos, dejados en el abandono como marco escenográfico y equivalente arquitectónico de estos personajes.

Representa el motivo axial de este proceso creativo la fusión de personajes y escenarios que, articulado en diferentes campos de prueba, se pretende llevar hasta niveles aún no explorados plenamente en la obra de quien suscribe este trabajo de Tesis Doctoral estructurado en cuatro capítulos, cuyo contenido se describe brevemente a continuación:

En el primer capítulo, se abordan los fundamentos teóricos del dibujo. El capítulo inicia analizando los elementos para la comprensión de la representación dibujística entendida como lenguaje. A continuación, una breve revisión de las posibilidades semánticas del dibujo articuladas a partir de figuras retóricas complementa la primera sección. La tercera, presenta al dibujo como forma de intervención. Expone su relación con los modelos, los alcances de sus interacciones y la aplicación de sus estrategias. Finalmente, el capítulo cierra

dimensionando la trascendencia de las maneras de reproducir el dibujo en diferentes contextos sociales e históricos.

En un segundo capítulo se analizan las condiciones del espacio público, en particular del centro histórico de la Ciudad de México. Se exponen cuatro temas axiales que se considera, definen la situación del espacio público y su imagen urbana, las razones de su deterioro atribuidas al consumo, a la contaminación visual y a su interpretación contemporánea devaluada a nivel de espectáculo. Así pues, en un primer punto se propone el significado del espacio público. En el segundo se reconocen las razones por las que ha llegado a ser en sí mismo un producto y campo de consumo simultáneamente.

Los factores que han contribuido al deterioro de su apariencia, es decir, a su imagen visual, articulan el tercer punto. Termina este capítulo, continuando el discurso del apartado precedente, un análisis de la ciudad y del espacio público que confirma la condición de espectáculo al que han llegado actualmente los centros históricos.

Tres diferentes maneras de apropiación, el segundo concepto básico del presente trabajo de investigación y la *semantización* de las mismas, conforman el contenido del tercer capítulo. La apropiación de los objetos abre el capítulo; continúa la ampliación del tema la inclusión de los espacios. La tercera sección va más allá al intentar explicar cómo se da la apropiación de las personas, desde las estrategias del dibujo. Culmina este tercer capítulo un compendio de los diferentes significados que generan las apropiaciones de los objetos, de los lugares y de las personas en el imaginario colectivo y en la noción de identidad.

Una serie de cuestionamientos acerca de la esencia misma del dibujo, su reproducción mecánica mediante una máquina diseñada y construida exprofeso para este proyecto y cuyas respuestas generan grandes expectativas, constituirán el capítulo cuarto.

Junto con estos cuestionamientos fundamentales de la presente investigación, el capítulo cuarto se ocupa también del estudio de *los personajes* para el dibujo de su retrato, su reproducción mecánica y su exhibición en gran formato, es decir, el motivo medular de la obra artística propuesta en este trabajo.

Pero sobre todo y partiendo de estos dos temas axiales, *los lugares y los personajes*, se propone además una **metodología para la producción de dibujos en gran formato** basada en el modelo referido del proceso creativo. Se considera que es esta metodología, una de las más importantes aportaciones de este trabajo de investigación-producción, cuya intención es facilitar el aprendizaje y ejecución del dibujo a un gran público no especializado, pero sí interesado en los mecanismos y estrategias del dibujo.

Los dibujos generados por el público mismo integrarán un *corpus gráfico* de personajes, un estudio antropológico documentado y organizado en un intento de continuación de aquella colección decimonónica publicada bajo el título: “**Los mexicanos pintados por sí mismos**”, con la sobresaliente diferencia de que, en este proyecto, literalmente sí serán *dibujados por sí mismos*, destacando la riqueza de la identidad manifiesta en la diversidad de personajes.

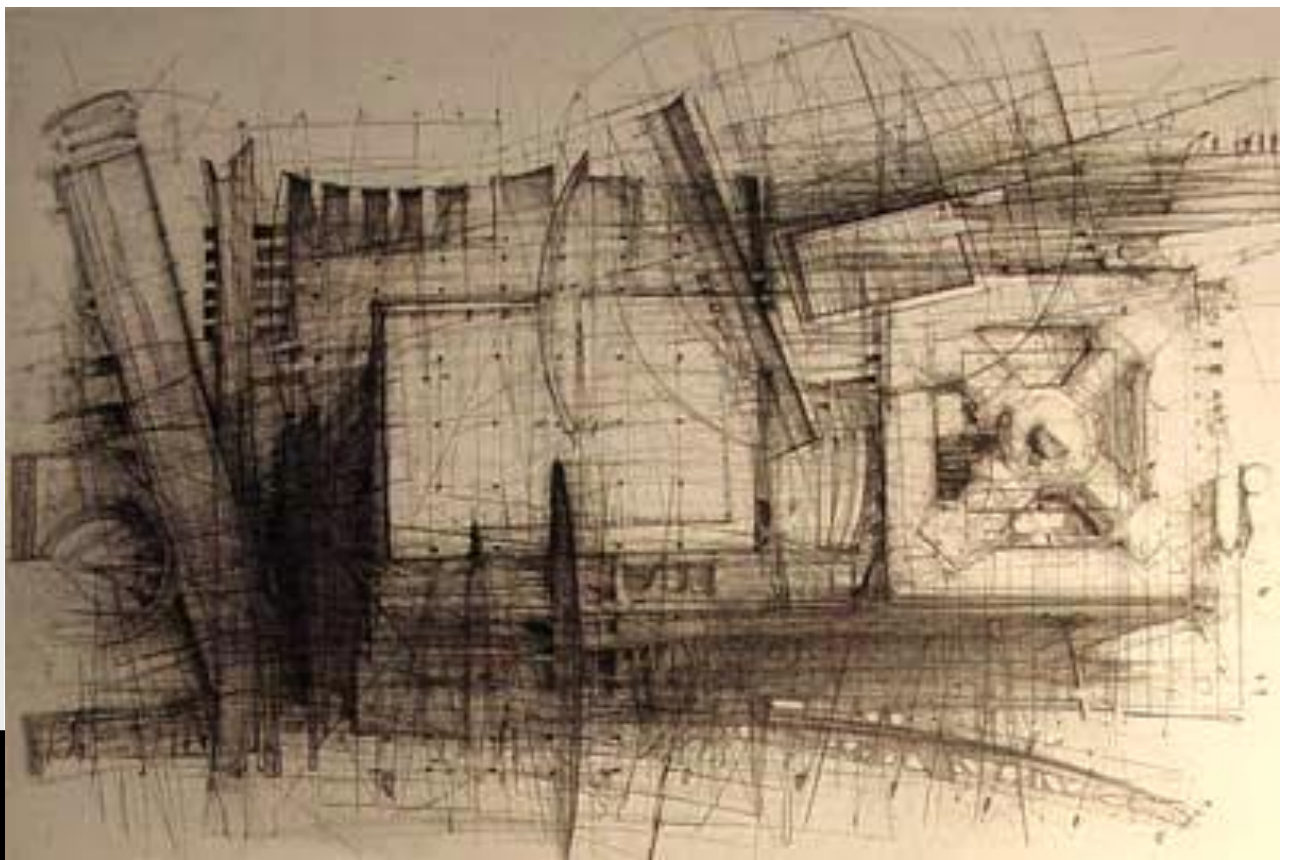
El desarrollo de este proceso permitirá además indagar las posibilidades de este *modelo experimental* de generación de dibujos, en el que se pretende evaluar la eficacia de los instrumentos y las estrategias propuestas.

Una serie de instrumentos y una máquina asisten a este proyecto de dibujo en gran formato. Sus memorias descriptivas, planos constructivos e instructivos de operación, forman parte también del capítulo cuarto. Culminan este trabajo, una serie de conclusiones y reflexiones que confirman lo maravilloso que es el dibujo, sus cualidades y sus posibilidades.

# FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL DIBUJO



## CAPÍTULO I





## 1.1 ELEMENTOS PARA LA COMPRESIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DIBUJÍSTICA

“El dibujo es varias cosas a la vez, constituye al mismo tiempo un producto, una actividad manual, una técnica, varios procesos y un sistema artístico”.<sup>1</sup>

Cada vez resulta más arduo *teorizar* sobre el dibujo en virtud de su constante metamorfosis y la expansión de su campo semántico que esto representa. No obstante, las intenciones y alcances de este trabajo de investigación teórico-práctico, imponen límites epistemológicos que llevan a definirlo como: **un producto manifiesto en el registro gráfico, derivado de un proceso intelectual de análisis formal de los modelos representados figurativamente.** Esto significa que específicamente el interés prioritario está dirigido *al dibujo figurativo* y su ejecución *sistematizada y mecanizada*.

Pese a esta reducción de su definición, la lectura y comprensión del dibujo, de esencia y origen lingüístico, se facilitan y enriquecen cuando se revisan sus elementos estructurales que le dan forma y contenido.

Ante todo se tiene que reconocer que el dibujo es en esencia una disciplina intelectual, “la clave más profunda de los procesos de conocimiento que la creación artística ha ido formulando sobre el concepto de realidad y de verdad en la comprensión de lo imaginario”.<sup>2</sup> Pero como actividad manual, el dibujo es un conjunto de signos registrados sobre un soporte, el *producto final* de un largo y complejo proceso mental que aún ahora resulta difícil de entender, sobre todo en un contexto carente de nociones que deriva en búsquedas

---

<sup>1</sup> Acha, Juan, *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, p. 29

<sup>2</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por escrito y por dibujado*, p. 38

desordenadas,<sup>3</sup> que llevan a reconocer, al igual que Paul Válery que el cómo de la creación permanece impenetrable, inhumano tal vez. No obstante, atendiendo al objetivo de esta investigación se considera conveniente retomar el concepto renacentista propuesto por Federico Zuccaro, que interpreta el dibujo como una disciplina bipartita, por una parte, de carácter conceptual, definido como *dibujo interno* al incluir el proceso mental de análisis y abstracción, y por la otra su ejecución *manual* sobre un soporte, como *dibujo externo*.

Es interesante que aun cuando dibujar es una actividad humana innata con la que se está familiarizado desde muy temprano, sus procesos mentales de análisis y abstracción rebasan las posibilidades epistemológicas actuales que limitan el campo de estudio principalmente a los aspectos visibles del dibujo, además de que como obra artística:

Es expresión, no comunicación. Como tal, la expresión no es utilitaria y no posee una finalidad más allá de sí misma. Esta característica me ha llevado a definir anteriormente la obra de arte como algo cuya única función es la de ser percibido. El arte puede ser definido como la actividad humana a través de la cual superamos nuestra mentalidad humana cotidiana, y bajo cuya luz cualquier juicio limitado resulta insuficiente.<sup>4</sup>

Pese a estas *limitaciones en el entendimiento de su parte interna*, el dibujo constituye un recurso invaluable del pensamiento humano con cada vez más posibilidades y manifestaciones evidentes, por ejemplo, en bienales dedicadas especialmente a dicha disciplina. En cuanto a sus posibilidades, es de interés particular una reconocida inclusive por

---

<sup>3</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por escrito y por dibujado*, p. 177

<sup>4</sup> J. Martel, *Vindicación del arte en la era del artificio*, p. 130

autoridades del diseño gráfico como Milton Glaser: la de *crear comunidad* mediante la forma más benigna y esencial: el arte<sup>5</sup>...

Pero antes de profundizar en el objetivo axial de esta investigación, es necesario revisar algunos conceptos fundamentales, como su carácter lingüístico, sobre los que se levanta la estructura dibujística a fin de comprenderla mejor.

Como lenguaje y además universal, el dibujo “ordena las ideas del mismo modo que los pensamientos se pueden clarificar cuando se escriben”<sup>6</sup> confiriéndole la *capacidad descriptiva* de *representar la apariencia* de un modelo -con la misma o mayor precisión- con la que el lenguaje verbal puede representar una expresión sin afectación de la idea ya sea oralmente o de manera escrita.

Una representación perfectamente fiel a un objeto envía al ojo de su observador un haz de rayos luminosos similares a los que reflejaría el propio objeto o referente, para conseguir tal ilusión, una *representación isomórfica o analógica* debe reproducir sobre el papel o el lienzo la estructura visual –la apariencia de su contorno, de sus características visibles, con sus relaciones y proporciones- del objeto representado.<sup>7</sup>

Esta capacidad de representación mimética constituye sin duda una de las máximas posibilidades del dibujo por lo que al interpretar un dibujo figurativo es inevitable revisar el grado de coincidencias y similitudes entre el modelo y su representación. El **parecido** entonces es uno de los elementos básicos que ha de tomarse en cuenta en la representación dibujística. Desde tiempos remotos, la mimesis ha sido muy valorada pues los resultados de

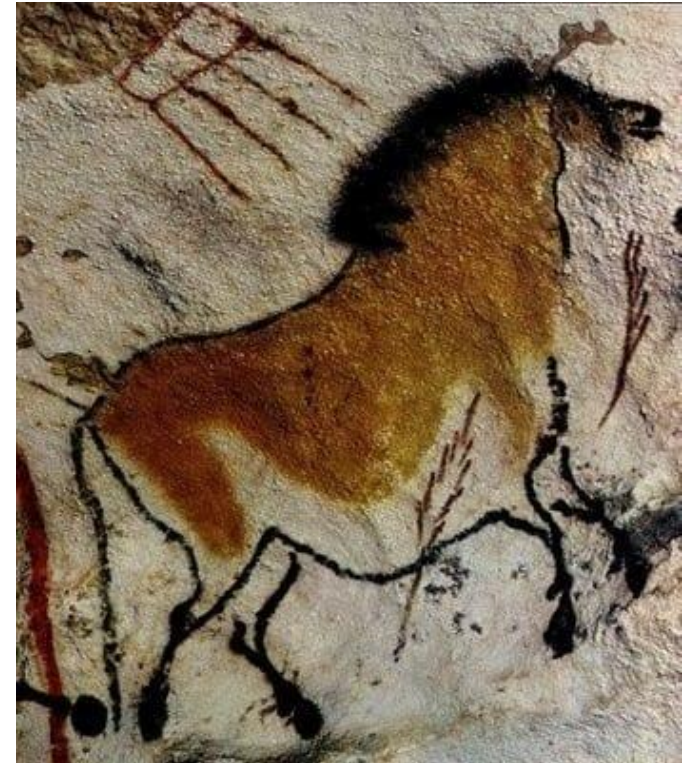
---

<sup>5</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 55

<sup>6</sup> Susan Lambert, *El dibujo, técnica y utilidad, una introducción a la percepción del dibujo*, p. 77

<sup>7</sup> Román Gubern, *Patologías de la imagen*, p. 39

algunos ritos dependían de una buena representación lo que obligaba a los artistas a enfrentar problemas técnicos que resolvían con imaginación y múltiples recursos con tal de conseguir imágenes que resultaran verosímiles. **(Ver figura 1)**



*Figura 1 Pintura rupestre*

Otro elemento básico para la revisión de un dibujo, involucrado en la mimesis, lo constituye su ***ejecución técnica***. Una vez que se ha dominado suficientemente, al grado de la automatización, se revela la madurez del dibujante y su despreocupación inconsciente por

los aspectos técnicos y las “acciones que coordinan toda una serie de mecanismos pensantes”<sup>8</sup> así como su disfrute por la ejecución misma. Como oficio, el dibujo demanda del aprendizaje de estrategias y métodos incluyendo el uso de herramientas, instrumentos y soportes. Su dominio requiere una larga experiencia, de un dilatado proceso necesario “para que la mano decante las enseñanzas verbalizables y se apropie de las no verbalizables”.<sup>9</sup> Estas reglas y convenciones son relativamente fáciles de evaluar incluso por los *no conocedores*. Incuestionablemente el dominio de cualquier oficio siempre es bien reconocido y dará buenos resultados si está avalado por una formación técnica y un conocimiento profundo que, además, faciliten su comprensión y apreciación.<sup>10</sup>

Así pues, como oficio derivado de una capacidad humana innata,<sup>11</sup> el dibujo goza de una **universalidad** incuestionable que nos acerca a su ejercicio desde muy temprana edad porque es *arte biológico* o *arte natural* de la especie,<sup>12</sup> por lo que no nos es ajena esta facultad común a todos los seres humanos, al margen del grado de destreza que cada uno pueda alcanzar en la medida de lo aprendido a nivel teórico y su aplicación práctica que le facilitarán el acto de la creación plástica.<sup>13</sup>

“El dibujo debía aprenderse ante todo... pues es la llave de las bellas artes; sirve de introducción a las restantes partes de la pintura; es el órgano de nuestros pensamientos, el

---

<sup>8</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 206

<sup>9</sup> Juan Acha, *Teoría del dibujo, su sociología y su estética*, p. 31

<sup>10</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 238

<sup>11</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 38

<sup>12</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, Kellogg, R. (1979) *Análisis de la expresión plástica del preescolar*. p. 234 y 232

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 254

instrumento de nuestras demostraciones y la luz de nuestro entendimiento”.<sup>14</sup> Además de su universalidad geográfica, el dibujo también ha estado presente en todos los tiempos por lo que es atemporal y perenne,<sup>15</sup> esencialmente invariable. No se encuentran variaciones importantes en la sucesión de modos de trazar o cambios radicales como actividad a lo largo de los siglos o milenios, de hecho, habría que revisar hasta qué punto el dibujo es historiable.

Es sobresaliente el hecho de que, en virtud de su universalidad cultural y constancia en el tiempo, a partir de una *actividad instintiva* se haya generado una profesión de fuerte influencia en los sistemas culturales que han trascendido sus aspectos puramente técnicos como actividad manual. El dibujo implica un conjunto de operaciones visuales, sensitivas, mentales y las de la fantasía, compañeras constantes e invisibles de las actividades manuales del dibujante que constituyen un **proceso psicológico** “que ordena la intuición y controla la espontaneidad”<sup>16</sup> y que ha de tomarse en cuenta en todo análisis de la acción de dibujar y en las lecturas de la imagen dibujada.

Dentro de dicho proceso, se inscriben las dos principales motivaciones por las que se dibuja: proyectar y representar, algo que el humano ha hecho desde que comenzó a dibujar. “No en vano el ser humano ve la realidad a través de una configuración por él construida, inventada o ideada”.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708

<sup>15</sup> Juan Acha, *op. cit.* p. 32

<sup>16</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por escrito y por dibujado*, p. 227

<sup>17</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 119

Este es otro elemento que se considera digno de destacarse en la comprensión del dibujo; su representación incluye siempre una **idealización o una invención**, una *reinterpretación de la realidad representada*.<sup>18</sup>

Se puede hablar entonces de un **proceso de divinización** que atribuye a la *realidad o ficción dibujada*, una importancia que con frecuencia supera a la imagen misma, al dirigirse a lo esencial, situándola en un plano cercano o equivalente al de la poesía.<sup>19</sup>

Otro elemento esencial del dibujo, propiamente ontológico, lo constituye su **linearidad, su esquematismo y su economía de medios**.<sup>20</sup> Es decir, **la línea pura, su ingrediente específico que se presenta en lugar de, en una representación descorporizada**.<sup>21</sup> Paul Klee reconoció que la naturaleza del dibujo es gráfica, lo es porque lo caracteriza el predominio de la línea.<sup>22</sup> (Ver figura 2)

Así pues, para el estudio y análisis de la línea, Juan Acha propone tres posibles lecturas,<sup>23</sup> a saber:

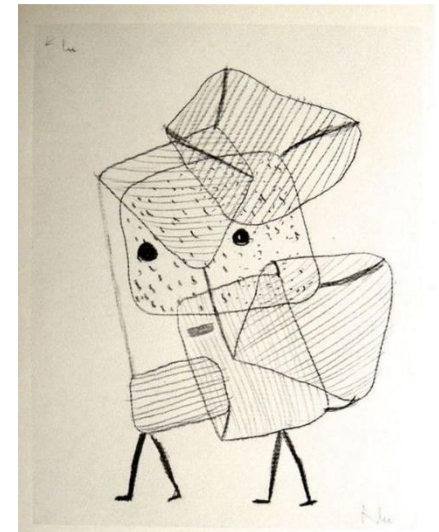


Figura 2 Alfa & Omega Dibujo de Paul Klee

---

<sup>18</sup> Juan Acha, *op.cit.*, p. 119

<sup>19</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En Ausencia del Dibujo*, p. 17

<sup>20</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 108

<sup>21</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del Dibujo*, p. 373

<sup>22</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 143

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 145

**A. La lectura de la línea activa:** se refiere al carácter propiamente caligráfico, los accidentes y temblores del trazo sobre la superficie.

**B. La lectura de la configuración.** Tiene que ver con la capacidad configuradora de la línea misma para construir mediante croquis y figuras esquemáticas realidades visibles, producto de la síntesis, el laconismo y la elipsis.

**C. La lectura de la organización total del dibujo.** En esta lectura se revisan principalmente la relación de las partes, los ritmos y simetrías, proporciones y direcciones, es decir, la composición. En la vida moderna, se prefieren composiciones de lectura sumaria y rápida.

Esta exigencia cotidiana de lecturas breves y concisas, propia de la vida actual, intuida ya desde la década de 1920 por los psicólogos alemanes de la Gestalt,<sup>24</sup> confirma la preferencia humana por la simplicidad, el orden y la simetría de las formas visuales.

Un ejemplo claro de esta afición por la *eficacia de una estética* basada en la ley del mínimo esfuerzo perceptivo, psicológico e intelectual lo encuentra Román Gubern, en el discurso “disneyano” técnicamente muy elaborado y competente, cargado de hedonismo prelibidinal.

Por el contrario, los dibujos que aspiran a ser artísticos como los generados en este proyecto, requieren además otras herramientas que permitan lecturas analíticas e inclusive críticas.

---

<sup>24</sup> Román Gubern, *Patologías de la imagen*, p. 26



Como punto de partida, el **análisis formal de la composición** puede ayudar a una mejor comprensión de sus significados y a entender algunos de los recursos de los que se valen los artistas para lograr los distintos efectos.<sup>25</sup>

El análisis formal puede reducirse a la revisión de una estructura abstracta constituida por:

- a) Elementos
- b) Situación de cada elemento dentro de un conjunto determinado
- c) Relaciones de los elementos entre sí
- d) Conjunto de los elementos como un todo

Estos cuatro aspectos de la obra artística se limitan a su construcción formal, a su estructura y configuración compositiva. El interés de esta revisión se dirige específicamente al significante mismo, no al significado.

Es importante delimitar con nitidez el alcance y la intención de este primer análisis pues, aunque en términos generales, el dibujo figurativo posee importancia cultural, lo cierto es que su ejercicio y aprendizaje han sido afectados por algunas innovaciones de la tecnología de la reproducción gráfica. En consecuencia, auspiciados por la presunción de dominio del tema, existen muchos conceptos erróneos respecto al dibujo artístico. Por ejemplo, la creencia equivocada de que toda persona que dibuja es artista y por lo tanto todos sus dibujos son artísticos, ha originado muchas confusiones en la valoración de la obra dibujística. Una de las confusiones más perjudiciales se dio al interpretar como *actividad artística* el dibujar de los

---

<sup>25</sup> Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte*, p. 45

niños y de los enfermos mentales “cuando verdaderamente es comunicativa o lingüística y, a lo sumo, posee virtudes estéticas cuando encontramos belleza expresiva en el resultado”.<sup>26</sup>

Si el arte manual es desahogo de locos, canal de las tendencias insociables, irracionales o desequilibradas, o simplemente alivio liberador del estrés, el arte sucumbe ante un uso que lo niega como actividad verdaderamente inteligente, unitaria y perfectamente legítima desde éstos últimos presupuestos y se transforma en instrumentos de algo al menos parcialmente, ajeno a sí mismo.<sup>27</sup>

También la interpretación del dibujo que se da desde la perspectiva psicológica generó un interés exacerbado por los *significados y las revelaciones de la personalidad* del dibujante por encima de la calidad técnica, derivando hasta ahora en una *tendencia más preocupada* por la interpretación semántica de la caligrafía del autor que por su construcción estructural y contenido. “Todo un sistema de interpretación de lo visible fue abandonado para ser sustituido por su interpretación psicológica, en un culto a la individualidad practicada también desde el arte”.<sup>28</sup>

También es frecuente encontrar en torno al dibujo y al dibujante un halo de *genialidad*, tal vez bien intencionado pero que distorsiona completamente la verdadera dimensión del oficio. No se puede comprender algo partiendo de supuestos falsos. Es importante que además de revisar los elementos para la comprensión de la representación dibujística, se analice también el perfil del dibujante. Para empezar, éste debe tener *habilidades y capacidades* cultivadas con el *ejercicio constante*. No se trata de la posesión innata de talentos o poderes que se

---

<sup>26</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 129

<sup>27</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 198

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 184

activan eventualmente bajo un estado de *inspiración*. **Por el contrario, se considera que, en el caso del dibujo, como en todas las artes plásticas, un primer estadio para ascender al plano artístico, lo constituye el trabajo operativo de carácter artesanal, “que extrae de los sentidos justo aquello que quiere y necesita, transformando la sensación en percepción, enriqueciéndola y ordenándola”.**<sup>29</sup>

Sin embargo, debe reconocerse que la lectura del dibujo no se limita al análisis formal de su estructura, a su *entendimiento intelectual* pues aun cuando “entender es un acto de la inteligencia, un acto de conocimiento, de penetración del ser, de captación o penetración de sus determinaciones internas y de sus relaciones externas que vincula conceptos con objetos”<sup>30</sup> la lectura del dibujo va mucho más allá. Hace lo externo interno y lo interno externo, controlando la unidad entre lo uno y lo otro, mediante un proceso lúdico que desarrolla el intelecto, los sentimientos de percepción y la conciencia del entorno.<sup>31</sup> En lo gráfico, mediante el dibujo, se encuentra el punto de contacto entre lo visible y lo invisible, el lugar donde los dos mundos se tocan y su conjunción se hace contemplable.<sup>32</sup>

Solo mediante la dialéctica es posible alcanzar el conocimiento en la medida **que se comprenden nuevas relaciones de sentido**, algo que el dibujo consigue al funcionar como instrumento de concreción de ideas mediante la conjetura y la experimentación de relaciones adicionales. “Bengoa, citando a Gadamer reitera que comprender no supone más conocimientos ni mejor entendimiento de las ideas, ni claridad en los conceptos o de un nivel

---

<sup>29</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y diseño, experiencia, creación y método*, p. 57

<sup>30</sup> Luz del Carmen Vilchis, *Hermenéutica de las artes y el diseño*, p. 41

<sup>31</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 262

<sup>32</sup> Mario Perniola, *La estética del siglo XX*, p. 77

de conciencia diferente o superior, **comprender significa explicar de otro modo el objeto de conocimiento**".<sup>33</sup>

En este contexto es importante destacar que, si la *lectura* del dibujo requiere de **entender** sus elementos, dibujar implica **comprender** esos elementos. "Este modo de dibujar está encaminado hacia el entendimiento de la realidad, hecho este que, por su marcado carácter de estudio y análisis de las formas, no ofrece ninguna duda acerca de su rigor como actividad intelectual".<sup>34</sup> Así como leer y escribir no operan en el mismo plano, entender y comprender tampoco pueden emplearse como sinónimos. Dibujar requiere ante todo de comprensión del modelo, literalmente una interpretación exegética y hermenéutica, en tanto que texto visual.

Dibujar constituye una forma de aprehensión del modelo, mediante la razón práctica, es decir, la *phrónesis*. Como acto de comprensión, el dibujo hace uso del sentido común, *entendido como la inteligencia vinculada a los sentidos*.<sup>35</sup>

Y de acuerdo con la intención primera del dibujo, este puede desarrollarse a partir de una observación de objetividad científica, que profundiza en el mundo de lo visible como proceso de aprendizaje, o bien, generarse mediante una contemplación profunda de lo que aparece ante los ojos como aquello que cruza la mente.

Durante el análisis y *comprensión* del modelo, el dibujo alcanza a penetrar el ser y traspasar sus formas. El grado de comprensión que utiliza, convoca para su ejercicio, tanto el intelecto,

---

<sup>33</sup> Luz del Carmen Vilchis Esquivel, *op. cit.*, p. 39

<sup>34</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 223

<sup>35</sup> Luz del Carmen Vilchis Esquivel, *op. cit.*, p. 21

como la voluntad personal, es decir, un espíritu integral, el hombre entero, tal como lo afirmara Dilthey.<sup>36</sup>

El dibujo también juega un papel hermesiano al vincular el plano conceptual con el material mediante la expresión gráfica, su *alquimia* puede equipararse a la mediación entre lo terrenal y lo celestial; entre lo humano y lo divino.<sup>37</sup>

Y esto es precisamente el dibujo, un proceso inteligente capaz de dilucidar todo lo que haya de oscuro o indefinido. Algunas ideas mentales permanecen en una condición de obscuridad o indefinición hasta el momento de su alumbramiento mediante la expresión gráfica.

Por eso es posible aseverar que el dibujo además de ser una disciplina a la que se le puede interpretar a través de la hermenéutica en tanto que mensaje (texto) también es en sí mismo un *producto hermenéutico*. El dibujo ha constituido desde el Renacimiento un medio de *racionalización* de los procedimientos creativos del artista, a quien además de la razón, se le demanda un uso de la lógica, dos facultades privilegiadas por la cultura occidental.<sup>38</sup> Aunque la razón del dibujo ha sido desde siempre “la revelación de la esencia mediante la línea y hacer comprensible lo recóndito”<sup>39</sup> es en el Renacimiento cuando se da su reconocimiento

---

<sup>36</sup> Luz del Carmen Vilchis Esquivel, *op. cit.*, p. 42

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 46

<sup>38</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y diseño, experiencia, creación y método*, p. 16

<sup>39</sup> José María Bullón de Diego, *El dibujo interno*, p. 36

pleno como medio de racionalización de los procesos creativos, consolidando su función hermenéutica. **(Ver figura 3)**

Lo arcano, lo oculto de las ideas germinales en la mente del artista mediante su manifestación



Figura 3 Miguel Ángel, estudio para la Capilla Sixtina

sensible,<sup>40</sup> encuentran en el dibujo el vehículo más eficaz para transportar al *mundo material* sus creaciones, derivadas de *la idea interior*.<sup>41</sup>

El dibujo nos revela, en un lenguaje de fácil lectura y con gran economía de recursos, conceptos intrincados que no podrían ser inteligibles por otra vía que no fuera el *dibujo externo*. Aún el dibujo mimético, es decir, la representación copiada de un modelo observado físicamente es resultado de un proceso mental solamente visible hasta su registro gráfico.

Por su parte el dibujo de expresión gráfica, el derivado de una idea, de un concepto, la *plasmación de una revelación, expresión abstracta del espíritu*,<sup>42</sup> constituye la manifestación visible de una sucesión de

<sup>40</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 90

<sup>41</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del Dibujo*, p. 355

<sup>42</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 92

acciones mentales difícilmente expresadas con la misma eficacia mediante otros códigos lingüísticos. “Tratar de explicar un misterio siempre parece una empresa imposible, más aún cuando se emplea para ello un lenguaje que no es el propio”.<sup>43</sup> José María Bullón de Diego admite que “el misterio inherente al proceso creativo es indescifrable y mucho menos explicable”. Tal vez pueda explicarse como “el juego de un factor intelectual-conceptual, por un lado, y de un factor emocional-sensorial, por otro. Más que una dicotomía o un dualismo, se trata de una dualidad, donde los dos términos no se excluyen, sino que se complementan”.<sup>44</sup>

Estas incompatibilidades y limitaciones de lenguajes confirman lo inefable que resulta el proceso del dibujo interno, sin embargo, a juzgar por el punto de partida y el resultado final, puede asegurarse que se trata de un ejercicio hermenéutico completo y eficaz. Es decir, el *dibujo interno* puede considerarse un texto generado en un campo arcano, cerrado, con un canal de acceso visual directo, la imagen percibida por el ojo o bajado del acervo de la memoria. Por otra parte, como canal de salida, el movimiento mecánico de la mano que registra la traducción e interpretación sobre un soporte mediante “un complejo proceso de especulación y corrección. La primera definida como el tanteo, la proposición o el ensayo; la segunda como verificación, reformulación o incluso la anulación”.<sup>45</sup> Sin duda una serie de estrategias que comienzan con la selección de un modelo, su análisis, su síntesis, su abstracción y su registro.

---

<sup>43</sup> José María Bullón de Diego, *El Dibujo Interno.*, p. 10

<sup>44</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y Diseño, experiencia, creación y método*, p. 46

<sup>45</sup> Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, p. 189

Aunque se sabe que *todo esto sucede*, no se sabe *cómo sucede*, “el propio creador detenta un poder cuyos mecanismos desconoce”,<sup>46</sup> principalmente cuando se trata del *dibujo de invención*, del que no es representación de un modelo observado en el mundo real pero aún en este, el proceso de interpretación del modelo y su esclarecimiento, su explicación gráfica, dibujada, puede considerarse con toda legitimidad, un ejercicio hermenéutico.

Todo este largo periplo comienza con un poderoso empuje inicial, cuya energía potencial se transforma en motriz, siendo los movimientos mecánicos literalmente los intérpretes de un texto antes indescifrable. Este primer impulso, es el asombro que junto con la admiración forman parte no sólo del proceso de la creación en sus diferentes fases sino también de la esencia de la creatividad humana. Asimismo “la naturaleza de lo asombroso está intrínsecamente ligada a la admiración, al encuentro de algo inesperado o extraordinario”.<sup>47</sup> La maquinaria generadora del dibujo no podría moverse sin esa fuerza motriz que los griegos consideraban el principio del conocimiento: el asombro, cuya pérdida significaría el riesgo de dejar de conocer. Además “este asombro por las sensaciones visuales es un medio para acceder al conocimiento: el dibujo es por lo tanto un medio de conocimiento, un camino para el saber”.<sup>48</sup>

Todo lo que dibujamos pasa a formar parte de lo comprendido. Lo que antes permanecía en el caos cobra existencia, se organiza, se aprehende se cosmogoniza, cobra orden; y este proceso en sí mismo conlleva un gran asombro ya que es capaz de hacer visible a los ojos sensibles lo que ya existía y permanecía sin ser visto.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y diseño, experiencia, creación y método*, p. 50

<sup>47</sup> José María Bullón de Diego, *op. cit.*, p. 28

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 29

<sup>49</sup> *Idem*



Se puede concluir que un elemento imprescindible para la comprensión del dibujo es la revisión hermenéutica como reconstrucción de la primera visión hermenéutica con la que fue generado todo dibujo. Es decir, el dibujo *se escribe y se lee* en sendos procesos hermenéuticos.

En la imagen dibujada existe depositada la posibilidad de su recreación, tanto el movimiento como la materia, mantienen latente la vida que les dio forma. Un dibujo renace en su interpretación, “manifestándose como permanentemente activo, inacabado, el rastro de los distintos experimentos en proceso, por tanto, como pensamiento vivo”.<sup>50</sup>

De tal modo que en la comprensión del dibujo han de considerarse en una primera aproximación: el contexto histórico y el social, las intenciones y motivaciones del artista y la estructura compositiva. A través de la historia el uso del dibujo ha atendido desde necesidades rituales, espirituales, artísticas, científicas, técnicas hasta lúdicas, es importante ubicar la obra dibujística tanto en el tiempo como en el área o actividad correspondiente. Asimismo, “estudiar las obras antiguas es útil para aprender con qué ojos los antiguos maestros contemplaban la naturaleza, y con cuánto juicio elegían en ella”.<sup>51</sup> Aunque con frecuencia es posible encontrar en un mismo período aplicaciones simultáneas del dibujo en diversas áreas del pensamiento humano, las variaciones estilísticas contribuyen a su mejor localización cronológica y geográfica.

---

<sup>50</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 46

<sup>51</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, p. 349

Por otra parte, la revisión de la estructura compositiva y del *trazo caligráfico* propiamente dicho puede revelar la madurez y destrezas del dibujante, sus recursos técnicos y las estrategias implementadas en los diferentes temas abordados.

Finalmente se reconoce que, al ser un lenguaje, el dibujo construye su discurso mediante figuras retóricas que definen su contenido semántico mismas que se analizarán en el siguiente apartado, además de un modelo retórico para la concepción, composición y generación de dibujos.

## 1.2 FIGURAS RETÓRICAS DEL DIBUJO

La retórica consiste, según Aristóteles, en reconocer los medios de convicción más apropiados para cada caso, tanto lo convincente como lo *aparentemente* convincente, es decir, “la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer”.<sup>52</sup> Para Cicerón la función de la retórica es hablar de manera adecuada para persuadir esencialmente mediante la palabra. Desde sus tratados sobre elocuencia y retórica se han importado algunos conceptos a la *retórica dibujística* para el desarrollo de la producción gráfica de quien suscribe, particularmente su modelo estructurado en cinco partes, que será descrito más adelante.

En términos contemporáneos según la Real Academia de la Lengua Española, la retórica se puede definir como “el conjunto de reglas o principios que se refieren al arte de hablar o escribir de forma elegante y con corrección con el fin de deleitar, conmover o persuadir”. La

---

<sup>52</sup> Juan Luis González García, *Imágenes Sagradas y predicación visual en el siglo de oro*, p. 8

retórica es, por tanto, “el arte que pone las reglas a una prosa elocuente”.<sup>53</sup> Estas acciones, posibles mediante algunas figuras retóricas de las que también se sirve el dibujo, constituyen poderosas herramientas del discurso verbal y gráfico. Resulta, por lo tanto, conveniente revisar algunos de los principios que configuran al dibujo como lenguaje, así como mencionar que los conceptos articulados en este apartado se generan desde la perspectiva hermenéutica. Fundamentalmente se considera lenguaje porque es un conjunto de señales que dan a entender una cosa. Desde luego su vocabulario es gráfico pues sus señales que lo constituyen así lo son. Esto significa que la realidad visible al ser dibujada no va directamente de los ojos a la mano. La interpretación de la realidad involucra procesos imaginarios en la mente del dibujante que se expresan finalmente en términos lingüísticos.

El dibujante, en calidad de hermeneuta, interpreta y traduce la realidad visible a un *texto gráfico*. Mediante el dibujo “representa partes seleccionadas de una realidad y les inventa configuraciones, pareceres o imágenes gráficas”.<sup>54</sup>

Lo anterior significa que la realidad concreta al pasar por la *interioridad humana* del dibujante puede llegar a fusionarse y enriquecerse con *realidades virtuales* alojadas en la imaginación, *alterando la realidad*, al grado inclusive de perfeccionarla.<sup>55</sup> Dado este recorrido por el interior del cuerpo y mente del artista, cuya entrada la constituyen los ojos y la salida las manos; partiendo de una realidad observada, entendida, interpretada, comprendida y revelada en una realidad gráfica, ésta última evidencia una carga emocional retóricamente transcrita. En el

---

<sup>53</sup> Javier Gomá Lanzón, *Dignidad*, p. 81

<sup>54</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 121

<sup>55</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 90

dibujo entonces intervienen además de las actividades manuales y visuales, los sentimientos, entre éstos los estéticos.<sup>56</sup>

Definido como lenguaje y además cargado de emociones, es propio que el dibujo utilice figuras retóricas para alcanzar una eficacia y riqueza comunicativa. No se trata sólo de una operación gráfico-mecánica del modelo o tema representado, sino de una paráfrasis con posibilidades polisémicas que multiplican su lectura. Por eso las imágenes del dibujo se presentan inacabadas, enrarecidas intencionalmente para suscitar en el receptor la necesidad de complementarla de acuerdo con su fantasía y experiencias, generando de este modo imágenes variables y fecundas en asociaciones o connotaciones.<sup>57</sup>

El dibujo es también un objeto visual paradójico: es de dos dimensiones, pero permite ver en él tres, “asimismo los dibujos muestran objetos ausentes de los que son una especie de símbolos: la capacidad de responder a las imágenes es un paso hacia lo simbólico”.<sup>58</sup> En otras palabras, el dibujo reemplaza los objetos reales por signos gráficos que los representan, por lo que su retórica es fundamentalmente **metafórica**.

Su discurso se construye a partir de la selección de un tema y de un punto de vista o de observación, en los que se determina el alcance de lo visualizado: el encuadre, el cual implica **selección y composición**. La selección determina qué elementos se incluirán dentro de los límites de la obra y cuáles se dejarán fuera; la composición por su parte organiza los elementos equilibrando su distribución de manera armónica y expresiva.<sup>59</sup> Aunque la simetría

---

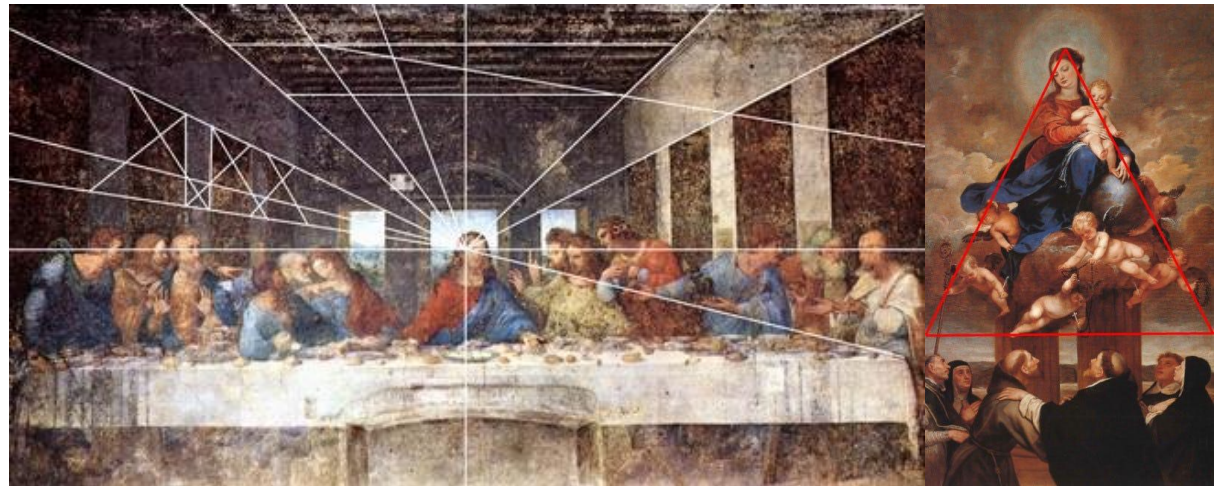
<sup>56</sup> Juan Acha, *op.cit.*, p. 81

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 145

<sup>58</sup> Julio Amador Bech, *op. cit.* p. 36

<sup>59</sup> J. F. Martel, *La vindicación del arte en la era del artefacto*, p. 78

y las composiciones centralizadas suelen ser los sistemas compositivos más estables, las organizaciones asimétricas resultan más dinámicas y atractivas. En este sentido la selección y composición revelan las intenciones y destrezas del artista de acuerdo con su particular experiencia imaginaria, cultural y social adquirida.<sup>60</sup> **(Ver figura 4)**



*Figura 4 Líneas Compositivas*

Dentro de este encuadre, entendido como campo semántico, en el que la obra artística queda contenida transmutando el signo en símbolo, se establece la frontera en cuyo interior se expresan las imágenes independientemente de lo que suceda fuera, conformando un espacio (*integritas*) dentro del cual se relacionan entre sí (*consonantia*) y brillan como símbolos (*claritas*).<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Ramón Díaz padilla, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, p. 80

<sup>61</sup> J. F. Martel, *La vindicación del arte en la era del artificio*, p. 77

Por otra parte, puesto que las imágenes completas de un cuadro son el resultado de la suma de la vista de varios puntos que el ojo considera relevantes y significativos en virtud de que como instrumento físico no puede enfocar nítidamente más que un área sumamente reducida, la configuración de las imágenes se construye como todo buen discurso, esto es, enfatizando lo relevante y significativo del tema abordado.

Definitivamente el vocabulario del dibujo, su *fraseología*, es el resultado de una secuencia de lecturas parciales y puntuales debidamente organizadas para articular el discurso completo, indagando nuevas relaciones e hilando los trozos encontrados, o simplemente como canal por el que dejar salir el flujo de pensamientos.<sup>62</sup>

Ver intencionadamente un objeto –mirarlo- implica un proceso activo y creativo, por el cual se va configurando una totalidad en la que el todo y las partes se presuponen; en donde cada elemento individual adquiere su sentido en relación con el conjunto, y el conjunto es mucho más que la suma aritmética de sus partes, en que la visión realiza un recorrido lineal (discursivo) pero conduce a una percepción de la totalidad.<sup>63</sup>

La retórica del dibujo se da principalmente en el plano visual, así como la retórica de la oratoria se da en el plano verbal. Sobre todo, a partir del Renacimiento, cuando el pensamiento occidental atribuye a lo visual el protagonismo en la configuración del conocimiento científico y en la transformación del mundo. La razón se torna visualizante y la búsqueda de la verdad se da principalmente por las vías relacionadas con la vista. En lo sucesivo lo visible desligado de lo sensible, adquiere un carácter eminentemente racional, excluyendo o hasta prohibiendo

---

<sup>62</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 89

<sup>63</sup> Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen*, p. 241

la locura, la sinrazón y todos sus derivados: los sentidos, los sueños, las pasiones y el cuerpo.<sup>64</sup>

Es así como esta racionalización se extiende no solo a la producción de imágenes sino también a la interpretación de estas, por lo que, atendiendo al espíritu del momento, la fundamentación lógica de los procesos creativos apuntala la noción de ciencia que a la sazón goza de gran aceptación. Así pues, el proceso creativo se concibe en términos de la retórica, en una dicotomía en la que el discurso es primero concepción y después expresión, se presenta también en el dibujo, dividido como *interno* y *externo* por Giorgio Vasari, concepto enriquecido posteriormente por Federico Zuccari que permite estudiar e inclusive innovar estrategias articuladas desde sus respectivos campos.

Aunque esta escisión puede parecer de difícil comprensión, para quienes ejercen el oficio de dibujante, dicha separación resulta incuestionable y de linderos nítidamente definidos. Sin embargo, para quienes se inician en el aprendizaje del dibujo, es de suma importancia el reconocimiento de esta dicotomía, así como las etapas y acciones que integran cada una de las partes con lo que seguramente se alcanzará mayor eficacia.

Sin duda de este conocimiento depende el proceso completo de dibujo no sólo de la acción de trazar líneas sino principalmente como fruto de un *conocimiento intelectual*<sup>65</sup> que antecede y dirige el movimiento mecánico de la mano.

---

<sup>64</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del Dibujo*, p. 53

<sup>65</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 176

El trabajo intelectual y manual configurador del discurso hasta su expresión gráfica, se considera, lo integran las siguientes etapas: **ELECCIÓN, ANÁLISIS, ABSTRACCIÓN, SÍNTESIS Y REGISTRO.**

Que, de estas cinco las cuatro primeras constituyan el dibujo interno puede dar ya una idea de su relevancia y su carácter conceptual. Difícilmente podría llegarse al registro gráfico sin un dominio o al menos una suficiente comprensión de cada una de las etapas y lo que éstas significan.

En la praxis, la capacidad para representar idealmente una cosa, inventarla, crearla, y darle forma pasa por conjugar en nuestra mente el mundo tridimensional percibido, y transfigurarlo en imágenes bidimensionales que, con el fin de aprehenderlo e interiorizar la realidad, van generando poéticas personales intransferibles.<sup>66</sup>

Curiosamente aun cuando logre entenderse a profundidad el dibujo interno, con frecuencia para muchos aprendices del dibujo, el registro gráfico, el trazo mismo, representa la parte más difícil de dominar en cuanto que destreza manual visible, *se toma como el todo*, lo que visiblemente puede juzgarse. Situación que por cierto no puede negarse, ya que en general, como reconoció el propio Giorgio Vasari, todos disponen de la capacidad de análisis que les permite hacer juicios comparativos entre el modelo y el dibujo, aunque solo los artistas son capaces de expresar. Hasta aquí la mayoría asume inclusive una autoridad para aprobar o descalificar la calidad mimética de un dibujo, no obstante que no puedan siquiera sujetar un lápiz.

---

<sup>66</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 91



Es interesante cómo la posibilidad de revisar un dibujo para descubrir con relativa facilidad los errores de proporción que comprometen el parecido con el modelo, está casi al alcance de cualquiera. Pese a esta capacidad, no todos dibujan con la misma facilidad con la que juzgan. Se piensa que la razón es sencilla. El **análisis** es sólo una parte, la inicial es cierto pero seguida y retroalimentada por un proceso continuo que culmina con el trazo gráfico que implica destrezas y habilidades que deben cultivarse y ejercitarse *individualmente* porque cada mente humana es diferente.

Descrito así, se concluye que el dibujo se pone en marcha con la mirada y continúa su desarrollo casi simultáneo en la etapa final de registro. No es que cada etapa se dé en intervalos acotados y aislados. Aparecen en ciclos que se suceden uno tras otro a tal velocidad que parecen superponerse o incluso violar un orden lineal.

El proceso del dibujo puede compararse con un sifón; una vez que se ha trazado la primera línea en el papel, *la primera succión*, el flujo se establece desde el cerebro hasta la mano y no se suspende mientras la mano siga en movimiento “procurando la propuesta, arriesgándose en la aventura de discurrir por un territorio inestable en el que se desconoce el resultado final o la culminación de la experimentación”.<sup>67</sup>

Ya sea como dibujo de expresión o como dibujo de imitación, en ambos casos todo surge como un *concepto*. Tomado de la memoria o de la imaginación en el primer caso o recogido con la mirada en el caso segundo, la **abstracción** constituye el siguiente paso pues uno de los principios de todo arte, es el afán de abstracción.

---

<sup>67</sup> Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, p. 194

Según la Real Academia de la Lengua Española *abstraer* significa *aislar una parte del conjunto*. Partiendo de este concepto se propone la siguiente definición: *recortar, delinear el perímetro de una forma separándolo de este modo del fondo*. Derivado del primer análisis, la abstracción del modelo permite enfocar la atención en un solo objetivo, sin distraerse en el sinfín de motivos periféricos que envuelven al modelo. Una proeza del cerebro equiparable a la capacidad que tiene el oído de aislar conversaciones y distinguir las claramente en medio del bullicio. Esta capacidad de abstracción que incita a la mente a construir puentes que reducen la distancia entre la estimulación simbólica y la realidad,<sup>68</sup> en el campo visual facilita el análisis del modelo, de nuevo se descubre cómo ambas facetas se complementan y apoyan una a otra durante esta fundamental fase del dibujo interno.

El dibujo supone diversos procesos de abstracción que se consiguen mediante esquematizaciones y elipsis eficaces. Este recurso del uso sistemático de la abstracción ha existido desde las etapas más tempranas en la historia del arte; como lo demostró Worringer en 1908 en la publicación *Abstraktion und einföhlung, una valiosa referencia* para la interpretación de la historia del arte.<sup>69</sup>

Para lograr dicha abstracción, la observación atenta y la contemplación cuidadosa representan un recurso invaluable e ineludible para cualquier dibujante. Copiar la naturaleza, estudiar a los antiguos y a los maestros, no para imitarlos, sino para aprender a ver, siempre será necesario.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Milton Glaser, *Diseñador/ciudadano*, p. 51

<sup>69</sup> Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte*, p. 46

<sup>70</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, p. 349

Apenas dirige su mirada el dibujante, su modelo parece desprenderse de su entorno, recortando su perfil para ser trasladado al plano de dibujo. Sus formas interiores siguen el mismo patrón, sus límites definen formas susceptibles de contenerse con unas cuantas líneas dispuestas en diversas direcciones y longitudes. Los volúmenes, profundidades en el espacio, escalas de valores y texturas, todo parece aplanarse y manifestarse en un económico código de líneas ante el ojo adiestrado poseedor de conocimientos previos adquiridos intelectualmente al discurrir sobre el modelo, recogiendo abstracciones para registrarlas en el dibujo. Pero todo esto no sería posible sin la **síntesis** de la que se sirve el lenguaje del dibujo. Las formas más complejas se reducen a estructuras mínimas<sup>71</sup> más simples capaces de conservar la esencia del modelo en su más económica expresión. La geometría asiste en este complejo y difícil trabajo de *compactación y síntesis de formas*. La construcción de los

---

<sup>71</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En Ausencia del dibujo*, p. 17

volúmenes tridimensionales logra su representación en el plano bidimensional gracias a los recursos de la geometría, mediante la perspectiva. **(Ver figuras 5 y 6)**

Aunque el dibujo es mucho más que esto, es innegable que una correcta construcción de las formas hasta ese nivel, resulta ser una eficaz vía de aproximación al mimetismo pretendido en el dibujo figurativo.

En cambio un deficiente manejo de la proporción en dibujo equivale a comprometer el dibujo mismo, de allí la importancia de una estructura sólida que soporte la carga de los detalles, de las texturas, de los claroscuros, en fin, que siempre será mejor levantar sobre un buen fundamento que desde plataformas débiles, inestables que deriven en *deformaciones involuntarias, no intencionadas*, a diferencia de aquellas deliberadas que contribuyen a la creación de valores autónomos.<sup>72</sup> Pero ese es otro tema aparte, no es de interés



Figura 5 Dibujo esquematizado y geometrizado

---

<sup>72</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 230

abordar ahora el aspecto gestual o estilístico del trazo, no en este sistema de dibujo. Eso sería pisar campos de otra naturaleza, tal vez hasta subjetiva.

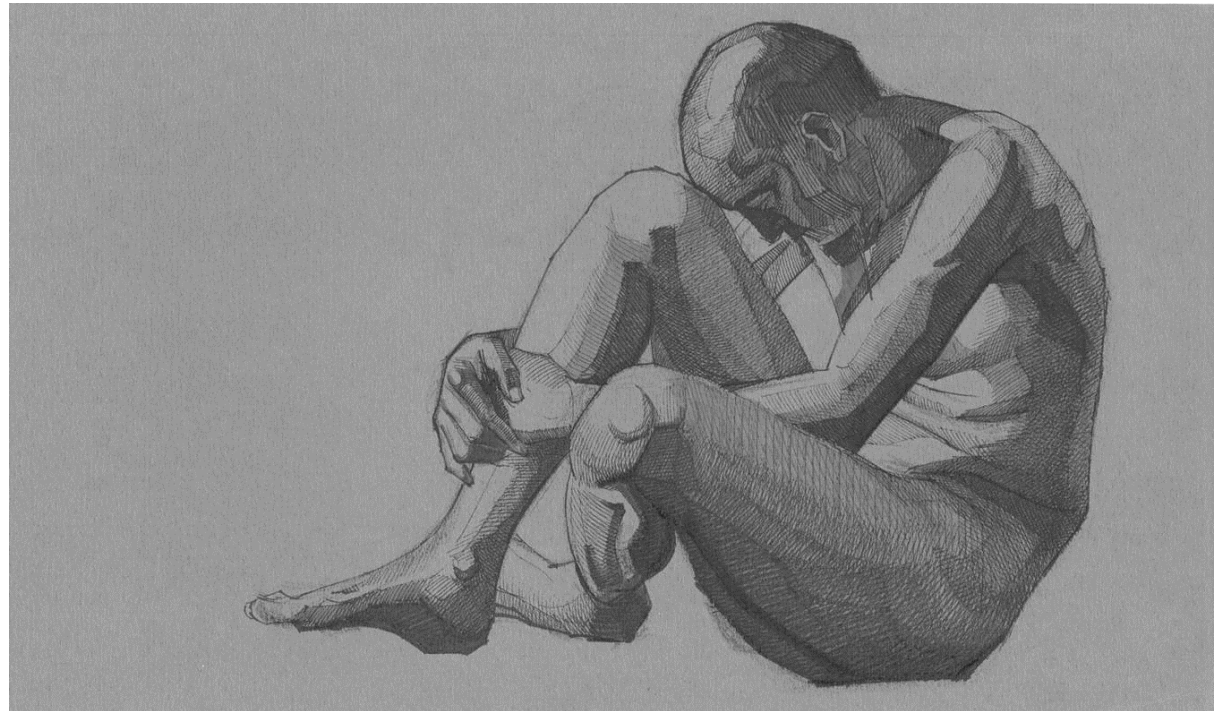


Figura 6 Dibujo esquematizado y geometrizado

Se está llegando al momento cumbre de **registrar**, la culminación gráfica materializada sobre un soporte. El proceso se exterioriza en este punto, se hace manifiesto mediante el movimiento. La idea, finalmente se evidencia. El dilatado proceso conceptual depende ahora de lo material. **Lo conceptual revelado en el movimiento, en lo mecánico, y el**

**movimiento materializado en el registro.** A esta sucesión de operaciones, podemos llamar sencillamente: **dibujo.**

No obstante, la demanda material es mínima, el recurso físico puede ser el instrumento más primitivo inclusive, basta una punta capaz de dejar huella sobre un soporte. Una humilde extensión de la mano basta para registrar el movimiento, es decir, el dibujo externo. Lo mecánico es incuestionablemente necesario en la materialización del dibujo. Su ejecución implicará siempre un movimiento registrado, física, mecánica, dinámicamente... hecho que se celebra ya que después de todo *sistematizar procesos mecánicos resulta mucho más fácil que los procesos mentales.*

Una vez expuestos los principios anteriores en los que se basa el discurso dibujístico, a continuación, se presentará el modelo retórico con el que se ha generado la producción plástica del presente proyecto a fin de comprender con mayor claridad algunos de los motivos y decisiones tomadas durante el proceso creativo.

En el proceso de dibujo se encuentran diferentes **matices de carácter altamente intelectual y conceptual** que se **materializan mediante el trabajo físico y mecánico**, en una experiencia metafísica, casi religiosa.<sup>73</sup>

A fin de estructurar una metodología capaz de explicar y dirigir este proceso de concepción y producción plástica se ha tomado como punto de partida el modelo de la retórica *Ciceriana*. “Vives describía la Retórica como la más prominente de las artes, necesaria para todas las ocupaciones de la vida, ya que ninguna actividad humana puede realizarse sin el auxilio

---

<sup>73</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 91

verbal.”<sup>74</sup> Además desde 1970 algunos de los mayores estudiosos en humanidades, como M. Fumaroli, así como historiadores y filólogos de la escuela alemana han reconocido la importancia de la retórica como clave para comprender la literatura, las artes visuales, la arquitectura o la música.<sup>75</sup>

El modelo de la retórica Ciceriana se integra de las siguientes cinco partes:<sup>76</sup>

**I. INVENTIO.** Se encarga del descubrimiento de cosas verdaderas o verosímiles que hagan la causa probable.

**II. DISPOSITIO.** La disposición es la distribución en orden de esas ideas halladas por la invención.

**III. ELOCUTIO.** La elocución aplica las palabras (verba) idóneas a los argumentos inventados.

**IV. MEMORIA.** La memoria capta con firmeza palabras y argumentos que si están bien dispuestos serán más fácilmente memorizables.

**V. PRONUNTIATIO.** Es el control de la voz y del cuerpo con arreglo a los argumentos y las palabras.

Trasladado al discurso dibujístico la **INVENTIO** constituye el primer paso en el arte de dibujar antecediendo a este primer paso, según el concepto filosófico griego, el impulso primario del

---

<sup>74</sup> José Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, p. 21

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 8

*amor al modelo*. De este amor, surge un entusiasmo, que de acuerdo con su etimología literalmente significa estar inspirado por la divinidad.<sup>77</sup>

José María Bullón de Diego lo explica así:

El Amor, como fuerza motriz de la acción de dibujar, dota a la persona que realiza dicha acción de un entusiasmo que le hace estar imbuido por la divinidad. En otras palabras: quien dibuja lo que ama está inmerso en lo divino. Así, el acto de dibujar se convierte en una manifestación de la propia divinidad.<sup>78</sup>

Es así que *el modelo* llama poderosamente la atención desde la concepción de la idea, frecuentemente tomada como préstamo del documental gráfico impreso (fotoperiodismo) y muchas otras veces de la experiencia directa, de la vivencia personal que provoca su encuentro o del hallazgo fortuito de las situaciones, equilibrando la intuición por un lado y el análisis consciente por el otro.<sup>79</sup> Sea cual fuere el origen de la *escena o el personaje*, **su descubrimiento, selección y apropiación constituyen el primer eslabón de la cadena creativa. (INVENTIO)**

En seguida, aparece la revisión de las posibles composiciones y soluciones en dibujo (**DISPOSITIO**) así como la determinación de la técnica, el formato, el tratamiento de las texturas y el nivel de trabajo que conviene manejar según el impacto visual que se pretenda (**ELOCUTIO**).

---

<sup>77</sup> José María Bullón de Diego, *op. cit.*, p. 24

<sup>78</sup> *Idem*.

<sup>79</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 179



Esta es tal vez una de las etapas más difíciles en todo proceso de dibujo, pues todo esto se decide en su *estatus de dibujo interno*, es decir, siendo todavía un concepto, pero evitando creerse en posesión de una certeza absoluta.<sup>80</sup> En tal plano conceptual pueden alcanzarse prefiguraciones de elevados niveles compositivos pero visualizados solamente por el dibujante lo cual en términos prácticos no significa nada para quienes esperan ver el registro gráfico de la idea, el **dibujo externo**.

Entre ambos, el dibujo interno (la idea) y el dibujo externo (el trazo sobre un soporte) pueden existir distancias insalvables si no se tiene el recurso del oficio, de la técnica, de la destreza y la habilidad entrenada con el ejercicio diligente y constante (**PRONUNTIATIO**).

Pero difícilmente podría hablarse de retórica sin apoyarse en la hermenéutica, mientras que la primera se ocupa de la producción y composición del discurso, la segunda asiste en su construcción *evitando* el malentendido.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 45

<sup>81</sup> Luz del Carmen Vilchis Esquivel, *op. cit.*, p. 47

Otras figuras retóricas de la obra dibujística construyen su discurso, constituyendo, por cierto,



Figura 7 Dibujo esquemático de un detalle

la esencia misma de su expresión gráfica como la elipsis, que le permite omitir partes sin comprometer su significado. El lenguaje dibujístico es generalmente lacónico, con gran economía de significantes, logra comunicar conceptos muy complejos. **(Ver figura 7)**

Lo *diagramático* supera con eficacia a las palabras. En el dibujo arquitectónico, reducido literalmente a la línea en su mínima expresión, encontramos la riqueza de su potencialidad comunicativa y eficacia de la abstracción. En la infografía, disciplina que trata sobre los diagramas visuales complejos, aunque apoyada en el texto, lo útil deriva de lo visual. Su eficacia depende de la elipsis gráfica, es decir, de

un lenguaje de carácter dibujístico.

La sinécdoque también asiste con frecuencia al lenguaje dibujístico, de hecho, su construcción suele ser a través de esta figura retórica. El encuadre del que parte la observación inicial y el encuadre gráfico en el que se contiene imponen *mutilaciones*

*contextuales* y, no obstante, el dibujo conserva la universalidad del tema evocado. Por ejemplo, en la obra plástica de quien suscribe esta investigación se representa la indigencia y la desigualdad social con el retrato de una persona en condición de calle. **(Ver figuras 8 y 9)**



*Figuras 8 y 9 Dibujo de limosnero y niña con muñeca*

La metáfora también es una de sus figuras más recurrentes, puede representar con sencillez y claridad complejos conceptos cuya abstracción y valor semántico encuentran en el dibujo su manifestación más comprensible ya que en el plano dibujístico todo puede convivir. El dibujo legitima en su campo todo cuanto contenga, puede establecer relaciones que en el *mundo real* serían imposibles, de hecho, constituye un mundo paralelo en el que todo puede suceder, las hipérboles más extremas pueden aparecer con naturalidad incuestionable, creando realidades alternativas tan desesperadamente necesarias en este momento.<sup>82</sup>

La prosopopeya también le resulta fácil al dibujo al igual que a la literatura, entre los géneros del dibujo, la animación es uno de los más preferidos en la sociedad del consumo pese a ser de los más difíciles. La realidad es que, por sí mismo, el dibujo animado es un campo ilimitado en expansión permanente que demanda verdaderas habilidades y destrezas. El poder del dibujo, en este sentido es ilimitado, pone a prueba la habilidad técnica y la capacidad creativa e imaginativa mediante el juego y la expresión plástica.<sup>83</sup> **(Ver figura 10)**

---

<sup>82</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 54

<sup>83</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 257



Figura 10 Dibujo animado

La animación, es *el barroco del dibujo*, en este, además del dominio técnico del oficio, la fantasía es un valor agregado que enriquece con su exuberancia. Si ni siquiera la mimesis escapa a la fantasía o invención humana, con cuanta más razón la animación se vale de ellas. La hipérbole se lleva al extremo y sin embargo parece natural en este contexto. También el ingenio en la improvisación de soluciones puede lucirse en este campo.

Finalmente se concluye que la obra debe hablar por sí misma, que su discurso retórico debiera estar implícito en su proceso creativo y no en el discurso explicativo pronunciado desde el exterior o a posteriori.

Cuanto más simboliza una obra tanto mayor son para el artista las posibilidades de ausentarse de la escena. En cambio, cuanto menos nos cautiva la obra tanto más debe hacernos estremecer la persona del artista; y meter en nuestra existencia el esoterismo teatral que ya no emana de su trabajo...Cuanto más pobres son las imágenes, tanto más rica debe hacerse la 'comunicación'

de acompañamiento, pues cuanto menos significa la imagen tanto más se requiere de acompañamiento.<sup>84</sup>

### 1.3 EL DIBUJO COMO FORMA DE INTERVENCIÓN

El dibujo comienza con la percepción y ésta es en sí misma inteligente “de manera automática y simultánea, selecciona, organiza, completa, jerarquiza y discrimina todo lo que observa”.<sup>85</sup>

Por su parte Merleau-Ponty afirma que “la percepción es ya expresión, pues actúa sobre lo percibido, interpretándolo significativamente”, con frecuencia desde una perspectiva lingüística que contribuye al hallar las palabras capaces de describir y analizar las imágenes para poder pasar “de la mirada pasiva a la activa y perceptiva”.<sup>86</sup>

Aunque percibir parece una operación aparentemente sencilla, implica una compleja actividad perceptual-conceptual que supone valorar las cosas para encontrar o asignarles un significado, a partir de la experiencia propia *pensando en lo que se ve*.<sup>87</sup> En la percepción de las cosas y de las formas se asume *a priori* que *per se* poseen un significado.

---

<sup>84</sup> Alberto Carrere, José Saborit, *Retórica de la pintura*, p. 56

<sup>85</sup> Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 28

<sup>86</sup> Woodford, Susan, *El arte de mirar*, p. 17

<sup>87</sup> Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, p. 79

Partiendo de *la percepción y la representación*, dos conceptos estructurales de la génesis del dibujo, éste se analizará entendido *como intervención*, en el sentido de participación, actuación y apropiación.

“La percepción visual –dice Jacques Aumont- pone en funcionamiento, casi automáticamente, un saber sobre la realidad”.<sup>88</sup> Una activación inmediata sucede al primer estímulo visual pues no es posible permanecer pasivo ante una realidad que además se pretende representar mediante el dibujo. La representación supone todavía mayor intervención, aunque desde el plano imaginario, la realidad comienza a transformarse mediante la conversión de su materialidad a signos gráficos que la reducción y la abstracción simplifican con eficacia. Aunque breves, las descripciones anteriores de percepción y representación revelan lo mucho que implican.

Una intrincada cadena de acciones mentales, *intervienen* el modelo dibujado, a distancia y sin tocarlo. “Lo visual empezó a operar a distancia, esa distancia tan necesaria para poder formarse conocimientos y juicios objetivos, neutrales, desapasionados”.<sup>89</sup> Esta distancia se da en dos planos: entre el observador y lo que observa y entre la vista y los demás sentidos, lo que significa una visión realizada por un ojo más intelectual que corporal.

Pero la observación no se detiene allí, *avanza* hacia una *mirada interesada, no inocente*, pues la mirada es por definición intencionada, “deliberadamente dirigida a un objeto con la voluntad de aprehenderlo obteniendo ideas totales o fragmentarias que induzcan a la reflexión y al pensamiento”.<sup>90</sup> Lo mismo sucede con la visión que como experiencia directa constituye la

---

<sup>88</sup> Julio Amador Bech, *op.cit.*, p. 30

<sup>89</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 135

<sup>90</sup> Ramón Díaz Padilla, *El Dibujo del natural en la época de la postacademia*, p. 79

máxima aproximación que se puede conseguir de la realidad.<sup>91</sup> Tal aproximación contiene potencialmente la intención de intervenir la realidad vista, que en la producción plástica de quien suscribe esta tesis, significa un primer reconocimiento del problema social de la indigencia.

Pero de todas las maneras de dirigirse a un modelo por medio de la vista, la visión artística es la de mayor intensidad e intención. La mirada del artista constituye una experiencia generadora de emociones, como bien lo describe Ruskin: “la aparición de la visión artística - y la necesidad de expresar esta visión sin distorsiones ni conceptualizaciones- surge tan sólo de la íntima capacidad de maravillarse, una capacidad sin la cual el arte no podría existir”.<sup>92</sup>

A continuación, una revisión de los conceptos *mirar* y *observar*, entendidos como diferentes grados de abordar visualmente a los fenómenos, revela algunas diferencias esenciales:

Un observador debe ser alguien que actúa sin involucrarse, pues eso precisamente se espera de él. Un mirón invade aquello a lo que mira y lastima su intimidad, sea porque no tiene permiso de mirar, sea porque proyecta sobre lo mirado demasiadas intenciones. El observador, en cambio, se despoja –tiene que despojarse- de cualquier interés para poder realizar sus observaciones, que serán tanto más apreciadas cuanto menos intervenga en lo que observa.<sup>93</sup>

Se encuentra que mientras el observador mantiene una distancia inofensiva, el *mirón* en cambio *literalmente* invade. La mirada del dibujante se localiza entre ambos linderos. No obstante este amplio espectro puede abarcarse en un solo vistazo, en un *golpe de vista* que evidencia la agilidad del ojo del dibujante, quien considera la visión, la mirada, la observación

---

<sup>91</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 133

<sup>92</sup> J. F. Martel, *op. cit.*, p. 30

<sup>93</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 249



y la contemplación sus vías hacia el conocimiento y que de acuerdo al contexto intelectual, hará uso de cada uno de esos métodos.<sup>94</sup> La indignancia por ejemplo, al ser observada, y registrada mediante el dibujo puede *exhibirse públicamente, transformándose* de este modo de una realidad ignorada en un documento social de denuncia, concientización, sensibilización y plasmación de la realidad circundante.<sup>95</sup>

Generalmente el dibujante se desplazará por cualquiera de las cuatro vías, con frecuencia hasta por más de una a la vez, al final todas lo conducen al conocimiento. Pero la que discurrirá con más frecuencia será *la vía de la contemplación* pues el contemplador *ve con lo más íntimo de su ser*, sin mediación de ningún instrumento, en este caso, la intervención alcanza su máximo nivel.

El ejercicio del dibujo, en su sentido clásico, implica una actividad de observación de aquello que se pretende transcribir al papel y que se encuentra frente a uno, no sólo porque se mide y traduce al código dibujístico del plano, sino porque es necesario mirarlo con detenimiento, con atención, darse cuenta de lo que se tiene ante sí. Incluso cuando se pretende dejarlo en un boceto, hay que empaparse de aquello que se desea dibujar, si no se quiere caer en el terreno del estereotipo y el tic. Esto es lo que obliga a una forma de relación con lo mirado, que se pretende dibujar, cercana en alguna medida a la contemplación.<sup>96</sup>

La intervención comienza con la proyección de diversas imágenes imaginarias sobre la realidad visible que se encajan en esta última. Insistiendo en el hecho de que la mirada inocente no existe y mucho menos para el dibujante, cuando éste analiza un modelo para

---

<sup>94</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 250

<sup>95</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 91

<sup>96</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p.81

comenzar a dibujarlo ya está imaginando su *apariencia dibujada*. Una *preconfiguración* aparece instantáneamente, justo en el momento de acometer el dibujo, la *solución* se revela sobre el papel.

Es sin duda un proceso hasta ahora no totalmente comprendido, pese a la gran cantidad de datos fisiológicos descubiertos recientemente aún no logran explicar cómo vemos, no alcanzan para explicar *la mirada*. Hanson sostiene que no son los ojos los que ven sino las personas y que, sin interpretación, no sería posible ver nada.<sup>97</sup> La misma postura adopta Gombrich para quien no hay realidad sin interpretación, además niega la posibilidad de poder lanzar una mirada al mundo sin proyectar intereses, intenciones e interpretaciones. Tanto la visión como la imagen visual tienen para Gombrich un peso ontológico y no sólo epistemológico.<sup>98</sup> No sirven solo para conocer el mundo sino para constituirlo, definitivamente, todo modelo observado por un dibujante ya ha sido intervenido hasta una profundidad ontológica. Visto así, el abandono y la indigencia no se observan con indolencia pasiva, sino como situaciones que requieren atención proactiva, una comprensión alerta.<sup>99</sup>

El ojo del dibujante ordena lo que ve, aún la escena más compleja se organiza bajo su mirada escrutadora, siempre dispondrá de estrategias o si no, las improvisará. Lo familiar será siempre el punto de partida para la aprehensión de lo no familiar.<sup>100</sup>

En la voluntad de dibujar existe una capacidad selectiva subordinada a la experiencia y a las preferencias estéticas y temáticas del artista, por lo general, solo verá aquello que le interesa

---

<sup>97</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 254

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 259

<sup>99</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 176

<sup>100</sup> Fernando Zamora, *op. cit.* p. 259

o lo verá a través del marco en el que se ha desenvuelto. Luego entonces, lo que por múltiples razones muchas miradas evaden, en lo *sórdido*, quien suscribe encuentra motivos y texturas de gran atractivo visual y plástico. La intervención comienza desde la selección del motivo y la eliminación de lo *innecesario* o *insignificante*.

Un complejo proceso de análisis, todavía no formal sino de significado, convierte el dato físico visible en un dato conceptual. Iniciado con la mirada, la tamización obliga enseguida a la búsqueda y *captación* de los rasgos estructurales<sup>101</sup> en interpretaciones condicionadas por los intereses e intenciones dirigidos a la representación.

Se trata de una mirada que implica pensamiento intencionado o dicho en términos aristotélicos, una mirada que conecta al cuerpo (ver) con el alma (imaginar) y a ésta con el pensamiento,<sup>102</sup> lo que significa que la percepción visual no es solo un acto mecánico, un registro físico a manera de simple proveedor de datos sensibles en calidad de insumos con los cuales configurar conceptos complejos. No, la mirada es una actividad tendiente a la representación.<sup>103</sup>

Entonces la definición que personalmente se otorga a la mirada se aproxima más a una actividad consciente y no como un proceso fisiológico, fotoquímico, biológico o meramente especular. “El ver mecánico es un registro físico, más o menos fiel, tal como lo realiza una cámara de video; el mirar es ese ver mecánico más un ver significativo”.<sup>104</sup> En realidad, el mirar involucra la asignación de significados, por lo tanto, es un fenómeno significativo que se

---

<sup>101</sup> Asunción Jodar Mijarro, *op. cit.*, p. 63

<sup>102</sup> Fernando Zamora, *op. cit.* p. 237

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 238

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 240

aprende y que está determinado psicológica y culturalmente, “que penetra en el espíritu de la vida incidiendo en la armonía que rige las relaciones entre los seres y los objetos consigo mismos y con el mundo al que pertenecen”.<sup>105</sup>

La intervención se da primero con la mirada intencionada, en seguida, casi simultáneamente con la imaginación que añade a lo observado mundos imaginados. Desde esta perspectiva la indigencia *puede imaginarse como una vía hacia la reivindicación y no como una condición para la conmiseración*. Al llegar a este punto el carácter epistemológico es rebasado para ubicarse en un plano propiamente ontológico pues la mirada como vía hacia el conocimiento al ser reforzada con la imaginación, se activa como ente creador.<sup>106</sup>

En este punto la *materialización de la intervención es inminente*, inicialmente todo proyecto es imaginario-intelectual más no físico-material. Después, la primera materialización de un proyecto se da mediante la *transcripción*, generalmente gráfica a soportes materiales, con lo que lo imaginario consigue así categoría de visible. Lo intangible e inmaterial, *lo ausente, puede presentarse*. Así, la *dignidad arrebatada puede devolverse* mediante el retrato.

Desde luego la materialización suele no lograr la perfección de la imaginación, la ejecución material de la intervención se enfrenta a muchas limitantes.

*Así como cada uno crea las imágenes que su modo de ser le permite crear, cada uno ve lo que éste le permite ver*. Y la maestría o el virtuosismo no pueden ir más allá de lo que el artista es

---

<sup>105</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 224

<sup>106</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 252

capaz de crear. Asimismo, *los proyectos creativos del artista tampoco pueden rebasar los límites ontológicos de lo que para él es posible querer hacer.*<sup>107</sup>

Lo imaginario es ideal, por eso la importancia del dominio de la técnica, del *virtuosismo técnico* para acercar lo más posible los alcances materiales de la intervención con el nivel de la idea. Es un hecho innegable que desde la antigüedad a los productores de imágenes se les ha admirado e incluso considerado excepcionales por poseedores de dotes sobrenaturales. No es extraño que hasta llegasen a ser vistos como semidioses. También es indiscutible que al igual que hoy, no fueron muy frecuentes las personas que supiesen dibujar con fidelidad visual.<sup>108</sup>

No obstante que el dibujo como actividad manual ejercida como oficio puede aprenderse mediante estrategias y técnicas convencionales, hay que reconocer que no es común alcanzar el dominio pleno de muchas de sus facetas. Habiendo tantos géneros y posibilidades estilísticas, cada dibujante se especializa en un tipo particular, aunque puede sentirse atraído a diversos campos “difícilmente puede desear algo que no ha conocido como realizable”.<sup>109</sup> Con esta declaración Gombrich reconoce que la actividad artística se *autolimita a priori*.

Esto significa que el alcance de la intención de la intervención está condicionado por la experiencia del dibujante y su ejecución aún más, por sus habilidades y destrezas técnicas. De allí que no se comprenda entonces, el atrevimiento *autolegitimado* que se toman quienes generan crítica y teoría sobre una disciplina que no ejercen. Peor aún aquellos que desde el

---

<sup>107</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 259

<sup>108</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 72

<sup>109</sup> E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 86

desconocimiento de lo académico, adoptan una *postura antiacadémica*, pues para llegar a una negación, debe conocerse lo negado.<sup>110</sup> Paradójicamente esas contradicciones pertenecientes a los presupuestos de las vanguardias son las que han permitido una pervivencia de la academia.<sup>111</sup> No es posible evitar suspicacias al respecto; más aún cuando se trata de representar la *dimensión psicológica y social* de los retratados en el espacio público.

Continuando con el apuntalamiento de la postura rectora de este proyecto se retoma lo siguiente:

Una de las ideas más comunes: una imagen nos muestra las cosas tal como son. Según esto, no hay ningún otro sistema de signos que posea tal cercanía a la realidad. Sobre la base de este postulado, se ha levantado la idea de que las imágenes son un medio de acercamiento a la realidad, o de conocimiento de la misma, 'superior' a cualquier otro medio.<sup>112</sup>

Pero, esta supremacía sobre otros medios o lenguajes compromete al dibujante a un dominio pleno del oficio.

En ocasiones, sin embargo, cuando la representación de ideas abstractas no requiere de precisión mimética o calidades de alta iconicidad, las soluciones gráficas que son capaces de generar los adultos con relativa facilidad suelen ser suficientemente eficaces en su intención comunicativa. Esto significa que en muchas situaciones el dibujo en su característica

---

<sup>110</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 179

<sup>111</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 216

<sup>112</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 133

economía y optimización de medios es capaz de *encarnar* mediante caracteres visuales, la estructura de las ideas generadas en el proceso del pensamiento.<sup>113</sup>

No hay que olvidar que nos enfrentamos a las cosas con la consigna de comprenderlas, de interpretarlas con una actitud hermenéutica en la medida de las posibilidades y circunstancias. De allí que, en su necesidad inherente de entendimiento y comprensión, el pensamiento mediante la percepción configure estructuras debidamente organizadas<sup>114</sup> como para ser expresadas visualmente. En ese sentido es suficiente el uso de significantes básicos, primitivos, de naturaleza esquemática autosuficiente, es decir, no dependientes de detalles superfluos.

Dependiendo de su intencionalidad, algunas representaciones necesitarán otro tratamiento gráfico. También el grado de intervención determina el vocabulario gráfico y su sintaxis, en las representaciones rupestres, por ejemplo, a las que suelen atribuirse intenciones mágicas, es altamente probable que además del carácter metafórico, existiera una capacidad colectiva para apreciar el grado del parecido entre el modelo representado con el modelo original. Sin duda ese grado de iconicidad, dependía de la eficacia en la actividad de dibujar y de ésta dependía también el éxito de la intervención.

*La actividad de dibujar* “en definitiva, prima sobre la imagen dibujada”.<sup>115</sup> Esta *intervención* mediante la acción de dibujar, representaba una garantía por anticipado, un acto colectivo de fe en el éxito de la cacería, simbolizado en la imagen dibujada.

---

<sup>113</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 137

<sup>114</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 63

<sup>115</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 74

La confianza, sin embargo, originalmente depositada en el dibujante se traslada a la imagen dibujada hasta un grado idolátrico, al rendirle un culto religioso.<sup>116</sup> Desde luego, la veneración a la imagen no era gratuita, dependía en gran manera de la *fidelidad visual* con la que se dibujaba la presa de caza, pues constituía magia o rito mágico. El mismo efecto, aunque representando otras temáticas, es posible observar frente a dibujos de elevada iconicidad.

Esta sucesión cíclica establecida en la acción de representar previamente la cacería, seguida de la acción de la cacería física de la presa, se interpretó con toda seguridad como una fórmula generalmente eficaz. La planeación de las estrategias de cacería presentada gráficamente suponía una confianza basada en experiencias anteriores. Tal vez *la primera* representación no fue un proyecto de cacería sino el registro de una operación exitosa. Es decir, el registro gráfico de las intervenciones para su análisis y revisión, reforzando la convicción en futuras intervenciones. Sin duda, un ejemplo clásico del dibujo como forma de intervención.

Partiendo de este modelo y de la aportación a la vertiente ontológico-hermenéutica de Heidegger, de que la interpretación parte en todos los casos de conceptos previos, de “tener y ver previo” que le permiten una comprensión por anticipado que retroalimenta el proceso de interpretación en espirales consecutivas que profundizan en cada ciclo,<sup>117</sup> se observa en el dibujo la capacidad de intervenir desde el momento en que se selecciona un tema o modelo, esto se da principalmente cuando se trata de intervenciones claramente intencionadas como el proyecto, el diseño, el retrato y la caricatura.

---

<sup>116</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 75

<sup>117</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 262



Una de las intervenciones más orquestadas e intencionadas es sin duda la que constituye el *dibujo de proyecto*. Éste tiene la capacidad de representar por anticipado las cosas que aun físicamente no han llegado a existir pero que en la imaginación han alcanzado suficiente madurez para *descender* al mundo en su primera forma visible. Es el más activo en tanto que presenta ideas cuya intencionalidad no se limita a su presentación en el soporte gráfico. Constituye una *fuerza motriz* que impulsa a la idea hasta alcanzar su materialización física. **(Ver figura 11)**

Aunque en sí mismo el dibujo de proyecto contiene una cantidad enorme de ideas y una intención motriz,<sup>118</sup> es tan solo un primer paso en el proceso constructivo, el inicio de un flujo dinámico que va del concepto al objeto. Imprime un empuje inicial que lleva a completar la

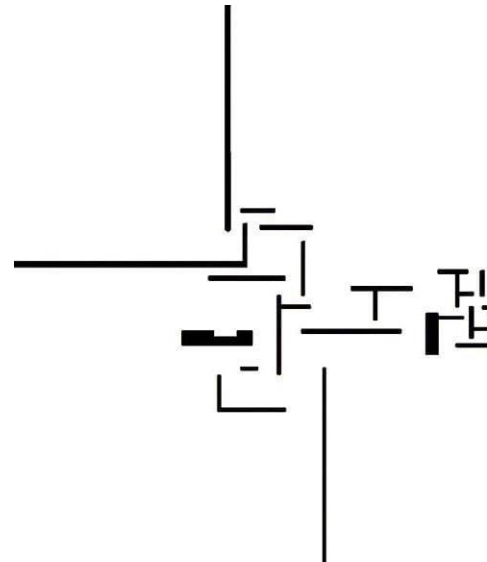


Figura 11 Plano arquitectónico

<sup>118</sup> Juan José Gómez Molina, *Estrategias del Dibujo.*, p. 145

imagen propuesta, a veces tan sólo sutilmente insinuada pero que con el carácter cinético inherente al proyecto puede concretarse con solidez material.

El dibujo de proyecto es la primera transcripción de la idea, la primera etapa de planteamiento y definición. Es la fase de mayor actividad intelectual, apenas auxiliada por una mano que lucha infatigable por alcanzar la velocidad del pensamiento. Puesto que sus insumos no están sujetos a leyes físicas pueden fabricarse realidades de suprema idealidad.

Analiza, evalúa, considera, juzga, discrimina, aquilata, valora, selecciona, acepta y desecha. Por lo menos como instrumento de invención el dibujo no admite automatismos ni expresiones subconscientes, es una actividad inteligente, racional, dirigida por una inteligencia creadora.<sup>119</sup> Todo esto incluso antes de tocar siquiera una hoja de papel para la primera transcripción gráfica.

El proyecto se consolida en el dibujo "que es un terreno donde crecen las ideas".<sup>120</sup> Es un campo de pruebas cuyo mejor recurso es el boceto, el apunte rápido, la transcripción taquigráfica de las ideas persiguiendo el hilo de los pensamientos. Así, con esta velocidad y economía, ya no como proyecto sino como *levantamiento*, en sentido retrospectivo, el dibujo puede registrar el *abandono prolongado mediante sus efectos en las apariencias*.

Se puede confirmar entonces que el dibujo como campo de pruebas parece conservar su eficacia aún en estos tiempos, lo que se trastoca no es tanto su función como su lenguaje, que ahora adquiere un protagonismo total en cuanto que el boceto asume la responsabilidad de mostrar el verdadero pensamiento del autor, convirtiéndose en la obra misma. De ser

---

<sup>119</sup> José Antonio Marina, *Teoría de la inteligencia creadora*, p. 18

<sup>120</sup> Gentz Del Valle de Lersundi y Manso de Zúñiga, *Tesis Doctoral, Consideraciones sobre el dibujo.*, p. 40

medio se vuelve fin. El campo de pruebas se transforma en obra definitiva y de este modo el concepto de trabajo preparatorio queda disuelto en la modernidad dilatándose hasta ocupar el terreno de las artes mayores. El boceto, el medio para pensar sobre el papel adquiere actualmente la responsabilidad de ser la obra misma.<sup>121</sup>

Los proyectos abren caminos y trazan senderos que se extienden en el tiempo, en este sentido, el boceto preparatorio o dibujo de proyecto se dilata en el *presente eterno*. El proyecto puede actuar por sí mismo, de manera autónoma, ser en sí mismo un fin, pero siempre será imposible no entenderlo como una sugestión que demanda un reconocimiento de su continuidad dinámica. No son estructuras estáticas de las ideas sino hilos conductores de estas ideas que recorren todo un proceso creativo.

Viéndolo de esta manera, el dibujo del proyecto goza de una permanencia que le asegura su continuidad en el tiempo, conservando su estatus de verdadero arte<sup>122</sup> y su actuación como idea dinámica pues funciona como un impulso inicial que establece recorridos imaginarios que fluyen hacia muchas direcciones y con diversas estrategias. La obra inacabada permite al espectador una contemplación activa que lo involucra en el proceso creativo y que lo obliga a resolver aspectos aparentemente no enfrentados por el autor.

Definitivamente el dibujo, en su función hermenéutica jamás se construye sin supuestos y sin haber comprendido previamente lo que ha de interpretar. El dibujo se constituye como compresor y *por ello*:

---

<sup>121</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 48

<sup>122</sup> *Ibid*, p. 33

“su enfrentamiento al mundo se da dentro de un “**círculo hermenéutico**”: lo que quiere interpretar ya ha sido comprendido previamente *por él mismo*, puesto que sus mismos modos de ser y modo de ver le permiten lanzar una mirada comprensora “en torno” suyo”.<sup>123</sup>

El dibujo como intervención resulta de una sucesión articulada de análisis selectivos de la realidad visible o de lo imaginado que interpreta, comprende y recoge lo esencial para su transcripción gráfica; lo que constituye ya como producto, la apropiación y pleno dominio de lo dibujado, legitimando y posibilitando futuras intervenciones físicas. No obstante, este profundo grado de intervención exclusivo del dibujo, que conserva *intacto e indemne* al modelo, pues se da desde la distancia y *sin tocamientos*, vincula estrechamente al dibujante con lo dibujado, por lo que resulta una vía de aproximación respetuosa a las personas en el espacio público, pero particularmente con aquellas en condición de calle, cuya situación lastima su propia dignidad. Lo intervenido y apropiado, en tanto que poseído, autoriza sobre lo dibujado sometiendo lo representado, al punto inclusive de su reproductibilidad.

#### **1.4 TRASCENDENCIA DE LAS MANERAS DE REPRODUCCIÓN DEL DIBUJO**

Antes de abordar el tema de la *reproducción*, sería conveniente revisar la definición de *representación* a fin de identificar las diferencias entre ambas. Sobre todo, considerando que el *modelo de producción* propuesto en este proyecto consiste en gran parte en *reproducir representaciones* previas, pues de este modo el proceso del *dibujo interno generador de la*

---

<sup>123</sup> Zamora, Fernando, *op.cit.*, pág. 262

*representación* queda aparentemente sustraído pero consumado plásticamente en el dibujo externo, mediante el registro gráfico.

La representación, supone la transformación imaginaria de la realidad, su traducción a una lógica espacial distinta supone una reducción, una abstracción de gran parte de sus características materiales, al ser transformadas, éstas, en convenciones gráficas o pictóricas simplificadas.<sup>124</sup>

Esta revisión de conceptos acotada a las artes plásticas y en particular al dibujo pretende reconocer la trascendencia de su *reproducción*, al margen de todo lo que implica la representación. En el contexto dibujístico la *reproducción* se refiere a la copia, a *volver a hacer* que se produzca algo que previamente ha sido representado, con todo el proceso implícito descrito anteriormente. Es decir, la reproducción, se limita a repetir algo que ya ha sido representado o *resuelto*.

En la *representación* el esfuerzo intelectual es mayor que en la reproducción, en esta última lo importante es el dominio de técnicas mecánicas que garanticen el mayor parecido posible con el modelo original; se trata de una igualación, una copia. De allí que el modelo propuesto delimite con nitidez las acciones mentales de las manuales, acercando y evidenciando éstas últimas a los aprendices de dibujante e interesados en sus estrategias, como primera aproximación al ejercicio del dibujo.

No obstante, en términos generales, fuera del contexto académico y de este proyecto en particular, *reproducir* una obra plástica puede implicar cuestionamientos sobre autoría, legitimidad, originalidad e inclusive falsificación. Puesto que no en todos los casos serán los

---

<sup>124</sup> Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 38

mismos motivos ni propósitos los que generen la reproducción, los juicios sobre su práctica habrán de ser cuidadosamente aplicados.

En el contexto contemporáneo, la reproducción es tan cotidiana que resulta difícil imaginar que en otros tiempos pudiera ser un *acto censurable* o que estuviera limitada por la habilidad y destreza del reproductor. No obstante, es interesante resaltar que hasta las falsificaciones constituyen *obras de arte en sí mismas* con el valor añadido de haberse ejecutado en otro momento histórico y con algunas *adecuaciones que las actualizaron* al gusto del tiempo del falsificador.<sup>125</sup>

Lo cierto es que desde siempre han existido poderosas razones para justificar el ejercicio y perfeccionamiento de la reproducción, destacan entre éstas la necesidad de comunicar información y el interés por difundir el conocimiento, estimulando la búsqueda e innovación de modelos y técnicas de reproducción, por lo que *reproducir* puede considerarse una actividad legítima, consustancial a la creación original, aunque en la obra artística cargada de aspectos tan personales e íntimos su re-producción pudiera a veces significar una *profanación*. “Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el “valor para el culto”, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación”.<sup>126</sup>

Hay que recordar que según Walter Benjamin en los comienzos del arte occidental europeo el polo dominante en las obras de arte fue el del “aura”, el “valor para el culto”, pero a lo largo de la historia, particularmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, ese valor se diluyó

---

<sup>125</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 57

<sup>126</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 16

al punto de que lo importante en lo sucesivo sería la exhibición de la obra como experiencia estética, ya no el culto.<sup>127</sup> En consecuencia, la reproducción obedecería desde entonces a otros intereses y demandas más cercanos a su *consumo* que a su cultivo.

Como es fácil de comprender, las reproducciones más tempranas se hicieron directamente a mano. Con frecuencia el artista se *reproducía a sí mismo* y en muchos casos más, eran personas muy allegadas al autor los encargados de hacer las copias pues se trataba de los propios discípulos aprendices en un taller.

Esto significaba que la reproducción en el seno de los talleres tenía además *finés didácticos*. El discípulo estudiaba y aprendía la técnica y el estilo de su maestro principalmente a través de la copia, también atendía tareas mecánicas del proceso creativo y ya una vez alcanzado y demostrado cierto dominio, acometía fragmentos de la obra. En ese sentido, el aprendiz reproducía además de copias, *técnicas y procedimientos*, que desde la visión Aristotélica resultan incluso de mayor interés que la obra en sí,<sup>128</sup> cuando la demanda de obra excedía la capacidad de trabajo del taller, era común que los asistentes intervinieran en etapas que se podrían considerar exclusivas del Maestro.

Pero como en las artes plásticas las obras pueden ser arquitectónicas, escultóricas o pictóricas, su *reproductibilidad* adquiere diferentes grados y características propias de su género. Así, por ejemplo, la arquitectura resulta ser la menos reproducida, al ser muchos los insumos necesarios para su materialización, así como tecnologías y una importante cantidad de mano de obra.

---

<sup>127</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 15

<sup>128</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 89

Lo mismo puede decirse, en el otro extremo del 'sistema de las artes', de la obra arquitectónica, aunque ella parezca estar hecha de una vez y para siempre, en una sola versión acabada de sí misma, y existir en estado de obra única, irreplicable, incopiable e irreproducible.<sup>129</sup>

Después, la escultura, en virtud de que sus dimensiones y *carácter unitario*, facilitan la posibilidad de su reproducción, finalmente las obras pictóricas o gráficas son por mucho, las obras más reproducidas, los costes, recursos técnicos y materiales para la reproducción de la obra gráfica son los más accesibles, lo que sin duda ha permitido su perfeccionamiento y la experimentación con diferentes técnicas.

---

<sup>129</sup> Walter Benjamín, *op. cit.*, p. 16



Es con el grabado en madera que la gráfica se convirtió por primera vez técnicamente reproducible, lo mismo sería posible posteriormente con la escritura, con grandes



Figura 12 Xilografía

transformaciones en la literatura.<sup>130</sup> La xilografía o grabado en madera constituyó un avance tecnológico importantísimo pues a partir de una “matriz”, prácticamente la cantidad de reproducciones podría ser ilimitada y algo más, el operador de esta técnica de reproducción podría ser inclusive cualquier persona sin destrezas ni habilidades sobresalientes en el campo de la representación artística. **(Ver figura 12)**

Una vez trazada la primera placa, la reproducción era una tarea puramente mecánica. Esta técnica significó un parteaguas entre el concepto de *representación* y el de *reproducción* que llegaría muy lejos en la

<sup>130</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 39

La xilografía, sin embargo, dominó sólo en el terreno de la reproducción de grabados, considerados arte menor. La Pintura que escapaba de sus alcances, se seguía reproduciendo a mano en los talleres colectivos dirigidos por Maestros y que en la Europa prerrenacentista constituyeron verdaderos centros de producción artística. En virtud del modelo de trabajo colectivo, los conceptos de *originalidad e individualidad* quedaban excluidos, resultando más exacto referirse a artesanos en lugar de artistas. Lo que significa que, en este caso, el concepto contemporáneo de *falsificación* no puede aplicarse a las obras generadas bajo el esquema de trabajo colectivo en un taller.<sup>131</sup>

Posteriormente, ya en pleno Renacimiento la fascinación por el descubrimiento de obras de la Antigüedad Clásica estimuló la *industria de la falsificación* de piezas presuntamente antiguas.<sup>132</sup> A pesar de su carácter *censurable*, es innegable que la reproducción obligó a los *copistas* a igualar las técnicas de los clásicos, constituyendo un *Renacimiento más integral*. La destreza manual era altamente valorada, sea como fuere, desde entonces los *falsificadores* tuvieron que alcanzar un alto dominio del *oficio del artesano*, en tanto que copistas, no es posible calificar su actividad como *creación artística*.

Contribuyendo inmejorablemente a su formación, los aprendices mantenían una relación estrecha con sus maestros, teniendo acceso directo e inmediato a material *original* que se producía con vigor sobrehumano en los talleres consagrados a una intensa producción gráfica.

---

<sup>131</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 51

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 58

Esta práctica de los talleres de pintura y escultura regidos por un maestro perduró después del Renacimiento creando una zona de autoría ambigua que incluso ha sobrevivido hasta nuestra sociedad individualista en los estudios de arquitectura y de diseño.

A través de los tiempos la reproducción tuvo como una de sus justificaciones el hecho incuestionable de que no son muchos los que pueden dominar el dibujo, de manera que cualquier artificio que facilitara su ejecución, al menos como copia, era adoptado con entusiasmo, pues reducían el esfuerzo y el tiempo necesarios en el *aprendizaje tradicional*.

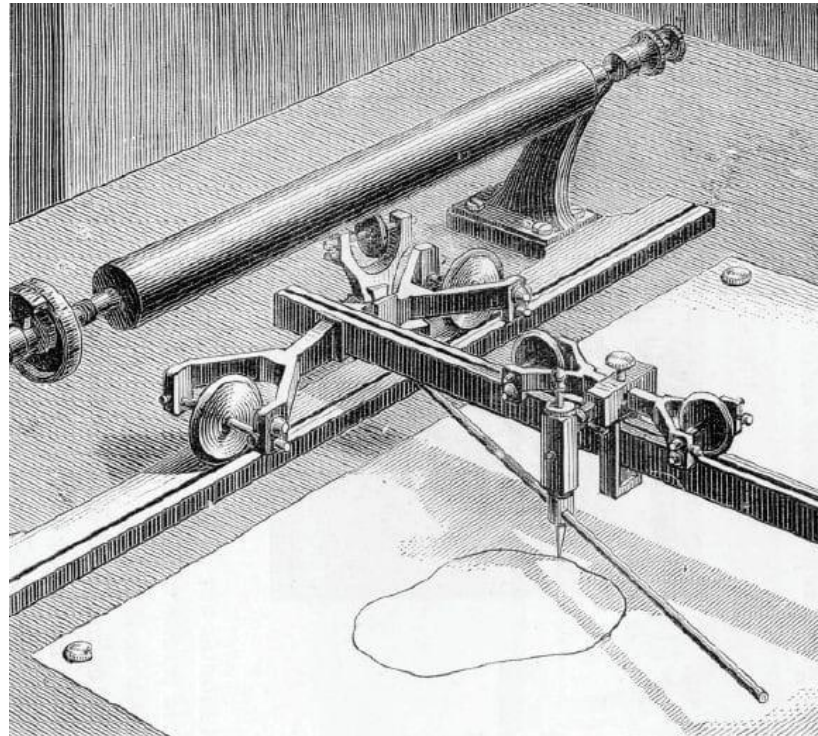


Figura 13 Artefacto de dibujo

Pero además del interés por reducir el esfuerzo necesario para el dominio del oficio de dibujante, las técnicas de reproducción pretendían facilitar la difusión del material gráfico a una mayor escala y periodicidad, tratando simultáneamente de transformar como de instruir, mediante la belleza.<sup>133</sup> Esto solo fue posible con la llegada de la litografía y a la que debemos que la gráfica fuese capaz de “acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma”.<sup>134</sup> En el caso mexicano, particularmente mediante el grabado:

La plástica posrevolucionaria daba prioridad a la obra pública, de ahí que la gráfica, en tanto que arte reproducible y multiejemplar, ocupara un lugar tan importante como la escultura monumental y el muralismo. Para aquellos creadores, la obra individual destinada al coleccionista privado resultaba apenas un mal necesario para la sobrevivencia de los artistas. Lo importante era llegar a la gran masa, educarla y orientarla políticamente, lo que implicaba, agrega Westheim, “la adaptación del artista, en lo espiritual y en lo temático, a la mentalidad de esas masas”.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 17

<sup>134</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 40

<sup>135</sup> Humberto Musacchio, *El taller de gráfica popular*, p. 24

Y en esta larga búsqueda histórica de técnicas cada vez más eficaces de reproducción, aparece en el primer tercio del siglo XIX la fotografía. Su invención al fin significó liberar a la mano de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, obligaciones que recayeron entonces exclusivamente en el ojo. “Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla”.<sup>136</sup> **(Ver figura 14)**

Con la fotografía el concepto de reproducción se expandió y adquirió nuevas connotaciones que derivaron en cuestionamientos no resueltos plenamente todavía respecto a si debe considerarse arte o no. Y es que excluir a la mano en la generación de imágenes, resultaba inconcebible en toda la historia del arte anterior al invento de la fotografía. Aunque es innegable que dicha innovación democratizó el

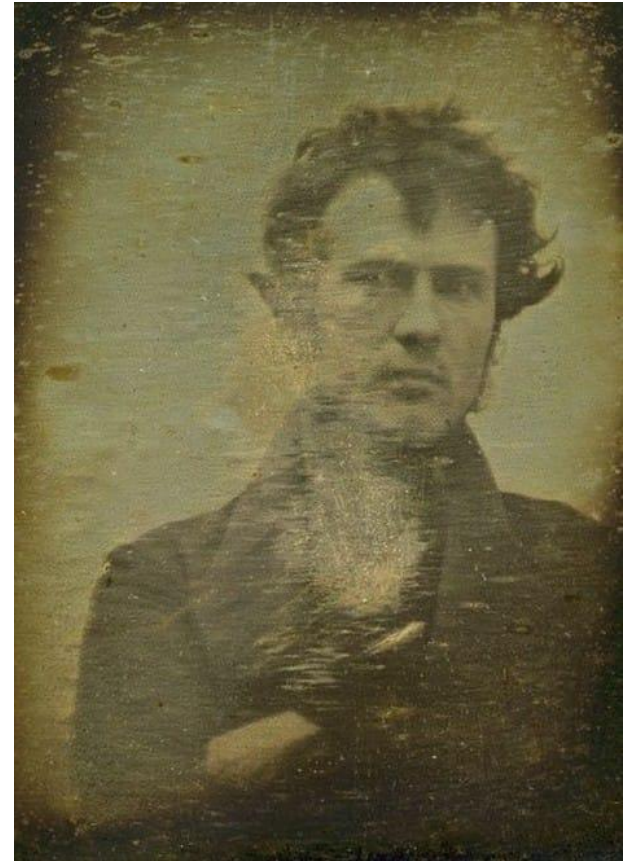


Figura 14 Daguerrotipo

---

<sup>136</sup> Humberto Musacchio, *El taller de gráfica popular*, p. 40

retrato de manera definitiva, igualando ante la cámara a sabios, hombres de estado, funcionarios y modestos.<sup>137</sup>

Con la irrupción del cine “descendiente de la fotografía, ese arte del reflejo del que explota la potencia afectiva de la fotogenia, el cine a la vez lo supera y lo redimensiona, en la medida que la proyección fílmica amplifica el tamaño de la foto, desmaterializa el soporte físico de ésta y le da un carácter fugaz e impalpable al ponerla en movimiento.”<sup>138</sup>

Estas innovaciones tecnológicas representaron un punto de inflexión en el curso de las tradiciones artesanales y la actividad artística, que en lo sucesivo serían sustituidas por la producción industrial y sus nuevas tecnologías, arrebatándole al arte su hegemonía en poco tiempo. Con la invención de la fotografía y del cine, la materialidad de las artes plásticas junto con las *destrezas del oficio* del artista, comenzaron a *trastocarse*, desmantelándose el andamiaje conceptual y tradicional que las soportaba, derivando en un *deterioro* que diluyó el acabado artístico excepcional presente en los umbrales de su aparición.<sup>139</sup> Lo *plástico* se tornaría principalmente *visual*, reemplazando las nuevas estrategias cinematográficas inclusive el trabajo mental como lo imaginario y onírico.

Con la fotografía aparecieron nuevas estrategias y maneras de mirar, pues una lente se interpone entre el artista y el modelo. El *artista* debe aprender a contener dentro de un marco virtual su modelo a representar o, mejor dicho, a *reproducir*. La noción de encuadre se modifica, el alcance del encuadre se materializará en la pantalla que significará un nuevo campo, el nuevo soporte para las imágenes cinematográficas, televisivas y digitales, que en

---

<sup>137</sup> Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, p. 58

<sup>138</sup> Francisco De la Peña Martínez, *Imaginario fílmico, cultura y subjetividad*, p. 41

<sup>139</sup> Gisele Freund, *op. cit.*, p. 35

lo sucesivo serán inseparables del movimiento.<sup>140</sup> Al rebasar los límites *clásicos*, el concepto de “*reproducción*” diluyó conceptos tan sólidos en otros tiempos como “original” y “copia”.

La fotografía supuso redefiniciones de carácter ontológico que descubrieron nuevas maneras de mirar y de *reproducir la realidad*. No podría decirse de mejor manera que como lo hiciera Walter Benjamín:

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la naturaleza que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia. (...) Sólo gracias a ella (a la fotografía) percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional.<sup>141</sup>

La fotografía generó *realidades paralelas*, recreaciones de situaciones cotidianas gracias a su inmediatez y su alto grado de iconicidad, las escenas pueden *duplicarse* casi instantáneamente. Sobre la *recreación de la realidad* cotidiana, más que en el de la mera transcripción de la realidad misma “la mayoría de los teóricos no han podido coincidir a la hora de aportar un análisis válido sobre el medio”.<sup>142</sup>

Y mientras a los teóricos del arte les ha significado un medio difícil de legitimar, para los artistas modernos la implantación social del invento de la fotografía representó, por un lado, un modelo al cual imitarle su perfección realista. Pero, por otro lado, un desafío, porque esta perfección obligaba a la pintura a explorar vías expresivas alternativas.<sup>143</sup> Para el presente

---

<sup>140</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 83

<sup>141</sup> Juan José Gómez Molina, *Máquinas y herramientas de dibujo*, p. 382

<sup>142</sup> *Idem*

<sup>143</sup> Román Gubern, *op.cit.*, p. 42

proyecto de quien suscribe, el registro fotográfico *representa* una *solución bidimensional de la realidad*, muy próxima al código del dibujo externo, una traducción sintetizada gráficamente.

Sin embargo, con la aparición de la fotografía, surgieron paralelas otras vías alternativas, entre ellas el dibujo, pero ahora interpretado como una disciplina *emancipada* de su función tradicional de *representación mimética*, lo que le permitía finalmente *presentarse a sí mismo* y ya no como un instrumento de otras *disciplinas mayores*.

Pero generar arquitectura, escultura, pintura e invenciones, no hace del dibujo un medio o instrumento, el dibujo siempre ha gozado de autonomía, *vale per se*. Por eso, no se coincide con la idea generalizada de que el dibujo fue *emancipado* a partir de la fotografía, más bien se postula que con la irrupción de la fotografía, el que fue liberado fue el mal dibujante que huyó de las exigencias técnicas y destrezas propias del oficio, fue el mal dibujante quien quedó evidenciado, los virtuosos del dibujo siguieron dibujando entusiasmados. Las innovaciones significan siempre nuevas alternativas que llegan para enriquecer, para aportar, nunca han de interpretarse como sustitutos o reemplazos de lo anterior, mucho menos en el caso de la actividad artística.

En la primera mitad del siglo XX en el contexto de un mundo seducido por los avances científicos y tecnológicos, pero al mismo tiempo desilusionado por la crisis social de las dos Guerras Mundiales, algunos conceptos clásicos como la belleza y otros valores y virtudes fueron puestos en entredicho. Lo sagrado, lo aurático se extinguía en medio de un público que cambiaba el objeto de culto de lo sagrado, a lo profano.

Y con los cada vez más avanzados y perfeccionados métodos de reproducción técnica de la obra de arte, aparecieron nuevas expresiones como el cine, un arte hecho expreso para la



exhibición y que *sólo existe al ser reproducido*. También la apropiación, tan popular hoy en el arte, implica un grado de *reproducción*.

En el caso particular del dibujo, es conveniente exponer algunas razones que además de justificar su reproductibilidad, lo convierten en una necesidad ineludible para el desarrollo de la actividad artística. Primero: que el *ser* del dibujo, su esencia primigenia, lo constituye como materia prima de muchas artes. Segundo, que la obra de arte ha sido siempre reproducible, “lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos”.<sup>144</sup> Tercero que “son pocos los poseedores de la habilidad de dibujar de manera naturalista”.<sup>145</sup>

Por eso la reproducción del dibujo ha sido una de las más antiguas y accesibles pues literalmente se trata de un *proceso de transcripción*, ya que, al ser un medio de gran economía en su signifiante, su reproducción resulta muy sencilla cuando su nivel es esquemático. Aunque existen varios grados de reproductibilidad que pueden ir desde la copia más básica de las formas, vistas como un conjunto de líneas interrelacionadas, hasta una copia exhaustiva del gesto registrado con sus dimensiones caligráficas, con todos sus accidentes, acentos, discontinuidades, variaciones, precisiones e indefiniciones.

Además, como “la actividad cultural de dibujar viene de una capacidad humana innata a manera de registrar algo, *representándolo* para conservarlo, recordarlo y comunicarlo”<sup>146</sup> su reproducción resulta natural, en tanto que *lenguaje innato universal*.

---

<sup>144</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 39

<sup>145</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 58

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 37

Su sistema gráfico es una tarea manual relativamente sencilla que no ha cambiado como tampoco la anatomía de las manos humanas, reproducir dibujos es relativamente fácil cuando se trata solo de trasladar las *formas resueltas* desde el original a la copia, es decir, el dibujo externo. El Dibujo interno, definitivamente *solo puede reproducirlo* el que lo ha procesado mentalmente, pero ese es un aspecto mucho más complejo difícilmente abordable en esta investigación.

En realidad, cuando se habla de la reproducción del dibujo se refiere siempre al registro gráfico sobre un soporte, es decir, *al dibujo como producto*. Es literalmente reproducir *el resultado* de un largo proceso intelectual, pero en la reproducción de un dibujo se puede entender cómo se resolvieron formalmente problemas de perspectiva o la síntesis de formas muy complejas en el modelo real, así como el proceso de aprendizaje para generar gráficamente algunos efectos visuales. Y lo más importante aún, *la materialización del concepto*, cómo se representan mediante líneas aspectos tan intangibles como las emociones y los sentimientos.

Como instrumento, principalmente en el campo de la arquitectura, la reproducción del dibujo es más que necesaria, el dibujo como proyecto posee una energía potencial y cinética cargada de directrices a ejecutar. Las copias representan con la misma potencia el contenido del *original*, un concepto que, por cierto, hoy carece de sentido. Actualmente los planos arquitectónicos se *dibujan* por medios digitales y su reproducción puede ser en tantas impresiones como sean necesarias, por lo que realmente no existe propiamente un original.

Por otra parte, como recurso didáctico, la reproducción del dibujo no puede faltar desde las más tempranas etapas de formación. Jean Leymarie en su libro *El Dibujo*, nos recuerda que “la copia de obras de la antigüedad es una práctica tradicional en la enseñanza del dibujo con

tres finalidades: el conocimiento de la figura humana, la ciencia del modelado y la representación de las luces y las sombras.” Este método pedagógico, el más clásico de todos siguió practicándose muy avanzado el siglo XX aun por artistas cuya obra supone una ruptura con los conceptos clásicos precedentes.<sup>147</sup>

En el presente proyecto de investigación-producción plástica, conscientes de la importancia de la copia como primer paso fundamental en el aprendizaje del Dibujo, se insiste en continuar ese modelo como punto de partida. En realidad, hasta la calca a través de un papel transparente funciona ya como un ejercicio en el que los tres actores: ojo, cerebro y mano se coordinan en la ejecución de una actividad intelectual-manual. Aunque en este nivel, el dibujo se reduce a una operación esencialmente mecánica, se está trabajando con líneas que representan una abstracción y síntesis de formas. Por lo que, en parte, su *reproducción* en una copia también indirectamente *reproduce* el proceso intelectual original.

Subestimado en lo general, el trabajo manual implícito en la acción de dibujar potencializa el desarrollo de destrezas irremplazables y exclusivas del pensamiento humano. Por esto, llama la atención el abuso contemporáneo de tecnologías asumidas como sustitutos, incluso superiores, de operaciones no dimensionadas en su justa magnitud intelectual. Partiendo de los postulados del Dadá, paradójicamente el pensamiento postmoderno obsesionado con el carácter conceptual de la producción artística persiste en descalificar la configuración racional del proceso creativo al tiempo que también desconoce su componente artesanal. “El arte moderno aparece como campo de demostración psicológico por encima de cualquier otro”.<sup>148</sup>

---

<sup>147</sup> Jean Leymarie, *El Dibujo.*, p. 34

<sup>148</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 190

Este vacío, evidente en varias manifestaciones artísticas, podría revertirse con el aprendizaje y ejercicio del dibujo entendido en un primer plano como oficio con posibilidades de alcanzar niveles de creación artística. De tal manera que la *reproducción* de la obra dibujística constituye un primer acercamiento con el oficio, un recurso siempre vigente capaz de seguir innovando estrategias para el entendimiento y comprensión de los procesos del dibujo interno desde las acciones del dibujo externo. Con esta breve revisión del dibujo como *proceso mental*, es decir, su componente interno y como *producto gráfico*, su componente externo, su carácter dual queda suficientemente demostrado y definido para la construcción y presentación del modelo propuesto para el espacio público, que también habrá de revisarse desde su dimensión conceptual como material, intentando establecer analogías entre sus respectivos campos.

# ESPACIO PÚBLICO



CAPÍTULO

II



## CAPÍTULO II

### ESPACIO PÚBLICO

#### 2.1 CONCEPTOS Y SIGNIFICADO DEL ESPACIO PÚBLICO

Al igual que el dibujo, el espacio público puede *definirse* partiendo del reconocimiento de su constitución bipartita, por un lado, su plano material o físico y por el otro su dimensión conceptual. Derivada del primero, esta última, aunque *insondable*, puede *revisarse y comprenderse* mediante el análisis de *su manifestación visible y plástica*, ejercicio que se hará principalmente desde la perspectiva de dos autoridades en la materia: Jan Gehl, urbanista danés y Martí Perán, catalán, crítico de arte especializado en temas urbanos.

Por su parte el *carácter físico* del espacio público lo definen puntual y eficazmente Emilio Duhai y Angela Giglia como “un lugar abierto y accesible a cualquiera, que propicia el encuentro entre seres humanos diferentes”.<sup>149</sup>

Mucho menos fácil resulta la definición de su carácter conceptual:

Es para cada uno y para todos al mismo tiempo. Es cultura compartida y bagaje personal de cada vida. Es alta cultura y es cultura común. Forma parte de las representaciones que dirige el poder, de los mitos familiares y de los universos particulares que mueren con nosotros, al final de cada una de nuestras vidas.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Emilio Duhai, *Metrópolis, espacio público y consumo*, p. 63

<sup>150</sup> Marta Llorente, *La ciudad, huellas en el espacio habitado*, p. 345

Dada esta doble dimensión y atendiendo a los intereses del presente proyecto de producción plástica, lo conveniente será entonces abordar el espacio público desde su materialidad tangible como vía para acceder *después*, a su plano conceptual.

Desde la perspectiva del espacio privado, el espacio público, es *lo de afuera*, es el exterior, un espacio de tránsito, de uso temporal, común, pero con las limitaciones que impone esa misma condición de compartido. Ese sentido de *no pertenencia* a menudo inhibe en la comunidad el interés en su conservación y mantenimiento, asumiendo que eso corresponde al Estado o a *los otros*. Al final, en muchos casos las condiciones del espacio público revelan claramente una indiferencia generalizada por parte de la mayoría de los actores involucrados.

Otro factor importante en la definición de ambos conceptos suele escaparse con frecuencia, en la fácil aseveración de decir que lo que no es público, es privado y lo que es privado no es público, se da por sentado que estas son las únicas categorías de espacio. El *espacio natural* del que derivan ambos suele no mencionarse, probablemente en virtud de la postura actual caracterizada por un pensamiento antropocentrista y antidialéctico, que apuntala la creencia de que todo es en función de la existencia humana. Aunque muchas especies rigen sus patrones de conducta bajo un principio de territorialidad, la humanidad ha ido demasiado lejos.

La noción de *ciudad* está muy asociada con la *geometrización del territorio* y ésta a su vez se genera con una acción aparentemente tan simple como el caminar. “La *única arquitectura* que poblaba el mundo paleolítico era el recorrido: el primer signo antrópico capaz de insinuar un orden artificial en los territorios del caos natural”.<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> Francesco Careri, *Walkscapes, El andar como práctica estética*, p. 39

Los *recorridos* entre asentamientos y poblados se convirtieron en un trazado que derivó en calles, la arquitectura de la ciudad, estos *errabundeos nómadas* anteceden a cualquier asentamiento organizado, pero prefiguraron entre sus *vacíos*, espacios para futuros poblados y campos agrícolas. A este respecto es interesante la hipótesis propuesta por Francesco Careri, quien atribuye el origen de la agricultura a Caín y el de la ganadería a Abel. “Los hijos de Adán y Eva encarnan las dos almas en que fue dividida, desde sus inicios, la estirpe humana: Caín es el alma sedentaria, Abel es el alma nómada”.<sup>152</sup> Y como primer ejercicio de dominio y uso de los recursos naturales surge también la primera gran división del trabajo y, por tanto, del espacio. Lo cierto es que desde que se estableció la agricultura y con ella el sedentarismo, el concepto de posesión *autoriza y legítima* al poseedor de servirse del territorio *adueñado*. Con el establecimiento de la agricultura y la ganadería las sociedades humanas adoptaron un dominio agresivo de la naturaleza procediendo a su explotación al tiempo que alcanzaban la emancipación de su dependencia pasiva al medio ambiente.<sup>153</sup>

Al revisar el origen de las ciudades es posible encontrar datos valiosos sobre el *fenómeno de apropiación* en medio de la comunidad. De manera casi natural, los espacios *libres de invasión* derivaron en áreas comunes por las que podía circularse entre las áreas ya poseídas. En Merimde, Egipto, por ejemplo, un asentamiento de hace más de cuatro mil años se encontraron vestigios de chozas alineadas en dos hileras claramente definidas con un camino en medio.<sup>154</sup> Paralelamente surgió la noción de obra comunitaria, en la que, según las normas sociales establecidas, todos debían contribuir a fin de protegerse *como grupo* del ataque de otro o *tener beneficios en común*, después de todo el hombre desde muy temprano aprendió

---

<sup>152</sup> Francesco Careri, *op. cit.*, p. 23

<sup>153</sup> A. E. J. Morris, *Historia de la forma urbana*, p. 16

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.17



a vivir en sociedad. Por eso es que el interés público es tan antiguo como la sociedad misma, pues para los *primitivos* la conciencia del yo, o *del ego-ismo* no era tan importante como lo es ahora.

En términos generales se puede decir que se llama **espacio público** o **espacio de convivencia**, al lugar donde cualquier persona tiene el derecho a circular, en paz y armonía, donde el paso no puede ser restringido por criterios de propiedad privada y excepcionalmente por reserva gubernamental, por lo tanto, *espacio público* es aquel espacio de propiedad pública, dominio y uso público.

La definición actual enriquecida por la evolución de las sociedades junto con sus sistemas de administración pública incluye la regulación y designación planeada de áreas libres de construcciones privadas para equipamiento urbano de uso colectivo tales como vialidades, plazas, parques, museos, estaciones de transporte, mercados, calles, andadores y demás circulaciones. La complejidad de las ciudades actuales es tal que hasta las actividades en los espacios públicos deben sujetarse a normas y disposiciones oficiales a fin de garantizar la accesibilidad, libre circulación, seguridad e integridad tanto de personas como de vehículos.

Por eso la estructura física del espacio público se caracteriza por ser libre, abierta, conectiva, de fácil acceso y debidamente equipada de *mobiliario urbano* necesario de acuerdo a su extensión territorial, densidad demográfica y desde luego a la topografía del terreno.

Pero además de su estructura física, el espacio público tiene una dimensión social, cultural y política presente en el consciente e imaginario colectivo. La *polis*, la ciudad, emerge en la

cultura griega como *idea*, como un concepto que fusiona lo político y lo económico en un modelo arcano de ciudad ordenada, pero no visible físicamente.<sup>155</sup>

No se trata solamente de una configuración articulada de edificios, calles y plazas. La ciudad y su espacio público constituyen “construcciones subjetivas cuyos componentes son esenciales ideas, por ende, cuerpos mentales sin realidad concreta y también sin espacio y sin tiempo”.<sup>156</sup> La imagen de la ciudad se construye en lo colectivo con la suma de las vivencias y las ideas que continuamente se rehacen en las consciencias de quienes actúan en sus espacios físicos y culturales.

Es así que la definición de la ciudad y del espacio público no puede limitarse a la descripción de su configuración espacial aun cuando fuera muy detallada, su otra dimensión, *construida de conceptos*, resulta aún más compleja que su estructura material. En la configuración de la imagen de la ciudad, participan las percepciones sensoriales, generalmente aglutinadas desordenadamente en la experiencia de vida de cada individuo y por otra parte, la influencia de una herencia cultural compartida.<sup>157</sup>

La ciudad vista así, es semejante a un collage realizado a partir de múltiples imágenes que genera en medios y sujetos, en visitantes ocasionales y en sus propios habitantes, en la memoria individual y en el horizonte de nuestros deseos colectivos. Esta búsqueda de sentido evidencia el interés actual por la cultura del espacio.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> Marta Llorente, *La ciudad, huellas en el espacio habitado*, p. 350

<sup>156</sup> Alicia Lindon, *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, p. 29

<sup>157</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 344

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 344

La construcción del imaginario se da en dos planos: el individual y el colectivo. El primero, generado a partir de las interpretaciones individuales de una sociedad y el segundo es la suma de esas interpretaciones individuales, que logran converger en un territorio común, pero sin perder la individualidad de las construcciones. “Los modelos de imaginarios sociales pueden entonces ser entendidos como fuerzas transversales en el pensamiento social, que imprimen una direccionalidad sólida hacia ciertos comportamientos colectivos”.<sup>159</sup>

Así las cosas, nos encontramos frente a un sistema anfibio de extrema complejidad, por una parte, la imagen física generada por las estructuras materiales, volúmenes urbanos acotados por espacios de libre circulación, propiamente el espacio público. Por otra parte, las múltiples imágenes mentales de los que habitan o visitan la ciudad, es decir, *quienes usan o consumen la ciudad* “el componente humano que ha sido con frecuencia menospreciado: la subjetividad social”<sup>160</sup> configurada en los imaginarios colectivos, ese conjunto de figuras, formas e imágenes, resultan imprescindibles para la comprensión de la dimensión subjetiva de la ciudad.<sup>161</sup>

De este conjunto de imágenes alojadas en las memorias individuales, enriquecidas con la imaginación y compartido por los miembros de una sociedad cohesionada en valores comunes, surge el concepto sociológico de *imaginario colectivo*. Aunque difícilmente descriptible en términos concretos, es innegable que este concepto vincula a la sociedad con

---

<sup>159</sup> Alicia Lindon, *op. cit.*, p. 30

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>161</sup> *Idem.*

la ciudad, es decir, personas con espacios físicos, estableciendo lazos intangibles pero que constituyen símbolos de identidad, cultura, pertenencia, comunidad e inclusive fantasías.<sup>162</sup>

Es interesante cómo el imaginario colectivo pese a ser un nebuloso entretejido de imágenes instaladas de manera individual en la memoria, configura un cúmulo de conceptos imaginarios compartidos por la sociedad en una *mente social colectiva* que condensa las narrativas urbanas en un acervo virtual capaz de adoptar las vivencias personales que al ingresar a esta dimensión adquieren un estatus de colectivo. Las contribuciones y consolidación de los conceptos pueden darse a través de los sistemas mediáticos y actualmente con mayor penetración a través de las redes sociales. Por su gran alcance en la población, el poder de su influencia y su *omnipresencia ambiental*, como suspendida en el aire, la *señal de internet* representa actualmente en las ciudades un *imaginario colectivo* al que se accede ya no con la imaginación y la memoria, sino mediante dispositivos electrónicos capaces de traducir en señales perceptibles, visuales y audibles información de todo tipo no solo local sino literalmente de cualquier parte del mundo.

Tan poderosa resulta su capacidad de difusión o mejor dicho de dispersión, que la expresión *volverse viral* hace referencia metafórica a su alta capacidad de reproducción entre la población, aunque paralelamente el concepto también alude a la *connotación patológica de contagio* o de infección en el sentido de contaminación. Así es que tanto en el espacio público como en el virtual o cibernético, el imaginario colectivo aloja simultáneamente conceptos constructivos de identidad cultural pero también adopta con facilidad ideas falsas y perniciosas para el colectivo que lo confrontan, confunden y dividen.

---

<sup>162</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 20

Por ello, toda definición propuesta de espacio público, privado y cibernético nos remitirá inevitablemente al *componente antrópico*. Instalados en este campo, la manifestación de los vicios y virtudes humanos en la calidad de los espacios será ineludible.

Por ejemplo, conocer el desarrollo social, económico y cultural de un pueblo es posible a partir de la calidad de sus asentamientos. Sus calles, plazas, parques y edificios revelan sin engaño los valores de la sociedad que los conserva o que los abandona. Muchas actitudes y conductas humanas pueden engañar, pero el testimonio mudo de la arquitectura es fiel y verdadero.

**(Ver figura 15)**



*Figura 15 Calle del Centro Histórico de la Ciudad de México*

Desde la literatura, el concepto de ciudad también fue transformado, la visión decimonónica de la ciudad en su totalidad se fragmenta en aspectos parciales propios del estilo de vida individualista de la ciudad actual. El concepto de ciudad así descrito en la narrativa literaria se diluye, concentrándose en las *sensaciones particulares y tangenciales*.<sup>163</sup>

Inclusive la ciudad misma en toda su extensión podía verse a través de múltiples imágenes “en sus versiones pictóricas, fotográficas, literarias, cartográficas, televisivas, publicitarias o cinematográficas”.<sup>164</sup>

Por otra parte, las condiciones de inseguridad imperantes en las ciudades contemporáneas están derivando en modelos urbanos de carácter fortificado, tendientes al blindaje y privatización como consecuencia de la “cultura del miedo”. Martí Perán plantea que es a partir de esta situación cada vez más aguda que las ciudades organizadas en estructuras cerradas, introvertidas, de accesos muy controlados y vigilados, *erosionan irreversiblemente el espacio público*, reduciéndolo a solo un espacio de consumo que además regula casi todas sus prácticas y comportamientos. Justificados por el miedo y la necesidad de seguridad, muchos sectores de las ciudades han sido sometidos a procesos de privatización y blindaje que fracturan los barrios en aislamientos promotores de la cultura de la sospecha, ante este escenario “el espacio público” ha de rescatarse mediante las prácticas culturales bajo un

---

<sup>163</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 393

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 343

paradigma humanista opuesto al deterioro provocado por las guerras y los avances científicos y tecnológicos.<sup>165</sup>

En contraposición a esta tendencia privatizadora y de abandono del espacio público, surge la necesidad colectiva de recuperar el espacio en su calidad de territorio natural interpretado como escenario común y compartido para la actuación individual y singular como premisa innegociable. Es decir, un espacio en el cual construir la propia individualidad en sociedad con las libertades y limitaciones como reguladores de la actuación, ya sea en la ocupación o a través de los recorridos. Jan Gehl reconoce que en el periplo urbano se da la configuración mental de las ciudades, su forma urbana se articula principalmente desde los recorridos a pie que resultan más eficaces y con más posibilidades de contacto humano, pues asegura, “para la mayoría de la gente, las calles y las plazas constituyen la verdadera esencia del fenómeno ‘ciudad’” pero cuando estos recorridos son en automóvil, entendido como una extensión móvil del espacio privado, la función social de las calles se devalúa a vía de circulación.

La degradación de las calles reducidas a vías vehiculares deriva a su vez en la degradación de la ciudad, particularmente del espacio público, propio de las ciudades funcionalistas que equiparaban las comodidades de la modernidad con “aquel bienestar que la propaganda burguesa vendía como felicidad, y que en el terreno urbanístico se traducía en la construcción de unas viviendas dotadas de confort y en la organización de la movilidad”.<sup>166</sup> Las circulaciones en estos modelos urbanos priorizaron el uso del automóvil por encima del desplazamiento peatonal al que le arrebataron sus espacios de circulación y convivencia. A

---

<sup>165</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y diseño, experiencia, creación y método*, p. 135

<sup>166</sup> Francesco Careri, *op. cit.*, p. 92



partir de estos formatos urbanos, la convivencia social se disipó entre vialidades extremadamente anchas y saturadas, cada vez más alejadas de la escala humana.

Los antiguos *bulevares* y paseos arbolados de carácter eminentemente peatonal concebidos para la *circulación como placer* en los que las perspectivas aderezaban los recorridos transformaron su amable fisonomía en hostiles ensanchamientos viales capaces de contener al nuevo protagonista urbano. **(Ver figura 16)**



*Figura 16 Paseo de la Reforma*

Indiscutiblemente la calidad del espacio público está determinada en gran medida por la densidad de vehículos y la dinámica de su movilidad. Aunado a esto, particularmente en las sociedades latinoamericanas de marcados contrastes en sus ingresos, la actitud ante el espacio público y la sociedad que lo utiliza, con frecuencia se construye en función del automóvil.

La lectura y uso del espacio público desde el automóvil resultan trastocados, distorsionados, derivado del *aislamiento parcial* que *impone la carrocería* que matiza o anula algunas sensaciones. La *realidad* así percibida carece de datos sensoriales que enrarecen la intensidad y plenitud de la experiencia. Al igual que en las viviendas funcionalistas, los automóviles se acondicionan para brindar confort a sus ocupantes, generado principalmente mediante climas artificiales, música ambiental, plazas ergonómicas y, sobre todo, un aislamiento físico limitado a lo *puramente visual*. Pero hasta lo visual se restringe focalmente a medida que la velocidad del desplazamiento aumenta. Esto explica en parte porque la imagen urbana resulta intrascendente cuando el uso del automóvil domina en la movilidad, pues *el placer en la circulación* depende más de factores internos que de externos. Definitivamente el concepto auténtico de espacio público lo construye con mayor riqueza el caminante con todas sus relaciones e interacciones con el entorno. Sin duda, en el acto de recorrer el espacio público interpretado como forma estética, el campo semántico, sus significados, expanden los sistemas del arte.<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Francesco Careri, *op. cit.*, p. 62

Ahora como nunca, es tiempo de fomentar y facilitar las actividades humanas como el ocio y los juegos superiores en el espacio público más allá de las actividades productivas pues contrario a lo que piensan los funcionalistas “la cultura empieza donde acaba lo útil”,<sup>168</sup> los conceptos aristotélicos apuntalan esta máxima.

El espacio público ha de interpretarse como un territorio natural para el libre cultivo de la personalidad. Un territorio lúdico que pueda ser utilizado para la circulación de las personas a través de una vida auténtica. Un escenario para las manifestaciones artísticas y las experiencias estéticas compartidas o vividas en lo individual en el cual “cultivar el *otium cum dignitate*, la complacencia en ese sentimiento íntimo sobre el valor de cada cual no sujeto a precio y ajeno a los intercambios del mercado”.<sup>169</sup> Un espacio en el cual vivir colectivamente y se puedan experimentar comportamientos alternativos, un espacio en donde sea posible perder el tiempo útil transformándolo en tiempo lúdico constructivo. Un modo lúdico de reapropiación del territorio mediante la deriva, mediante el vagabundeo errático que desnuda la ciudad y la convierte en juego para el placer. **(Ver figura 17)**

---

<sup>168</sup> Francesco Careri, *op. cit.*, p. 91

<sup>169</sup> Javier Gomá Lanzón, *Dignidad*, p. 36





Figura 17 Arte urbano, obra de Vhils

Un campo abierto para el esparcimiento y el desarrollo humano, no de tránsito sino de estancia, lo que en términos urbanos significan plazas, paseos arbolados, corredores culturales, parques lineales. *Ágoras contemporáneas* configurados en redes sinápticas extendidas por toda la ciudad, dignificando el espacio público mediante

la armonía entre ciudadanos concordes, es decir, entre ciudadanos cuyo corazón obedece a la ley de la amistad. Si esta ley se convirtiera en costumbre de la mayoría social, el resultado sería algo semejante a una república de la amistad, edificada sobre el respeto mutuo y una predilección tan bien educada que no necesita de la compulsión de la ley jurídica.<sup>170</sup>

## 2.2 PERSPECTIVA CONSUMISTA DE LA CIUDAD

Es inevitable interpretar la ciudad como *artículo de consumo* en el intento de comprender las causas de algunas de las *anomalías urbanas y sociales* que constituyen este tema de estudio. En este contexto el término “*consumo*” adquiere una doble connotación; por un lado, como un *servirse de algo* y por el otro como desgaste, o contrario a conservación; que además se expande al ser aplicable tanto al plano social como al material.

Algunos autores interesados en revisar la problemática de las ciudades contemporáneas como Jane Jacobs descubren en el urbanismo funcionalista algunos *síntomas de preocupación* como la exclusión de algunas clases que se desarrollan de manera *precaria e informal*, quedando al margen de los sectores oficiales de configuración funcionalista. Por su parte Richard Sennet, en su obra *El declive del hombre público* reflexiona sobre cómo una

---

<sup>170</sup> Javier Gomá Lanzón, *Dignidad*, p. 149

cierta concepción de los valores atribuidos a la vida privada en el mundo occidental implica el progresivo declive y vaciamiento de la vida pública, amenazando la supervivencia de los valores y las prácticas propios de la ciudad cosmopolita.<sup>171</sup> Como cada vez se ve menos teatro, menos música, menos exposiciones e inclusive menos cine, la pérdida de salas cinematográficas ha contribuido a un proceso de *desurbanización* y de desuso de los espacios públicos.<sup>172</sup> “En la Ciudad de México ir al cine suscitaba usos del espacio urbano en los que los placeres se combinaban. El acontecimiento cinematográfico era el núcleo de un abanico de espectáculos y prácticas, de recorridos y complicidades en los que se desenvolvía la vida pública de la urbe”.<sup>173</sup>

Martí Perán, reconocido teórico del arte especializado en análisis urbanos, revisa los efectos de la privatización del espacio, identificando al capital y al consumo como las principales fuerzas motrices de la dinámica urbana, pero al mismo tiempo debilitada en su vida pública por el aislamiento que imponen la inseguridad y la violencia. Así al girar principalmente en torno a lo comercial, los aspectos sociales y culturales se relegan a un plano secundario, reduciendo la vida pública *al consumo*, al espectáculo y al entretenimiento como distracción contemporánea más común y accesible en diversos recintos concebidos como grandes *contenedores de consumistas*.

Obsesionadas por *el tener*, las sociedades actuales casi desprovistas del interés por *el ser* y una degradación de la dignidad del hombre a la de simple consumidor,<sup>174</sup> diluyeron la vivencia individual o colectiva, confundiendo *lo que son* por *lo que poseen* para volcar su atención en

---

<sup>171</sup> Alicia Lindon, *op. cit.*, p. 64

<sup>172</sup> Néstor García Cancini, *Los nuevos espectadores*, p. 31

<sup>173</sup> *Ibid*, p. 81

<sup>174</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares en la Ciudad de México*, p. 63

la adquisición de objetos materiales con los que asocian su felicidad y como substitutos de entretenimientos lúdicos al aire libre o dentro del hogar pero que implicaban *acciones interpersonales*.

Con cada vez mayores y diversos espacios, las plazas o parques comerciales representan actualmente una *opción integral de entretenimiento y consumo* en una seductora variedad de productos y servicios definitivamente no necesarios pero que *exhibidos estratégicamente* parecen además de atractivos, *indispensables*. “La publicidad aspira, efectivamente, a entronizar los objetos cotidianos de consumo en mitos investidos de un aura carismática, fuertemente deseables y prestigiosos”.<sup>175</sup> En contraste, en análisis retrospectivos de otras opciones de esparcimiento y recreación como los *días de campo*, el consumo prácticamente no era relevante. Como bien reconoce Juan Acha en un análisis comparativo con tiempos pretéritos: “hoy sufrimos un grave déficit de ritos sociales, a causa en gran parte de la sobrevaloración consumista de los objetos y sus valores de cambio”.

El día de campo significaba *recreación* y una oportunidad de exponerse a un ambiente natural como una incuestionable fuente de condiciones favorables para el esparcimiento y hasta la contemplación. Los *días de campo* solían disfrutarse plenamente con inversión de pocos recursos materiales, no obstante, la intensidad de la experiencia estética permitía construir estructuras más sólidas en la noción de esparcimiento, recreación y ocio. A diferencia de la perspectiva actual caracterizada por la brevedad del momento vivido concebido como un fragmento efímero del presente que fomenta el conformismo general, la pereza de espíritu, la

---

<sup>175</sup> Román Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, p. 211

incultura, la superficialidad que coincide con una humanidad animalizada y puerilizada.<sup>176</sup> El *aquí y el ahora (hic et nunc)* como única consigna intrascendente propia de la realidad actual.

Al ascender hasta una elevada posición en los intereses de las nuevas masas, con el consumismo aparece también un nuevo tipo de percepción o sensibilidad incapaz de valorar la obra aurática. “Son masas que tienden a menospreciar la singularidad irrepitable y la durabilidad perenne de la obra de arte y a valorar la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma”.<sup>177</sup>

Por lo contrario, el *día de campo*, cuyo *consumo* implicaba salir de los linderos urbanos para ingresar a un medio natural, representaba un cambio necesario y anhelado que modificaba diametralmente la actitud de los paseantes ante un ambiente sensiblemente diferente, más aún a medida que las ciudades se transformaban por las imparables innovaciones de la tecnología interpretadas como progreso y modernidad. No es posible negar los poderosos efectos de las transformaciones del medio en la sensibilidad colectiva, sobre todo cuando la transformación significa la pérdida de espacios naturales invadidos por las grandes estructuras industriales que configuran nuevos perfiles en los horizontes del paisaje urbano deshumanizado.<sup>178</sup> Pero no solo lo visual resulta afectado, el impacto en el medio provocará irremediamente una pérdida de armonía que se evocará con nostalgia por la memoria urbana.<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> Javier Covarrubias, *Los anuncios espectaculares de la Ciudad de México*, p. 58

<sup>177</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 21

<sup>178</sup> Javier Covarrubias, *op. cit.*, p. 68

<sup>179</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 375



El evidente contraste entre los ambientes natural y urbano permitía definir con nitidez la categoría propia de cada entorno, el campo por su parte ofrecía las condiciones ideales para el descanso, el esparcimiento, la relajación, el silencio introspectivo y la serenidad que solo emanan de los ambientes en los que la actividad humana es respetuosa de la naturaleza. En el urbano, en cambio, las tensiones, las presiones derivadas de la vida laboral y las leyes de la economía racionalizada, obligan a que el ser humano con su trabajo debe vivir cada vez más sometido a la máquina.<sup>180</sup>

Otro importante beneficio de salir de *día de campo* era que, al estar inmerso en la grandeza de sus extensiones, la persona consciente de su propia *escala* se ubicaba en su debida proporción, tal vez hasta inconscientemente se sometía y subordinaba a la jerarquía cósmica. En cambio, el medio urbano, confiere al hombre una noción de poder y dominio, pero al mismo tiempo, en la dinámica urbana “en su forma más exacerbada, las emociones cinéticas despojan a los demás de la humanidad que percibíamos en ellos, tornándolos en simples objetos de usar y tirar.”<sup>181</sup>

La ciudad, antrópica de origen, es producto del trabajo y organización humana, la urbe es por excelencia territorio de dominio humano invasor impune de todos los rincones e intersticios del entorno físico y mental que desaparecen los ambientes con jerarquía cultural, sustituyéndolos por los de carácter puramente comercial.<sup>182</sup> Se emplaza y planifica según sus intereses y ambiciones, se concibe para el trabajo, para el comercio, para el consumo de bienes y servicios. Se esperan de la ciudad más beneficios económicos que de otra índole,

---

<sup>180</sup> Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, p. 47

<sup>181</sup> J. F. Martel, *op. cit.*, p. 43

<sup>182</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares de la Ciudad de México*, p. 68

se le invierte para obtener principalmente riqueza material... por eso se le admiten estrecheces, ruido, agitación, congestionamientos, hacinamientos, generación de desechos



*Figura 18 Ciudad congestionada*

que al fin y al cabo son propios de su dinámica. **(Ver figura 18)**

Se aceptan resignadamente *los espacios basura como consecuencia de la modernidad*. Y si en el campo se toman decisiones con autoridad asumida, *en la ciudad el abuso de esa autoridad es totalmente legitimado e irrenunciable*.

Sin embargo, las aparentes *comodidades* de los servicios urbanos pronto evidenciaron que no serían gratuitos ni mucho menos impunes, el alto *coste de sus ventajas* se pagaría socialmente con la fractura de redes de parentesco y de vecindad como consecuencia de las renovaciones urbanas.<sup>183</sup> También el entorno natural interpretado ahora como fuente inagotable de recursos del cual servirse, se verá gravemente agredido.

La evidente diferencia entre el campo y la ciudad contrasta la grandeza de la naturaleza con los desastres ambientales de la obra humana. Como nunca la necesidad de equilibrar esta condición de desigualdad ha fomentado el regreso al campo como fuente de *restauración, recreación y de alivio*, contra el devenir cotidiano de la agitada vida urbana.

Pero ese *retorno* a la naturaleza resultó ser solo superficial, no valorada en su justa dimensión, significó sencillamente un producto más de consumo visual y más que una verdadera reconciliación entre la sociedad con la naturaleza, el acercamiento se limitó a la búsqueda del placer estético con la belleza como única recompensa. Poseedora de un gran atractivo universal para todos los seres humanos “que responden a un primitivo y desesperado anhelo de regularidad y predictibilidad en un universo caótico”<sup>184</sup> la naturaleza finalmente interpretada como utilitaria, fue reducida a *artículo desechable* de consumo.

---

<sup>183</sup> Larissa A. de Lomnitz, *Cómo sobreviven los marginados*, p. 27

<sup>184</sup> J. F. Martel, *op. cit.*, p. 52

Como fuente de inspiración y de modelos dignos de imitar, la naturaleza comenzó poco a poco a excluirse de las ciudades que invadieron sus territorios en imparables expansiones, conservando su esencia original en el mejor de los casos, en parques y jardines contenidos en *suelo urbanizado*.

La *condición de natural* impuso al campo una categoría de *silvestre* que demandaba *domesticación* y al mismo tiempo explotación para tornarse útil desde la perspectiva humana, principalmente la capitalista.

Asimismo, el crecimiento horizontal de las ciudades y sus zonas conurbadas acabaron absorbiendo hasta el grado de la extinción las áreas verdes, antes circundantes y próximas a los asentamientos humanos.

Con la imparable expansión de las ciudades las áreas verdes del campo periférico se alejaban cada vez más y más de los centros urbanos que encontraron en los parques y jardines una solución urbana de *naturaleza domesticada* de fácil consumo. Otros servicios puestos al alcance de las viviendas configuran un modelo de ciudad central equidistante del resto de los lugares concebidos fundamentalmente para el consumo. La *centralidad* de la ciudad como factor determinante en la dinámica consumista facilita y promueve la circulación peatonal y en bicicleta. Recupera espacios capaces de proyectar la imagen de la ciudad y de atraer al turismo nacional e internacional y principalmente promover la inversión inmobiliaria. Se interesa en la rehabilitación de plazas y mejoramiento de banquetas, rediseño de cruces peatonales, invierte en el mejoramiento del transporte público y de todo aquello que pueda consumirse, incluida la ciudad misma.<sup>185</sup> Por supuesto “las redes de transporte también

---

<sup>185</sup> Emilio Duhai, *Metrópolis, espacio público y consumo*, p. 91

refuerzan su centralidad, se puede observar un contagio del proceso de revalorización de los espacios públicos más allá de la ciudad central”.<sup>186</sup>

Pero la insistencia en la centralidad alejó las áreas verdes periféricas conurbadas que parecían cada vez más distantes e inaccesibles de los centros urbanos, llegar a ellas comenzó a significar un recorrido muy largo y en consecuencia costoso y con mayor inversión de tiempo...

La distancia y el tiempo representaron de este modo un inconveniente que terminó por inhibir el entusiasmo de los paseantes, optando por quedarse en casa, en la relativa paz que ofrece el hogar a diferencia de las presiones propias de las grandes ciudades.

El descanso se procuraba ahora en la *comodidad del hogar* que comenzó a enclaustrar a sus moradores, cansados de la agitada *vida exterior*. Las condiciones para el aislamiento egoísta estaban más que cocinadas para construir una imagen de la ciudad configurada desde “la percepción individual del sujeto urbano, egocéntrico, incomunicado”.<sup>187</sup>

No bastando lo anterior, el aumento en la violencia y la inseguridad en las calles y caminos *justificaron el encierro y el blindaje* como la única y más viable manera de encontrar un poco de *descanso de fin de semana, pero sin recreación*.

En el encierro, el asomarse desde *una ventana al mundo* significó una poderosa atracción que pocos rechazaron. Oportuna, la televisión irrumpió en el escenario del hogar, permitiendo sin moverse la posibilidad de ver el mundo, fomentando un estilo de *esparcimiento sedentario* con todo lo que esto significó, incluidas inevitablemente sus muchas desventajas, como “la

---

<sup>186</sup> Emilio Duhai, *Metrópolis, espacio público y consumo*, p. 91

<sup>187</sup> Llorente, Marta, *op. cit.*, p. 393

pérdida del sentido de la realidad que fue sustituida por una adicción a la realidad virtual creada por la televisión, el entretenimiento y la publicidad”.<sup>188</sup>

Aunque tampoco pueden negarse los rasgos positivos de esta innovación, capaz de mostrar los lugares más distantes e inaccesibles llevándolos hasta la intimidad de los hogares, la **televisión** apareció y junto con ella nuevos mercados y modalidades de consumo, desde entonces ya no podría desaparecer del inventario de *artículos electrodomésticos de primera necesidad*, pues en lo sucesivo, la forma cultural predominante de expresar la realidad será mediante la fotografía y la televisión.<sup>189</sup>

Sus innegables encantos seducían irremediablemente, consolidándose como la herramienta de adoctrinamiento más persuasiva de la historia de la humanidad. Su poderosa influencia en la opinión pública y aún en el pensamiento e imaginario colectivo, no pasaron desapercibidos por los líderes de la política y los negocios, que encontraron en la televisión un recurso insustituible a favor de sus intereses.

Por su parte los expertos del *marketing* artífices de la ciencia del consumidor, que descubrieron en la televisión un medio eficaz de poderosa capacidad de penetración e influjo; aprovechan el conocimiento arrancado de las ciencias de la conducta para dirigirlos en contra de las *debilidades* de la sociedad consumista.<sup>190</sup> Directores, guionistas, actores y demás alcanzaron en la “pantalla chica” una mayor difusión con menores inversiones y resultados más inmediatos. Sin embargo, en su afán de aceptación social los productores de programas de televisión optaron por guiarse con el gusto popular considerándolo como lo más importante

---

<sup>188</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p.50

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 51

<sup>190</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares de la Ciudad de México*, p. 61

incluso en cuestiones artísticas, por lo que pronto sacrificó el valor de sus contenidos disolviéndolo en una sensibilidad estética ávida de halagos y confirmaciones.<sup>191</sup>

Los recursos tecnológicos y *efectos electrónicos* de los que este nuevo medio se valía hacían posible *la generación de mundos virtuales imposibles*, pero totalmente legítimos en su territorio. Tan poderosas herramientas de seducción, persuasión y engaño alcanzaron un impresionante nivel de perfeccionamiento bajo el mecenazgo de la publicidad comercial. El arte cedía así su lugar al artificio que, pese a que no llega a conmover como el arte, resultó un instrumento eficaz para mantener el orden social.

Nuestra sociedad requiere una cultura basada en imágenes para proporcionar entretenimiento y estimular el consumo. Por encima de todo, la fotografía parece validar y proteger las condiciones sociales existentes. Debido a la credibilidad que otorga, constituye una herramienta inigualable a la hora de incitar el deseo, lo que, en parte explica a su vez el progresivo abandono de la ilustración en el medio publicitario.<sup>192</sup>

Tan poderosa es la influencia del artificio que Joyce llama a una de sus categorías *arte pornográfico* por el deseo intenso de posesión o consumo hacia el objeto percibido.<sup>193</sup> Y si el cine democratizó los elementos más populares, accesibles y universales de las otras artes, la televisión los llevó hasta la intimidad del espacio doméstico.

El esparcimiento y entretenimiento al aire libre quedaban reservados sólo para casos muy aislados, ya no cotidianos, la permanencia cautiva que imponía la televisión modificó los usos y costumbres de comunidades completas, del mundo entero sin duda. Con cada vez mayor

---

<sup>191</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 87

<sup>192</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 52

<sup>193</sup> J. F. Martel, *op. cit.*, p. 42

fuerza las diferencias entre interior y exterior construyeron sólidas barreras que limitaban los ambientes; las comodidades y lujos se procuraban sólo para el interior, para la propiedad privada. En cambio, lo de afuera, lo exterior, desprovisto de interés y cuya noción de su pertenencia resultaba muy ambigua, en muchos casos se descuidó al grado del abandono.

Pero el deseo legítimo de salir de casa en busca de esparcimiento se resiste a desaparecer y sobrevive en la mayoría de los habitantes de las megalópolis. Sin embargo, ese *estar fuera* en realidad se ha traducido a *salir* de un espacio privado para *entrar* a otro espacio privado, *disfrazado de público*, pero diseñado para satisfacer las demandas de seguridad, comodidad y limpieza que difícilmente pudieran encontrarse en el espacio público real, natural. Solo otro espacio *simulador de condiciones ambientales deseables* puede cubrir las necesidades de una sociedad acostumbrada a la satisfacción de una *irrenunciable molicie* que la lleva a procurarse los máximos placeres con el menor esfuerzo e irresponsabilidad.

El sistema publicitario capitalista logró que abandonáramos la cultura del ahorro, que menospreciáramos las producciones domésticas, que renegáramos de nuestra calidad biológica y humana para asumir miopemente la de bestias emocionales transformadas en máquinas eficientes de consumo cuyo valor socio-comercial depende directamente de su capacidad de compra.<sup>194</sup>

Atendiendo a esa demanda colectiva, la *arquitectura con frecuencia* se ha limitado a la generación de *contenedores de consumistas* para facilitar la estancia mediante sistemas y montajes artificiosamente preparados para su disfrute y consumo en una clara evasión de la realidad del ambiente exterior, su basura y sus desechos. El territorio natural verdadero

---

<sup>194</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares de la Ciudad de México*, p. 57



proveedor de insumos vitales se anula y desconoce al insistir en la privatización e interiorización de los espacios. Pese a su ubicación estratégica e importancia histórica, arquitectónica, cultural y comercial, ni siquiera el Centro Histórico de la Ciudad de México pudo escapar a esta *urbanofagia* de carácter eminentemente capitalista, generadora de nuevas fisonomías y actitudes frente al espacio urbano. Con el pensamiento posmoderno, llegaron también nuevas lecturas de los centros históricos con interpretaciones emitidas desde los conceptos contemporáneos y sus nuevos imaginarios colectivos que añaden o anulan actores y sucesos en una integración atemporal y espacial coexistente en el presente continuo.<sup>195</sup>

Uno de los configuradores más sutiles de los imaginarios urbanos colectivos lo constituye el consumismo con uno de sus rasgos más seductores y eficaces en su función de atracción de consumidores manifiesto en la *generación de microambientes simuladores de realidades vanas* para satisfacción de sólo unos cuantos al margen de la verdadera calidad del mundo exterior, del medio natural que se encuentra agredido, sucio, abandonado y desechado para quienes el acceso a estos *ambientes artificiales* está claramente restringido.

Martí Peran hace referencia a esta misma situación definiendo estos edificios como *contenedores*:

A esta tipología de edificios que definen el perfil de las nuevas ciudades por la simple razón de que, en su interior, se celebra la liturgia contemporánea por excelencia: el consumo. Es en el interior de los contenedores donde se consume el encuentro entre la masa y la mercancía –con independencia de que ésta sea un objeto ordinario de consumo, un espectáculo o un producto

---

<sup>195</sup> Alicia Lindon, *op. cit.*, p. 34

cultural- y, en consecuencia, donde queda sellada la experiencia contemporánea más inequívoca: el shopping. Para la celebración del consumo, la arquitectura de contenedores se sirve de sofisticados sistemas de circulación, ventilación y garantía de seguridad para que nada pueda entorpecer el ritual comercial establecido.<sup>196</sup>

Con la implantación del capitalismo como modelo económico las grandes metrópolis transformaron el espacio público en vertederos de desechos humanos y materiales que obligaron a las clases burguesas a recluirse en espacios privados y domésticos concebidos para el aislamiento protector del *hedor exterior*. Es en medio de este confinamiento que las artes decorativas y otros esteticismos asisten al embellecimiento de los refugios de las clases acomodadas, acentuando con cada vez mayor fuerza la diferencia entre lo público y lo privado llegando inclusive hasta nuestros días con la convicción fortalecida de que lo público ha de rescatarse sin limitaciones a fin de asegurar su funcionalidad y sin comprometer los beneficios ya conquistados por las clases altas. En este escenario es conveniente revisar la nitidez de los linderos que delimitan lo privado de lo público desde la *actuación del arte público* en su función reconciliadora entre las dos realidades, convocándolas al mutuo reconocimiento de su interdependencia.

Como premisa innegociable ha de reconocerse que el espacio público es, en efecto, donde ***cada uno construye su forma de ser en público***, donde articula su singularidad en el interior del escenario común. Esto significa que la sociedad debe construirse desde el espacio público para articularse a partir de conceptos comunitarios y no desde el espacio privado caracterizado por intereses egoístas e individualistas en los que en la *dialéctica publicitaria* solo unos hablan, constituyendo un monólogo impuesto, que no en un diálogo social, en el

---

<sup>196</sup> Martí Perán, *Lugar Cero, reflexión polifónica sobre el arte y la ciudad*, p. 181

que se obliga a las mayorías a ver lo que *generalmente* no les interesa.<sup>197</sup> Todavía hoy la deriva situacionista sea probablemente el instrumento más eficaz para adentrarse en las contradicciones del mundo sin perder energías oponiéndose a ellas, “disfrutando por el contrario de la energía potencial que ofrecen los fenómenos reales para surcar nuevos territorios”.<sup>198</sup> Así pues la actividad artística ejercida en el espacio público, a la vista de la comunidad y no en recintos académicos impositores de estéticas estatistas, resulta más cercana y accesible a las grandes masas con el noble propósito de instruir y deleitar.<sup>199</sup> Actualmente el discurso artístico no es neutro y “participa de la disputa por la hegemonía del pensamiento y por la construcción de poder de quien propone la interpretación del significado, sea este el propietario del museo, el curador, el diseñador o el educador a cargo de la exposición”.<sup>200</sup>

Al no producirse en el taller o estudio privado sino en el espacio público, su naturaleza es, sin duda también pública, con pocas posibilidades de comercializarse. En la enseñanza de cualquier disciplina ha de garantizarse el acceso universal y gratuidad, sobre todo tratándose en específico de las artes y oficios estas garantías alcanzan la categoría de obligatoriedad, en tanto que su conocimiento resulta esencial en la formación de los individuos para el cultivo de su ser.

Un primer ejercicio de práctica estética no consumista en términos capitalistas, asequible a cualquier persona tan elemental que pasa desapercibido, es el caminar, como aquella práctica que llevó a los situacionistas a teorizar el estudio de la geografía urbana mediante *la*

---

<sup>197</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares en la Ciudad de México*, p. 68

<sup>198</sup> Francesco Careri, *Pasear, detenerse*, p. 34

<sup>199</sup> Milton Glaser, *op. cit.*, p. 16

<sup>200</sup> Horts Kurnitzky, *Museos en la Sociedad del olvido*, p. 23



Figura 19 Arte urbano

*deriva*.<sup>201</sup> El entorno como escenario del andar, potencializa esa práctica, el deambular o vagabundeo errático de los *centronautas* podría constituir actualmente una versión contemporánea y urbana del casi **extinto día de campo** a fin de forjar nuestras mentes en tareas culturales más elevadas.<sup>202</sup>

Sobrevive en este andar una actitud relajada y dispuesta al descubrimiento y a la contemplación, el consumo debiera reducirse a lo visual, a la ocupación inteligente, creativa y lúdica del espacio para la dignificación y magnificación de los viandantes, pero principalmente de las *identidades marginadas*. (Ver figura 19)

<sup>201</sup> Francesco Careri, *Pasear, detenerse*, p. 33

<sup>202</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares en la Ciudad de México*, p. 68

### 2.3 FACTORES DE CONTAMINACIÓN VISUAL

Resulta paradójico que la intención de fabricarse ambientes llenos de comodidades y placeres derivara en realidades totalmente contrarias, como también que las riquezas materiales evidenciaran algunas carencias de valores. En una innegable evasión de su realidad que los lleva a alejarse de sus legítimas preocupaciones para quedar cautivos de lo externo, los descuidados y desprevenidos, los débiles de mente e incapaces de concentración, quedan entregados a la deriva de las propuestas de los anuncios espectaculares,<sup>203</sup> como sostiene Martí Perán, pareciera que hoy lo más importante es “celebrar la liturgia contemporánea por excelencia: *el consumo*”. Pero esta utopía de haber logrado el mundo ideal, el tan anhelado *paraíso terrenal* por la vía de la libertad alcanzada por el uso e intercambio de sus bienes, la protección de la propiedad y la substitución de valores espirituales (arcaicos) por nuevos conceptos materialistas, solo ha derivado en una sociedad deshumanizada, hundida en una crisis global en muchos sentidos; el franco abandono de sí misma se manifiesta incluso en la propia apariencia de los individuos.

La ambición por poseer bienes materiales que suplieran algunas carencias aceleró la demanda de los productos de lujo por parte de la burguesía urbana, generando en paralelo la degradación de la vida entre las clases más desfavorecidas. Marx identifica este proceso inverso pues mientras las clases altas se ven favorecidas de manera *efímera* por el consumo

---

<sup>203</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares en la Ciudad de México*, p. 69

del fetiche de la mercancía, las clases menos favorecidas se hunden en la degradación ambiental causada por el detritus y la basura en el escenario urbano.

Sin embargo, este nuevo modelo de consumo exacerbado no se limitó a la aparición del *fetiche de la mercancía*, significó además una substitución de lo tradicional. La hegemonía de este nuevo paradigma no admitía rivalidad alguna. El estilo de vida moderno interpretado como contrario a los modelos tradicionales, incluía la destrucción material de antiguas estructuras urbanas. “Y es que la cultura occidental tiende a ubicar a la humanidad en un sentido ascendente muy elemental, en donde la tradición se va quedando atrás de tal modo de que hasta por decreto debe eliminarse”.<sup>204</sup> No obstante esa obsesión por *remodelar* la apariencia de la ciudad, la modernidad destruye más de lo que edifica, dejando vacíos entregados al abandono con las consecuencias evidentes en la degradación de la imagen urbana.<sup>205</sup>

A esta nueva burguesía urbana puede atribuirse la generación de la nueva imagen de la ciudad, aunque muchas veces se ha considerado como una fuerza creativa, lo cierto es que el distanciamiento entre las clases sociales dificulta una integración articulada que resuelva la marginación de las clases obreras y más bajas instaladas en asentamientos irregulares y espacios de apariencia siniestra.<sup>206</sup>

La nueva imagen de la ciudad ya no es producto del trabajo artesanal, por el contrario, la irrupción en el escenario urbano de naves industriales *monumentales* se interpreta como símbolo de progreso y riqueza. Un claro ejemplo de lo que las ciudades pierden debido a su

---

<sup>204</sup> José Garza, *Fuego al Museo, entrevista José Bedia*, p. 58

<sup>205</sup> Alicia Lindon, *op. cit.*, p. 32

<sup>206</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 370

industrialización lo identifica Ruskin en Venecia al intervenir su legado arquitectónico.<sup>207</sup> La atmósfera de las ciudades antiguas, emanada de sus piedras labradas por manos artesanas, de sus formas cargadas de imaginación, se disipaba en las corrientes sopladadas por la modernidad.

El escenario urbano desde entonces ha sido consecuencia de una nueva generación de edificios y estructuras de una nueva macroescala que además de transformar la nueva realidad económica, física y social, transformó también la atmósfera urbana, llenándola de las nieblas emanadas de las chimeneas fabriles. Las siluetas fantasmales de los grandes almacenes y fábricas monumentales apenas perceptibles entre sus propios gases exhalados reconfiguraron el nuevo perfil de las ciudades, afectado además por los crecientes detritus urbanos. Hasta la noche fue transformada en las nuevas ciudades al convertir su naturaleza propia para el descanso en espacio productivo o para el juego gracias a la iluminación artificial de las nuevas luces de gas y las novedosas bombillas eléctricas que significaron la conquista masiva de la noche.<sup>208</sup> También de la fragmentación de los espacios que generaron las macroestructuras industriales, derivaron como reacción, las macroestructuras habitacionales que transformaron las ciudades con sus grandes masas urbanas.<sup>209</sup>

Otra fuente de contaminación visual en los asentamientos urbanos de gran densidad es la baja calidad del espacio público pues no existen áreas verdes ni espacios libres, las unidades y conjuntos habitacionales del tipo desarrollado entre los años cincuenta y ochenta del siglo XX, como en todas partes fueron diseñadas pensando en la accesibilidad a la vivienda por

---

<sup>207</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 386

<sup>208</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares de la Ciudad de México*, p. 35

<sup>209</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 372

encima de cualquier otra consideración. Y aunque en sus diseños se incluyeron espacios y equipamientos de uso colectivo, en su funcionamiento cotidiano no pueden considerarse espacios públicos en el sentido paradigmático esperado.<sup>210</sup>

Otros inconvenientes se encuentran en las urbanizaciones populares con estructuras de conjunto no planeadas. En estos casos los servicios e infraestructuras urbanas se realizaron a posteriori, tratando de adecuarse y de alcanzar la expansión metropolitana y los procesos de conurbación.<sup>211</sup>

Los nuevos modelos económicos caracterizados por la apertura a capitales extranjeros, privatización de empresas públicas y las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, interrumpieron el crecimiento económico aumentando el desempleo, inhibiendo los proyectos urbanos a gran escala y deteriorando los niveles de mantenimiento de las infraestructuras, del equipamiento y el mobiliario urbanos.<sup>212</sup>

Con el bajo crecimiento económico y la desaparición de las industrias tradicionales, irrumpen en el escenario urbano nuevas categorías de excluidos integradas principalmente por los desempleados y los enfermos mentales liberados y echados a las calles por la reducción del presupuesto de los hospitales públicos. Además, un aumento sin precedentes de la inseguridad como ingrediente fundamental y constitutivo de la experiencia urbana actual; provoca el surgimiento de las ciudades blindadas.<sup>213</sup>

---

<sup>210</sup> Emilio Duhai, *op. cit.*, p. 85

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 72

<sup>212</sup> *Idem.*

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 68



Algunos lugares del espacio público en cambio adquieren el carácter de *escenarios* cargados de supuestas anomalías: el anonimato, la barricada anarquista o la prostitución en un proceso de acumulación transgeneracional de la pobreza y del desempleo.<sup>214</sup> **(Ver figura 20)** En el caso particular de la Ciudad de México son varios los factores que en conjunto contaminan su imagen en niveles preocupantes y difícilmente reversibles. La inseguridad, el comercio ambulante y todo tipo de actividades económicas informales en la vía pública, un crecimiento acelerado del área urbanizada pero irregular intentando satisfacer las crecientes necesidades masivas de vivienda.

---

<sup>214</sup> Larissa A. de Lomnitz, *Cómo sobreviven los marginados*, p. 21



*Figura 20 Barrios marginales*

El antiguo e insuficiente parque habitacional para alojar a la incipiente clase trabajadora desplazada del campo a la ciudad, generó barrios habitacionales cada vez menos dignos, apenas suficientes para resolver, *sobre la marcha*, la necesidad de vivienda. Ante la premura del tiempo, la paradójica ausencia de recursos pese al crecimiento y la extinción del trabajo

artesanal responsable de la belleza de la arquitectura anterior, las nuevas ciudades se construyen bajo nuevos modelos de alienación del trabajo.<sup>215</sup>

A partir de entonces lo común sería...

El hacinamiento de las viviendas en los cercos urbanos consolidados, acaso el rasgo más notable; la menoscabada calidad de la vida determinada por la pobreza creciente y la falta de recursos; la convivencia difícil entre los diferentes grupos sociales, dada la diversidad de origen entre masas de inmigración; la insalubridad y la aparición de nuevas patologías propias de la población industrial; la consolidación de nuevos hábitos de sobrevivencia y de adaptación a las duras condiciones de la vida que representaban una permanente existencia en el filo de lo precario y de lo provisional.<sup>216</sup>

Sorprendentemente la Ciudad de México, junto con la zona conurbada del Valle de México, a pesar de su rápido crecimiento en extensión geográfica y en densidad demográfica “ha enfrentado extremadamente bien las presiones”.<sup>217</sup> No obstante esta admirable capacidad de adaptación a condiciones adversas, esta *clase social*, no ha logrado en varias generaciones conquistar una calidad de vida digna en los asentamientos de origen irregulares, tal vez debido a que la identidad del mundo social es subjetivamente asumida por los más jóvenes.<sup>218</sup> Pareciera que, pese a sus esfuerzos bien intencionados, la *condición de urbanización improvisada* no se superara nunca, pero en su búsqueda legítima de superación y

---

<sup>215</sup> Marta Llorente, *op.cit.*, p. 387

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 369

<sup>217</sup> Emilio Duhai, *op. cit.*, p. 79

<sup>218</sup> Rigoberto Gallardo, Joaquín Osorio, *Los rostros de la pobreza, el debate*, p. 201

crecimiento, procuran imitar *soluciones arquitectónicas* asociadas con el *lujo y elegancia* tomadas de su referente más accesible: la televisión.

Y de este modo, en el enfrentamiento entre la negación de un origen rural y las aspiraciones de las comodidades de la modernidad, la falta de recursos económicos y una nula o deficiente noción de *diseño*, se construyen casas con múltiples deficiencias. Sus desorganizados espacios y fachadas evidencian en el mejor de los casos una *irreprochable* ingenuidad pueril, propia de *la cultura de la pobreza* estudiada por Lewis.<sup>219</sup> Pero en muchos otros, la pretensión de lujo y presunción que compiten por todas partes; constituyen la materialización dramatizada de “la lucha social definida por la presencia de perdedores y ganadores”.<sup>220</sup> O bien, lo contrario, una tolerancia resignada que evidencia un espíritu de rendición a la adversidad y que se acepta con actitud estoica e inmunidad. Es común que las nuevas generaciones absorban el mundo social en una perspectiva de clase baja con la coloración idiosincrática que aprenden de sus padres, generando desde un ánimo satisfecho, resignado, o amargamente resentido, hasta una rebeldía ardiente.<sup>221</sup> No obstante, aún en éstas condiciones, en las expresiones culturales de los estratos más bajos de los pueblos, se localiza el espíritu más genuino de una nación.<sup>222</sup> No es casual entonces que los temas de mayor preferencia del cine mexicano sean: la representatividad campesina y la urbana, la vida de cabaret o arrabalera,<sup>223</sup> ambientes con los que se identifican grandes sectores de la población.

---

<sup>219</sup> Larissa A. de Lomnitz, *Cómo sobreviven los marginados*, p. 23

<sup>220</sup> Emilio Duhai, *op. cit.*, p. 69

<sup>221</sup> Rigoberto Gallardo, Joaquín Osorio, *Los rostros de la pobreza, el debate*, p. 200

<sup>222</sup> José Garza, *Fuego al Museo*, entrevista a José Bedia, p. 56

<sup>223</sup> Néstor García Cancini, *Los nuevos espectadores*, p. 77

Pero esta lucha social se da también en los sectores medios y altos de otras formas, aunque con el mismo resultado: escenarios con alta *contaminación visual*. Preocupadas por la inseguridad las nuevas formas urbanas han intentado garantizar la integridad física de sus habitantes mediante el aislamiento protegido de los sectores medios y altos. La *obsesión* por la seguridad encuentra en el blindaje un poco de alivio, las casas se protegen con altas bardas coronadas por rejas, líneas electrificadas, alambrados de púas, cámaras, casetas de vigilancia y control de los accesos, entre otros. Ante tales *anomalías* era natural que las clases con poder buscaran en sus refugios las comodidades y *primores* que las artes decorativas y otros artificios podían contribuir al embellecimiento de sus *ambientaciones artificiales*.

Derivada de la disonancia visual aparece una demanda común, una urgente necesidad colectiva de regresar a los ambientes con menos contaminación visual. De tal manera que atendiendo a esta *necesidad legítima* “surge la tendencia contemporánea de generar ambientes capaces de recrear la belleza de la Naturaleza escenificada en mundos virtuales”<sup>224</sup> como garantes del éxito y de la felicidad y al mismo tiempo como vías de escape de la realidad, que “el estilo de vida moderno busca en la indiferencia hacia toda noción histórica y social”.<sup>225</sup>

La arquitectura por su parte también participa activamente en esta imparable maquinaria de negación de la realidad y fomento del consumismo, devaluada al extremo de convertirse en *productora de contenedores de consumistas*, la arquitectura *posmodernista* abandonó muchos de sus principios fundamentales de su función social legítima, quedando reducida a

---

<sup>224</sup> Horts Kurnitzky, *Museos en la sociedad del olvido*, p. 92

<sup>225</sup> *Idem*

simple operación mercantil.<sup>226</sup> Interesada solo en la rentabilidad y desconociendo las necesidades emocionales y espirituales del usuario, anuló la búsqueda de la belleza y la elegancia constructiva de una arquitectura humanizada.<sup>227</sup>

Su función actual ha consistido en construir espacios que brinden las comodidades para el sutil fomento y ejercicio del consumo. Todos los recursos técnicos, de diseño, de instalaciones e infraestructuras puestas al servicio del entretenimiento ligero, del ocio y el pasatiempo estéril, auspiciado por la creencia generalizada de que al fin llegamos al bienestar que se buscó a lo largo de la historia y de que ya estamos en “el mejor de los mundos posibles”. Finalmente, la lucha entre Eros y Tanatos, tradicionalmente en equilibrio histórico, parece haberla ganado este último,<sup>228</sup> Eros, la madre del sexo, del amor, de los sentimientos y del deseo de crear cosas, sucumbió ante el consumismo. La sociedad llegó a donde siempre quiso estar: en el mundo convertido en una tienda gigante.<sup>229</sup>

Así las cosas, es innegable que la propiedad privada es la que se cuida y se hace respetar, con linderos plenamente definidos, excesivamente restrictivos y excluyentes. Sus espacios a menudo saturados de todos los beneficios y comodidades posibles, están programados y contruidos funcionalmente para atraer y cautivar al ciudadano reduciendo al mínimo la posibilidad de imprevistos.<sup>230</sup>

---

<sup>226</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 55

<sup>227</sup> Horts Kurnitzky, *Museos en la sociedad del olvido*, p. 87

<sup>228</sup> Milton Glaser, *op. cit.*, p. 54

<sup>229</sup> Horts Kurnitzky, *Museos en la sociedad del olvido.*, p. 92

<sup>230</sup> Goncalves, Wayner, Tristao, *Urbanidades*, p. 52

Sin embargo, la verdadera situación, la que se vive fuera de estos mundos virtuales en los que se vive una alegría casi histórica derivada del *culto al consumismo*, es diametralmente opuesta, por ser real, no ficticia ni simulada.

Excluidos de los centros comerciales y de los mundos de atracciones del posmodernismo, todos aquellos cuyos recursos no son suficientes para ingresar a ellos, deambulan por el verdadero mundo de miseria, basura, contaminación y degradación. La vida real, ni más ni menos.

Ante esta situación de las ciudades, existe un interés colectivo por reconstruir el pasado en muchos aspectos de la vida social, es un hecho innegable que las condiciones de la sociedad actual junto con muchos de sus sistemas se localizan en una profunda sima. En el imaginario colectivo se ha instalado un espíritu inclinado hacia el pasado que añora las formas de los viejos tiempos.

La desilusión posmodernista derivada del fracaso de la modernidad se reconoce en obras como: "Vida y muerte de las grandes ciudades" manifiesto persuasivo en contra del urbanismo funcionalista, un análisis de la vitalidad de la vida urbana y de los espacios públicos de Jane Jacobs.<sup>231</sup> De allí que surjan grupos interesados en preservar las obras y costumbres del pasado. En el diseño y en lo *decorativo*, por ejemplo, se habla de tendencias *vintage o retro*, tal interés y evocación del pasado junto con su estilo de vida al que se puede llamar *imaginario patrimonialista*, dirige en lo individual y en lo colectivo acciones que promueven la preservación de las manifestaciones culturales y artísticas entre el resto de la sociedad.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> Emilio Duhai, *op. cit.*, p. 64

<sup>232</sup> Alicia Lindon, *op. cit.*, p. 33

En un intento por revertir la *contaminación visual*, las normatividades y reglamentaciones de intervención del espacio público, principalmente de los centros históricos, procuran observar la sugerencia de Ruskin: no olvidar la dignidad del trabajo artesanal como causa material de la belleza del antiguo escenario urbano en vías de ser destruido por la industria. El aprecio por el trabajo artesanal, pese a haber desaparecido casi por completo de nuestro entorno, sobrevive en el gusto colectivo.<sup>233</sup> No es casual entonces que el imaginario patrimonialista constituya una poderosa fuerza en el pensamiento e interpretación de las ciudades y sus centros históricos en lo particular.

Por otra parte, la tecnología actual ha facilitado la producción, manipulación y reproducción de imágenes en formatos nunca antes imaginados, sin embargo, este innegable avance tecnológico representa al mismo tiempo un retroceso en *la calidad compositiva y gráfica* de la imagen que se concibe desde su origen, como una obra efímera, parásita visual con limitado poder momentáneo.<sup>234</sup> Desde luego, el tema de la *producción de imágenes* es sumamente complejo, por lo que a este respecto se hace referencia particularmente a aquellas que irrumpen en el escenario urbano con carácter fundamentalmente publicitario y comercial.

A medida que los recursos y dispositivos fotográficos se perfeccionan, la *acción de hacer fotografías* es cada vez más fácil, fomentando su generación y reproducción. El oficio de fotógrafo que tradicionalmente incluía conocimientos de composición emanados desde el campo pictórico, ausencia de falsas pretensiones, conciencia profesional, cultura

---

<sup>233</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 388

<sup>234</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares de la Ciudad de México*, p. 32



intelectual,<sup>235</sup> manejo de la luz y dominio de técnicas de revelado e impresión; está siendo sustituido por *equipos automáticos capaces* de resolver problemas técnicos con *aparente gran eficacia*.

Tantos beneficios y recursos puestos a disposición de las *grandes masas* resultan *cuestionables* cuando el producto habrá de estar expuesto en el espacio público a la vista de todos. Tal vez habría que evitar intervenir la escena urbana sin un mínimo de *conocimientos de diseño y composición gráficos* enriquecidos con una *sensibilidad cultivada*.

Es innegable que actualmente nos encontramos ante una imagen urbana afectada por los anuncios y publicidad surgidos del *criterio y gusto* de rotulistas y publicistas *bien intencionados* en el mejor de los casos y *puestos en escena* en cuanto plano vertical se halle disponible.

Dentro de la despiadada competencia por los mercados, observamos que, a mayor cantidad de anuncios, mayor la agresividad de las marcas para poder destacar, lo que a su vez incrementa el número de anuncios agresivos, y mayor agresividad visual para sobresalir. Al final nos quedamos con grandes sumas de dinero gastadas que sólo sirvieron para saturar, confundir y desorientar a los posibles consumidores. Es claro que cuando se cumplen estas deplorables condiciones, todos somos perdedores: los anunciantes, los consumidores y la calidad de vida en la ciudad.<sup>236</sup>

Otro factor generador de la mala calidad de vida en las ciudades, de la inseguridad de los peatones y de la gran contaminación visual, acústica y del aire es el parque vehicular que requiere además una extensa infraestructura para su circulación: grandes superficies de suelo

---

<sup>235</sup> Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, p. 41

<sup>236</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares de la Ciudad de México*, p. 51

urbano subutilizado en anchas vialidades, dobles pisos, pasos a desnivel, puentes, señalizaciones viales, servicios de mantenimiento y reparación como talleres, estaciones de servicio de suministro de combustibles, estacionamientos y otras áreas exclusivas para su circulación. Todo un mosaico de *escenarios y paisajes contaminados* en exceso.

Y puesto que las ciudades *modernas* fueron concebidas para el automóvil, las vialidades se han diseñado y planificado para facilitar el flujo vehicular relegando la movilidad peatonal a un plano secundario. Con la invasión del automóvil, las calles y avenidas cambiaron para siempre la fisonomía urbana. La lectura de la ciudad se ha reducido a la identificación de grandes bloques, además la percepción del entorno se ha restringido significativamente al concentrarse en reducidos campos frontales a medida que la velocidad de los desplazamientos ha aumentado, en consecuencia, la visión periférica se ha descuidado al extremo de su ignorancia.

“La confianza en el automóvil ha provocado también que las ciudades se hayan vuelto más aburridas y monótonas”.<sup>237</sup> Esta nueva manera de leer la ciudad, de percibirla desde el movimiento, obliga a nuevos formatos publicitarios que pronto invaden las avenidas principales. Tal parece que el anuncio espectacular es al automovilista, lo que en esta *civilización* el cartel es al peatón.<sup>238</sup> La imagen urbana, vista desde el automóvil, aunque fragmentaria y limitada en los detalles, alcanza escalas sinópticas que generan un sentido de dominio sobre la ciudad, en tanto que sus recorridos se realizan con menor esfuerzo y a mayor velocidad.

---

<sup>237</sup> Jan Gehl, *op. cit.*, p. 29

<sup>238</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares de la Ciudad de México*, p. 40

Esta *apropiación* de la ciudad asumida desde el volante de lo que se ha permitido denominar *unidad privativa móvil* al funcionar como una extensión del espacio privado sobre el espacio público, no es desde luego, la mejor. El automóvil representa un pequeño contenedor rodante que permite desplazamientos rápidos, seguros, con otros lujos y comodidades que favorecen el bienestar individual del interior al margen de las precariedades y carencias del exterior, interpretado como escenario del espectáculo. Como la interacción con el espacio público se reduce principalmente a lo visual, el resto de los estímulos se sustraen de la experiencia, que resulta incompleta, sensorialmente mutilada. “Comparada con la experiencia de ver edificios y otros objetos inanimados, la de estar con gente –que habla y se mueve- ofrece abundantes variaciones sensoriales”.<sup>239</sup>



Figura 21 Vialidades Saturadas de automóviles

---

<sup>239</sup> Jan Gehl, *op. cit.*, p. 29

Imparable, la vertiginosa dinámica de las grandes ciudades actuales pocas veces da tregua para el desplazamiento a pie, sin urgencia. Las calles suelen recorrerse deprisa, sin atención y mucho menos contemplación. No hay tiempo ni interés en situaciones íntimas protagonizadas por *personas en pequeños rincones*, incapaces de competir con la macroescala urbana. El transeúnte urbano contemporáneo que es indiferente ante el espacio, lo es también hacia los otros que comparten ese mismo espacio.<sup>240</sup> **(Ver figura 21)**

Por eso es de celebrar que muchos centros históricos estén restringiendo los flujos vehiculares y recuperando las calles para el peatón. En la presente administración capitalina de la Ciudad de México, este interés por la primacía y seguridad *de los que caminan* se ha traducido en el mejoramiento de banquetas, cruceros, rampas para personas con capacidades diferentes e instalación de mobiliario urbano para *usar y estar en el espacio público*. Aunque aún falta mucho por hacer.

Lo cierto es que, en lo general, el balance revela una importante pérdida de patrimonio arquitectónico y artístico. Una gran cantidad de inmuebles históricos del primer cuadro evidencian un abandono que no es fácil aceptar pero que en muchos casos resulta preferible a las *desafortunadas intervenciones* que se hacen con intereses meramente comerciales. Por ello sería oportuno revisar en otra investigación el concepto tradicional de belleza, tanto en la arquitectura como en todas las artes en virtud del cuestionamiento al que fue sometido en el transcurso del siglo XX y que impactó en el detrimento de la atmósfera urbana.

La guerra sostenida contra los ideales estéticos tradicionales librada por un sector importante de artistas contemporáneos derivó en confusiones y reacciones contra los criterios y cánones

---

<sup>240</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 347

reguladores que al menos procuraban soluciones homologadas en el diseño arquitectónico sirviendo a su objetivo social y económico en el tiempo en que se fundaron las academias, pero que son interpretadas como *normas restrictivas abortivas de la libertad creativa*, tan sobrevaluada desde la modernidad que planteó la fisura entre la academia, el arte y la formación.<sup>241</sup> Hasta *la obra de arte es una obra abierta* y la recepción o disfrute de la misma no requiere el *recogimiento*, la concentración y la compenetración que reclamaba su *contemplación tradicional*.

Reconocida o no, la obsesión por el consumo se resuelve fácilmente al encontrarse sin ningún esfuerzo una interminable oferta de oportunidades que salen al paso por todas partes con su *arte taquigráfico*, “que cumple cabalmente con las exigencias de la publicidad acerca de mensajes simples y directos, con poco texto y mucha imagen, fácilmente legibles y memorizables”.<sup>242</sup> Tan solo basta voltear hacia cualquier dirección y estar ante una avalancha de imágenes publicitarias que compiten en tamaño, espectacularidad y atrevimiento, aunque pocas veces en *calidad y armonía compositiva*. Este otro factor responsable de la contaminación visual es incuestionablemente por muchas razones, *el incentivo psicológico del consumismo: la publicidad*.

---

<sup>241</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 200

<sup>242</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares de la ciudad de México*, p. 32

## 2.4 EL ESPACIO PÚBLICO COMO ESPECTÁCULO

Si aún existe alguna relación del individuo con su entorno ésta es generalmente pasiva, es decir, inactiva y limitada casi exclusivamente a lo visual. No obstante, la relevancia atribuida a lo visual, las mayorías no saben mirar, lo que significa una interacción extremadamente limitada con el mundo, principalmente en Occidente en donde el desarrollo tecnológico acentuó el predominio de lo visual de las imágenes, de los espectáculos y de los objetos, reduciéndolos a apariencias. En efecto, nuestro contacto con las *realidades* se da sobre todo desde lo visual, pero con escasas o nulas posibilidades de intervención en lugar de rechazar la pasividad y el narcisismo que conducen a la desesperación,<sup>243</sup> nos encontramos instalados en un *voyerismo colectivo* asumido como natural, pareciera que no ha de considerarse ni siquiera como una anomalía a pesar de la deshumanización que esto conlleva. “Fisgoneamos y nos abstenemos de actuar. Nuestra participación tiende a ser únicamente visual”.<sup>244</sup>

Definitivamente, aunque la afición por las *imágenes* audiovisuales del cine que se ve más que en cualquier otra época, pero en la casa<sup>245</sup> y la televisión, es cada vez más evidente, sobrevive aún la capacidad de leer la imagen estática y única de un dibujo, pintura o fotografía y la de aislarla en un conjunto.

Históricamente esta afición por la *imagen artificial*, como la conocemos en Occidente, surge principalmente desde las representaciones del cuerpo humano con un sentido metafórico mostrando cuerpos que significan personas y que además surge desde mucho antes de que

---

<sup>243</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 21

<sup>244</sup> Juan Acha, *op. cit.*, pág. 112

<sup>245</sup> Néstor García Cancini, *Los nuevos espectadores*, p. 31

comenzaran a escribir sobre sí mismos.<sup>246</sup> Se trata de una *autorrepresentación* para la exhibición como consecuencia natural de estar vivo.

En efecto el cuerpo humano es *en sí mismo una imagen* desde antes de ser imitado en imágenes y que está listo para ser exhibido. Puede definirse como una triada persona-cuerpo-imagen indisoluble.<sup>247</sup>

Por eso no es extraño que todas las culturas se representen a sí mismas a través de la figura humana. Como género artístico, el desnudo masculino inventado por los griegos ha existido desde hace veinticinco siglos, un siglo antes que el femenino.<sup>248</sup> Durante el Renacimiento el desnudo ocupa el centro del interés artístico, en torno al cual siguen gravitando las academias de arte. No obstante, el tema debía tratarse de acuerdo con el canon que establecía que si un desnudo producía excitación a quien lo contemplaba no podía ser considerado arte, de allí que la representación artística a veces deba alejarse del realismo, admitiendo cierto grado de simbolismo o de estilización.<sup>249</sup>

Pero el criterio para determinar lo que para algunos puede resultar procaz y para otros pueda ser natural es muy incierto. Los criterios sociales de cada época junto con las regulaciones administrativas y sociales dificultan establecer con nitidez los límites entre el refinamiento del quehacer creativo que genera el erotismo y el descuido de las formas, ya sea por negligencia o por torpeza, que decanta en la pornografía.<sup>250</sup> Lo que es indudable es que con la fotografía, la pornografía se consolidó como industria y lo *pornográfico* como un concepto *avalado* por

---

<sup>246</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, p. 110

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 112

<sup>248</sup> Roman Gubern, *op. cit.*, p. 186

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 183

<sup>250</sup> Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, p. 115

la imagen fotográfica, pero separado de otras actividades de la imaginación y convertido en un vehículo perfecto para la publicidad.<sup>251</sup> Aunque el dibujo puede también representar escenas consideradas pornográficas, sus grados de iconicidad le permiten estilizaciones propias de su código que lo mantienen en un campo salvaguardado de la *peligrosa perfección* realista.

Con la fotografía aparecerían también otras posibilidades que facilitarían la exhibición masiva de las imágenes: su reproductibilidad en múltiples formatos y las secuencias animadas que darían origen al cine, que pronto significó “un pretexto para desplegar una sociabilidad riquísima y también una escena en la cual elaborar las transformaciones de los sentidos colectivos”.<sup>252</sup> Descendiente directo de la intimidad del terreno fotográfico, pero con derecho a su exhibición en gran formato en cuanto que espectáculo público en salas facilitadas en préstamo por el teatro, el cine combinó el lenguaje visual de imágenes en movimiento con su presentación en el devenir del tiempo. Pero además el tamaño de la imagen proyectada magnificaba la escala humana impactando por su monumentalidad luminosa en medio de la obscuridad de las salas. “Los rostros únicos, maravillosos, celestiales de las estrellas de cine llenan la pantalla literal y metafóricamente”.<sup>253</sup> **(Ver figura 22)**

---

<sup>251</sup> Milton Glaser, *op. cit.*, p. 52

<sup>252</sup> Néstor García Cancini, *Los nuevos espectadores*, p. 80

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 75



Pero no solamente por la novedad del movimiento, la imagen cinematográfica cuenta además con un sin número de *efectos* que la asisten y enriquecen al grado de lo inagotable. Imposible no rendirse ante este fascinante entretenimiento, menos aún con su abundante caudal de recursos que le permiten presentar situaciones virtuales asumidas como realidades legítimas. Esta capacidad del cine, de ser un arte al mismo tiempo artificial y realista, le permite ser tan real que a veces puede aparecer como sustituto de la realidad y ser en sí mismo una realidad.<sup>254</sup>



*Figura 22 Rostro en pantalla cinematográfica, Silvia Pinal*

---

<sup>254</sup> Francisco De la Peña Martínez, *Imaginarios fílmicos, cultura y subjetividad*, p. 16



*Figura 23 Rostro en pantalla cinematográfica, Miguel Inclan*

El cine también cautiva por sus imágenes en gran formato de poderosa influencia en el imaginario colectivo e inclusive en la definición de la identidad. Carlos Monsivais sostenía que:

En la radio y el cine, los mexicanos aprendieron a reconocerse como un todo integrado, por encima de las fracturas étnicas y regionales. Modos de actuar y de hablar, gustos y códigos de costumbres, antes desconectados o en conflicto, se reunieron en el lenguaje con que las películas representaban la irrupción de las masas y legitimaban sus estilos de sentir y pensar.<sup>255</sup>

Su irrupción en el mundo del espectáculo conquistaría un trono hasta hoy no arrebatado por otros medios masivos de entretenimiento. En el caso mexicano fue muy poderosa su influencia en la “conformación de la identidad nacional moderna, además de su

---

<sup>255</sup> Néstor García Cancini, *Los nuevos espectadores*, p. 24

aporte a la educación sentimental de las masas campesinas”.<sup>256</sup> En el México de 1940, cuando el crecimiento de las ciudades importaba millones de campesinos, el cine de barrio facilitó la reestructuración de estos al encontrar un sentido de intimidad en medio de la multitud de los grandes centros urbanos, cuyas salas de exhibición transfiguradas en clubes y casinos del pueblo, expandían el proceso sociocultural propiciando un sentido distinto de comunidad.<sup>257</sup> **(Ver figura 23)**

El cine impuso también una nueva manera de mirar la realidad visible, su capacidad para someternos a mirar lo que alguien decidió que miráramos a través de su lente es impresionante. Su facultad de aislamiento hasta el punto de focalizar un detalle, una acción para enfatizarla, jugando con la escala, es sin duda una de sus grandes armas de seducción, la mirada atenta del espectador es dirigida por el camino y orden exactos prescritos por el autor.

Prácticamente la mirada entrenada en la lectura de la pantalla cinematográfica no obedece realmente a los intereses del espectador sino a lo que le dicta el autor. Se torna pasiva y poco analítica, se interesa solo por los movimientos ágiles y los cambios explosivos de luz y sombra. O bien apela a la ley del mínimo esfuerzo perceptivo, psicológico e intelectual, como en el discurso *disneyano*. “En nuestro mundo, la realidad ha sido reemplazada por formas de entretenimiento que requieren poca actividad mental y que alientan la apatía y la indiferencia”.<sup>258</sup>

---

<sup>256</sup> Néstor García Cancini, *Los nuevos espectadores*, p. 24

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 80

<sup>258</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 51

En 1943 Konrad Lorenz estableció la morfología anatómica que desencadenaba la afectividad adulta hacia los niños pequeños: tamaño mayor de la cabeza respecto al tronco, frente abombada, ojos grandes, extremidades cortas y gruesas, formas corporales redondeadas, mofletes sobresalientes, etc. Pues bien, bastante antes de que Lorenz hubiese publicado su trabajo, el Mickey Mouse de Walt Disney, con una estructura antropométrica como la descrita, era admirado por igual por Roosevelt y por Mussolini, quien lo amnistió en 1938 de su prohibición generalizada de los personajes dibujados de la cultura de masas norteamericana.<sup>259</sup>

A la sazón, la hegemonía del cine estaba más que demostrada, su poderosa influencia en las masas institucionalizó la lectura del mundo desde una óptica cinematográfica. La afición por el espectáculo se estableció en el estilo de vida posmodernista, a tal grado que la sociedad contemporánea es conocida hoy como la *sociedad del espectáculo*.

La ciudad interpretada desde esta óptica es considerada por excelencia el espacio del espectáculo.<sup>260</sup> No es de extrañar que, desde sus inicios hasta el actual, el cine haga frecuentes referencias al espacio urbano ocupándolo como escenario o representándolo mediante códigos narrativos.

Pero esta *visión cinematográfica* de las ciudades, en las que la suma de presentes repetidos y reproducidos en calidad de espectáculo trajo como consecuencia inherente un modelo marcado por la fragmentación de la linealidad temporal y la pérdida de la continuidad del tiempo lineal, propio de la modernidad, pero construido a lo largo de varios siglos. El

---

<sup>259</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 28

<sup>260</sup> *Idem*

imaginario patrimonialista romántico, enfrenta al imaginario posmoderno por la yuxtaposición de estilos y pasados en una acumulación de *hic et nunc* que transforma todo en espectáculo.<sup>261</sup> Lo mismo sucede con la yuxtaposición de imágenes transmitidas por televisión, “como la de una mujer llorando por el niño que acaba de perder en un incendio y un anuncio de Pampers, que incrementa esta carencia de sentido y esta sensación cotidiana de estupor”.<sup>262</sup> De este modo, sin ningún sentido crítico, el espectador carente de sentido de la realidad y convencido de que nada importa, coloca en la misma dimensión, en tanto que expuestas en el mismo plano, realidades trágicas como anuncios comerciales, sin inmutarse ni distinguir la trascendencia de uno con la banalidad de lo otro.

Con este mismo modelo, el espectador contemporáneo interpreta la arquitectura, en la que no distingue diferencias entre períodos de edificación. Todo pasado se le presenta *actualizado* en un único presente. Su sentido histórico se diluye y pierde todo sentido. Desarticulado en pequeños fragmentos de tiempo, en momentos sin continuidad, resulta imposible la construcción de la memoria y de las tradiciones históricas.<sup>263</sup>

Desde la nostalgia por la ciudad del pasado algunos autores como Ruskin y Víctor Hugo se resisten a aceptar las transformaciones urbanas de su tiempo. Víctor Hugo profundamente impactado, no puede contemplar que París estuviese convirtiéndose en la capital del siglo.<sup>264</sup> En medio de este contexto de la remodelación dirigida por el barón Haussmann, a mediados del siglo XIX como un intento de reconducir la ciudad en crecimiento desordenado hacia una

---

<sup>261</sup> Alicia Lindon, *op. cit.*, p. 34

<sup>262</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 50

<sup>263</sup> Alicia Lindon, *op. cit.*, p. 34

<sup>264</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 389

concepción espectacular derivada del urbanismo Barroco, es publicada su novela Los Miserables.<sup>265</sup>

Otra de las tradiciones en los viejos barrios, la comunicación entre los peatones representa una de las principales pérdidas. También los lazos de parentesco, vecindad, compadrazgo y amistad, interpretadas como instituciones forjadoras de la ideología de ayuda mutua<sup>266</sup> desaparecen del escenario urbano, aunque *parcialmente reemplazados* por el poder escenográfico y entidad de presencia que la ciudad contemporánea parece haber adquirido, en lo intrincado de sus recorridos y sus grandes extensiones.

El estilo de vida postmoderno de las ciudades actuales cargadas de signos y de referencias, con sus múltiples maneras de surcar y ocupar el espacio, con sus inacabables situaciones azarosas, desapareció las formas ancestrales de convivencia, dejando un mínimo espacio para la comunicación interpersonal.

Las ciudades actuales constituyen complejos escenarios en los que sucede una gran diversidad de situaciones. Unas cotidianas, otras fortuitas, algunas accidentales. La mayoría producto de las actividades habituales, pueden esperarse en patrones más o menos constantes, predecibles. Algunas, sin embargo, aparecen de manera inesperada y aislada por lo que en general pasan inadvertidas pese a que su *condición de eventual* llega a ser impactante. Además, con frecuencia la irrupción de hechos inesperados suele resultar experiencias inolvidables de gran riqueza vivencial y *estética*, porque “la escena urbana representa en sí misma un compendio de manifestaciones y experiencias estéticas con valor

---

<sup>265</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 389

<sup>266</sup> Larissa A. de Lomnitz, *Cómo sobreviven los marginados*, p. 27

propio en lo individual y en lo colectivo, al margen de la posibilidad narrativa que todo este mosaico conlleva.<sup>267</sup>

Basta caminar por sus calles sin mayor intención que la de recorrerla, sin aspiraciones de reflexiones profundas con intenciones trascendentales, pero en ese deambular arbitrario, no controlado, surgen ideas y pensamientos tal vez antes inadvertidos. Las grandes ideas surgen mientras se camina, decía Benjamín Franklin. Aun reducida como espectáculo, la ciudad detona múltiples experiencias estéticas y sociales con posibilidades de lecturas y análisis más profundos tendientes a la actividad artística. La riqueza o valor estético pueden no parecer evidentes en la escena urbana, hace falta una lectura crítica, un proceso hermenéutico capaz de descubrir significados o de atribuírselos mediante la contemplación de las calles y sus hechos cotidianos.

Esta intuición muy vieja, de **voltear hacia la urbe** está por ejemplo en la poesía de Charles Baudelaire. Recuperar las calles como un lugar de la poesía. De algún modo el espectro de lo poético se amplía cada vez que se incluye la realidad cotidiana, el cochambre, toda esta zona a veces inexplorada, que parecería contraria a cierta elevación poética, pero que, desde las coincidencias con el dibujo, dada su reducción al mínimo, su economía y simplicidad facilitan la generación del pensamiento mágico y de relaciones simbólico-poéticas que permiten la privilegiada experiencia de la *creación de nuevos mundos*.<sup>268</sup>

Tal vez sea la carga histórica, su patrimonio arquitectónico y el valor simbólico en la conciencia colectiva lo que mantiene en pie al Centro Histórico pues es innegable que en toda

---

<sup>267</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 359

<sup>268</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 204

la Ciudad de México representa lo más digno de atención, el mejor marco para las actividades culturales y el mejor horizonte para la actuación del arte público.

No obstante, sus múltiples atractivos, la tendencia contemporánea es hacia el abandono del espacio público, reducido a producto de consumo. Generalmente la *interacción* con los espacios públicos se da a través de los medios electrónicos, por lo que en realidad se trata de un contacto indirecto. “La presencia activa, la participación y la experiencia se pueden sustituir ahora por la observación pasiva de imágenes, por lo que otros han experimentado en otro sitio”.<sup>269</sup>

En el irrefutable proceso de *espectaculizar* la realidad urbana, el *contacto* con el espacio público se facilita al evitar el esfuerzo que implica su recorrido a pie, mediante su representación en la imagen electrónica. La *experiencia urbana* ha llegado a los hogares como el agua o la energía eléctrica, vienen desde lejos hasta nuestras casas, controlando su accesibilidad con un simple movimiento de la mano. Así de igual manera, *acceder a la ciudad* desde la casa resulta una experiencia limitada a lo visual y a lo sonoro transfigurado en espectáculo sin posibilidad de intervenir. El triunfo de la riqueza visual sobre la pobreza ritual se evidencia en el inmenso cúmulo de espectáculos deportivos, artísticos y profanos saturando las pantallas electrónicas.<sup>270</sup> Los ritos religiosos y aún los profanos tienden a desaparecer, quedando en el mejor de los casos algunos rituales artísticos que aspiran a monopolizar la experiencia estética o al menos a sobrevalorar la suya.

---

<sup>269</sup> Jan Gehl, *op. cit.*, p. 57

<sup>270</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 112



Esta tendencia contemporánea por la sobrevaluación de la obra artística se reduce al *acto de la exhibición* como uno de sus máximos valores, desde luego además del comercial, pero desposeído totalmente de valor ritual. La inevitable disputa entre las dos polaridades que establecían, por un lado, el valor ritual y por el otro, el valor de exhibición de la obra artística bajo la cual es posible exponer la historia del arte, nos revela que actualmente lo importante de las obras ya no es su existencia misma, aunque no sean vistas. Lo relevante hoy, es la exhibición, por lo que al menos en el arte contemporáneo existe cierta urgencia por emancipar los diferentes procedimientos artísticos del seno ritual.<sup>271</sup>

Por otra parte, en el arte precedente, se busca la potencialidad de exhibición de las piezas. Así, por ejemplo, las obras de pequeño formato como un retrato en busto, que puede ser trasladado de un lugar a otro, tiene más probabilidades de ser exhibido que la estatua de un Dios, que tiene su lugar fijo en el interior de un templo. El momento crucial de esta metamorfosis del arte, se da precisamente en tiempos de Walter Benjamín, quien advierte esa:

Transformación esencial que lo lleva de ser un arte aurático, en el que predomina un *valor para el culto*, a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio un *valor para la exhibición o para la experiencia*.<sup>272</sup>

A pesar de movimientos como *land art*, arte urbano y otros, actualmente un importante número de obras se legitiman con su exhibición en el recinto museístico, que hace de las exposiciones un espectáculo. Es interesante por ejemplo que los formatos museográficos actuales se conciben en una secuencia lineal que requiere un recorrido temporal, propio de

---

<sup>271</sup> Walter Benjamín, *op. cit.* p. 53

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 13

la narrativa cinematográfica o como las imágenes de un álbum, cartapacio, libro o revista. Hasta finales del siglo XIX, las pinturas se exhibían ocupando toda la pared, de piso a techo, “y, sin embargo, el hombre de entonces era capaz de detenerse en la individualidad de cada obra”.<sup>273</sup> Tal parece que la sucesión fílmica de imágenes ha influido en nuestra visión, al obligarnos a ver las obras en los museos como una sucesión lineal dinámica y continua, sin escenas estáticas a las cuales atender individualmente.

A diferencia del mundo prehistórico que nos ha mostrado la importancia de lo estético en lo cotidiano, como una situación de la condición humana, hoy nuestras necesidades estéticas se satisfacen, equivocadamente, en los museos, en los que el arte se exhibe considerado un fin en sí mismo y no como objeto de culto, “traicionando a la obra de arte a la que relega a un estado de anabiosis, de letargo, a los que resulta muy difícil sustraerse”.<sup>274</sup> Peor aún, “el atractivo clave reside, más que en el contenido, en el continente: el espectáculo arquitectónico del Centro Pompidou en París, el edificio de Guggenheim de Paul Gehry en Bilbao o el museo judío de Libenskid en Berlín”.<sup>275</sup> **(Ver figura 24)**

---

<sup>273</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 141

<sup>274</sup> Mario Perniola, *La estética del siglo XX*, p. 79

<sup>275</sup> Horst Kurnitzky, *op.cit.* p. 134



*Figura 24 Museo Guggenheim en Bilbao*

El *artecentrismo* exacerbado redujo *el arte* a un simple asunto intelectual capaz de manejar conocimientos de la historia, teoría o crítica del arte, limitándolo exclusiva y brutalmente a la belleza, descontextualizándolo del lugar específico para el que fue concebido, con la deshumanización que esto representa.<sup>276</sup> En la práctica vale solamente por la fruición que pueda provocar en el espectador.

Con esta concepción que confiere al museo oficial, es decir, dependiente del *Estado autoritario*, la facultad de dictar los gustos y opiniones de las masas frente a la obra artística, la *reproducción* de ésta se constituye como una meta al servicio del consumismo y en consecuencia del capital. Walter Benjamín encuentra en el culto a las estrellas de Hollywood un falso intento de restauración del aura en la obra cinematográfica, perteneciente a la industria de la cultura.<sup>277</sup> Pero el sentido del culto, desde el inicio malentendido, terminó por desvirtuarse en una idolatría hacia el actor, convertido ahora en una figura del espectáculo, al que la afición popular terminaría instalándolo en las masas como principal fuente de entretenimiento “que requiere poca actividad mental y que alientan la apatía y la indiferencia”.<sup>278</sup> Esta mirada pasiva, que renuncia a la capacidad de pensamiento significa literalmente un retroceso hacia la irresponsabilidad del que no tiene elección.<sup>279</sup>

En rechazo a estos excesos autoritarios del *artecentrismo*, existe ahora una clara tendencia hacia el turismo ecológico con cada vez mayor número de turistas que prefiere gozar de las bellezas de la naturaleza virgen, en lugar de las de los museos. Al final, la querrela entre lo natural y lo cultural está siendo ganada por lo primero. La alianza entre el espectáculo y la

---

<sup>276</sup> Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, *Materiales de sociología del arte*, p. 45

<sup>277</sup> Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 25

<sup>278</sup> Milton Glaser, *op. cit.*, p. 51

<sup>279</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 205

oferta cultural está siendo superada al menos desde el interés turístico, por la búsqueda de las bellezas de la Naturaleza sobre las bellezas de los Museos.<sup>280</sup>

Pero a pesar de todo “aún ahora, la actividad de pintar en una plaza o parque, calle o avenida, concita el interés de mucha gente y ésta se detiene a observarla complacida”.<sup>281</sup> Es lícito entonces que los artistas visuales tomen las calles con intenciones esteticistas.

Ya con fines esencialmente didácticos o como *espectáculo simplemente*, la ejecución del dibujo en gran formato en el espacio público del centro histórico representa el concepto axial y motriz de este proyecto de investigación y de producción plástica representado en una temática por demás controvertida pero sumamente apasionante, a saber, los personajes de la calle, principalmente los indigentes...

En una clara intención de contradecir los paradigmas impuestos por el capitalismo manifiesto en el consumo, la obra de quien suscribe tiene su emplazamiento en el *inframundo*, en el *territorio sórdido* de las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México y sus habitantes, a quienes a manera de reconocimiento se *retratarán y reproducirán* en gran formato para su exhibición en el espacio público del Centro Histórico, es decir, en su propio barrio.

Este ejercicio de *dibujo externo* definido como actividad manual operativa pero articulado conceptualmente a partir de una retórica con intenciones documentales, lúdicas y didácticas, encuentra en el espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México el mejor escenario para su desarrollo y en los *personajes urbanos* la principal fuerza motriz. Interpretado así, como *acción*, el dibujo opera también como instrumento de compensación

---

<sup>280</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 113

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 72

ante la pasividad que generan las imágenes en movimiento que tienden a bloquear la interpretación activa del espectador, a menudo convertido en mero receptáculo, que no receptor.<sup>282</sup>

El alcance de este objetivo implica un estudio profundo del tema representado, constituyendo una apropiación de objetos, espacios, lugares y personas expuesto en el siguiente capítulo, culminado por un análisis de las significaciones y sus relaciones con el imaginario colectivo.

---

<sup>282</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 204

I

# APROPIACIÓN



CAPÍTULO

III

## CAPÍTULO III

### APROPIACIÓN

#### 3.1 EL DIBUJO COMO APROPIACIÓN DE LOS OBJETOS

Interpretado como un territorio lúdico que puede ser utilizado para la libre circulación de las personas a través de una vida auténtica, el espacio público es también un escenario para fomentar y facilitar las actividades humanas como el ocio, los juegos superiores, las manifestaciones artísticas y las experiencias estéticas. Como la práctica del dibujo que, en este proyecto al ser concebido como un oficio y al mismo tiempo una actividad recreativa se expande al funcionar como recurso de *apropiación* de lo dibujado, particularmente de personajes urbanos para su documentación antropológica y de personas marginadas para su dignificación.

Es conveniente entonces revisar esta nueva dimensión del dibujo, ya que además de constituir una vía de aproximación al modelo a través de su conocimiento, la apropiación en este contexto pretende significar un interés legítimo con intenciones reivindicatorias y de dignificación de lo dibujado, más allá de la simple acción de *adueñarse o apoderarse* de cierta cosa.

La apropiación también puede entenderse como el tener un control, autoridad o dominio sobre lo poseído. A su vez dominar o tener autoridad, con frecuencia se refiere al conocimiento pleno que se tiene sobre una materia. Esto significa entonces que la apropiación de algo puede darse a través de su conocimiento, que además legitima cualquier intervención sobre lo poseído.



El dibujo como proceso y como producto consume esta clase de apropiación con gran eficacia. Una serie de estrategias iniciadas con la observación, seguidas por procesos mentales, son reveladas finalmente mediante el registro de un movimiento mecánico.

Tradicionalmente “el concepto de la imitación de la naturaleza como objetivo formal de las artes, devolvió por entero al dibujo su vinculación con la realidad vista y exigiendo más y más la observación”<sup>283</sup> lo que, durante siglos, identificó la disciplina mental del dibujo dirigida a emular el orden de la Naturaleza mediante su representación mimética,<sup>284</sup> convirtiéndola en el primer tema motivo de observación y transcripción gráfica. Por eso, además de ser uno de los dibujantes más prolíficos de su tiempo Leonardo Da Vinci abordaba pacientes análisis de fenómenos naturales que atienden con el mismo profundo interés la dinámica de las tormentas, como las frágiles estructuras de las flores. Prácticamente cualquier tema de la naturaleza cautivaba la atención de un Leonardo que encontró en el ser humano uno de sus temas más fascinantes y “modelo más elevado del orden natural, modelo del mundo, medida de todas las cosas”.<sup>285</sup>

La observación implicaba fundamentalmente una intensa observación que se traducía en una representación fiel de la realidad, es decir, una mimesis que fuese siempre reflejo de la vida misma a través de un arte más humano ya fuese religioso o laico. Era el dibujo una forma de acercarse y conocer la realidad más profundamente, constituyéndose como una aproximación

---

<sup>283</sup> Alfonso Pérez Sánchez, *op. cit.*, p. 25

<sup>284</sup> Gentz Del Valle de Lersundi Y Manso de Zúñiga, *Tesis Doctoral, Consideraciones sobre el dibujo*, p. 46

<sup>285</sup> Marco Meneguzzo, *Leonardo Da Vinci, la invención*, p. 22

al *Ser Supremo*, redescubriendo la capacidad mágico-religiosa del dibujo”.<sup>286</sup> “La naturaleza es la personificación de la *acción divina*”<sup>287</sup> por ello Leonardo la llama “hija de Dios” y derivada de esta concepción su apasionada determinación por estudiarla y aprenderla pues en la acción de imitarla iba implícita la idea de *entenderla y de arrebatarle* los secretos de sus estructuras más íntimas.

Una de las máximas cualidades del dibujo es la de ser un medio, una vía para conocer mediante un acercamiento analítico hacia las cosas, a las que dirige una mirada inteligente que analiza las estructuras y esencias de los objetos obligando a una plena y profunda observación. “El dibujo del natural exige una gran capacidad de concentración, de elección y de activación de procesos reflexivos, de una gran velocidad para la acción de representar”.<sup>288</sup>

En la observación de la naturaleza y de sus estructuras, los artistas renacentistas encontraban los valores de la realidad, ya estudiando la naturaleza misma mediante el dibujo de paisaje o en el hombre mismo a través del retrato y el desnudo.

Una vasta e incansable producción respaldaba el prestigio de los maestros cuyo propósito por cierto no estaba precisamente dirigido a perpetuar su figura. Su férrea disciplina aspiraba a una imitación sincera y humilde de la naturaleza, en busca del *conocimiento de lo verdadero*. Esta imitación de la naturaleza como objeto formal de las artes, vinculaba al dibujo con la realidad vista que exigía una observación atenta y reiterada de los procesos de la naturaleza para su apunte rápido.<sup>289</sup>

---

<sup>286</sup> Víctor Méndez Cardiel, Miguel Ángel Hernández Graciá, *El dibujo como mimé시스: Representación de la realidad, El dibujo del fin de Milenio*, p. 57

<sup>287</sup> Marco Meneguzzo, *Leonardo Da Vinci, la invención*, p. 36

<sup>288</sup> Díaz Padilla, Ramón, *El Dibujo del natural*, p. 79

<sup>289</sup> Alfonso Pérez Sánchez, *Historia del dibujo, de la Edad Media a Goya*, p. 25

Muy probablemente en este hecho estribó la genialidad de los maestros renacentistas al insistir en el estudio directo de la naturaleza, reconociéndola como “maestra de maestros” por lo que la atención no se limitaba sólo al aspecto más superficial, ni a la apariencia formal, el dibujo indagaba lo más íntimo. Leonardo Da Vinci no satisfecho con sólo el estudio de las proporciones del cuerpo humano escudriñaba hasta las estructuras más internas, motivado ya no únicamente por un interés estético sino más bien científico.

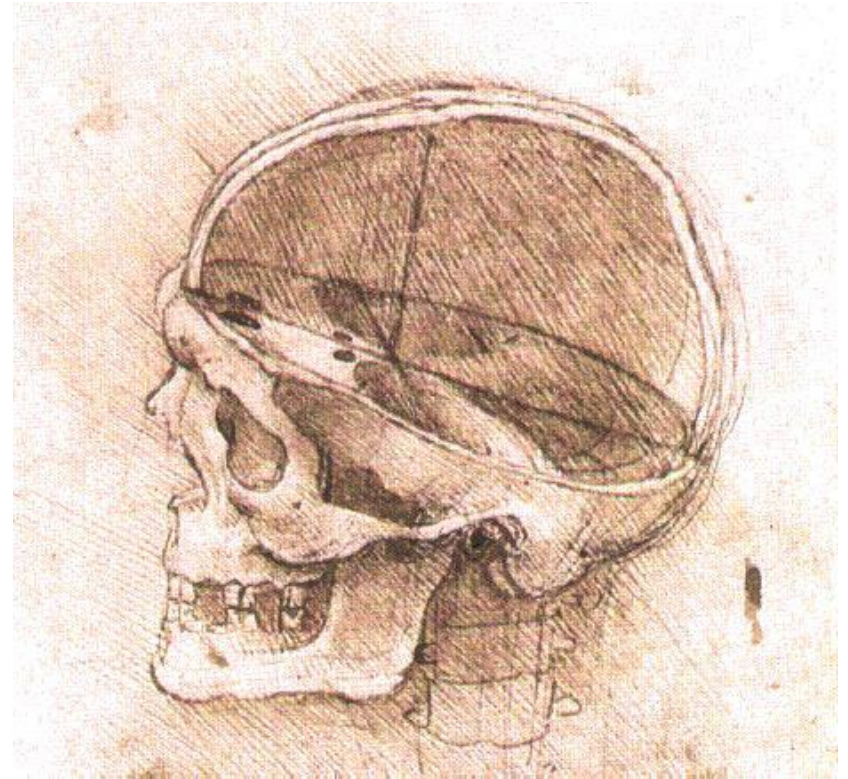


Figura 25 Dibujo de Leonardo Da Vinci sección de un cráneo

Sus dibujos anatómicos están regidos por fuertes inquietudes filosóficas, sus estudios de la cabeza pretendían más que un conocimiento anatómico profundo.<sup>290</sup> **(Ver figura 25)**

---

<sup>290</sup> Marco Meneguzzo, *Leonardo Da Vinci, op. cit.* p. 116

Observar la naturaleza sólo era un pretexto para copiarla, observarla significaba aprenderla, imitarla implicaba no únicamente igualar su apariencia externa o dimensión estética, detrás de la cual se ocultaba, a veces sutilmente disimulado y otras veces claramente manifiesto, el espíritu científico a través de la mirada del artista capaz de abordar simultáneamente desde las apariencias formales hasta las estructuras ontológicas.

Al igual que Leonardo Da Vinci, Alberto Durero mantuvo siempre una estrechísima relación con la naturaleza, a la que entendía como “el mundo visible creado por Dios a su imagen y semejanza.” Convencido plenamente de este hecho creía que la belleza se hallaba oculta en la naturaleza y que sólo aquel que supiera dibujarla la poseería. De ahí la fidelidad de Durero a la naturaleza pues en esta centraba sus reflexiones estéticas. Una vez más coincidiendo con Leonardo Da Vinci llamaba a la naturaleza “nuestra suprema maestra”.<sup>291</sup> Obedeciendo a este concepto el artista procuraba la mayor precisión posible en la representación de la esencia natural viva. Es en la continuidad de dicho anhelo racionalista de exactitud representacional, que cuatro siglos después, irrumpiría la fotografía en el París del siglo XIX.

Finalmente, surgida en el Renacimiento, esta aspiración de dominio mimético significó la materialización casi inmediata de la apropiación visual de la realidad. No limitada a los modelos de la naturaleza, la apropiación también se da mediante la copia de las obras de los grandes maestros, vistas como un desafío que ponía a prueba la habilidad técnica de los copistas. En el trabajo de reproducción, no sólo se apropia un producto, sino inclusive un proceso.

---

<sup>291</sup> Lubos Hlavacek, *Alberto Durero*, p. 28

La observación como un primer momento de apropiación, avanza a un nivel más profundo. Una vez observado el modelo, el *reconocimiento*, mediante un estudio analítico, constituye el segundo estadio de la apropiación. Partiendo de su incansable observación de la naturaleza, Leonardo Da Vinci pasaba a la búsqueda y descripción de algunas formas primarias de los mecanismos ínsitos en el Universo.<sup>292</sup>

El dibujo supone “una exacta observación y exacta exposición no de la apariencia exterior de un objeto, sino de sus elementos constructivos, sus fuerzas legítimas”<sup>293</sup> por esto, dependiendo de sus intenciones el dibujo además de representar las apariencias de las cosas, puede ir mucho más allá, indagando y penetrando hasta la esencia misma de las cosas, aún hasta sus estructuras más íntimas, inclusive mediante un contacto físico y vívido, con aquello que se dibuja, con tantos sentidos como sea posible; en especial con el tacto.<sup>294</sup>

Al convertirse en piedra angular de las artes y las ciencias, el dibujo integraba a sus estrategias sus propios descubrimientos. Uno de los más relevantes, de influencia directa sobre el dibujo fue sin duda el replanteamiento científico de las leyes de la perspectiva. Enriquecido con esta importante aportación, el dibujo se consolidó como el principal instrumento de toda la actividad gráfica. Para el artista toscano del primer Quattrocento aprender a dibujar era una obligación ineludible para abordar el mundo. “El dibujo era el instrumento de búsqueda y verificación de la realidad más completo”.<sup>295</sup>

---

<sup>292</sup> Marco Meneguzzo, *Leonardo Da Vinci, la invención y el arte en el lenguaje de las imágenes*, p. 299

<sup>293</sup> Susan Lambert, *El dibujo, técnica y utilidad*, p. 72

<sup>294</sup> Kimon Nikolaïdes, *La forma natural de dibujar*, p. 25

<sup>295</sup> Marco Meneguzzo, *op. cit.*, p. 26

Esta utilización del dibujo demostraba otra de sus posibilidades: la libre manipulación de la información gráfica según los intereses con los que se producía. La intención de la mirada y del trazo puede obedecer a propósitos claramente dirigidos a destacar los elementos que mejor contribuyan a conseguir el objetivo propuesto. El dibujo puede ser selectivo al momento de analizar el tema y su representación, es capaz de aislar partes específicas para rescatarlas de un caótico contexto visual, puede enfocar aspectos precisos de un todo para sintetizarlos en la abstracción de su propio lenguaje.

En analogía con el dibujo arquitectónico de proyecto, el boceto preparatorio vale por sí mismo, independientemente de que se construya o no el edificio proyectado o no se ejecute la obra pictórica o escultórica concebida, se trata de un auténtico medio de inducción y generación de propuestas.

Apenas comienza a plasmarse gráficamente el concepto, el dibujo en proceso de ejecución impulsa la generación de nuevas ideas, funcionando los trazos dibujados como un sifón que succiona desde su plano material las ideas que fluyen del plano conceptual, descendiendo de este modo desde el cerebro a la mano transcriptor. Aunque es verdad que a medida que el dibujo avanza, la imaginación cede paso a la contemplación, ésta última fomenta el desarrollo de la primera exigiéndole otras soluciones o mayor detalle y precisión en las ya expuestas. Es este un proceso *autogenerativo*, de impresión y de expresión, las ideas van y vienen del ojo a la mano y viceversa, encontrándose en un cerebro que lucha por equilibrar la idealización del dibujo interno con la materialización del dibujo externo.

Pero además de la observación y el estudio de la naturaleza, *la apropiación* implica además su *imitación*, sólo la imitación de la naturaleza podía llevar al encuentro de la belleza depositada en sus obras. Cautivados por los diseños de la naturaleza, los grandes maestros

del Renacimiento volcaron su atención infatigable en el estudio del cuerpo humano, sus proporciones y su anatomía, asimismo en el paisaje, lo que comprendía estudios botánicos y zoológicos. El estudio de la naturaleza a través del dibujo considerado como una eficaz forma de generar la verdadera sapiencia, fusionaba el arte con la filosofía.

Derivado de la observación como punto de partida, seguido del estudio analítico como segundo nivel, un tercer estadio que consolida la apropiación es la *conceptualización*. El dibujo define las ideas y por lo tanto trabaja siempre entre conceptos, de hecho, los genera, los enriquece y literalmente los construye en un ámbito mental en “la artificiosa industria del intelecto”.<sup>296</sup>

Sólo mediante la abstracción asistida por la filosofía era posible acceder a ese maravilloso mundo de formas, estructuras y mecanismos, la abstracción permitía pues, auxiliada por la observación y la investigación experimental alcanzar el descubrimiento y determinación de ciertas constantes comunes a varios objetos de una misma naturaleza, aislando mentalmente las semejanzas de las diferencias que conducirían a la elaboración de leyes y de reglas universales. Esta abstracción encontró en la geometría un eficaz vínculo entre las formas naturales y sus estructuras internas asociadas con las figuras geométricas abstractas descubiertas por el pintor en su papel de filósofo agudo capaz de discernir mediante la abstracción.

El carácter dinámico de la naturaleza es otro concepto importante presente en el dibujo, el movimiento como manifestación de la vida misma también alcanza su *abstracción conceptual*. La abstracción a la que llegó Leonardo mediante su dibujo lo llevó a establecer conceptos de

---

<sup>296</sup> Alfonso Pérez Sánchez, *Historia del dibujo*, p. 22

la dinámica de la naturaleza, sus movimientos y esencia de la vida. La profundidad de las observaciones traspasaba los difusos linderos que separaban para ese entonces al arte de la ciencia, vínculo que con frecuencia hoy resulta difícil establecer.<sup>297</sup> En sus estudios de anatomía Leonardo convirtió al dibujo en un instrumento capaz de investigar terrenos científicos a través de recursos artísticos.

Muchos de los fenómenos solo podían estudiarse y entenderse si eran asistidos por la intervención de esquemas, así como de dibujos analíticos y explicativos.

La apropiación así lograda mediante el dibujo permitía no solo formular la definición de algunas leyes esenciales del movimiento y de los mecanismos de la naturaleza sino también sublimar dichas observaciones hasta un plano conceptual desde el que era posible el entendimiento y manipulación de dichos descubrimientos.

Desde esta privilegiada posición de dominio no sólo era posible analizar los fenómenos, además, dentro de este mismo ámbito gráfico se podía “ingeniar” a partir de los recursos conceptuales que el dibujo discernía a través de sus funciones. De este modo el dibujo demostraba que no era simplemente un medio de representación, sino también un valioso instrumento de invención e ingeniería. Así el flujo de información que se establecía durante el proceso de dibujo no era en una sola dirección, es decir, desde la naturaleza hacia el observador sino también desde el intelecto hacia el exterior, una vía de doble sentido.

Fue esta capacidad la que llevó al dibujo a constituirse en un medio privilegiado de conocer el mundo. A la vez que producía obras de gran calidad estética, generaba junto con ellas

---

<sup>297</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y Diseño, experiencia, creación y método*, p. 13



modelos de estudio científico y más aún producía artificios e ingenios como consecuencia derivada del análisis y entendimiento de los mecanismos de la naturaleza.

El dibujo (...) es una tecnología perfeccionadora que, por su propia naturaleza, exige concentración, atención y reflexión sobre el objeto que se dibuja. Para dibujar una escena es necesario analizar profundamente la experiencia, disfrutarla, saborearla, reflexionar sobre ella. Lo esencial es este acto de reflexión: una vez hecho el dibujo, se ha logrado todo y se podría descartar la propia imagen, porque la impresión mental se conserva para siempre.<sup>298</sup>

En este punto, la apropiación literalmente consumada, puede inclusive reemplazar lo representado.

Conscientes de esta capacidad de apropiación del mundo mediante el dibujo, los artistas trabajaban arduamente por dominar esta disciplina que implicaba una forma de mirar capaz de imitar y traducir la realidad al lenguaje gráfico. Su conocimiento y dominio era algo que ningún artista cuestionaba, por el contrario, estaba dispuesto a invertir muchas horas de tenaz entrega al ejercicio de una disciplina consciente fundamental para la creación artística. Este afán y reconocimiento por cultivar el medio gráfico generó una gran cantidad de dibujos que hemos heredado como un legado capaz de transmitirnos los *sentimientos y conceptos* más íntimos de sus autores.

El sistemático y asiduo ejercicio del dibujo constituía la base de su aprendizaje, la disciplina del dibujo obligaba por una parte al dominio de destrezas y habilidades manuales, y por la otra, al dominio de estrategias intelectuales de observación indispensables para la correcta

---

<sup>298</sup> Donald A. Norman, *El ordenador invisible*, p. 145

reproducción mimética de los modelos. “El dibujo del natural ofrece al alumno la posibilidad de conocer la mimesis y aprender a respetarla antes de cuestionarla”.<sup>299</sup>

La actividad gráfica se dilata rebasando los límites de las artes hasta alcanzar los dominios de las ciencias, acercando y fusionando en muchos casos, aspectos aparentemente distantes pero que encuentran en el dibujo coincidencias y comuniones que difícilmente otras disciplinas les habrían descubierto.

A partir de este momento las ciencias dependerían de una estructura gráfica para soportar su crecimiento y desarrollo.

En Miguel Ángel encontramos también este mismo profundo interés por la naturaleza, a la que pretende “ganar las formas bellas mediante el dibujo, pero dissociadas de ella por cierto grado de idealización, vienen a formar una especie de tesoro del que el artista hará abundante y sistemático uso”.<sup>300</sup>

Para Miguel Ángel el dibujo supone lo sensorialmente perceptible y reproduce la belleza diseminada en la naturaleza, en lo que según Giorgio Vasari constituye “un calco poético de lo más bello que la naturaleza ofrece en todas sus formas y recoge así la esencia misma de la belleza”.<sup>301</sup> Sus observaciones, sin embargo, no partían de una relación con la naturaleza limitada a su apariencia física, su *visione intellettuale* elevaba y equilibraba su percepción

---

<sup>299</sup> Ma. Pilar Viviente Solé, *El dibujo y los modelos de enseñanza artística, El Dibujo del fin de milenio*, p. 169

<sup>300</sup> Pavel Preiss, *Miguel Angel.*, p. 19

<sup>301</sup> *Idem*

sensorial. “Los dibujos se originaban en el intelecto en forma de *concetto*, esto es, una imagen interior por la contemplación de algo natural”.<sup>302</sup>

Todavía más generoso, Ficino “indicaba que los hombres sometidos a inspiración - y entre ellos, en un lugar relevante, los artistas- están arrebatados a un estado de locura divina”.<sup>303</sup> Como es fácil suponer esta teoría de la “inspiración” cautivó a intelectuales y artistas pues se trataba nada menos que de la posibilidad de asemejarse a Dios pues la creación artística como la divina solo deriva desde un “poder creador superior que a veces se manifiesta en un sujeto humano, como receptáculo, como un vehículo o un mediador”.<sup>304</sup>

Resumiendo, el dibujo como proceso supone la apropiación de la realidad desde su primera visualización, cuando se toma conciencia de lo percibido.<sup>305</sup> Si la mirada en sí misma implica ya una intención interpretativa, un afán de comprensión, la mirada del dibujante penetra en las estructuras más íntimas de la realidad observada. La apropiación se da en diferentes niveles según las pretensiones de intervención hacia el modelo. Puede detenerse en las apariencias externas, discernir sus estructuras o indagar con más profundidad hasta niveles ontológicos. Lo innegable es que, dependiendo del alcance del análisis, el dibujo podrá apropiarse de las formas, de las estructuras interiores, de las esencias e inclusive de las fuerzas interiores. Pero este recurso del dibujo, en realidad depende de las habilidades del dibujante, es decir, que además de la eficacia propia del instrumento, la maestría de su

---

<sup>302</sup> Alfonso Pérez Sánchez, *op. cit.*, p.21

<sup>303</sup> Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, p. 210

<sup>304</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y Diseño, experiencia, creación y método*, p. 53

<sup>305</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 63

manejo resulta fundamental, de allí la importancia de una sólida experiencia en el dominio del oficio.

La apropiación entonces se da en primera instancia, mediante la visión inmediata, la observación objetiva, la mirada intencionada y la contemplación profunda al grado de la fusión. Definidas como vías hacia el conocimiento, estas acciones involucran diferentes grados del pensamiento como la interpretación, la imaginación y la proyección, articulando estrategias desde el plano intelectual de futuras operaciones de intervención sobre la realidad.

El dominio que se tiene sobre la realidad *dibujada* legitima cualquier intervención en tanto que ha sido apropiada. El dibujo consumado en el registro gráfico ya ha poseído lo dibujado. Ha reconocido sus formas exteriores, descubierto sus estructuras, discernido sus esencias; las ha recogido y las ha trasladado hasta sus dominios en el plano gráfico, en el que será posible continuar el estudio, la interpretación, la transformación e inclusive la creación mediante la mezcla equilibrada de los productos de la razón con los productos de la imaginación. Ni puro *logos* racional ni puro *pathos* sensible.<sup>306</sup>

En la representación dibujística como materialización más cercana al plano intelectual, las ideas se vuelven visibles, se organizan, se estructuran en configuraciones lingüísticas de carácter polisémico. Al estar estrechamente ligado con el pensamiento, el dibujo se articula a partir de conceptos. Los insumos que lo construyen son prácticamente imaginarios, intelectuales, por lo que sus procesos se dan con la agilidad del pensamiento, sin las limitaciones que impone lo material.

---

<sup>306</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y Diseño, experiencia, creación y método*, p. 47

Así pues, derivado de la apropiación, el conocimiento descubierto o innovado mediante el dibujo, gestionable epistemológicamente, alcanza niveles ontológicos, constituyéndose una herramienta indispensable del pensamiento y quehacer humano.

El dibujo es la base de todo conocimiento empírico, el sustrato indispensable para cualquier construcción fuese artística o científica o ambas cosas a la vez. De hecho, las artes visuales constituían la vanguardia del nuevo modo de considerar el mundo, y el dibujo era el instrumento de búsqueda y verificación de la realidad más completo.<sup>307</sup>

### **3.2 ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DE ESPACIOS Y LUGARES**

La apropiación de los espacios comenzó según parece desde muy temprano en la historia de la humanidad, mediante el recorrido, el primer signo antrópico capaz de insinuar un orden artificial en los territorios del caos natural.<sup>308</sup> Otros autores, como Francesco Careri, propone una versión difícilmente comprobable, pero con mucho sentido metafórico. Apenas después de la primera generación en la que se da la división sexual de la humanidad con Adán y Eva, en la segunda generación, Caín y Abel establecen la división del trabajo.

Mientras que, con Caín dedicado a la agricultura surgen los sedentarios, los nómadas descienden de Abel, entregados al pastoreo, “dos distintas maneras de habitar el mundo y, por tanto, de concebir el espacio”.<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> Marco Meneguzzo, *op. cit.*, p. 28

<sup>308</sup> Francesco Careri, *op. cit.*, p. 92

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 23

Con la agricultura nace la *primera apropiación* y control de la tierra con el fin de construir materialmente un nuevo universo artificial. El cultivo de la tierra implica inevitablemente un sentido de posesión derivado del cuidado continuo que establece una estrecha relación entre el hombre y su parcela. Esta poderosa noción de pertenencia significaría una primera y fundamental *apropiación* del territorio.

Lo cierto es que desde que se estableció la agricultura y con ella el sedentarismo, el concepto de posesión autoriza y legitima al poseedor de servirse del territorio *adueñado*. Con la explotación del mundo orgánico, el hombre adoptó una actitud agresiva contra la naturaleza, a la que domina mediante el cultivo de la tierra y la cría del ganado; actividades que interpreta como una emancipación de la dependencia del medio ambiente.<sup>310</sup>

Pero no sólo el sedentarismo genera apropiación del espacio, los nómadas en su deambular por los territorios también se sirven de estos. En realidad, el nomadismo se desarrolló en contraposición, pero también en ósmosis con el sedentarismo. La necesidad de intercambio de productos entre ambos grupos generó también la necesidad de un espacio neutral o híbrido en el que pudiera darse dicho intercambio. El establecimiento de tal espacio *neutral* implicaba el reconocimiento de que los nómadas también eran *poseedores de territorios*. “El Sahel cumple exactamente esta función: es el borde de un desierto donde se integran el pastoreo nómada y la agricultura sedentaria, formando un margen inestable entre la ciudad sedentaria y la ciudad nómada”.<sup>311</sup>

---

<sup>310</sup> A. E. J. Morris, *Historia de la forma urbana*, p. 16

<sup>311</sup> Francesco Careri, *op.cit*, p. 28

Se puede considerar que este podría ser un antecedente antiguo de la actual noción de espacio público. Ese espacio híbrido que surge como espacio compartido, común a la ciudad sedentaria y a la ciudad nómada, es un espacio vacío en el que el recorrido y el encuentro se asumen como lugar simbólico donde se desarrolla la vida en comunidad, la apropiación se da en el sentido de la aceptación de un acuerdo colectivo que reconoce la libertad de circulación, de convivencia y de intercambio de productos y servicios. Es una *apropiación relativa*, una noción de copropiedad, de pertenencia comunal pero que, en los hechos, en la vida social significa la oportunidad de ejercer y perfeccionar códigos de conducta que regulen el actuar individual y el colectivo, es decir, *la vida en el espacio público y urbano*.

La apropiación de los espacios urbanos, los espacios de la ciudad se dan también por otras vías, como sus *representaciones*, que, aunque fragmentadas, reconstruyen y multiplican rasgos particulares de las ciudades considerados espacios propios como el barrio, el parque o las calles *poseídos por su transitar*. El sentido de apropiación se da también con el dominio visual que, por ejemplo, considera propias las áreas verdes comunes *por el simple hecho de poder ser vistas desde lo alto*.<sup>312</sup>

En la percepción de la ciudad participan todos los sentidos, pero en cada instante hay más de lo que la vista puede ver y más de lo que el oído puede oír. En las ciudades existe una sobreexposición de estímulos de todo tipo, por lo que en su apropiación resulta necesaria una lectura selectiva de acuerdo con las experiencias, recuerdos y significados particulares. Además de las señales sensoriales, la imagen de la ciudad se construye de manera discontinua, fragmentaria y mezclada con otras preocupaciones, por lo que para cada

---

<sup>312</sup> Emilio Duhai, *op. cit.*, p. 170

individuo un mismo espacio evocará significados diferentes en virtud de las impresiones amalgamadas en la interpretación y uso de los espacios.<sup>313</sup>

Dichos significados particulares implican *apropiaciones del espacio público*. Cada experiencia urbana vivida en lo individual, es decir, entre el espacio y el sujeto genera vínculos emocionales y de pertenencia mutua. Se asume la pertenencia del sujeto al barrio y en sentido recíproco, el sujeto se adueña del espacio. El alcance de la apropiación va desde la cuadra, la calle, la colonia, el barrio, hasta la ciudad. En la medida del sentido de pertenencia y apropiación del espacio, existirá una actitud expresada tanto en la calidad de vida como en el espacio público, variando entre sectores de la ciudad.

Debido a la inabarcable extensión semántica de la ciudad, su representación total solo será posible mediante sus múltiples representaciones parciales en la fotografía, el cine, la literatura contemporánea, los medios de comunicación masiva, la publicidad o la prensa diaria. Inclusive desde su nombramiento, su nombre propio, es ya una manera de representarla.<sup>314</sup>

La historia de las representaciones de la ciudad revela diferentes interpretaciones y como además se da desde la pintura, la cartografía o la literatura, las versiones de la ciudad generan imágenes abstractas que con frecuencia superan la dimensión física. Durante la Edad Media, las representaciones de la ciudad se aproximan más a imágenes abstractas de subjetivismo ideológico que a la realidad. Lo mismo sucede con las representaciones renacentistas que

---

<sup>313</sup> Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, p. 10

<sup>314</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 346



revelan más el interés idealista por un orden y belleza ficticios que la realidad del espacio urbano.<sup>315</sup>

Estas idealizaciones confirman la apropiación instalada en el plano mental, el concepto de ciudad se articula como un *mosaico* que se va configurando a partir de las imágenes recolectadas durante los recorridos a pie, de fotografías vistas en revistas o libros, de tomas del cine o de la televisión, de relatos históricos, de novelas e inclusive de leyendas y tradiciones. Cada una de estas *representaciones* evidencia un proceso previo de lectura, interpretación y por supuesto de apropiación, que en algunos casos como las leyendas y sus personajes protagonistas, pueden alcanzar una doble dimensión. Por un lado, la *apropiación territorial* por el alcance de su difusión y por el otro una *apropiación cultural*, al instalarse en el imaginario colectivo de varias generaciones que la perpetúan transfigurada entre sus tradiciones, con una importante dependencia del *componente figurativo*. Ésta sorprendente capacidad de doble apropiación ejercida desde la imagen, en torno a la cual gravita el presente proyecto, constituye una fórmula que se pretende aprovechar al retratar a los personajes urbanos en el escenario de su actuación.

Algunas otras configuraciones de la ciudad y su espacio público son consecuencia de rutas cotidianas o habituales, otras más profundas, aquellas descubiertas por casualidad en un deambular errante, del recorrido de un ciudadano extraviado. “Un viaje por el interior de la ciudad, que abre en el imaginario de los relatos urbanos una dimensión ya irrenunciable”.<sup>316</sup>

---

<sup>315</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 352

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 392

Las apropiaciones del espacio urbano se dan principalmente en el plano imaginario. La apropiación en tanto que abstracción, encuentra en la literatura un campo semántico eficaz cuyos recursos retóricos facilitan la percepción de los edificios, de las estructuras arquitectónicas y de los espacios urbanos como personajes actuando en el escenario teatral del espacio urbano.

En un ejercicio de *prosopopeya urbana* se atribuye a los edificios y espacios públicos cualidades humanas para ser interpretados como personajes, dotados de personalidad y de identidad derivadas de su antigüedad, apariencia, uso, abandono o conservación. El parque inmobiliario constituye una fuente inagotable de narrativas urbanas compartidas por la comunidad, por los habitantes del barrio que encuentran en esos relatos un sentido de doble pertenencia, se perciben como parte del espacio y en sentido recíproco, poseedores de los relatos y por lo tanto con derecho legítimo a ser los portavoces y conservadores de estos. Éste otro doble sentido de apropiación recíproca entre personajes y territorio configura también un incuestionable modelo generador de identidad, concepto de gran interés en este proyecto, sobre todo cuando esa *identidad* se acerca peligrosamente a los linderos de la *marginalidad*.

Aunque siempre existente, esa marginalidad adquiere nuevas fisonomías en el territorio urbano hacia mediados del siglo XIX, cuando la ciudad se erigía como una compleja estructura física y simbólica habitada por personas de diversos orígenes, culturas y clases sociales. Era inevitable que la literatura no hiciera de la ciudad una fuente de inspiración, desarrollando estilos más cercanos a las masas urbanas de niveles más modestos. Así, desde las representaciones literarias, la apropiación se da en la narrativa urbana mediante relatos alejados de las esferas elitistas pero más próximos a los estratos más bajos de la vida

cultural que se identifica con la vida urbana en los barrios populares,<sup>317</sup> en los que se encuentran los personajes protagonistas cuya *riqueza plástica y conceptual* es retratada simultáneamente en la obra dibujística de quien suscribe, pero que lamentablemente se encuentran atrapados en una marginalidad permanente.<sup>318</sup>

Por su parte, el espacio público posee también una riqueza inagotable de estructuras y de redes que potencializan su capacidad creativa, narrativa, documental, interpretativa e inventiva. Los imaginarios urbanos constituyen densos y complejos compendios subjetivos de múltiples manifestaciones en la vida cotidiana. Sus lecturas son prácticamente ilimitadas, no existe un pensamiento único, por el contrario, la riqueza social multiplica las posibilidades polisémicas de los imaginarios colectivos.

De entre los muchos motivos que fomentan *la apropiación del espacio urbano*, destaca el aprecio por la calidad de la arquitectura misma, es un hecho que las ciudades con arquitectura de buena fábrica resultan más atractivas que aquellas cuyos edificios no son producto de un buen diseño ni de una buena construcción. Como todo lo bien hecho, con maestría y dominio del oficio, las fachadas de los edificios en los centros históricos despiertan admiración colectiva por la belleza del trabajo artesanal evidente en las construcciones antiguas y pese a las nuevas tecnologías en la construcción de comienzos del siglo XXI, el valor del trabajo artesanal representa un lujo al que es difícil renunciar, las viejas fachadas labradas a mano cargadas de *primores arquitectónicos* representan escenarios para la contemplación y la apropiación.

---

<sup>317</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 376

<sup>318</sup> Rigoberto Gallardo y Joaquín Osorio, *Los rostros de la pobreza, el debate*, p. 223

Tal vez ésta sea una de las apropiaciones contemporáneas más recurrentes que se hacen de los espacios de los Centros Históricos. La apropiación se da principalmente mediante la fotografía y cada vez con más posibilidades en virtud de la tecnología, también mediante los teléfonos celulares que además de registrar la imagen con gran nitidez pueden difundirla a través de las redes sociales en calidad de *fondo de autorretratos*. Este binomio *personaje-espacio* registrado en el autorretrato significa una de las representaciones más ególatras con el espacio relegado al segundo plano, dominado, pero sirviendo como mejor evidencia de apropiación: “YO, estoy aquí”.

En este sentido la imagen de la ciudad funciona solo como escenario, un objeto de consumo despojado de sus valores y significados reales. En la visión contemporánea los *presentes anteriores se actualizan en un solo presente continuo*, anulando cualquier incongruencia y noción de estilo artístico, pero apropiándose de sus restos.<sup>319</sup>

Una de las apropiaciones particularmente interesante, por ser su medio el gráfico y con el que es posible establecer varias analogías con el presente trabajo de investigación teórico-práctico es la cartografía, un medio de representación privilegiado, más apegado al diseño gráfico, pero capaz de dar una imagen concreta del territorio y de la ciudad. **(Ver figura 26)**

Junto a los primeros ejemplos de vedutes, de vistas de ciudades elaboradas para viajeros y curiosos a finales del siglo XV, la cartografía aparece como un documento paralelo, pero de carácter técnico que aporta precisiones objetivas de la realidad física, aunque con frecuencia

---

<sup>319</sup> Alicia Lindon, *op.cit.*, p. 35

representa también de manera pintoresca las actividades cotidianas en las calles, plazas y mercados.<sup>320</sup>

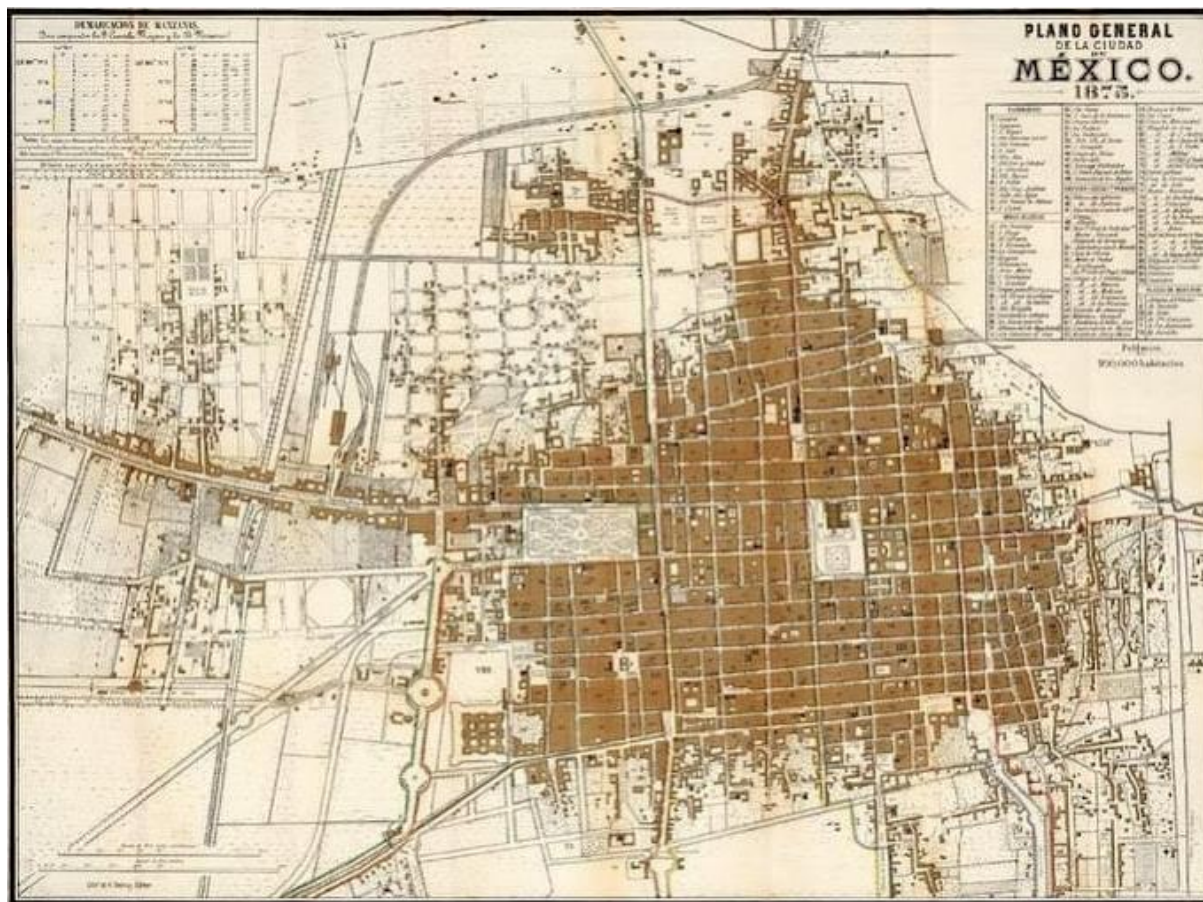


Figura 26 Plano cartográfica de la ciudad de México

<sup>320</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 362

En la cartografía los recorridos entre monumentos, museos y sitios de interés histórico-cultural establecen redes sinápticas que contribuyen mentalmente a la configuración de la imagen de la ciudad. El inventario urbano de monumentos y otros sitios culturales generadores de la fisonomía y narrativa urbanas articulan espinas dorsales de movilidad. La apropiación de las ciudades desde esta perspectiva cultural resulta ser una de las más frecuentes para los visitantes foráneos que recogen de este modo una imagen indeleble de los espacios. Los recorridos entre monumentos, museos o sitios de interés cultural complementan el perfil general de la ciudad al quedar contenidos algunos sectores habitacionales, industriales y comerciales, aumentando la noción de apropiación.

La cartografía es un medio gráfico, situado en el campo de la representación técnica y objetiva del mundo, aunque insuficiente para transmitir el complejo universo de la percepción del espacio y de los afectos que despierta. La cartografía clásica es fruto de la capacidad técnica creciente de representar de manera objetiva el espacio, de medirlo y de cuantificar sus dimensiones.<sup>321</sup>

De la cita anterior destacan dos aspectos esenciales: su *representación técnica y objetiva* y *la exclusión de aspectos subjetivos tales como los afectos*.

El alcance sinóptico del plano cartográfico sólo es posible desde una distancia considerable, literalmente desde una vista aérea con la lejanía que esto implica, como la de diluir la realidad convirtiéndola en una abstracción como las vistas desde los aviones. No obstante, esta visión cartográfica condensa eficazmente en pequeñas superficies grandes extensiones que es posible recorrer con la mirada capaz de reconstruir la configuración de la estructura urbana, permitiendo una apropiación de gran escala y una sensación de dominio visual del territorio

---

<sup>321</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 360

que integra y ubica las vistas fragmentarias de la ciudad. No es casual que las vistas aéreas o en planta sean fundamentales para la descripción y comprensión de barrios y ciudades.

La visión cartográfica se acerca más a la del científico que a la del artista, de allí su objetividad. Su intención no es la de recoger el bullicio de la vida urbana callejera. Las vivencias urbanas se recogen en la narrativa literaria o en la cinematográfica, como mejores maneras contemporáneas de documentar la subjetividad de la experiencia urbana.<sup>322</sup>

La mirada del cartógrafo se limita a la estructura formal, la imagen es un código de signos mensurables, no de símbolos. La economía de sus significantes se aproxima a la esencia del dibujo externo como producto, coincidiendo con las técnicas de la cartografía desprovista de dimensiones caligráficas que destacan el valor específico de la línea en sus características geométricas cuantitativas: la longitud y la dirección.

Gracias a uno de los recursos propios del dibujo, la cartografía es capaz de abarcar la extensión urbana: la escala, que relaciona las dimensiones reales del objeto con las de la representación gráfica del objeto. En la escala cartográfica la inmensidad de los territorios representados se compacta en pequeños formatos que sintetizan la dinámica urbana en configuraciones geométricas abstractas, desvinculadas de la realidad referida.<sup>323</sup>

La apropiación que de los espacios urbanos se logra a través de la cartografía es definitivamente de otra naturaleza a la que se da mediante la visión literaria o pictórica. A lo largo del siglo XIX, ambas visiones de la ciudad, la cartográfica y la subjetiva que proporcionan el arte y la literatura, separan sus respectivos caminos, abren entre ellas un

---

<sup>322</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 365

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 377

abismo de mutua extrañeza. “Una separación entre lo objetivo y lo subjetivo que supone una de las características del discurso contemporáneo de la ciudad hasta el presente”.<sup>324</sup>

Se considera que la experiencia urbana contemporánea debiera ser integral, constructora de realidades con insumos objetivos y subjetivos en configuraciones libres no restringidas por el funcionalismo promotor de la eficacia y optimización del tiempo. En este sentido la Academia como formadora de artistas visuales y plásticos posibilita la reconciliación entre la ciudad y sus habitantes, así como “el arte desarrollado en estos sitios y que favorece la apropiación del mismo, sin distinción de lenguaje: del *performance* al *web art*”.<sup>325</sup> Asimismo los recorridos interpretados como práctica estética de apropiación del espacio, con una visión sinóptica y cartográfica del territorio, constituirían estrategias de recuperación y apreciación del espacio público urbano. No con intenciones consumistas sino como:

El acto más natural y cotidiano de la conducta humana- como un medio a través del cual indagar y descubrir las zonas inconscientes de la ciudad, aquellas partes que escapan al proyecto y que constituyen lo inexpresable y lo imposible de traducir a las representaciones tradicionales.<sup>326</sup>

En la concepción y diseño de las ciudades los urbanistas deberían construir aventuras, procurando facilitar y promover estilos de vida en una época que se ha vivido muy por debajo de sus posibilidades y apoyándose en los conceptos de la *psicogeografía* investigar los efectos psíquicos que, mediante *la deriva* entendida como actividad lúdica colectiva, produce en los individuos el contexto urbano, principalmente el de las *zonas inconscientes* de la ciudad.

---

<sup>324</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 377

<sup>325</sup> Wayner Tristao Goncalves, *Urbanidades*, p. 11

<sup>326</sup> Francesco Careri, *op. cit.*, p. 73



El espacio público se apropia principalmente en el andar, *un andar para el placer* en espacios humanizados articulados para el deambular y el estar, actividades legítimas y fundamentales garantizadas en los derechos humanos y en las reglamentaciones oficiales. La libre circulación y permanencia en los espacios públicos ha de ser innegociable, incondicional y universal. No exclusiva de algunos sectores privilegiados, ni excluyente de las mayorías en desventaja económica o social.

En la **peatonalización** de las calles se favorece la equidad en la movilidad urbana y las posibilidades de apropiación más directa de los espacios. Se reducen los niveles de contaminación ambiental al inhibir el uso de vehículos motorizados. Las distancias de los recorridos se reducen a la escala humana, favoreciendo la interacción entre actores y escenarios.

Solo así, en la circulación a pie, es posible un mayor acercamiento y verdadero uso del espacio en una relación estrecha con el medio, pero si la apropiación de los espacios pretende alcanzar niveles más profundos, además del habitar, existe un recurso capaz de indagar en las estructuras más íntimas de las ciudades, desde su arquitectura hasta su sociedad.

El dibujo como instrumento de observación y estudio de las realidades urbanas puede revelar aspectos no visibles ni mucho menos inteligibles a otros medios, el dibujo selecciona, aísla, magnifica y analiza los detalles menos perceptibles en un caótico mosaico urbano cargado de formas estáticas y en movimiento, repleto de texturas, luces y sombras que sólo él puede reconocer y organizar en estructuras más fáciles de interpretar y comprender. **(Ver figura 27)**

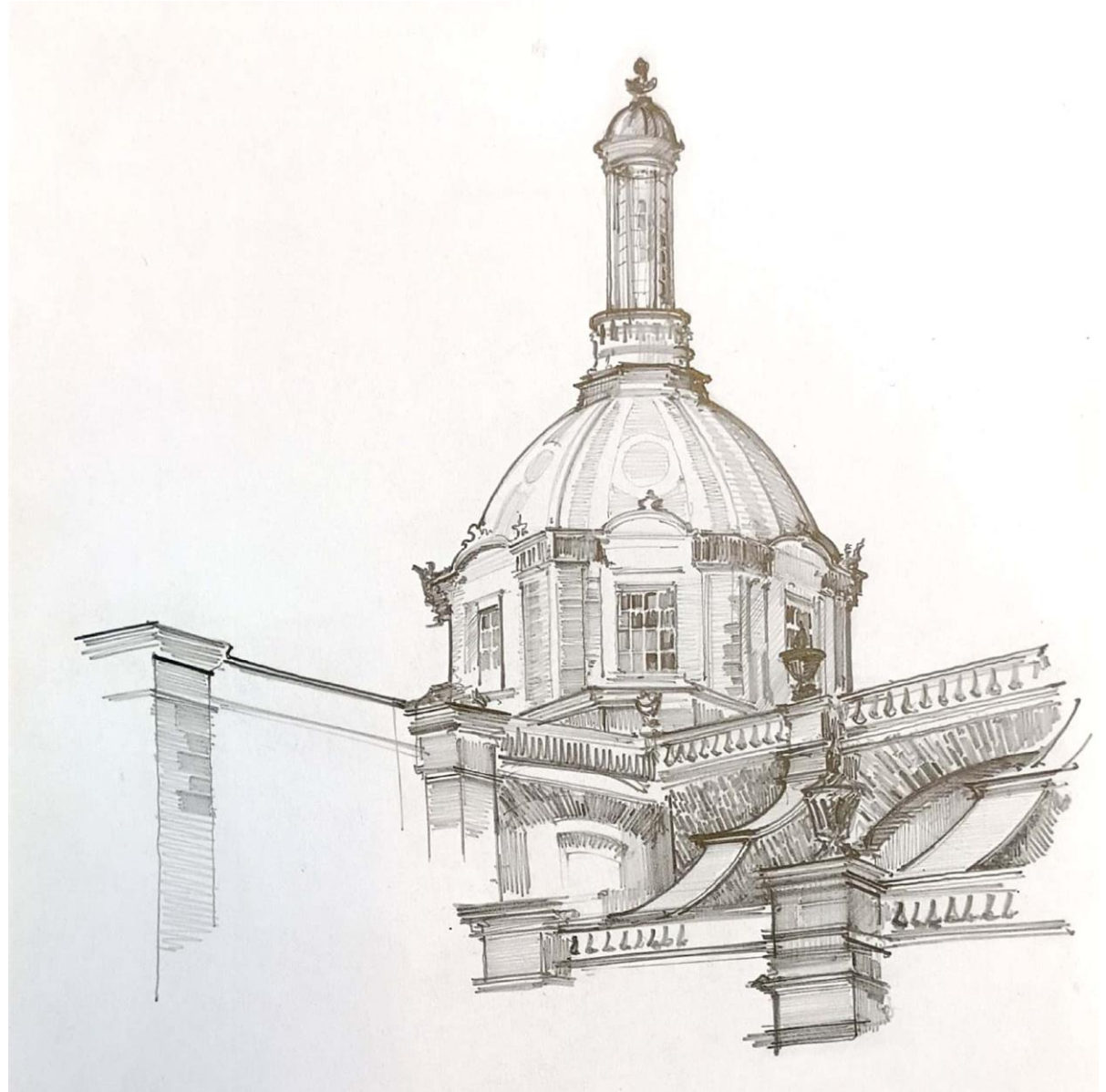


Figura 27 Dibujo de edificios históricos

Ante el dibujante aparecen articuladas las *formas puras* que originan el amasijo incomprensible para la mirada no educada, como estrategia de apropiación de los escenarios urbanos, el dibujo resulta una de las más importantes, pues además de revisar y registrar las apariencias visibles, su proceso intelectual puede ir más lejos imaginando variaciones de la realidad para proponer posibles soluciones a las *imperfecciones descubiertas*.

El dibujo no termina en la representación mimética dado que en la memoria del dibujante se alojan *estudios estereotómicos* de fragmentos de realidad para reciclarse en futuros proyectos o dibujos de invención. Cada copia de una escena urbana o de la vida cotidiana lleva implícita la apropiación de esta. Una vez trasladada al dominio del dibujo, la realidad así poseída, puede transformarse en otra realidad intervenida, en la que sólo lo de interés para el dibujante es enfatizado o magnificado desplazando lo demás a planos secundarios o irrelevantes.

El dibujo encuentra la belleza en donde otros medios no son capaces de reconocerla, por eso es indispensable para la construcción de la imagen de la ciudad pues rescata para otros los motivos perdidos entre la contaminación visual. Hace falta la mirada sensible cultivada en el dibujo, adiestrada en descubrir la armonía diluida en la inmensidad urbana. Sobre todo, en las megalópolis como la Ciudad de México, particularmente su Centro Histórico cuya riqueza arquitectónica se ha afectado por las desafortunadas intervenciones llevadas hasta la destrucción de edificios completos. En las panorámicas del Primer Cuadro el conjunto arquitectónico aparece discontinuo, interrumpido, ya sea por la irrupción de edificios ajenos al contexto o por la ausencia de otros provocada por su demolición.

No obstante, esta importante pérdida del patrimonio arquitectónico, en lo general el Centro Histórico de la Ciudad de México constituye actualmente el sector urbano de mayor densidad de edificios con valor histórico y artístico, significando una gran variedad de escenarios polifacéticos dignos de representación por todas las maneras posibles, siendo la dibujística una de las más versátiles y ricas en posibilidades estéticas y estilísticas. Además, pese a su gran economía técnica, la profundidad analítica del dibujo aquilata en su verdadera magnitud *el valor plástico de las apariencias* del espacio público, interpretado como un sitio para la recreación y el disfrute. Pasear, detenerse, dibujar...

Del conocimiento y dominio del oficio del dibujo por los involucrados en la generación de la imagen urbana e inclusive del público en general, depende no sólo la apariencia, sino el interés en la apropiación del espacio público. No es posible apreciar lo que no se conoce...

### **3.3 EL DESNUDO, EL RETRATO Y LA CARICATURA COMO APROPIACIÓN DE LAS PERSONAS**

El desnudo, el retrato y la caricatura, han constituido tres de las principales maneras de representar uno de los temas supremos del arte: la figura humana. Cada una por sí misma representa a su vez un extenso e inagotable género artístico. Interpretado como el fundamento sobre el que se construye el arte occidental y a partir del cual han gravitado las academias de arte, el cuerpo humano continúa vigente como modelo insustituible para la

creación artística sobre la base de la convicción de que el hombre como espejo de la naturaleza y reflejo del cosmos confluyen en él: forma, armonía y vida.<sup>327</sup>

No es difícil entender la importancia del dibujo de desnudo cuando se reconoce en la figura humana la máxima expresión de la proporción y la armonía formal, la perfección de su diseño lo convierte en el modelo ideal por excelencia y cuya contemplación, recomendada por Inocencio III ayuda a desterrar “esa tristeza general que nos oprime”,<sup>328</sup> por lo que su estudio resulta obligado e indispensable en las artes plásticas y en aquellas disciplinas relacionadas

---

<sup>327</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 226

<sup>328</sup> Javier Gomá Lanzón, *Dignidad*, p. 24

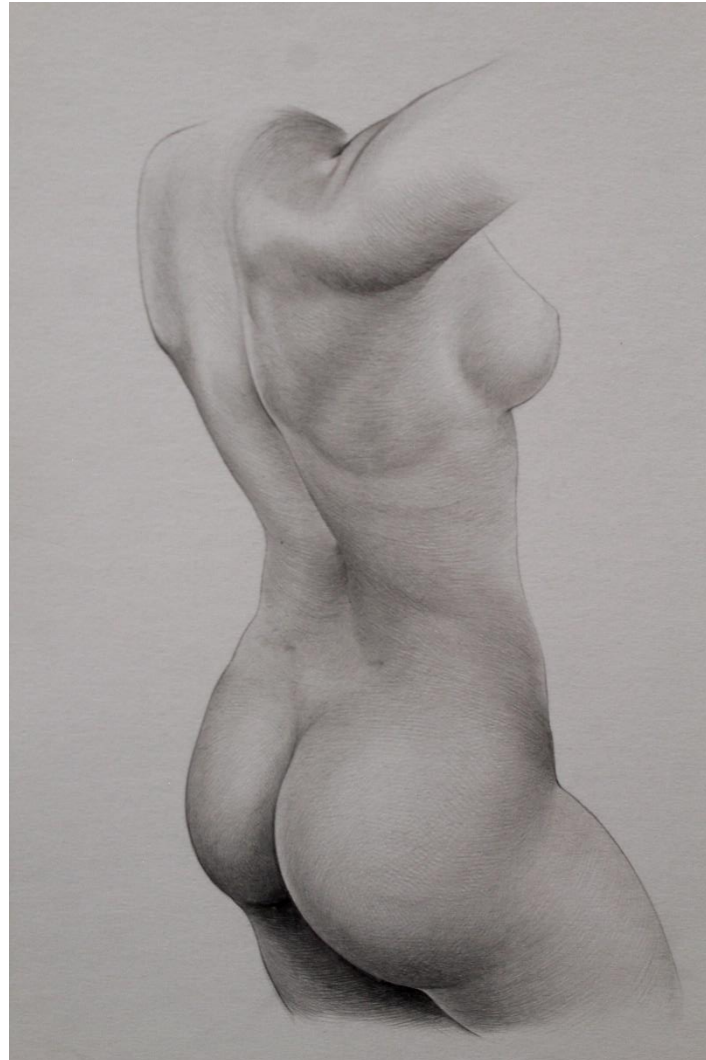


Figura 28 Dibujos de desnudos académicos

con la arquitectura y el diseño en virtud de ser el medio más completo e importante para adquirir y mantener una sólida base de conocimiento.<sup>329</sup>

En la Grecia clásica contemplamos la aparición del desnudo artístico, contraviniendo la concepción hebrea, en la mitología pagana son los dioses los que fueron creados a la imagen y semejanza de los hombres, instaurando con esto el canon antropomorfo.<sup>330</sup> Sin embargo, la representación del desnudo más que ser una imitación naturalista su intención era más bien idealista. En la forma humana se procuraba hallar un *ideal de perfección* que trascendiese la materia para evocar el alma, la pureza de la unión entre cuerpo y

<sup>329</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 226

<sup>330</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 185

espíritu. Desde el punto de vista Aristotélico, la interpretación artística del desnudo completa lo que la naturaleza no pudo terminar, evidenciando sus objetivos inalcanzados. **(Ver figura 28)**

A partir de entonces el desnudo ha tenido siempre diferentes connotaciones, por ejemplo, para la iglesia medieval existían cuatro categorías claramente diferenciadas:

La *Nuditas naturalis* era la propia de Adán y Eva antes de la caída, de mártires como San Sebastián o de los resucitados del Juicio Final, signo de inocencia natural. La *Nuditas temporalis* era signo de pobreza, de carencia voluntaria o impuesta y de desprendimiento de bienes, como en los casos de Job y de Francisco de Asís, o de María Magdalena como penitente. La *Nuditas virtualis* expresaba la ausencia de pecado, la limpieza espiritual, de donde deriva la expresión la verdad desnuda. Mientras que la *Nuditas criminalis* era la propia de la lujuria y la concupiscencia, la de la lascivia y la de las divinidades paganas y por ello tajantemente condenable.<sup>331</sup>

Es en el Renacimiento florentino que gracias al mecenazgo artístico laico se descubre con entusiasmo *el bel corpo ignudo*, lo que acarreó también una **epifanía** de la vieja iconografía pagana, con sus dioses y sus héroes desnudos. El resurgimiento de este interés por conocer y representar correctamente la realidad obedecía principalmente a la nueva actitud científica ante el mundo, que encontraba en el cuerpo humano, interpretado como máquina ante los ojos científicistas, el mejor modelo de estudio.<sup>332</sup>

Junto con el interés científico y académico, el dibujo descubre en la topografía del cuerpo las formas anatómicas de carácter erótico y sensual. Todo modelo es poseído al ser dibujado; acaso en una de las apropiaciones más completas y sublimes que se pueden hacer de una

---

<sup>331</sup> Roman Gubern, *op. cit.*, p. 197

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 200

persona. Pero el dibujante no queda indemne, “pues no es posible contemplar impunemente la belleza humana, y sobre todo la de los jóvenes donceles sin abrasarse de amor. He aquí el suplicio, tan deseado como inevitable.”<sup>333</sup> Y es que es innegable que la energía libidinal constituye una poderosa fuerza motriz en la humanidad, incidiendo de manera muy especial en la actividad artística.<sup>334</sup>

Lo asombroso de sus mecanismos, el equilibrio perfecto de sus proporciones y sus formas, aderezadas con los placeres sensuales y libidinales derivados de su tratamiento, colocaron al ser humano en el centro de las miradas de la ciencia, el arte y la filosofía, definiendo un nuevo concepto que habría de regir el pensamiento occidental: el *antropocentrismo*. Esta idea en la que se sustentó la modernidad concibió al hombre como la cima de la creación, como la manifestación superior de la naturaleza.

Considerado el centro del mundo, el hombre adoptó un protagonismo activo como creador, igualándose al Hacedor y con derecho a dirigir su derrotero.

La idea renacentista del hombre encontró su expresión plástica privilegiada en la estética del cuerpo humano, un nuevo arte figurativo que situó al ser humano como unidad de cuerpo y alma, en la cima de la creación, da origen a la vertiente moderna de culto al cuerpo humano con intenciones de reforma social.<sup>335</sup> Giovanni Pico della Mirandola afirmaba que la sustancia del hombre acoge en sí, por esencia propia, las sustancias de todas las naturalezas y el conjunto del universo entero. Mientras que para su maestro Marsilio Ficino, el alma humana

---

<sup>333</sup> Gilles Néret, *Miguel Ángel*, p. 7

<sup>334</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 179

<sup>335</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 11



era el centro de toda la armonía universal.<sup>336</sup> En el pensamiento renacentista la belleza del cuerpo humano representaba la encarnación de la armonía divina, pero al mismo tiempo, su grandeza espiritual se materializó en la grandeza de sus obras artísticas. Esto significa que el hombre es creación y creador en sí mismo, un ser con la capacidad de reproducir en sus obras la divinidad que él mismo representa. Dicho de otro modo, la creación artística puede considerarse un proceso de *autoapropiación y autorreproducción*.

Pero tal capacidad creadora no era gratuita, requería una rigurosa disciplina de aprendizaje de destrezas y dominio de habilidades, además de una sólida formación intelectual capaz de dar significado al trabajo manual. La creación artística, como producto de la autoapropiación es un proceso bipartito de carácter intelectual y manual, lo que explica la necesidad de la instauración de las Academias de arte y el hecho de que gravitaran en torno al desnudo, su tema axial por excelencia.

Es evidente que debemos creer que el estudio del desnudo contiene la morfología idónea para aprender a dibujar en el sentido más completo de la palabra, si se quiere mantener esta disciplina como eje de enseñanza en la formación artística.<sup>337</sup>

León Batista Alberti opinaba que el estudio del desnudo era la base del procedimiento académico de la pintura, recomendaba que, en las composiciones de grupo, se efectuara antes un boceto con las figuras desnudas. El desnudo junto con la perspectiva, fueron los dos grandes soportes estructurales de la composición pictórica renacentista. Por eso es que, al revisar la historia de la pintura y la escultura en Occidente, se encuentran abundantes

---

<sup>336</sup> Amador Bech, *El significado de la obra de arte*, p. 360

<sup>337</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 231

constancias de que el cuerpo humano o paisaje antropológico, haya sido el tema más recurrente.<sup>338</sup>

Lo mismo puede decirse también del trabajo arquitectónico, en este el espíritu renacentista le permitió vincular los aspectos estrictamente técnico-constructivos con la interpretación artística del cuerpo humano, del que procuró copiar sus proporciones para abstraerlas hacia la dimensión arquitectónica. La apropiación del cuerpo humano para la creación arquitectónica ha autorizado intervenciones hasta estructuras ontológicas que posibilitan la traducción de códigos antropomórficos a códigos arquitectónicos, es sin duda una de las apropiaciones con mayor dominio sobre el diseño del cuerpo humano.

Aunque puede considerarse un tema autónomo, completo por sí mismo, el desnudo suele enriquecerse con el tratamiento que le da el artista, el dibujo posee recursos que garantizan la exaltación de la figura, puede tratar con suavidad desde una delicada sensualidad hasta un erotismo intenso. El dibujo puede recoger cualquier emoción o sentimiento manifiesto sutil o vigorosamente expresado. El dibujo encuentra en la figura humana desnuda su mejor oportunidad de lucir sus posibilidades. El cuerpo dibujado constituye una representación suprema de la belleza. El desnudo *es el tema* del dibujo. Lo carnal en el dibujo, se torna espiritual. En la representación artística del desnudo, se rinde un homenaje a la naturaleza – a la anatomía corporal.<sup>339</sup>

El dibujo sublima, sacraliza lo venéreo, “quiere distanciar, limpiar, pero el sexo es cercano, sucio. El supuesto poder purificador del arte es insuficiente”.<sup>340</sup> No obstante, en

---

<sup>338</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 182

<sup>339</sup> *Ibid*, p. 183

<sup>340</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, p. 378

reconocimiento a las aspiraciones idealistas del dibujo, en Estados Unidos, por ejemplo, desde 1966 el Tribunal Supremo exculpa penalmente las representaciones sexuales que ostentan “valores redentores” de tipo literario, artístico o científico. “Otra cuestión es la de quién y cómo se definen tales valores redentores”.<sup>341</sup>

Esta redención puede alcanzarse mediante la significación expresiva que está presente en los gestos faciales y corporales de las figuras humanas representadas en las imágenes. Para su estudio y comprensión se debe considerar al cuerpo como un todo y a esta multiplicidad de gestos, actitudes y, en general, a toda la disposición del cuerpo humano como un conjunto de signos o códigos a la vez explícitos e implícitos que pueden ser descifrados con cierto grado de precisión. Entramos aquí en el terreno de la llamada comunicación no verbal que estudia al cuerpo humano en su conjunto, a partir de su capacidad de producir significados.

Para su interpretación se puede separar en dos grandes áreas analíticas para el estudio de la expresión facial y corporal de los modelos en las imágenes artísticas: la iconológica, que hace referencia metafórica a determinadas virtudes, vicios u otros aspectos de naturaleza moral, “con sus rituales, fantasías, vocación de clandestinidad, amor a las formas y a la teatralidad, como producto de la alta civilización que exige sensibilidad refinada, cultura literaria y artística y cierta vocación transgresora”.<sup>342</sup> Y la iconográfica, o mejor aún, figurativa, que remite directamente a la estructura gráfica de los significantes.

Como alegoría de las vanidades y de los vicios, el desnudo funcionó como mejor modelo. El cuerpo humano es el compendio de las virtudes más sublimes, pero también de los vicios

---

<sup>341</sup> Román Gubern, *op cit.*, p. 185

<sup>342</sup> Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, p. 115

más censurables, con el desnudo es posible la representación de cualquier emoción y sentimiento, por ser precisamente el contenedor de estos. Sus posibilidades semánticas resultan ilimitadas, desde simbolizar virtudes como la esperanza y la caridad hasta condenar lo efímero de la belleza y de la vida. (La inevitable caducidad de lo humano).<sup>343</sup> Aún fragmentado, el cuerpo logra representar la espiritualidad al trascenderse a sí mismo mediante la retórica de la materialidad de los órganos: la sangre, la llaga, la piel partida, simbolizando el sufrimiento y la gracia cristianos.<sup>344</sup>

Con la representación del desnudo, el *mironismo* del pintor, queda *legitimado y disculpado* en la contemplación del espectador de la representación. Este juego de dobles miradas establece una complicidad entre el espectador, el modelo desnudo y el artista, quien es realmente el auténtico mirón.<sup>345</sup> No obstante, pese a toda esta riqueza conceptual y plástica demostrada con abundantes evidencias históricas, resulta paradójico que en el momento presente en el que se dispone como nunca antes de información y documentos de gran

---

<sup>343</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 201

<sup>344</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 136

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 205



Figura 29 Dibujos de desnudos académicos

accesibilidad para profundizar en el estudio del cuerpo humano, se cuestiona e incluso se debilita este modelo de enseñanza.<sup>346</sup> **(Ver figura 29)**

Pero si el desnudo respeta el territorio psicológico del modelo, el retrato profundiza hasta los planos más íntimos del retratado buscando además del parecido físico, la personalidad y las emociones presentes durante la ejecución del dibujo. La *representación del ser* hace del retrato el más difícil de todos los géneros del dibujo y del arte, pero, así como el *espíritu* se exalta a través de los sentidos, la representación del espíritu es posible por sus manifestaciones sensibles. Así, las emociones y sentimientos expresados

---

<sup>346</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 229

facialmente son fácilmente aprehensibles en tanto que *encarnados*, resultan materializados en “el más complejo sistema de signos desarrollado por la naturaleza”.<sup>347</sup> Técnicamente esto significa una gran ventaja pues en el plano gráfico, el dibujo como producto está construido de líneas, la materia prima de su significante *representando algo*, no *siendo ese algo*.

Trasladar la realidad vista al código dibujístico, implica por parte del dibujante un *proceso hermenéutico* de interpretación y comprensión, su registro gráfico y la interpretación por parte del espectador en un segundo proceso hermenéutico. Entendido así el dibujante puede limitarse a descubrir en su modelo, además de los rasgos físicos de su fisonomía, todas aquellas emociones manifiestas *formalmente* en los gestos y expresiones. Su identificación, análisis y debida representación, facilitarán su correcta interpretación, de la precisión de la representación dependerá entonces la aproximación de la interpretación de su lectura.

En este sentido es conveniente desmitificar algunas ideas erróneas con respecto al trabajo del artista y de lo que suele describirse usando conceptos como *talento o don*. Si un retrato es capaz de representar una emoción, es *sencillamente* porque el modelo fue formalmente bien analizado y figurativamente bien registrado, contribuyendo de este modo a una correcta interpretación con pocas posibilidades de confusión. Se trata fundamentalmente de un ejercicio técnico de análisis y representación de formas construidas con líneas. Lo que esas líneas representen debe sustraerse durante su configuración gráfica. En el proceso dibujístico lo más conveniente es *no pensar* en el tema, cualquiera que éste sea, se debe desconectar durante el análisis del modelo, “despojándolo de la presencia de la significación en un proceso fenoménico, ejercicio extremadamente complicado, ya que por lo regular nos domina la

---

<sup>347</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y diseño, experiencia, creación y método*, p. 59

significación, el sentido semántico del discurso”.<sup>348</sup> Todo ha de visualizarse como formas poligonales cuyos perímetros se revisan línea por línea, ubicando con precisión los puntos de inflexión que definen su longitud y dirección. Al margen de lo que representen, las líneas primarias constructoras de las formas deben encontrarse en el modelo con la suficiente precisión y claridad para ser trasladadas al dibujo gráfico. No se puede dibujar sin entender las estructuras formales del modelo, no es posible suponer que las formas en el dibujo surgirán por casualidad. Aunque esto pareciera suceder mágicamente entre los trazos de un dibujante experimentado, lo cierto es que el proceso es de carácter altamente racional.

La *sensibilidad artística* necesaria en el dibujo de retratos va dirigida principalmente a la capacidad de análisis comparativo entre el modelo y el dibujo, medición y cálculo de ángulos y distancias. Todas estas acciones mentales, aunque de alta precisión en el retrato, se reducen esencialmente a análisis comparativos. Es importante insistir en esta aclaración, pues interpretado así, el dibujo pasa de ser un *talento exclusivo* de unos cuantos, a ser una *disciplina accesible* a una gran mayoría dispuesta a su aprendizaje en términos de oficio en el que *saber ver* resulta el punto de partida.

Resuelta la parte formal de su construcción, el retrato constituye el ejercicio más completo que en dibujo puede hacerse y un tema inagotable de estudio desde muchas perspectivas de la actividad artística. No es un género fácil pues su dominio requiere de mucha disciplina y experiencia. Puede alcanzar tantas variaciones estilísticas como retratistas existan, así como grados de apropiación e interpretaciones desde las tesis psicológicas en las que se basa mucho del arte contemporáneo, que reconoce las relaciones entre el subconsciente y el

---

<sup>348</sup> Julio Chávez Guerrero, *op. cit.*, p. 139

consciente desde los postulados del surrealismo.<sup>349</sup> En este sentido, como retratista Leonardo da Vinci introduce en cada figura un *alma* cuyas expresiones se revelan sutilmente en las miradas, las sonrisas y los ademanes, en el movimiento material del cuerpo. Imprimiendo vida por temor a dibujar *seres doblemente muertos*. A la belleza estática manifiesta en la proporción, la medida y el número, Leonardo añade a sus retratos el elemento dinámico y psicológico de sus modelos.

Por eso en sus pinturas la fluidez del movimiento es representada por una especial característica vinciana: *el sfumatto*. El boceto, el pequeño dibujo apresurado, el apunte compositivo, el rápido estudio de muchas posiciones posibles del sujeto constituyen muchas otras manifestaciones del concepto dinámico del movimiento que tanto le interesaba a Leonardo. Su concepción de movimiento, sin embargo, penetra hasta el movimiento interior, al suceso mental que mueve al rostro del hombre y que se asoma al exterior valiéndose del gesto facial y corporal. “A los movimientos del alma que reflejan los rostros”.<sup>350</sup> Por eso es innegable que el retrato representa un verdadero desafío técnico y **conceptual** que como género es por siempre un tema clásico de difícil dominio, pero de emocionantes resultados sobre todo cuando además del parecido físico se logra también reflejar la personalidad del modelo retratado y, más aún, como evidencia de virtuosismo: una emoción en particular. En este campo, como en casi todas sus manifestaciones, “la función del dibujo no puede reducirse a mero vehículo artesanal de ideas ajenas a sí mismo o únicamente a canal de salida de lo incontrolado o subconsciente”.<sup>351</sup>

---

<sup>349</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 190

<sup>350</sup> Marco Meneguzzo, *Leonardo Da Vinci, La invención*, p. 133

<sup>351</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *op. cit.*, p. 199



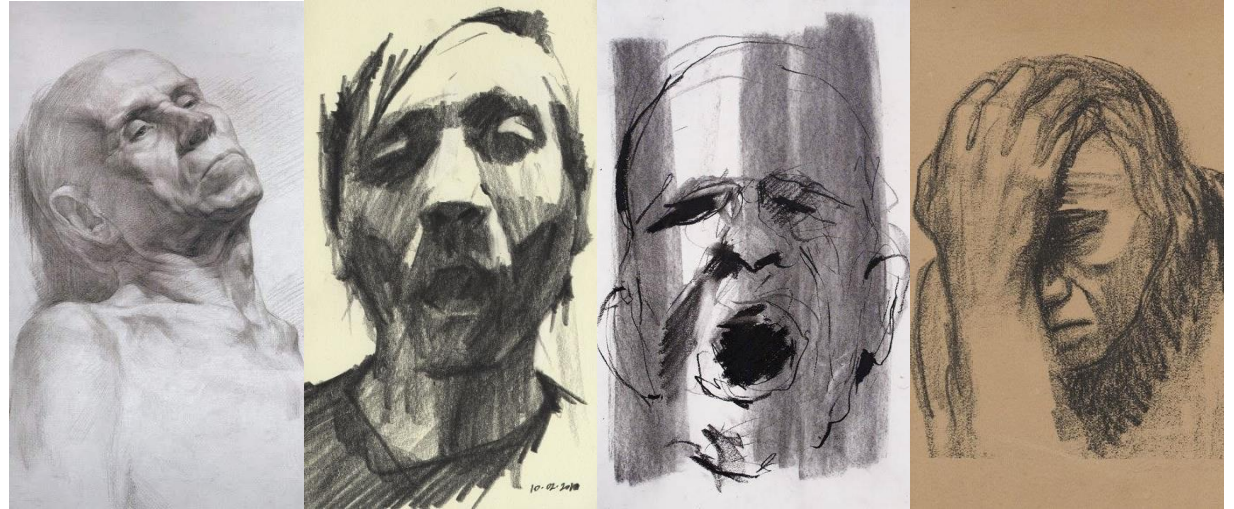


Figura 30 Dibujos de expresiones faciales

No es este un aspecto que debamos denostar actualmente pues como género resulta una disciplina más conceptual que plástica, en tanto que la observación ha de dirigirse al plano psicológico, a las formas del espíritu, es decir, las líneas deben trabajar simultáneamente formas visibles y formas invisibles, conceptuales. (Ver figura 30) Pues mientras una forma concreta puede interpretarse a través de la geometría y sus figuras abstractas, un sentimiento ha de mirarse con los cinco sentidos. En ese sentido, las relaciones personales y amistosas que unía a Nadar con sus modelos le permitieron ser el primero en descubrir el rostro humano a través del aparato fotográfico, sumergiéndose en la misma identidad de la fisonomía,<sup>352</sup> para

<sup>352</sup> Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, p. 41

alcanzar un acabado artístico excepcional. Si eso se da en la dimensión fotográfica, en la dibujística mucho más aún.

Por otra parte, la caricatura, como *versión lúdica* del retrato, es una tercera manera de apropiación de las personas, aparentemente ligera y jocosa pero profundamente reveladora de los defectos físicos y de los vicios de la personalidad del personaje caricaturizado.

La caricatura es el ejemplo más evidente de imagen adjetivada, cuya etimología deriva precisamente del italiano *caricare* (cargar los rasgos fisonómicos), pues en su distorsión expresiva está implícita una opinión del dibujante sobre el sujeto caricaturizado. Y de ahí deriva su reconocida capacidad ofensiva. Además, las imágenes muestran y ocultan a la vez, y en ocasiones lo oculto o ausente es más significativo que lo presente.<sup>353</sup>

En la caricatura, la apropiación de la persona alcanza un total dominio sobre su apariencia física e inclusive sobre sus características de personalidad. El caricaturista modela con total libertad los rasgos faciales afectando sus proporciones hasta el punto de la ridiculización. Cualquier rasgo interpretado como defecto es aprovechado para su representación acentuada.

La caricatura es el *retrato diseñado*, sin descuidar el parecido, los rasgos faciales se revisan con cuidado para encontrar en ellos las posibles transformaciones que contribuyan a fortalecer la identidad del personaje pretendido de acuerdo con una idea preconcebida. Atendiendo a las pretensiones semánticas, la intervención al modelo puede tener diferentes grados de caricaturización en un *proceso de diseño* en el que se evalúan las soluciones plásticas de los rasgos físicos y de personalidad que mejor describan al personaje en lo

---

<sup>353</sup> Gubern, Román, *op. cit.*, p. 36

general o en una situación específica. Prácticamente la caricatura se construye en *un proceso simultáneo de dibujo y diseño* que desde los primeros trazos se presentan fusionados.

No es un género fácil de dibujo, aún a los buenos retratistas, con frecuencia les resulta difícil encontrar las mejores soluciones. A este respecto, es de lamentar que *la audacia en la expresividad plástica* se pierda entre los ocho y nueve años, edad en la que comienza un desinterés progresivo por el dibujo, al sustituirlo por otras aficiones más socializadoras como el juego y el compañerismo.<sup>354</sup> Es muy probable entonces, que los grandes dibujantes y en particular los caricaturistas, nunca hayan perdido esa *fascinación infantil* por la expresión gráfica.

En la concepción de la caricatura las fuerzas motrices generalmente no procuran la exaltación de las virtudes del modelo, por el contrario, conllevan una intención inherente de exhibición, ridiculización o condena. En este sentido la caricatura como apropiación autoriza al dibujante a transformar a su modelo tanto como sus habilidades y destrezas se lo permitan. **(Ver figura 31)** Literalmente la fisonomía y personalidad del caricaturizado están en manos del dibujante, de allí *lo peligroso* que significa para quienes su apariencia física dista de ser atractiva o cuyas acciones no constituyan un modelo de conducta. Sin duda, como apropiación de las personas, la caricatura puede llegar muy lejos, incluso a la manipulación y adoctrinamiento de las masas. “En tiempos de Madero, la caricatura costumbrista fue uno de los vehículos que usó la élite del antiguo régimen para transmitir sus ideas al bajo pueblo (con el que no tenían trato); el mensaje parecía ser: ‘este monito que se parece a ti dice las cosas que seguramente tú piensas’ ”.<sup>355</sup>

---

<sup>354</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 252

<sup>355</sup> Rafael Barajas, *El universo estético de Ernesto García Cabral*, p. 99



*Figura 31 Caricaturas de personajes, Vladimir Putin, Papa Francisco I*

Actualmente en contraposición con la caricatura y adoptando un nuevo enfoque de la autorrepresentación, el autorretrato ha rebasado la necesidad legítima de autoestima, llegando al extremo de constituirse en ícono de la egolatría, *la imagen de culto al egoísmo*. Como nunca en la historia de la imagen, el autorretrato es actualmente el tema más representado y además difundido. **(Ver figura 32)**



Figura 32 Dibujo de autorretrato, Leonardo Da Vinci y Rembrandt

La afición popular por la autoimagen en su versión contemporánea denominada *selfie*, ha devaluado su naturaleza ontológica de autorreconocimiento y autorreflexión introspectiva limitándose a la apariencia superficial, a lo sumo contextualizada y avalada por el escenario. Pareciera que en esta moda por las *selfies* y su difusión en las redes sociales se buscara más el reconocimiento ajeno antes que el propio en un juego de intercambio recíproco de aprobaciones y autoconfirmaciones.

Partiendo de esta atracción colectiva hacia la imagen y sobre todo hacia la autoimagen, es posible que mediante sesiones de dibujo en el espacio público auxiliadas por estrategias e instrumentos se puedan retratar y autorretratar aquellos interesados en el oficio y quehacer del dibujante como productor de una gráfica de mayor valor intelectual, estético y *además autónomo, esperando que la dialéctica se centre en perfilar los criterios estéticos que son lo único que incide exógenamente en el concepto de arte.*<sup>356</sup>

Con una visión colectiva e interpretado como un oficio tradicional e inclusive de carácter artesanal, el dibujo puede ser aprendido mediante estrategias que fragmentan el dibujo en dos grandes secciones: el interno, como actividad mental y el externo entendido como actividad manual. Abordado en primera instancia como trabajo mecánico con matices artesanales, el aprendizaje del dibujo se facilita al presentarse con mayor claridad los fundamentos que lo sustentan y los principios rectores que lo configuran. Una vez *asimiladas* las tareas básicas de carácter mecánico, el acceso al plano conceptual del dibujo resulta como una consecuencia natural que comenzará a fluir en los dos sentidos, consolidando su dominio técnico como trabajo manual y su conocimiento como disciplina intelectual. A este

---

<sup>356</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 90



campo, al mental, corresponde el tema y su campo semántico. Dibujarse a sí mismos sería un interesante ejercicio de trabajo comunitario con posibilidades documentales y de socialización mediante la identificación.<sup>357</sup> **(Ver figura 33)**



Figura 33 Personajes urbanos

---

<sup>357</sup> Rigoberto Gallardo y Joaquín Osorio, *op. cit.*, p. 200

### 3.4 SEMANTIZACIÓN COLECTIVA DE LAS APROPIACIONES

Es interesante que aún antes de que se generaran *activamente* los primeros registros gráficos, ya existiera desde muy temprano, la capacidad de proyección imaginaria del observador que le permitía reconocer o interpretar formas en las configuraciones de las nubes o de las rocas, constituyendo un arte proyectivo concebido en la imaginación del observador de la naturaleza.<sup>358</sup> Ya en el arte rupestre es posible encontrar evidencias de que valiéndose de los contornos naturales de las rocas, de sus fisuras y otros accidentes de los relieves, el artista paleolítico completaba algunas figuras que parecían *ser sugeridas o propuestas* por el soporte. Este aprovechamiento o utilización de dichas exo-imágenes habla de la *capacidad proyectiva* que antecede inclusive a los primeros registros producidos por el trazo del dedo en el barro o la superficie rayada por una piedra.

Sin duda se trata de una manifestación temprana de *semantización*. La tendencia humana es hacia la comprensión, procurando en el caos el orden, lo inteligible, encuentra significado en el texto con una actitud hermenéutica. Por eso, en la generación de imágenes, sea por proyección o por producción va implícita la intención de significación.

La afición por lo visual, por la imagen, derivó pronto en su *producción activa*, no se limitó solo a la *proyección pasiva*. En un afán por aproximarse a la imagen real, la representación figurativa de exactitud realista, fundada en Grecia y retomada más tarde en el Renacimiento era altamente valorada.<sup>359</sup>

---

<sup>358</sup> Roman Gubern, *op. cit.*, p. 21

<sup>359</sup> *Ibid.*, p.38



No obstante, el alto grado de iconicidad alcanzado en las representaciones de la realidad, han sido necesarios otros lenguajes para abarcar la totalidad de los componentes de la realidad y sus fenómenos, aunque solo aporten informaciones parciales.<sup>360</sup>

En esa búsqueda de significado se han desarrollado sistemas y convenciones que dan sentido a los nuevos medios masivos de reproducción y comunicación. Con el tiempo, cada modo de interpretar se adopta con menor resistencia que pareciera natural su instalación en el imaginario colectivo. Inclusive, al revisarse en retrospectiva, en poco tiempo resultará inconcebible que hubiese un momento en el que, por ejemplo, el *WhatsApp*, fuese una extraña novedad desconocida para las mayorías.

En una de las relaciones más tempranas presente en toda cultura, lo profano se vincula con lo sagrado en un intento por encontrar significado en lo inexplicable de la naturaleza. Primero con un pensamiento mágico, después mediante una actitud religiosa y por lo tanto sagrada, la humanidad ha intentado a través de su relación con la naturaleza, encontrar significado a su existencia, apelando inclusive a un pensamiento liberado de la razón dispuesto a establecer relaciones propuestas por la ocurrencia audaz, la contradicción flagrante y hasta *la locura* mediante saber excitar esas asociaciones y en buscar sus implicaciones, según concluye Paul Valéry.<sup>361</sup>

En el ciclo antropológico que va históricamente del Homo loquens al Homo alphabeticus<sup>362</sup> se encuentra la anterioridad de la palabra hablada antecediendo a la palabra escrita. Este ciclo puede ilustrarse con el modelo bíblico registrado en el Génesis. En un inicio, Yhavé se

---

<sup>360</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 75

<sup>361</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y diseño, experiencia, creación y método*, p. 55

<sup>362</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 83

comunicaba con frecuencia con los hombres a través de su voz, posteriormente con la entrega de los Diez Mandamientos, las Tablas de la Ley, se establece la primera relación escrita, en la que, por cierto, resalta la prohibición de la representación icónica. No obstante, la estricta restricción iconoclasta en el mandato divino de construir el Arca de la Alianza da pie a una solución alegórica con “el vacío como representación de la Divinidad, es decir, la *irrepresentabilidad* de su esencia”.<sup>363</sup>

Este reto conceptual, de legitimar la visibilidad de lo inmaterial en forma de imagen perceptible, obligó a los artistas a abandonar la representación para buscar la significación. De nuevo, la búsqueda de la significación, se consolida en soluciones plásticas, la humanidad no puede renunciar a la semantización, pues sin ésta no podría darse el pensamiento.

En su propio cuerpo encuentra significado, una antigua tradición llevada hasta Roma colocaba cabezas de retrato sobre un hermoso cuerpo desnudo significando divinidad. Poco a poco los *códigos de significación* se fueron enriqueciendo y especializando. En la Europa del siglo XVIII, la valoración y análisis de las obras artísticas basadas en reglas, permitió a muchos aficionados aproximarse al arte como verdaderos profesionales.<sup>364</sup>

No obstante, debe reconocerse que mientras que lo estético puede ser captado por la sensibilidad cotidiana del hombre común percibido en las realidades que continuamente le generan experiencias estéticas, el artista en comparación, tiene las mismas experiencias, pero las intelectualiza o lo que es igual, las profesionaliza, en otras palabras, las artiza o convierte en arte. Entonces lo estético no es ajeno a las sociedades, pero sólo unos cuantos,

---

<sup>363</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 83

<sup>364</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 80

los artistas, añaden a la experiencia estética un valor intelectual, racional para traducirlo en producto artístico desde su particular visión de la vida misma.<sup>365</sup> De cualquier manera, en ambos casos descubrimos una atribución de significado o semantización de las realidades.

Se infiere que la artización de lo estético proviene del deseo de compartir con otros el goce estético con la esperanza de que también puedan experimentar lo que tanto ha impactado al artista, quien a veces verá con frustración las reacciones de indiferencia o hasta de repulsión de la gente que no encontrará el mismo significado de la obra.<sup>366</sup> Y aunque Juan Acha sostiene que la cultura estética precedió a la artística, como se ha citado anteriormente, debe reconocerse que “el arte es algo que tiene que existir en primer lugar para que la cultura pueda emerger”.<sup>367</sup> No es que estos conceptos se contradigan, por el contrario, parecen apuntalar desde dos visiones diferentes el reconocimiento de la necesidad humana de encontrar la significación tanto en las experiencias estéticas como en las artísticas.

Aunque para algunos estudiosos, la cultura estética viene a ser en principio más importante que las artes, lo cierto es que estamos frente al cuestionamiento de la segunda vía de Santo Tomás de Aquino: “las Causas Eficientes”. No es fácil determinar qué fue primero entonces, si lo estético o lo artístico, la posible respuesta que se propone es que ambas condiciones son simultáneas y codependientes de la constante consigna de significación.

Este proceso de *semantización* lo encontramos, sin dudarlo, en la imaginación necesaria para representar un animal con una línea o cualquier otra imagen. El lenguaje gráfico constituye un campo en el que la tridimensionalidad debe traducirse a una bidimensionalidad capaz de

---

<sup>365</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 54

<sup>366</sup> J. F. Martel, *op. cit.*, p. 32

<sup>367</sup> *Ibid*, p. 34

representar mediante símbolos equivalencias de la realidad. Es un espacio conceptual lleno de significados, en el código dibujístico la realidad representada es traducida a líneas con capacidad significativa cuyo valor absoluto lo representa su esencia geométrica: su longitud y su dirección.

Pero esta capacidad universal de semantización sólo es dominada por unos cuantos quienes intentando facilitar a los demás la comprensión del significado, desarrollan lenguajes de mayor claridad. Entre esta *minoría ilustrada* encontramos a los artistas quienes transforman los signos en símbolos. Son los artistas los que a través del arte capturan el símbolo y lo preservan de tal manera que pueda constituir una experiencia compartida. Se trata de una función exclusiva del arte pues difícilmente lo simbólico pueda transmitirse por otras vías. La pintura del Greco, por ejemplo, resultó ser un eficaz instrumento pedagógico al servicio de la verdad de la fe católica.<sup>368</sup>

Para Carl G. Jung el “símbolo es un término, un nombre o una imagen que puede resultarnos familiar en la vida diaria, pero que posee connotaciones específicas adicionales a su significado obvio y convencional”.<sup>369</sup> Esta definición constituye una expansión del concepto que sólo puede ser abarcada por la visión del artista. Lo superfluo, lo evidente para las mayorías, no representa un obstáculo para ver más allá, el artista agrega nuevos significados que integra a su obra en un enriquecimiento polisémico. “Al parecer, puede que existan vínculos subyacentes entre el impulso característico de determinados criminales y el del artista creativo”.<sup>370</sup> Asimismo, aún en lo evidente “la mirada del artista nos revela cualidades

---

<sup>368</sup> Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, *Materiales de sociología del arte*, p. 53

<sup>369</sup> J. F. Martel, *op. cit.*, p. 74

<sup>370</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 193

no descubiertas en la experiencia estética para activar la fantasía del receptor y su capacidad de significar lo desconocido”.<sup>371</sup> Aunque en el presente proyecto es de interés una visión naturalista, se reconoce la capacidad simbólica implícita en la primera.

Actualmente, resulta indispensable que el receptor de una obra de arte cualquiera opere con criterios actualizados que le permitan apreciar la generosidad de la obra mediante varias lecturas y valoraciones.<sup>372</sup> Es aquí en donde la capacidad de semantización de una sociedad actúa frente a la obra artística, es decir, en el *imaginario colectivo* se alojan nociones como: identidad, nacionalismo, costumbres, tradiciones, dichos populares, modismos, personajes del cine y de la televisión, leyendas urbanas, en fin, una variedad de *insumos conceptuales* que vinculan a las masas y las cohesionan en sus reacciones ante una obra en la que reconocen rasgos que le son comunes. Por ejemplo, “los artistas del Taller de Gráfica Popular, mayoritariamente de extracción popular, por experiencia propia conocían la realidad y reiteradamente declararon su vocación realista, pero evidentemente sabían que los seres humanos estaban hechos de una pasta defectuosa y que se rendía un mal servicio al pueblo poniéndole disfraces”.<sup>373</sup> Aunque lo cierto es que solo las grandes obras artísticas pueden suscitar múltiples interpretaciones e impresiones.

Lo importante no es lo que la obra dice sino lo que ésta quiere decir, ella es transligüística y transemiótica, por ende, le son consustanciales sus connotaciones posibles y nunca sus denotaciones. Por eso la obra artística evade ser unívoca y procura lo contrario, investirse de múltiples connotaciones y dirigirse no solo a la razón sino a los sentidos, provocando

---

<sup>371</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 137

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 147

<sup>373</sup> Humberto Musacchio, *El taller de Gráfica Popular*, p. 27

significados y emociones. A pesar de ello hay un aspecto de carácter epistemológico que debe tomarse en cuenta: la imagen física es ante todo un objeto, un objeto de conocimiento ajeno al sujeto de conocimiento, por lo tanto, es objetivo a diferencia de la imagen inmaterial, que es de carácter subjetivo.<sup>374</sup>

La *semantización* va más lejos, por la vía del arte lo subjetivo se convierte en objetivo mediante la creación artística o mejor aún, a través de la expresión artística, lo subjetivo alojado en el interior del territorio mental, sale de su confinamiento físico para volverse una vez exteriorizado en tangible y por lo tanto objetivo. En el interior subjetivo del artista hasta las peores situaciones o emociones, pueden trascender lo efímero de su existencia perpetuándose materializadas bajo la forma de objetos artísticos. En consecuencia, los elementos de la obra de arte no son neutros ni indistintos sino justamente han sido cargados con una energía y un valor específicos que los vuelven precisos, únicos y dramáticos en el sentido más amplio posible del término. Por eso la obra de arte expresa algo, no se limita a la presentación del objeto en sí mismo, su contenido va más allá.<sup>375</sup>

También es cierto que el significado en la obra de arte revela formal y materialmente su contenido. Es literalmente la manifestación tangible de la idea, la materialización del concepto que la produjo, en la obra de arte la forma y la idea se corresponden, la forma es la manifestación patente de la idea que la origina, configurando una unidad sustantiva en un conjunto articulado de conceptos y formas.<sup>376</sup> El dibujo constituye el ejemplo clásico de este binomio y de esta materialización. Hace visible, con gran economía, lo esencial de su

---

<sup>374</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 127

<sup>375</sup> Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 77

<sup>376</sup> Sarah Corona Berkin, *Pura imagen*, p. 23

contenido, el significante representando al significado. Y en dibujo el significante suele ser extremadamente básico, unas cuantas líneas pueden representar profundos significados.

En la expresión, la materia significa en sí misma y el significado no sólo es conceptual, sino también material: la materia, en su opacidad, tiene valor expresivo. En la expresión, en suma, no opera la separación artificial entre un significante material y un significado conceptual; tampoco se trata de que hay un significante “transparente” que deja ver un significado “encerrado” en su interior: algo así como una botella que deja ver su contenido.<sup>377</sup>

En su carácter artístico, el dibujo puede paralizar suscitando un estado emocional en el que la mente queda cautivada y se alza por encima del deseo y la repulsión. El verdadero arte permite en el receptor la libertad de actuar, pensar o sentir para configurar sus propios significados. Dirigir la reacción del espectador corresponde al *artificio* que “limitado al ser informativo, se convierte en mensaje, opinión, juicio, estímulo fisiológico o mandato”.<sup>378</sup>

En este contexto es conveniente *actualizar la noción de representación y de significado de lo representado*, tarea nada fácil en una era en la que en lo artístico abunda la literatura y escasea la producción. El “logos” está enfocado más en el discurso que en la creación, tal vez, sin haber reparado en este hecho, se ha retornado a los tiempos del *homo loquens* y abandonado al *homo pictor*. Es momento de redireccionar el curso y de frenar la inercia pues en el campo del arte se percibe una condición de esterilidad en la producción y en cambio una fertilidad excesiva de análisis, estudios, tratados y teorías, que más que estimular la producción, la han inhibido reduciéndola a un fenómeno pasivo de estudio, cuyo *diagnóstico*

---

<sup>377</sup> Fernando Zamora, *op. cit.*, p. 127

<sup>378</sup> J. F. Martel, *op.cit.* p. 40

avalado por la opinión colectiva, es que la *semantización* del escenario actual del arte, en lo general revela desilusión y desencanto.

Derivado de las coordenadas establecidas, por una parte, por el momento histórico y por la otra por el elemento humano de América Latina, la producción artística *local* se ubica en territorios dominados por el sentimiento estético hasta niveles hiperestésicos, consecuencia de un deficiente pensamiento lógico y crítico atribuible a una paupérrima cultura científica y racional.<sup>379</sup>

Por lo que no es posible insistir en el error de tomar el producto humano como una realidad global e indivisa sino como un fenómeno sociocultural (el dibujo incluido) con todos sus actores. La tendencia perniciosa de hacer arte para los artistas sustrajo del escenario al público y sus lecturas, dislocando la verdadera función de la actividad artística y sus significados, aumentando la distancia entre el artista y el público, derivada de una sobrevaloración de lo moderno.<sup>380</sup>

Es importante reconocer la facultad humana de la sensibilidad junto con uno de sus principales productos: las artes “cuya producción y consumo requieren previos aprendizajes verbalizados y potestativos”.<sup>381</sup> Si bien es cierto lo que argumenta Carl Gustav Jung de que los sentidos reaccionan ante los estímulos visuales y sonoros del mundo físico y trasladados desde la realidad al reino de la mente, no se debiera limitar a la *conceptualización* la experiencia sensorial hasta el extremo de anular o trastocar su significado, o lo que es lo mismo concentrar en el discurso lingüístico la *semantización* que de *modo natural* podría tener

---

<sup>379</sup> Juan Acha, *op. cit.*, p. 111

<sup>380</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, p. 32

<sup>381</sup> Román Gubern, *Patologías de la imagen, op. cit.*, p.36



en la colectividad con “el peligro de absolutizar la producción artística más allá del tiempo y del espacio, más allá de la historia”.<sup>382</sup>

La fórmula tradicional en la que el significante funcionaba como representante o continente del significado está diluyéndose para ser reemplazada por una interpretación que busca el significado en “las relaciones de la visión con la semántica” como declaró Semir Zeki. Además, se aprecia también parte del sentimiento de las personas que viven en un tiempo que gusta de las visiones personales y las acciones exclusivas de artistas individuales en “una época que parece rechazar los valores tradicionales de las clases privilegiadas y que alienta a los artistas para que se expresen libre y originalmente”.<sup>383</sup>

Revisar uno de los campos más bastos y complejos en variedad de signos y símbolos: el espacio público, desde una de sus representaciones de mayor potencialidad semántica: la literaria, resulta sumamente revelador de significados pues al poseer el poder exclusivo del lenguaje, su discurso es el más incisivo, capaz de penetrar en la relación crítica del sujeto con el espacio.<sup>384</sup>

La literatura y la poesía urbana, desde la emergencia de la ciudad industrial, han formado algunas imágenes que parecen insuperables desde el campo de las representaciones visuales. La ciudad representada con palabras se construye desde la experiencia del sujeto urbano, por lo que sujeto y espacio resultan inseparables. Y si el relato escrito o verbal funden al actor con su escenario, el dibujo puede surtir también el mismo efecto.

---

<sup>382</sup> Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, *Materiales de sociología del arte*, p. 45

<sup>383</sup> Susan Woodford, *El arte de mirar*, p. 15

<sup>384</sup> Marta Llorente, *op. cit.*, p. 349

Dentro del campo literario, en publicaciones impresas de categoría más *comercial*, los contenidos y opiniones tienen también una poderosa influencia en el gusto colectivo. Su periodicidad y amplia distribución consiguen instalarse con gran eficacia en la opinión pública. Moldean el gusto popular, imponen estilos de vida, aún en terrenos como la religión o la política.

A lo largo del siglo XIX la prensa jugó un papel preponderante en la formación de la identidad nacional pues por medio de ella se buscaba educar y crear costumbres públicas que favorecieran el establecimiento de los principios que debían regir en el país: la intención era modelar el comportamiento de los ciudadanos a través de la diversión.<sup>385</sup>

Casi no existen esferas de la vida en las que no intervengan, por ejemplo, la tendencia anoréxica propia del final del siglo XX, que masculinizaba a las modelos desvalorizando las curvas femeninas, podría atribuirse al canon impuesto por la Revista Playboy pues “un análisis de sus 577 números concluyó que la altura y la cintura de las modelos de las páginas centrales de la revista aumentaron, pero el pecho, las caderas y el índice de masa corporal (IMC) que relaciona altura y peso, disminuyeron”.<sup>386</sup>

Tan poderosa y evidente fue esa influencia que resulta tentadoramente inevitable asociar la *desencarnación* de los cuerpos humanos como una consecuencia de la avasalladora virtualidad de finales del siglo XX.<sup>387</sup>

---

<sup>385</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, p. VII

<sup>386</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 219

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 220

Lo cierto es que, en la actualidad la *semantización* de la realidad no se da desde la óptica artística sino desde la *artificiosa*, que lo último que pretende es una audiencia dividida, procurando una misma respuesta emocional en la mayor cantidad de gente posible.<sup>388</sup> El discurso de los artificios está dictado por la lógica del mercado. Todo aquello que pueda perturbar, aburrir o confundir debe eliminarse para mostrar una suavidad y sencillez perfectas. Lo que haga pensar, constituye un peligro, es la pérdida del arte mismo.

El artificio, según Joyce, presenta dos variantes, la primera: *el arte pornográfico* (no necesariamente de carácter sexual) llamado así porque induce en el receptor un deseo de posesión o de consumo del objeto percibido. La segunda provoca lo contrario, una actitud de repulsión, aborrecimiento o desprecio frente al objeto. Pero en ambos casos se apela más que a la sensibilidad, a los impulsos fisiológicos.<sup>389</sup>

La intencionalidad del artificio es la provocación, el sobresalto, la reacción sensorial motora. La *semantización* contemporánea de las masas, es decir, el significado, parece haberse reducido. Su empobrecimiento está *significando* la deshumanización irremediable.

La razón o contenido intelectual desaparecen de la narrativa cultural para ser reemplazados por experiencias estéticas de fácil consumo entre la sociedad de masas. Inconsciente de la ausencia de significado, pero satisfecha con la imposición de pensamientos totalizadores que la dirigen eficazmente, la sociedad actual se contenta con el espectáculo como estilo de vida.

---

<sup>388</sup> J. F. Martel, *op. cit.*, p. 42

<sup>389</sup> *Idem*

“En nuestro mundo, la realidad ha sido reemplazada por formas de entretenimiento que requieren poca actividad mental y que alientan la apatía y la indiferencia”.<sup>390</sup>

Preocupados por la *pasividad intelectual* que esta actitud representa, se propone la *acción artística* como fuerza contraria capaz de transformar el consumo de lo visual en una producción consciente y artesanal de material gráfico vertido principalmente en obra dibujística. Milton Glaser, así reconoce la influencia del dibujo:

El pensamiento cambia nuestras vidas y nuestro comportamiento. Creo que dibujar funciona de una forma parecida. Soy un gran defensor del dibujo, y no necesariamente para llegar a ser un ilustrador, sino porque creo que el dibujo transforma el cerebro de la misma manera en que la búsqueda de la nota correcta modifica el cerebro de un violinista. Dibujar también te hace ser más atento, te obliga a prestar más atención a aquello a lo que estás mirando, lo cual no es tan sencillo.<sup>391</sup>

El modelo *lúdico* de producción plástica propuesto en este proyecto, parte de la afición colectiva por la imagen y del sentido de identidad derivado de la gráfica costumbrista y del cine nacional de la época de oro, confirmando la vigencia de su significancia y la permanencia del interés popular por el retrato de tipos mexicanos. Así, a través de una serie de *apropiaciones* mediante el dibujo ejercido como oficio, con técnicas tradicionales, abordando temas *sociales de carácter popular* representados por los personajes urbanos (**Ver figura 34**), permitirá un acercamiento de éstos con el espacio público, en “una *integración como pretexto* para explorar el arte, en un modelo de trabajo para ejemplificar cómo la educación artística no es inaccesible cuando existe la *suma de voluntades*, ánimo que además va

---

<sup>390</sup> Milton Glaser, *op. cit.*, p. 51

<sup>391</sup> *Ibid*, p. 44

contagiando a otros estratos sociales”,<sup>392</sup> a reapropiarse de las calles “con la autonomía expresiva e identidad que solo una sociedad ya formada y fiel a sí misma puede alcanzar”.<sup>393</sup>



Figura 34 Personajes de la calle

El siguiente capítulo presenta algunas estrategias configuradas como operaciones propias de un oficio en un intento por incentivar la producción *artesanal* y *artística*. También se aborda una descripción de la máquina de dibujo y los principios geométricos en los que basa su funcionamiento.

---

<sup>392</sup> Km CERO (septiembre 2016, no. 96) Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México, p. 8

<sup>393</sup> Jorge R. Bermúdez, *Gráfica e identidad nacional*, p. 188

# ESTRATEGIAS E INSTRUMENTOS DE DIBUJO



CAPÍTULO

IV



## CAPÍTULO IV

### 4.1 EL DIBUJO EN EL ESPACIO PÚBLICO DEL CENTRO HISTÓRICO

Mientras que la naturaleza no caduca ni envejece, pareciendo inmune al flujo del tiempo, las producciones humanas en cambio fenecen pronto, de vigencia corta caducan para finalmente ser desechadas. Por el contrario, en la naturaleza sus sistemas se mantienen en constante renovación, los ciclos naturales se suceden interminables, *la naturaleza se autoconserva*, se renueva permanente y generosamente diluyendo cualquier *concepto de pobreza*.

La humanidad en cambio, configurada en estructuras sociales asimétricas y desequilibradas, concentra las riquezas en unos cuantos, hundiendo a las grandes masas en la pobreza. En el escenario urbano, principalmente en las grandes metrópolis, la diferencia entre clases resulta más evidente. A veces en delimitadas áreas, muchas otras conviviendo entre difusos linderos, la miseria y la riqueza evidencian la injusticia humana.

Aunque totalmente inadmisible la pobreza en la que la mayor parte de la humanidad ha aprendido a vivir; se reconoce como inevitable, inherente a las estructuras sociales que encuentran en esa condición, una razón para aceptar resignada y pasivamente las precariedades de los que aún tienen trabajo, pero que podrían ser todavía peores con el desempleo.<sup>394</sup> Paradójicamente, es en las grandes ciudades donde la pobreza resulta económicamente menos justificable y socialmente más impactante. “Las cosas no marchan muy bien cuando los pobres se vuelven las inevitables víctimas colaterales del consumismo insensible”.<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> Sarah Corona Berkin, *Pura imagen*, p. 31

<sup>395</sup> Javier Covarrubias, *Anuncios espectaculares de la Ciudad de México*, p. 58

En los escenarios urbanos, antrópicos por definición, la pobreza adquiere un singular protagonismo vertido y materializado en los barrios, códigos, vocabularios, *estéticas* y sobre todo en los personajes, cuya condición de marginalidad se revisa y retrata en este proyecto de investigación y producción plástica con una *intención de reconocimiento y dignificación de su persona*, al menos en un primer acercamiento desde la dimensión dibujística.

En uno de los mejores documentos cinematográficos sobre el tema, la miseria urbana es retratada en la película mexicana de Luis Buñuel “**Los Olvidados**” filmada en 1950. Fotografiada por el maestro Gabriel Figueroa, la crudeza de los escenarios y sus personajes, se nos presenta con admirable maestría. La estética de lo sórdido en su máxima manifestación, representada también por otros fotógrafos, de entre quienes destacan Nacho López, Héctor García y Juan Guzmán. **(Ver figuras 35)**

*Figura 35 Imágenes de la película de Los Olvidados y fotografías de Nacho López y Héctor García*



*Ilustración 35.1*



*Ilustración 35.2*



*Ilustración 35.3*





*Ilustración 35.4*



*Ilustración 35.5*



*Ilustración 35.6*



*Ilustración 35.7*



*Ilustración 35.8*



*Ilustración 35.9*

Este tratamiento estético de la imagen de los marginados demuestra que visto desde una óptica artística y cinematográfica; la miseria extrema, lo sórdido, puede *dignificarse* y *sublimarse* en un sentido poético en el que se reconoce un regodeo *miserabilista*.<sup>396</sup> “Cabral imagina un México donde las diferencias de clase se anulan si se le concede a lo pintoresco un sitio respetable. Si lo no visto por los sectores dominantes es susceptible de tratamiento artístico, lo pintoresco es el preámbulo de lo estético y, también, la riqueza de la pobreza.”<sup>397</sup>

Antecediendo a esta interpretación estética desde la perspectiva gráfica, los menesterosos y marginados ya han sido retratados y caricaturizados por grandes dibujantes, algunos por artistas europeos como documento antropológico, otros por nacionales con pretensiones costumbristas para el fortalecimiento de la identidad nacional,<sup>398</sup> constituyendo una temática tradicional de la cultura gráfica popular desde finales del siglo XIX extendida hasta la actualidad. Pero no solo los escenarios y situaciones de las clases bajas se abordan, también las diferencias sociales exacerbadas por las ambiciones de ascenso de clase encuentran en José Guadalupe Posada uno de sus mejores críticos capaces de retratar con aguda visión el espíritu clasista no superado hasta nuestros días. Y pese al inmenso obstáculo que significó la guerra civil para el desarrollo artístico, además de la muerte de Posada en 1913, es innegable “el florecimiento del cine y la fotografía, como lo prueba el acervo del Archivo Casasola, en el que los talleristas tuvieron todo un arsenal temático y una generosa fuente de sugerencias formales, propiciando el resurgimiento hacia 1921, del grabado mexicano,

---

<sup>396</sup> Néstor García Cancini, *Los nuevos espectadores*, p. 78

<sup>397</sup> Rafael Barajas, *El universo estético de Ernesto García Cabral*, p. 100

<sup>398</sup> Rafael Barajas, *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México, caricatura costumbrista mexicana del siglo XX*, p. 19



especialmente el que se ejecuta en madera”.<sup>399</sup> Por su parte Gabriel Vargas en su revisión de la vida urbana en los barrios populares logra en *La Familia Borrón* un profundo análisis sociológico presentado sin tapujos, pero de manera festiva, ingeniosa y graciosa. **(Ver figura 36)**

Esta *capacidad jocosa de aceptación resignada y estoica* de las adversidades, aderezada con un humorismo aprendido o heredado *muy mexicano* encarnado en los personajes callejeros vinculados por lazos sociales entre iguales como el *compadrazgo*,<sup>400</sup> ha contribuido eficazmente a la distensión de situaciones que de otro modo resultarían insufribles. “La amistad sacude el ensimismamiento egoísta al que siempre está tentado el individuo, lo pone en un contacto estable con otro como él y crea entre ambos una ley”.<sup>401</sup>



Figura 36 Familia Borrón

<sup>399</sup> Humberto Musacchio, *El taller de gráfica popular*, p. 22

<sup>400</sup> Larissa A. de Lomnitz, *Cómo sobreviven los marginados*, p. 173

<sup>401</sup> Javier Gomá Lanzón, *Dignidad*, p. 136

“Por intermediación de los tipos populares la sociedad se vuelve comunidad, lo marginal se ufana de sus jerarquías valorativas y lo cotidiano localiza la alegría de la repetición. Al país que crece en el peor de los desórdenes, a los trastornos que se vuelven instituciones, Cabral les opone su convicción dibujística: aquí las diferencias son siempre inferiores a las semejanzas”.<sup>402</sup>

Esa *devoción al relajo* resultó ser para “los caricaturistas mexicanos del siglo XX uno de sus motivos favoritos, destacando aquellos que lindaban con la picaresca: el cortejo amoroso, la parranda, la vida nocturna, la delincuencia y la política”.<sup>403</sup>

Sin embargo, la abstracción visual desconectada de la vivencia real matiza la experiencia. Reducida a la sensación visual cualquier realidad puede ser más tolerable una vez aislados otros estímulos sensibles o inclusive el *riesgo de exponerse* personalmente al hecho real. Pero, esta *aparente ventaja de mutilación sensorial de la experiencia* reduce la verdadera dimensión del problema impidiendo la *sensibilización plena* del espectador y en consecuencia inhibiendo la posibilidad de conmovirse para actuar a favor de la solución. Lo deseable sería rehuir de la indolencia y, por lo contrario, escandalizarse, pues:

La sensación de escándalo no suele quedarse en una compasión benevolente y resignada, sino que tarde o temprano acaba desencadenando un movimiento activo de cambio social destinado a terminar con esas situaciones estables de indignidad que ahora son sentidas como absolutamente inadmisibles, dando así continuidad, con una causa o con otra, a la revolución permanente.<sup>404</sup>

---

<sup>402</sup> Rafael Barajas, *El universo estético de Ernesto García Cabral*, p. 100

<sup>403</sup> Rafael Barajas, *¡Así somos! Andrés Audiffred y su México, caricatura costumbrista mexicana del siglo XX*, p. 33

<sup>404</sup> Javier Gomá Lanzón, *Dignidad*, p. 39

Presentadas en blanco y negro, en imágenes acromáticas, los escenarios y situaciones más extremos pueden resultar hasta *atractivos*, pareciera que el simple recurso de representar en blanco y negro confiere a las imágenes una *dignidad* suficiente para atrapar nuestra atención. Gabriel Figueroa atribuye al uso del blanco y negro el haber hecho posible colocar la *imagen* de México en el mundo.<sup>405</sup> Esta fascinación por los grises podría explicarse tomando en cuenta la fisiología del cerebro que, ante *la tensión que le impone* la exposición prolongada a un color, invoque a su complementario simultánea o sucesivamente en un *intento de neutralización*, proceso al que seguramente se deba la *fácil aceptación* de la imagen resuelta representada en grises contenidos entre el blanco y negro.

Todo este amasijo, esta dualidad físico-conceptual de personajes y escenarios del espacio público, significa para el presente proyecto de investigación-producción, un interesante campo de estudio y experimentación, en virtud de que en su ámbito se probarán conceptos y estrategias con la intención de que sean evidentes, exhibiéndolos y presentándolos *públicamente*.

Dicha carga conceptual, perteneciente al espacio público, en tanto que, de dominio público, constituye una parte estructural de la identidad colectiva con múltiples lecturas e interpretaciones, como la *romántica* de este proyecto interesado en la conservación de las tradiciones y el tejido social urdido con éstas, apelando al imaginario patrimonialista, en una rendida afición por la influencia del pasado sobre el presente. Así, mediante estas intervenciones de carácter *lúdico-didáctico* en el espacio público, se pretende revertir los efectos de la *sobremodernidad* tendientes a generar *no lugares* como consecuencia de la

---

<sup>405</sup> Néstor García Cancini, *Los nuevos espectadores*, p. 78

pérdida de la identidad y el anonimato, propios del consumismo ejercido en *espacios privatizados maquillados de públicos*. A este respecto el antropólogo francés Marc Augé advierte que la proliferación de los *no lugares* pone en peligro el sentido cívico de la ciudad, dejando las urbes sin riqueza, diversidad y pluralidad, es decir, sin contenidos.

Por eso, en franca contraposición a este desmantelamiento cultural y de tradiciones, *la puesta en escena* de los dibujos generados en este proyecto se hará en lugares y espacios (físicos y temporales) que muevan a la contemplación, en oposición al *vistazo consumista*, para después exportarse a emplazamientos considerados *no lugares* en un intento de construcción de identidad y apropiación de los espacios públicos.

La formación en la observación de lo real y de la génesis de las imágenes en uno mismo a través del dibujo puede constituir un arma que con la participación activa del pensamiento plástico, convierta al espectador en sujeto más consciente, menos subordinado a los dictados de las estrategias de imagen y menos aletargados frente a sus consecuencias.<sup>406</sup>

El Centro Histórico de la ciudad de México facilita esta intención, su riqueza histórica y cultural materializada en la grandeza arquitectónica, resulta ser el mejor escenario para este ejercicio en el que se revisarán algunas condiciones particulares del Centro Histórico como sede de esta propuesta de intervención urbana con intenciones artístico-sociales que intentará enlazar, *con el lazo de la línea dibujada*, diferentes aspectos de gran interés contenidos todos en la inmensidad de los dominios del Dibujo.

El modelo propuesto de producción artística con *matices didácticos* se configura a partir de una analogía entre dibujo y espacio público, estableciendo relaciones conceptuales en los

---

<sup>406</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 205

que las estrategias del dibujo externo se revelan en el espacio público, *divulgando*, “sacando a la luz las escondidas ideas del dibujo especulativo”.<sup>407</sup> Para lograr esto se retomará el concepto renacentista que sostenía que el dibujo era la idea revelada, la primera manifestación visible del concepto. Al estar expuesto a la vista, se torna público en tanto que evidente, manifiesto y conocido. Una idea, en contraposición es privada, sólo hasta que se expresa o se hace manifiesta mediante su *materialización*, resultará evidente, pública.

Asimismo tanto el dibujo, como el espacio público resultan ser *campos de prueba*<sup>408</sup> en los que sus respectivas manifestaciones se experimentan probando límites, determinando qué funciona y qué no, tratando de no comprometer la armonía construida, pero que al mismo tiempo está “probando la eficacia de las armas, realizando planes estratégicos de avance, de conquistas de nuevos territorios y recursos”.<sup>409</sup> Interpretado como un terreno fértil en el que crecen las ideas, el dibujo puede compararse al espacio público como lugar en el que se prueban las conductas, se fijan límites y se convive en armonía. Las acciones en el dibujo y en el espacio público, manifiestas a la vista, procuran el equilibrio de sus expresiones en sus respectivos campos.

Aunque no formal en el sentido estrictamente escolarizado pero atendiendo a los postulados de Herbert Read, este modelo de acercamiento al arte a través del dibujo, reconoce que el individuo es inevitablemente único y cuya singularidad, por ser algo que no posee ningún otro individuo será de valor para la comunidad, reconciliando dicha singularidad individual con la unidad social favoreciendo el desarrollo integral del individuo.<sup>410</sup> Este binomio individuo-

---

<sup>407</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, p. 396

<sup>408</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *op. cit.*, p. 46

<sup>409</sup> Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, p. 193

<sup>410</sup> Alberto Facundi Mossi, *El Dibujo, enseñanza aprendizaje*, p. 111

sociedad, además de incentivar el trabajo colectivo contribuye al fortalecimiento del tejido social, hoy debilitado por el individualismo exacerbado. Se trata de fortalecer la noción de **“arte urbano como una acción social”**<sup>411</sup> y articularse a partir de experiencias que construyan **una voz colectiva** e incluyente de todos en la vida social y cultural<sup>412</sup> que empodere a grupos barriales para entender que sus pensamientos y actividades son igual de valiosas que cualquier objeto presente en un recinto cultural. “En ellos reside una mirada y una voz que permite construir una imagen más honesta y completa del barrio”.<sup>413</sup>

Así pues, a fin de reivindicar el espacio público desde acciones colectivas y artísticas como la forma más benigna y esencial de crear comunidad<sup>414</sup>, se propone un modelo inspirado en la disección zuccariana del dibujo en *interno y externo*, sus dos máximas categorías ontológicas, que posibilita establecer analogías entre el primero con el espacio privado, en tanto que arcanos y entre el segundo con el espacio público por su calidad común de *evidenciados o revelados*. Toda acción ejecutada en el espacio privado quedará tan oculta como los procesos del dibujo interno. Es en su manifestación materializada y por lo tanto visible, que el dibujo se vuelve externo y por lo tanto público. Esto significa que *el aprendizaje del dibujo*, dicho en estos términos, debe seguir dos orientaciones principales: la búsqueda de conocimientos y comprensión de las imágenes (ámbito privado) unido a la búsqueda de la representación objetiva (ámbito público).

---

<sup>411</sup> Revista Km Cero, septiembre 2016, número 96, Pamela Ballesteros, *Arte como hacedor de comunidad*, p. 8

<sup>412</sup> *Fábricas de arte y de oficios de la Ciudad de México, Quince años de navegar el siglo XXI*, p. 23

<sup>413</sup> Revista Km Cero, septiembre 2016, número 96, Pamela Ballesteros, *Arte como hacedor de comunidad*, p. 7

<sup>414</sup> Milton Glaser, *op. cit.*, p. 55



Los conocimientos, propician la ordenación, el análisis y síntesis, la resolución de problemas relacionados con la visualización, sensación y percepción de imágenes y su comprensión para poder llegar a la representación de las formas.<sup>415</sup>

Se insiste en esta concepción pues constituye el terreno en el que se emplaza el discurso y las aportaciones propias. Tradicionalmente en la historia del arte, el dibujo se ha distinguido por su carácter íntimo por la fragilidad física de sus técnicas y sus soportes. Al ser la primera manifestación de la idea, se presenta como propuesta, como tentativa, como algo no definitivo. Suele gestarse en el seno acogedor del estudio por lo que sus formatos generalmente son reducidos. Mantiene una dimensión cercana al artista, con frecuencia conservado como documento del proceso creativo. Su *publicación* se daba hasta el momento de su ejecución, pero trasladada a otra disciplina, tan distante en escala y materialidad como la obra arquitectónica o escultórica; situación que lo llevó a ser considerado un arte menor, un *medio instrumental* para la creación artística en otras disciplinas definidas como artes mayores y algunas otras *decorativas o utilitarias*. Pero como obra autónoma, exhibida en el espacio público y además en gran formato expandiendo sus dimensiones convencionales impuestas por la propia antropometría del dibujante, requerirá con toda seguridad de nuevas estrategias para su reproducción mecánica.

Se considera que este *doble carácter de público* representa una potencia poco explorada del dibujo en la obra de quien suscribe esta tesis. Esta vez se trata de asistir con otras disciplinas la ejecución del dibujo en gran formato, tal como la arquitectura se apoya en muchas estructuras, algunas efímeras para su construcción (**Ver figura 37**), lo que se pretende es

---

<sup>415</sup> Alberto Facundi Mossi, *El Dibujo, enseñanza aprendizaje*, p. 126



Figura 37 Benditos andamios

que ahora sea el dibujo el que se sirva de estas mismas técnicas de construcción o de las estrategias necesarias que tendría que diseñarse para sí mismo con sus propios recursos.

Otro aspecto que interesa revisar en este proyecto es la generación del dibujo en gran formato mediante un *proceso de trabajo colectivo*. Llama la atención que este modelo de trabajo se haya dado con gran éxito como una de las respuestas más significativas de la comunidad artística a la tragedia derivada de los sismos del año 1985 en la Ciudad de México. Es interesante el hecho de que los artistas hicieran del espacio público un eficaz escenario para promover un espíritu de reconstrucción social y urbana integral, demostrando la

poderosa influencia que el trabajo artístico con dimensión social puede tener en una comunidad afectada por tragedias de esa escala. La solidaridad vertida en todo tipo de manifestaciones contribuyó a la *dignificación* individual y colectiva de miles de damnificados

que encontraron en las acciones artísticas un consuelo y una fuerte motivación para renacer de entre los escombros.

Ahí, en una extraña compulsión por acompañar, comenzaron las primeras manifestaciones artísticas, el cine, el teatro, la literatura, la pintura, la danza, la música (todo lo inventado siempre aferrado a la vida, aunque hable de la muerte), los talleres de creación para exorcizar el agobio, para no terminar de morir debido a ausencias inimaginables de personas y lugares que en otra circunstancia nunca se habría pensado que ya no se verían. Lo extraordinario de tan cruel experiencia multitudinaria es que de manera espontánea comenzó a generarse una tenue estructura que hoy podríamos llamar a una política cultural popular, una incipiente manera de entender los ocultos vínculos de lo artístico con todo lo humano, un entregar de sí mismo lo que más a la mano se tenía: la creatividad artística.<sup>416</sup>

Esta experiencia confirma que el espacio público interpretado como escenario, es el lugar en el que se da la vida urbana, la convivencia social, el libre ejercicio de la expresión comunitaria ya sea política o cultural, por lo que se espera que la calidad del espacio público deba tener la capacidad física y de tolerancia para contener en armonía la extensa diversidad de grupos sociales y sus manifestaciones sin menoscabo de ninguna clase.

Es también a menor escala escenario en el que se suceden pequeños incidentes de carácter fortuito, más íntimos, focalizados en una esquina, en un estrecho callejón, en los atrios de las iglesias o frente a una cantina, es decir, aquellos eventos surgidos en el diario deambular de caminantes o del inevitable encuentro entre peatones y vehículos. La vida pública puede tener muchas escalas, con frecuencia un hecho fugaz, entre solo dos personas, puede trascender el tiempo y el lugar para perpetuarse como leyenda, para difundirse como noticia o como

---

<sup>416</sup> Ignacio Betancourt, *Sembrando la ciudad*, p. 42

hecho anecdótico que se vuelve público, a veces con tal intensidad que se integra al imaginario colectivo hasta volverse cultural, definiendo la identidad. También los hechos accidentales, trágicos, delictivos, vandálicos, de abuso de autoridad y otras eventualidades, abonan a la miscelánea de la temática urbana.

El espacio público posee una riqueza inagotable de estructuras y de redes que potencializan su capacidad creativa, narrativa, documental, interpretativa, inventiva...

La complejidad misma de los imaginarios urbanos es, al mismo tiempo, el reflejo de la selva subjetiva que habita el mundo urbano y la manifestación de una riqueza social con potenciales formidables; no hay una lectura, un pensamiento único que surja y se modele a partir de los imaginarios urbanos, sino una pluralidad de sentidos que se transmiten también en la extraordinaria complejidad de las manifestaciones de estos imaginarios en la vida cotidiana; lo anterior, de paso, representa un reto muy fuerte para la investigación urbana.<sup>417</sup>

Y tratándose de un espacio público urbano y además de un centro histórico, los imaginarios alcanzan extensiones y variaciones literalmente ilimitadas, su concepción y gestación se da en un espacio subjetivo, no material y por lo tanto susceptible a múltiples mutaciones y transformaciones.

El tiempo multiplica también las definiciones de imaginarios pues el flujo cronológico no es unidireccional. El pasado, presente y futuro pueden superponerse o desordenarse en la interpretación de los imaginarios, aunque pueden materializarse, los imaginarios operan

---

<sup>417</sup> Alicia Lindon, *op. cit.* p.30

desde lo mental.<sup>418</sup> De allí que lo *subjetivo* y las *sensaciones* sean inevitables en el estudio de los imaginarios.

Uno de los personajes urbanos con más arraigo e influencia en el imaginario colectivo del que derivan incluso algunos del cine mexicano, es precisamente el que se construye a partir del *peladito*, personaje callejero popular por sus ocurrencias y desenfado ante las situaciones adversas de la vida urbana, en condiciones extremas de marginación e indigencia pero que le permiten tener gestos de generosidad para con otros a fin de proclamar su superioridad, misma que es invalidada cuando el favorecido devuelve en forma equivalente o con creces el regalo.<sup>419</sup> **(Ver figura 38)**

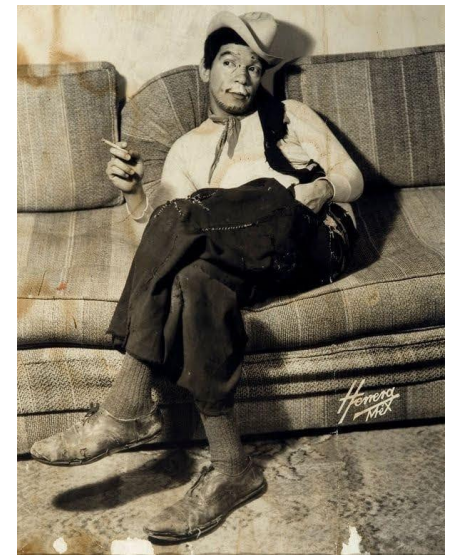


Figura 38 Tintan, Peladito y Cantinflas

<sup>418</sup> Alicia Lindon, *op cit.*, p. 31

<sup>419</sup> Larissa A. de Lomnitz, *Cómo sobreviven los marginados*, p. 29

Tomado como antecedente temático, en este proyecto de investigación y producción plástica la atención se dirige al sensible *tema de la indigencia y de las identidades marginadas* como un reconocimiento a su autenticidad y universalidad cargadas de profundas lecciones, siendo unas de las más sobresalientes: la solidaridad y la reciprocidad. “Al compartir sus recursos, escasos e intermitentes, con los de otros en idéntica situación, el poblador de barriadas logra imponerse en grupo a circunstancias que seguramente lo harían sucumbir como individuo aislado”.<sup>420</sup>

Se propone desde la óptica de este proyecto, que los personajes marginados y los escenarios de miseria, sean los aspectos plásticos y estéticos más relevantes del ámbito urbano. Son reales, auténticos y mueven a la reflexión mucho más que los mundos virtuales, repletos de autocomplacencias vacías, efímeras y simuladas. En la indigencia y la marginación pueden encontrarse las situaciones más extremas en las que la dignidad humana puede llegar al límite de la desaparición, por lo que constituyen dos condiciones que posibilitan la intervención del dibujo como instrumento de dignificación, pues, además, desde la mirada dibujística es posible descubrir una riqueza plástica irreconocible desde otras perspectivas, encontrando “la gracia a la existencia humana como una manera de reconciliarse con la imperfección”.<sup>421</sup> Y puesto que el dibujo no se limita a la representación de un tema, sino a la indagación profunda de sus estructuras más íntimas, al enfrentarse con dimensión psicológica a la indigencia y la marginación descubre la dignidad oculta tras la repulsiva primera apariencia, obligando a prestar más atención a aquello que se está mirando.<sup>422</sup> Se trata de dirigir una

---

<sup>420</sup> Larissa A. de Lomnitz, *Cómo sobreviven los marginados*, p. 26

<sup>421</sup> Javier Gomá Lanzón, *Dignidad*, p. 55

<sup>422</sup> Milton Glaser, *op. cit.*, p. 44

mirada profunda a los personajes en condición de calle con intenciones humanitarias, y no su anulación en un vistazo desinteresado e indolente.

El hacer en el dibujo del natural lleva consigo ponerse en disposición de recibir los estímulos del modelo exterior, permitiendo las fluctuaciones de pensamientos e imágenes que esta actitud provoca. Se trata de poner en acción los sentidos para conjugar lo percibido con la mirada interior, otorgando sentido a lo visto; una conjunción entre las percepciones y los vínculos emocionales e intuitivos que se originan, permitiendo tomar conciencia de la propia individualidad y los lazos que establece como alianza con la realidad.<sup>423</sup>

No es este un ejercicio fácil, habría que evitar la tentación de abordar el tema desde el *pintoresquismo*, aunque es innegable que el tema se antoja para diversos tratamientos plásticos entre los cuales la caricaturización o generación de personajes resultan naturales en una sociedad como la mexicana capaz de encontrarlos hasta entre “los *ghettos* lúgubres y sórdidos donde florecen el resentimiento y la promiscuidad”.<sup>424</sup> Toda ésta riqueza temática abordada en la obra dibujística de quien suscribe, pretende condensar plásticamente la multiplicidad de conceptos configuradores de *cuadros urbanos*, con una doble intención: por una parte, su registro como documento de dimensión sociocultural. Por la otra como reconocimiento público, como recurso de sensibilización colectiva y *visibilización* de los personajes urbanos afectados en su dignidad. Pero también es de interés la valoración de lo cotidiano, la nostalgia del pasado, el gusto por una retórica humanista, la pasión por la verdad,

---

<sup>423</sup> Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, p. 188

<sup>424</sup> Carlos Monsiváis, *De San Garabato al Callejón del Cuajo*, p. 15

el orgullo por el virtuosismo y el don natural;<sup>425</sup> en “una representación orgánica en su conjunto, que incluye un desafío e implica el paso de una situación a una acción”.<sup>426</sup>

Como inspirados por Lucio Anneo Séneca que proponía seleccionar y tener siempre ante los ojos a un “hombre virtuoso para vivir como si él nos mirara y actuar como si nos viese de



Figura 39 indigente en la Ciudad de México

continuo” este proyecto pretende dar el mismo tratamiento que se da a la imagen del político en campaña que se *sacraliza*, confiriéndole un significado modélico como ejemplo<sup>427</sup> trasladado a las personas de la calle *magnificándolas* y *dignificándolas* mediante retratos en gran formato dibujados por varias manos orquestadas por una directriz sistematizada. Así, con algunas intervenciones en el espacio público del Centro Histórico se pretende *humanizar* siquiera un poco algunos de sus rincones, llamando la atención del caminante *centronauta*<sup>428</sup> o de cualquier

---

<sup>425</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, p. 341

<sup>426</sup> Sarah Corona Berkin, *Pura Imagen*, p. 45

<sup>427</sup> Juan Luis González García, *Imágenes sagradas en la predicación visual en el siglo de oro*, p. 381

<sup>428</sup> En el No. de Julio/2014 (No. 72) de la revista mensual Km.0, en el artículo: “¿Centrícola, centronautas o ninguno? Por Patricia Ruvalcaba, se emplea este neologismo para referirse a los que, aunque no vivan en el Centro Histórico les gusta explorar la zona. Según la Dra. Concepción



transeúnte que al ver *haciéndose un dibujo* de personajes a los que no está acostumbrado a dirigir una mirada, se detenga e inclusive se involucre, ampliando el concepto de deriva, al arte del encuentro.<sup>429</sup> **(Ver figura 39)**

Es infalible, la acción de dibujar concede a todos, la atracción por lo menos momentánea, de los que, al ir caminando se encuentran con alguien que, *sacando a pasear* una línea sobre una hoja de papel, construye su interpretación de lo que ve o de lo que imagina. “El arte de andar al encuentro de alguien genera un conocimiento recíproco entre las gentes que se mueven en nuestro nuevo mundo y nos ayuda a imaginar junto a ellos otra manera de habitarlo”.<sup>430</sup> Es muy probable que esta *situación callejera* impulse a la contemplación y la reflexión. O al menos, presentado como espectáculo suficientemente atractivo, *compita* contra una parte del entretenimiento de la sociedad actual.

Esta acción de dibujar en gran formato en el espacio público junto con todas las reacciones, participaciones y productos documentados, articularán las estrategias de un proyecto de trabajo colectivo de intenciones lúdicas, artísticas e inclusive didácticas.

En un ejercicio inverso en el que el dibujo se sirve de varias disciplinas, el desarrollo de este proyecto de experimentación plástica busca en cada una de las etapas nuevas posibilidades de concepción, producción, reproducción y lectura del dibujo en tanto que su materialización se dará con instrumentos en formatos y soportes no habituales en este medio de expresión gráfica.

---

Company Company: son “correctas innovaciones léxicas formadas con la pauta morfológica del español”.

<sup>429</sup> Francesco Careri, *Pasear, detenerse*, p. 35

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 36

Plantea además una serie de cuestionamientos cuyas respuestas generan grandes expectativas, se trata de un estudio del dibujo como obra aurática y su reproductibilidad en términos de Walter Benjamín.

Así por ejemplo es de particular interés el conocer las consecuencias de que el dibujo salga de las limitaciones y alcances impuestos por la propia antropometría, indagando las dificultades técnicas cuando las dimensiones de los soportes y de los trazos rebasan los límites de la escala humana. Revisar también las fuerzas que actúan en el trazo de un dibujo en gran formato, así como si pudiera una actividad tan íntima e intelectual transformarse en una tarea mecánica al aumentar el tamaño de su ejecución.

Son también temas de interés de este proyecto reflexionar sobre la *materialidad* de la línea que adquiere un dibujo de gran formato y si pudiese considerarse dibujo, en el sentido estrictamente clásico, *solo aquel cuyas líneas son el registro de una punta en movimiento*. Y en analogía con la arquitectura que requiere de andamiajes para su construcción, descubrir en el dibujo en gran formato la equivalencia que pudiera representar el *bocetaje preliminar* necesario para la *construcción* del dibujo.

Partiendo del objeto arquitectónico que generalmente surge desde un dibujo y en cuya construcción es necesaria la intervención de muchos obreros sin que eso afecte el grado de autoría, se analizará la posibilidad de aplicar este principio al dibujo mismo cuando es llevado al gran formato.

En esta analogía con la arquitectura e inclusive con la escultura y la pintura en las que el dibujo como “una estructura que se incorpora a las obras de arte”<sup>431</sup> interviene directamente

---

<sup>431</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 115

en la fase preparatoria del diseño y la composición mediante bocetos y planos, el objetivo es investigar si también es posible generar *los planos de un dibujo* para ser ejecutado por otras manos. O si acaso será el dibujo una disciplina *inevitablemente personal*.

Reconociendo la importancia de la *representación figurativa (mimesis)* que se atribuye aún a las obras que pretenden *ser abstractas*, se optó por el modelo de dibujo figurativo en este proyecto de investigación y producción plástica.

La temática para el desarrollo de dicha experimentación tiene que ver principalmente con la *estética de lo sórdido*, encarnada en los personajes de la calle: los indigentes, los limosneros y todos aquellos marginados por su condición de *sin casa*, por su oficio, por su apariencia, por su humildad o por su *insignificancia en la dimensión urbana*, pero que “muchas veces pasan de personajes antropológicos a nivel de obra de arte, al ganar la admiración de los peatones y generar un concepto de arte, que expuesto en el espacio público es susceptible a interacciones y apropiaciones de los transeúntes”.<sup>432</sup>

También sus emplazamientos llaman profundamente la atención, aquellos edificios viejos, dejados en el abandono como marco escenográfico de estos personajes. Se considera que en esta dualidad *personaje-escenario* se condensa y manifiesta *plásticamente* la preocupante desigualdad social. Aunque se reconoce la incapacidad para *aliviarla* desde esta trinchera y estos recursos, no hay lugar para la rendición en el intento sincero de dirigir al menos una mirada contemplativa de admiración y respeto a las víctimas de un sistema caracterizado por un exacerbado interés en lo material.

---

<sup>432</sup> Wayner Tristao Goncalves, *Urbanidades*, p. 10

Paralelo al interés en la experimentación de estrategias de demostración y ejecución del dibujo en el espacio público fundamentalmente en su carácter técnico como trabajo manual, es imposible sustraer las significaciones sociales de este proyecto al abordar un tema urbano con múltiples aristas.

Al no diferenciar entre lo erudito y lo popular, el ambiente urbano se transforma en un museo cotidiano, y sin la sacralidad que distancia a los observadores de las obras, la urbe adquiere un valor de intercambio e interacción donde cualquiera puede volverse obra de arte.<sup>433</sup>

Al fusionar conceptos universales contenidos en el tema de la indigencia y la marginación, con la representación dibujística mediante *técnicas artesanales* y estrategias concebidas para facilitar y asegurar las correctas construcciones formales, es posible alcanzar resultados alentadores para continuar en la innovación de instrumentos y mecanismos de dibujo; así como insistir en la búsqueda de estrategias lúdicas articuladas como oficio para inducir y *provocar* en el *aprendiz de dibujante* una mirada crítica cada vez más adiestrada en descubrir la belleza y evitar las *anomalías visuales*. En este sentido, “cualquier sistema o ejercicio que instruya en la actividad del pensamiento que actúa en conjunción del ojo y la mano ayuda en la conversión del individuo de pasivo en activo, de fragmentado o dividido en más integrado”.<sup>434</sup> “El reto es pensar cómo se puede pasar del movimiento constante en el espacio público a la potencial realización de acontecimientos contemplativos”.<sup>435</sup>

El objetivo último y máximo, sería divulgar el ejercicio del dibujo entre las mayorías mediante su irrupción en el espacio público o al menos su apreciación en oposición a la invasión de la

---

<sup>433</sup> Wayner Tristao Goncalves, *op. cit.*, p. 40

<sup>434</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 205

<sup>435</sup> Wayner Tristao Goncalves, *op. cit.*, p. 42

imagen mediática responsable de la actitud pasiva del espectador actual, de la que, según múltiples evidencias, depende esa tolerancia indolente al desorden visual de la imagen de las ciudades sin capacidad de selección y ante la que no es posible reaccionar.<sup>436</sup>

Si los transeúntes en las ciudades se detienen para ver lo que sea (estatuas vivientes, peleas, tentativas de suicidio), es factible pensar que se podrían interesar por estructuras más complejas de entendimiento, en la medida en que éstas se vuelvan un acontecimiento, es decir, algo no tan cotidiano, aunque habría que prever el riesgo de caer en un espectáculo, que simplemente reforzaría el carácter masivo y pasivo de estos curiosos potenciales.<sup>437</sup>

Al proponer la figura humana como tema principal de representación dibujística en las modalidades de retrato, autorretrato o inclusive caricatura, se aborda el tema supremo desde una perspectiva cotidiana, más próxima a la comunidad urbana que se sentirá identificada y reconocida. El material generado, principalmente por medios propios y una selección del producido por otras manos, constituirán un corpus gráfico con fines documentales para su revisión y análisis desde dos importantes puntos de vista: uno puramente técnico dibujístico y otro antropológico. Éste último vinculado al imaginario colectivo en el que se alojan diversos personajes urbanos, muchos de ellos exportados a las pantallas cinematográficas y otros a las historietas o a las leyendas urbanas, podría resultar en un compendio de identidades, una versión contemporánea y actualizada de los “*Mexicanos pintados por sí mismos*” pero esta vez literalmente dibujados realmente por sí mismos. **(Ver figura 40)** En virtud de lo anterior se considera que tanto en lo técnico como en lo conceptual podrían esperarse resultados de gran interés teórico-práctico.

---

<sup>436</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 205

<sup>437</sup> Wayner Tristao Goncalves, *op. cit.*, p. 41

Asimismo, entusiasma sobremanera la riqueza de conceptos, descubrimientos y experiencias que consolidan este proyecto. Un profundo interés en el dibujo y en el oficio de dibujante, obliga a una entrega plena sin reservas. Una rendida afición a la figura humana como fuente inagotable de formas de *gran belleza* garantizará un placer estético irrenunciable.



Figura 40 Imágenes del libro los mexicanos pintados por sí mismo

## 4.2 DIBUJO, MODELO Y DIGNIDAD

En el terreno de lo visual muchos recursos pueden auxiliar en la manipulación de la imagen. El dibujo constituye el recurso más inmediato, económico y eficaz. Su capacidad de abstracción le permite sublimar cualquier tema o enfatizar cualquier rasgo en particular. Su versatilidad es tal que sólo las dimensiones del soporte imponen los límites de sus alcances.

El dibujo dirige a sus modelos una atención que involucra un dilatado proceso de análisis, abstracción, síntesis y registro. La acción misma de *dibujar algo*, es una demostración evidente de interés y de aprecio al requerir un considerable esfuerzo y demás recursos implicados, amén de la inversión de tiempo. *Lo dibujado entonces, es considerado valioso y en consecuencia digno*. No obstante, aunque la falta de destreza pudiera ser la razón por la que las personas no dibujan, con frecuencia puede descubrirse que la verdadera razón es realmente la *falta de interés*, derivada principalmente de la interpretación del dibujo como *simplemente representación*. Un desinterés que se atribuye también a las facilidades que ofrece actualmente la fotografía y sus múltiples recursos para *registrar* imágenes desplazando al dibujo en tanto que *técnica artesanal* considerada rebasada por la tecnología; actitud fomentada aun desde el propio seno de los estudiantes de bellas artes que han restado valor al aprendizaje del dibujo como algo fundamental para el desarrollo de sus estudios.<sup>438</sup>

Pero el dibujo es mucho más, al remitirse al concepto filosófico del primer motivo del dibujo, *del primer impulso*, se infiere que *el dibujo inicia como un acto de amor hacia lo dibujado*.

---

<sup>438</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 231

El siguiente párrafo, describe eficazmente el *mito creativo* del dibujo. Se considera de gran utilidad revisarlo con atención:

El concepto griego de dibujar, entendido como mito creativo, tendrá en consecuencia, un carácter filosófico. El mito comienza con la emoción como motor del proceso de dibujar. La emoción sitúa al dibujante en un estado y una actitud personal de entusiasmo que le capacita para capturar las formas de los objetos. Este proceso de percepción y plasmación de las formas está imbuido de un asombro que hará revelar las formas que en un principio no eran “visibles”, o que no eran percibidas. Por lo tanto, será una reflexión sobre la emoción, el asombro y la capacidad del dibujo para plasmar lo revelado.<sup>439</sup>

Dentro del contexto helénico uno de los primeros autores en abordar *el tema de la práctica de la plástica*, fue Plinio en su “Historia Natural”, en este relato el dibujo es dotado de un contenido altamente simbólico que permite además descubrir los diferentes elementos que constituyen su práctica.

El mito refiere a una joven enamorada que *fija con líneas los contornos del perfil de su amado*, el primer elemento que pone en marcha el dibujo, a partir de este relato, **es el amor, el primer impulso fundamental**. Enamorarse confiere al dibujante un *estado extraordinario, una situación emocional no común* que lo mueve a la creación. Este concepto helénico *del poder del amor*, es posible encontrarlo en “El Banquete” de Platón cuyo texto resalta el Amor como una fuerza enaltecedora para el bien del ser humano.<sup>440</sup>

Es interesante cómo **el amor hacia el modelo** puede considerarse el punto de partida de la acción de dibujar, pues hacerlo *enamorado* garantiza una obra de mucho valor plástico y

---

<sup>439</sup> José María Bullón de Diego, *op. cit.*, p. 19

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 23



estético. **Amar al modelo, al dibujo del modelo, y al dibujo mismo** constituyen el motivo supremo. Muchas veces, en la selección de los *modelos* su condición de **amable** determinará si será **dibujable** o no. Muchas imágenes del acervo gráfico suelen conservarse como material de consulta o referente plástico, pero no todas son *dignas* de ser dibujadas, es decir, no todas son *dibujables*, cosa que depende de los criterios del dibujante y de la finalidad de la representación.<sup>441</sup>

Los **modelos dibujables** deben despertar el asombro, cautivar, enamorar, pues el esfuerzo y la inversión de tiempo convienen más en las imágenes con potencialidad de *estudio*, *apropiación* y *eternización*. No es fácil intuir<sup>442</sup> esta capacidad potencial, la experiencia y sensibilidad propias de cada dibujante pueden diferir de manera extrema, cada cual puede amar diferentes temas y motivos, pero es innegable que un interés inicial o predilección particular y el convencimiento íntimo que se obtiene al observar el modelo,<sup>443</sup> incentivan *la empresa* de dibujar.

Una vez *enamorado*, el dibujante experimenta un entusiasmo que lo mantiene en un estado de *divinidad creativa*, dos poderosas fuerzas motrices incitan la acción de dibujar: el amor y el entusiasmo. La primera como impulso inicial, la segunda como ánimo sostenido durante el proceso.

---

<sup>441</sup> Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, p.80

<sup>442</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 229

<sup>443</sup> *Idem.*

El dibujo es fruto de un primer acto de amor extendido en el tiempo asistido desde su origen por un toque de divinidad, **el dibujo es el resultado del amor del dibujante por lo dibujado.**<sup>444</sup>

Por si lo anterior no bastara para asegurar que el dibujo constituye por sí mismo una acción de dignificación, un elemento más, inherente a su ontología, confirma su capacidad de dignificación sobre lo dibujado: la eternización como negación de la fragilidad y efímero de lo amado. “El dibujo expresa el anhelo del ser humano por captar o apresar lo efímero, por alcanzar lo inaprensible; surge en la nostalgia de la pérdida de lo amado, aludiendo a la volatilidad, la levedad y la fragilidad de la existencia”.<sup>445</sup>

El dibujo eterniza aquello que desaparece, conserva lo percedero, consuela con el recuerdo (*registro*) de lo ausente. Expande el instante manteniéndolo siempre vigente, deteniendo el tiempo para no dejar ir lo amado. En la acción de dibujar el deseo por alcanzar lo eterno se materializa en el registro de la línea, se perpetúa lo que se ama porque se considera valioso, digno, liberando “unas irresistibles energías creadoras puestas al servicio de la construcción de una segunda naturaleza”.<sup>446</sup> Con un recurso tan sencillo y frágil como el trazo de una línea, lo material es elevado al plano conceptual funcionando como el registro permanente de una idea o de un recuerdo.<sup>447</sup>

La negación de que este hecho es en sí mismo asombroso pone en riesgo la creatividad humana y la posibilidad de adquirir conocimiento. El dibujo es un instrumento de observación

---

<sup>444</sup> José María Bullón de Diego, *op. cit.*, p. 24

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>446</sup> Javier Goma Lanzón, *Dignidad*, p. 53

<sup>447</sup> José María Bullón de Diego, *op. cit.*, p. 27

que nos acerca al conocimiento, un camino para el saber y la energía que lo impulsa es el asombro, fuente del entusiasmo.

La observación cuidadosa que requiere el dibujo depende de la capacidad humana para admirar y descubrir lo nuevo, en tal descubrimiento de lo nuevo hay un gran deleite. Toda una cadena de emociones involucradas en el acto de dibujar, algunas tan intensas como la pasión encendida que Miguel Ángel lamentaba sentir al dibujar la figura humana, reconociendo que no se le puede dibujar impunemente. El entusiasmo al dibujar es inevitable, una poderosa carga de emociones combustiona durante el proceso, desde los sentimientos más sublimes hasta las pasiones más viscerales se alternan y fusionan provocando sensaciones placenteras. “La mano que dirige el instrumento de dibujo es cerebro en acción, traductora de sentimientos y emociones percibidas e interiorizadas”.<sup>448</sup> Así el dibujo genera en el dibujante amor por el modelo y entusiasmo por las sensaciones desencadenadas en su apropiación, sintiéndose “el autor llamado a aplicar la totalidad de sus energías creadoras a generar una obra original y nueva movido por una fascinación hacia la dignidad”.<sup>449</sup>

En la apropiación de lo dibujado no sólo las emociones intervienen, la razón y el intelecto también resultan gratificados al dominar con el entendimiento lo aprehendido. Lo caótico se organiza bajo la mirada de los ojos sensibles del dibujante en un asombroso proceso que revela con claridad lo que de otro modo no sería visible.<sup>450</sup>

Del párrafo anterior, se deduce un atributo más que hace del dibujo un instrumento dignificante. Su capacidad compositiva o de organización permite poner orden en lo

---

<sup>448</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 80

<sup>449</sup> Javier Gomá Lanzón, *op. cit.*, p. 68

<sup>450</sup> José María Bullón de Diego, *op. cit.*, p. 29

observado posibilitando su entendimiento pues el dibujo al funcionar como “una herramienta epistemológica extraordinaria; tiene una significación mayúscula para todos los individuos en la comprensión del mundo que los rodea”.<sup>451</sup> Lo observado a través del dibujo generalmente se hace bajo el influjo del asombro, un asombro que propicia la apertura a una percepción expandida y extraordinaria que provoca el placer de conocer y comprender más allá de lo aparente; lo que significa una visión particularmente sensible reveladora de lo oculto a las percepciones no enamoradas.<sup>452</sup> Asimismo al ordenar las cosas, las ideas, los pensamientos y aún las emociones, el proceso dibujístico causa una gran paz que se traduce en bienestar y en cierta medida de felicidad. “El proceso dibujístico como inspiración inmediata y a la vez filtrada por el entendimiento contiene algo marcadamente divino. Eleva al artista por encima de aquellos otros a quienes ha sido negada la facultad de captar ideas y darles expresión”,<sup>453</sup> dejando fuera “a quienes presumen de gozar de extraordinarias experiencias interiores, sin tener, a su vez, la capacidad, el tiempo o la oportunidad de manifestarlas”.<sup>454</sup>

Se debe admitir en este punto que el deleite experimentado al dibujar, es decir, el vivido por el dibujante, pueda degenerar y limitarse a sólo un placer egoísta que no beneficie en lo absoluto a *lo dibujado*.

Incuestionablemente el dibujo dignifica, como los argumentos anteriores lo han demostrado, no obstante, la intención va más allá del logro en la dimensión conceptual. La *dignificación* pretendida e incluida explícitamente en el título de este proyecto de investigación-producción junto con la *magnificación* de las identidades marginadas, rebasan el plano gráfico. Aunque

---

<sup>451</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 87

<sup>452</sup> José María Bullón de Diego, *op.cit.*, p. 31

<sup>453</sup> Alfonso Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*, p. 19

<sup>454</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 109

esta *dignificación* desde lo visual sea por sí misma un valioso resultado del proyecto, *dignificar socialmente* al personaje retratado sería una culminación plena y absoluta. Podría parecer un



Figura 41 Fotografía de Nacho López

tanto tautológico el querer dignificar lo que ya es digno *per se*, pero el interés está dirigido particularmente a quienes se considera, pertenecen a grupos vulnerables de la sociedad urbana afectados en su dignidad. **(Ver figura 41)**

Es un hecho irrefutable que la condición de *ser humano* basta y sobra para ser digno. Es una condición inherente a la humanidad misma. Su “*capacidad de la razón de imponer obediencia sobre el impulso*”,<sup>455</sup> su poder creativo y libertad le garantizan su derecho a la dignidad, pues “está inscrito en la propia naturaleza humana, en la conciencia colectiva, y por tanto situado por encima de cualquier poder divino o terrenal”.<sup>456</sup> No es algo que alguien le confiera, otorgue o niegue, la dignidad es propia de su ser, constituye un valor ontológico del ser humano, “igualitaria y percibida ahora como autofundada, no dependiente de otra instancia como la razón, la libertad o la moralidad”.<sup>457</sup>

Asimismo, la dignidad está basada en la necesidad emocional de *reconocimiento público*, de ser merecedor de respeto al margen de la condición social, económica o académica. No depende del género, la edad, la religión ni de la salud ni apariencia física del individuo. Es un valor intrínseco y supremo de cada ser humano, derivado según Giovanni Pico della Mirandola de una libertad absoluta y sin límites.<sup>458</sup>

Su dignidad humana le permite a la persona usar su inteligencia, su poder creativo y su libertad para tomar decisiones como elegir su propia vocación y conducirse en sociedad de manera armónica, ejerciendo su derecho a un trabajo y vivienda igualmente dignos, lo que deriva en satisfacción. La dignidad, aderezada con la inteligencia y libertad, mueven a la

---

<sup>455</sup> Javier Gomá Lanzón, *Dignidad*, p. 22

<sup>456</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 55

<sup>457</sup> Javier Gomá Lanzón, *op. cit.*, p. 34

<sup>458</sup> *Ibid.* p. 25

acción. La persona consciente de sus valores, derechos, sentimientos y virtudes se vuelca en empresas que le permitan ejercer plenamente sus habilidades y destrezas para su beneficio propio y el de sus allegados. La dignidad como categoría ética refleja la actitud moral del individuo hacia sí mismo, y de la sociedad hacia él. En ambos casos la dignidad constituye un importante aspecto de la libertad social y moral del individuo. La dignidad, al igual que la conciencia, conlleva la noción personal de su deber y responsabilidad consigo mismo y ante la sociedad.

Desde el punto de vista de la ética idealista, la dignidad es una condición propiamente humana, de origen divino o natural, per se, lo que puede exentarlo de las leyes y normas aceptadas socialmente. Sin embargo, lo cierto es que la dignidad está condicionada por su relación con la sociedad y con la historia.

En efecto, la dignidad, en el contexto social contemporáneo deriva fundamentalmente del papel del individuo dentro de la sociedad en la que actúa y principalmente de la clase social a la que pertenece. El concepto ideal de dignidad como derecho humano natural, solo se alcanzará al ser suprimida la desigualdad social. Por eso, en estas condiciones postmodernas y de hegemonía del modelo neoliberal, la dignidad es un *valor relativo* emanado, no desde el propio individuo, sino definido por los sistemas que *han asumido la autoridad de designar* clases y categorías. Así, en la sociedad del consumo y del espectáculo, sólo quienes acceden a estas *prácticas* son considerados *dignos* de ser incluidos en las élites privilegiadas; quedando excluidas las grandes mayorías. Fuera de las cúpulas de poder, el concepto de dignidad se define a partir de los alcances profesionales o laborales.

Sin embargo, esta dignidad junto con todas sus prerrogativas no debe ejercerse en exceso, los límites sólo pueden extenderse hasta donde comienzan los de la propia dignidad de las

otras personas. Procurarse con egoísmo una *dignidad ilimitada*, puede fomentar un orgullo peligroso, capaz de llegar a extremos como negar en otros su dignidad propia a fin de justificar abusos y maltratos en contra de los demás. La historia de la humanidad abunda en incontables ejemplos de esta injusticia.

En el escenario urbano, en el espacio público, se pueden encontrar muchas evidencias de dignidad comprometida, disminuida o inexistente. Son tantos los actores y las situaciones, que fácilmente, sin el menor esfuerzo aparecen ante nosotros cotidianamente *escenificaciones de la pérdida de la dignidad*.

En el espacio público, *la dignidad humana* aparece manifiesta en un mosaico polícromo, lleno de contrastes y matices, en los que sobresale el *oficio* o la *ocupación* como uno de los principales rasgos mensurables. Aunque con frecuencia los buenos trabajos se consideran aquellos bien remunerados, con buenos horarios y buenas relaciones, existen otras condiciones mínimas necesarias que signifiquen dignidad al trabajador. Es un tema muy complejo con muchas variables. Ejercer un oficio con honestidad, compromiso, responsabilidad y *reconocimiento*, en general representa una fuente de dignidad.

El desempleo, por lo contrario, deriva en carencias, siendo una de las principales la pérdida de la dignidad, de allí la importancia de contar con al menos una enseñanza industrial práctica o el conocimiento de un oficio.<sup>459</sup> En cambio, un trabajo, entendido como una ocupación

---

<sup>459</sup> María Estela Eguiarte Sakar, *Hacer ciudadanos, Educación para el trabajo manufacturero en el siglo XIX en México*, p. 149



remunerada, aporta al individuo beneficios materiales, pero además un sentido de dignidad, de satisfacción y de respeto a sí mismo.<sup>460</sup>

Trabajar colectivamente en los ramos de la agricultura e industria es preferible bajo todos aspectos; ofrece a todas las clases la mayor facilidad para mejorar su suerte; promete beneficios evidentes, inmensos y fáciles de conseguirse, permitiendo abarcar mucho, suministra una ocupación diaria y lucrativa a todos aquellos a quienes la falta del trabajo tiene abismados en la miseria. Inapreciable ventaja que nos librará del horroroso espectáculo que por todas partes presenta el número de mendigos, endulzará las costumbres groseras de las gentes del campo.<sup>461</sup>

En general, los oficios tradicionales, suelen tener una poderosa influencia en la personalidad e identidad de quienes los ejercen. Incluso podría hablarse de *perfiles de los oficios*. Particularmente aquellos involucrados con la construcción, como la albañilería, la carpintería y afines constituyen un gremio caracterizado por su resistencia, por su ingenio y por su sentido del humor. Los cohesionan una causa común: la *obra*. Por extensión, el arquitecto se incluye en este grupo, aunque la naturaleza de su trabajo es más bien intelectual, su interacción resulta inevitable.

En el campo conceptual de la construcción, se encuentran muchas alegorías con el dibujo. Ambos preexisten como ideas; se generan en procesos que requieren andamiajes y estructuras para producir formas. Los dos requieren de estrategias mentales y de operaciones manuales. Desde sus estructuras más primitivas se revelan potencialmente sus contenidos temáticos, es decir, *su esencia es formal*. Las superestructuras enriquecen sus apariencias,

---

<sup>460</sup> Javier Gomá Lanzón, *Dignidad*, p. 36

<sup>461</sup> María Estela Eguiarte Sakar, *Hacer ciudadanos Educación para el trabajo manufacturero [en el siglo XIX en México]*, p. 51

pero son prescindibles. Ambos son ideas materializadas. Requieren destrezas y habilidades y el dominio de un oficio. Las soluciones técnicas se dan desde sus propios recursos, se autogestionan.

Al culminar en una obra plástica, su visualización mental puede gradualmente dejar de serlo a medida que su materialización avanza hasta ser perceptible físicamente en un proceso de análisis comparativo entre las dos imágenes a fin de hacer correcciones o modificaciones, “al tener que decidir el final, vuelven las dudas sobre si lo conseguido es lo que se pretendía o si lo realizado resiste una continuación del proceso, o éste se ha agotado hasta el punto de que la vitalidad que lo presenta ha desaparecido”.<sup>462</sup> Aunque aún concluido, el dibujo en su calidad de proposición, de hipótesis y, por tanto de obra *inacabada*, se mantiene suspendida en un punto de equilibrio entre lo hecho y por hacer.<sup>463</sup> El dibujo antecede a muchos otros oficios, les da origen, organiza sus operaciones desde un plano intelectual que facilita y optimiza las operaciones en campo. El dibujo como oficio y como origen de todo proceso de plasmación de ideas pictóricas, plásticas o arquitectónicas es, por consiguiente, la base de la enseñanza artística”.<sup>464</sup>

En virtud de lo anteriormente expuesto, se propone al dibujo como una vía de dignificación tanto para el dibujante cuya formación humanista se centra en la posibilidad del autotrecimiento,<sup>465</sup> como para *el dibujado*. En la acción de dibujar, los dos resultan dignificados durante el proceso mismo y de manera permanente en el registro gráfico, que,

---

<sup>462</sup> Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del Natural en la época de la postacademia*, p. 195

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 196

<sup>464</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 115

<sup>465</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y diseño, experiencia, creación y método*, p. 135

adquiriendo la función de documento, perpetua el momento indefinidamente, dilatándolo en el tiempo.

Esta capacidad de trascendencia tanto para el dibujante como para el dibujado resulta particularmente atractiva y muy oportuna para este proyecto de investigación-producción plástica. Pero dibujar, además, mantiene la dignidad del oficio mismo, sobre todo en una época en la que las nuevas tecnologías están desplazando la mano del artesano en detrimento de la relación arte-sociedad, que no era problemática, y se realizaba de manera completamente espontánea, mientras el sistema-base de la actividad productiva fue el artesanado.<sup>466</sup>

Por otra parte los conceptos contemporáneos de productividad y de competitividad han transformado el *design* “en un instrumento del que se sirve el capitalista para vencer a sus competidores, aceptando la búsqueda de los valores de calidad sólo en la medida en que favorecen la afirmación del producto en el mercado”.<sup>467</sup> Así como la obsesión por la *optimización* de los procesos, la *nueva dimensión del tiempo*, la *precisión* de las imágenes generadas por medios electrónicos y una desmedida afición por la imagen en movimiento, han llegado a restarle *protagonismo* y relevancia al dibujo.

Inclusive en el ámbito académico, la enseñanza del dibujo se ha visto seriamente afectada. Por ejemplo, en la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura (ESIA Tecamachalco) y la Universidad Tecnológica de México en sus carreras de arquitectura y diseño respectivamente, cada vez más los programas de estudio le arrebatan horas y los alcances de sus objetivos se

---

<sup>466</sup> Giulio Carlo Argan, *Lo artístico y lo estético*, p. 53

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 56

reducen a niveles básicos. Se atribuye esta situación, además de a los factores citados anteriormente, a una limitada concepción del dibujo entendido sólo como *representación gráfica*. Al definirlo así, muchos *docentes* asumen que existen mejores recursos de representación gráfica dada la alta iconicidad que ofrecen los medios digitales, en consecuencia, la única función entendida del dibujo deja de ser suficiente para justificar su inclusión en los planes y programas de estudio.

El componente conceptual o interno del dibujo, al ser desconocido aun por los docentes mismos, parece no ser determinante para justificar y conservar su enseñanza. Sólo en la medida en que se reconozcan las implicaciones del dibujo, tanto en su plano mental como en el gráfico, podrá revertirse este empobrecimiento al menos en la academia. La preocupación por la *dignidad del dibujo* obliga a revisiones epistemológicas de múltiples evidencias que recuerdan y confirman lo directamente humano en el arte que constituye el dibujo, al seguir manifestando la impronta de lo directo, el rastro de la mano, el registro del pensamiento desnudo, sin poder desprenderse de su ser, mantenido por su irreductible simplicidad aparente.<sup>468</sup> Se cree que esta crisis pueda deberse, en el mejor de los casos al desconocimiento y escaso o nulo ejercicio del dibujo, pues no es posible negar su importancia como instrumento universal del pensamiento humano.

Contraviniendo a esta incomprensible postura, el presente proyecto aprovechará al máximo la capacidad *dignificadora* del dibujo ratificándola mediante la ejecución de retratos en gran formato para que, además de ser dignificado, el personaje representado sea también *magnificado*.

---

<sup>468</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 52

Un tercer recurso sumado a la *dignificación* y a la *magnificación* se encuentra en el *formato de exhibición* para contribuir a la reivindicación de las identidades marginadas. Aunque el dibujo basta por sí mismo, en el escenario de la dimensión urbana se considera conveniente reforzar sus efectos dadas las condiciones del espacio público. **(Ver figura 42)**

Uno de los *formatos de exhibición* probados con eficacia histórica y fuertemente arraigado en el imaginario colectivo, lo constituyen los *retablos* de los altares. Revisando su estructura física y conceptual, se reconoce que el retablo atribuye al programa iconográfico de las imágenes expuestas una jerarquía muy próxima a lo sagrado. Su lectura desde un punto de



Figura 42 Retrato en gran formato en el espacio urbano, de la exposición *Fe, Esperanza y Caridad*

vista bajo obliga al espectador a mirar hacia arriba. Además, el poder con que la simetría articula la composición garantiza un centro de fuerte atracción visual. Podría asegurarse, que aún vacío, la hornacina dispuesta en esa posición gozaría de la mirada atenta tratando de encontrar la imagen devocional.

El retablo constituía literal y metafóricamente un marco divino para la presentación de imágenes. El retablo es a la imagen, lo que el museo es a la obra, un *contenedor legitimador*. Un aval para lo expuesto. El garante de su valor simbólico, reforzado. Además de enriquecerse formalmente, el uso de retablos obedece conceptualmente a la intención de funcionar *como pequeños escenarios con capacidad de representación narrativa serializada* por encima de su carácter decorativo. Es digno de destacar cómo el retablo, tanto en su escala portátil como en su tamaño colosal, funcionó desde el inicio como *soporte contenedor* de la imagen de culto. **(Ver figura 43)**



Figura 43 Retablo de la Iglesia de San Miguel

Su larga tradición cargada de connotaciones sacralizantes convence de su eficacia para la *dignificación y magnificación* de los personajes expuestos en su estructura. Su *efecto macroscópico* sobre la imagen está garantizado.

Asimismo, se reconoce en el retablo un modelo de trabajo multidisciplinario que convoca la intervención de múltiples oficios involucrados desde su concepción y primeros bocetos, hasta su construcción y montaje. Esta multiplicidad de especialistas necesaria para su ejecución recuerda el trabajo colectivo que se orchestra para alcanzar un beneficio claramente entendido, aceptado y de resultados tangibles, concretos, algo no muy frecuente en la competitiva y egoísta sociedad

actual caracterizada por paralizar el impulso individual y buscar no la animada dialéctica interna de una colectividad organizada sino la pasividad inerte de la masa.<sup>469</sup>

Se retoman también su carácter de campo de prueba, es decir, su función de experimentación y ensayo de nuevas propuestas que se prueban primero en los retablos antes de ser llevadas a los materiales más permanentes de la arquitectura, así también su capacidad didáctica

---

<sup>469</sup> Giulio Carlo Argan, *Lo artístico y lo estético*, p. 58

como impartidor de lecciones de moral para el pueblo mediante la glorificación del martirio y las virtudes para soportarlo.

Esta trilogía conformada fundamentalmente por el dibujo mismo como principal *dignificador*, asistido por el gran formato como *magnificador* y el retablo como estructura formal-conceptual para la exhibición *legitimadora* y *reivindicatoria*, presentada en el espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México condensa plástica y conceptualmente los objetivos de este trabajo de investigación y producción. La documentación del proceso creativo habrá de facilitar la revisión a posteriori, así como la evaluación y revisión de la eficacia de las estrategias propuestas y las reacciones de la sociedad involucrada en este ejercicio.

#### **4.3 INSTRUMENTOS Y MÁQUINA DE DIBUJO COMO ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DE LOS INDIVIDUOS**

A lo largo de tres capítulos y dos apartados anteriores, se han revisado algunos conceptos básicos como andamiaje del objeto de estudio que permiten finalmente presentar lo que se considera, *una vía para el entendimiento, comprensión y ejercicio del dibujo*, definido como producto, como *registro* de movimientos mecánicos.



Como punto de partida es conveniente hacer algunas precisiones epistemológicas respecto a los conceptos fundamentales que configuran este modelo de generación de dibujos. Como primera coordenada: la *reducción* del dibujo a *actividad manual* consistente en el manejo de herramientas y procedimientos. Esto significa que, para los propósitos de este proyecto, *el proceso intelectual del dibujo interno se ha sustraído parcialmente* del concepto general de dibujo.

Sin embargo, aun cuando esta *disección* del dibujo pudiera parecer que le arrebatara su parte esencial, la parte visible del dibujo, es decir, su manifestación gráfica “*obligada a dar forma, de mostrar y hacer pública la imagen*”<sup>470</sup> mediante el registro de movimientos mecánicos transcritores de la idea, constituye un complejo sistema que paradójicamente resulta ser al mismo tiempo una vía de fácil acceso a las estrategias internas o intelectuales del dibujo.

Después de todo, se tiene que aceptar que las ideas *no vertidas al exterior* permanecerán en una condición arcana, inescrutable.

Porque antes de existir sobre un soporte rayado o pintado, las imágenes figurativas existieron en la mente de los hombres. Y fue el control neuromuscular de la mano, al servicio de sus representaciones mentales, lo que le permitió sacarlas de su cabeza e inscribirlas en la piedra. Por eso podemos afirmar que las artes figurativas –de la pintura al cine– objetivizan la subjetividad.<sup>471</sup>

Esta sobresaliente capacidad destaca el innegable valor de las destrezas, más aún el del *virtuosismo* que evidencia disciplina, experiencia, constancia, *habilidades materializadas* en

---

<sup>470</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, p. 45

<sup>471</sup> Román Gubern, *op. cit.*, p. 16

la obra. En el *dominio del oficio*, se adquiere el *derecho a teorizar* y a generar conceptos que contribuyan a su enriquecimiento. Así como el lenguaje estructura al pensamiento, lo mismo puede decirse de lo manual, campo desde el que se *cultivan y cosechan grandes ideas*.

Una segunda coordenada es el reconocimiento de que dibujar es una *capacidad congénita*, un estatus nascendi;<sup>472</sup> legítimamente humana, una actividad inherente al ser humano igual que el habla, por lo que no ha de considerarse *extraordinario* al dibujante pues dibujar es en realidad una *actividad manual característica de la humanidad*. “Un lenguaje universal común a los seres humanos, rayando en lo instintivo”.<sup>473</sup>

Y finalmente como tercera coordenada, la descripción del significante dibujístico como un conjunto de líneas cuya esencia se limita a sus dos características *cuantitativas*: su longitud y su dirección. De nuevo, en lo estrictamente gráfico, también se excluye el *carácter caligráfico*. Se trata de alcanzar una objetividad científica universal más cercana a la idea de una abstracción matemática absoluta desechando cualquier apreciación emocional o subjetiva.<sup>474</sup> Lo que se pretende es una interpretación de la realidad visible desde una *conceptualización geométrico-matemática*, aunque subyacente intuitivamente en la tradición de representación figurativa. Por cierto, aun las obras figurativas más obsesionadas por la idea decimonónica de realismo pueden ser analizadas en términos de sus elementos abstractos básicos. “Por debajo de la diversidad estilística existe un nivel más profundo y

---

<sup>472</sup> Juan Acha, *op.cit.* p. 117

<sup>473</sup> Asunción Jodar Miñarro, *op. cit.*, p. 87

<sup>474</sup> Julio Chávez Guerrero, *op. cit.*, p. 134

elemental de la obra de arte, *su estructura visual pura* que es irreductible y, por ello, común a todas las épocas”.<sup>475</sup>

Esto implicaría que “el dibujante se convierta en un teórico situado fuera de la escena y, más que dibujar, al *operar se limita a transcribir los datos de la posición de puntos que definen el objeto representado*”.<sup>476</sup> Definitivamente, de lo que se trata es de hacer una abstracción matemática, consistente en pensarlo como un conjunto de líneas situadas en el espacio tridimensional, cuyos puntos de origen y final puedan determinarse mediante un sistema de coordenadas susceptibles de ser trasladadas a un plano bidimensional representado por el plano del papel. Interpretado así, como una estructura construida con líneas desposeídas de significado, sin contenido temático ni carácter inteligible, el registro gráfico pretende liberarse del logocentrismo. En tal caso el modelo registrado obedece a una interpretación fenomenológica pura de las formas, sin ninguna intención de valoración subjetiva. Para decirlo en los términos de George Kubler, se puede afirmar que “las formas estructurales pueden ser percibidas independientemente del asunto o significación”.

Esta determinación de ver y dibujar *así* al modelo se deriva del hecho demostrable de que, en el *territorio dibujístico*, el significante *per se* es la línea. El grado de iconicidad y la precisión mimética son precisamente consecuencia de una cuidadosa abstracción geométrica de los modelos, trasladada en ese mismo código, al plano bidimensional.

Se insiste en esta argumentación pues se considera que, en el dibujo como producto, su carácter técnico se ha diluido en la *sobrevaloración del significado* y en la denostación que la

---

<sup>475</sup> Julio Amador Bech, *op. cit.*, p. 45

<sup>476</sup> Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, pág. 181

producción manual ha enfrentado en un ambiente contemporáneo dominado por lo conceptual e interpretado como “vehículo de material subconsciente”.<sup>477</sup>

Apelando al modelo renacentista que llevó al dibujo a niveles apoteósicos, se retoman los argumentos geométricos de carácter abstracto y matemático de León Battista Alberti para facilitar su comprensión a los artistas plásticos. En este proyecto en particular resulta de gran interés la representación fiel de los modelos sobre la apologética convicción de que “cuanto mayor sea la exactitud con que se acerque a la naturaleza por la vía de la imitación, mejor y más artística será la obra”,<sup>478</sup> postulado que representa una de las principales fuerzas motrices de este proyecto.

En este sentido, se reconoce una *visión artesanal* del dibujo como primer peldaño hacia su *artización*, entendido como *trabajo artesanal* en un primer plano, el dibujo puede aprenderse como un oficio con estrategias objetivas y sistematizadas que pueden auxiliarse de herramientas e instrumentos de fácil operación, coincidiendo con los postulados de la Bauhaus, que al interesarse en la *formación artesanal del artista*, “lo regresa al taller a reencontrarse con los materiales, su manipulación y el conocimiento de sus cualidades plásticas, estructurales y funcionales; así como la construcción y fabricación de modelos”.<sup>479</sup>

Se trata de un primer uso instrumental del dibujo cuyo dominio progresivo permitirá posteriormente nuevas vías experimentales. No se coincide con la creencia común de la *emancipación* del dibujo como requisito para su *artización*. Por el contrario, se postula que su función instrumental es una facultad ontológica del dibujo. Aun visto como lenguaje, el dibujo

---

<sup>477</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 192

<sup>478</sup> Juan José Gómez Molina, *op.cit.*, p. 185

<sup>479</sup> Ramón Díaz Padilla, *El Dibujo del Natural*, p.22

posee un vocabulario gráfico con reglas sintácticas y significados específicos, por lo que su estructura objetiva es definitivamente mensurable.

Durante el Renacimiento por ejemplo el dibujo se encuentra estrechamente vinculado con las ciencias, de hecho, su intervención alcanza categorías epistemológicas. Algunos pintores como Ludovico Cardi (1559-1613) no conciben prescindir de la ciencia de la geometría para la construcción de la perspectiva, cuyo trazo intuitivo, a ojo, representaba una gran dificultad. A la sazón, dibujar a ojo suponía un rechazo de la ciencia y sus argumentos racionales, por lo que se recomendaba el uso de instrumentos a fin de garantizar la *dignidad científica* del arte además de facilitar los trazos geométricos de la perspectiva.<sup>480</sup> Con la misma visión científicista de la pintura Antonio Palomino se apropia en sus páginas de un argumento matemático, porque *sin la óptica* la pintura no puede subsistir, además de elevarla a un grado tal que le permite ser demostrativa y científica.<sup>481</sup>

Otros instrumentos de observación óptica como el telescopio y el microscopio posibilitaron acceder a mundos hasta ese entonces desconocidos, permitiendo ampliar y profundizar el conocimiento científico. Estos artefactos abrieron campos inéditos de observación y ayudaron a integrar dentro de la realidad cotidiana otros mundos y otras dimensiones espaciales que iban del macrocosmos al microcosmos. Poco a poco las máquinas de dibujar irían adaptando e incorporando las aportaciones de estos nuevos *instrumentos ópticos de observación* “en una sociedad que privilegió a la ciencia sobre los otros sistemas simbólicos como forma de indagación”.<sup>482</sup>

---

<sup>480</sup> Juan José Gómez Molina, *op.cit.*, p. 214

<sup>481</sup> *Ibid.*, p. 217

<sup>482</sup> Julio Chávez Guerrero, *op. cit.*, p. 15

No obstante, la alianza entre el arte y la ciencia terminaría por disolverse durante el siglo XVII con la creación de las Academias Reales, que delimitarían sus campos de conocimiento al extremo incluso de confrontarlos. Para algunos artistas la ciencia significó algo no sólo diferente sino hasta perjudicial para las artes “aceptando e inclusive pregonando la separación entre ellos y los científicos”.<sup>483</sup> Sólo la máquina logró conservar esa unidad pues la ciencia y la visión de la naturaleza encontraban en ella un modelo de regularidad y estabilidad de sus sistemas que mediante analogías intentaron descubrir en los fenómenos de la naturaleza, como los movimientos planetarios y hasta en los organismos vivos como el cuerpo humano y el reino animal. La fascinación por el *mecanicismo* influyó al grado de que aun en los procesos de la creación artística, se aceptara que la representación del mundo visual se resolviera mediante el uso de instrumentos y mecanismos.<sup>484</sup>

Fue tan grande el triunfo del *mecanicismo* que como consecuencia de su influencia en las ciencias y las artes, se generó una revolución epistemológica del siglo XVII que estableció una separación entre objetividad y subjetividad expresada por el pensamiento de Descartes que explicaría la distinción entre ciencias y humanidades; oficializada e institucionalizada en las universidades del periodo napoleónico.<sup>485</sup> Sin embargo durante el mismo siglo XVII, a pesar de haber definido ya su propia autonomía, el arte procuró mantener el mismo *estatus intelectual* equiparable al de la ciencia. Se considera que esa *rivalidad* entre ciencia y arte arrastrada hasta nuestros días ha generado confusiones epistemológicas empeñadas en la demostración de la intelectualidad del arte, que se traducen en la defensa a ultranza del

---

<sup>483</sup> Julio Chávez Guerrero, *op. cit.*, p. 52

<sup>484</sup> Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, p. 215

<sup>485</sup> *Idem.*

carácter conceptual del arte en detrimento de las técnicas de su representación plástica o sensible.

Llama la atención que, aunque se ha aceptado con normalidad la distinción entre *ciencias y humanidades*, hoy se reconsidera y se insiste, principalmente desde el seno de la investigación académica, en la importancia de la *interdisciplinariedad*, lo que restituye una *visión integral* de los fenómenos y una reconciliación entre disciplinas innecesariamente distanciadas. Ésta es precisamente una de las máximas pretensiones; el presente proyecto propone una integración de técnicas y conceptos, delineados solo para efectos de su comprensión, pero fusionados en un producto: el dibujo figurativo.

Las *técnicas artesanales* que construyen el dibujo externo se presentan como una *vía segura de acceso al plano intelectual*, en virtud de la estrecha relación que existe entre el trabajo manual y los procesos mentales y la circulación de doble sentido que se establece entre ambos. “El acto de dibujar se apoya, por un lado, en el conocimiento del oficio y en el pensamiento que dirige o planifica la concepción de la idea; pero, por otro lado, lo anterior se muestra dependiente y determinado por el impreciso territorio de la intuición”.<sup>486</sup>

En cambio, las actuales técnicas digitales han puesto de por medio una gran distancia entre lo manual y lo mental; siguiendo la trayectoria lógica en la búsqueda de la exactitud en la representación es fácil entender que las herramientas y tecnologías procuraran una iconicidad cada vez más fiel a la realidad visible, *superando en este único aspecto* a los sistemas tradicionales de representación anteriores.

---

<sup>486</sup> Ramón Díaz Padilla, *El dibujo del natural en la época de la postacademia*, p. 197

Con una visión casi profética preocupado por la rendida sumisión que ya visualizaba ante la fotografía, Charles Baudelaire advirtió:

Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido. (...) si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!<sup>487</sup>

Y en efecto, con la irrupción de la fotografía a mediados del siglo XIX y las siguientes generaciones de *máquinas de producir imágenes*, los procesos clásicos de creación humana comenzaron a ser cada vez más ajenos y escasos, en lo sucesivo “la cámara fotográfica quiere ser a la apariencia lo que el dibujo parece ser al pensamiento: su aparato registrador”.<sup>488</sup>

La creación artística, caracterizada hasta ese entonces por el uso del más intelectualmente depurado de sus recursos,<sup>489</sup> el dibujo, cuya esencia es la de atrapar la realidad mediante la abstracción de una línea, asignó a los *artilugios mecánicos* facultades exclusivas de la sensibilidad y experiencia humanas. Erróneamente la creencia generalizada de que *operar* las herramientas e instrumentos con cierto dominio equivale a *producir arte*, ha devaluado significativamente la creación artística.

Por ejemplo, *el espacio en el que la imagen digital se produce es variable*. En la pantalla, a diferencia de los soportes tradicionales es posible modificar a voluntad el tamaño de la imagen, es decir, la escala puede variar para retocar o trabajar los detalles con mayor

---

<sup>487</sup> Juan José Gómez Molina, *op. cit.* p. 381

<sup>488</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 97

<sup>489</sup> Asunción Jodar Miñarro *op. cit.*, p. 115



precisión, con lo que se alcanzan imágenes de gran nitidez y alta resolución, cuyo valor depende de su alta iconicidad más que de su contenido o valor semántico. En el contexto actual lo que prima es la eficacia tecnológica. La imagen de registro que nació para instalarse definitivamente entre nosotros no sólo con la aparición de la fotografía sino con la de todos sus derivados posteriores como el cine, la televisión, el video o la más reciente herramienta infográfica, dislocó inevitablemente la imagen de manufactura tradicional. “Cuando las máquinas sirvan al arte y no el arte a las máquinas. Es decir, cuando el aturdimiento infantilista por el maquinismo haya pasado y sean los hombres los que lo dominen para satisfacer sus necesidades culturales y materiales”.<sup>490</sup>

Es un hecho incuestionable que *la imagen de registro* modificó el modelo tradicional de generar imágenes. Mientras que algunas innovaciones como la imprenta abrieron nuevas posibilidades para la literatura al facilitar la reproducción de copias de textos, en los que *el concepto* no se altera en lo absoluto, las innovaciones en el campo gráfico significaron para el dibujo cuestionamientos ontológicos, pues el *ser del dibujo* (externo), es *el trazo autógrafo*. “Un dibujo es una línea con memoria de su trazado. Un gesto congelado, definitivamente diseñado para permanecer y establecerse como una superación del tiempo en que se crea”.<sup>491</sup>

Henri Matisse reconoce la permanencia del gesto en el registro: “Dibujar es como hacer un gesto expresivo, con la ventaja de la permanencia”.<sup>492</sup> Desde esta concepción cinética, para Matisse el dibujo es:

---

<sup>490</sup> Humberto Musacchio, *El taller de gráfica popular*, p. 33

<sup>491</sup> Juan José Gómez Molina, *op.cit.*, p. 525

<sup>492</sup> *Idem*

Una peculiar estrategia de movilidad corporal, que deja huellas a su paso por un soporte, creando una extraña posición ontológica en la acción así concebida, la máquina-cuerpo rasga un soporte, dejando indicación de su paso y la *posibilidad de reconstrucción de su movimiento* y vitalidad mediante la inserción violenta de una marca sobre o contra un soporte.<sup>493</sup>

Es interesante el análisis de la dicotomía implícita en la definición de dibujo propuesta por Matisse, por una parte, la *permanencia del gesto* y por la otra *la posibilidad de reconstrucción de su movimiento* pues constituyen las dos principales directrices que conforman la función esencial de la máquina de dibujo concebida exprofeso para esta investigación. En el siguiente enunciado, se refuerza una vez más la interdependencia de las partes:

La reconstrucción del proceso de trazado del objeto dibujado es posible al apuntar a la memoria que lo ha fijado. Su evocación no sólo atiende a la permanencia física del objeto, sino a la posibilidad del recuerdo de la vitalidad que lo ha motivado.<sup>494</sup>

Esta acción de dibujar entonces puede describirse como una serie de apropiaciones que se van sucediendo en ciclos de *registro* de movimientos y *reconstrucción* de movimientos. Durante el registro, se apropia al modelo y durante la reconstrucción, se apropia al dibujante. Esto se traduce en una reciprocidad que involucra a todas las partes, generando una fusión entre modelo y dibujante, que “enlaza todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación”.<sup>495</sup>

---

<sup>493</sup> Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, p. 525

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 526

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 17

Partiendo de esta concepción y en reconocimiento de la utilidad que las máquinas han significado en sustitución de la ejecución de algunos trabajos manuales, se ha considerado conveniente incluir en este proyecto, un instrumento auxiliar para el trazo de dibujos en gran formato y una *máquina* para reproducción automática de dibujos en diferentes escalas y con la capacidad de traducir el dibujo a un código de directrices que faciliten la reproducción de dibujos.

Se pretende también que la máquina contribuya a potencializar las capacidades manuales, pero revelando las estrategias de las que se sirve el dibujo en sus procesos de análisis y síntesis, confiriéndole un doble carácter: didáctico y lúdico. Al operar los instrumentos, no sólo se garantiza la precisión de las proporciones y en consecuencia de las formas, también se aprehenden y comprenden los fundamentos sobre los que se levanta el proceso constructivo del *dibujo externo*, atribuyendo al aprendiz de dibujante una *seguridad* considerándolo un ente individual, único y diferente, un ser con iniciativa y autodeterminación”.<sup>496</sup> Es importante aclarar que ninguno de los dos instrumentos propuestos sean propiamente pantógrafos. Aunque si bien es cierto que fueron diseñados para reproducir dibujos en diferentes escalas, su operación y funcionamiento ofrecen al usuario la posibilidad de una mayor aproximación y conocimiento de los modelos al tratar de *geometriz* las estructuras formales que los configuran, superando por mucho el simple desplazamiento mecánico de una punta del pantógrafo sobre las líneas del modelo, limitado a un recorrido sin mayor intención que el de no omitir ningún detalle.

---

<sup>496</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y diseño, experiencia, creación y método*, p. 135

Lo que se pretende, es una acción que instruya a fin de fortalecer,<sup>497</sup> por eso el modelo propuesto de máquina de dibujo añade a dicha operación el registro y *traducción* simultáneos, en dos componentes de todos los movimientos de la punta de dibujo, generando de este modo *directrices simplificadas y graficadas*, cuya fácil interpretación y reconstrucción garantizan la reproducción exacta en diferentes escalas del modelo previamente analizado y registrado. Dicho, en otros términos, esta máquina de dibujo *traslada* complejos movimientos a un código de fácil lectura e interpretación, equiparable a la que se hace de las partituras en la ejecución de una obra musical. Así, una obra dibujística puede también reproducirse inclusive en gran formato a partir de instrucciones codificadas capaces de dirigir los trazos que de otra manera sería difícil organizar. Este modelo de reproducción dibujística constituye literalmente una vía experimental de generar dibujos mediante recursos importados desde la obra arquitectónica, poniendo a prueba estrategias operativas de diversos órdenes de trabajo.

Pero además de la asistencia mecánica proporcionada por los instrumentos de dibujo, este proyecto encuentra una inagotable fuerza motriz en la rendida afición colectiva por la imagen, en la *egolatría* registrada en los múltiples autorretratos (*selfies*). “A la gente le gusta verse retratada, con todo y sus defectos y peculiaridades. Esto le refuerza su idea de sí misma y le ayuda a consolidar su identidad”.<sup>498</sup> Como insumo siempre disponible, este culto por la imagen manifiesto principalmente en la *autoimagen*, se pretende aprovechar registrándolo no en la imagen fotográfica, sino en la imagen dibujada, con todo lo que implica esa gran diferencia, la que, por cierto, es de gran interés indagar y revisar.

---

<sup>497</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 16

<sup>498</sup> Rafael Barajas, *El universo estético de Ernesto García Cabral*, p. 99

Todo esto articulado en algunos casos, como un trabajo colectivo y comunitario en el espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México y ejercido como un oficio con dimensiones culturales en la cohesión social, que generen prosperidad y desarrollo, convivencia pública y construcción de la paz.<sup>499</sup> Se tiene también la plena convicción de que el dibujo es un generador de identidad y un eficaz medio de apropiación de obras, de ideas, de lugares y hasta de personas, que puede oscilar entre la tradición del oficio y la invención artística. Después de todo, entre el oficio del artesano y la creación del artista caben muchas posibilidades experimentales y de producción. Mientras que el aprendizaje del primero consiste en dominar acciones repetitivas, la segunda implica constantes variaciones de la rutina que han de interpretarse como oportunidades para la innovación o implementación de otras soluciones, generalmente de manera solitaria por personas individuales. El presente proyecto parte de la concepción del dibujo externo como un oficio, entendido como ya se ha mencionado, como una serie de tareas repetitivas de carácter mecánico limitado a la operación de herramientas que garanticen resultados regulares y *artesanales* como una característica ajena y en cierto modo subversiva o molesta con respecto a la mediática.<sup>500</sup> No obstante, este trabajo manual puede significar un primer plano con posibilidades de ascenso a un segundo plano de carácter intelectual, en una secuencia de aprendizaje coherente.

Básicamente las acciones de este *oficio* se limitan a la operación de instrumentos y mecanismos cuya función es la de trasladar desde la imagen original, los ángulos entre líneas consecutivas y las distancias entre puntos de inflexión, en una escala determinada. La *imagen original previamente geometrizada* mediante líneas tangentes que van siguiendo los

---

<sup>499</sup> *Fábricas de arte y oficios de la Ciudad de México, quince años de navegar el siglo XXI*

<sup>500</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 202

perímetros de las formas y sus líneas interiores principales, adquiere la fisonomía de un polígono irregular construido por una sucesión de líneas rectas. De este modo aún las formas más complejas se articulan en polígonos de fácil análisis en tanto que sus líneas y sus vértices están nítidamente definidos.

Así pues, al valerse de algunos principios de la geometría es posible aseverar que el dibujo puede sistematizarse de manera que, al utilizar un razonamiento cuasi matemático no subjetivo, se obtienen resultados muy parecidos, es decir, construcciones básicas de bocetos comunes a muchos dibujantes. Este proceso de *geometrización* significa literalmente que es posible apoyarse en instrumentos y mecanismos operados con acciones mecánicas y repetitivas configuradas como un oficio cuya eficacia en el aprendizaje de las estrategias básicas del dibujo como actividad manual será incuestionable y altamente garantizada.

Ya como operario, como modelo o como observador, este ejercicio en el espacio público conlleva un grado de apropiación de todos los involucrados, que podrían inclusive actuar en los tres roles. Este método, en su primer nivel de geometrización y descomposición en polígonos, ya ha sido probado con resultados que con frecuencia superaron tanto las expectativas propias como las de los propios aprendices, por eso existe la confianza de que, en esta *segunda parte* asistida por los instrumentos y mecanismos propuestos en este proyecto, se logren mayores avances en el aprendizaje del proceso dibujístico.

Interpretado y ejercido como oficio, sustraído el componente mítico de *intelectualidad exacerbada*, el dibujo puede reivindicar su carácter instrumental y utilitario constituyente de su ser. Solo en la medida de su apropiación mediante el conocimiento y dominio de sus estrategias, podrá dimensionarse su verdadera magnitud.

Al retomar las técnicas tradicionales operadas manualmente se recupera también el andamiaje conceptual que soporta el pensamiento visual, creativo y crítico. Esto significa literalmente el fortalecimiento del quehacer artístico desde el ámbito dibujístico en oposición a la actitud pasiva limitada al consumo indiscriminado de la imagen virtual.

La imagen quieta obliga a que miremos y no solamente a que veamos, y la observación de lo real para su traducción en imágenes a través de la mano nos capacita para convertir en pensamiento activo, adaptando a nuestra propia y más conveniente velocidad de interpretación, lo que observamos.<sup>501</sup>

Tal vez eso represente un retorno a conceptos renacentistas que en perfecto equilibrio fundían en el dibujo al artesano con el artista, las técnicas y oficio del primero amalgamadas con la creatividad y sensibilidad del segundo, constituían al dibujante de entonces. Es urgente regresar a ese modelo.

#### **4.4 INSTRUMENTOS Y MÁQUINA DE DIBUJO**

##### **MEMORIA DESCRIPTIVA**

Atendiendo a los conceptos renacentistas propuestos inicialmente por Giorgio Vasari y enriquecidos posteriormente por Federico Zuccaro, el dibujo puede dividirse en *interno* y *externo*, correspondiendo a este último el *trazo mecánico* sobre el soporte. Al ser éste la parte visible en cuanto que su ejecución se evidencia y culmina mediante el registro o

---

<sup>501</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 205

materialización plástica de un dilatado y complejo proceso intelectual, *el dibujo externo* constituye la tarea más fácil de delegar en otras manos ajenas al que gestó y desarrolló *el dibujo interno*. Una vez *procesado y culminado el dibujo interno*, la manifestación plástica a través del *dibujo externo* puede ejecutarse, mediante algunas estrategias y directrices, por personas no precisamente especializadas en el dibujo mismo y que sólo deberán *seguir instrucciones específicas para el trazo de las líneas*.

Concebido así, el dibujo interno *traducido a un código de instrucciones para su ejecución en dibujo externo* puede equipararse a los planos arquitectónicos de un proyecto que deberán interpretarse para la construcción de una obra arquitectónica.

No se considera, que en este sentido la relación *plano-obra arquitectónica*, sea diferente de la que pueda establecerse entre *plano-dibujo*, entendiéndose por *plano* el registro gráfico de las directrices e instrucciones que al ser interpretadas y ejecutadas hacen posible la materialización de una idea. Si la arquitectura se ha valido del dibujo para su concepción y definición, éste entonces puede valerse con pleno y legítimo derecho de sus propios recursos para su ejecución sin comprometer ni diluir el concepto de autoría, tal y como sucede en el caso de la arquitectura.

Al rebasar los límites que le imponen los alcances de la propia antropometría, el dibujo podría depender entonces de las mismas estrategias que la arquitectura demanda para su materialización, lo que permite concluir que es *la escala* de la obra a ejecutar la que determina la utilización de otras herramientas o la intervención de más de un individuo para su ejecución. Así, por ejemplo, mientras que la elaboración de una maqueta o modelo a escala, puede hacerla una sola persona, el edificio en *tamaño natural*, dependerá inevitablemente del trabajo de muchas manos y del suministro de importantes volúmenes de materiales.



La naturaleza del dibujo, no obstante, aun cuando sea en gran formato, dependerá fundamentalmente *no tanto de lo material* sino de la *mano de obra* y del equipo periférico auxiliar como andamiajes y otras estructuras efímeras no intrínsecas a la obra plástica, pero necesarias para su posible ejecución. Esta condición, sin duda, resalta su carácter inmaterial, altamente conceptual y cinético mediante la *acción* que constituyen al dibujo como “la expresión más pura del arte”.<sup>502</sup>

Al final, como obra consumada, el dibujo, puede resultar del trabajo en equipo, encabezado por el *autor intelectual del dibujo interno* y sus asistentes responsables de la materialización capacitados en las estrategias necesarias para la ejecución del *dibujo externo* en gran formato. El planteamiento de esta estrategia no puede ser de otro modo pues el dibujo interno al parecer no ve comprometida su esencia en cuanto que idea, no depende de la materia.

Son propiamente la **ejecución** del dibujo externo y la **escala** de este los aspectos que determinan las estrategias y recursos necesarios, visualizados posiblemente desde la concepción y desarrollo del dibujo interno, pero no esenciales para éste. El dibujo interno se desarrolla independientemente de la escala, aunque en su materialización más inmediata y primitiva la adquirirá inevitablemente, constituyendo parte de la naturaleza propia del dibujo gráfico.

Puesto que el presente proyecto de investigación y producción plástica tiene como uno de sus principales objetivos el ser exhibido en gran formato en el espacio público, resulta fundamental definir y establecer las estrategias que habrán de asistir a la realización de dibujos de grandes dimensiones.

---

<sup>502</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, p.398

Una serie de instrumentos de la invención de quien suscribe esta tesis, junto con una metodología de producción, servirán en el desarrollo de este proyecto.

En la presente sección se describirán los aspectos técnicos de la ejecución del dibujo externo, a saber, los instrumentos y su operación. Así pues, la siguiente memoria descriptiva, ha de entenderse inclusive como un instructivo de operación, cuya observación y aplicación cuidadosa, habrán de dar los *mismos resultados a todo tipo* de usuarios. Se trata de una cuestión *puramente mecánica*, por lo que se considera, no supone mayor esfuerzo que el de apegarse a la secuencia de directrices de fácil ejecución.

Sin embargo, precisamente apelando a esa sencillez, *la comprensión de los fundamentos del dibujo* puede alcanzarse fácilmente durante el proceso del dibujo. La construcción de las formas pondrá de manifiesto, las estrategias de las que se sirve el dibujo para representar a los *modelos de la realidad* en el plano gráfico.

El principio en el que se apoyan los dos sistemas propuestos para la reproducción de dibujos en gran formato es, por cierto, el común denominador de los mecanismos que integran este apartado y sin duda, el principio universal que rige al dibujo en su faceta de imitación.

Dicho principio, descrito con la misma economía de sus recursos, se enuncia a continuación: **que las líneas de un dibujo deben ser paralelas a las líneas del modelo que representa y aumentadas o disminuidas en la misma proporción.**

Tanto el *dibujo a mano* como cualquiera que sea la estrategia, mecanismo o instrumento utilizado para una *reproducción mimética*, deberán garantizar estas dos condiciones fundamentales. No obstante, que la descripción parece fácil, la determinación de la longitud y dirección de *cada línea* encontrada en el modelo requiere de un análisis cuidadoso y de

mucha precisión, pues constituyen la estructura mínima posible y, en consecuencia, la *síntesis y esencia de la forma*.

Interpretada así, ésta resulta una tarea de carácter *cuasi* matemático, pues la reducción a su mínima expresión obliga inevitablemente al cálculo de ángulos y distancias. Esto significa que el análisis y trazo de una forma básica, *geometrizada*, debiera resultar un ejercicio de resultados similares para cualquier dibujante. No obstante que “la estructuración del dibujo lo dirige a la objetivación, el gesto lo reintegra con la individualidad y retoma el valor animista de interrelación unívoca entre el signo de la persona y la persona misma”.<sup>503</sup> El *aderezo del gesto gráfico y de calidad de línea*, corresponden a otro campo no incluido en estos procedimientos y que inclusive podrían distraer de los efectos pretendidos.

En esta etapa es imprescindible reducir la forma a su expresión mínima para su mejor estudio y reproducción mecánica. La intención es acotar cada línea, estableciendo la ubicación precisa de su inicio, el ángulo en el que se desarrolla, la longitud alcanzada y su punto final y origen de la siguiente línea. Sólo una atenta observación haría posible esta secuencia de cálculos visuales y gráficos.

Es importante aclarar que el *modelo original* del que se partirá siempre será una representación gráfica bidimensional, es decir, que los modelos tridimensionales de la realidad primero tendrán que registrarse por cualquier otro medio en un soporte bidimensional. En seguida sobre un papel vegetal o de transparencia tal, que permita calcar directamente sobre éste, una vez sobrepuesto a la imagen original, se trazarán líneas rectas tangentes al perímetro de las formas del modelo, procurando que sean las menos posibles

---

<sup>503</sup> Juan José Gómez Molina, *op. cit.*, p. 18

para así obtener una primera síntesis a la misma escala de la imagen. Esta traducción del modelo a polígonos irregulares constituye un primer acercamiento y un fundamental cambio cualitativo de códigos gráficos, de uno analógico a uno geométrico conceptual, propiamente dibujístico. Prácticamente, es a partir de este punto, que ya es posible hablar de operaciones mecánicas asistidas por los instrumentos y mecanismos propuestos.

Para reproducciones en gran formato se ha diseñado un primer instrumento que parte de los principios descritos con anterioridad, pero limitado al trazo de líneas rectas. Su operación es sumamente sencilla pero la precisión que puede alcanzar garantiza reproducciones perfectamente proporcionadas que pueden funcionar inclusive como dibujos autónomos terminados, cuya esencia queda revelada con más claridad si lo que se pretende es un dibujo de *carácter didáctico*. Su funcionamiento se basa en las siguientes dos operaciones:



Figura 44 Dibujo geometrizado

### 1. LOCALIZACIÓN DE PUNTOS DE INFLEXIÓN

La localización de los puntos de inflexión, es decir, de cada uno de los vértices determinados, previo análisis y síntesis de una imagen define la primera operación que permitirá su reproducción en cualquier escala de manera fácil y con gran precisión. Estos puntos de inflexión resultan de la intersección de las tangentes envolventes de los perímetros de las formas. Cada vez que una *tangente* comienza a *despegarse* de la línea que *sintetiza*, será

necesario el trazo de una nueva línea que siga de cerca el perímetro de las formas del modelo; los puntos de intersección que acotan estas rectas de diferentes longitudes y direcciones son precisamente los **puntos de inflexión. (Ver figura 44)**

Esta primera operación es sin duda, una vía directa entre el dibujo interno y el dibujo externo, y a pesar de la gran distancia que separa a dichos campos, la conexión es inmediata, develando con una gran economía de recursos algunos de los *secretos más íntimos del análisis dibujístico*. Una vez determinada la ubicación de los *puntos de inflexión* de la línea perimetral de contorno y de otros detalles interiores, a continuación, se revisa la relación distancia-ángulo que existe entre cada par de puntos consecutivos que definen el inicio y el fin de cada recta. El dibujo más complejo puede reducirse de este modo a una *sucesión de directrices, equivalente al registro gráfico de la música en una partitura*.

Quien *escriba dicha partitura* trabajará dentro de los dominios del dibujo interno, pero la lectura de dicha escritura facilitará a *cualquier intérprete*, la ejecución del dibujo externo.

Se ha insistido en esta división *zuccariana y bipartita* del dibujo, en virtud de la nitidez con la que pueden delinearse las acciones mentales de las manuales y que se han constatado plenamente en el ejercicio y enseñanza del dibujo.

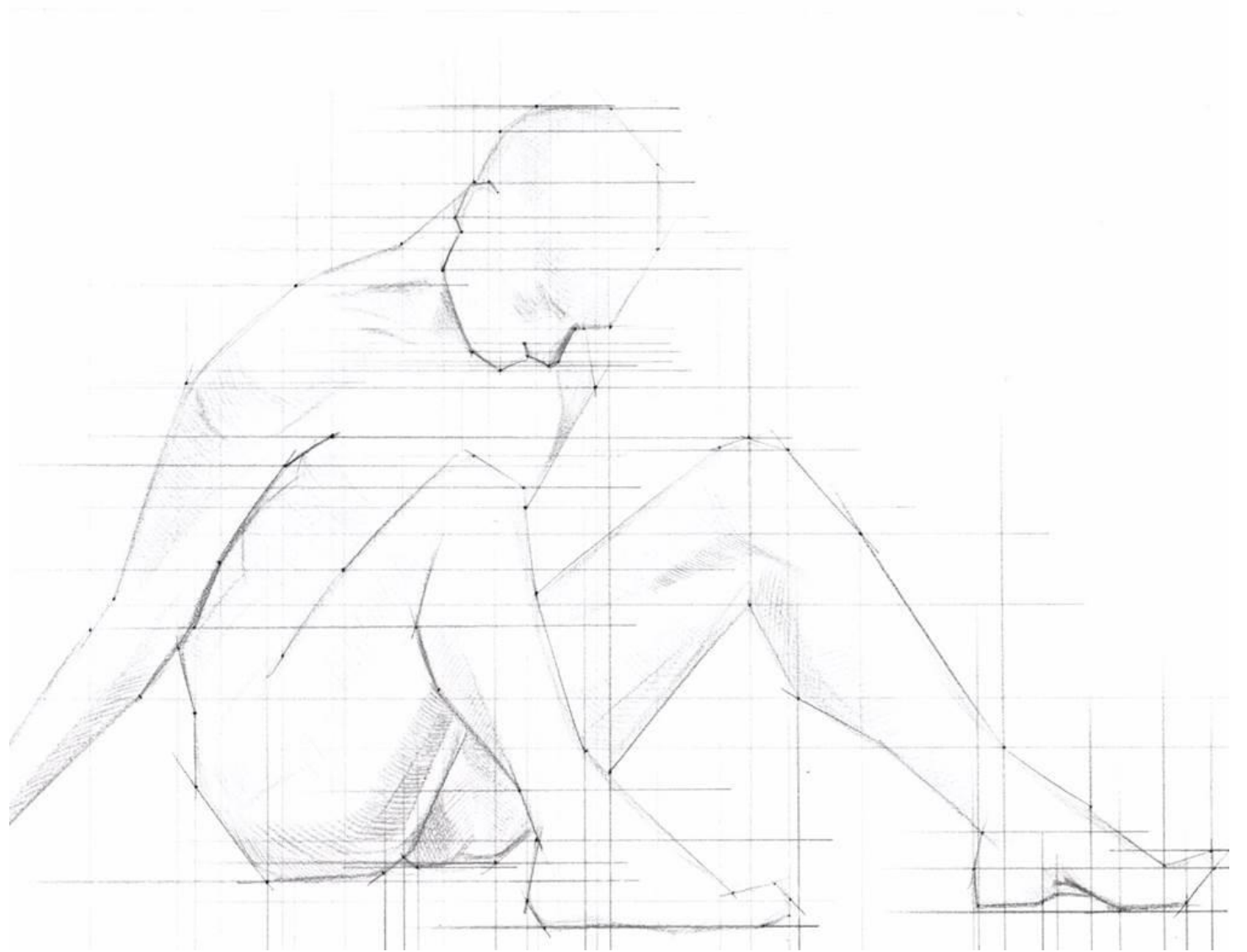
Puesto que las acciones mentales resultan no visibles, en tanto que internas, sus mecanismos parecen ocultos y restringidos, quedando expuestos solamente las manifestaciones del dibujo externo, al que con mucha frecuencia suele considerarse la acción misma y total de dibujar, despojándolo de su carácter intelectual, su esencia misma.

Aprovechando dicha idea errónea pero generalizada esta serie de sistemas de dibujo en gran formato, lo *acotan* a su ejecución, a la *acción pura* de trazar líneas como un primer

acercamiento a su manifestación plástica para poco a poco, internarse en su campo conceptual. Es posible aseverar que, abordado de este modo, el dibujo queda al alcance de un mayor número de estudiantes de las áreas del diseño y las artes e incluso del público en general.

Además, la claridad de esta división permite establecer los principios y estrategias en los que se basan los propuestos sistemas e instrumentos de dibujo. La definición de sus linderos constituye en gran medida un buen punto de partida para quienes pretenden su enseñanza, pero principalmente para quienes se inician en *el oficio del dibujo*. Delimitado a su aspecto puramente gráfico, el visible, la construcción de un dibujo es posible mediante el uso de *insumos* de la misma naturaleza, es decir, también gráficos.

Levantado sobre este razonamiento, el sistema de dibujo mediante localización de puntos de inflexión se ocupa de ubicar una sucesión de vértices que habrán de unirse con líneas rectas que delinearán los contornos y formas internas del modelo. Cada punto, encuentra su posición referida desde el punto que le antecede, por lo que el sistema depende de una secuencia o serie ordenada de puntos de inflexión desde los que parten y llegan cada una de las líneas tangentes que definen el contorno de la figura, cuyas características fundamentales, longitud y dirección, se registran en un código de fácil lectura e interpretación. **(Ver figura 45)**



*Figura 45 Dibujo esquemático explicativo del procedimiento*



Pero, además, el tema de *la escala*, aspecto sumamente difícil y esencial en el dibujo, se salva mecánicamente por el instrumento de dibujo. Basta asignar el tamaño de una primera línea en el dibujo para la asignación de la escala. El resto es de una sencillez tal que no requiere de una mano especializada.

## 2. TRAZO DE PARALELAS A ESCALA

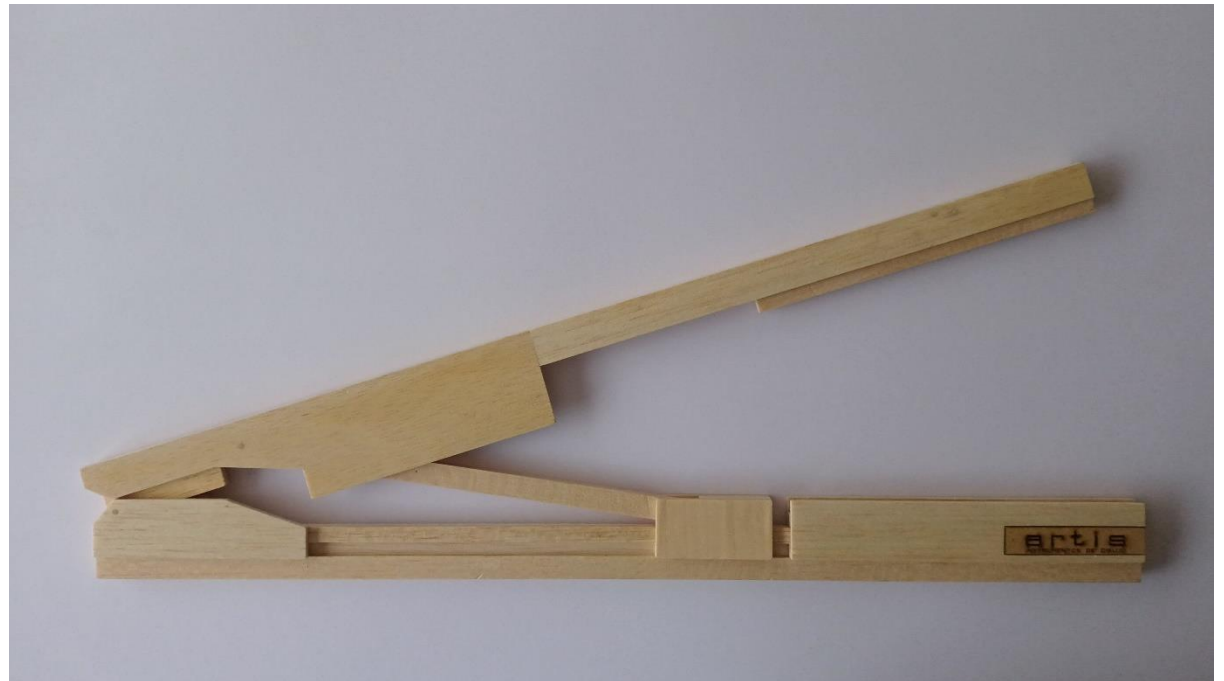
Una vez *sintetizada la forma del modelo* mediante su reducción a la mínima cantidad posible de líneas tangentes que, siguiendo a la forma, la contienen y definen como un polígono, cuyos vértices ubican con precisión puntos de inflexión de las líneas de contorno, se procede a su reproducción en otra escala.

La **síntesis de la forma** permite que hasta las imágenes más complejas puedan *comprenderse fácilmente*, es una abstracción que transcribe a un lenguaje más inteligible lo que de otro modo resultaría muy difícil. Esta *geometrización* deriva de un proceso *hermenéutico* en el que se indagan las estructuras más íntimas del mundo visible. La comprensión del modelo es tal, que resulta posible su reproducción. El modelo se revisa con observación científica, a distancia, pero puede *contemplarse también con disfrute estético*.

Una vez visualizadas “sobre el modelo”, se trasladan paralelas al plano del soporte; una por cada línea del polígono resultante, pero cuidando además de la precisión del paralelismo: la escala. A partir de la longitud asignada a la primera línea trazada en el soporte, se establece una relación entre el tamaño real del modelo y el tamaño de su representación gráfica, es decir, la escala. **(Ver figuras 46, 47, 48, 49, 50 y 51)**



*Figura 46 Instrumento para el traslado de paralelas*



*Figura 47 Instrumento para el traslado de paralelas y determinación de ángulos entre líneas*

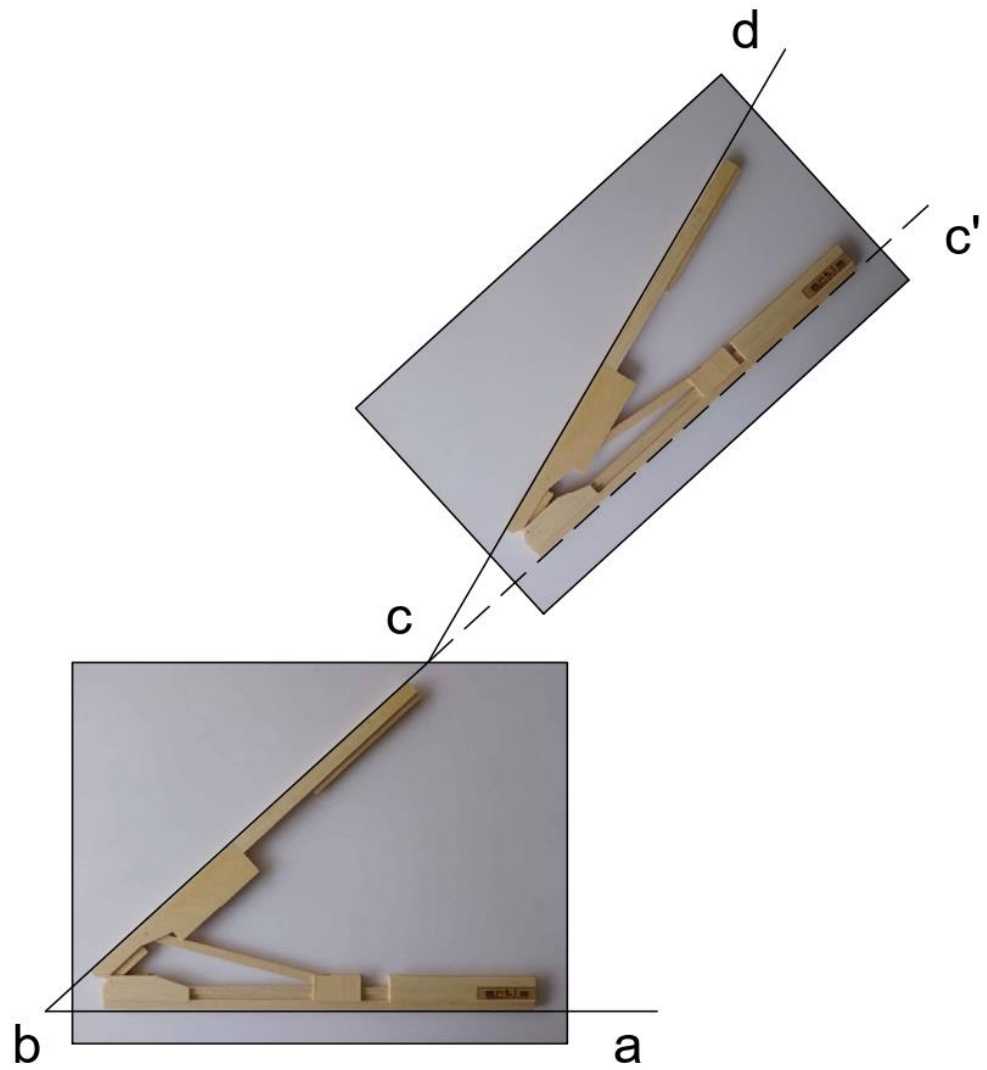
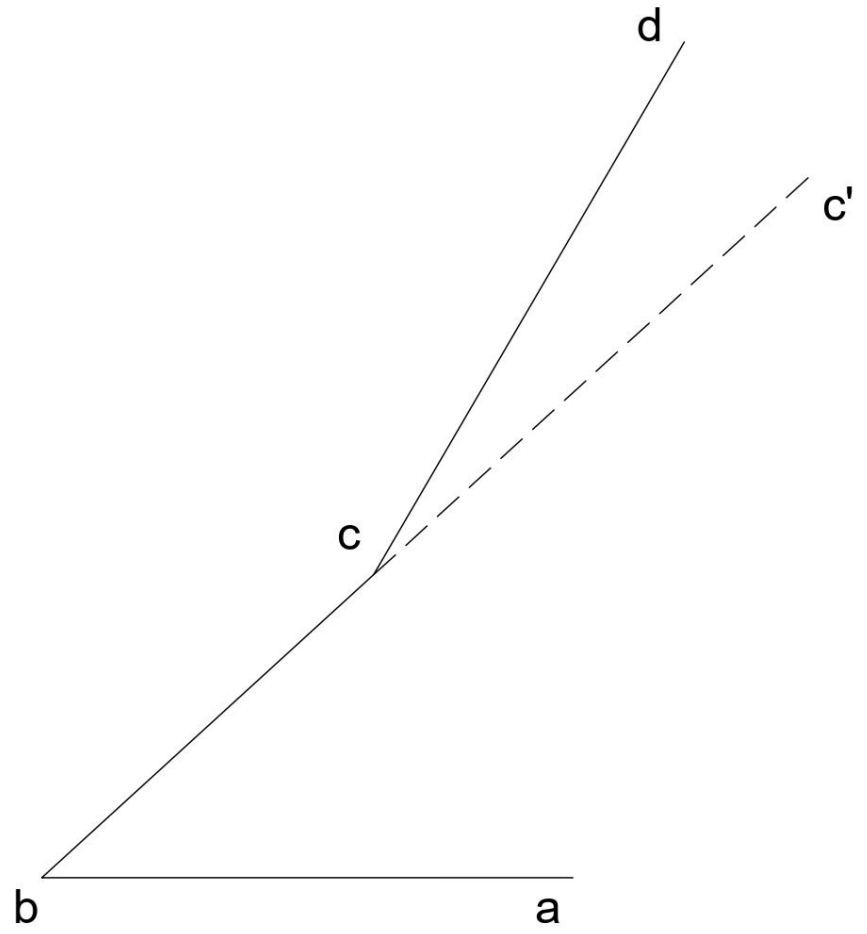


Figura 48 Instrumento para el traslado de paralelas y determinación de ángulos entre líneas



*Figura 49 Instrumento para el traslado de las paralelas y determinación de ángulos entre líneas*

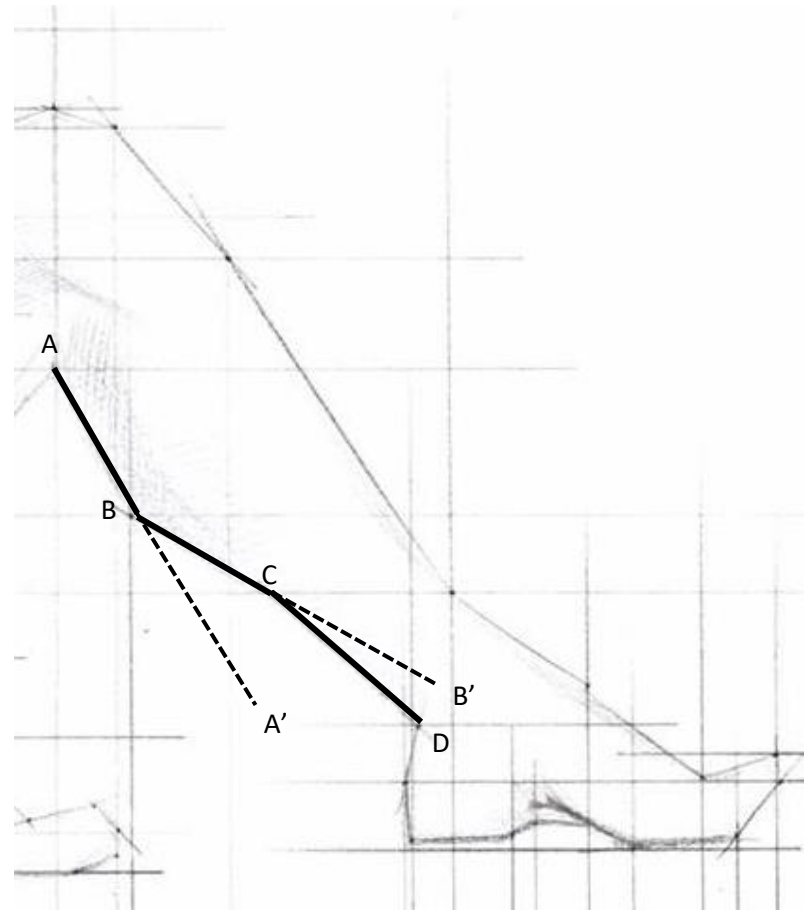


Figura 50 Análisis de puntos de inflexión y ángulo de la dirección de línea

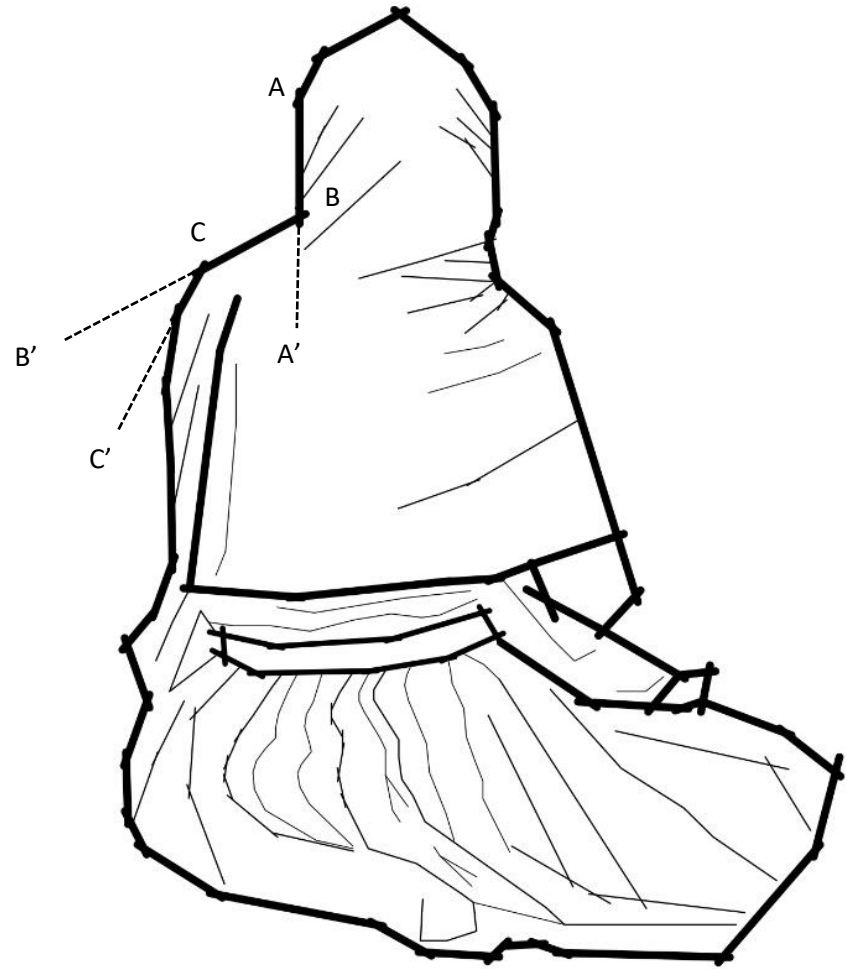


Figura 51 Análisis de puntos de inflexión y ángulo de la dirección de línea

En consecuencia, todas y cada una de las demás líneas deberán guardar exactamente la misma escala, lo que supone un cálculo minucioso y una revisión permanente mediante análisis comparativos entre las dos imágenes, la *real* y la *representada*. La importancia de estos dos factores estructurales, la dirección de la línea y su longitud relativa estriba en el hecho de que la forma y en consecuencia la *proporción* dependen de la *precisión* de estos dos factores. Y la proporción no es poca cosa en el tema máximo de la Academia: la figura humana, es fundamental como lo es también en el dibujo figurativo, cualquiera que sea el tema. En el dibujo, la forma es lo esencial, por eso ha de cuidarse su proporción pues si ésta última varía, la forma se compromete seriamente. Cada forma tiene una proporción específica. Para los efectos de este proyecto, la representación mimética, es lo importante. La precisión de la copia constituye uno de los principales objetivos, ya que, por múltiples razones, una estructura formal bien construida, funciona ya por sí misma y permite la posibilidad de tratamientos plásticos de carácter experimental, partiendo de la certeza que brinda una buena estructura formal.

De esta garantía y en la seguridad que de ella deriva, se basa la convicción de que, partiendo de buenas estructuras formales, el tratamiento de las texturas y los valores tonales, también básicos en el dibujo, se aplican con mucho mayor certeza y entusiasmo. Por experiencia propia en la enseñanza del dibujo, puede asegurarse que inclusive cuando la aplicación de alguna técnica *no es buena*, *la forma* puede soportar *accidentes* o *descuidos* sin comprometer su armonía original.

El dibujo consiste en la firmeza y verdad de los contornos, con buena simetría y mancha firme y verdadera de claro y oscuro, y si esto le falta, aunque esté grandemente manejado, estará mal dibujado; y, por el contrario, aunque esté hecho con borrones cahafarrinadas o tachones, si



guarda las referidas leyes del Dibujo, estará bien dibujado. A la manera del que hace buena letra, y escribe mil mentiras disparates y defectos de ortografía; de éste diremos que hace buena letra, pero que no escribe bien.<sup>504</sup>

De allí la insistencia en la importancia de una construcción precisa atenta a la proporción de las formas.

Un segundo instrumento, de mayor complejidad y con la capacidad de trazar dibujos en diferentes escalas a partir del registro en una *memoria*, puede definirse propiamente como una máquina reproductora de dibujos con algunas funciones automáticas y motorizadas, o mejor aún, ***un juguete para jugar a dibujar.***

El principio en el que se basa su funcionamiento y del que parte su diseño, es puramente geométrico. Una serie de palancas articuladas mantienen las paralelas en dos diferentes escalas. Cada movimiento se reproduce en dos diferentes soportes a diferentes escalas que además quedan codificados y registrados para su posterior reconstrucción. **(Ver figura 52)**

En el siguiente diagrama explicativo del principio geométrico en el que se basa el funcionamiento de la máquina de dibujo, las siglas **OR**, se refieren a los puntos de inflexión del *polígono original*, mientras que para el *polígono ampliado* se han utilizado las siglas **AMP**. El punto **1OR/1AMP** común al dibujo original y al ampliado, se materializa como el eje del brazo principal. Los puntos **2OR** y **2AMP**, representan los ejes de los brazos secundarios y cuya distancia relativa, determina la escala de los dibujos.

---

<sup>504</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, p. 577

PRINCIPIO  
GEOMÉTRICO DEL  
FUNCIONAMIENTO  
DE LA MÁQUINA

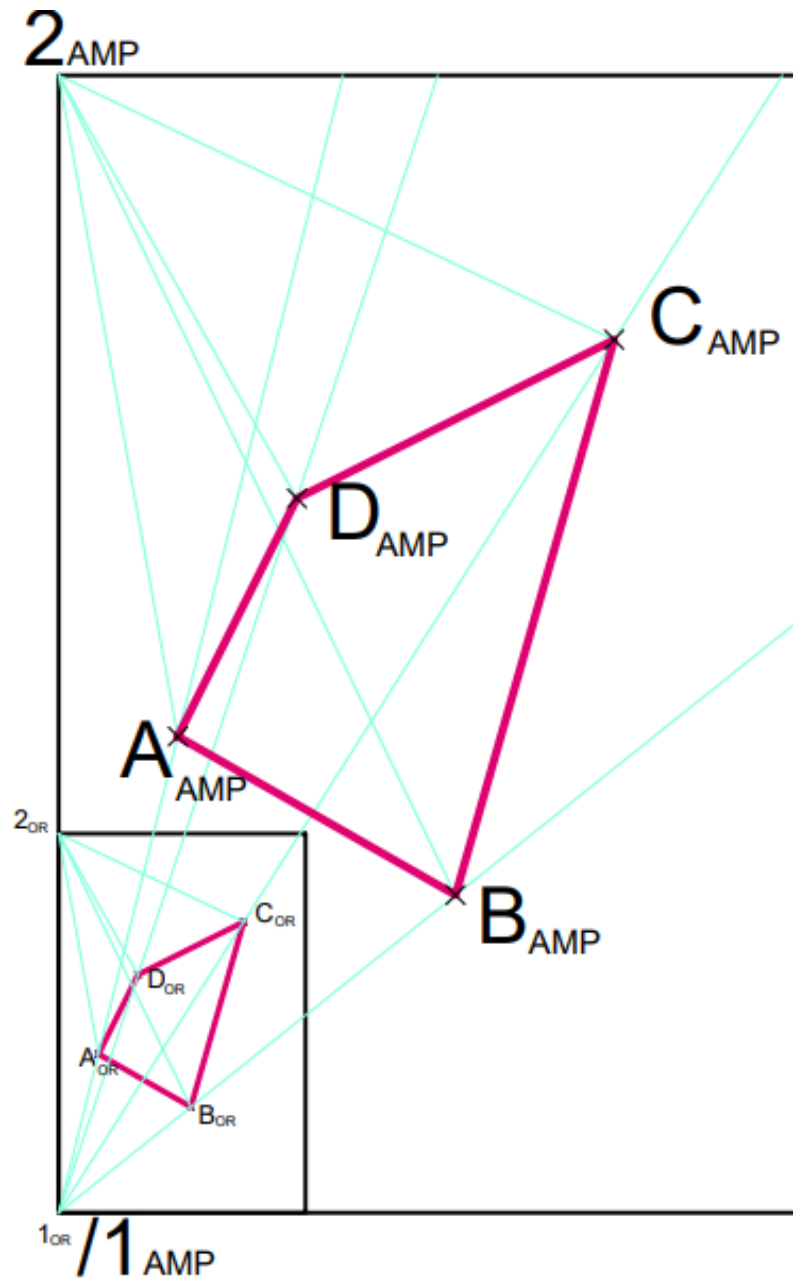


Figura 52 Diagrama del principio geométrico de las paralelas

La máquina de dibujo está diseñada para facilitar la reproducción de dibujos previamente sintetizados por métodos tradicionales. No es *autónoma* en el sentido de ser capaz de trazar un dibujo a partir de la *observación* del modelo. Su función está restringida a la **reproducción mecánica de los movimientos** que originaron el *dibujo inicial*, es decir, a reproducir los movimientos que un dibujante tuvo que hacer durante el trazo de un dibujo.

No obstante, esta restricción, contar con un trazo proporcionado y formalmente apegado al modelo original, significa una base muy valiosa como punto de partida. Además, la imagen reproducida es literalmente dibujada pues al ser generada por *el registro de un movimiento*, no se trata de una imagen impresa.

Físicamente la máquina está integrada por una estructura semejante a una mesa que soporta todas sus piezas y mecanismos. En la parte superior se encuentra el primer plano de dibujo, el área en la que se traza el *primer dibujo original*, su posición obedece a la necesidad de tener que ser accesible para poder manipular una punta y dirigirla manualmente para el trazado del dibujo. Esta operación constituye también la fuerza motriz que pone en movimiento los brazos principales de dibujo, palancas y demás articulaciones implicadas en el registro sobre la *tabla de memoria*.

En un plano intermedio se ubica el soporte para la reproducción ampliada del dibujo original. Estos dos planos pueden funcionar en conjunto como un pantógrafo, con la posibilidad de hacer reproducciones a la misma escala y/o en ampliación o reducción.

Cuando la reproducción es a partir de la información grabada en la *tabla de memoria*, entonces se pueden reproducir simultáneamente dos dibujos en la misma o en diferente escala. Este plano intermedio, además de funcionar como superficie de dibujo, sirve también

como tapa protectora del mecanismo de registro. Sobre esta superficie se giran los brazos principales en cuya intersección se ubica la punta de lápiz que se desplaza con el empuje de los giros de cada brazo.

Cada uno de estos brazos puede rotar hasta  $90^\circ$ , estos giros de cuarto de círculo al quedar superpuestos pueden alcanzar cualquier punto ubicado dentro de su cuadrante. La distancia entre los ejes de los brazos determina la escala del dibujo a reproducir; a mayor distancia, mayor tamaño del dibujo y a menor distancia, menor tamaño. Las dimensiones de este prototipo permiten ampliaciones hasta del 120%.

Para efectos de *memorización*, los ángulos que describen cada brazo se trasladan a sendos movimientos rectilíneos, con lo que el movimiento de la punta de trazo se bifurca en dos componentes, cuyo registro y posterior *reconstrucción* permiten de manera sumamente sencilla y eficaz la reproducción de dibujos muy complejos. **(Ver figuras 53, 54, 55, 56, 57 y 58)**

En las siguientes figuras se presentan tres dibujos junto con sus respectivas *traducciones gráficas* derivadas de la descomposición de los giros en movimientos rectilíneos de los brazos en sendos registros para su posterior reproducción. En los tres casos, las gráficas fueron registradas en un tiempo máximo de un minuto y veintisiete segundos, que es lapso que tarda en desplazarse *la tabla de memoria*.

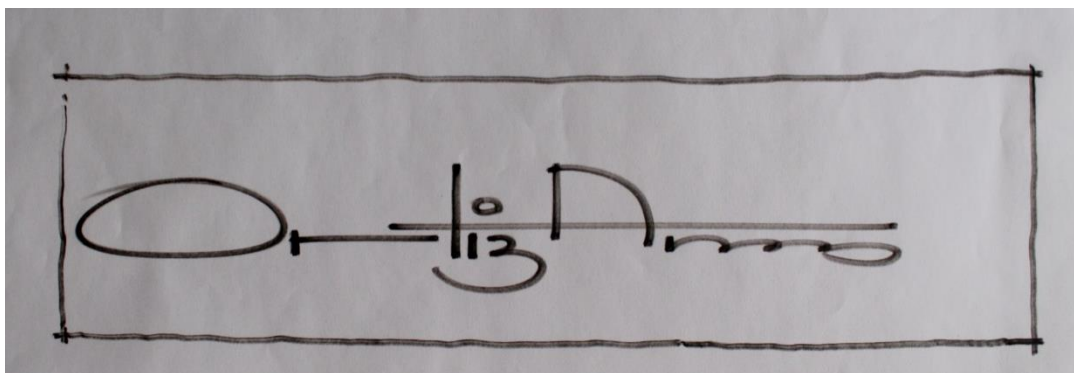


Figura 53 Dibujo original

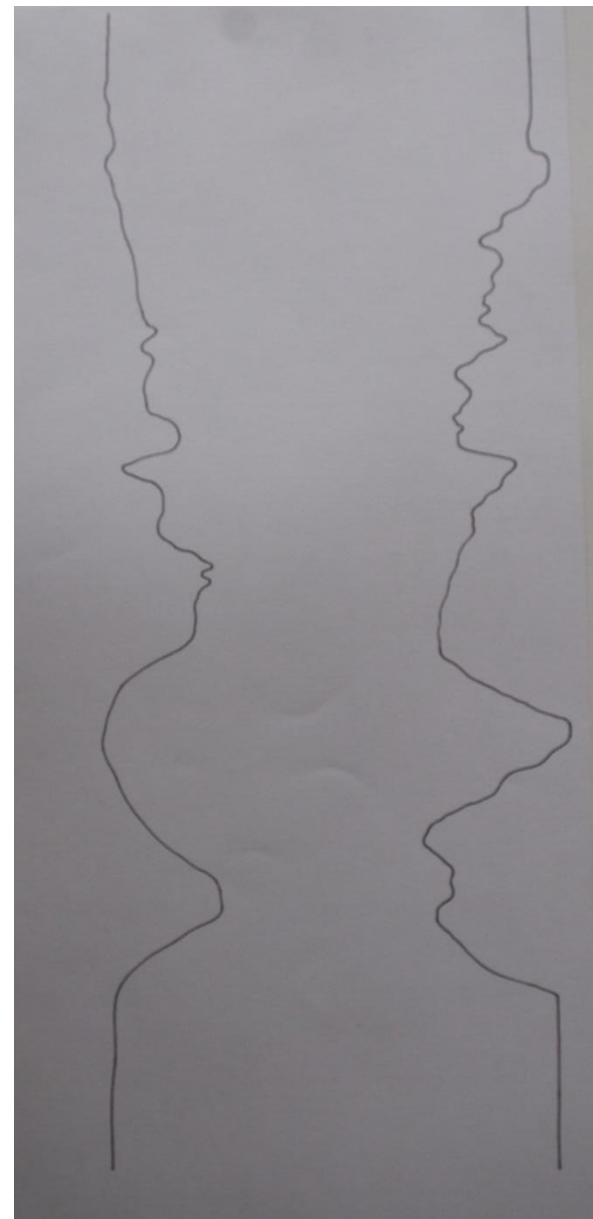


Figura 54 Gráfica del dibujo original generada por la máquina



Figura 55 Dibujo original

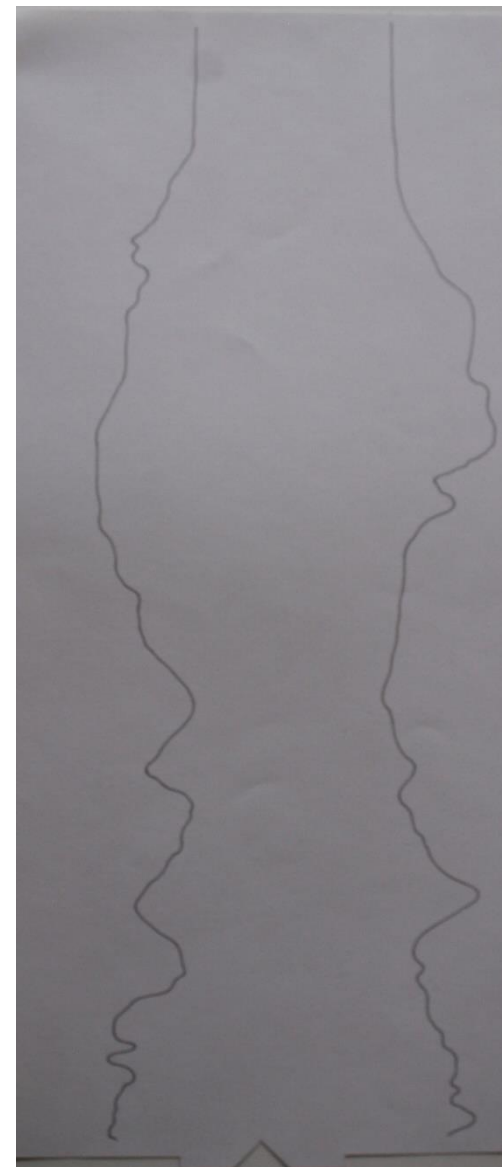


Figura 56 Gráfica del dibujo original generada por la máquina

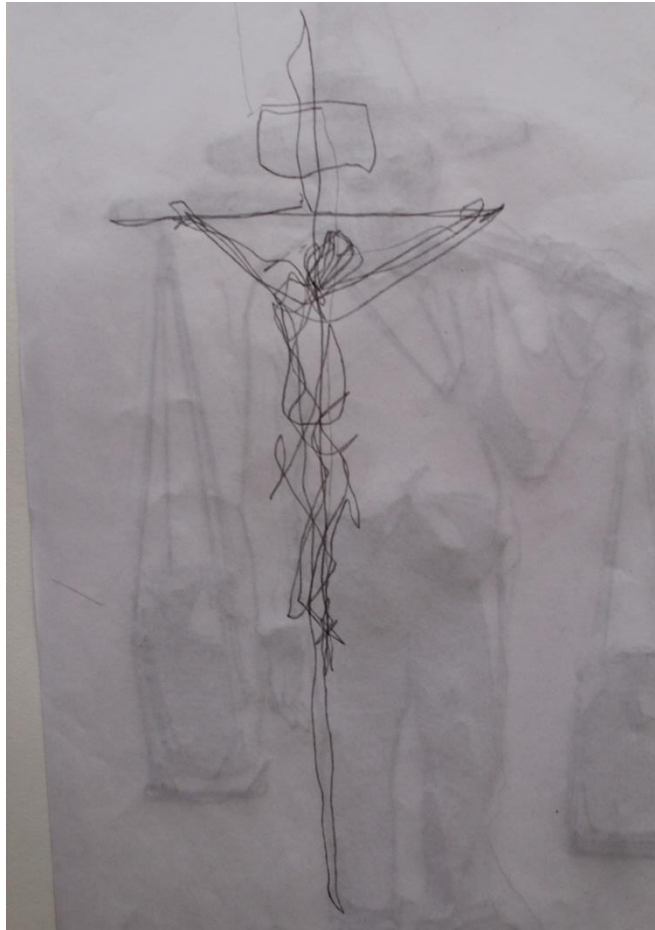


Figura 57 Dibujo original

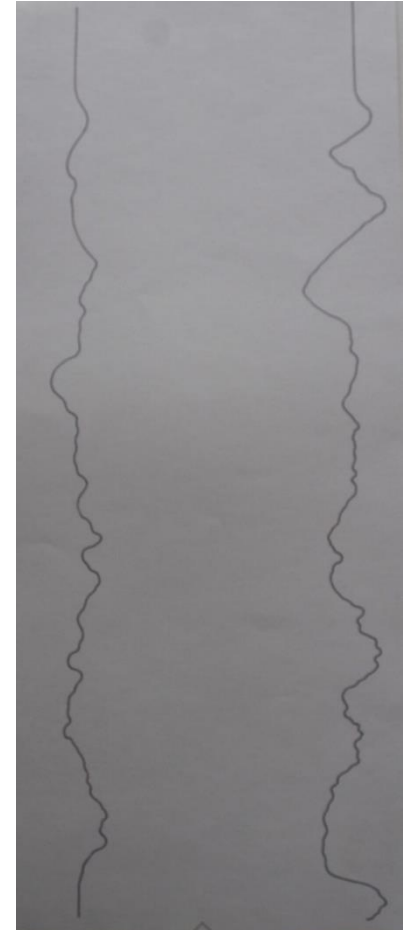


Figura 58 Gráfica del dibujo original generada por la máquina

Prácticamente cualquier coordenada se localiza mediante la intersección de los dos brazos radiales. Es una solución bastante económica para trazar todo tipo de líneas rectas y curvas, pero sobre todo *continuas* y *fluidas*. El diseño de esta máquina fue antecedido por otras

soluciones mecánicas en las que el dibujo se construía solamente con líneas rectas y además *estáticas*.

Haber encontrado esta *solución dinámica* posibilitó dibujos de líneas más fluidas. Sin embargo, para *efectos didácticos*, los modelos en los que los contornos y las formas interiores se articulan mediante tangentes envolventes resultan más reveladores de las estrategias de abstracción y síntesis que el dibujo requiere para su ejecución. Así pues, dependiendo de la intención plástica o didáctica que se pretenda, se elegirá el método de reproducción.

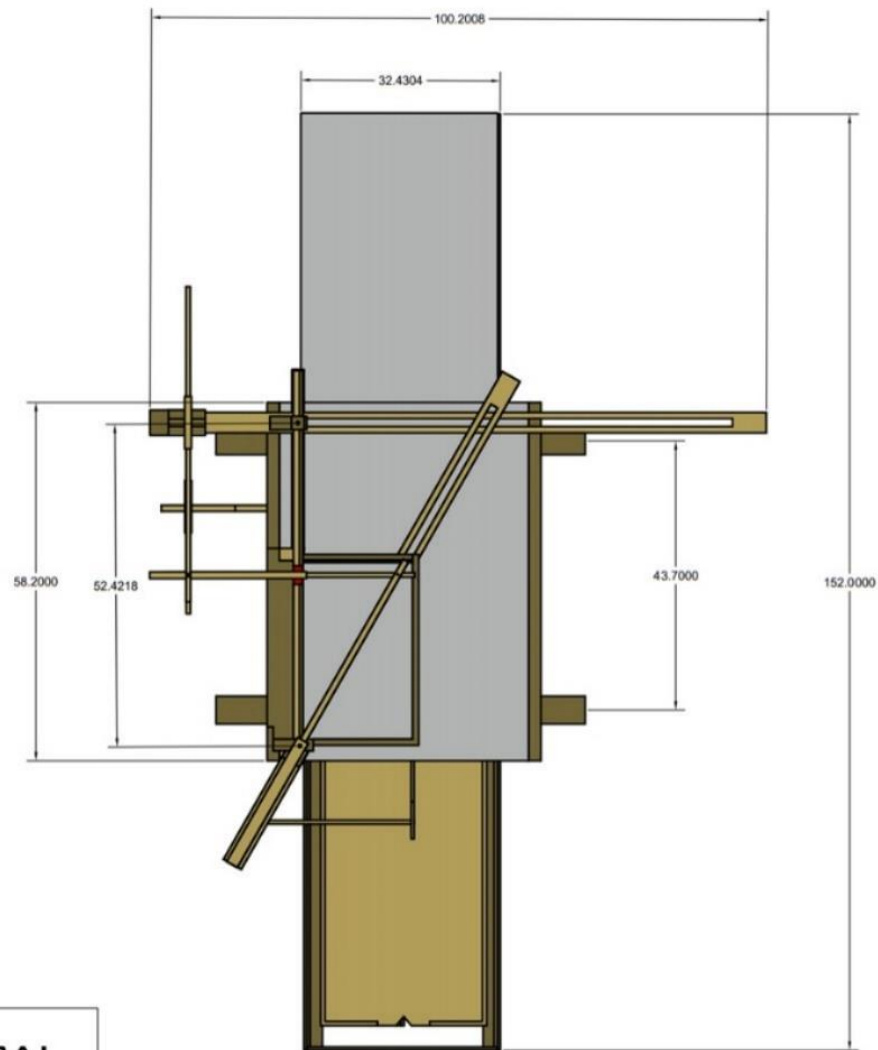
Sin embargo, en todos los casos se concluye que la operación básica y común de los instrumentos propuestos se reduce al traslado de ángulos paralelos y el trazo de líneas en mayor escala.

A continuación, una serie de planos y diagramas complementan este apartado para mayor aportación de detalles técnicos de la construcción, funcionamiento y operación de dichos instrumentos de dibujo. Ha de reconocerse que su diseño y fabricación casera representan todavía algunas limitaciones tecnológicas que se espera superar en los siguientes prototipos. Y aunque no es una intención contemplada en este proyecto, es posible que posteriormente se puedan fabricar y distribuir comercialmente.

Finalmente, este apartado incluye también un *corpus gráfico* de la obra dibujística de quien suscribe. Este corpus incluye algunos *dibujos de apropiación*, es decir, se han copiado obras de otros dibujantes en un ejercicio de *apropiación estilística, como evidencia de admiración al trabajo de grandes maestros de la caricatura y gráfica mexicana*. Aunque son fácilmente reconocibles, en las fichas técnicas se da crédito a los autores originales de dichas obras.

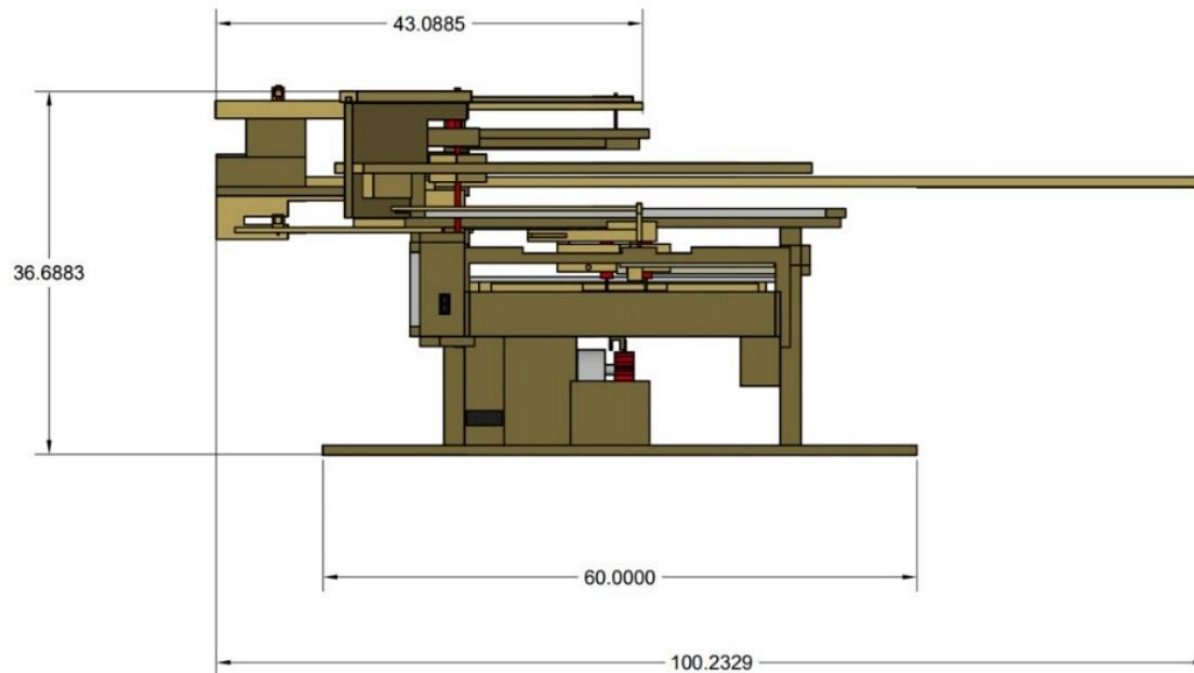


#### 4.5 PLANOS TÉCNICOS DE LA MÁQUINA E INSTRUMENTOS DE DIBUJO



PLANTA GENERAL

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO	
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO	
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO	
ortiz armas	
ARTIS	
INSTRUMENTOS DE DIBUJO	
GENERAL	1
Escala 1:8 Acotación: centímetros	



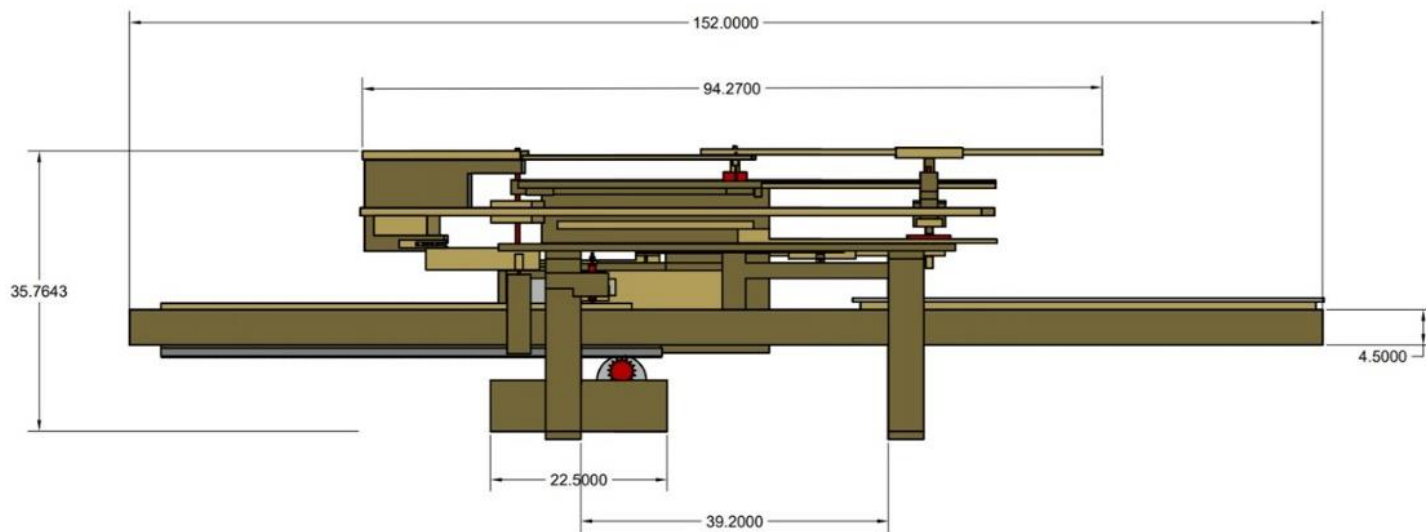
VISTA FRONTAL

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO

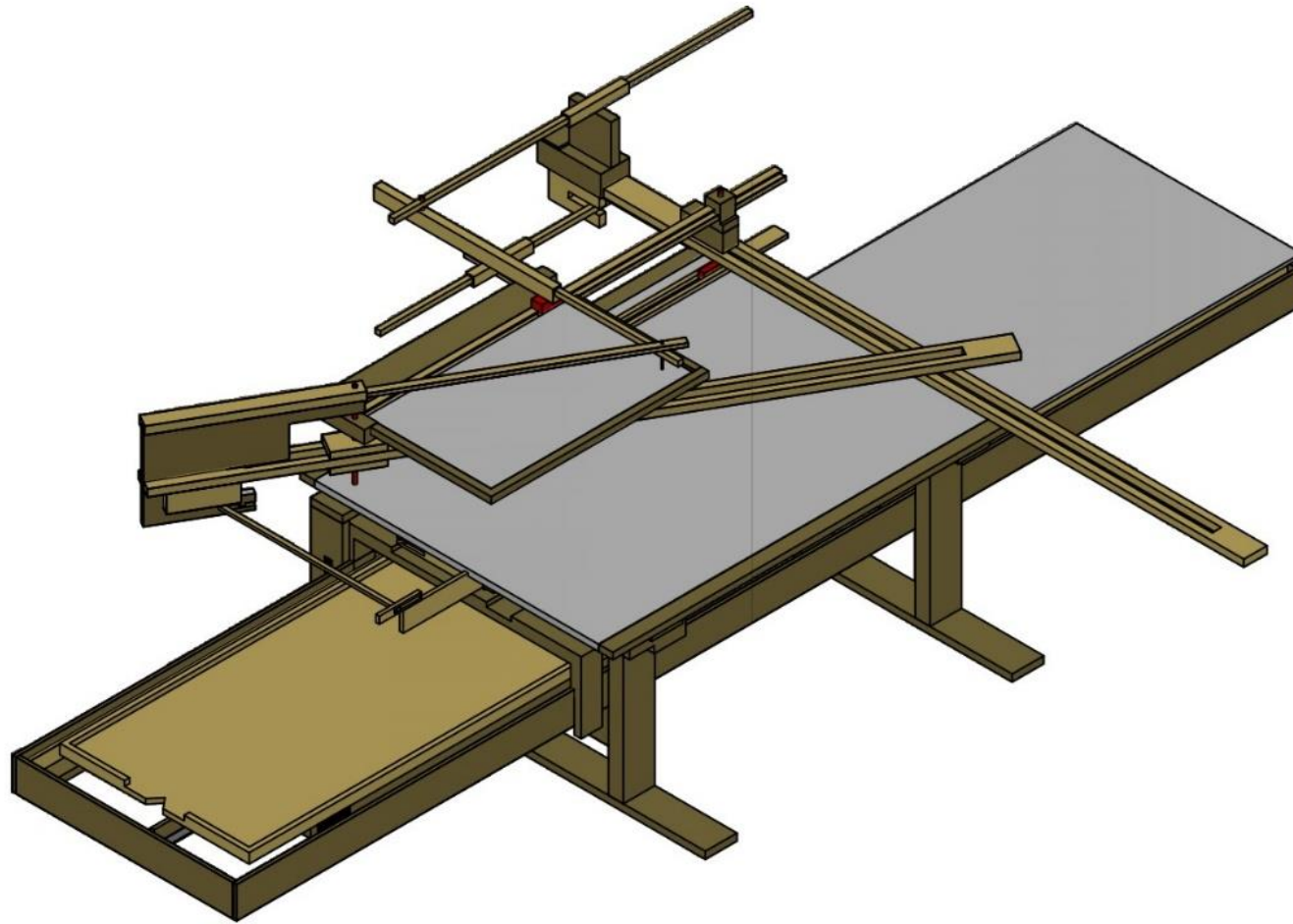
ortiz armas  
ARTIS  
INSTRUMENTOS DE DIBUJO

GENERAL 2  
Escala 1:18 Anotación: centímetros



VISTA LATERAL

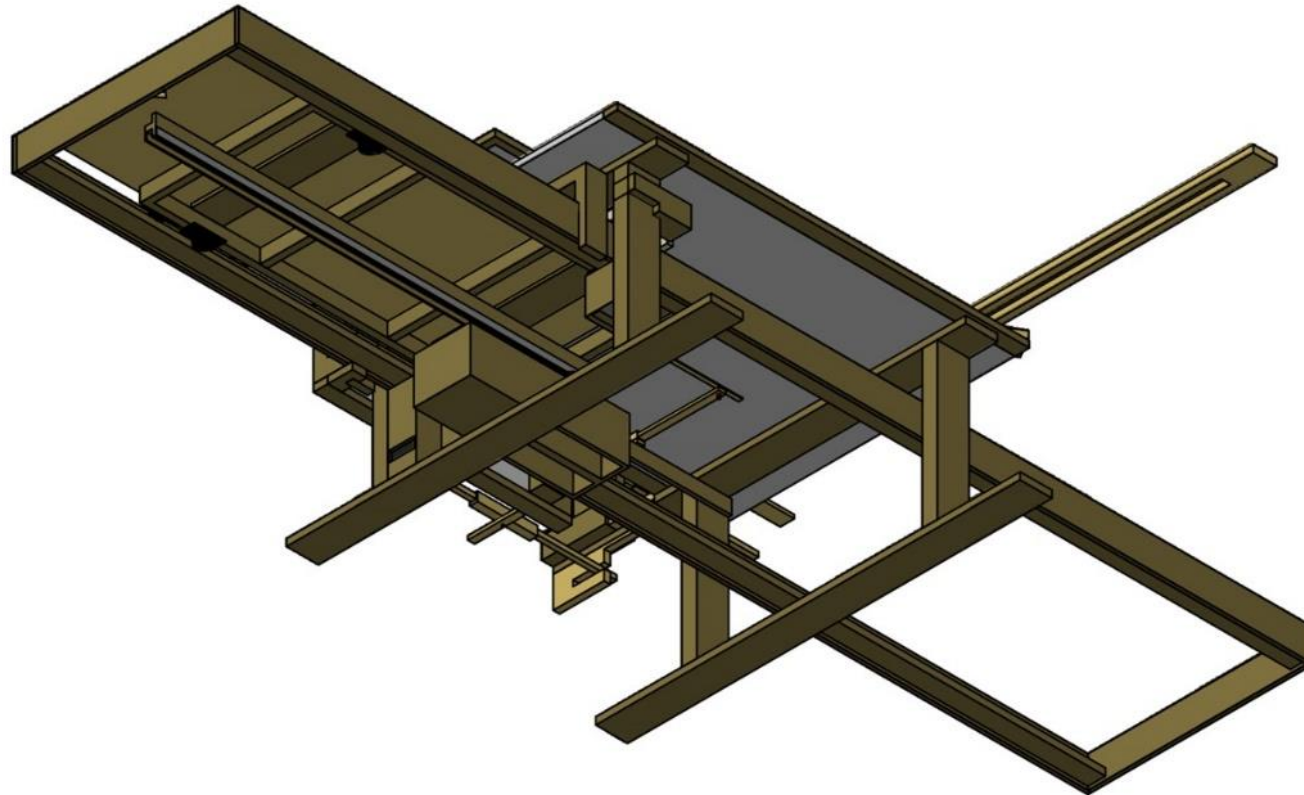
	
<b>UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO</b>	
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO	
<b>DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO</b>	
	
<b>ortiz armas</b> ARTIS INSTRUMENTOS DE DIBUJO	
<b>GENERAL</b> Escala 1:8 Acotación: centímetros	<b>3</b>



ISOMÉTRICO SUPERIOR


<p>UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO</p>
<p>FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO</p>
<p>DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO</p>

<p><b>ortiz armas</b> INGENIERÍA</p> <p>ARTIS</p> <p>INSTRUMENTOS DE DIBUJO</p>
<p>GENERAL</p> <p>Escala 1:8 Acotación: centímetros</p>
<p><b>4</b></p>



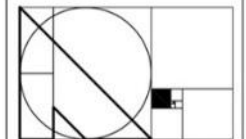
ISOMETRICO INFERIOR



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES Y  
DISEÑO



ortiz armas

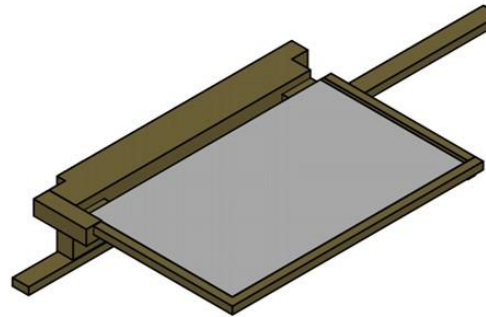
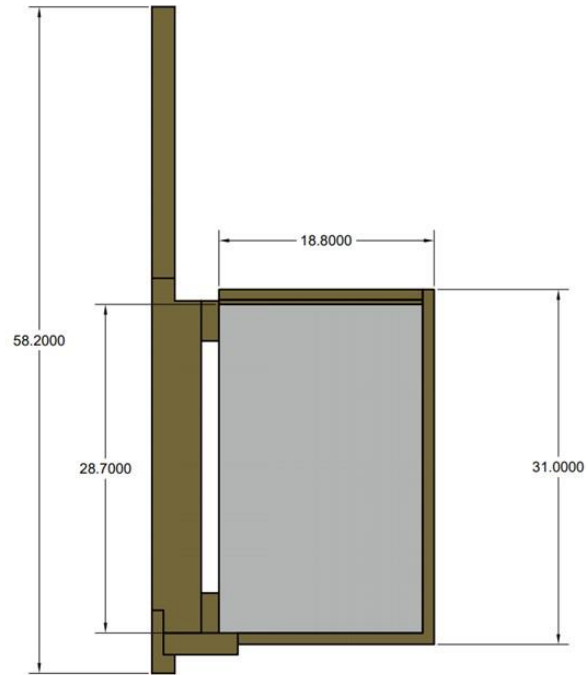
ARTIS

INSTRUMENTOS DE DIBUJO

ISOMETRICO

Escala 1:10 Acotación: centímetros

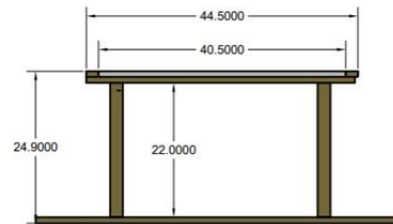
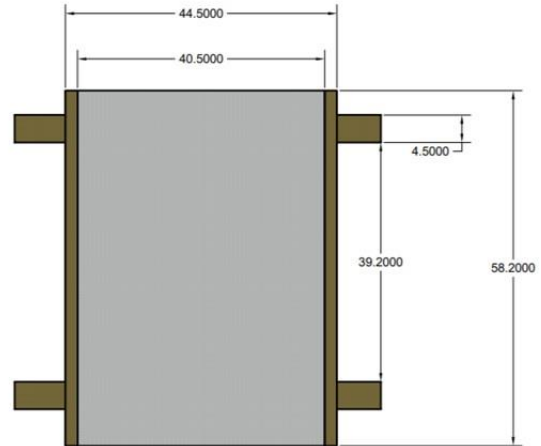
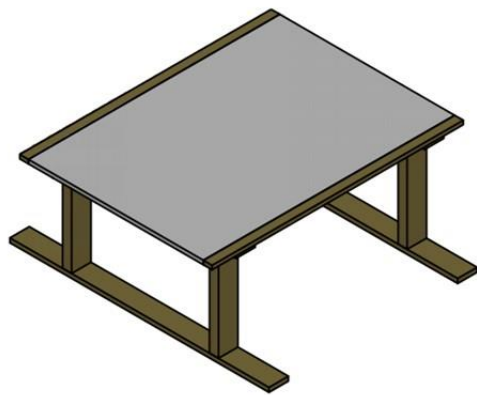
5



**SUPERFICIE DE DIBUJO PRINCIPAL**


<b>UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO</b>
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
<b>DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO</b>

<b>ortiz armas</b> arquitectos <b>ARTIS</b> INSTRUMENTOS DE DIBUJO
<b>SUPERFICIE DE DIBUJO 6</b> Escala 1:5 Acotación: centímetros



**SUPERFICIE DE AMPLIACION DE DIBUJO**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

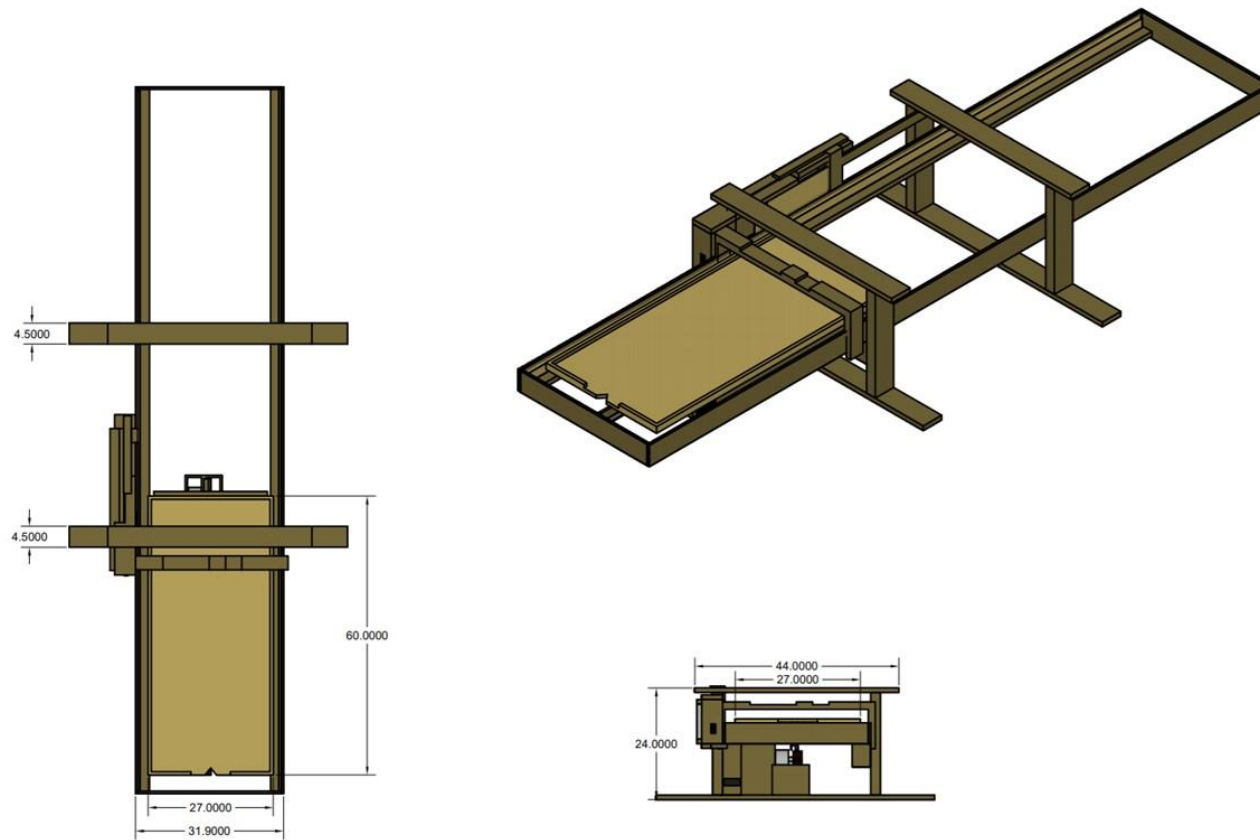
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO

ortiz armas  
REQUIZA

ARTIS  
INSTRUMENTOS DE DIBUJO

SUPERFICIE DE AMPL. **7**  
Escala 1:10 Acotación: centímetros

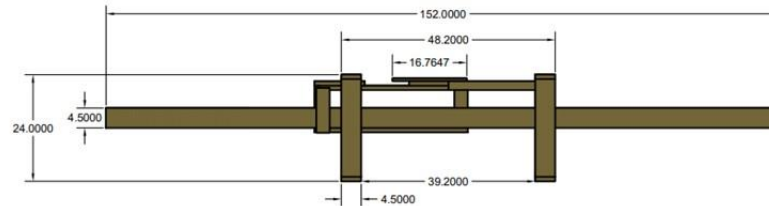
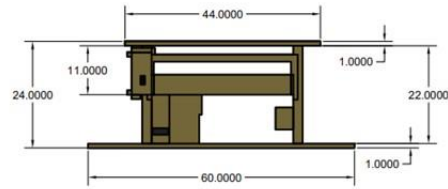
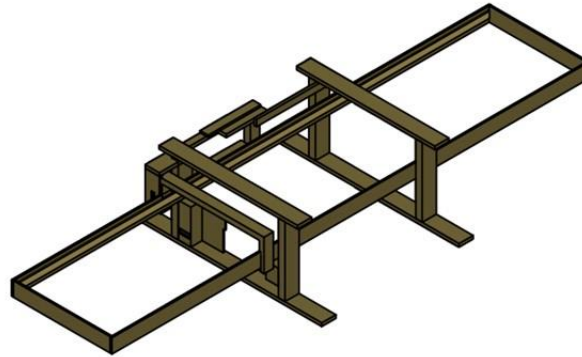
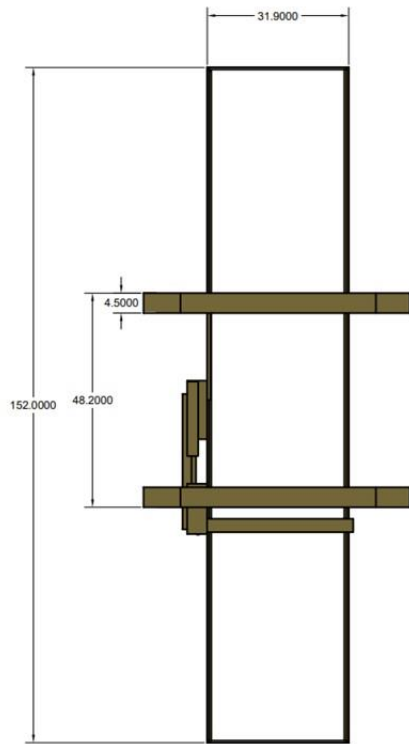


**SUPERFICIE DE MEMORIA**


<b>UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO</b>
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
<b>DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO</b>

<b>ortiz armas</b> arquitectos <b>ARTIS</b> INSTRUMENTOS DE DIBUJO
<b>SUPERFICIE MEMORIA 8</b> Escala 1:8 Acotación: centímetros





**BASE DE LA MAQUINA**

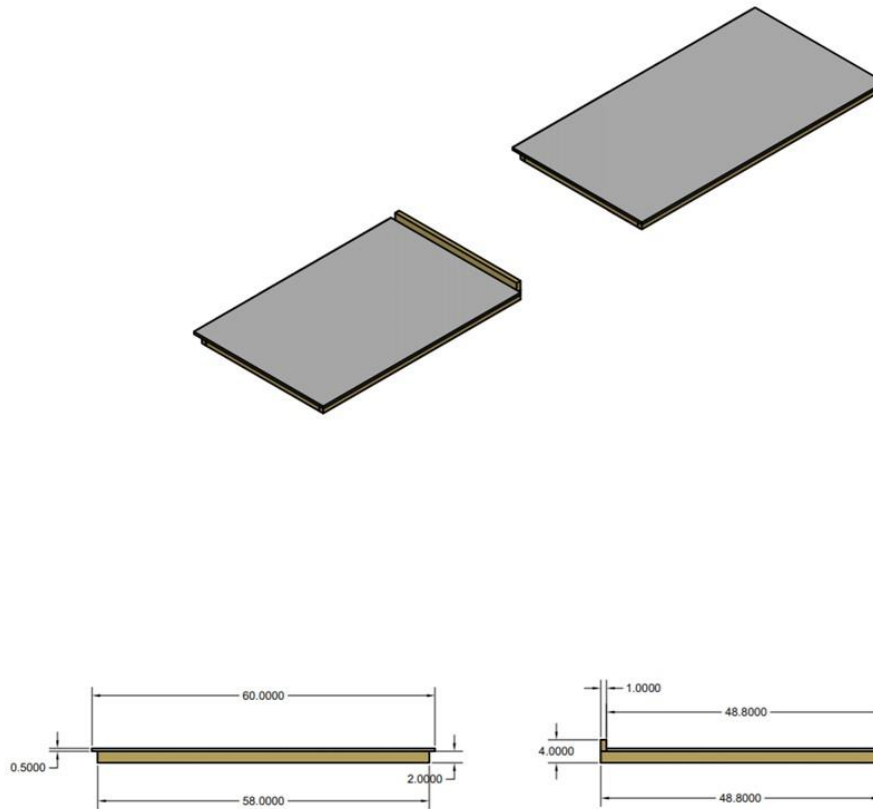
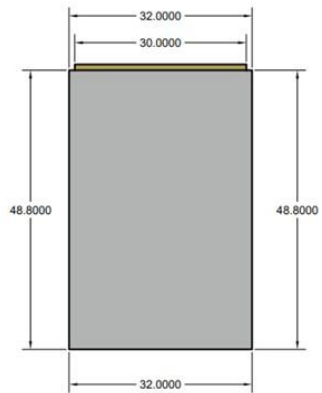
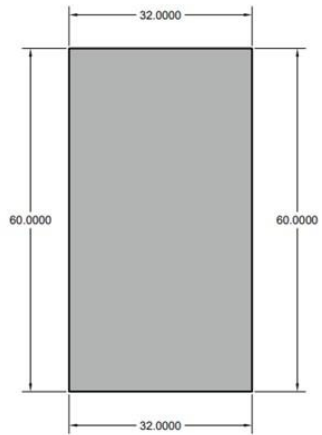
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO

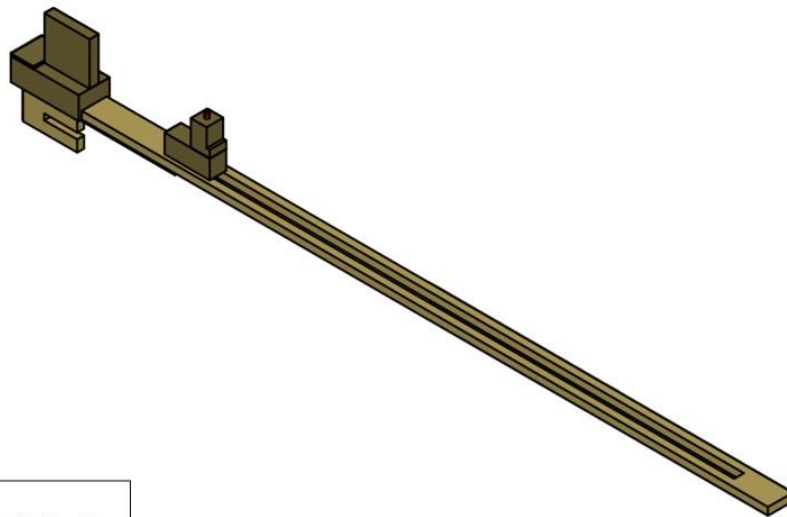
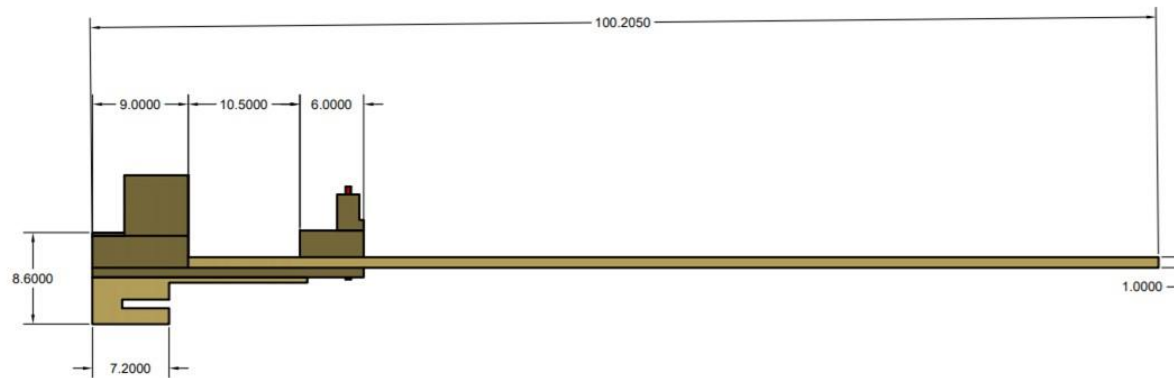
ortiz armas  
arquitectos  
ARTIS  
INSTRUMENTOS DE DIBUJO

BASE 9  
Escala 1:10 Acotación: centímetros



**TAPAS DE PROTECCION**

	
<b>UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO</b>	
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO	
<b>DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO</b>	
	
<b>ARTIS</b> INSTRUMENTOS DE DIBUJO	
<b>GENERAL</b> Escala 1:8 Acotación: centímetros	<b>10</b>



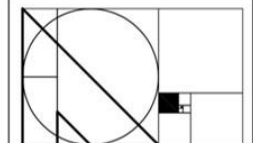
**BRAZO DE DIBUJO A**



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO**

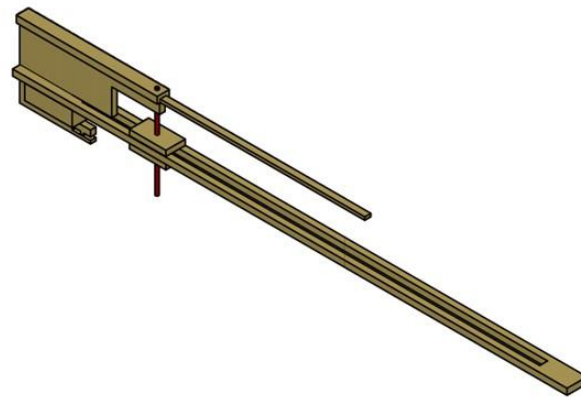
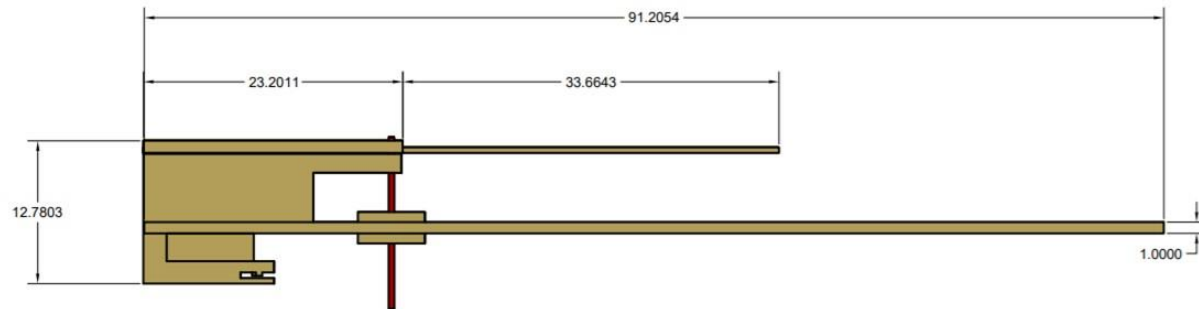


**ortiz armas**  
arquitectos

**ARTIS**  
INSTRUMENTOS DE DIBUJO

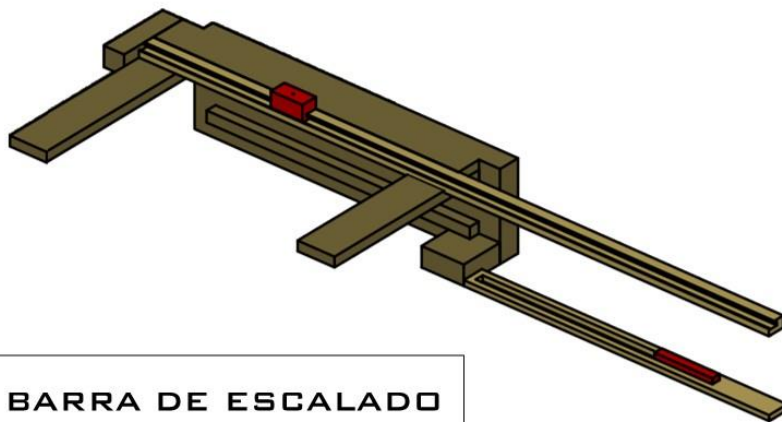
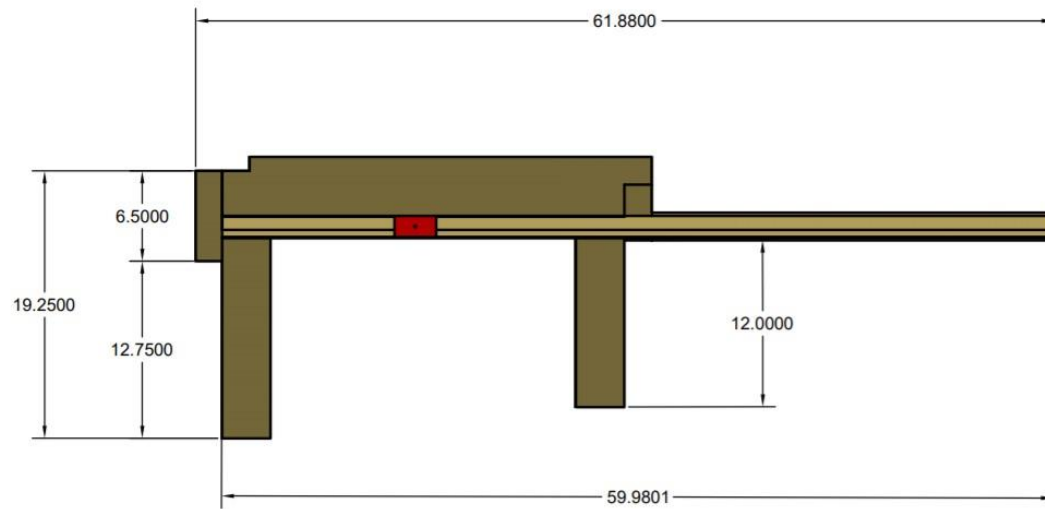
**BRAZO DE DIBUJO 11**

Escala 1:4 Acotación: centímetros

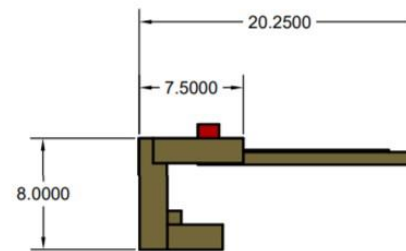


**BRAZO DE DIBUJO B**

 <p>UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO</p> <p>FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO</p> <p>DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO</p>  <p>ortiz armas</p> <p><b>ARTIS</b></p> <p>INSTRUMENTOS DE DIBUJO</p> <p><b>BRAZO DE DIBUJO 12</b></p> <p>Escala 1:4 Acotación: centímetros</p>
--



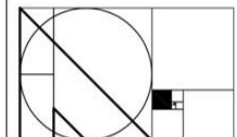
**BARRA DE ESCALADO**



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

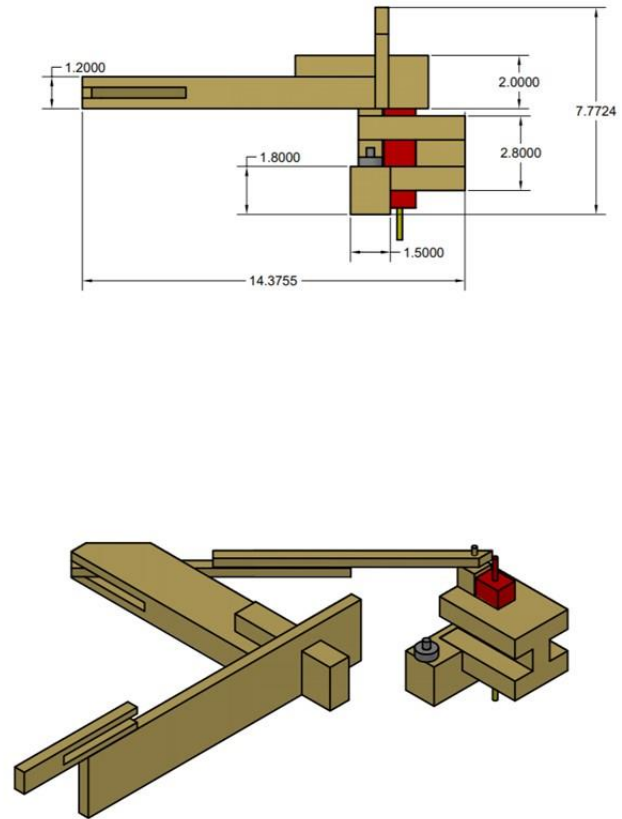
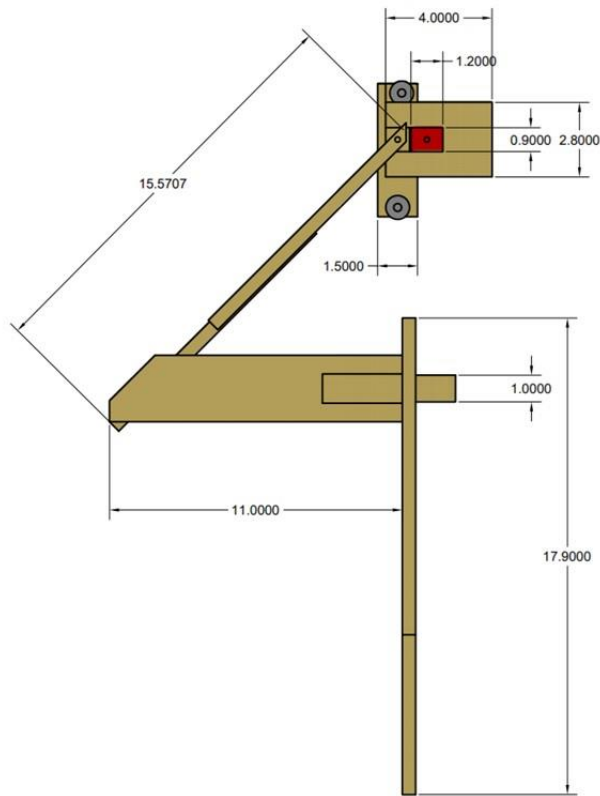
DOCTORADO EN ARTES Y  
DISEÑO



ortiz armas

ARTIS  
INSTRUMENTOS DE DIBUJO

BARRA DE ESCALADO **13**  
Escala 1:4 Acotación: centímetros



**BRAZO A DE TRAZO EN MEMORIA**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO

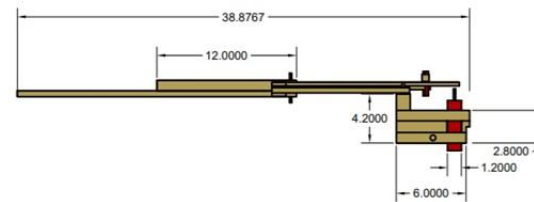
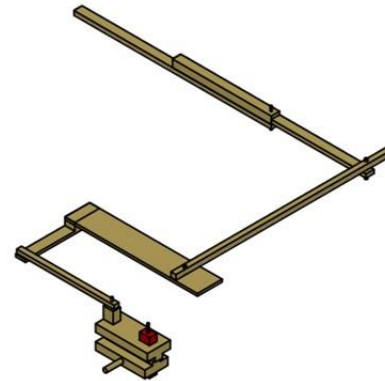
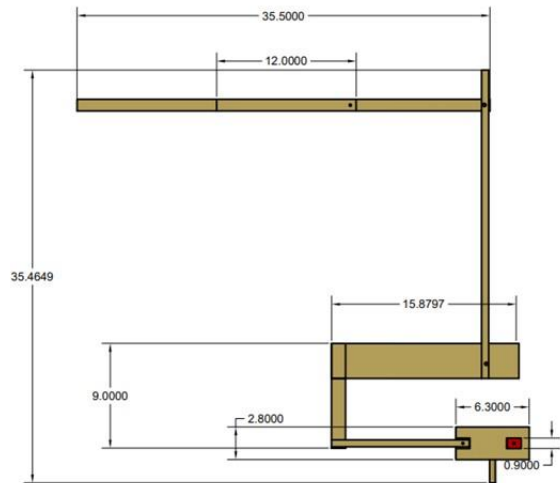
ortiz armas

ARTIS

INSTRUMENTOS DE DIBUJO

BRAZO DE TRAZO 14

Escala 1:4 Anotación: centímetros



**BRAZO B DE TRAZO EN MEMORIA**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

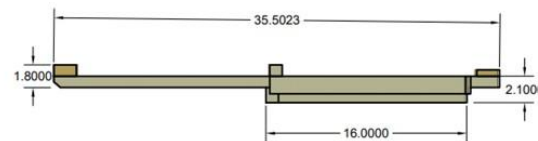
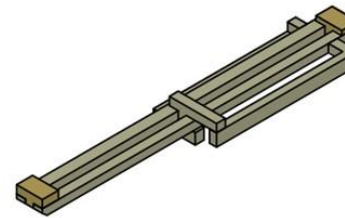
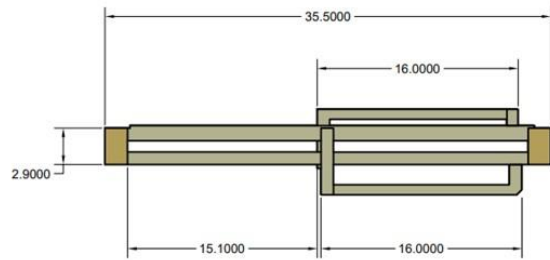
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO

ortiz armas  
arquitectos

ARTIS  
INSTRUMENTOS DE DIBUJO

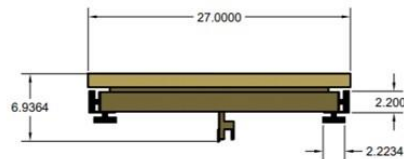
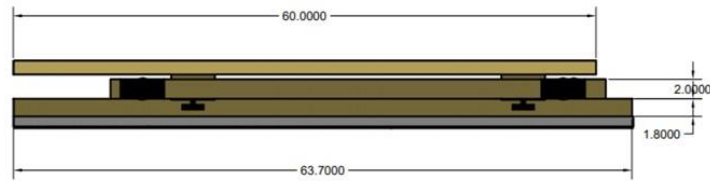
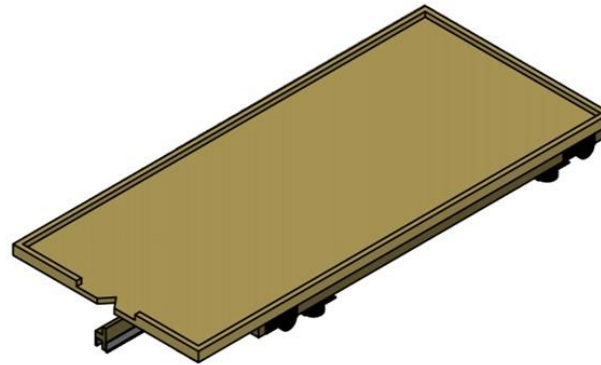
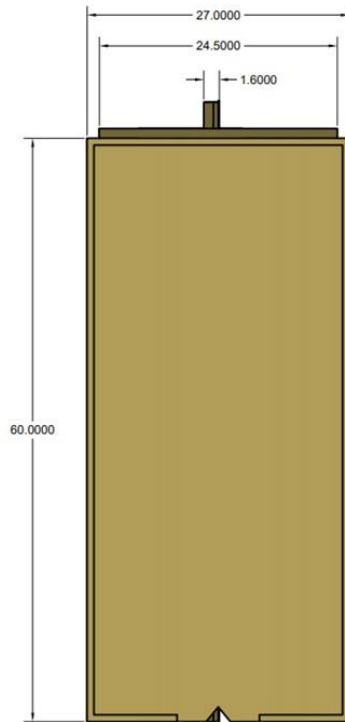
**BRAZO DE TRAZO 15**  
Escala 1:4 Acootación: centímetros



**GUIA DE BRAZO DE MEMORIA**

	
<b>UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO</b>	
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO	
<b>DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO</b>	
	
<b>ortiz armas</b> <b>ARTIS</b> INSTRUMENTOS DE DIBUJO	
<b>GUIA</b>	<b>16</b>
Escala 1:4 Acootación: centímetros	





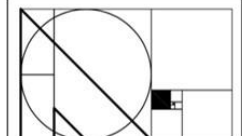
MEMORIA DE DIBUJO



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES Y  
DISEÑO

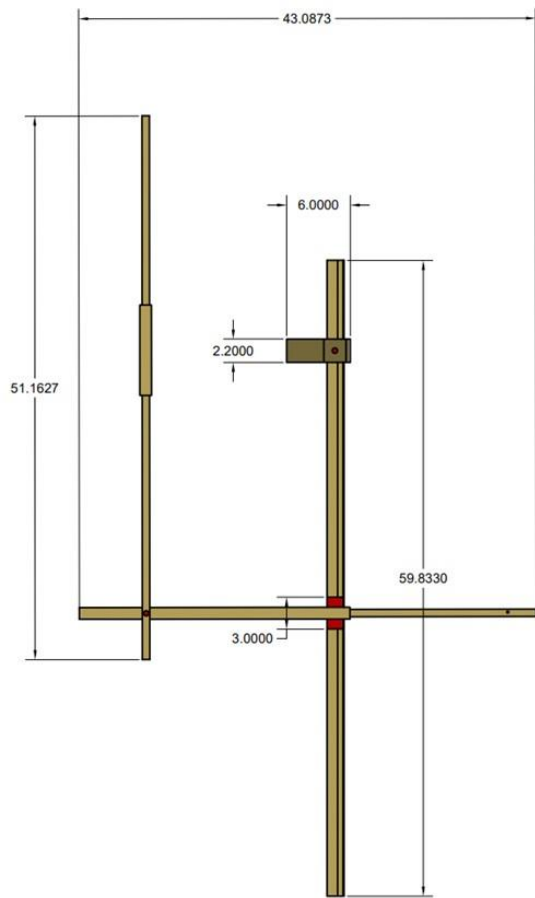


ortiz armas

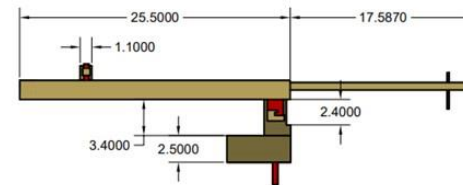
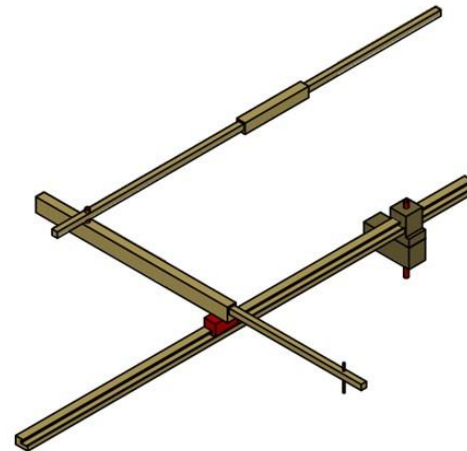
ARTIS  
INSTRUMENTOS DE DIBUJO

MEMORIA DE DIBUJO 17

Escala 1:5 Acotación: centímetros



**BRAZO DE DIBUJO C**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

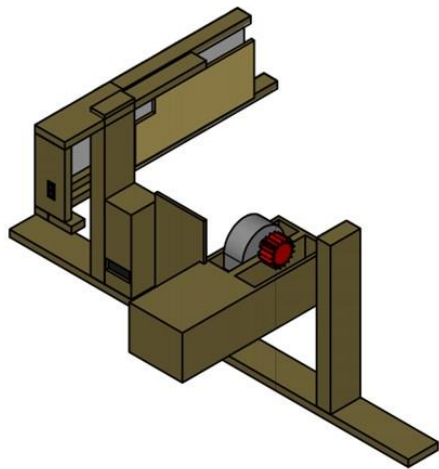
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

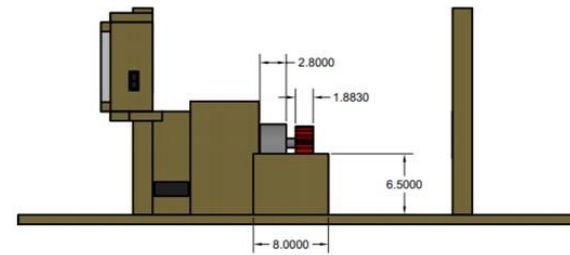
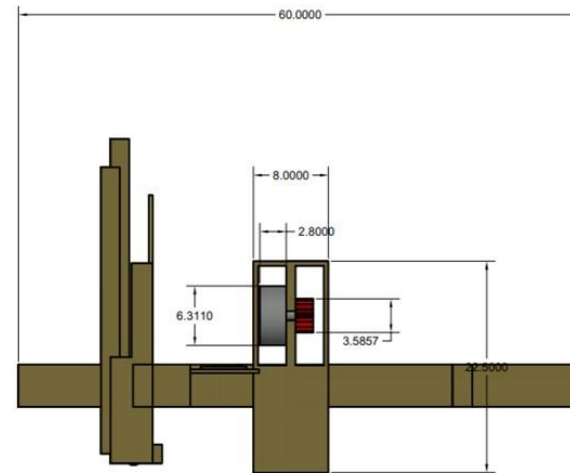
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO

ortiz armas  
ARTIS  
INSTRUMENTOS DE DIBUJO

BRAZO DE DIBUJO **18**  
Escala 1:5 Acotación: centímetros



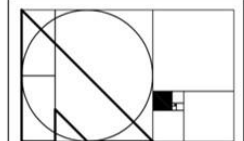
MOTOR DE MEMORIA



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO



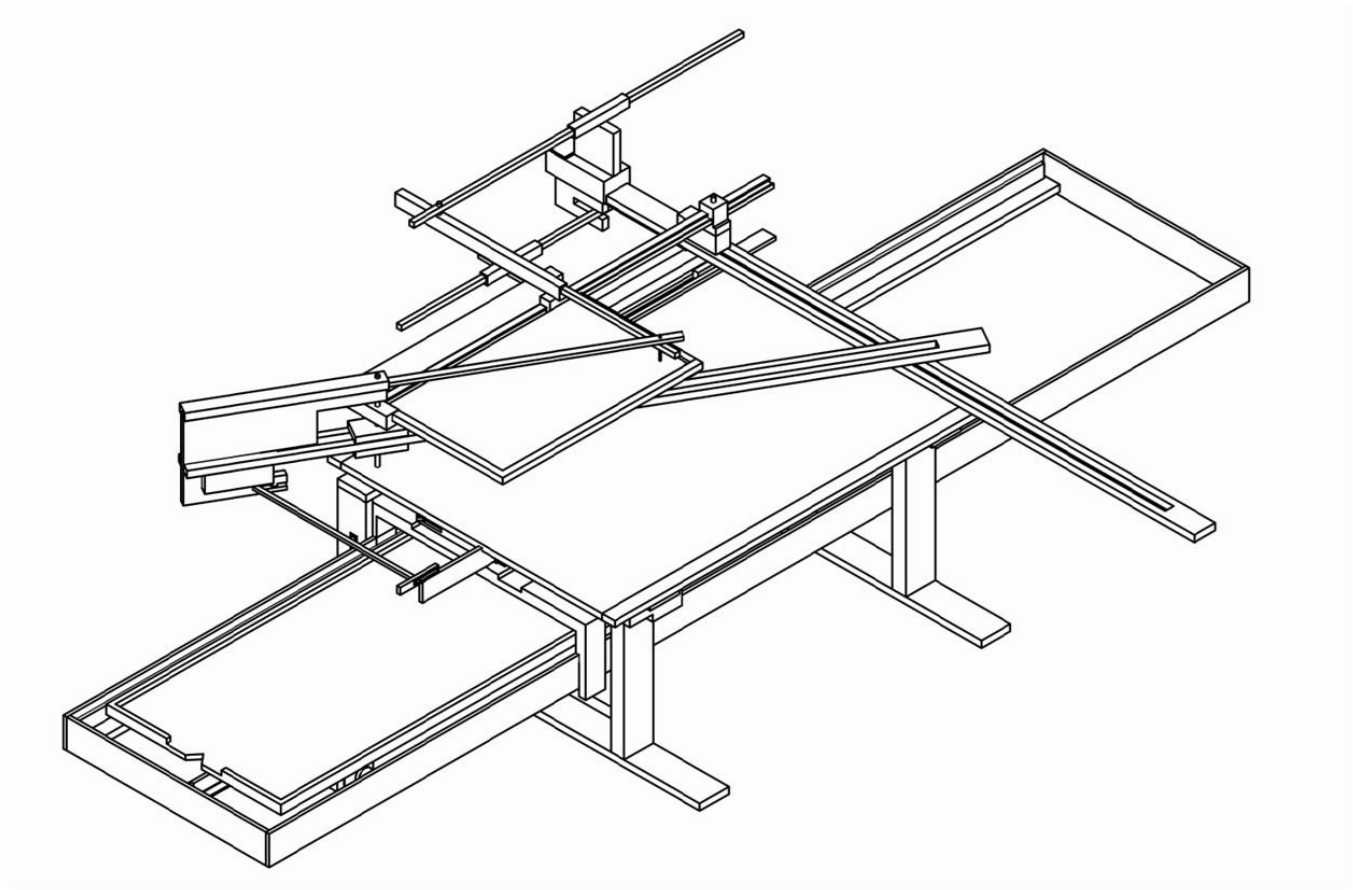
ortiz armas

ARTIS  
INSTRUMENTOS DE DIBUJO

MOTOR

Escala 1:5 Acotación: centímetros

19



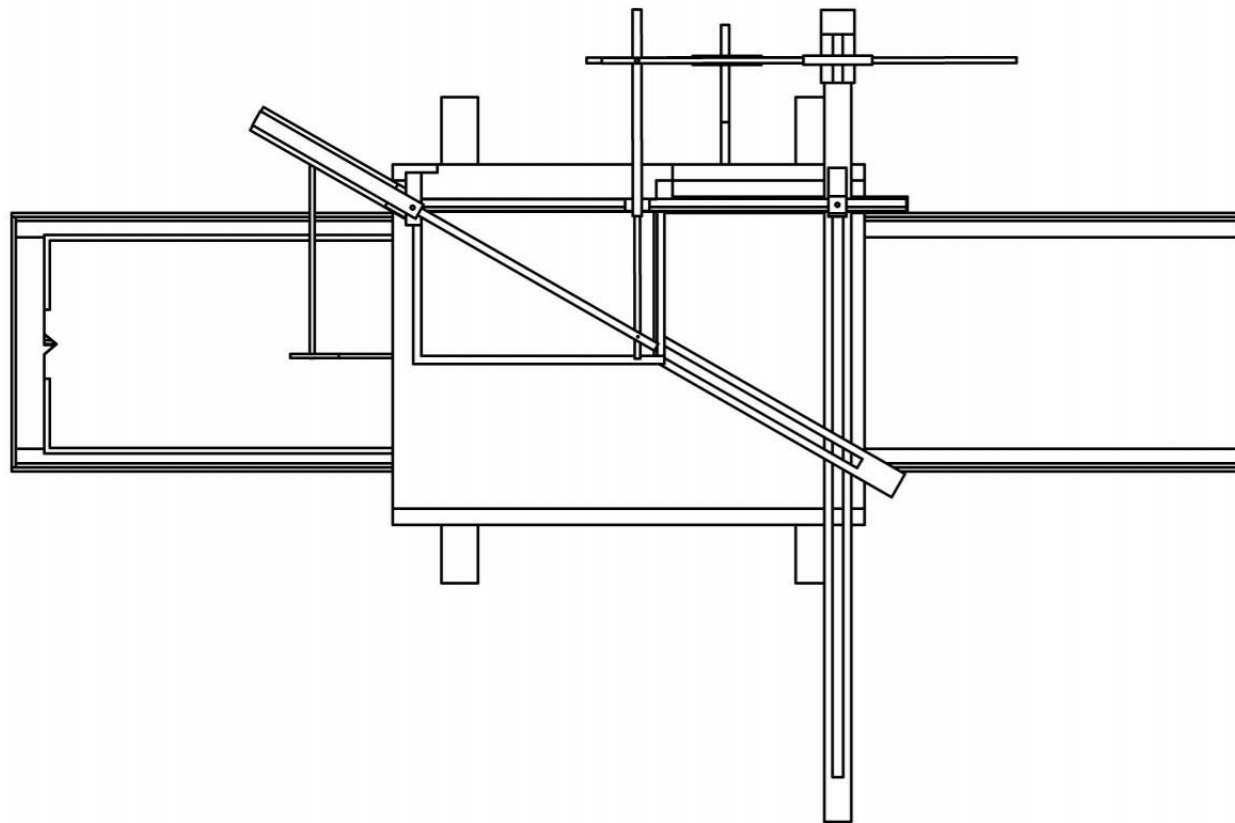
**GENERAL**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO



**ortiz armas**  
ARQUITECTOS  
**ARTIS**  
INSTRUMENTOS DE DIBUJO

General **20**  
Escala 1:8 Acotación: centímetros



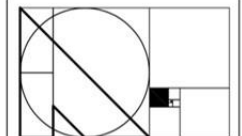
PLANTA



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES Y  
DISEÑO



ortiz armas

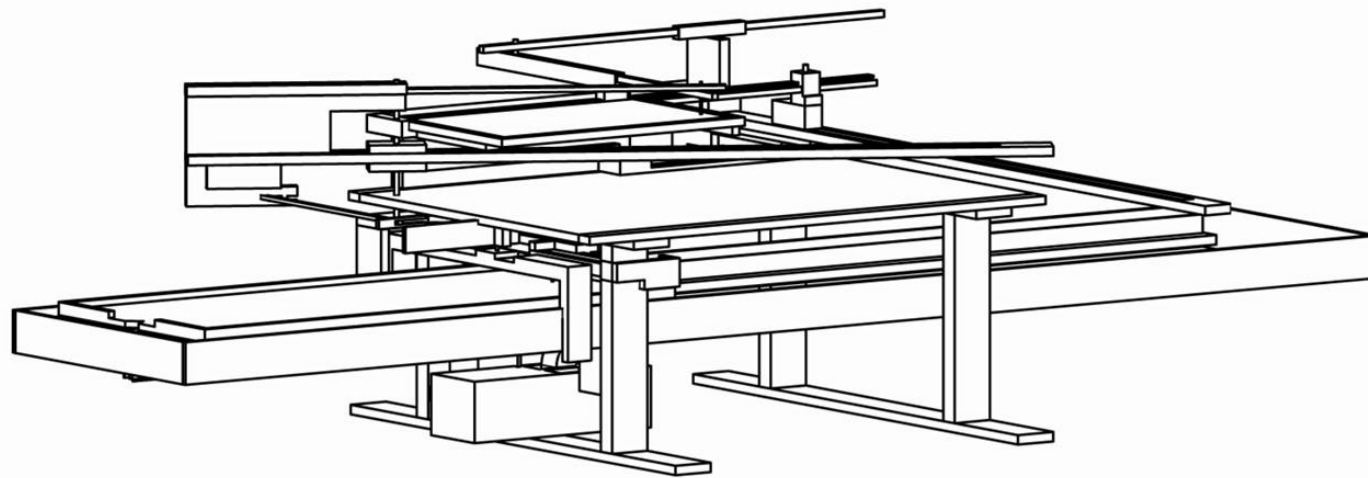
ARTIS

INSTRUMENTOS DE DIBUJO

General

Escala 1:8 Acootación: centímetros

21



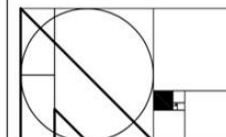
GENERAL



UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES Y  
DISEÑO



ortiz armas

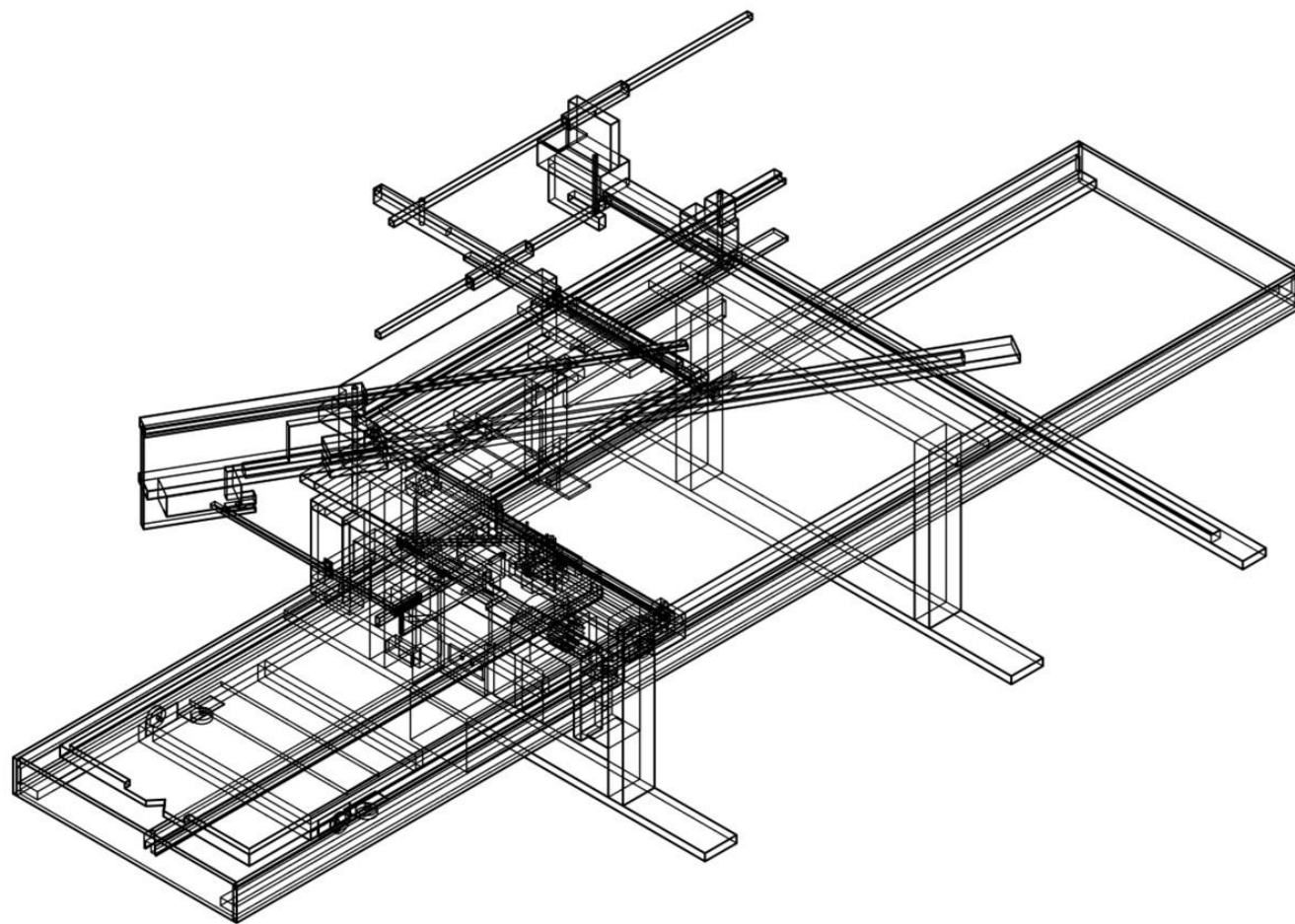
ARTIS

INSTRUMENTOS DE DIBUJO

General

Escala 1:8 Acotación: centímetros

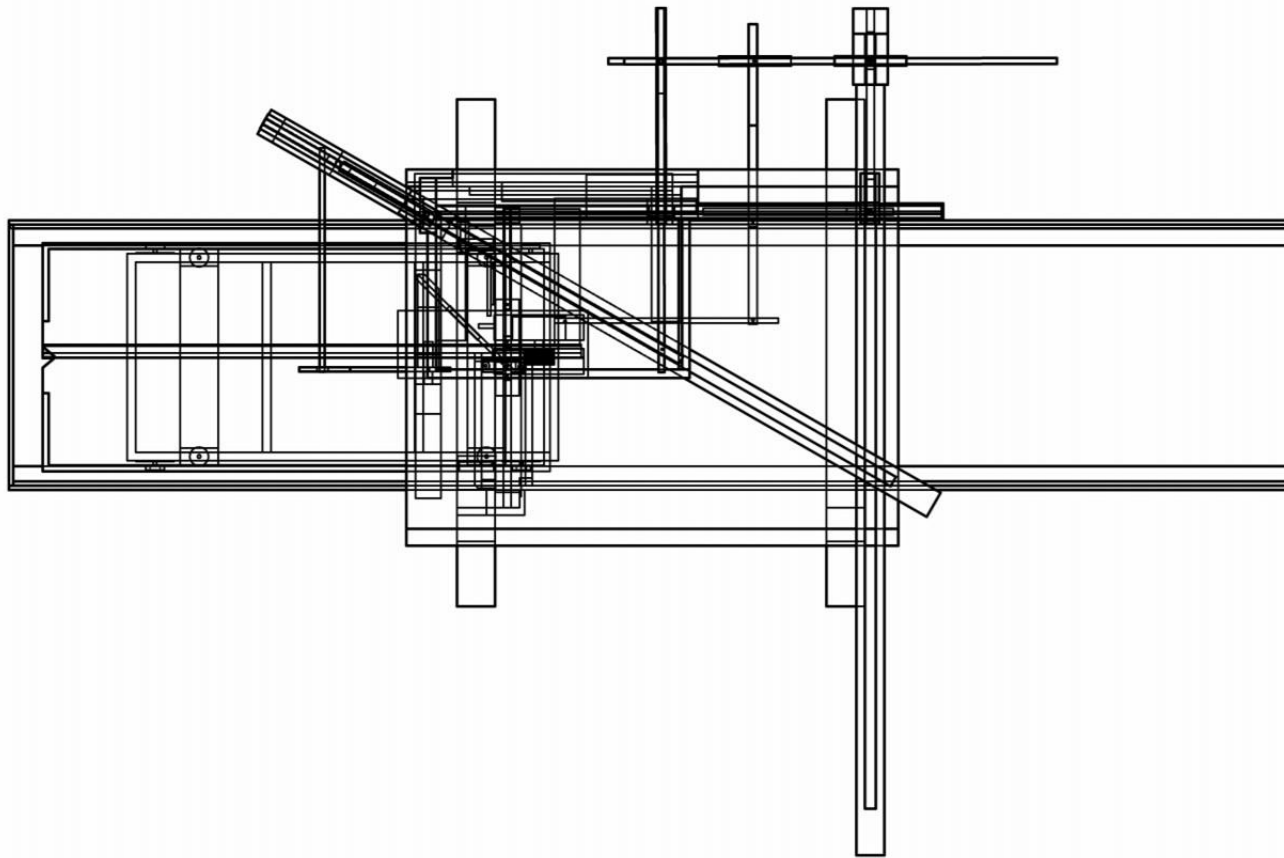
22



VISTA ALAMBRICA

	
<b>UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO</b>	
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO	
<b>DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO</b>	
	
<b>ortiz armas</b> <b>ARTIS</b> INSTRUMENTOS DE DIBUJO	
General	<b>23</b>
Escala 1:8 Acotación: centímetros	





VISTA ALAMBRICA PLANTA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO	
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO	
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO	
ortiz armas ARTIS INSTRUMENTOS DE DIBUJO	
General	24
Escala 1:8 Acoutación: centímetros	



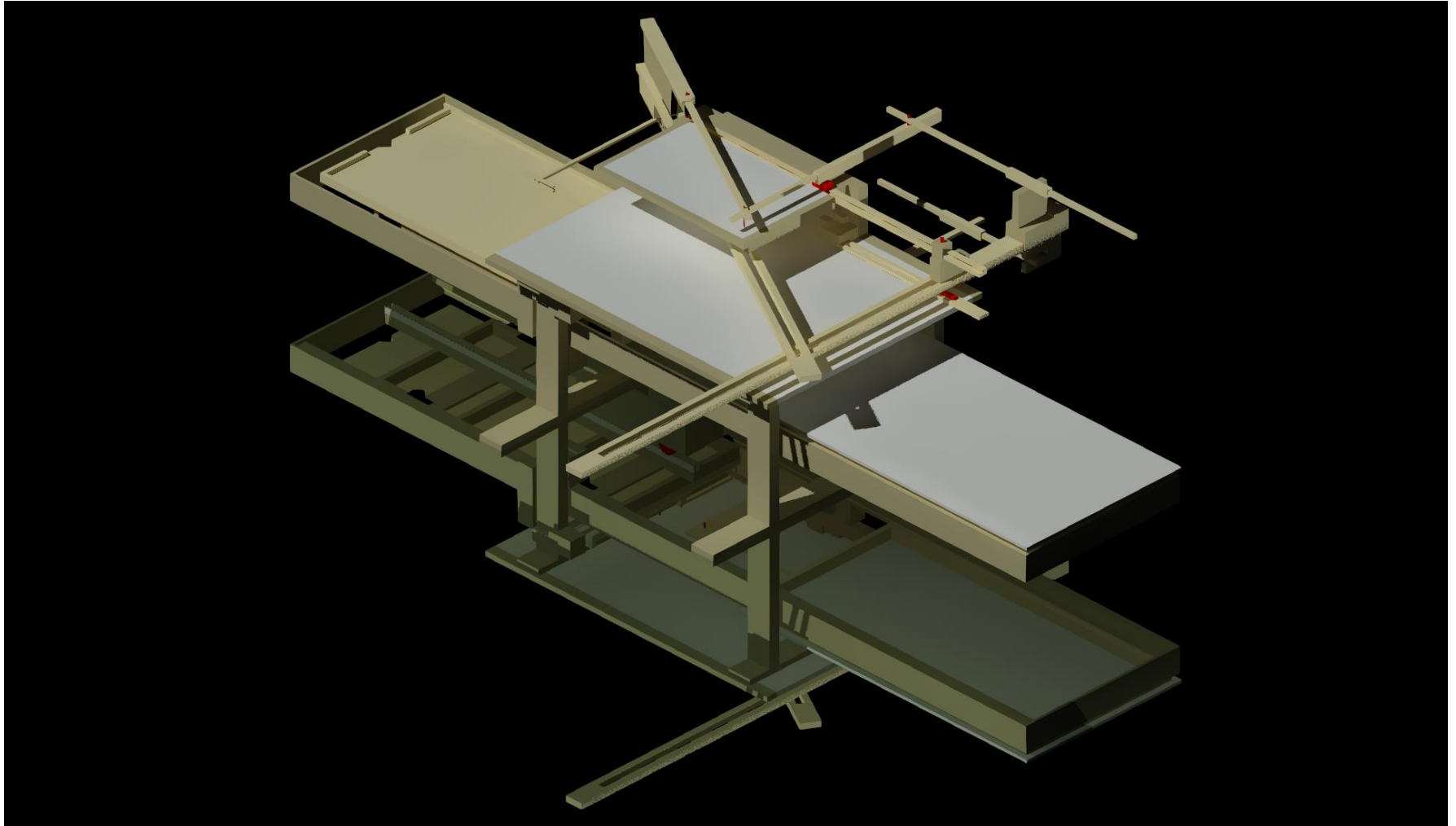


Figura 59 Render de la máquina de dibujo

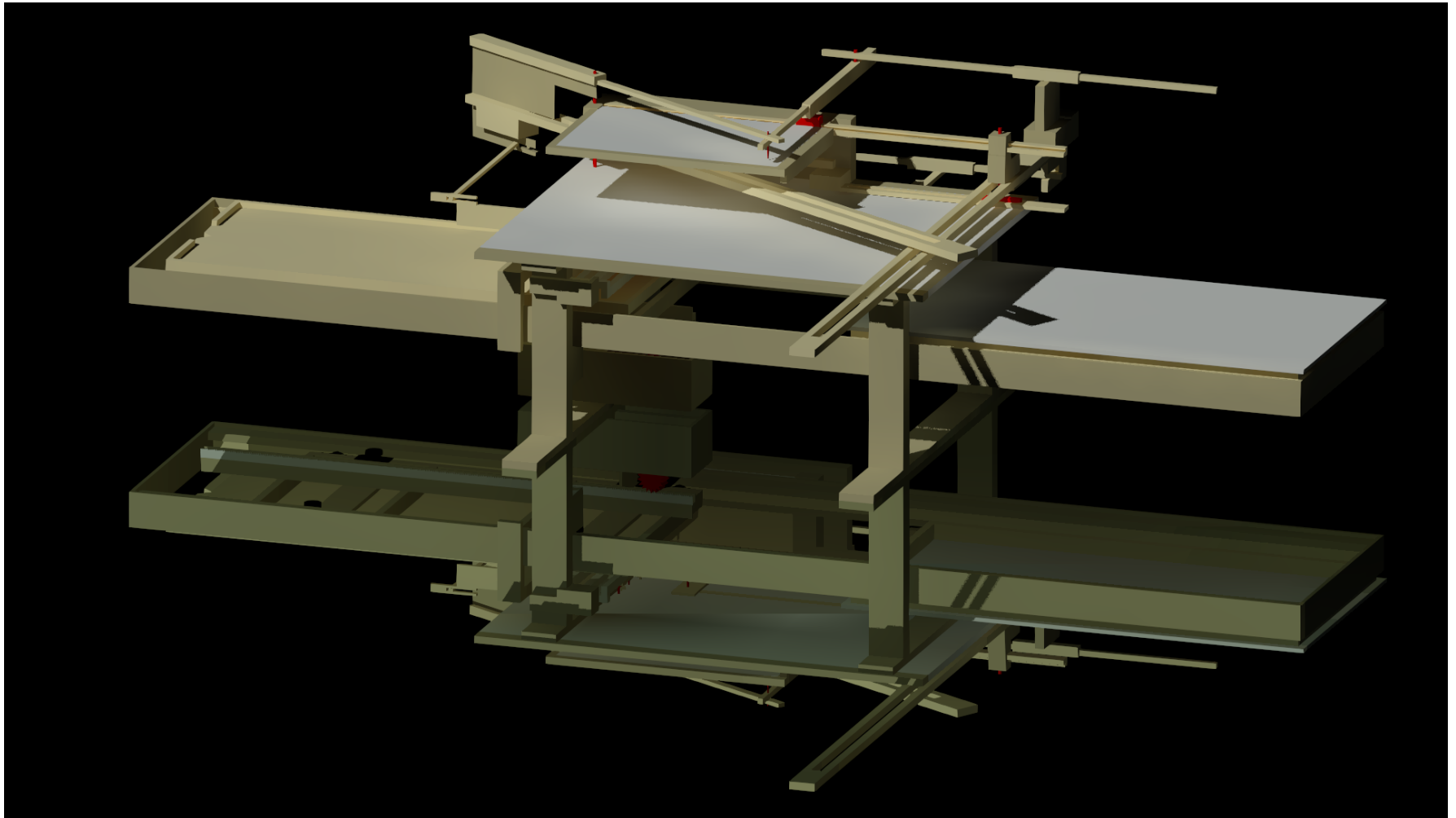


Figura 60 render de la máquina de dibujo



*Figura 61 Fotografía de la máquina de dibujo*



Figura 62 Fotografía de la máquina de dibujo



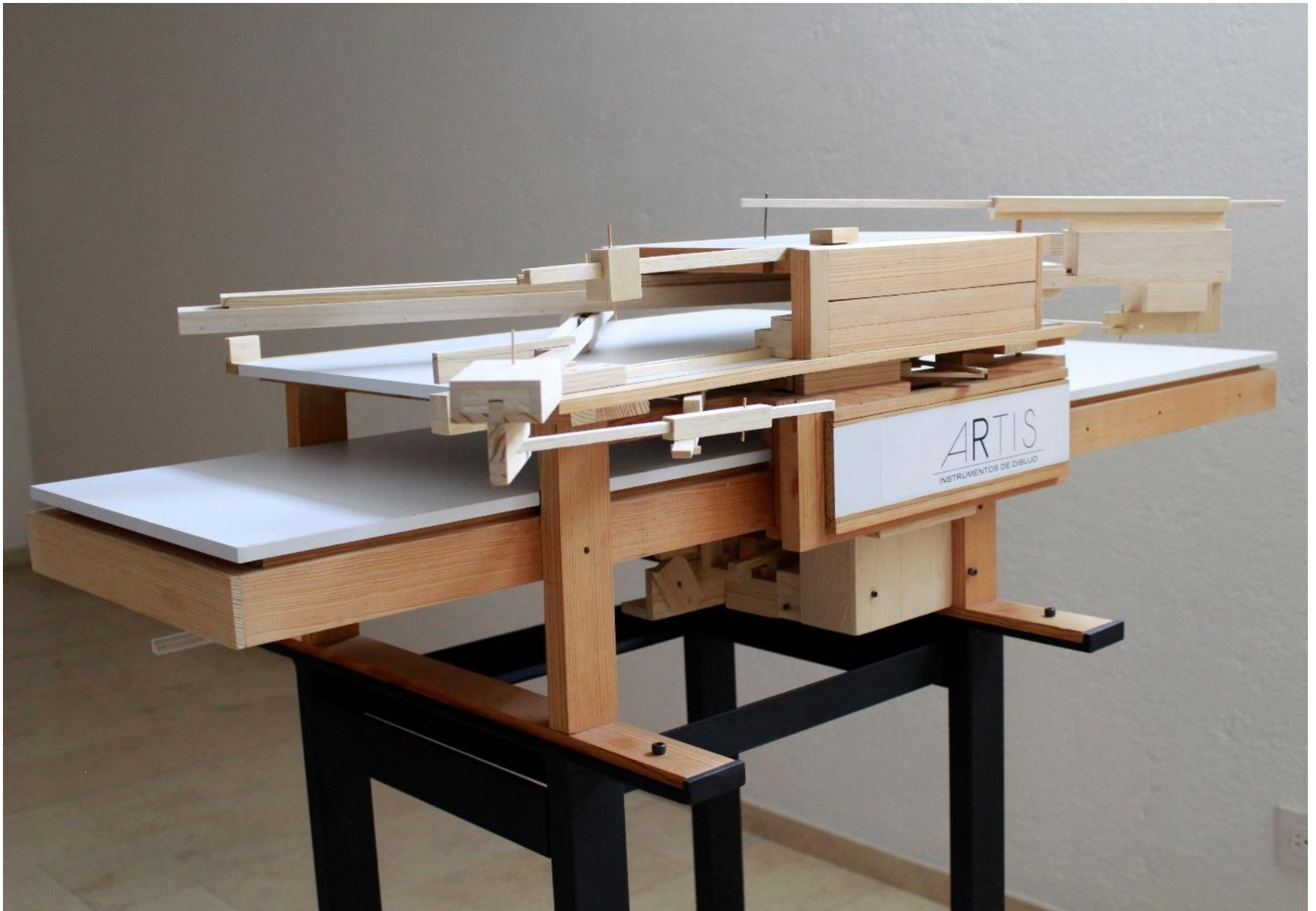


Figura 63 Fotografía de la máquina de dibujo

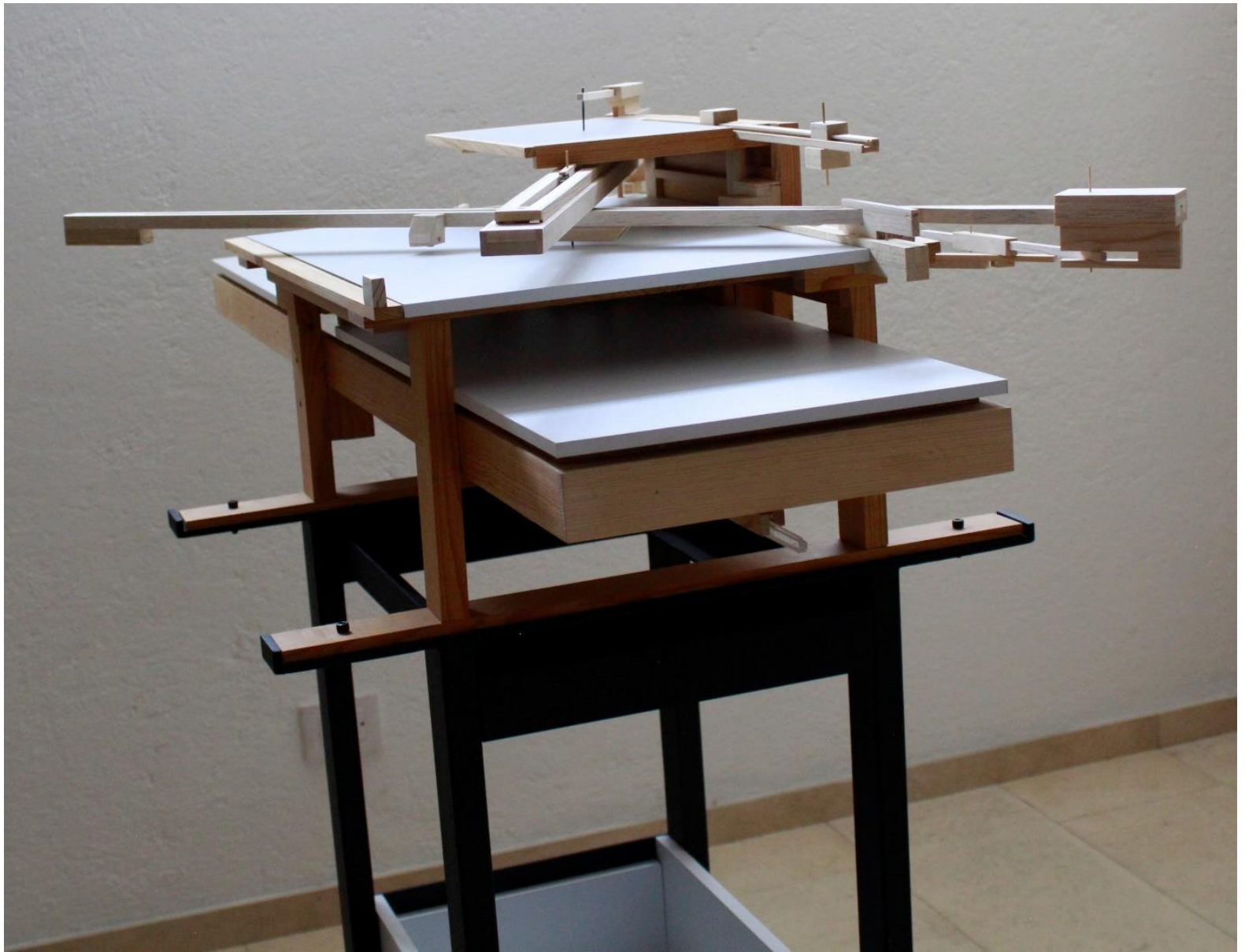


Figura 64 Fotografía de la máquina de dibujo

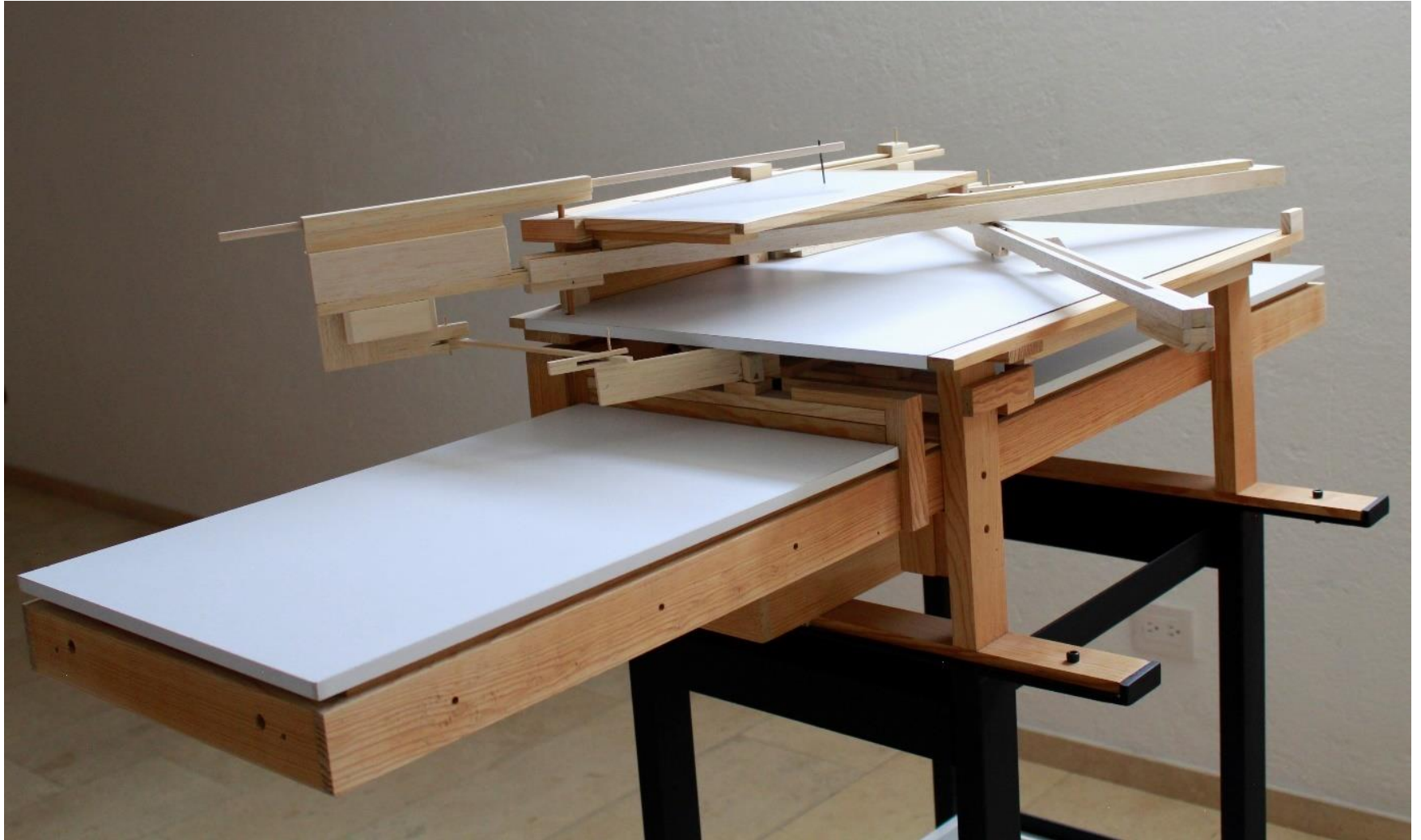


Figura 65 Fotografía de la máquina de dibujo





Figura 66 Fotografía de la máquina de dibujo



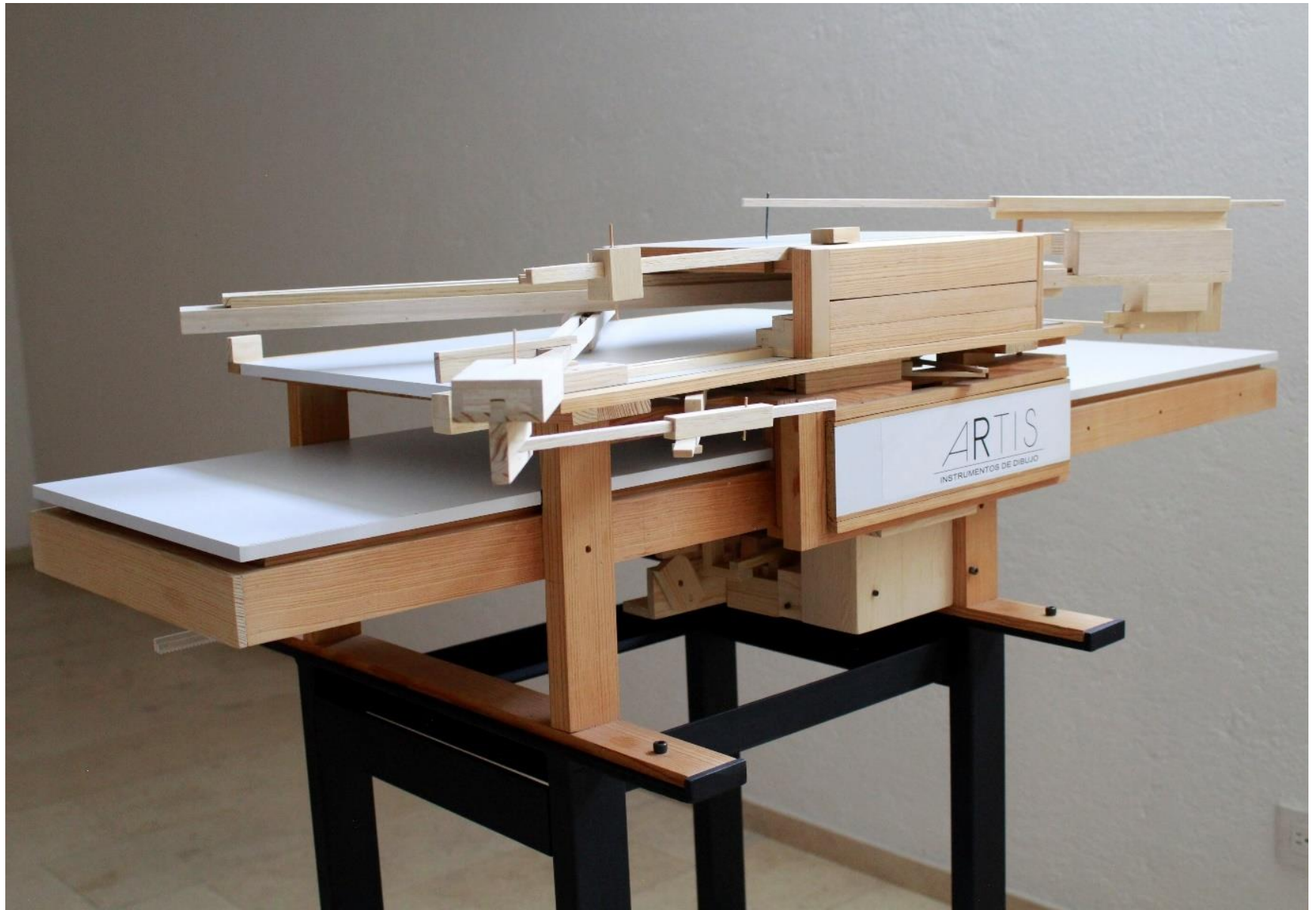


Figura 67 Fotografía de la máquina de dibujo

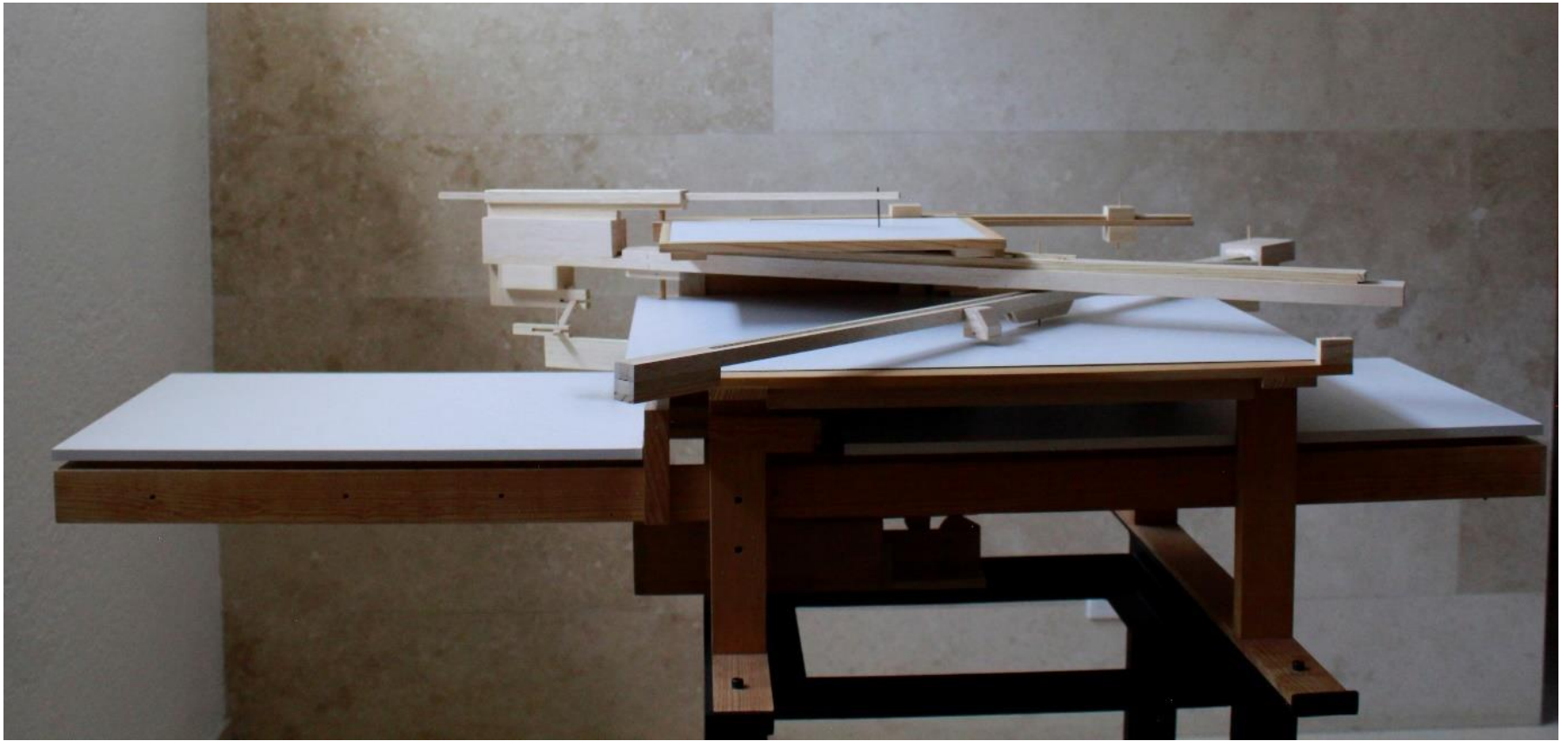


Figura 68 Fotografía de la máquina de dibujo



Figura 69 Fotografía de la máquina de dibujo



Las siguientes imágenes ilustran la operación manual de la máquina en su función de pantógrafo, cuyos movimientos son registrados simultáneamente para su posterior reproducción automática en dos diferentes escalas.

En la tabla superior se coloca la imagen original, mientras que en la tabla intermedia se reproduce la copia en ampliación, los movimientos de las palancas de trazo se descomponen y registran en sendas gráficas en la parte inferior, constituyendo directrices de fácil lectura para su posterior interpretación, es decir, reproducción.



Figura 70

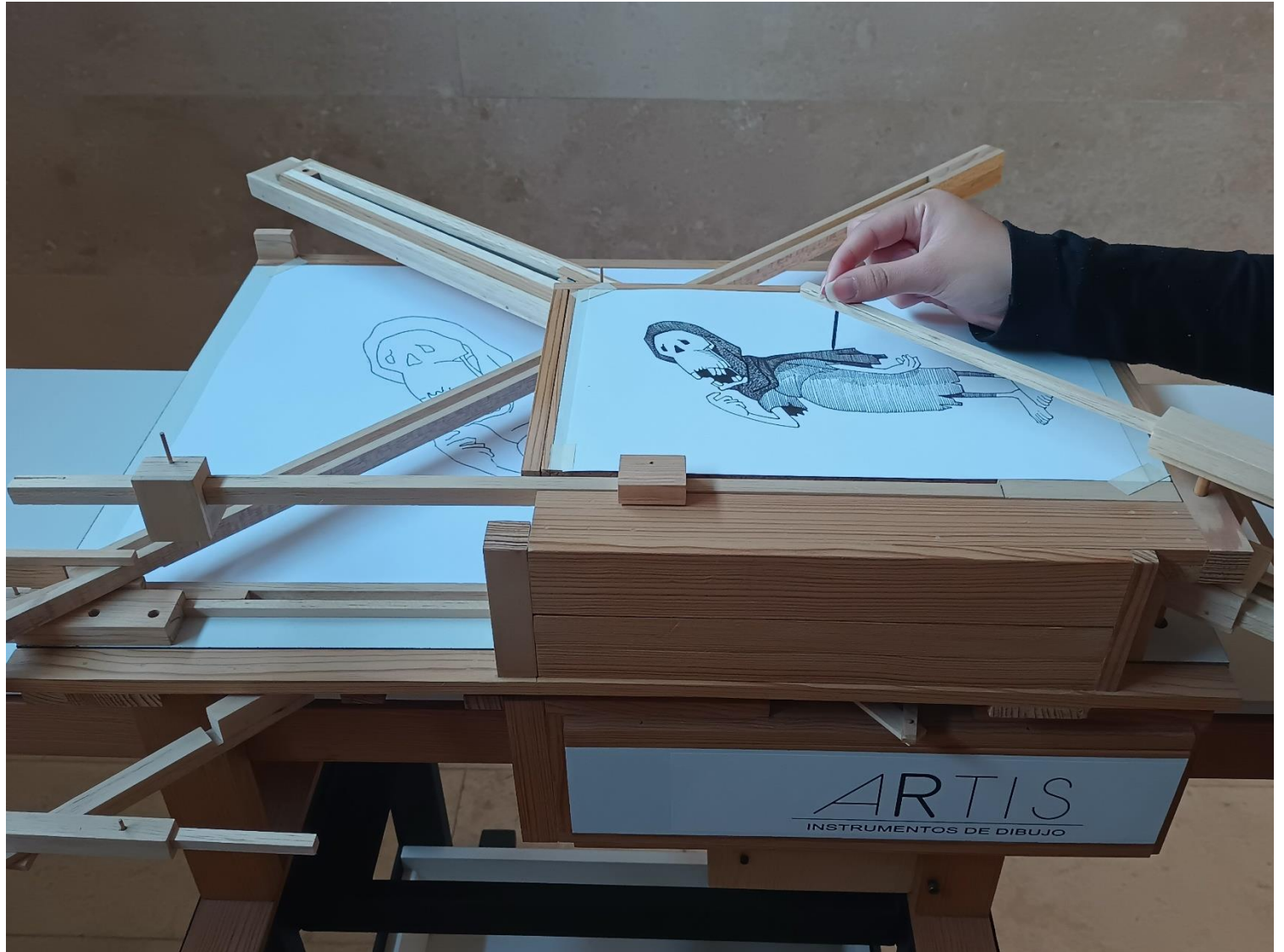


Figura 71

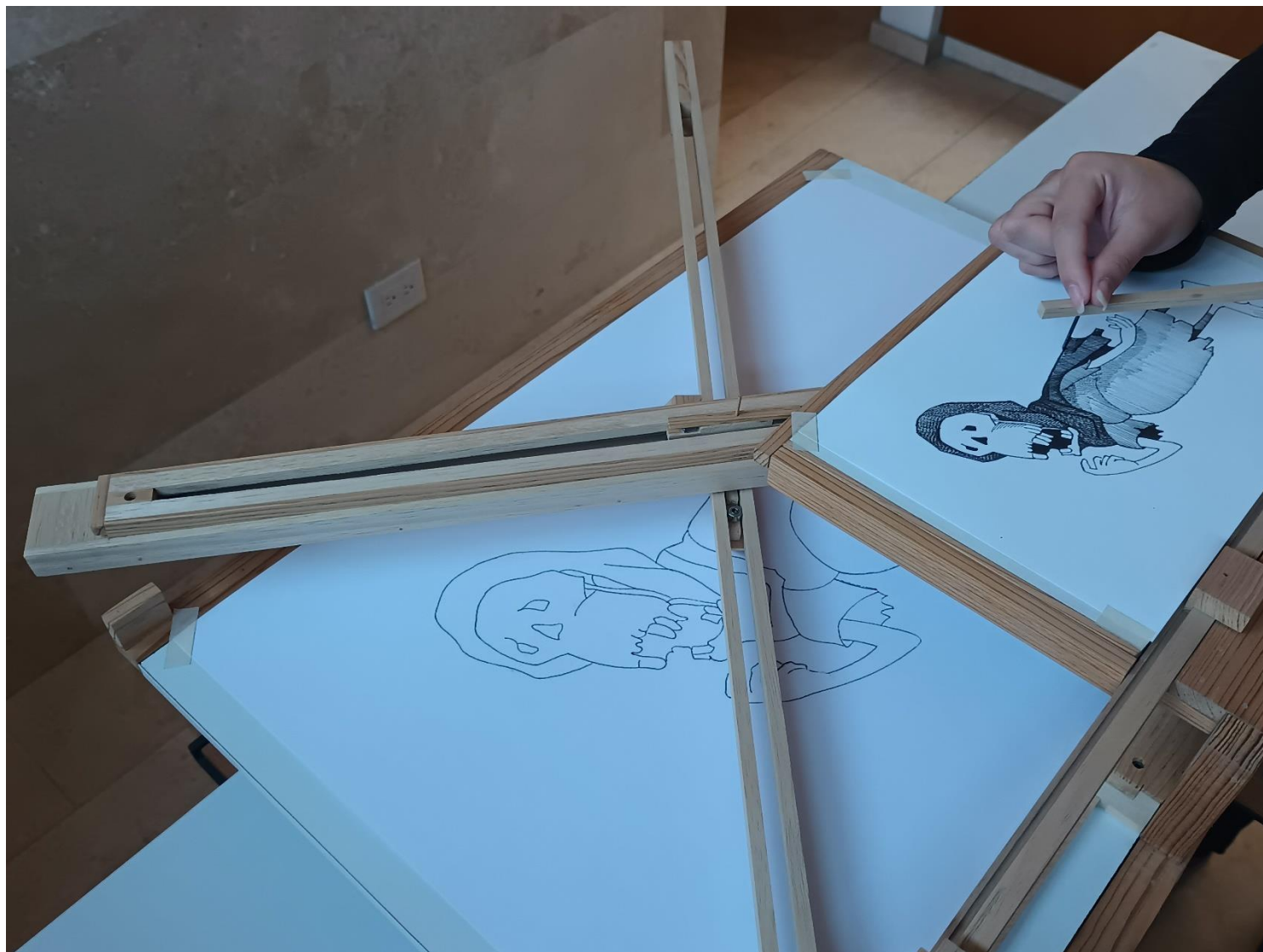


Figura 72



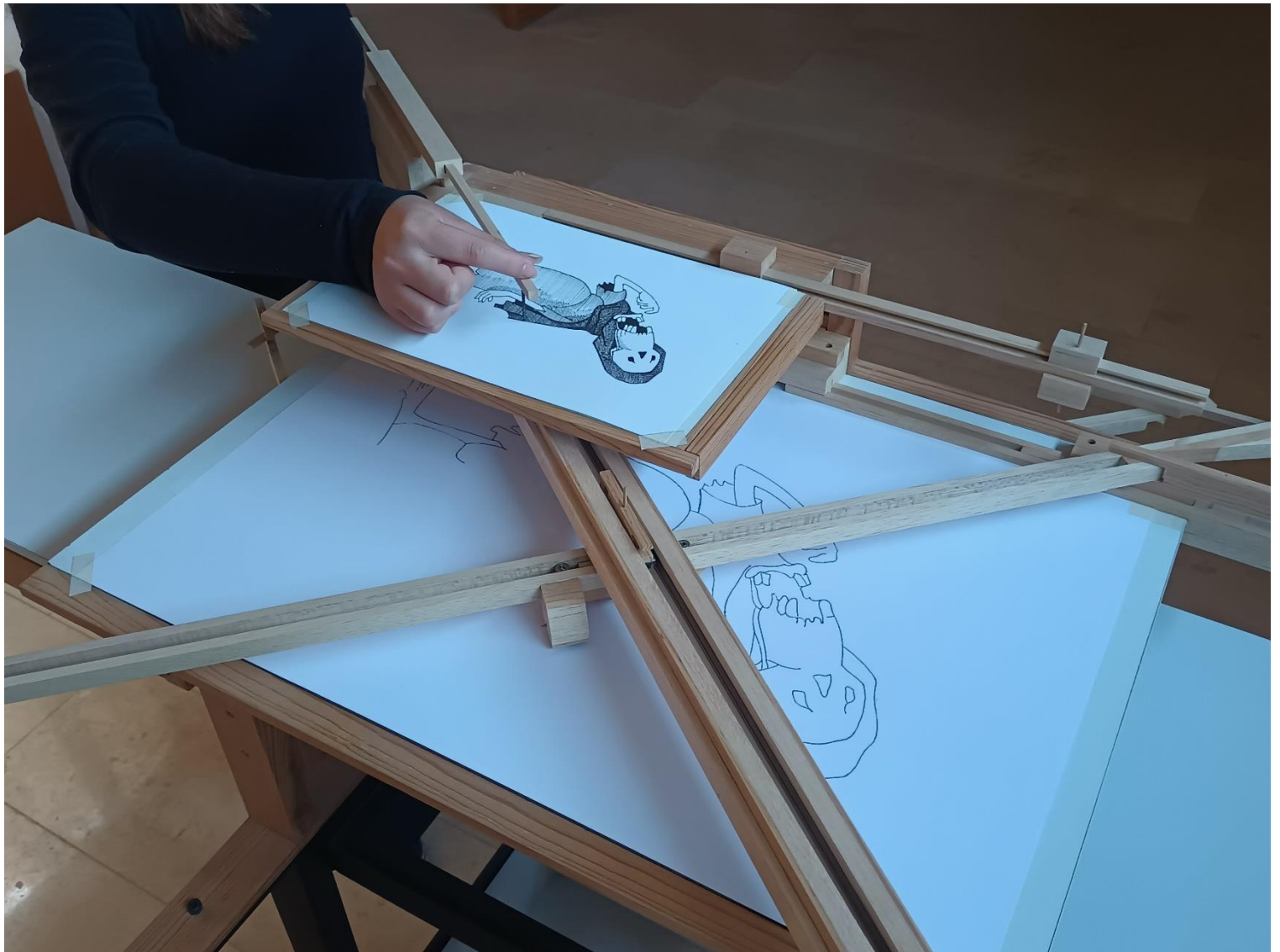


Figura 73

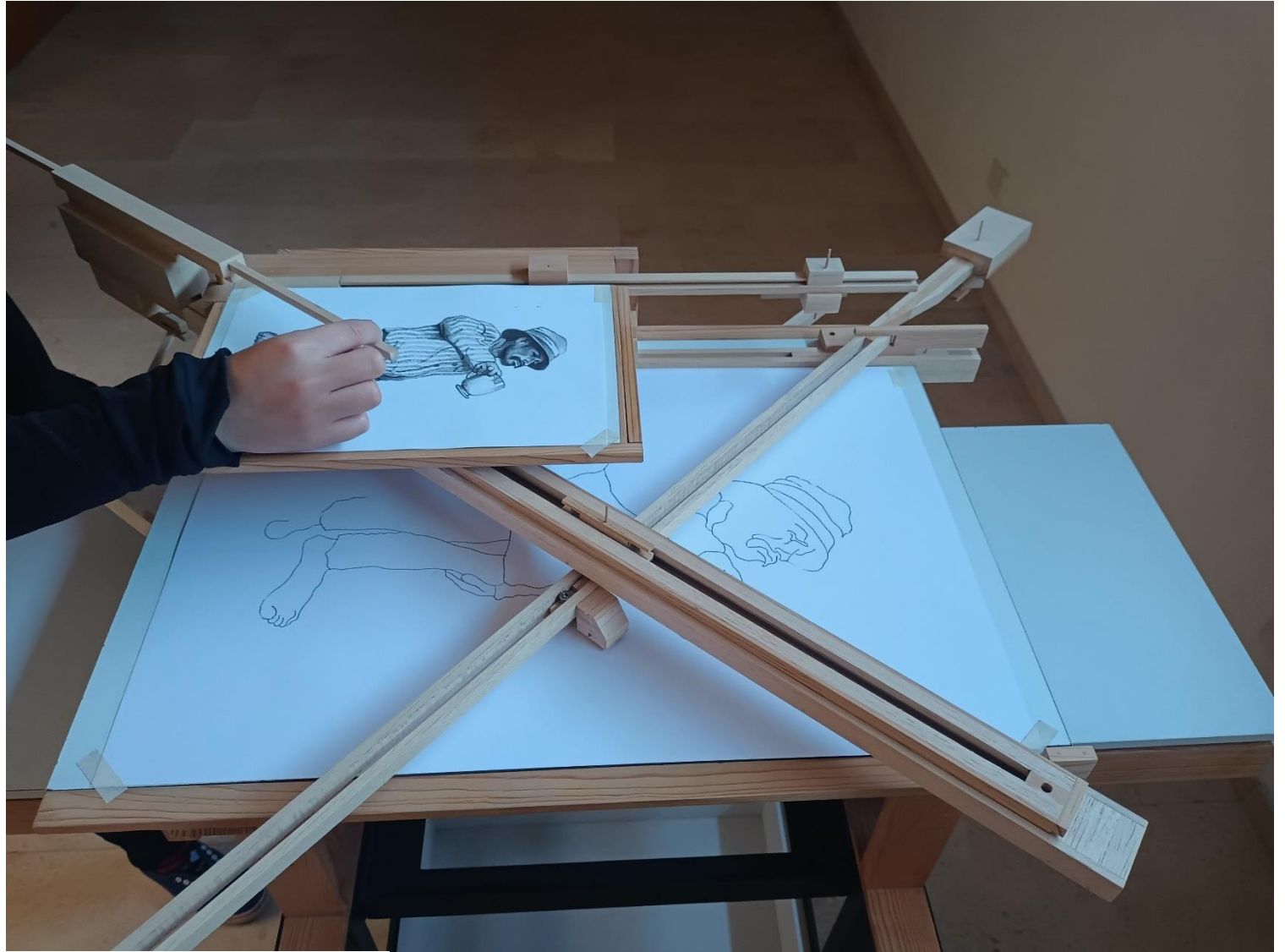


Figura 74





Figura 75



Figura 76

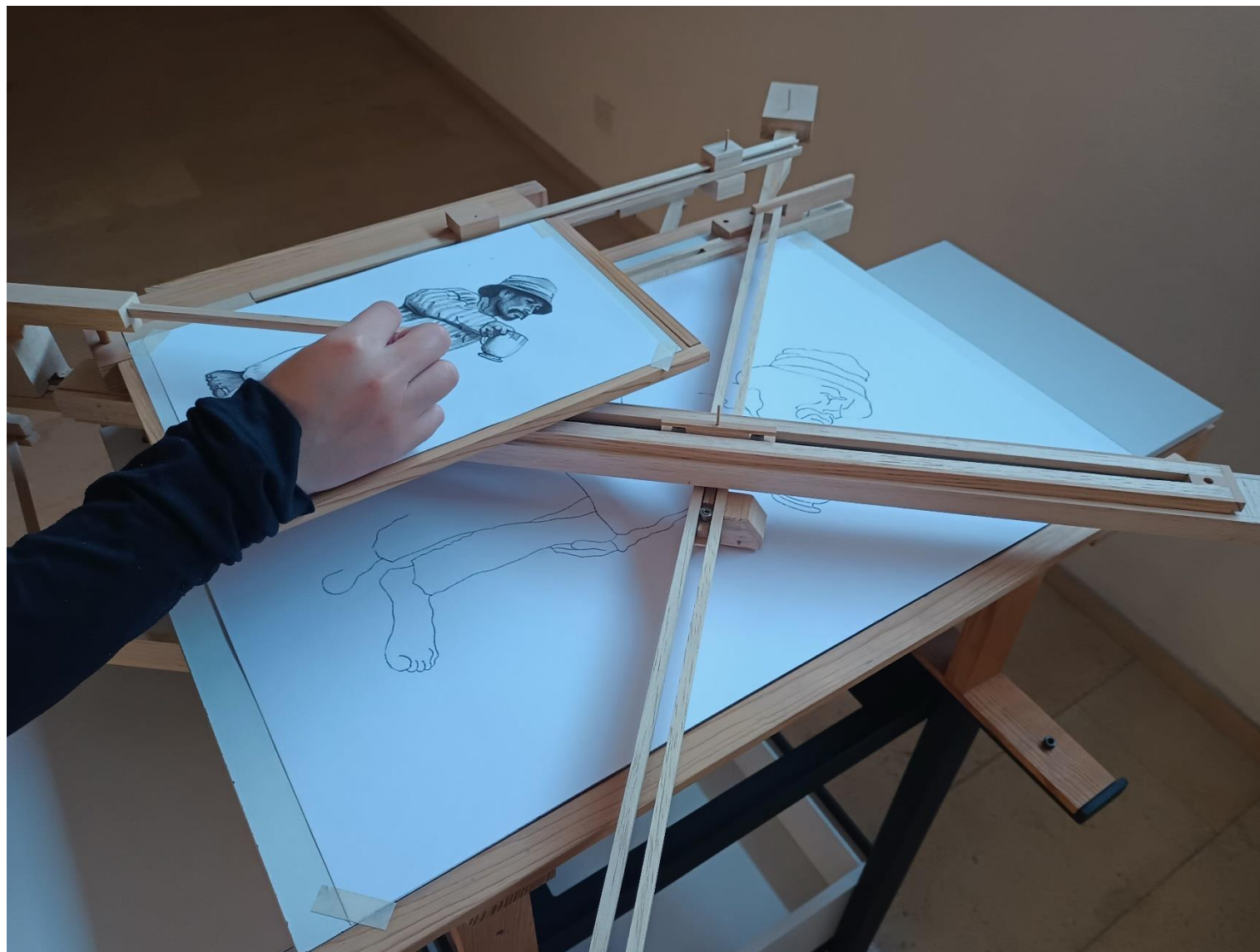


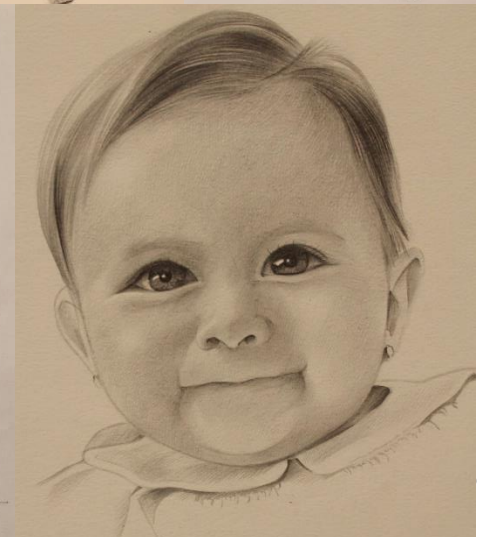
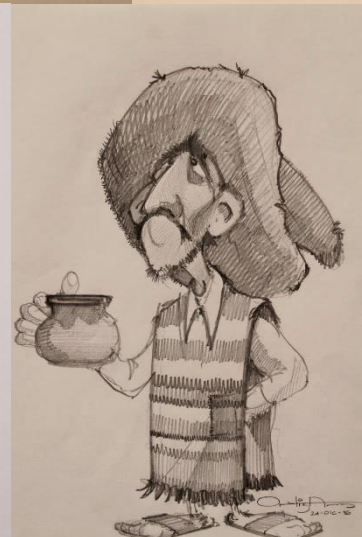
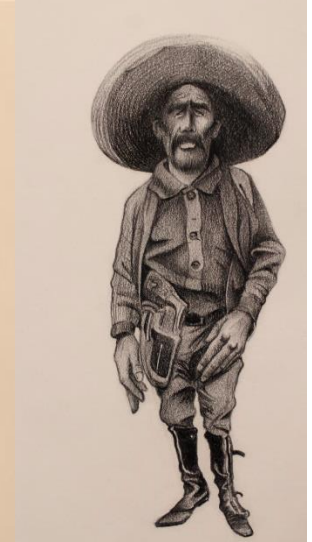
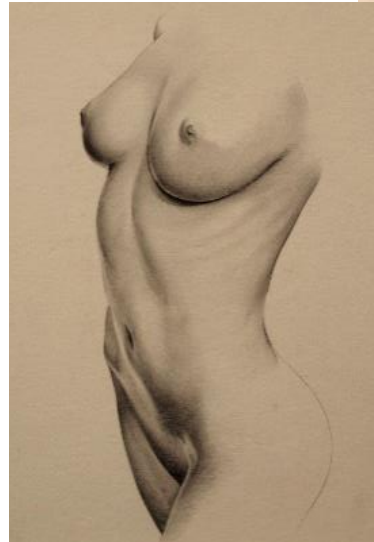
Figura 77





Figura 78

#### 4.6 CATÁLOGO DE OBRA DIBUJÍSTICA



**OBRA  
DIBUJÍSTICA**



**INDIGENTES**





#### 4.6.1 INDIGENTES



Figura 79



Figura 80





Figura 81

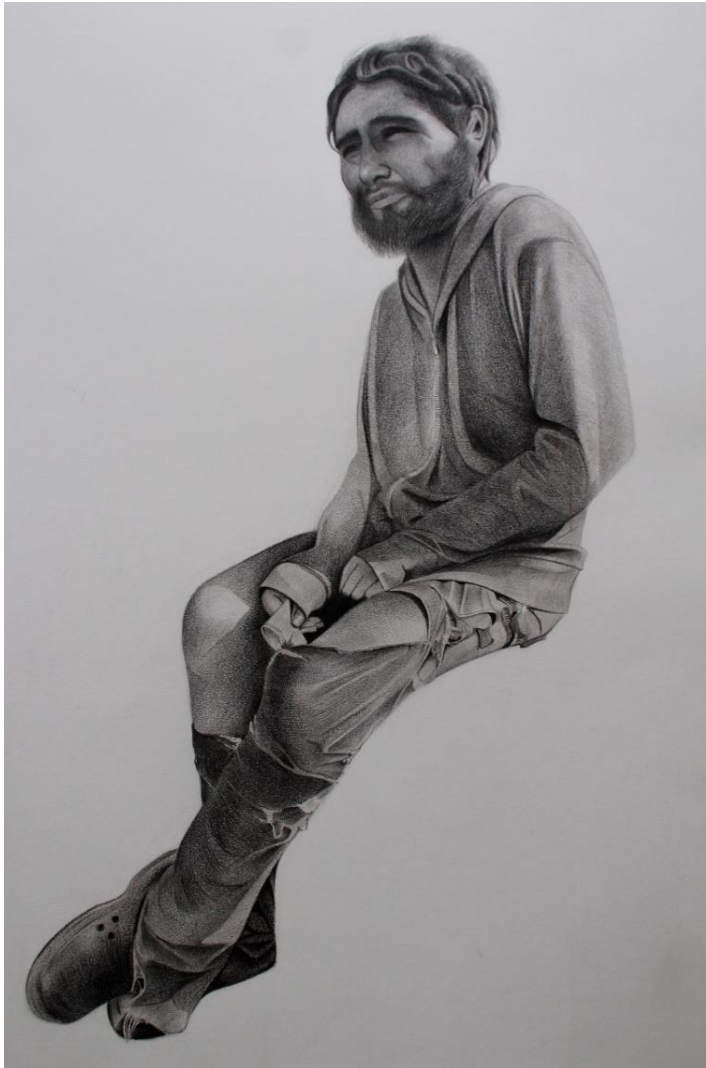


Figura 82



Figura 83



Figura 84

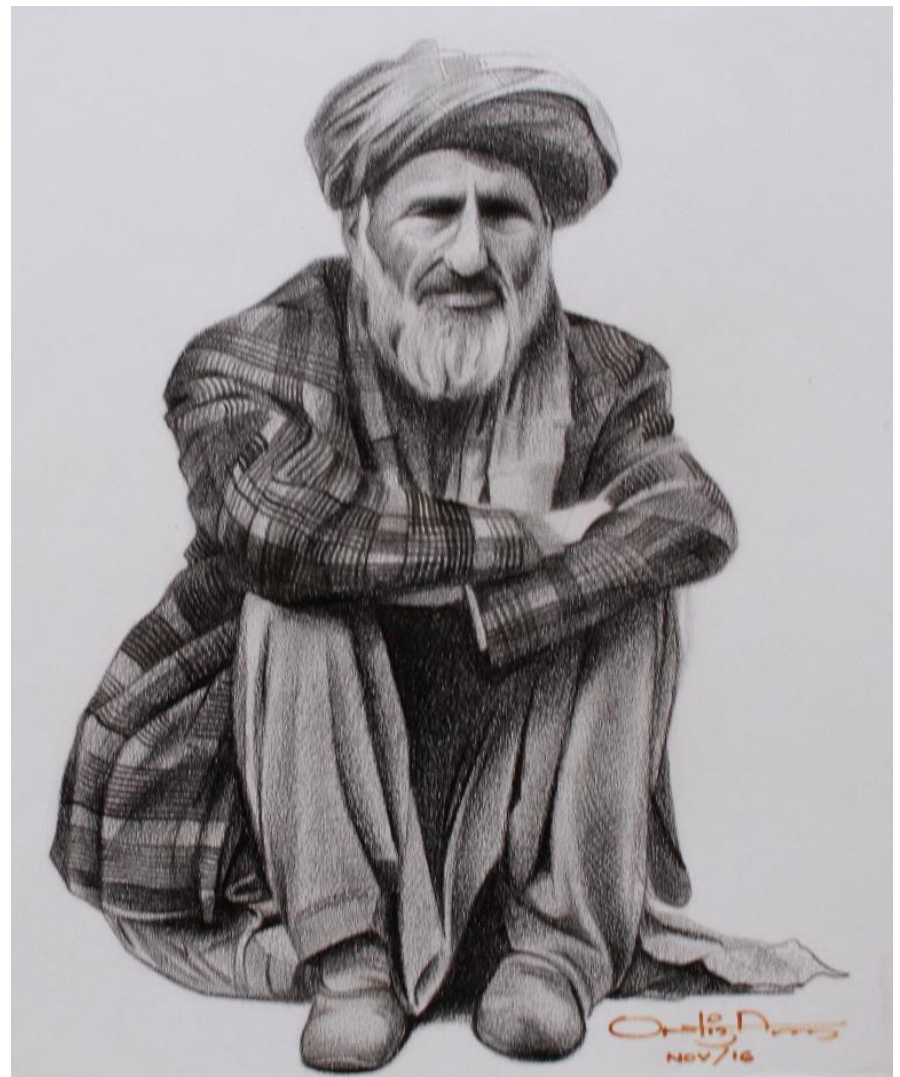


Figura 85





Figura 86

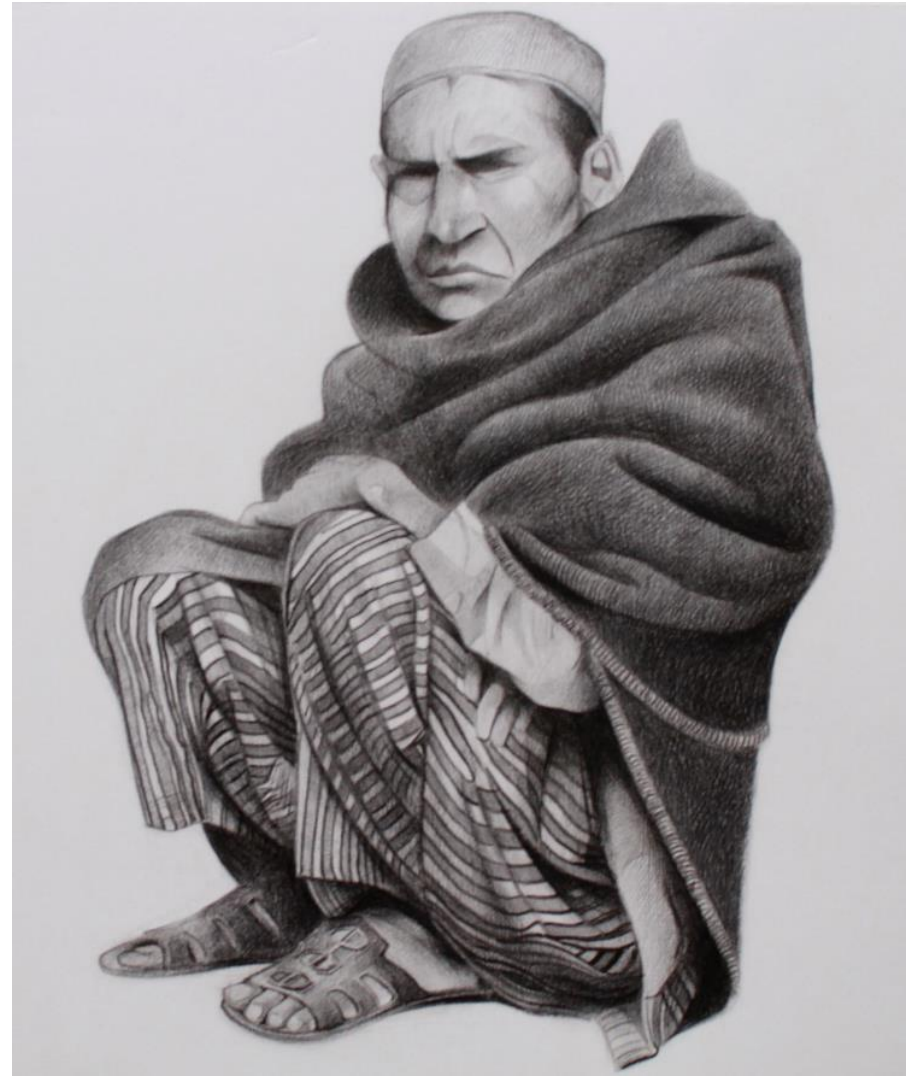


Figura 87



Figura 88

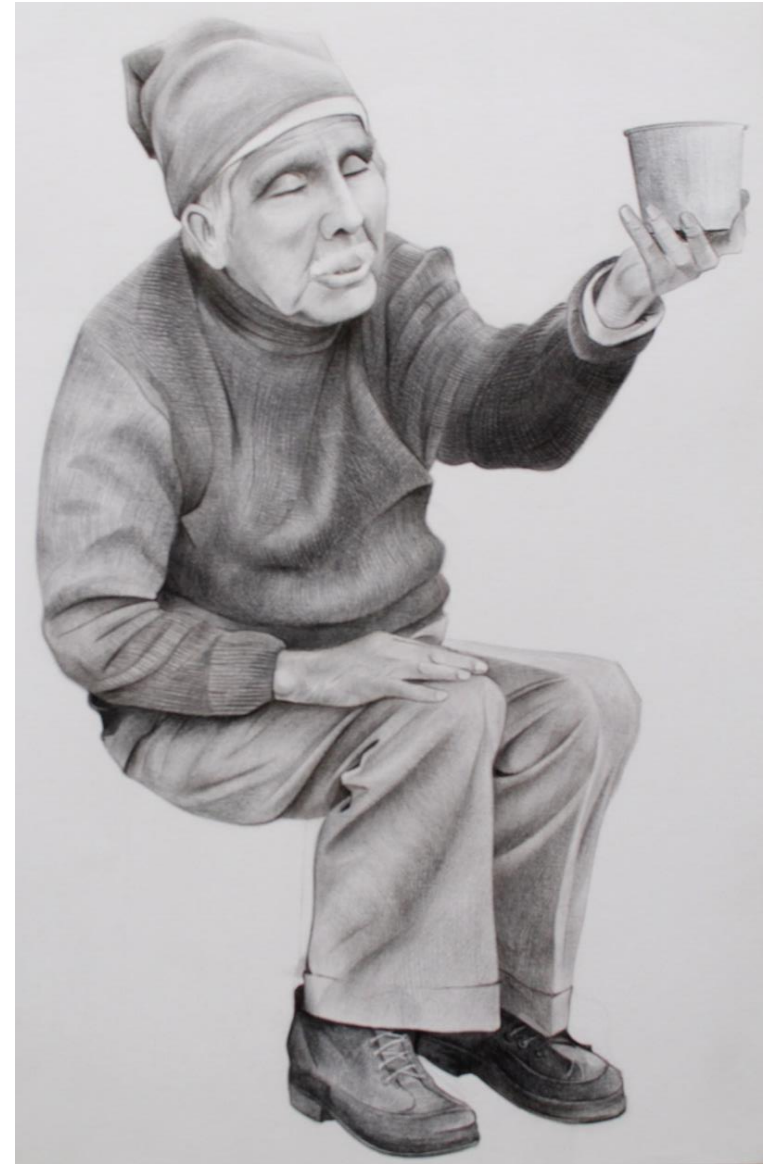
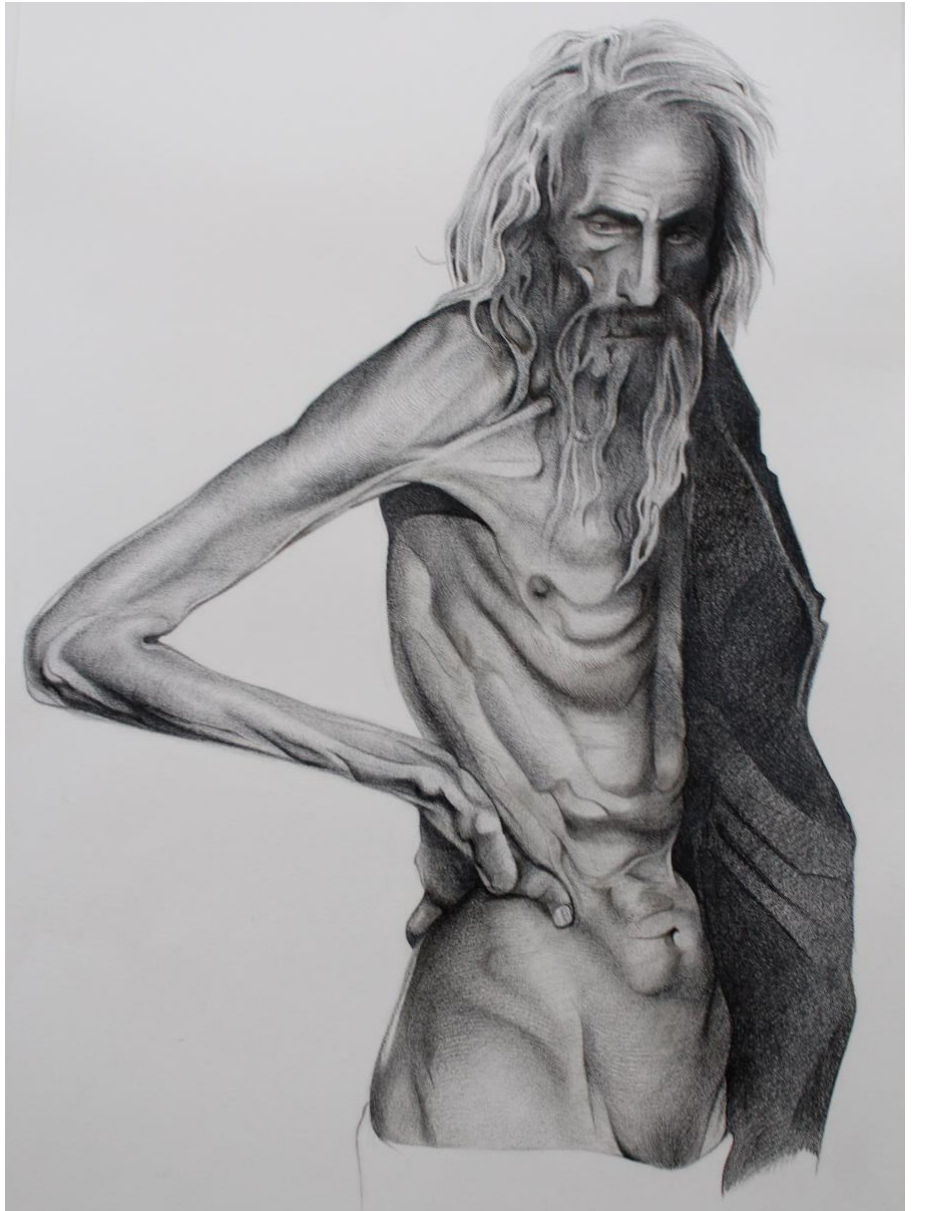


Figura 89



*Figura 90*





Figura 91



Figura 92

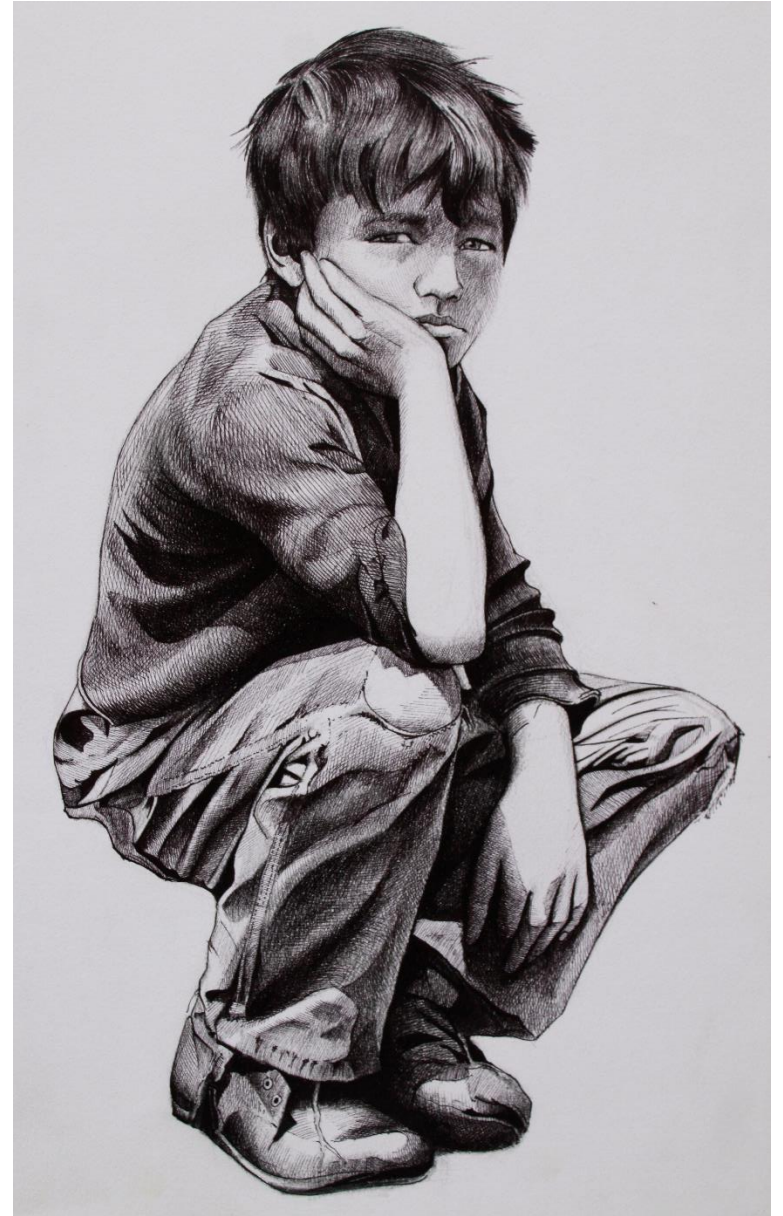


Figura 93



Figura 94





*Figura 95*

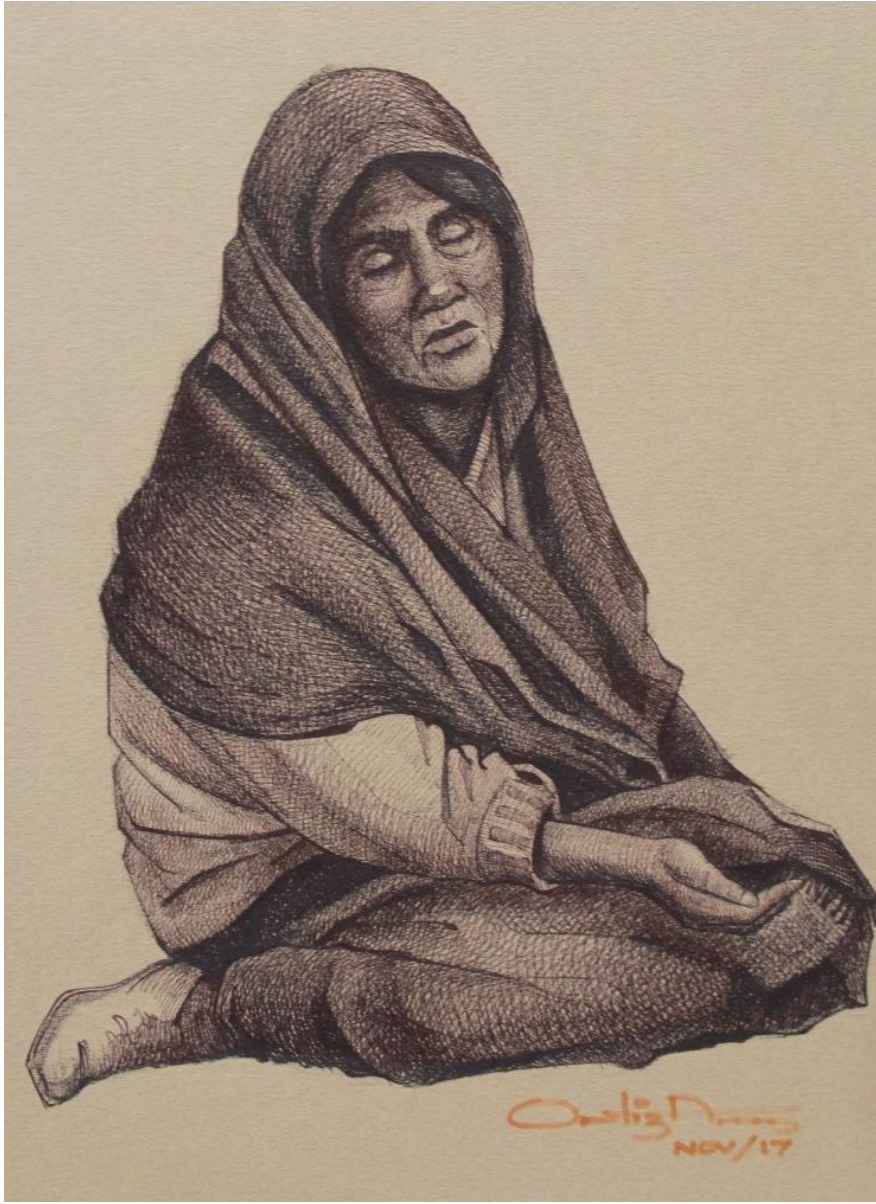


Figura 96

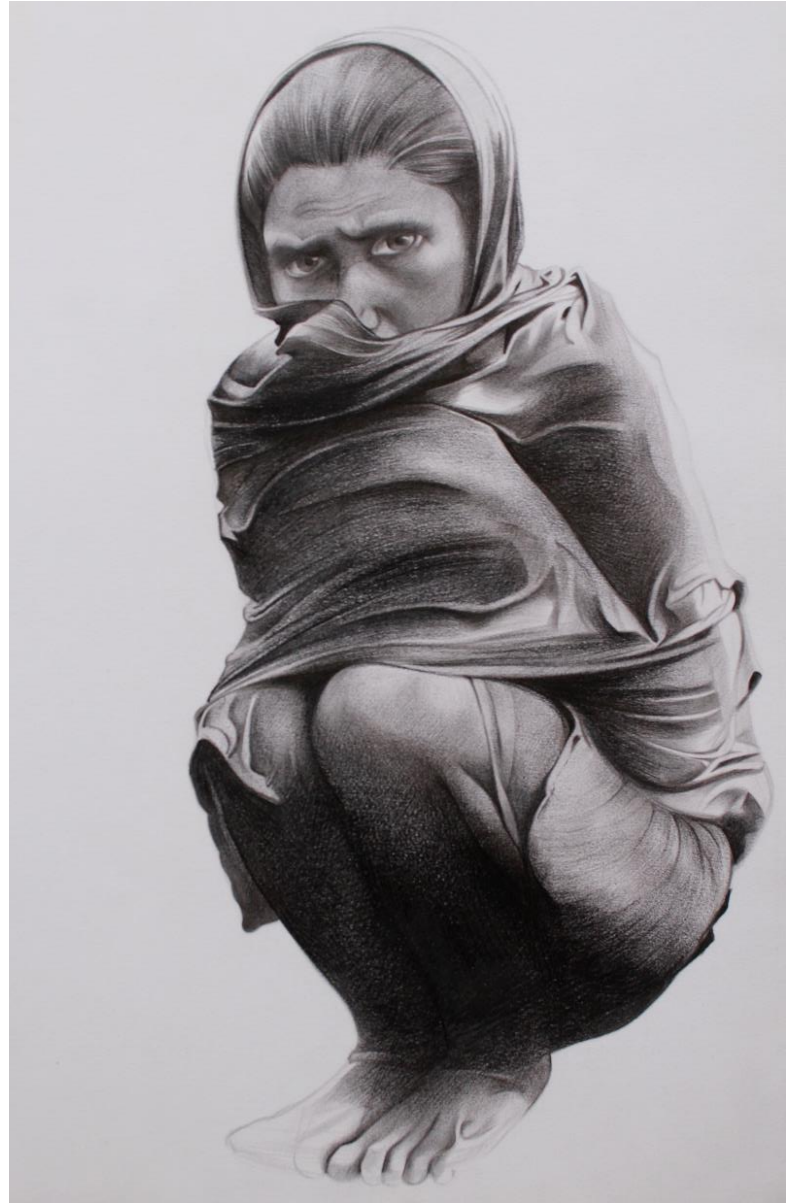
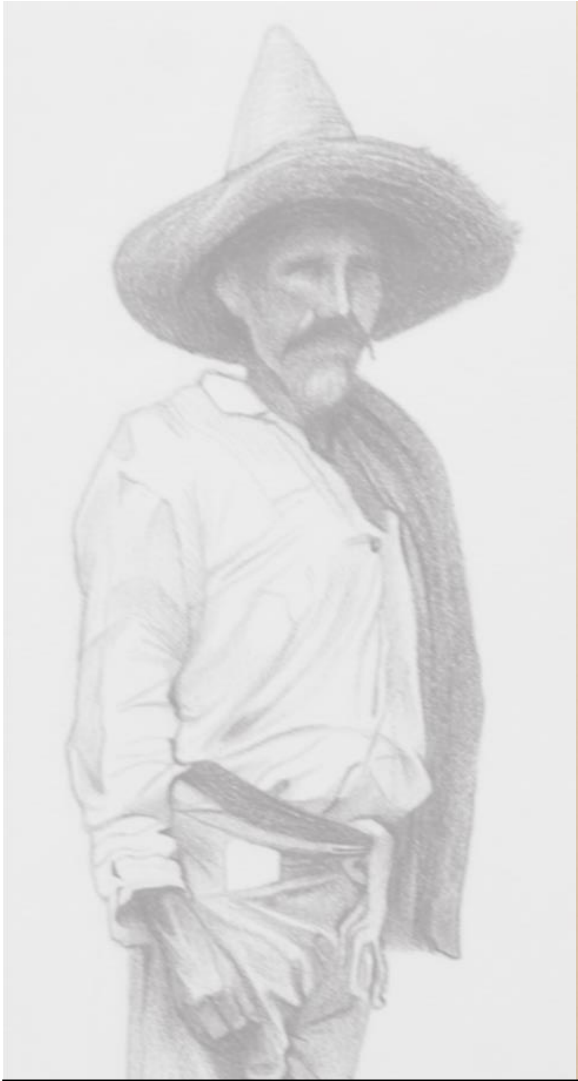


Figura 97



**TIPOS  
MEXICANOS**





#### 4.6.2 TIPOS MEXICANOS



Figura 98

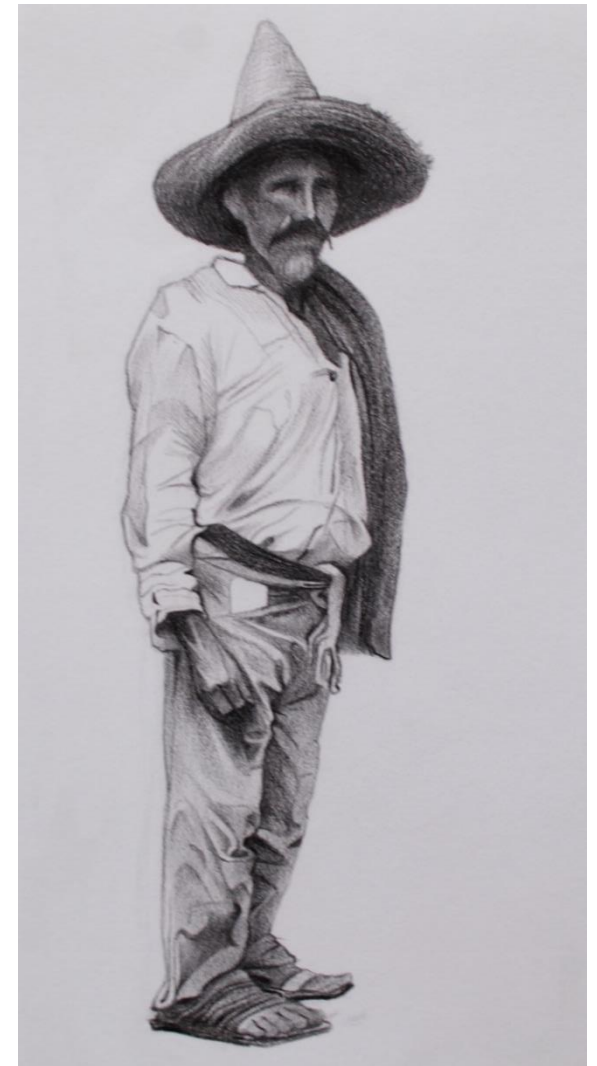


Figura 99



Figura 100



Figura 101



Figura 102





**DISEÑO DE  
PERSONAJES**



#### 4.6.3 DISEÑO DE PERSONAJES



Figura 103



Figura 104





Figura 105

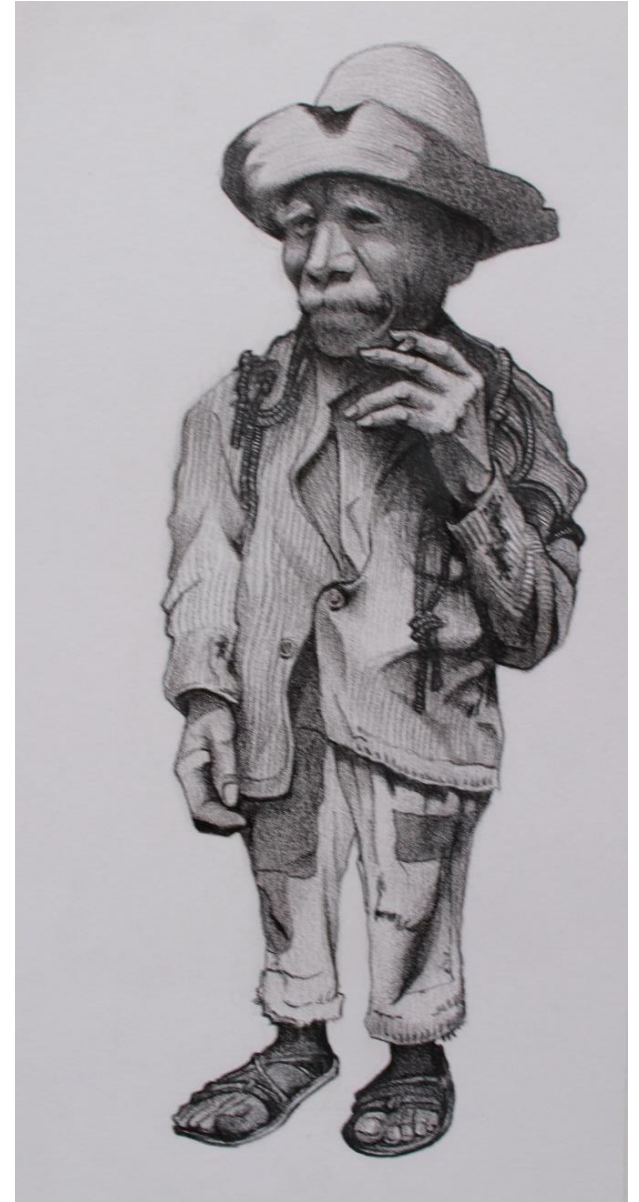


Figura 106



Figura 107

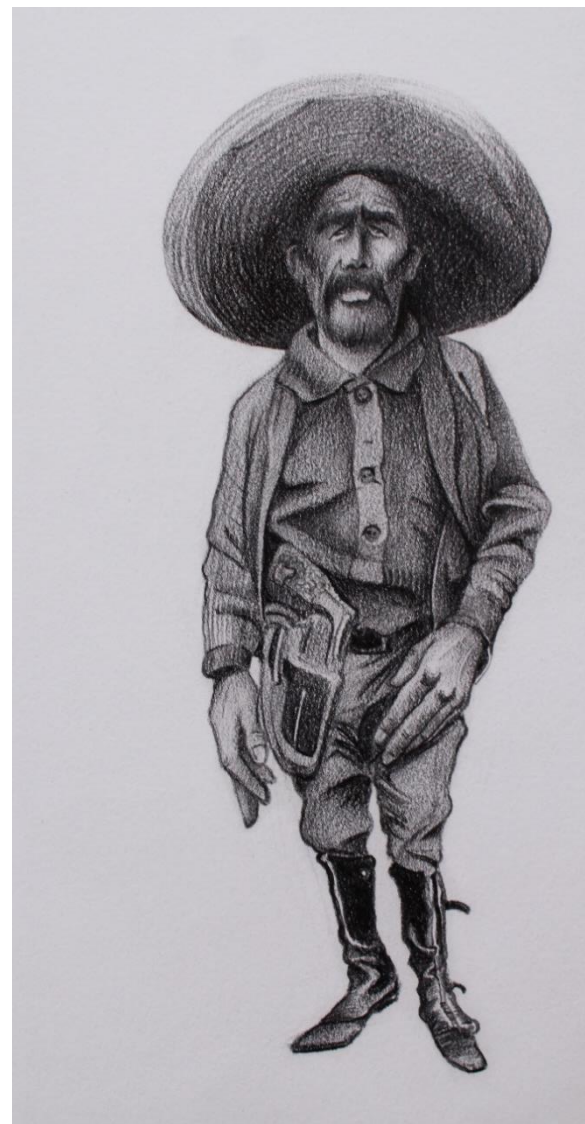


Figura 108



Figura 109



Figura 110





Figura 111

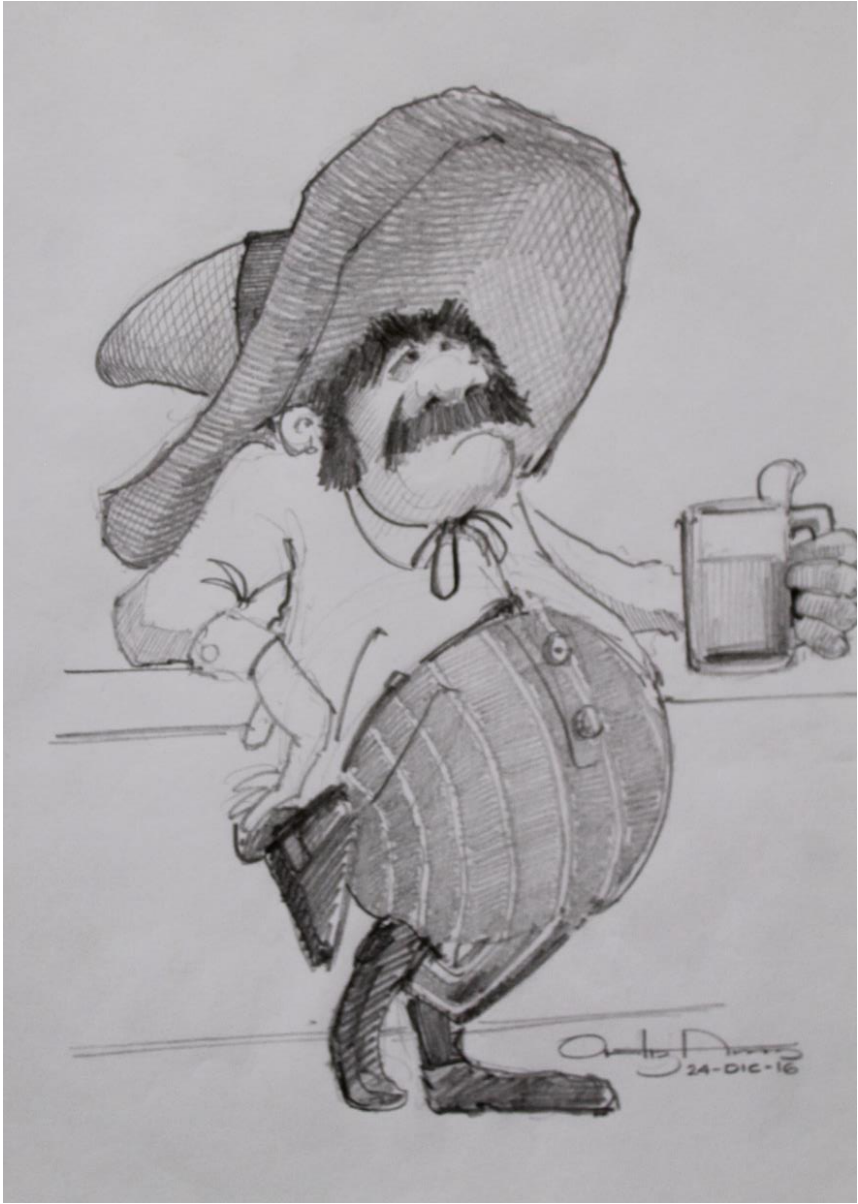


Figura 112

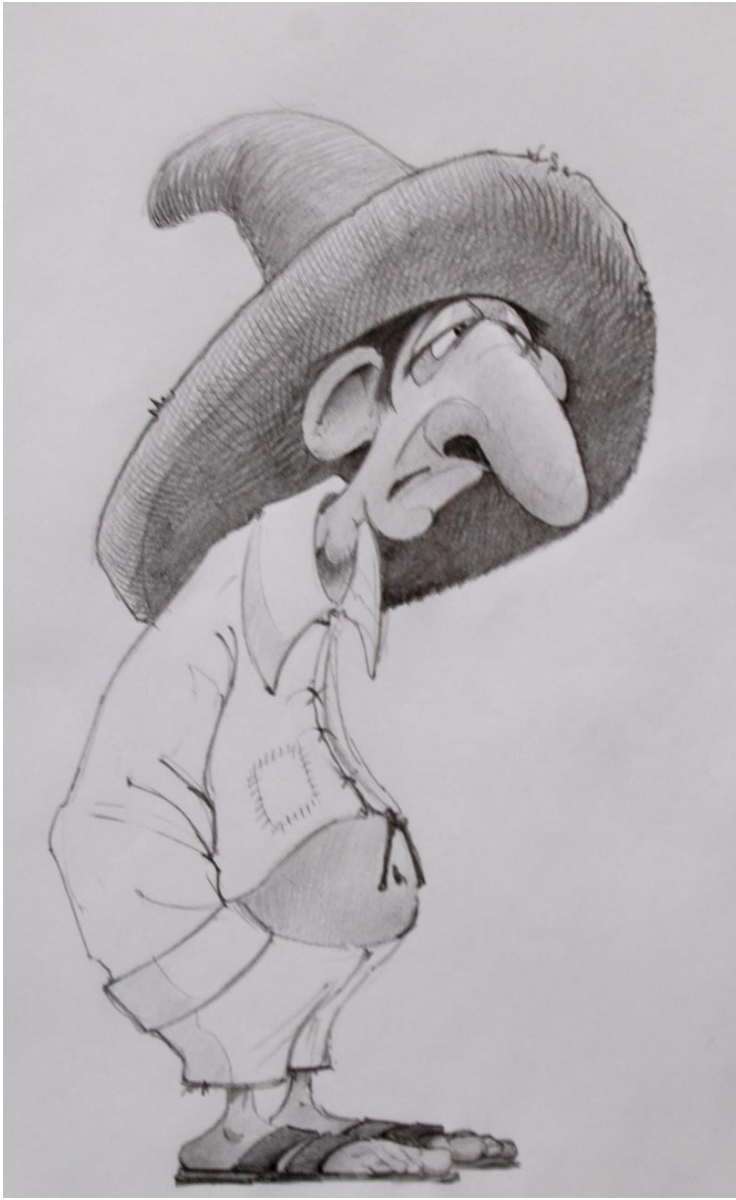


Figura 113

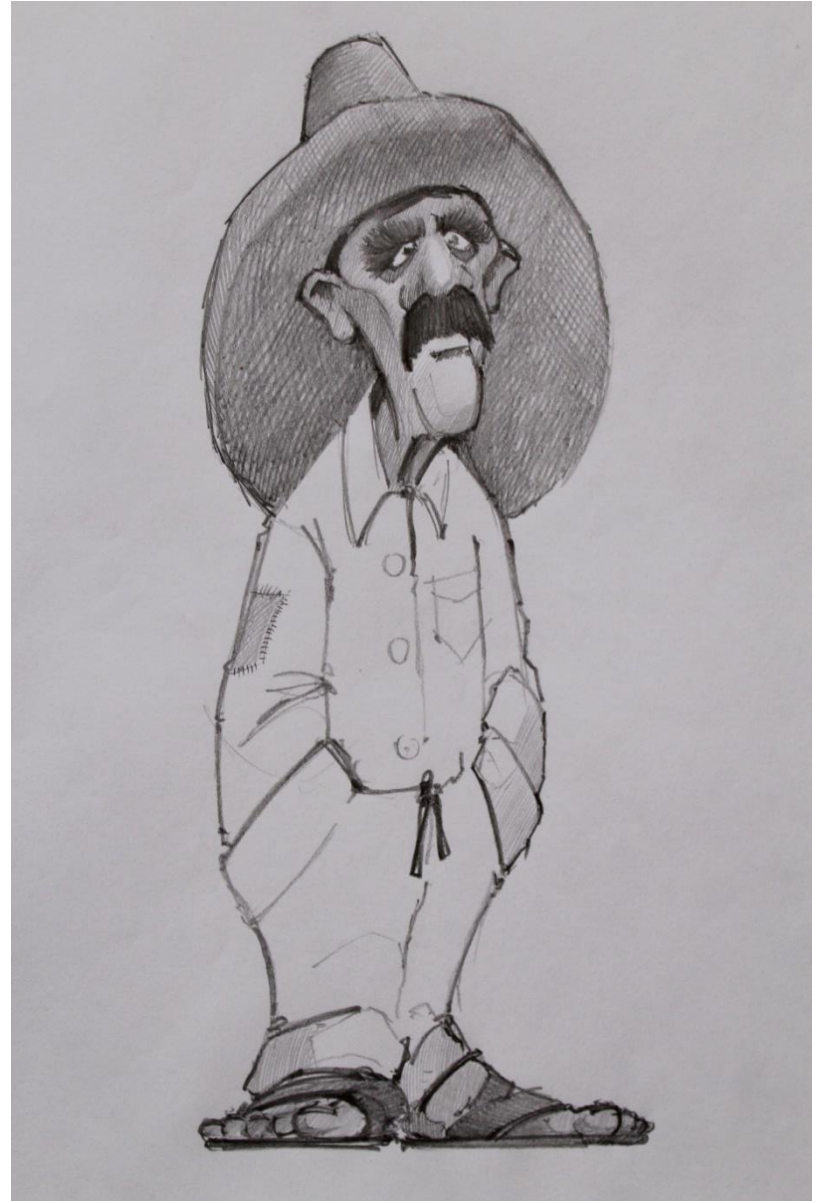


Figura 114





Figura 115

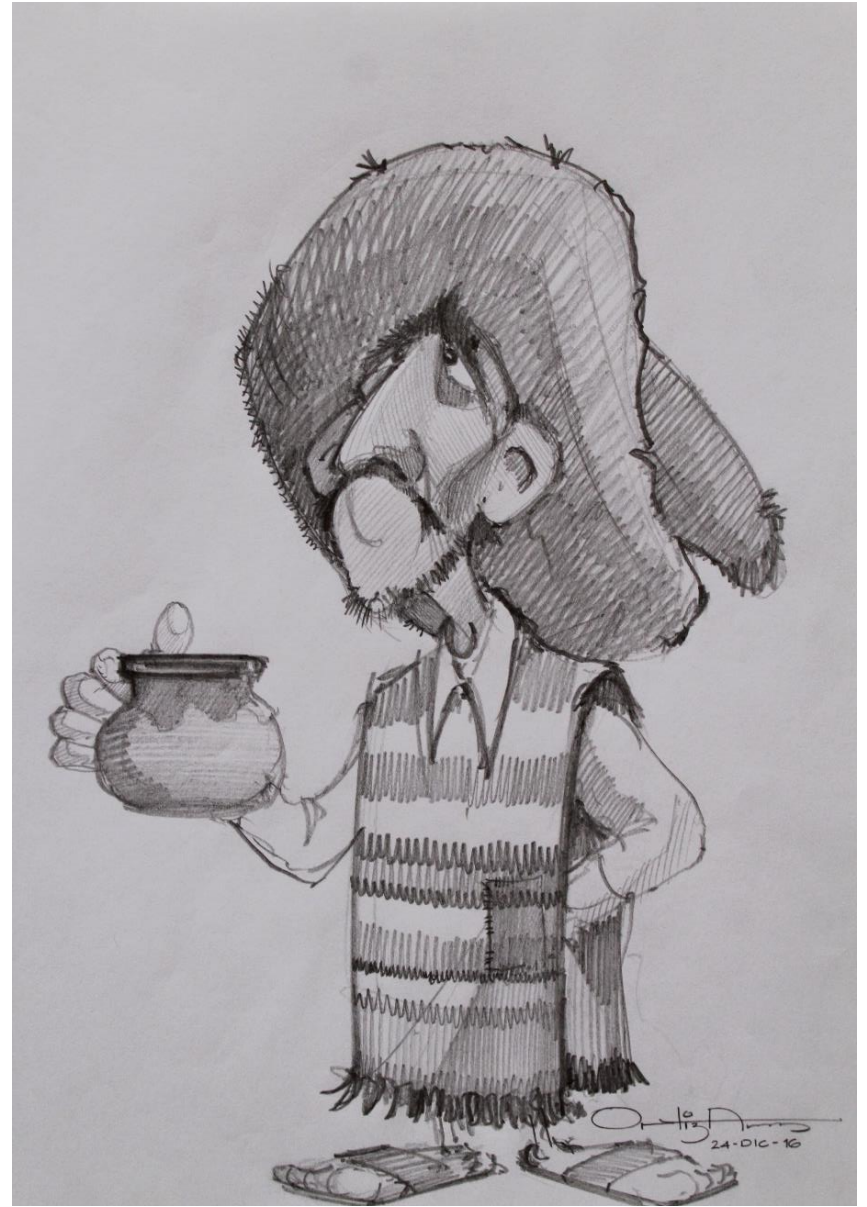


Figura 116



Figura 117

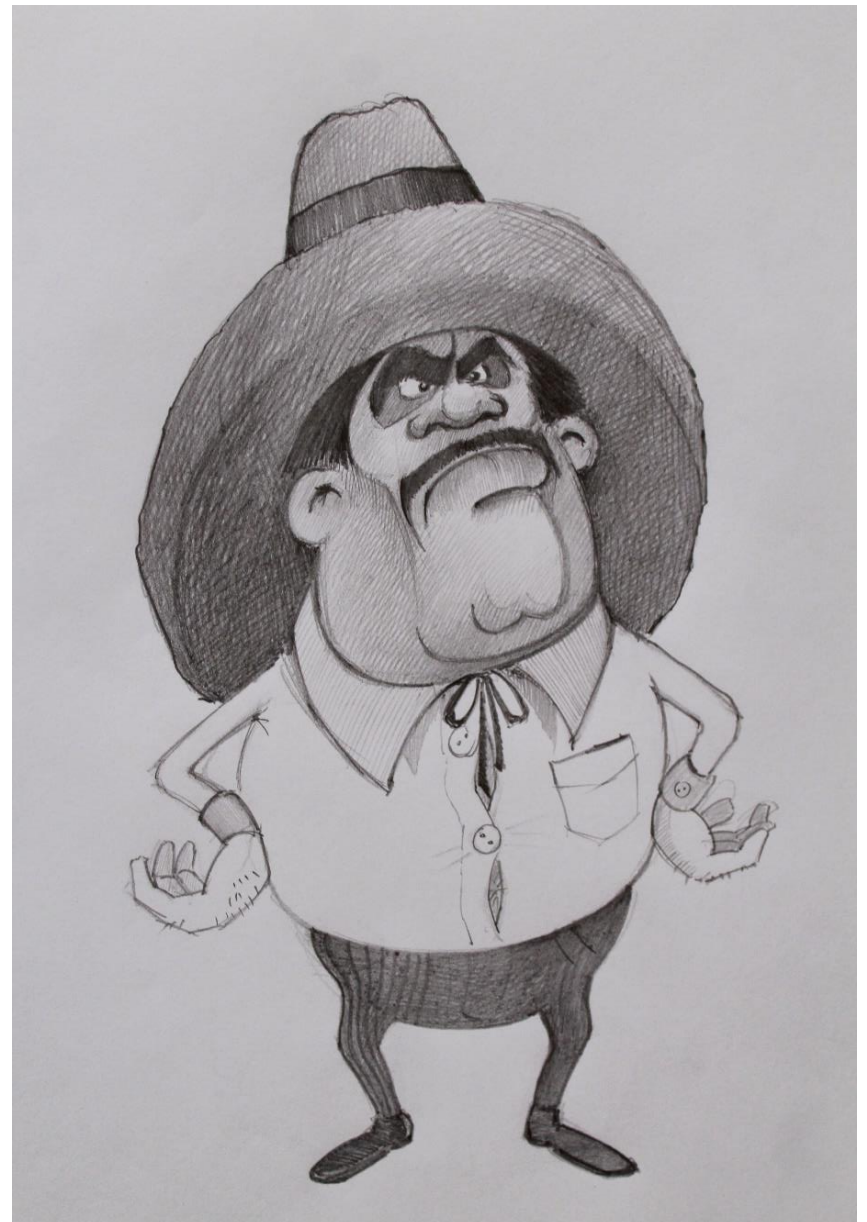


Figura 118



Figura 119

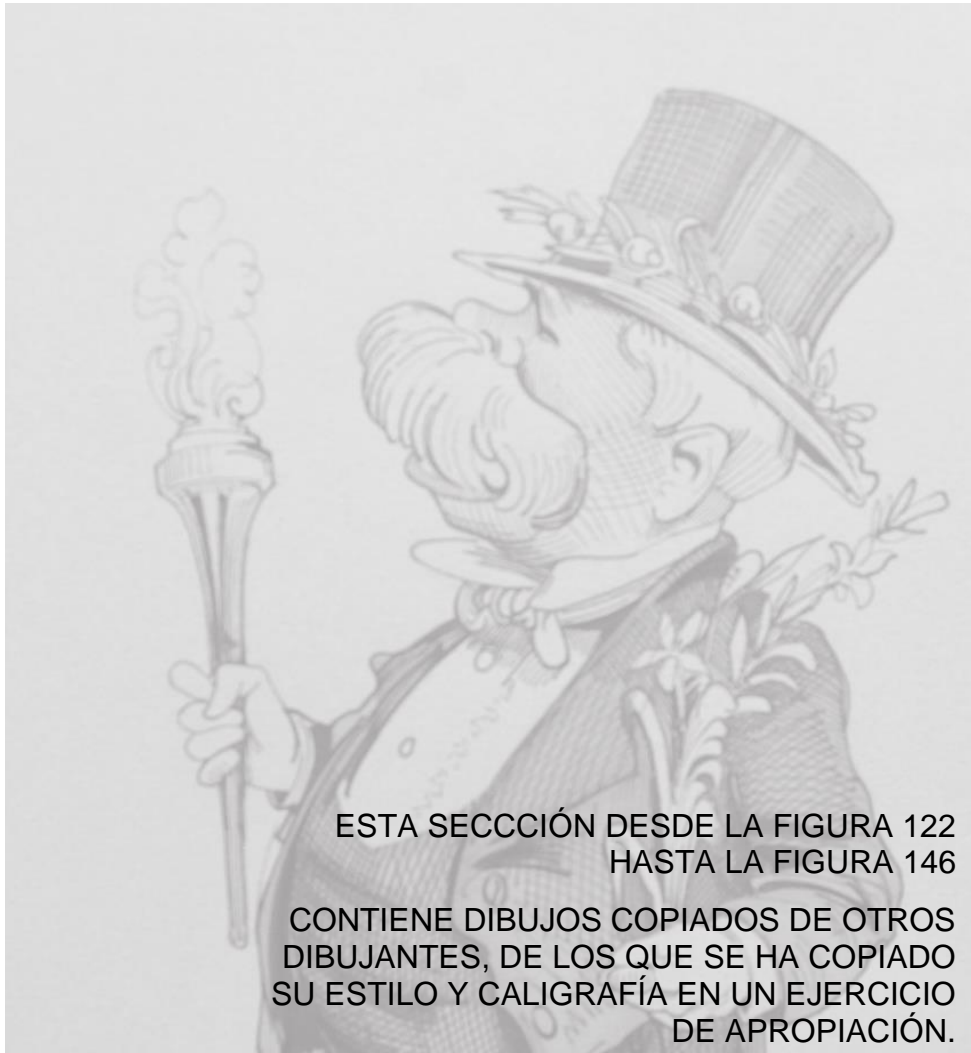




Figura 120



Figura 121



ESTA SECCIÓN DESDE LA FIGURA 122  
HASTA LA FIGURA 146

CONTIENE DIBUJOS COPIADOS DE OTROS  
DIBUJANTES, DE LOS QUE SE HA COPIADO  
SU ESTILO Y CALIGRAFÍA EN UN EJERCICIO  
DE APROPIACIÓN.

# DIBUJOS DE APROPIACIÓN





#### 4.6.4 DIBUJOS DE APROPIACIÓN



Figura 122



Figura 123



Figura 124



Figura 125





Figura 126



Figura 127



Figura 128



Figura 129



Figura 130





Figura 131



Figura 132





Figura 133



Figura 134



Figura 135



Figura 136





Figura 137



Figura 138



Figura 139



Figura 140





Figura 141



Figura 142



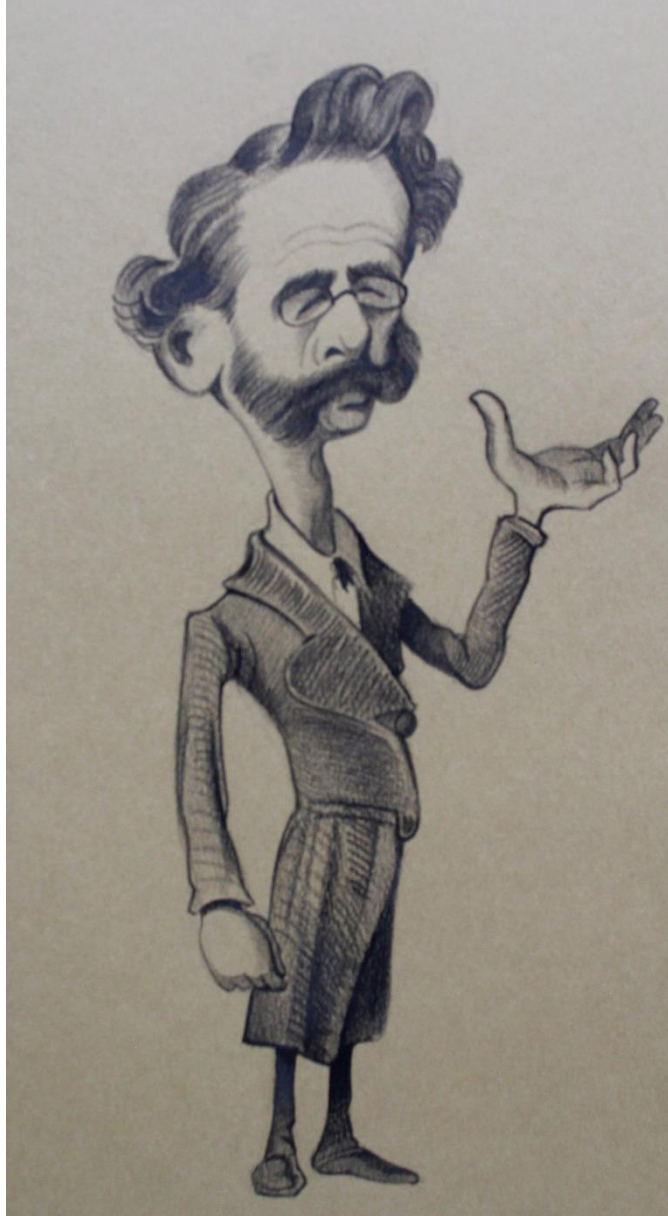


Figura 143

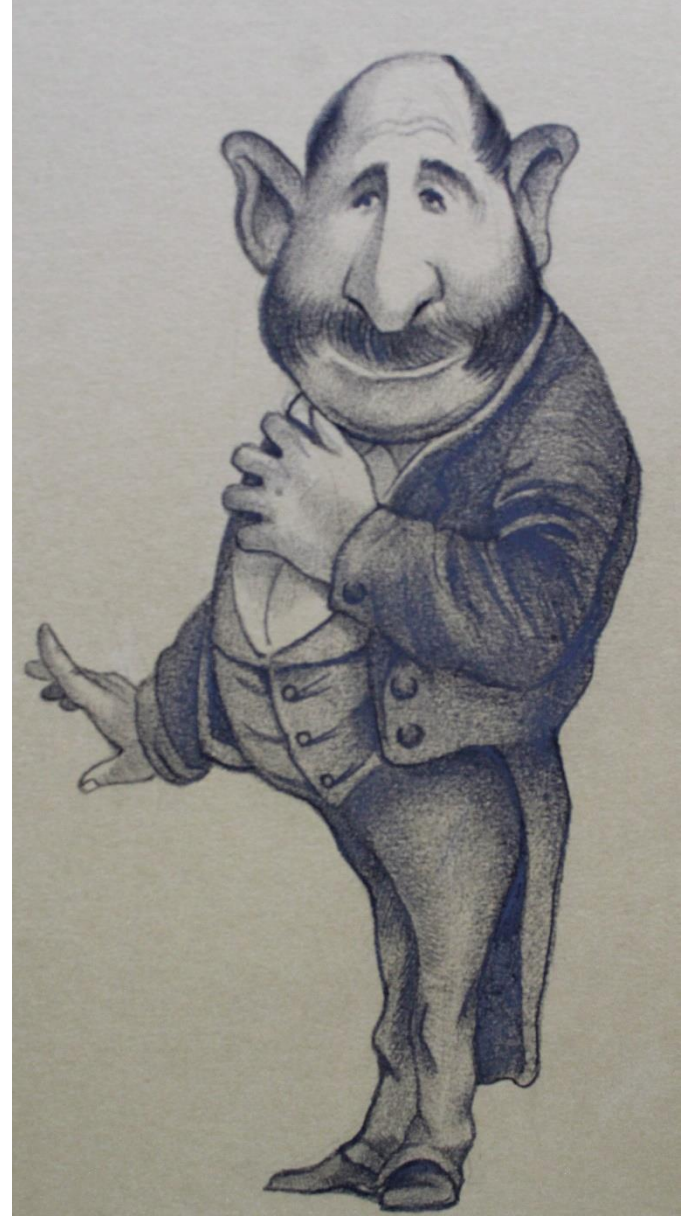


Figura 144



Figura 145



Figura 146





**DIBUJO DE APROPIACIÓN**



*Figura 147*



**DIBUJO  
ACADÉMICO**



#### 4.6.5 DIBUJO ACADÉMICO



Figura 148



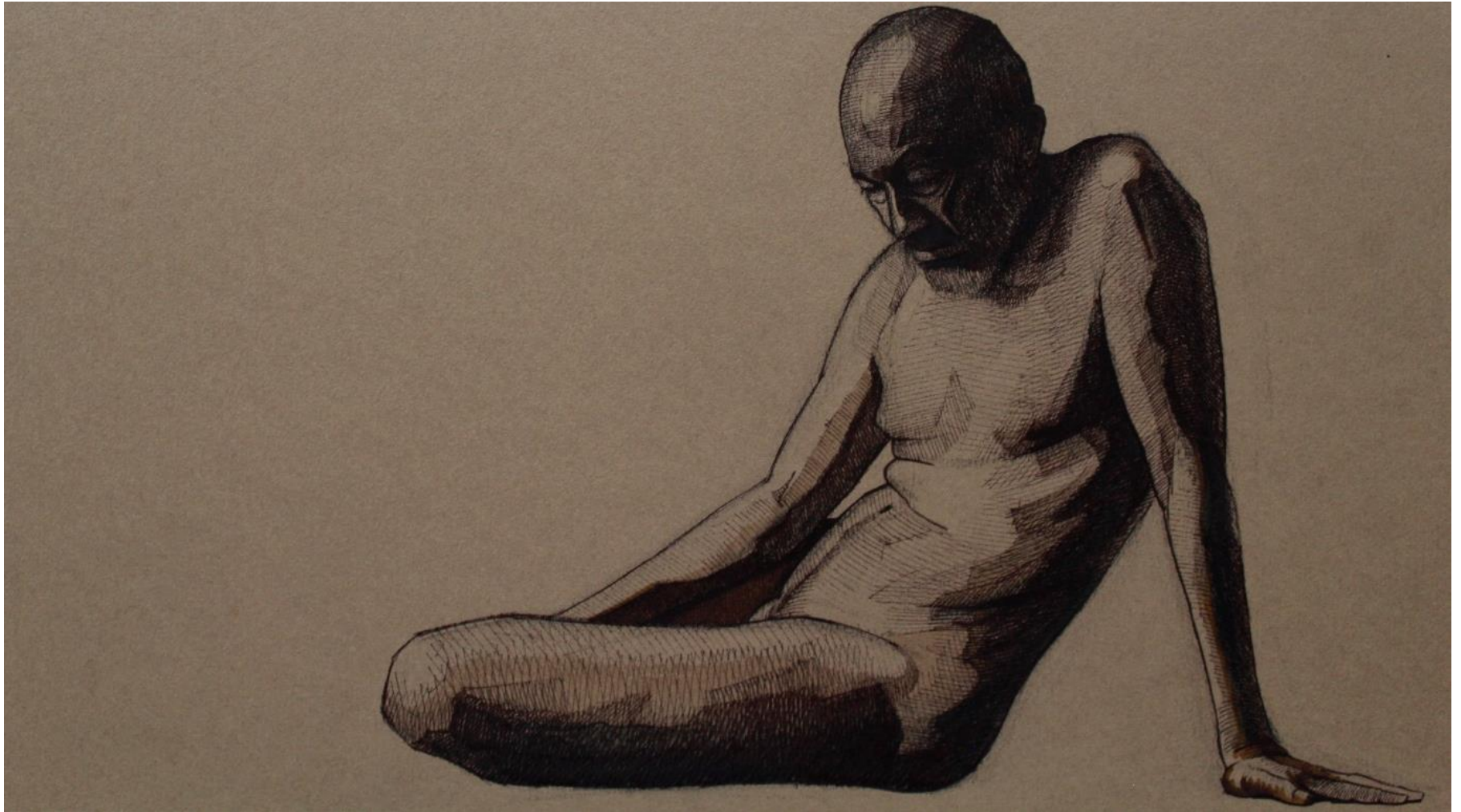


Figura 149

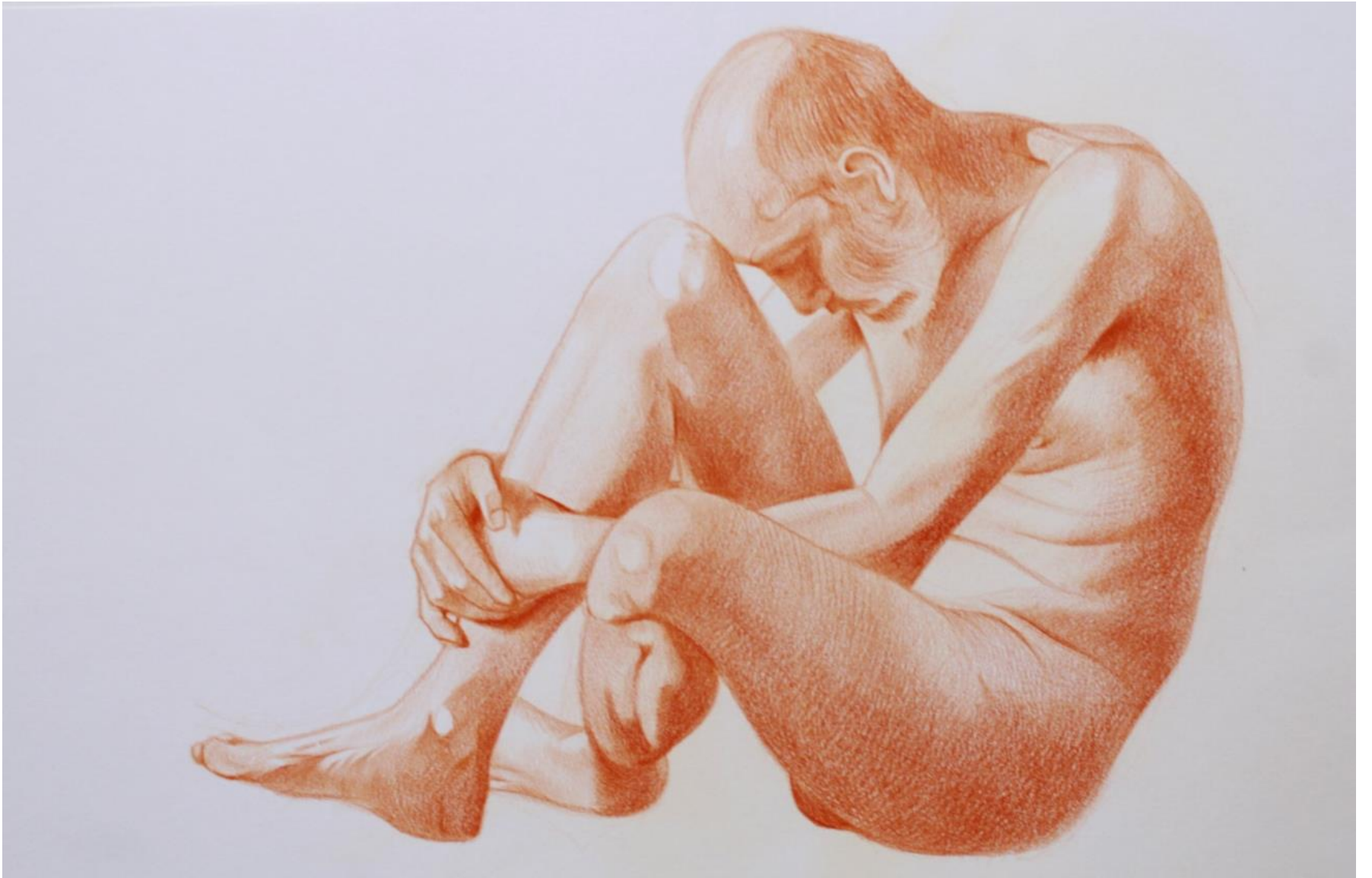


Figura 150

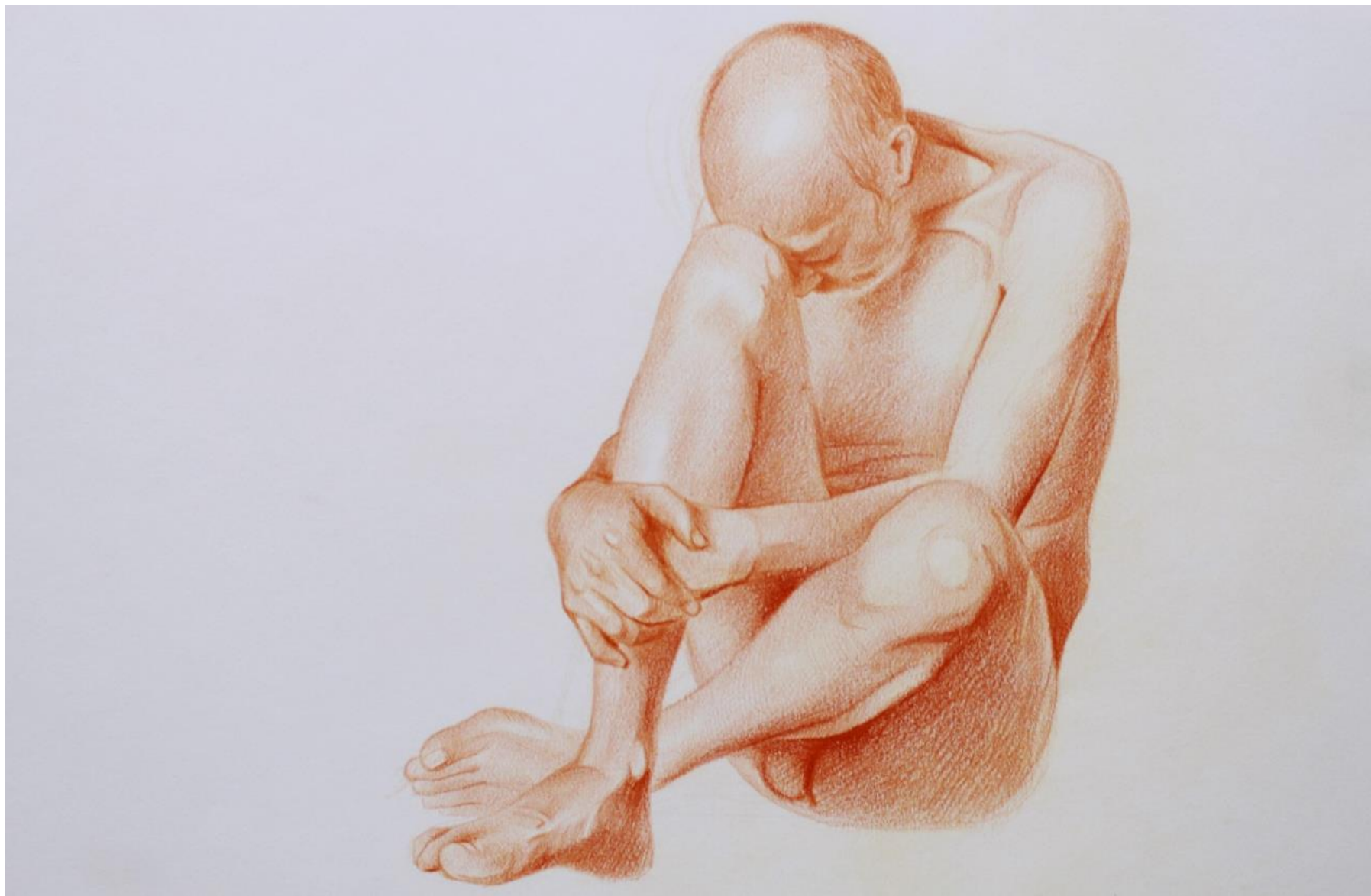


Figura 151





Figura 152



Figura 153

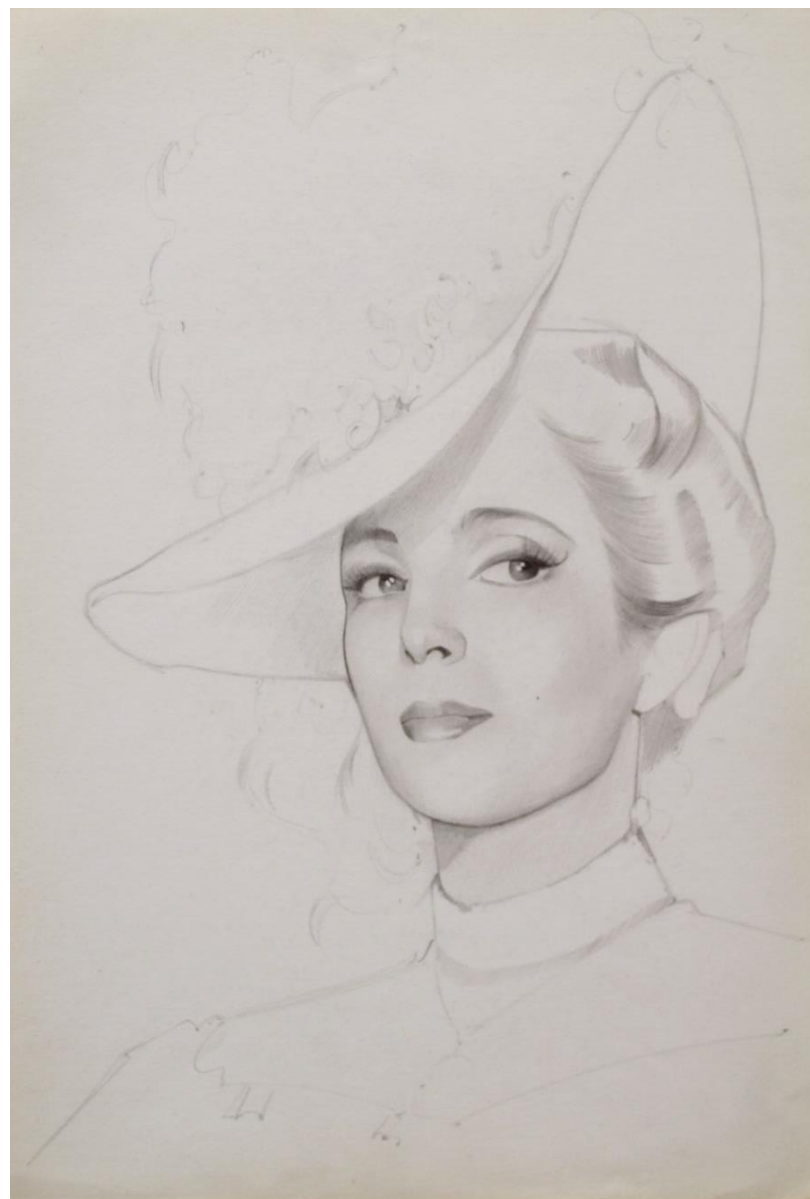
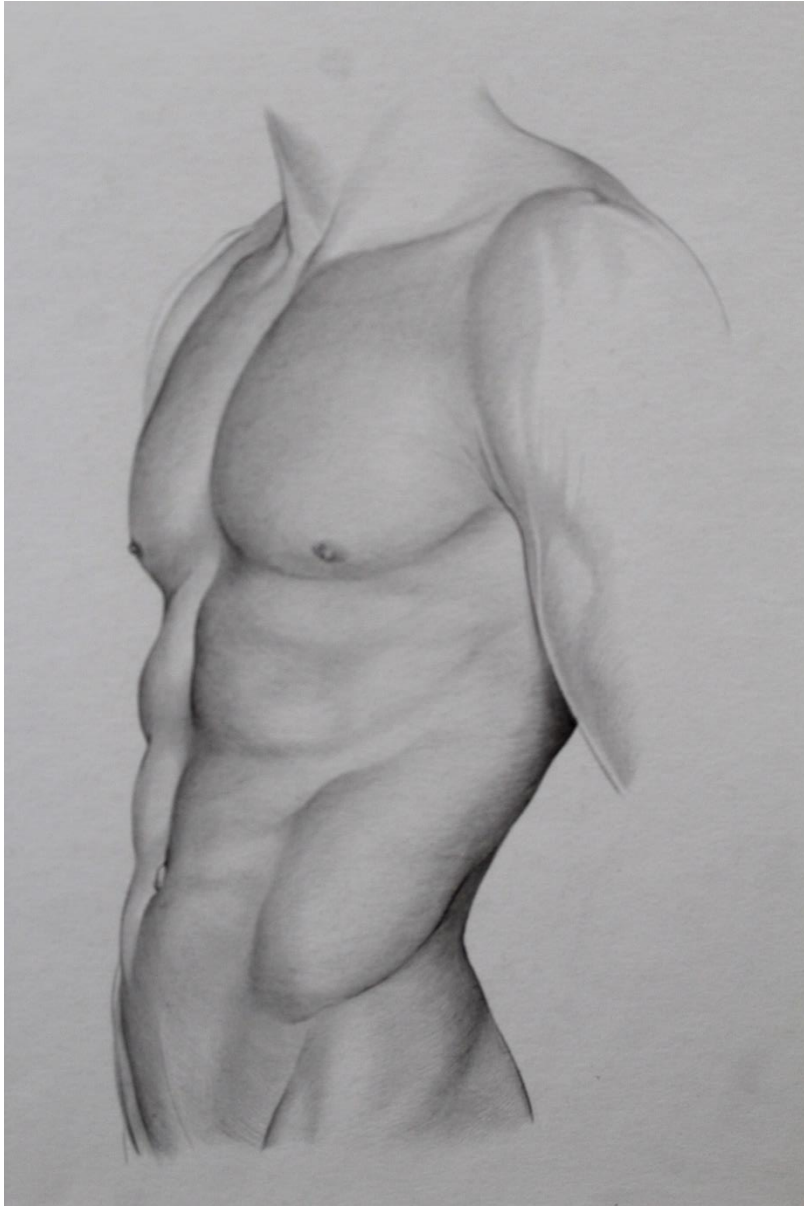
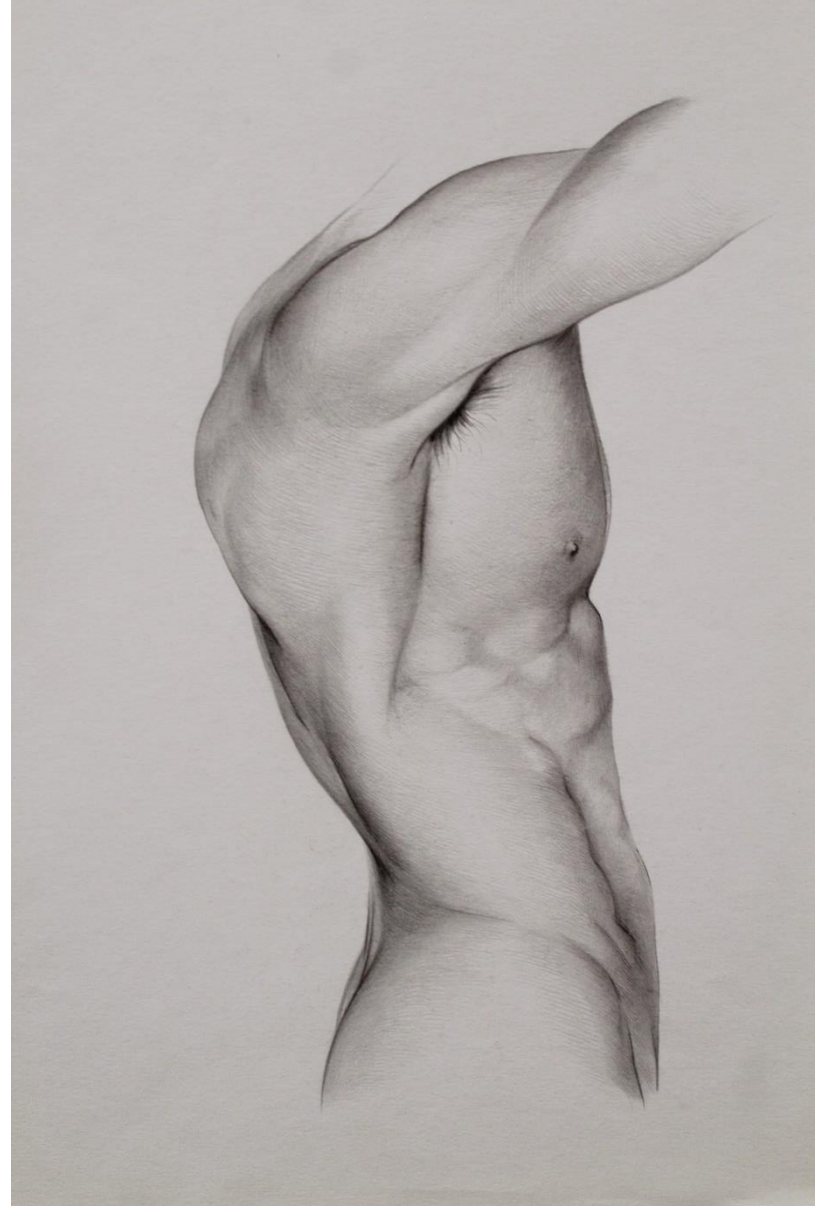


Figura 154





*Figura 155*



*Figura 156*

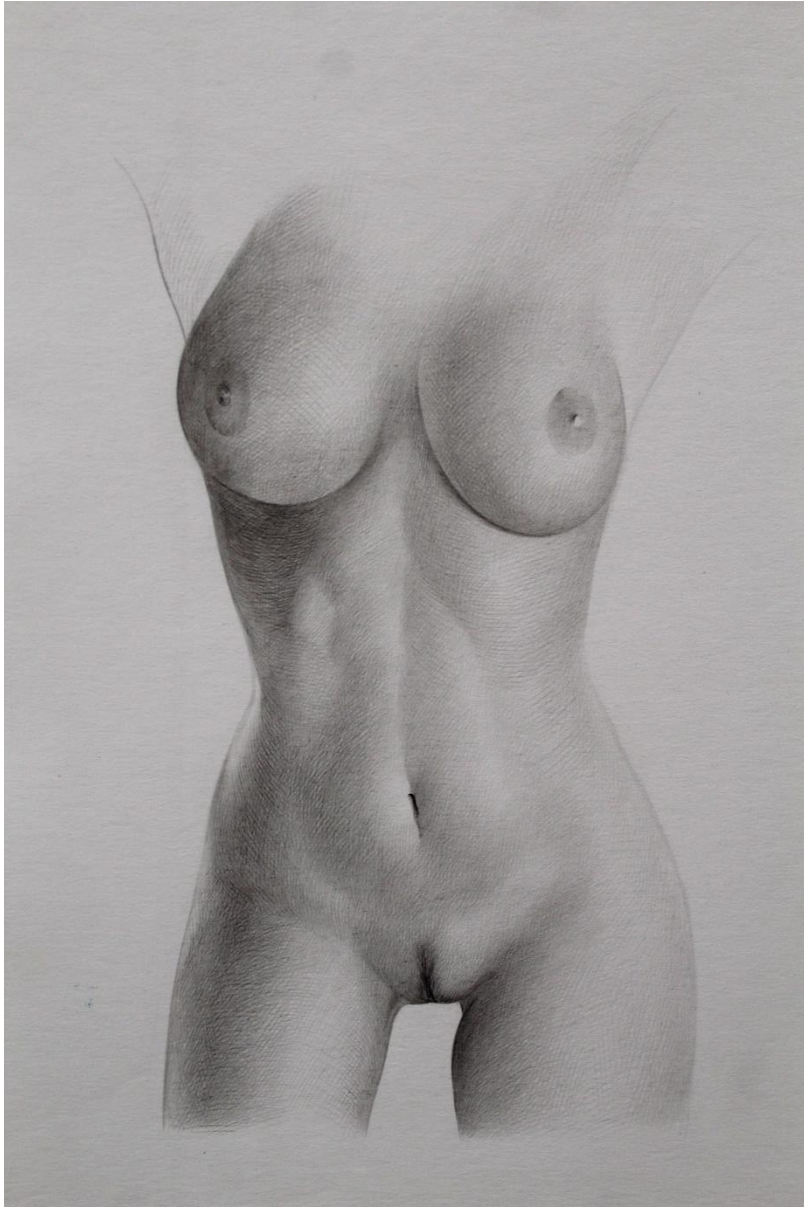


Figura 157

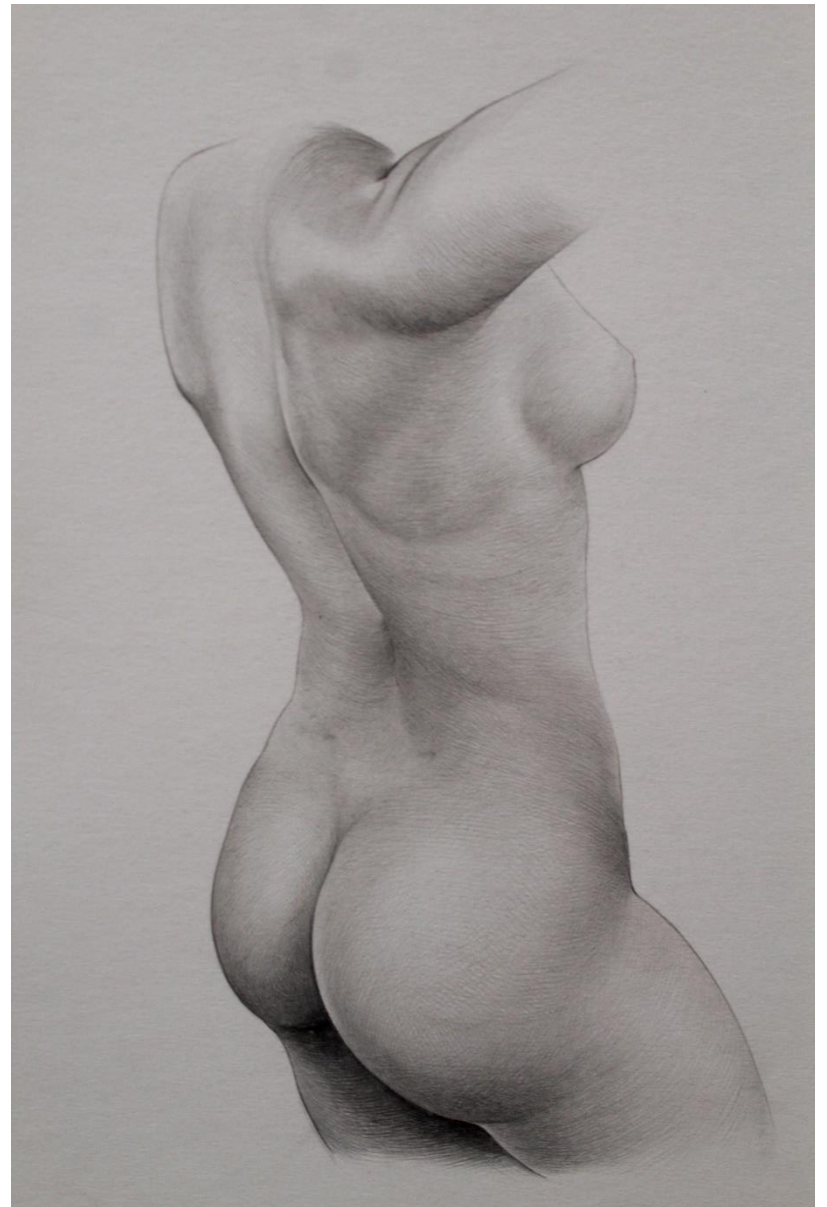


Figura 158



Figura 159

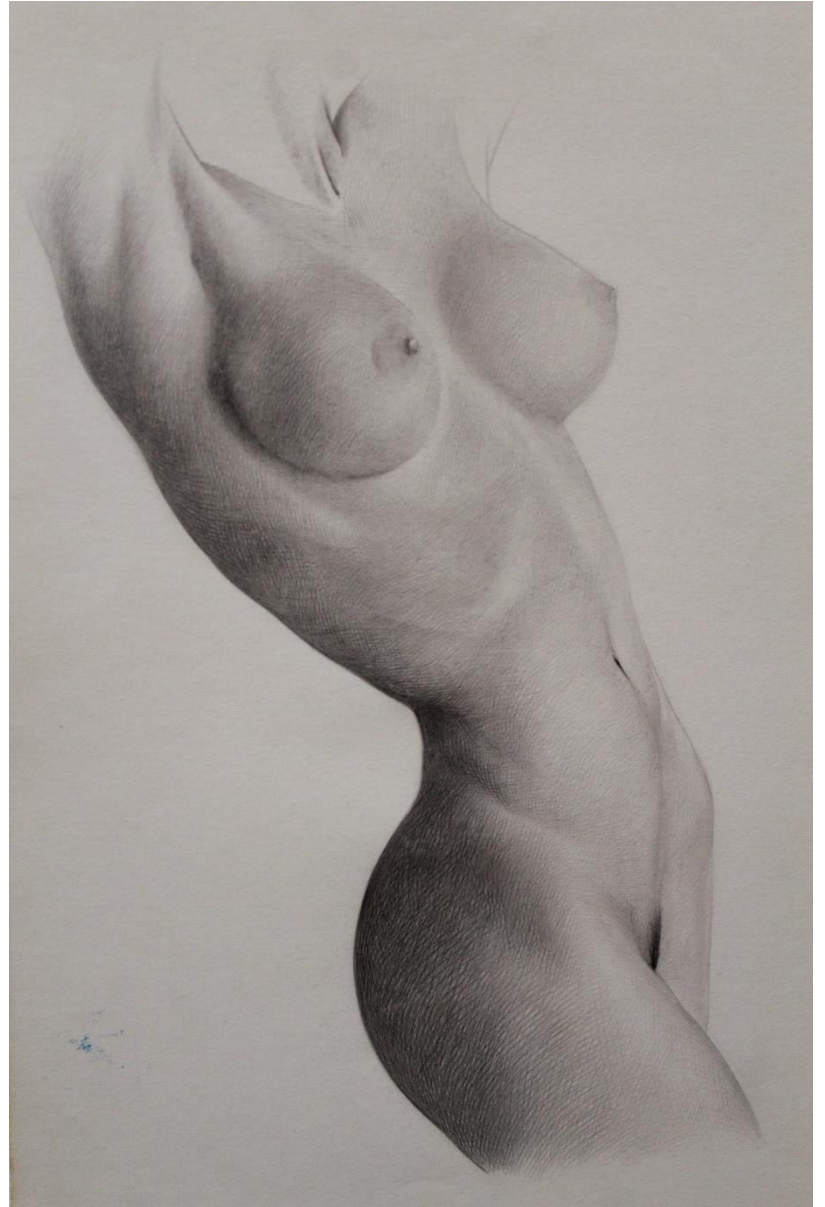


Figura 160



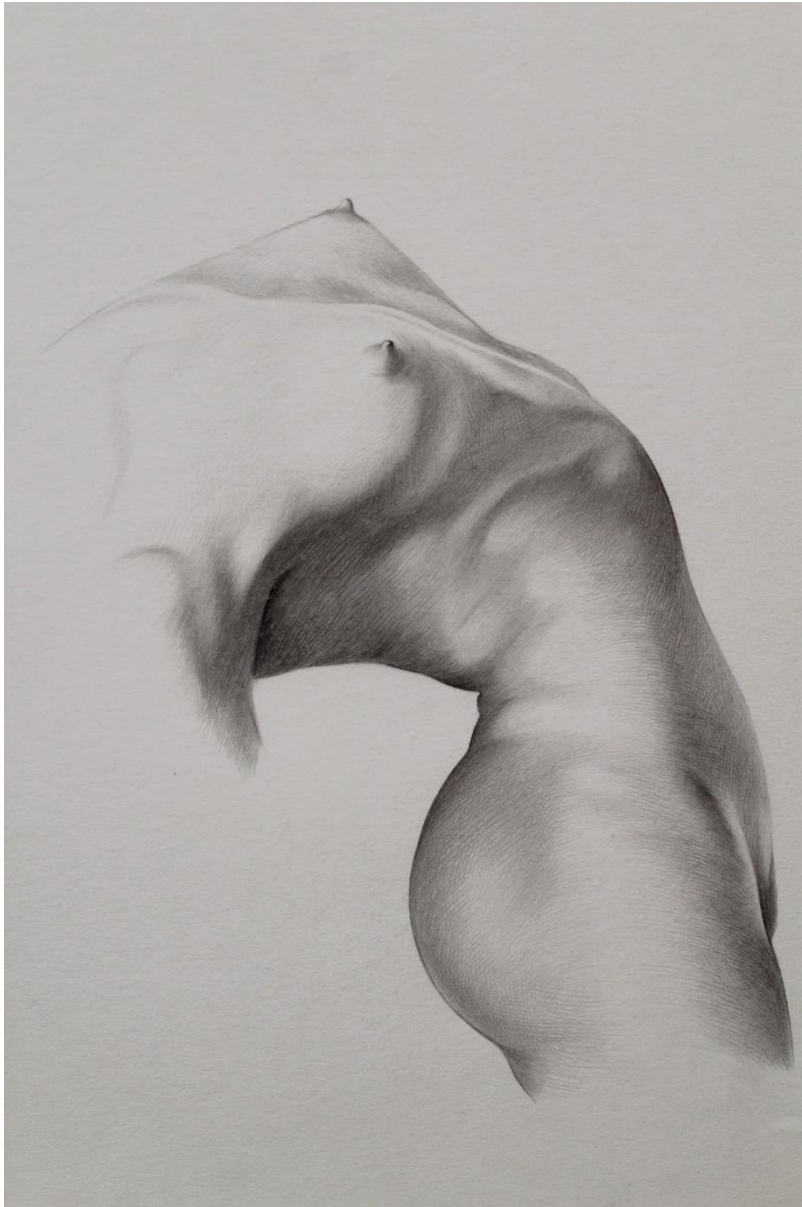


Figura 161

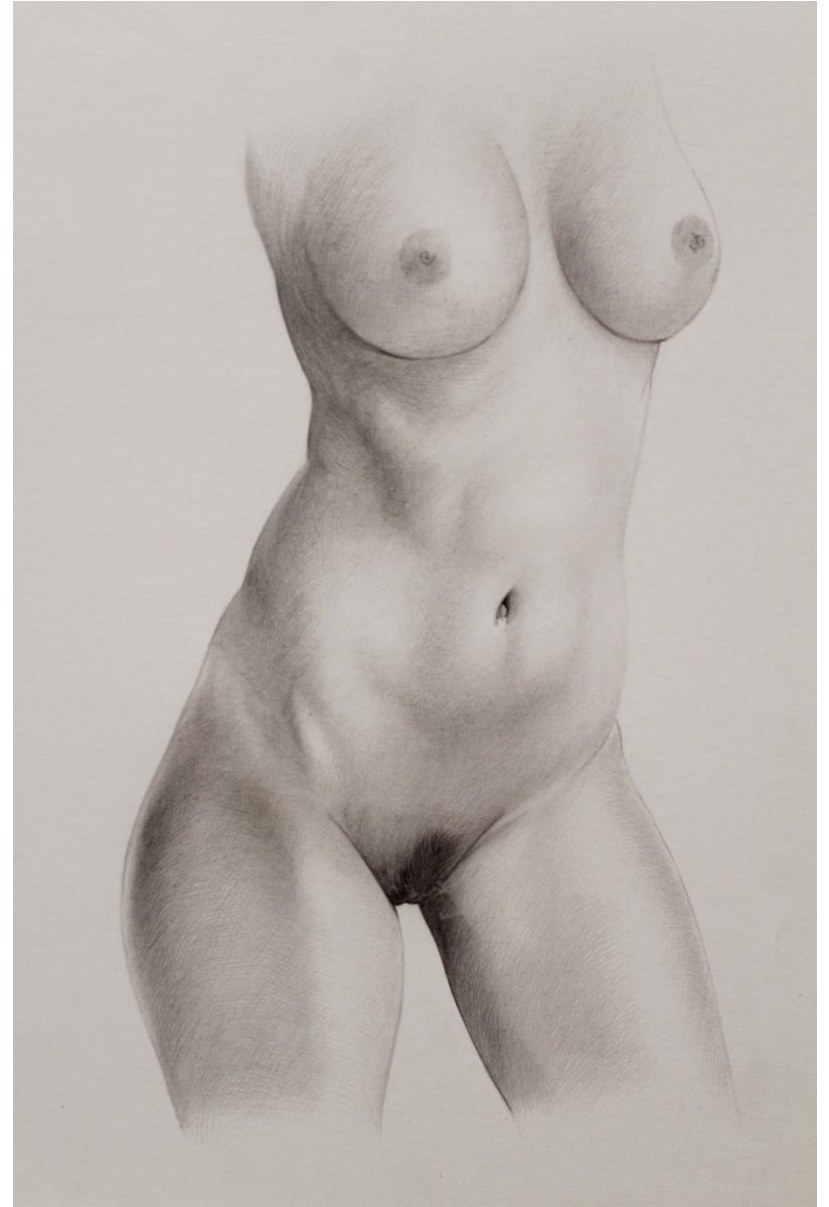


Figura 162

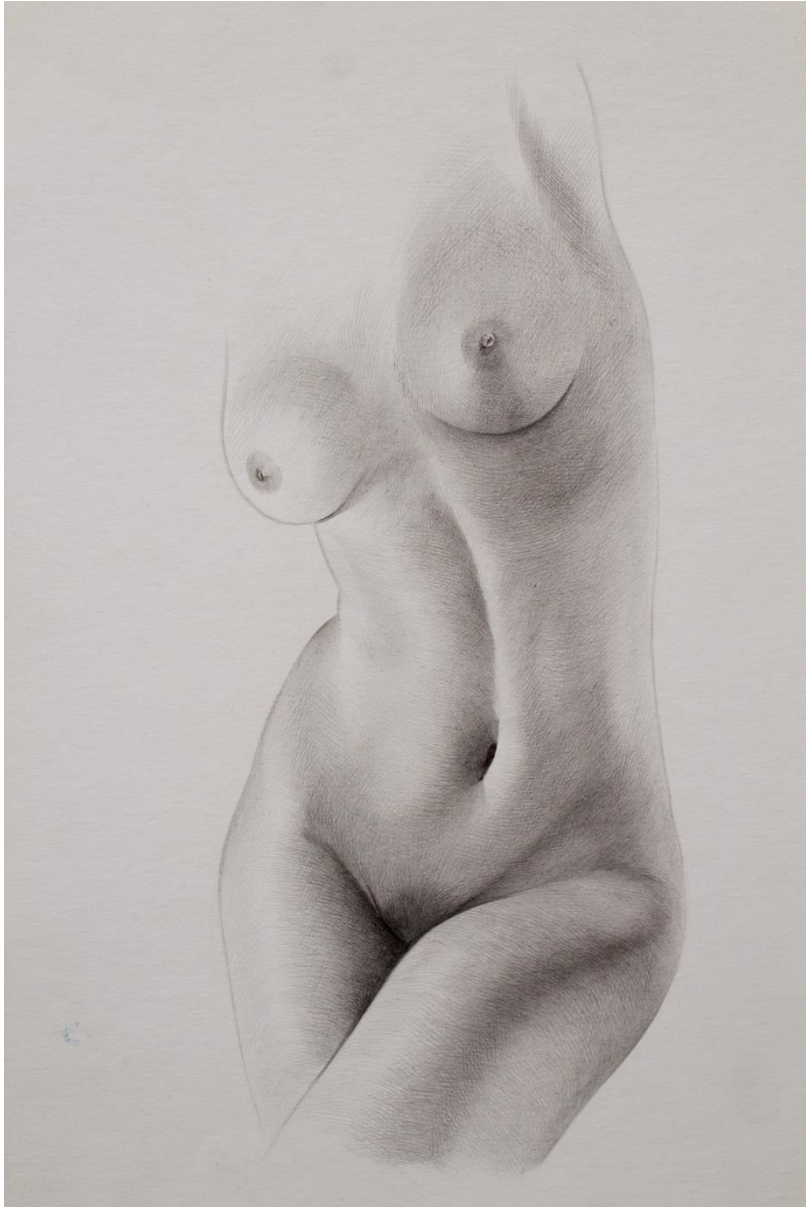


Figura 163

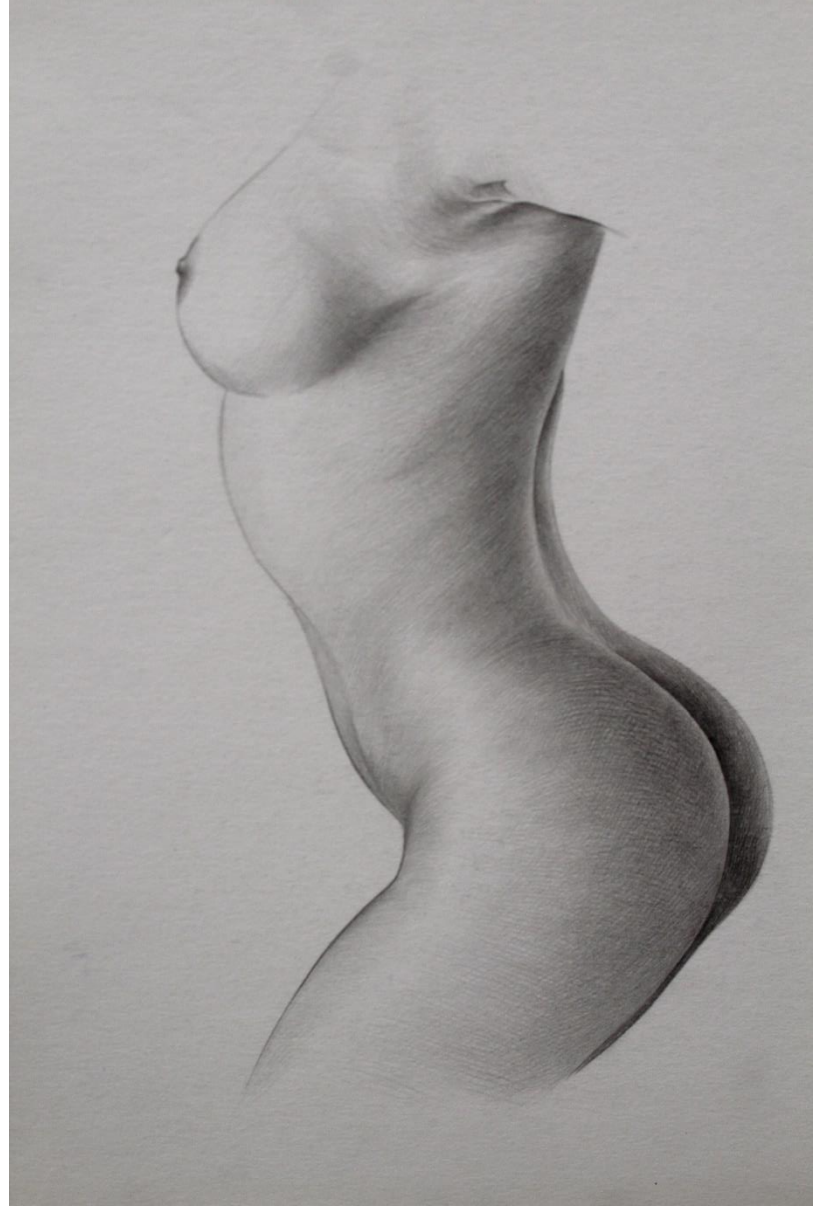
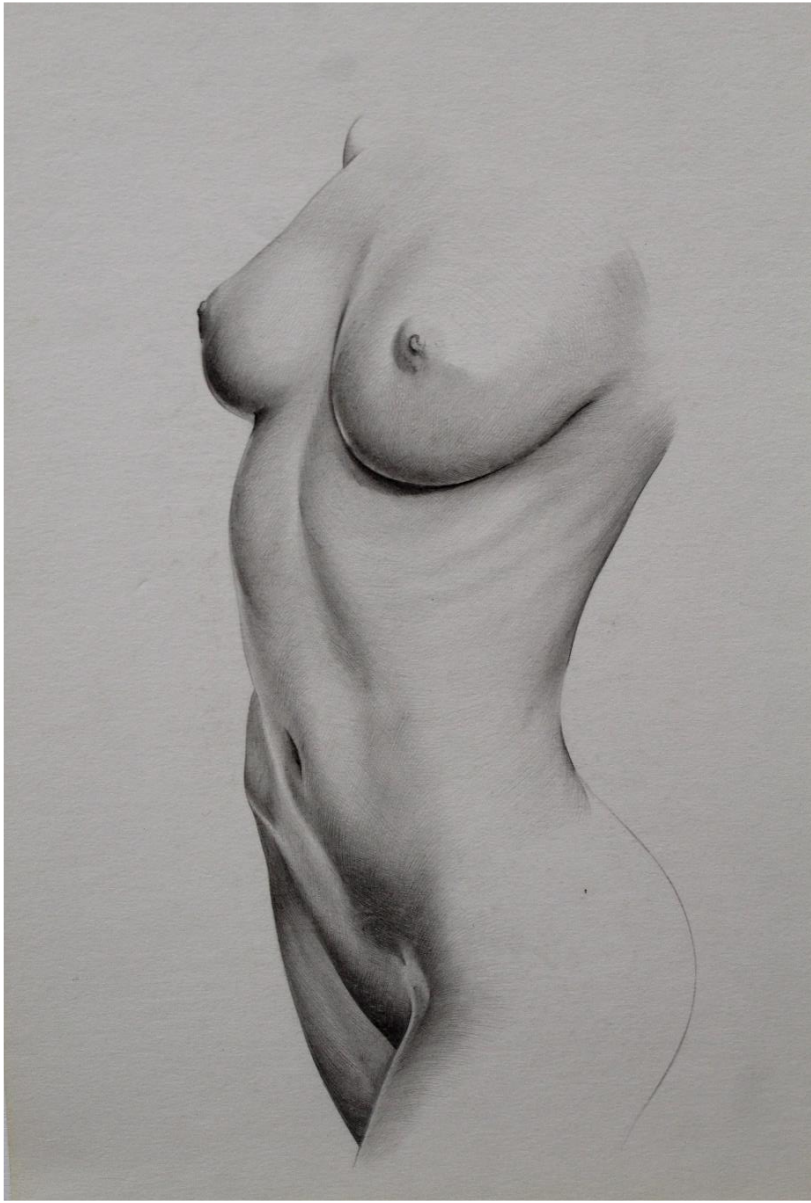
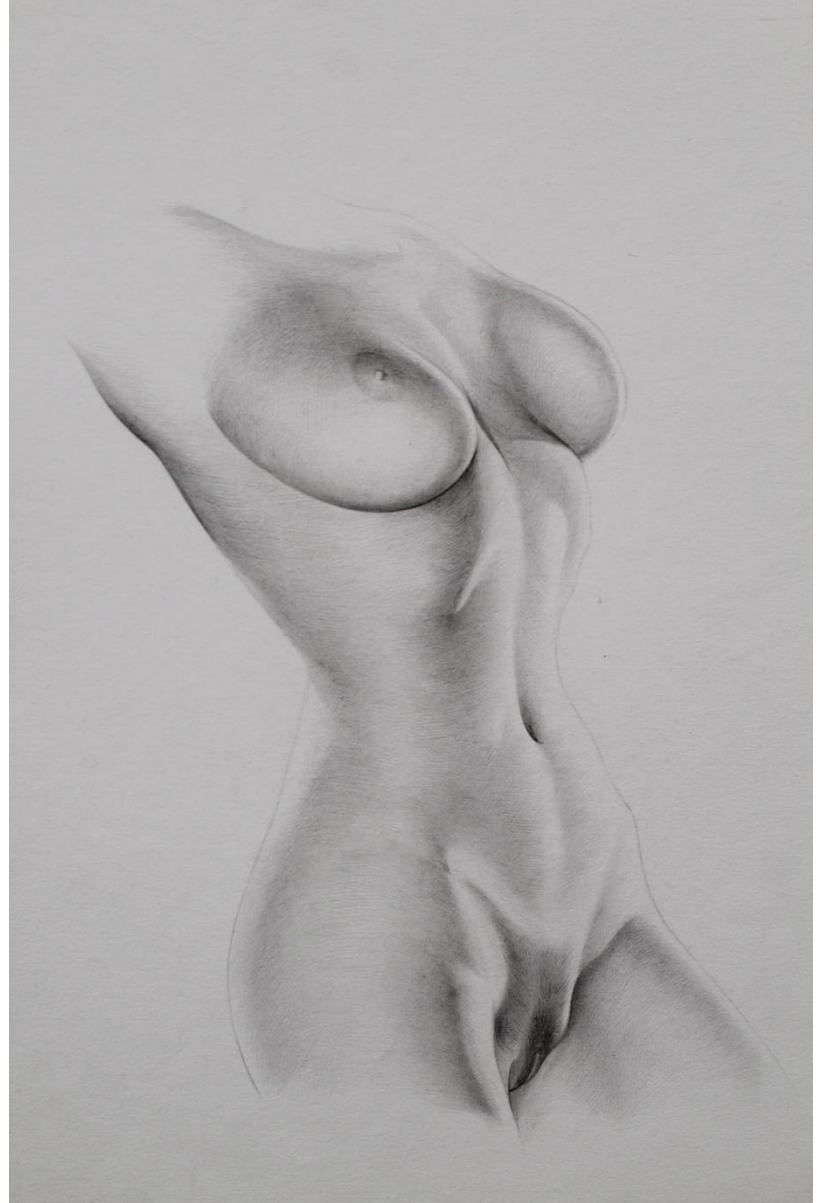


Figura 164



*Figura 165*



*Figura 166*





**ESCENARIOS**



#### 4.6.6 ESCENARIOS

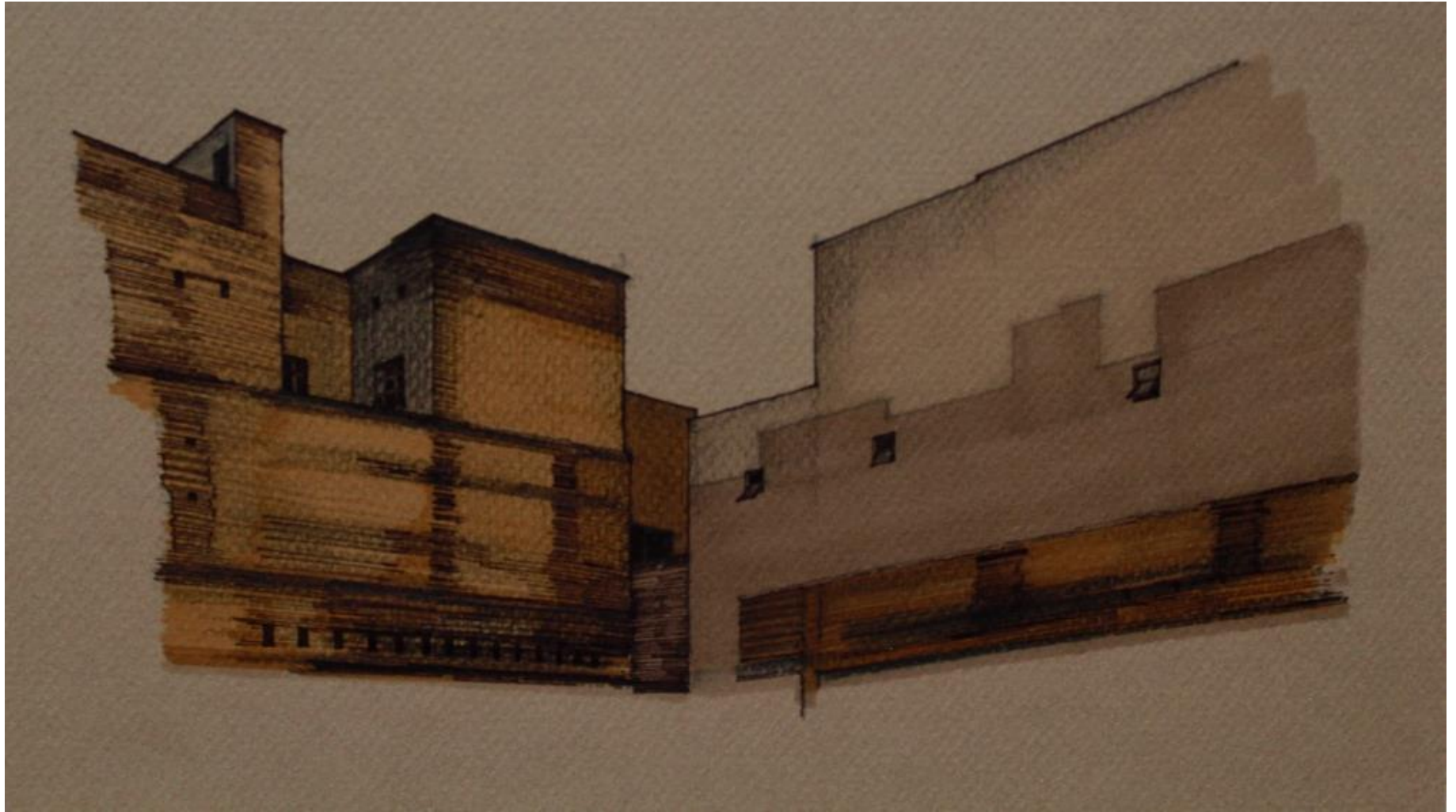


Figura 167



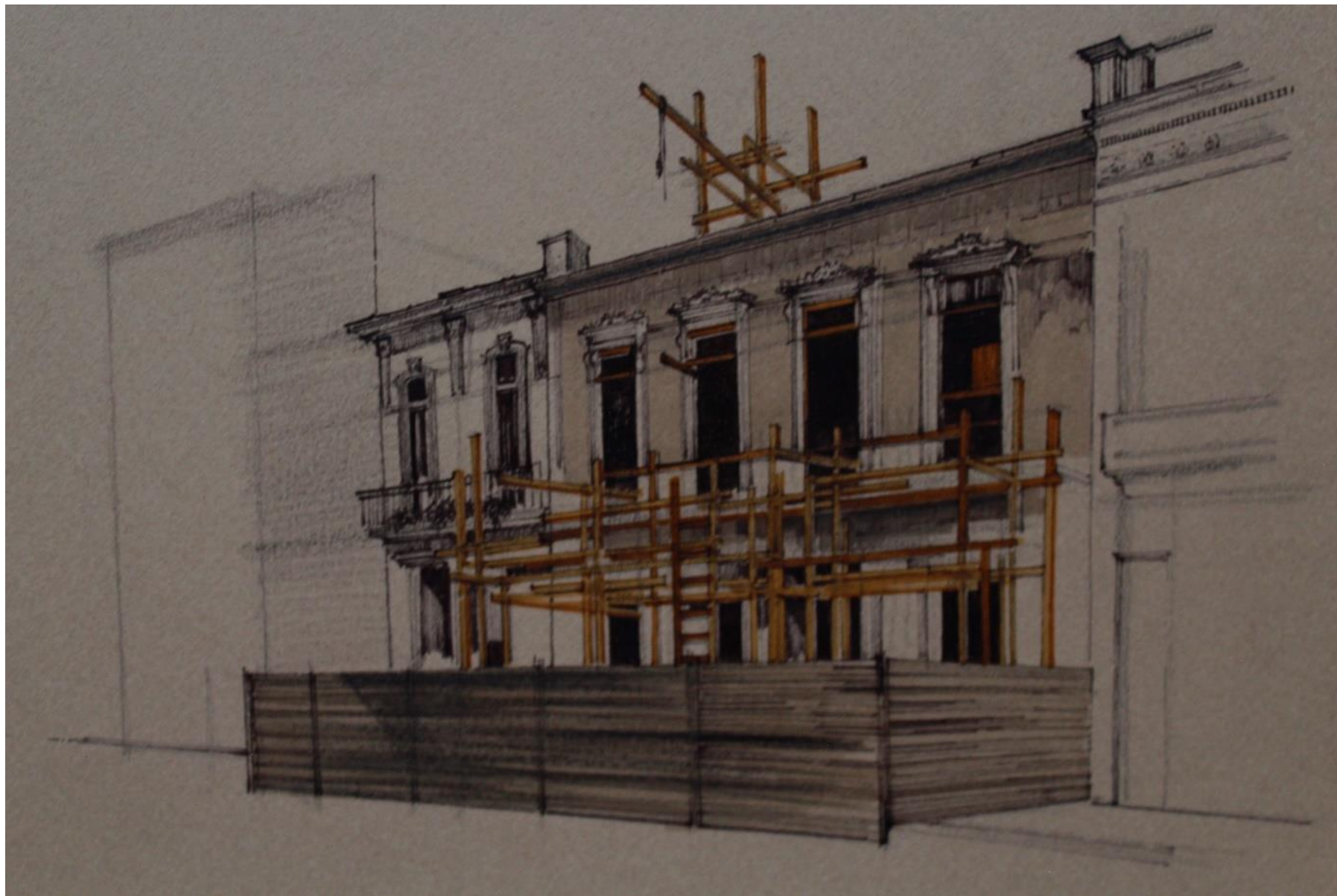


Figura 168

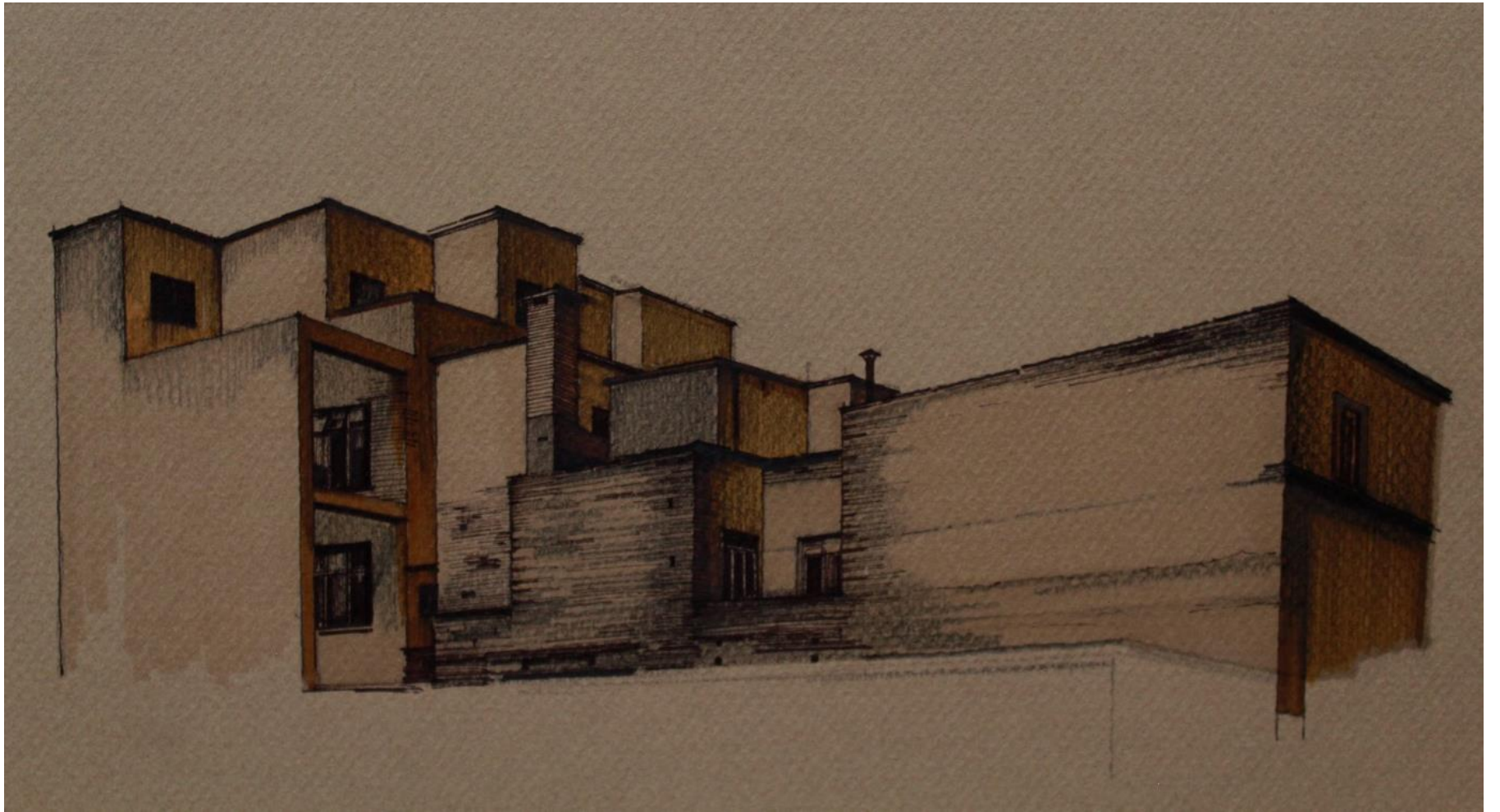


Figura 169





Figura 170



Figura 171



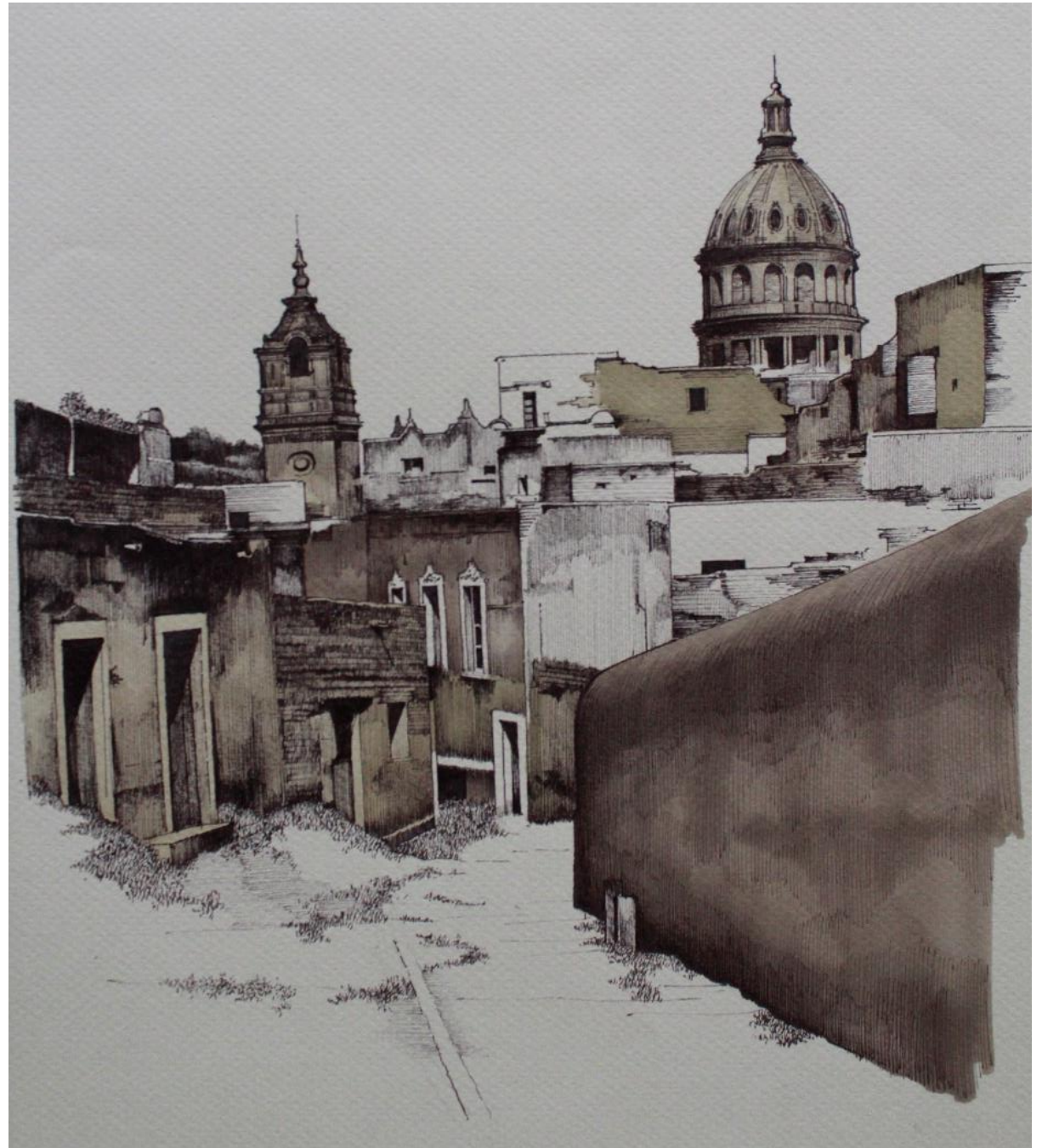


Figura 172

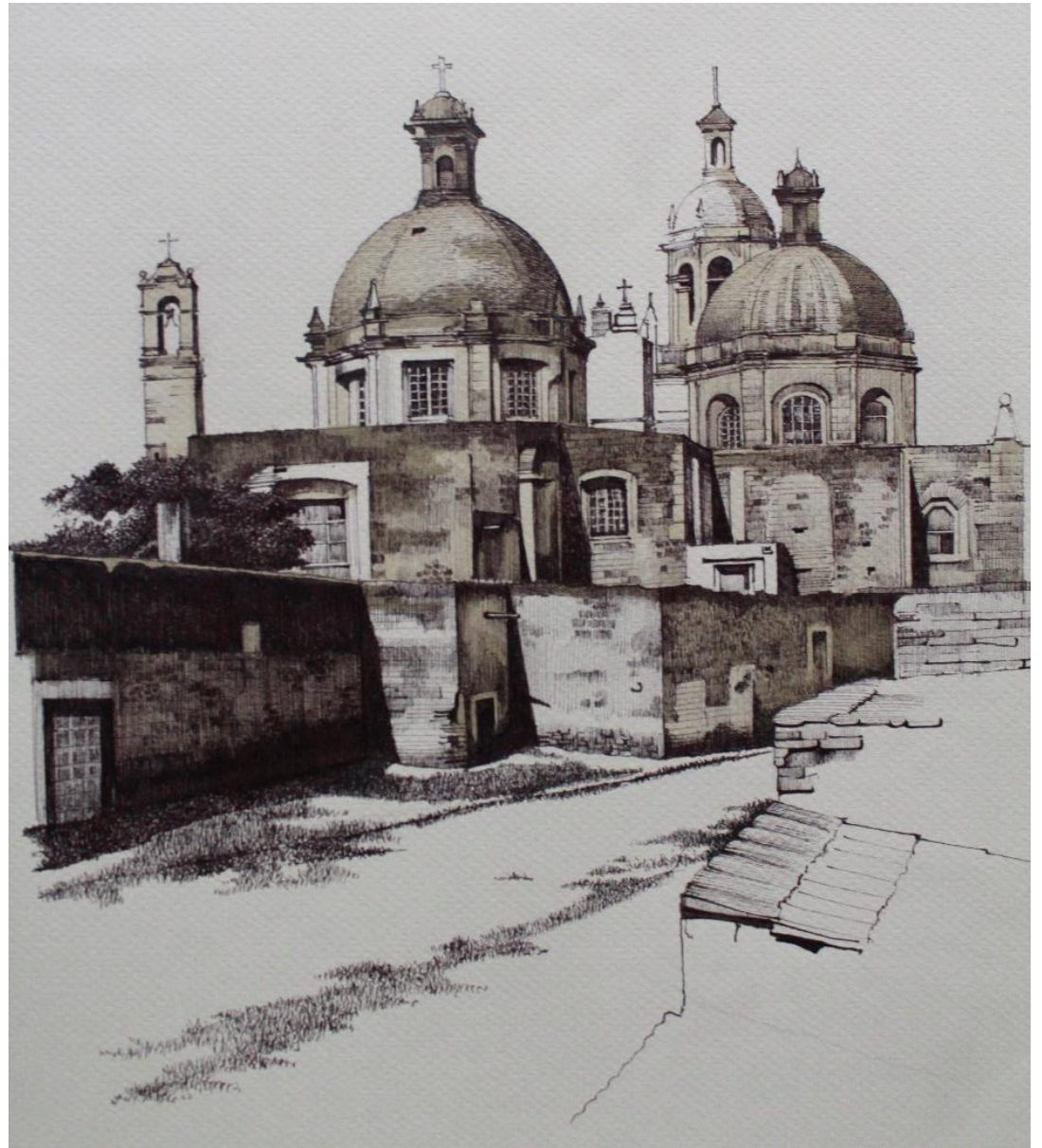


Figura 173



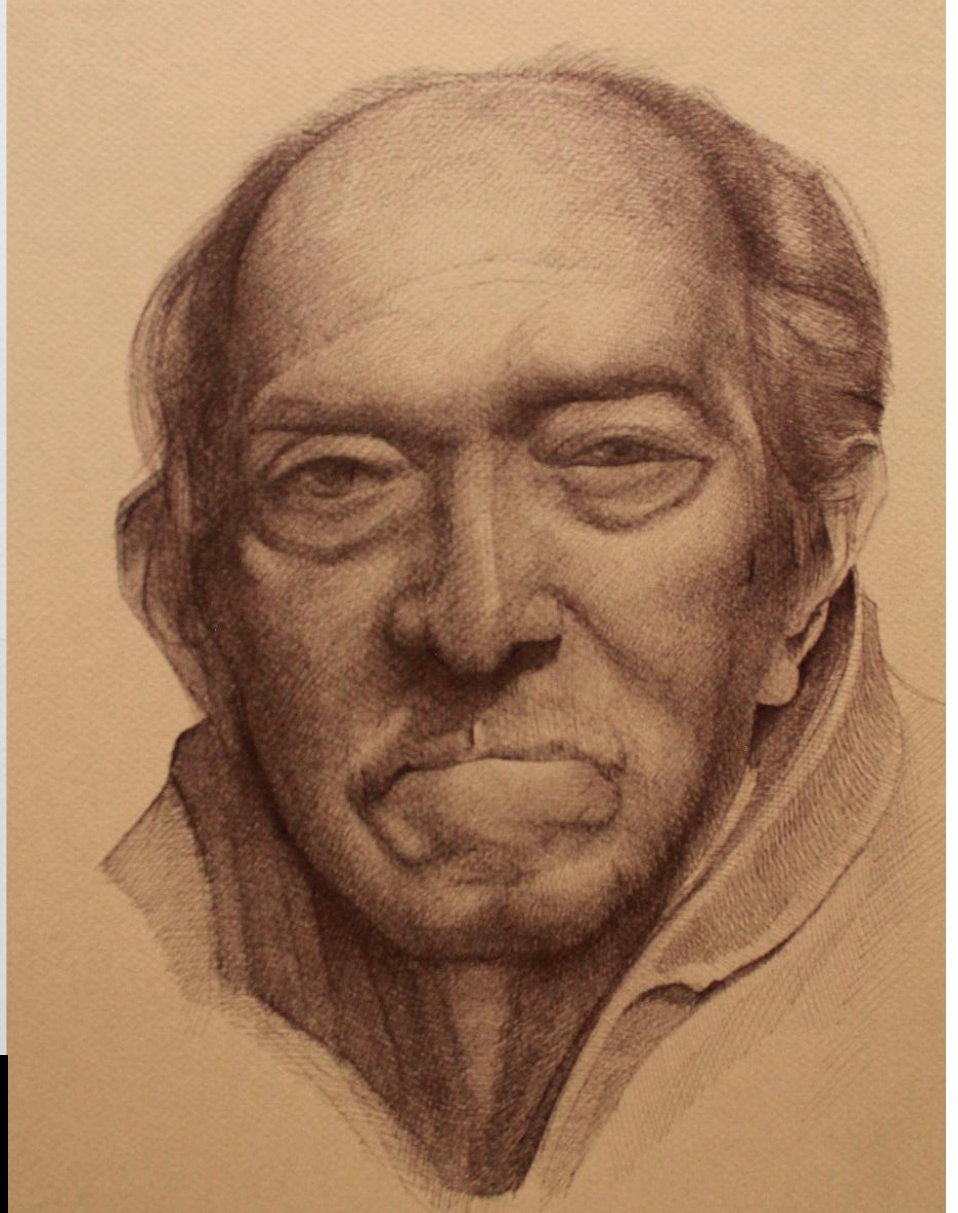
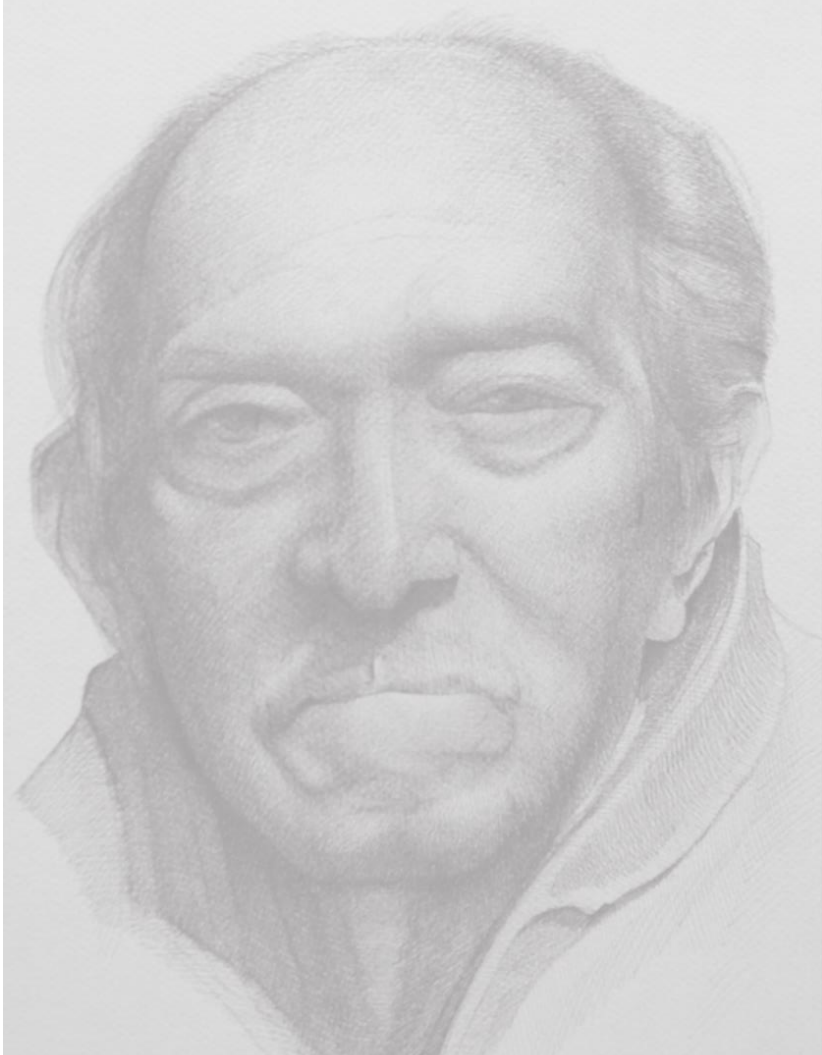


Figura 174



Figura 175





**PERSONAJES ICÓNICOS  
DEL BARRIO**

4.6.7 PERSONAJES ICÓNICOS DEL BARRIO

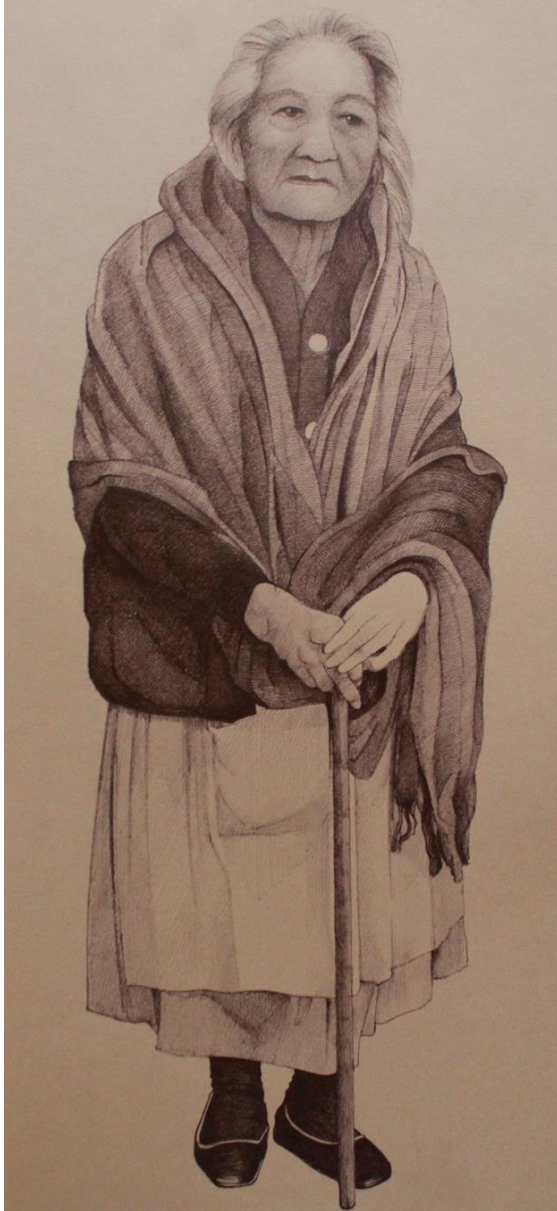


Figura 176 - **DOÑA MARIANITA**

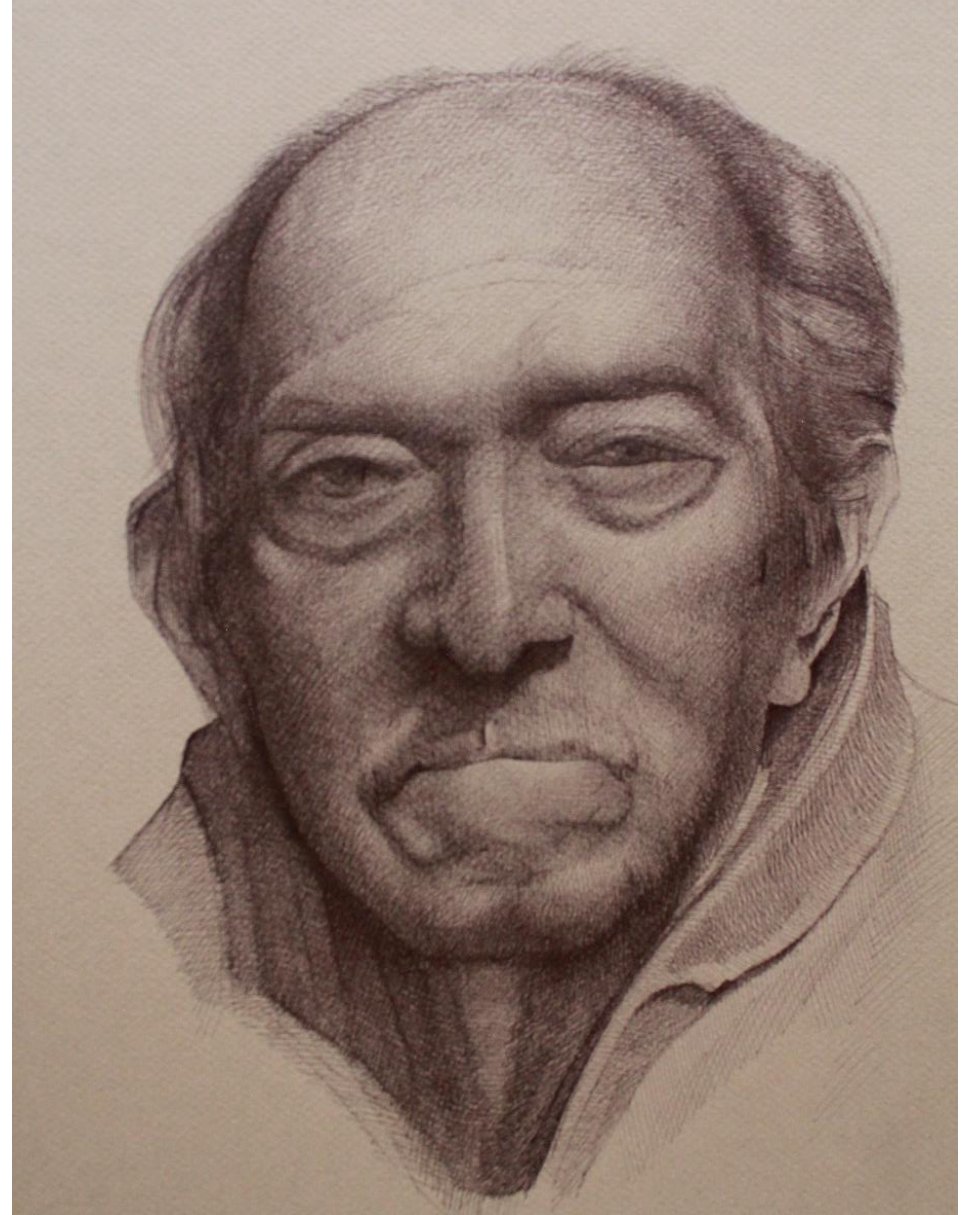


Figura 177 - **DON TOÑO**



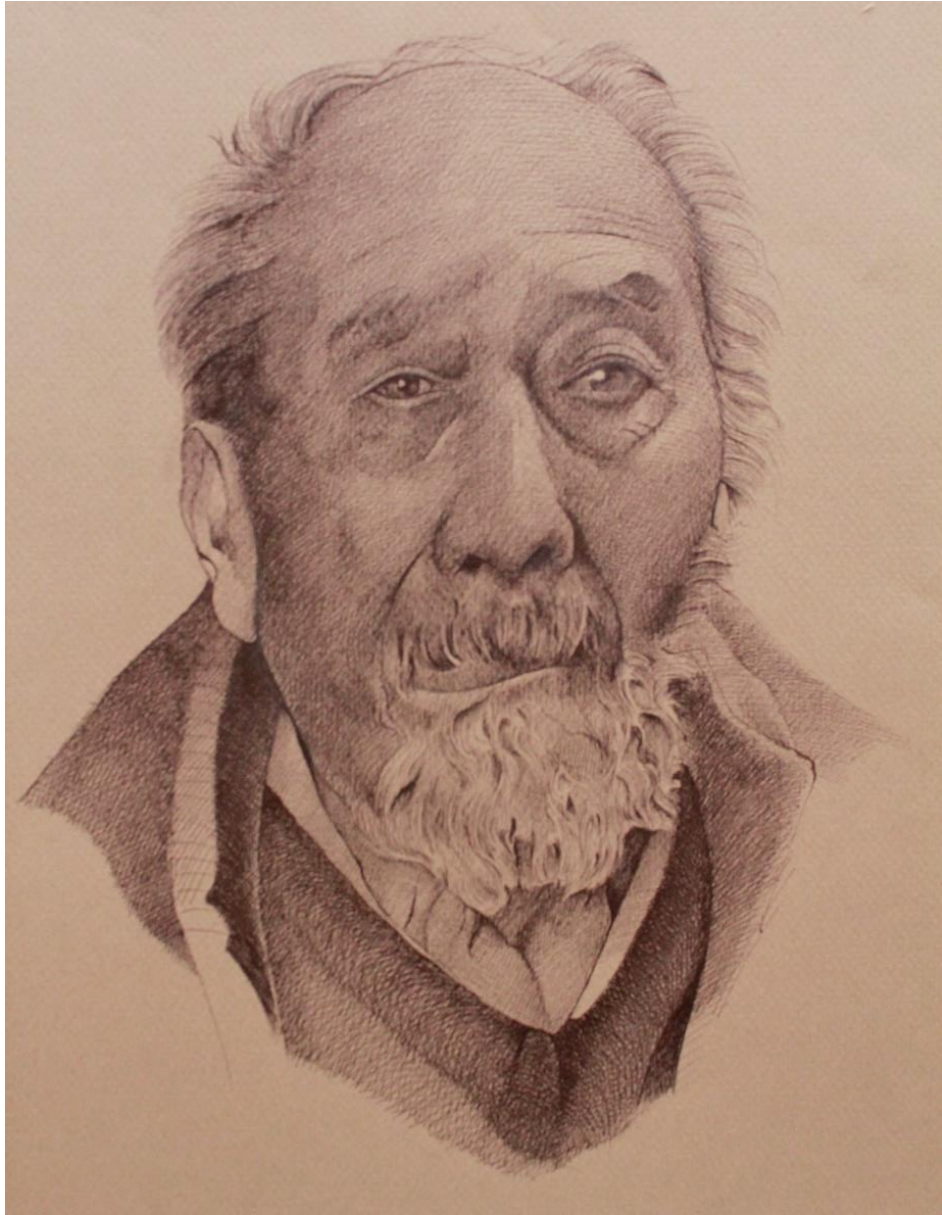


Figura 178 - **DON FEDERICO**

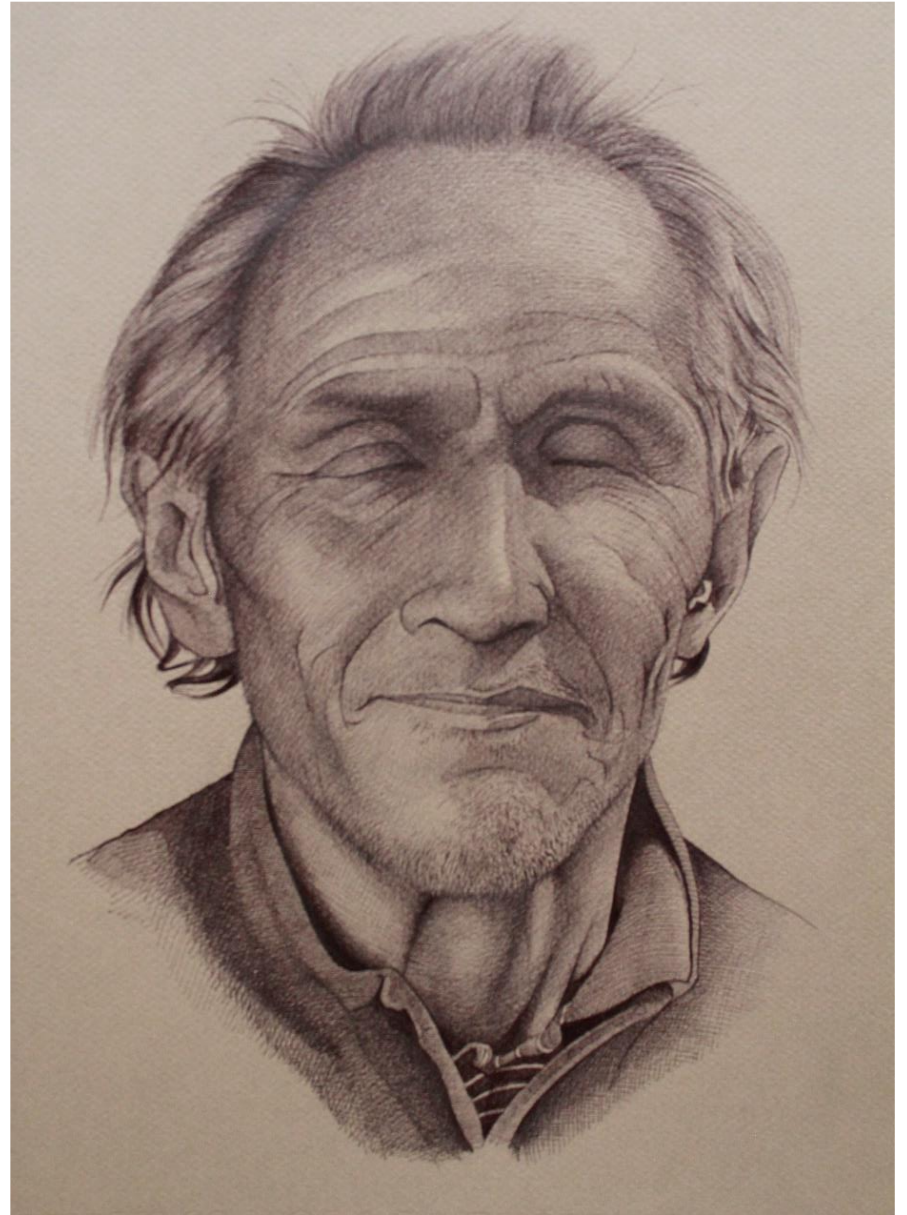


Figura 179 - **JULIAN**



**EJERCICIO DE  
SÍNTESIS**



#### 4.6.8 EJERCICIO DE SÍNTESIS

Derivado de las limitaciones y restricciones en las actividades en el espacio público impuestas por las medidas sanitarias frente a la pandemia del coronavirus, el alcance del proyecto pretendido en las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México, tuvo que reducirse a un *ejercicio intramuros* de análisis, síntesis y geometrización a partir de una imagen fotográfica de una persona en condición de indigencia, realizado por cuatro estudiantes de tercer semestre de la carrera de arquitectura, utilizando el método propuesto de trazo de líneas tangentes a los contornos y a las formas interiores, para después ser trasladadas mediante paralelas al soporte definitivo.

Cada uno de los módulos fueron trabajados por separado y de manera individual, a fin de *diluir o desconectar el tema* para la interpretación autónoma de líneas y formas. Asimismo, la escala de valores tonales también se determinó de manera independiente, procurando apegarse a los criterios establecidos en el método, para que los resultados tuvieran características homologadas



Figura 180



Delineado geometrizado a base de rectas tangentes trazadas sobre papel vegetal. Además del contorno de las formas, se analizan la escala tonal y la orientación de los planos, en los que mediante la densidad y dirección de las líneas se estudia y representa el volumen y los efectos de clarooscuro.



Figura 181

Resultado final de la *traducción* de la imagen fotográfica al código dibujístico interpretado como polígonos y planos asurados.



Figura 182



Imagen fotográfica

Imagen analizada, sintetizada y geometrizada

Representación traducida al código dibujístico

Medidas: 0.90 x 1.80 M

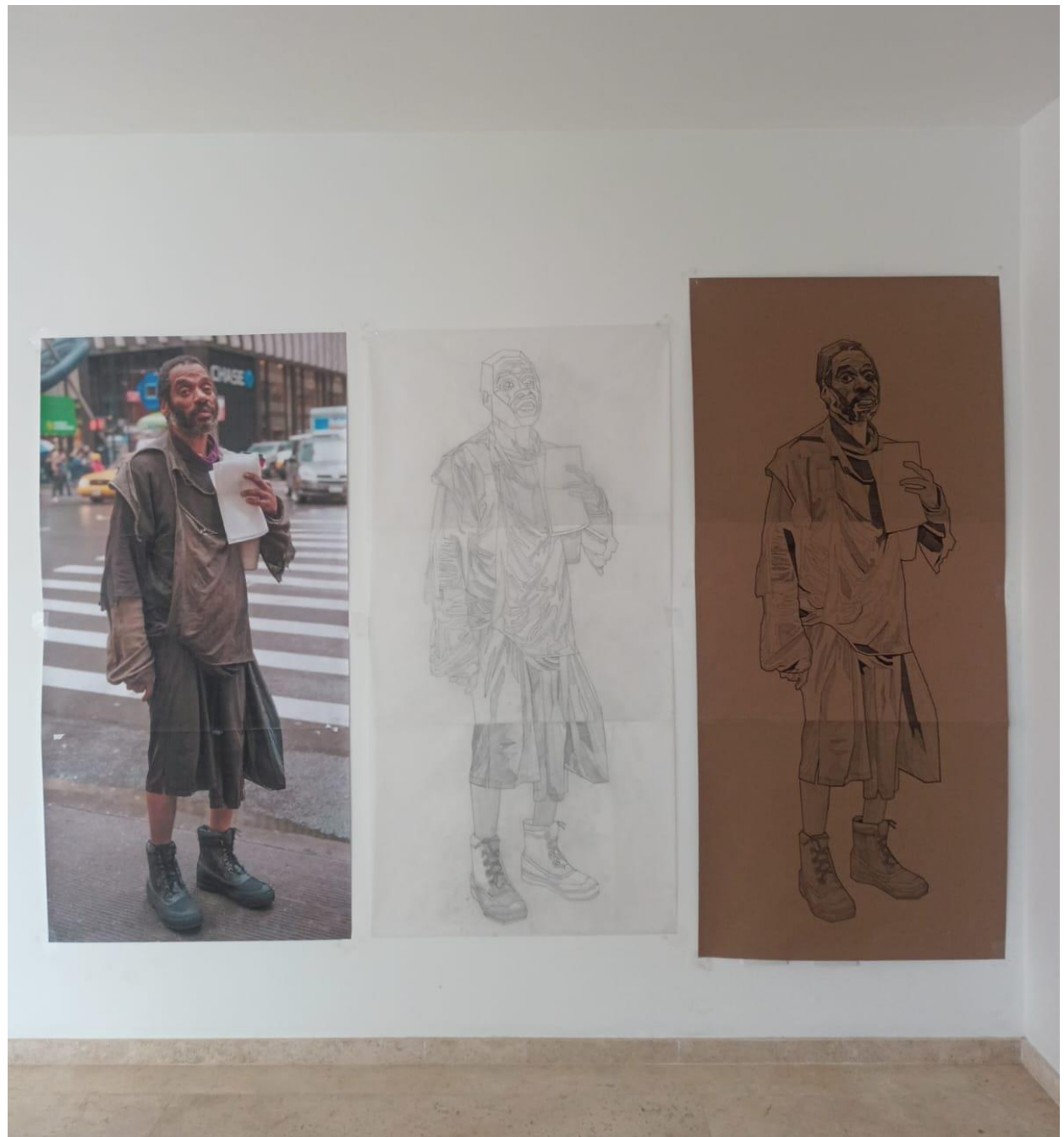


Figura 183

Representación de un campesino traducida al código dibujístico

Medidas: 0.90 x 1.80 M



Figura 184



*Figura 185*



Figura 186

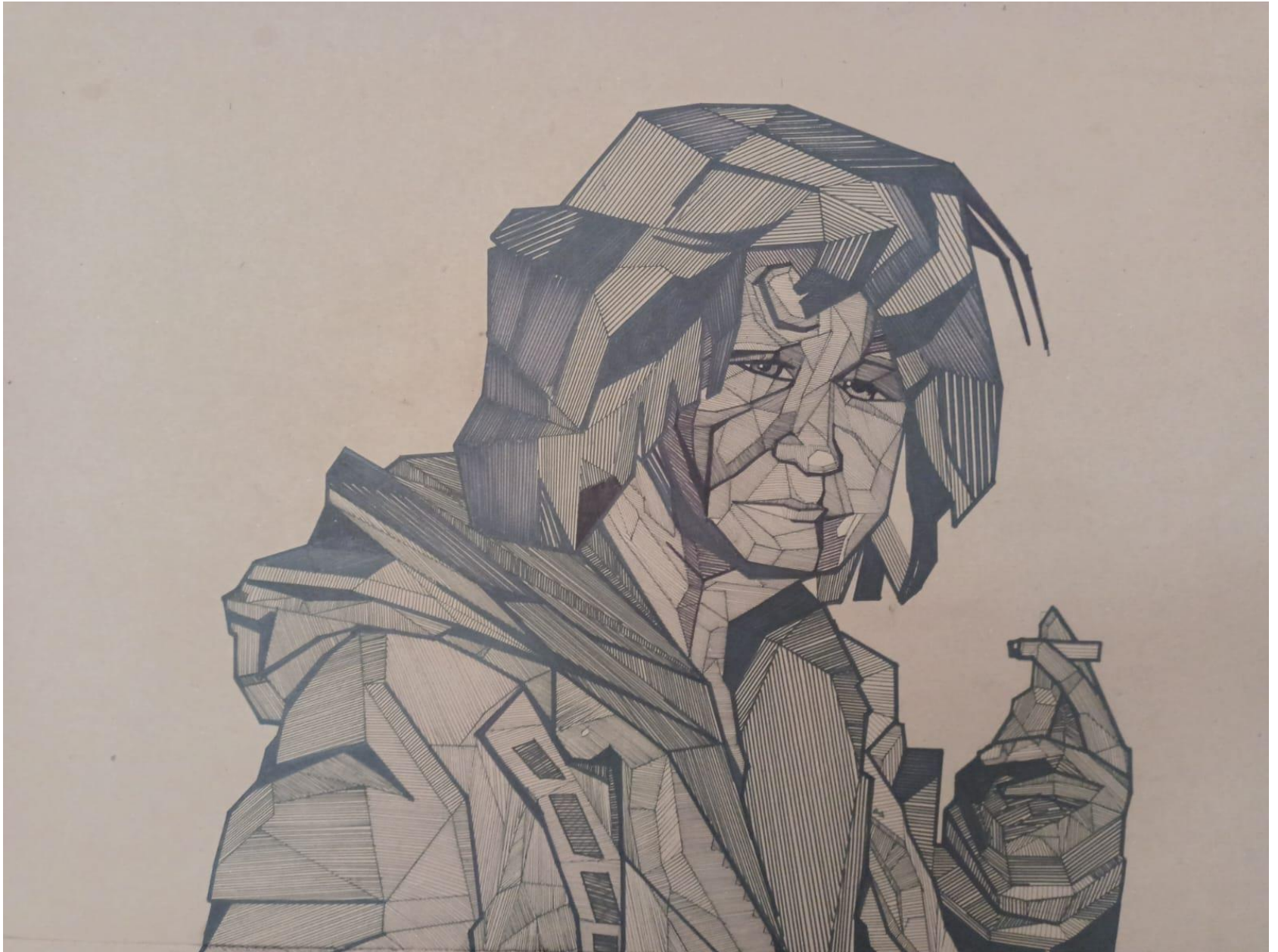


Figura 187





Figura 188



*Figura 189 – Detalle de la representación a base de polígonos y ashurados*



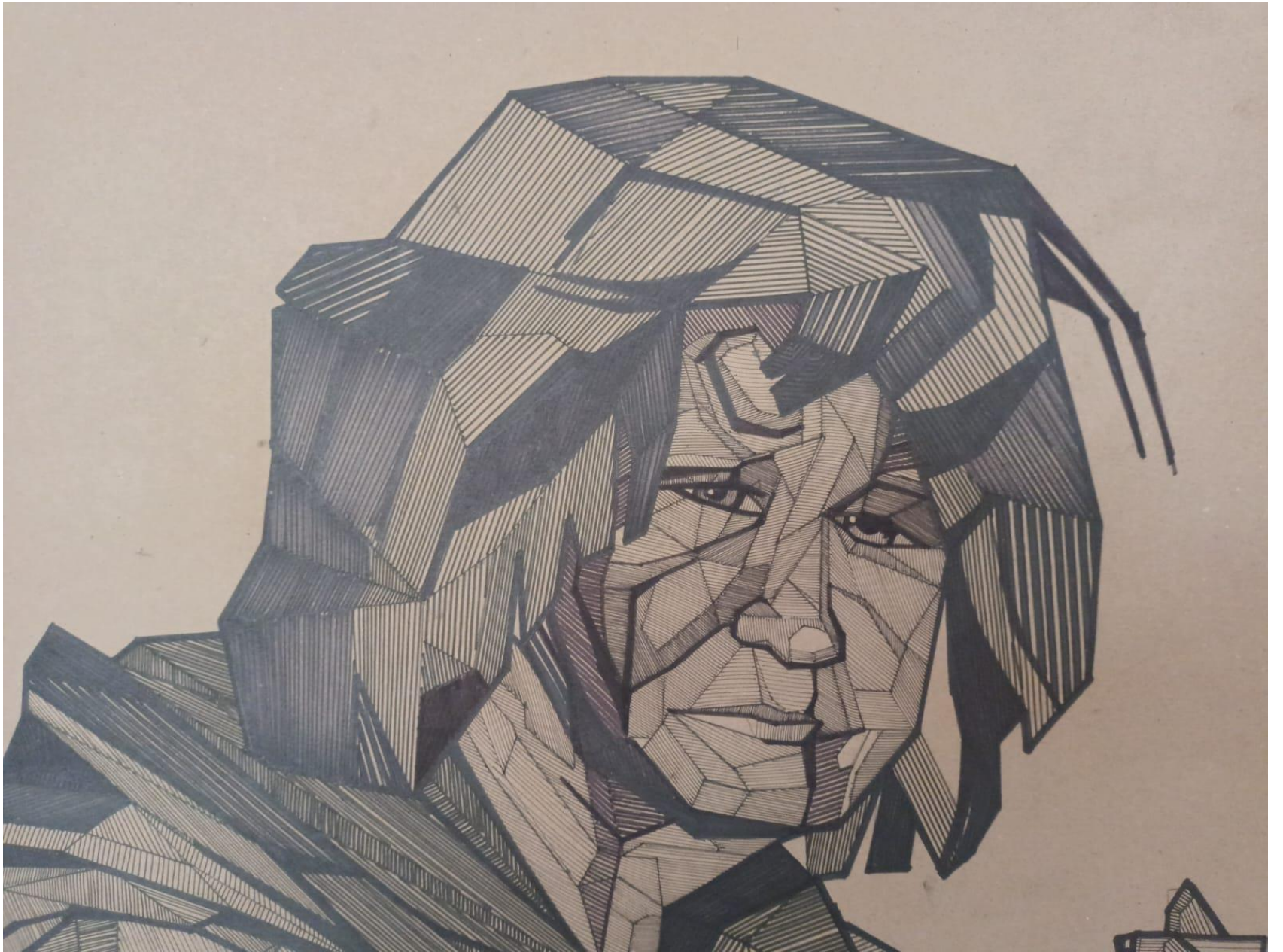


Figura 190



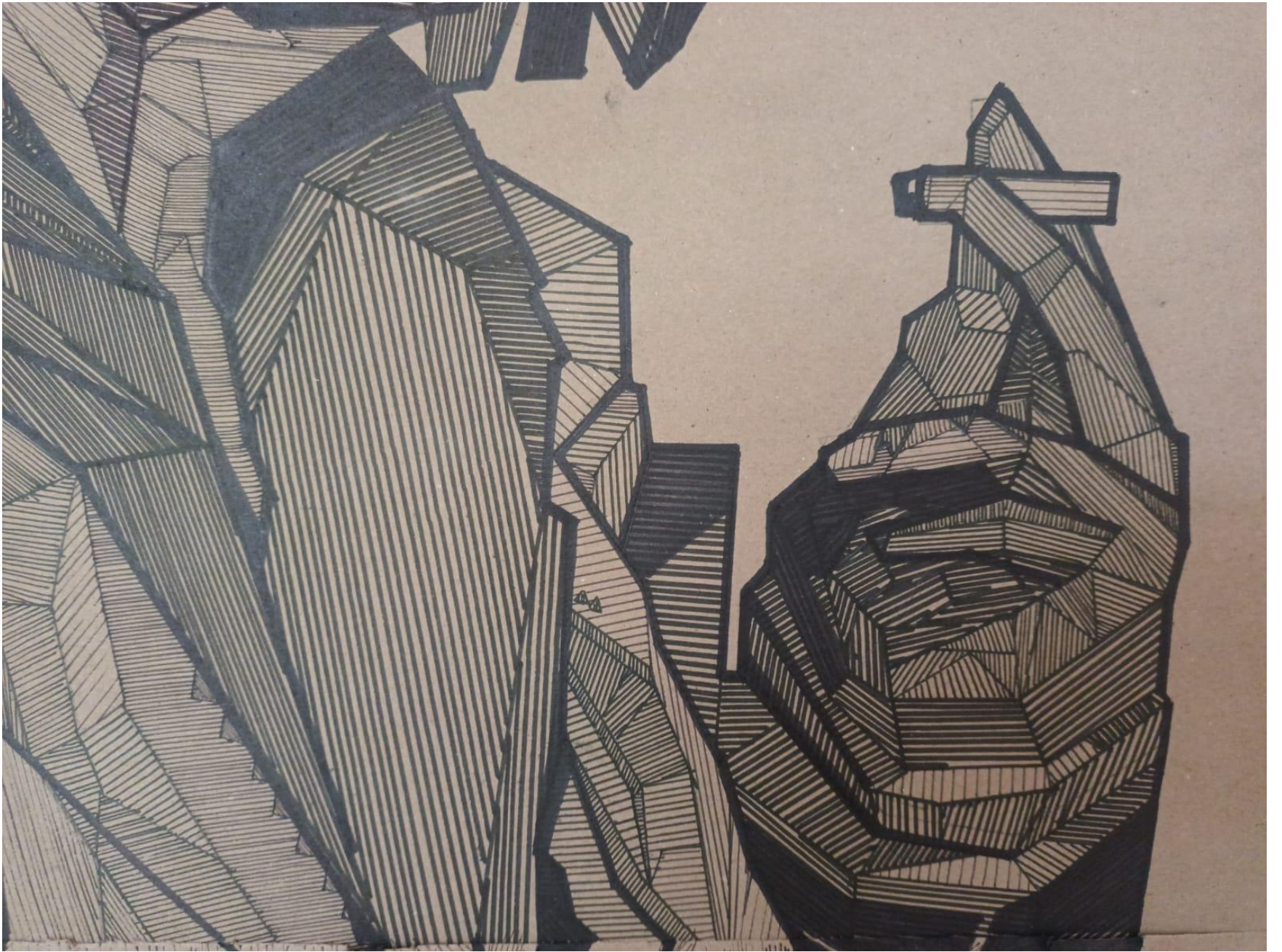


Figura 191



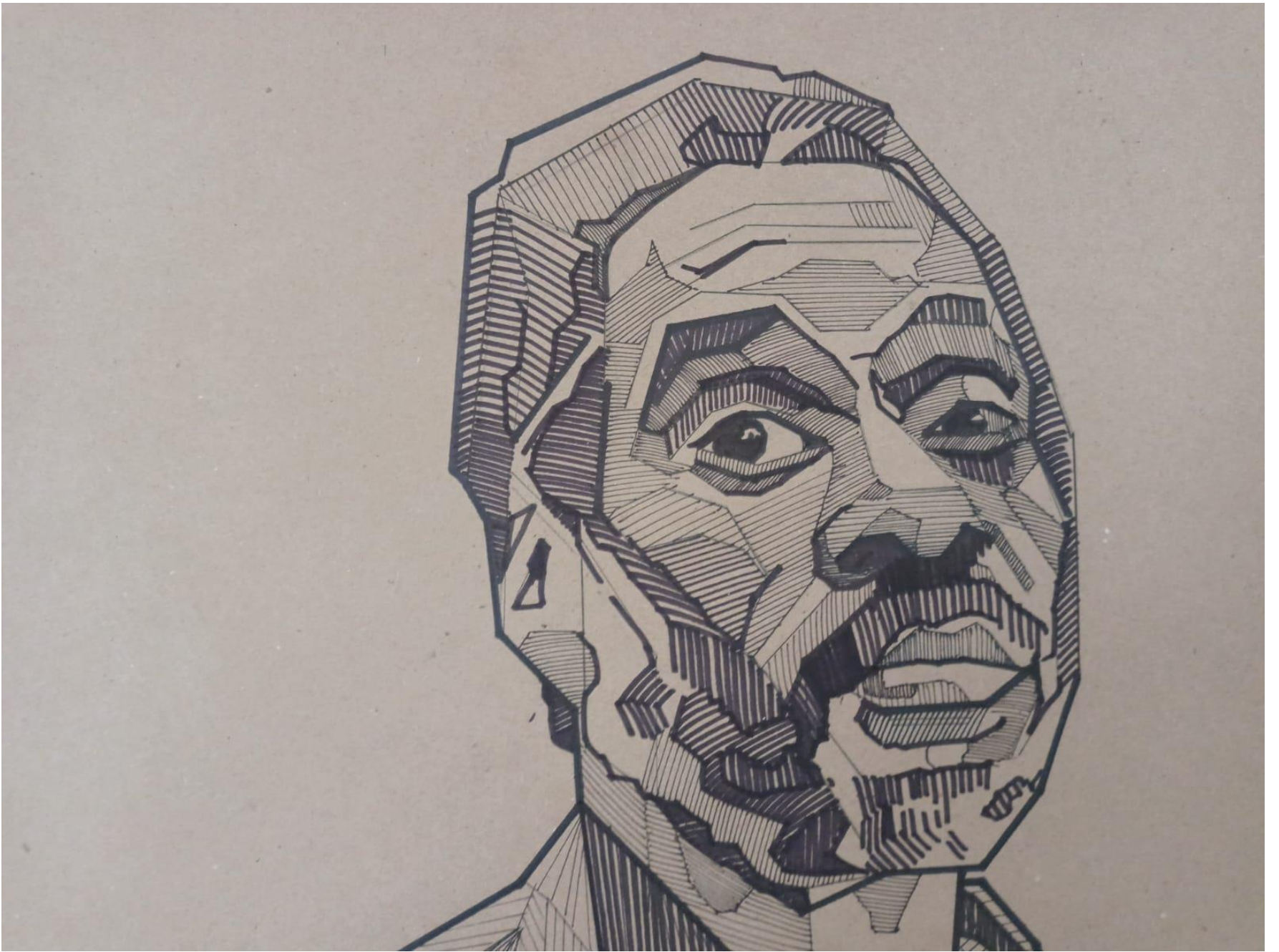


Figura 192



*Figura 193 - Detalle de la representación a base de polígonos y ashurados*





Figura 194

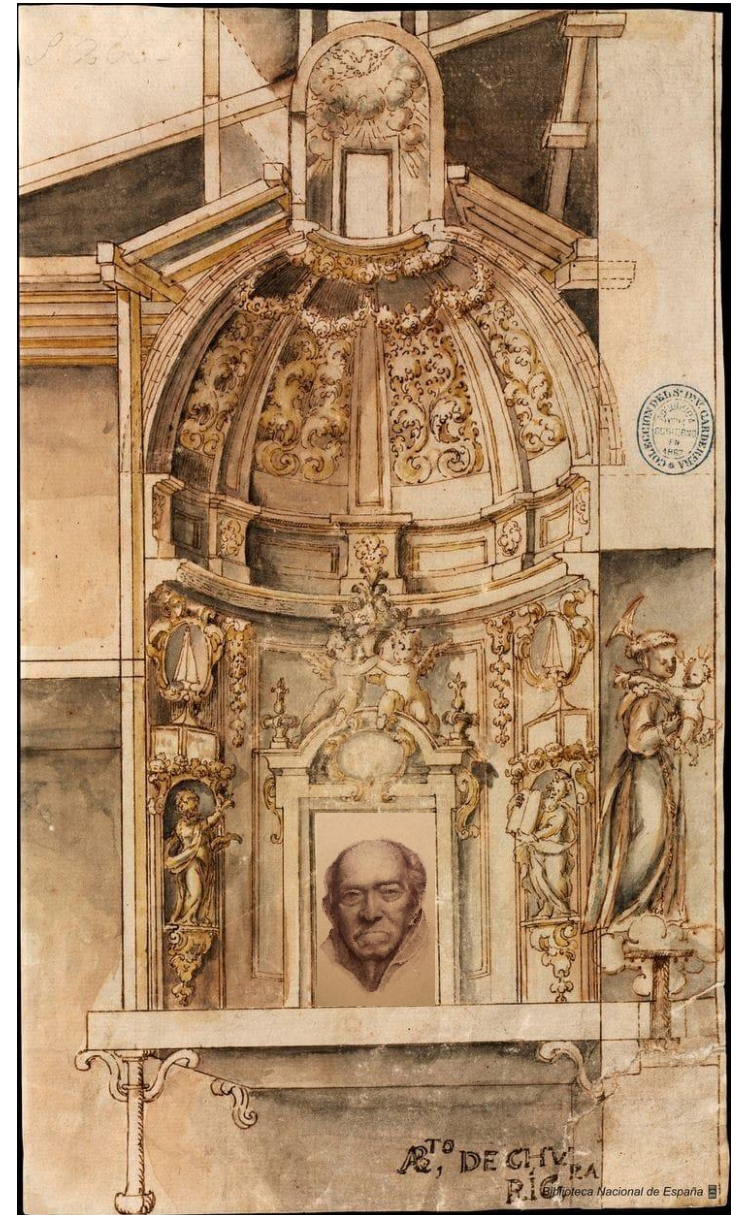


Figura 195



Figura 196



## CONCLUSIONES

Derivado de las condiciones actuales de una sociedad caracterizada por su relación entre sí y con el medio en términos de consumo, los conceptos postmodernos de muchas disciplinas han expandido y reconfigurado su campo semántico. Asimismo, los avances tecnológicos han extinguido algunos oficios generando nuevos modelos de producción en los que la mayoría de las operaciones ya no son ejecutadas por manos humanas.

Este cambio de paradigmas y conceptos, en ocasiones reemplazados por nociones efímeras y ambiguas en las que *todo es válido y relativo* exportadas desde algunas disciplinas como la psicología y la pedagogía,<sup>505</sup> se ha visto reflejado principalmente en el proceso de la actividad artística, partiendo desde la formación académica, producción, difusión; hasta su teorización y crítica.

En el caso particular del dibujo, diversas transformaciones han afectado tanto su esencia intelectual como su representación gráfica, alcanzando niveles ontológicos. No obstante, aunque sus alcances se han extendido como nunca, el ejercicio del *dibujo a mano* ha perdido dominio en muchos territorios que, hasta hace relativamente poco, le eran propios y exclusivos.

Presente hasta en el ámbito artístico, el dibujo asistido por computadora ha irrumpido en cada vez más campos de la representación dibujística. Al ser más ágil y con grandes capacidades de iconicidad y reproductibilidad, su evidente preferencia se ha traducido en un abandono generalizado del dibujo a mano. Tal como la fotografía deslizó a la pintura hacia otras direcciones ya no comprometidas con la representación mimética; el dibujo enfrenta

---

<sup>505</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 207



actualmente cuestionamientos respecto a su carácter instrumental entre quienes, con un discurso apologético liberador, pretenden *emanciparlo* de cualquier connotación utilitaria en aras de su *artización*; postura con la que no se coincide.

No obstante, sus *aplicaciones y funciones clásicas* sobreviven paralelas ante la apertura de nuevas posibilidades, debido principalmente a su ontología misma; pues, aunque popularmente el dibujo es considerado una actividad manual, lo cierto es que se trata de un complejo proceso esencialmente mental que opera como transcripción directa de los pensamientos al papel.<sup>506</sup>

Sin embargo, aun cuando logre entenderse a profundidad el *dibujo interno*, con frecuencia, para muchos estudiantes de dibujo, el registro gráfico, el trazo mismo, representa la parte más difícil de dominar, en cuanto que destreza manual, visible, *se toma como el todo*, y en consecuencia lo que puede juzgarse.

Por otra parte la aplicación de las nuevas tecnologías capaces de alcanzar una *perfección en la iconicidad* ha trastocado la capacidad artística, caracterizada hasta entonces por el componente creativo, asignando a los nuevos artilugios *facultades exclusivas de la sensibilidad y experiencia humanas* como la expresión, el poder comunicativo, la naturalidad, el placer e incluso la constante impresión de descubrimiento.<sup>507</sup> La creencia errónea y generalizada de que *operar*, con cierto dominio, las herramientas e instrumentos equivale a producir arte, ha comprometido significativamente la creación artística, cuando en realidad en

---

<sup>506</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 209

<sup>507</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 248

el juego y la expresión plástica se fundamenta la imaginación, como base de toda actividad creadora.<sup>508</sup>

Inclusive en el ámbito académico, la enseñanza del dibujo se ha visto paradójicamente cuestionada y debilitada en momentos como este en que se puede obtener de manera accesible una documentación rigurosa para estudiar en profundidad el cuerpo humano.<sup>509</sup> Cada vez más los programas de estudio le arrebatan horas y los alcances de sus objetivos se reducen a niveles básicos, situación atribuible, además de a los factores citados anteriormente, a una limitada concepción del dibujo entendido sólo como representación gráfica.

Al definirlo así, muchos docentes asumen que existen mejores recursos de *representación* gráfica dada la alta iconicidad que ofrecen los medios digitales. En consecuencia, la única función entendida del dibujo deja de ser suficiente para justificar su inclusión y relevancia en los planes de estudio. Muchos problemas que se le presentan ahora al estudiante de bellas artes, en gran medida, están motivados por la falta de valor que da al aprendizaje del dibujo como algo fundamental para el desarrollo de sus estudios.<sup>510</sup>

El desarrollo de este proyecto de investigación culminado en el diseño y construcción de una máquina de dibujo permite llegar a algunas conclusiones demostrables en la práctica que confirman que, en muchas áreas de la actividad y pensamiento humanos como el dibujo, los

---

<sup>508</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 257

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 229

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 231

ciclos se repiten interminablemente, evidenciando la validez absoluta de algunos conceptos inmutables en el tiempo.

La disección Zuccariana del dibujo en interno y externo, utilizada en este proyecto, ha permitido analizar el proceso fragmentado en sus dos máximas categorías ontológicas. Esta naturaleza bipartita posibilitó establecer analogías entre el dibujo interno con el espacio privado, en tanto que no visibles; y entre el dibujo externo con el espacio público por su calidad común de *conocido, revelado*, configurando mediante este recurso un modelo didáctico que delimita con nitidez los territorios de las operaciones mentales y los de las acciones manuales presentadas en el espacio público como una obra de carácter colectivo.

El *modelo de aprendizaje* propuesto, sirviéndose de la infraestructura conceptual construida por el imaginario colectivo aficionado a la imagen y al sentido de identidad derivado de la gráfica costumbrista y del cine nacional de la época de oro, pretende contribuir al *fortalecimiento y mantenimiento* del interés popular en las técnicas tradicionales y en la reproducción de retratos de tipos mexicanos. Asimismo, la influencia del retablo sobre la imagen contenida sigue significando para una gran mayoría un formato *dignificador* de gran eficacia que atribuye a la imagen un valor de culto, aunque diluido en el escenario posmoderno.

Por otra parte, el fotoperiodismo representa una fuente de imágenes capaces de instalarse en el imaginario colectivo en tanto que, expuestas en el espacio público y su gran difusión, impacta en gran cantidad de viandantes, resultando su apropiación legítima inclusive para fines esteticistas y artísticos. Por lo que, como punto de partida, la imagen periodística constituye un fragmento de realidad registrado y difundido susceptible de ser reinterpretado y traducido a códigos artísticos o de documentación etnográfica.

Visto así, el constituyente iconográfico del imaginario colectivo configurado desde la imagen sagrada y la periodística, permanece vigente con fuerte influencia principalmente en las bases populares ligadas al ejercicio de los oficios tradicionales. Esta relación estrecha entre lo gráfico y lo popular, posibilita la reivindicación del oficio de dibujante formado con intenciones utilitarias antes que aquellas con pretensiones artísticas.

En este sentido, se reconoce una visión artesanal del dibujo, como primer peldaño hacia su ascenso intelectual. Entendido como *artesanía* en un primer plano, el dibujo puede aprenderse como un oficio con estrategias objetivas, sistematizadas, que pueden auxiliarse de herramientas e instrumentos de fácil operación. Para decirlo en los términos de George Kubler, puede afirmarse que las formas estructurales pueden ser percibidas independientemente del asunto o significación; asociando el conocimiento con la copia de la realidad y desechando cualquier apreciación emocional o subjetiva.<sup>511</sup>

La descripción del significante dibujístico como un conjunto de líneas cuya esencia se limita a sus dos características *cuantitativas*: su longitud y su dirección, lleva a concluir que el dibujo es una disciplina, que como oficio puede aprenderse con el apoyo de instrumentos mecánicos que revelan sus estrategias. Así como también hay que asegurar que una estructura formal bien construida, funciona ya por sí misma y permite la posibilidad de tratamientos plásticos de carácter experimental, partiendo de la certeza que brindan las formas debidamente proporcionadas y estructuradas.<sup>512</sup>

---

<sup>511</sup> Julio Chávez Guerrero, *Arte y Diseño, experiencia, creación y método*, p. 134

<sup>512</sup> Juan José Gómez Molina, *Las lecciones del dibujo*, p. 577

Se postula también que, en la acción de dibujar, el deseo por alcanzar lo eterno se materializa en el registro de la línea. Se perpetúa lo que se ama porque se le considera valioso, digno.<sup>513</sup> Se propicia la apertura a una percepción expandida –extraordinaria- de los acontecimientos promoviendo una visión nueva de lo cotidiano y proporcionando el deleite de comprender y conocer más allá aquello que permanecía velado y oculto, constituyendo una base importantísima de conocimiento.<sup>514</sup> Se confirma además que, derivado del deleite de comprender y conocer, el dibujo dignifica lo dibujado y al dibujante al ser una experiencia enriquecedora intelectual y emocionalmente.

Al remitirse al concepto filosófico del primer motivo del dibujo, del primer impulso, se descubre que *el dibujo inicia como un acto de amor hacia lo dibujado*,<sup>515</sup> y que su manifestación gráfica mediante el registro de los movimientos mecánicos transcriptorios de la idea constituye un complejo sistema y una vía que da la posibilidad de incursionar en las estrategias internas, o intelectuales del Dibujo.

Se plantea también que el *dibujo externo* puede generarse siguiendo *directrices codificadas*, particularmente para su reproducción en gran formato, por lo que su reproductibilidad podría facilitarse disponiendo de estrategias importadas de la música, en tanto que las directrices para su ejecución se registran en códigos convencionales que garanticen su *interpretación fiel al original*. También que, para su reproducción en gran formato, sería posible valerse de las estrategias de la arquitectura, desde su planeación a partir del plano gráfico hasta la construcción de estructuras efímeras como el andamiaje.

---

<sup>513</sup> José María Bullón de Diego, *El dibujo interno*, p. 26

<sup>514</sup> Jorge R. Bermúdez, *Gráfica e identidad nacional*, p. 225

<sup>515</sup> José María Bullón de Diego, *op. cit.*, p. 24

Que ejecutado en el espacio público el dibujo podría despertar el interés en su aprendizaje y en gran formato convocar inclusive al trabajo comunitario, contribuyendo a la conservación de las tradiciones artesanales universales de la forma más benigna y esencial de crear comunidad que nuestra especie haya descubierto al hacernos más humanos y generosos los unos con los otros.<sup>516</sup>

Que la *artesanización* de la industria de la reproducción de la imagen podría recuperar destrezas y habilidades mediante el dibujo.<sup>517</sup> Asimismo, que inhibe la *pasividad intelectual* que impone el consumismo, al generar con el ejercicio del oficio de dibujante sus propias imágenes, lo que, además, aportaría dignidad y bienestar tanto al individuo como a la comunidad.

Que aprender a dibujar puede contrarrestar la indiferencia ante la agresión de la contaminación visual, contribuyendo a su reducción al activar el pensamiento que actúa en conjunción del ojo y la mano, ayudando en la conversión del individuo de pasivo en activo, de fragmentado o dividido en más integrado.<sup>518</sup>

Que, ejercido como un oficio, se constituye como un generador de identidad y un eficaz medio de apropiación de obras, de ideas, de lugares y de personas, intentando oscilar entre la tradición del oficio y la invención artística, contribuyendo a la divinización de la existencia, tanto desde el punto de vista del artista cuanto desde la óptica del espectador.<sup>519</sup>

---

<sup>516</sup> Milton Glaser, *Diseñador/Ciudadano*, p. 55

<sup>517</sup> Larissa A. de Lomnitz, *Cómo sobreviven los marginados*, p. 31

<sup>518</sup> Gentz del Valle de Lersundi, *En ausencia del dibujo*, p. 205

<sup>519</sup> Asunción Jodar Miñarro, *Por dibujado y por escrito*, p. 93

Sin duda desde lo visual en principio, pero con alcances epistemológicos y ontológicos, el dibujo constituye un medio altamente eficaz de recoger el pasado, revisar el presente y transformar el futuro.



## FUENTES DE DOCUMENTACIÓN

- Acha**, Juan (2002) *Teoría del Dibujo, su sociología y su estética*. México: Ediciones Coyoacan
- Agustín**, José (2004) *La contracultura en México*. México: Debolsillo
- Alcina Franch**, José (1988) *Arte y Antropología*. Madrid: Alianza Forma
- Amador Bech**, Julio (2017) *El significado de la obra de arte*. México: UNAM
- Aquino**, Tomás de (1983) *De los principios de la naturaleza*. Barcelona: Sarpe
- Argan**, Giulio Carlo (2012) *Lo artístico y lo estético*, Madrid: Casimiro Libros
- Argullol**, Rafael (1985) *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona: Icaria Editorial S. A.
- Arias**, Juan de Dios et al (1989) *Los mexicanos pintados por sí mismos*. México: Centro de Investigaciones de México Condumex
- Arnheim**, Rudolf (2001) *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili
- Arnheim**, Rudolf (2010) *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza
- Arnheim**, Rudolf (1988) *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza (Séptima Edición)
- Arnheim**, Rudolf (1992) *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra
- Arnheim**, Rudolf (2001) *El poder del centro*. Madrid: Ediciones Akal
- Azara**, Pedro (1990) *De la fealdad del arte moderno*. Barcelona: Anagrama
- Bachelard**, Gastón (1971) *Epistemología* Barcelona: Anagrama
- Baez Macías**, Eduardo (2009) *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1781-1910*. México: Espiral

- Barajas**, Rafael (El Fisgón) (2014) *¡Así Somos! Andrés Baudouin y su México*. México: Museo del Estanquillo, Colecciones
- Barrios**, José Luis (2010) *El cuerpo disuelto, Lo colosal y lo monstruoso*. México: Textostexturastextualidades, investigación
- Battle**, Enric (2011) *El Jardín de la Metrópoli: Del Paisaje Romántico al Espacio Libre para una Ciudad Sostenible*. España: Editorial Gustavo Gili
- Bazant**, S. Jan (2008) *Periferias Urbanas*. México: Editorial Trillas
- Benítez**, Fernando (1984) *Historia de la Ciudad de México*. México: Salvat, tomos V y VI
- Belting**, Hans (2012) *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores
- Benjamin**, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca
- Berkeley**, George (1980) *Ensayo de una nueva teoría de la visión*. Buenos Aires: Aguilar
- Bermúdez**, Jorge R. (1994) *Gráfica e identidad nacional*. México, D. F.: D.R. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco
- Best Maugard**, Adolfo (1948) *Los tres principios de la naturaleza*. México: IICEE
- Betancourt**, Fernando (2015) *Sembrar la Ciudad*. México, D. F.: Conaculta
- Bullón de Diego**, José María (2010) *Dibujo Interno, Un ensayo sobre el dibujo y sus procesos creativos*. España: Colección Autor Culturalibros
- Cabezas**, Lino (2008) *El Dibujo como invención, Idear, Construir, Dibujar*. Madrid: Cátedra
- Calabresse**, Omar (1984) *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra
- Calderon de la Barca**, Madame (1959) *La vida en México*. Traducción, prólogo y notas de Felipe Teissidor, México: Editorial Porrúa, t. I. (Biblioteca Porrúa núm. 14).

- Calvo Serraller**, Francisco (2001) *El arte contemporáneo*. España: Taurus
- Careri**, Francesco (2016) *Pasear, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili
- Careri**, Francesco (2013) *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili
- Casanova**, Rosa, **Del Castillo Troncoso**, Alberto, **Monroy Nasr**, Rebeca, **Morales**, Alfonso (2005) *Imaginarios y Fotografía en México, 1839-1970*, Madrid, España: Lunwerg Editores
- Chambers Gooch**, Fanny (1993) *Los mexicanos vistos de cerca*. México: Banco de México
- Chávez Guerrero**, Julio, **Sánchez Ventura**, Noé, **Zamora Águila**, Fernando (2010) *Arte y Diseño, experiencia, creación y método*. Ciudad de México: ENAP, UNAM
- Ching**, Francis D. K. (1988) *Arquitectura: forma, espacio y orden*. Barcelona: Gustavo Gili
- Ching**, Francis D. K. (1999) *Dibujo y proyecto*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Corona Berkin**, Sarah (2011) *Pura Imagen*. México, D. F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Couto**, José Bernardo (1995) *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Cien de México
- Covarrubias**, Javier (2010) *Anuncios espectaculares de la Ciudad de México*, UAM
- Danto**, Arthur C. (2003) *Más allá de la caja libro. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- De Lomnitz**, Larissa (2016) *Como sobreviven los marginados, México, Siglo XXI*
- De los Reyes**, Aurelio (1993) *Cine y Sociedad en México, 1896-1930, Bajo el cielo de México, Volumen II (1920-1924)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
- De los Reyes**, Aurelio (1991) *Medio Siglo de Cine Mexicano*. México, D. F.: Ed. Trillas

- Debray**, Règis (1994) *Vida y muerte de la imagen, Historia de la vida en Occidente*. Barcelona: Paidós Comunicación
- Debroise**, Oliver (1994) *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. México: CNCA Dirección de Publicaciones (en prensa).
- Denvir**, Bernard (2001) *El Postimpresionismo*. Barcelona: Ediciones Destino
- Díaz Padilla**, Ramón (2007) *El dibujo del natural en la época de la postacademia*. Madrid: Ediciones Akal
- Dondis**, Donis A. (1992) *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili
- Ducci**, María Elena, (2004) *Conceptos Básicos de Urbanismo*. México: Editorial Trillas
- Duhau**, Emilio, **Giglia**, Angela (2016) *Metrópolis, espacio público y consumo*. México: Fondo de Cultura Económica
- Duque**, Félix (2001) *Arte público y espacio político*. Madrid: Ediciones Akal
- Eco**, Umberto (1990) *La definición del arte*. México: Martínez Roca
- Eco**, Umberto (1993) *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen
- Eco**, Umberto (1992) *Obra abierta*. Barcelona: Planeta
- Eguiarte Sakar**, María Estela (1989) *Hacer ciudadanos, Educación para el trabajo manufacturero en el siglo XIX en México*. Ciudad de México: UIA
- Elias**, Norbert y **Scotson**, John L. (2016) *Establecidos y marginados, una investigación sociológica sobre problemas comunitarios*. México: FCE
- Espinosa Fernández**, Enrique Ignacio (2013) *Distancias caminables, redescubriendo al peatón en el diseño urbano*. Ciudad de México: Editorial Trillas

- Falcon**, Antoni (2007) *Espacios Verdes para una Ciudad Sostenible: Planificación, Proyecto, Mantenimiento y Gestión*. España: Editorial Gustavo Gili
- Fernández Ledesma**, Enrique (1905) *La gracia de los retratos antiguos*. Prólogo de Marte R. Gómez, México: s/e
- Flichy**, Patrice (1991) *Una historia de la comunicación moderna, Espacio pública y vida privada*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili
- Focillon**, Henry (2010) *La vida de las formas*. México, D. F.: UNAM
- Franco**, Jean (2016) *Una modernidad cruel*. México: FCE
- Freedberg**, David (1992) *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra
- Freeland**, Cynthia (2003) *Pero ¿esto es arte?* Madrid: Cuadernos Arte Cátedra
- Freund**, Gisèle (2011) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili
- Gallardo**, Rigoberto, **Osorio** Joaquín (1998) *Los rostros de la pobreza*, México, UIA
- Ganz**, Nicholas (2010) *Graffiti Arte Urbano de los Cinco Continentes*. España: Editorial Gustavo Gili
- Garbuno Aviña**, Eugenio (2012) *Estética del vacío, la desaparición del símbolo en el arte contemporáneo*. México: UNAM, ENAP
- García Cancini**, Néstor (1994) *Los nuevos espectadores*, CONACULTA, IMCINE
- García Saiz**, María Concepción (1989) *Las castas mexicanas*. Prólogos de Diego Angulo Iñiguez, Roberto Moreno y Miguel Angel Fernández. Italia: Olivetti
- García Vázquez**, Carlos (2016) *Teorías de historia de la Ciudad Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili
- Garza** José, (2013) *Fuego al museo*, Universidad Autónoma de Sinaloa

**Gehl**, Jan (2006) *La Humanización del Espacio Urbano*. España: Editorial Reverte

**Gentz del Valle de Lersundi, y Manso de Zúñiga** (x) *Tesis Doctoral, Consideraciones sobre el dibujo y su enseñanza después de la crisis del modelo académico*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco

**Gentz del Valle de Lersundi y Manso de Zuñiga** (x) *En ausencia del dibujo*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial

**Glaser**, Milton (2017) *Diseñador/Ciudadano*. Barcelona: Gustavo Gili

**Goded**, Maya (2006) *Plaza de la Soledad*. España: Lunwerg Editores

**Gombrich**, E. H. (1982) *Arte e Ilusión*. Barcelona: Gustavo Gili

**Gombrich**, E. H. (2003) *La preferencia por lo primitivo, Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Hong Kong: Phaidon Press Limited

**Goma Lanzón**, Javier (2019) *Dignidad*. Barcelona: Galaxia Gutemberg

**Gómez Molina**, Juan José (1995) *Las lecciones del Dibujo*. Madrid: Cátedra

**Gómez Molina**, Juan José (1999) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra

**Gómez Molina**, Juan José (2002) *Máquinas y herramientas de dibujo*. Madrid: Cátedra

**González García**, Javier (2016) *Arte y cognición*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato y Editorial Fontamara

**González García**, José Luis (2015) *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. Madrid: Akal/Estudios visuales

**Grassi**, Ernesto (2015) *El poder de la imagen, Rehabilitación de la Retórica*. Barcelona: Anthropos Editorial

**Gubern**, Román (2004) *Patologías de la imagen*. Barcelona: Editorial Anagrama

**Hauser**, Arnold (1982) *Teoría del arte, teorías y métodos de la crítica moderna*, Barcelona: Ed. Guadarrama

**Hearn**, Fil (2006) *Ideas que han configurado edificios*. Barcelona: Gustavo Gili

**Hegel**, José Guillermo Federico (1989) *De lo bello y sus formas*. México: Espasa Calpe Mexicana, S. A.

**Hegel**, W.F. (2006) *Fenomenología del espíritu*. México: FCE

**Hernández**, Manuel de Jesús (1989) *Los inicios de la fotografía en México 1839-1850*. México: Editorial Hersa

**Hess**, Walter (x) *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Ediciones Nueva Visión

**Hessen**, Juan (1993) *Teoría del conocimiento*. México: Editores Unidos

**Hlavacek**, Lubos (1982) *Alberto Durero, Dibujos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. Praga

**Holtz** Débora *Fábricas de artes y oficios de la Ciudad de México, Quince años de navegar el siglo XXI*

**Hoog**, J. (1992) *Psicología y Artes Visuales*. Barcelona: Gustavo Gili

**Hughes**, Robert (2000) *El impacto de lo nuevo, El arte en el siglo XX*. Barcelona: Galaxia Gutemberg

**Jodar Miñarro**, Asunción (2006) *Por dibujado y por escrito*. Granada: Editorial Universidad de Granada

**Juanes**, Jorge (2010) *Territorios del Arte Contemporáneo, Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Itaca

**Jung**, Carl G. (1969) *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar

**Jung**, Carl G. (1995) *Obra completa Volumen 15*. Madrid: Trotta

**Kandinsky**, Vassily (1992) *De lo espiritual en el arte* Barcelona: Labor

**Kandinsky**, Vassily (1987) *La gramática de la creación*. Barcelona: Paidós



- Kandinsky**, Wassily (2003) *De lo espiritual en el arte*. México: Coyoacán
- Kant**, Emanuel (1992) *Lo bello y lo sublime*. México: Espasa Calpe mexicana S. A.
- Kraube**, Anna, *Historia de la pintura*. Colonia: Ed. Konemann
- Koolhaas**, Rem (2014) *Acerca de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili
- Lacaton**, Anne y **Vassal**, Jean-Philippe (2017) *Actitud*. Barcelona: Gustavo Gili
- Lambert**, Susan (1985) *El dibujo, técnica y utilidad, una introducción a la percepción del dibujo*. Madrid: Herman Blume
- Levit**, Helen (2010) *Lírica Urbana*. Madrid: La Fábrica Editorial
- Leymarie**, Jean, **Monnier**, Jean, **Genevieve**, Rose Bernice (1979) *El Dibujo*. Barcelona: Skira, Carrogio. Ediciones S. A.
- Linati**, Claudio (1979) *Trajes civiles, militares y religiosos de México, 1828*. Introducción Porfirio Martínez Peñaloza, traducción Luz María de Porrúa y Andrés Henestrosa. México: Miguel Angel Porrúa
- Lindón**, Alicia, **Aguilar**, Miguel Ángel, **Hiernaux**, Daniel (2006) *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. México; Universidad Autónoma Metropolitana
- Lippard**, Lucy R. (2001) *Mirando alrededor. Donde estamos y donde podríamos estar, En: Blanco, Paloma et al, "Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa"*. Salamanca: Universidad de Salamanca
- Lipovetsky**, Gilles (2019) *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama Colección compactos
- Llorente**, Marta (2015) *La ciudad: huellas en el espacio habitado*. Barcelona: Acantillado
- Lozano Fuentes**, José Manuel (1976) *Historia del Arte*. México: CECSA
- Lozano**, Luis-Martín (2008) *El México de Leo Matiz*. México, D. F.: DGE Equilibrista, S.A. de C.V.

- Lynch**, Kevin (2010) *La imagen de la Ciudad*. España: Editorial Gustavo Gili.
- Marina**, José Antonio (1993) *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Martel**, J. F. (2017) *Vindicación del arte en la era del artificio*. Girona, España: Atalanta
- Mata Rosas**, Francisco, coordinador (1994) *¡Échame una manita! Centro Histórico 1991-1994*. México: Litográfica Turmex, S.A. de C.V.
- Meneguzzo**, Marco (1994) *Leonardo Da Vinci. La invención y el arte en el lenguaje de las imágenes*. Madrid: Istmo
- Millan**, Antonio (1993) *El Signo Lingüístico*. México: Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, Diseño y Composición Litográfica, S. A.
- Minguet**, José María (2010) *Urban Identity*. España: Editorial Instituto Monsa de Ediciones
- Monnet**, Jerome (1995) *Usos e Imágenes del Centro Histórico de la Ciudad de México*. México: Departamento del Distrito Federal, Centro de estudios Mexicanos y Centroamericanos
- Monsiváis**, Carlos (2006) *El Centro Histórico de la Ciudad de México*. España: Turner Publicaciones, S. L.
- Monsiváis**, Carlos, **Barajas**, Rafael, **Vidargas**, Francisco, **Del Río**, Eduardo, De San Garabato al Callejón del Cuajo (2009) México: CONACULTA
- Montes Serrano**, Carlos, coordinador (1989) *Dibujo y realidad, el problema del parecido en las artes figurativas. Instituto de ciencias de la educación*. España: Universidad de Valladolid
- Monteys**, Xavier (2017) *La Calle y la Casa, Urbanismo de interiores*. Barcelona: Gustavo Gili
- Morris**, Anthony Edwin James (1984) *Historia de la Forma Urbana*. España: Editorial Gustavo Gili.
- Mossi**, Alberto Facundo (x) *El Dibujo, Enseñanza Aprendizaje*. Valencia: Universidad politécnica de Valencia, servicio de publicaciones

**Murray**, Linda (1995) *El alto renacimiento y el manierismo*. Barcelona: Destino

**Naville**, Pierre (1989) *Enciclopedia Historia de la Pintura, Tomo 4*. España, Bilbao: Asuri Ediciones

**Néret**, Gilles (x) Miguel Angel, Ed. Taschen

**Nicolaides**, Kimon (2014) *La forma natural de dibujar*, México: UNAM

**Ortiz Monasterio**, Luis (2007) *La historia del arquitecto mexicano, siglos XVI-XX*. México: Grupo Editorial Proyección de México

**Panofsky**, Edwin (2001) *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza

**Pérez Sánchez**, Alfonso (1986) *Historia del dibujo en España, de la edad Media a Goya*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra

**Perniola**, Mario (2001) *La Estética del siglo XX*. Madrid: La Balsa de la Medusa

**Perrig**, Alexander (1999) *El arte en la Italia del Renacimiento*. Colonia: Konemann

**Pevsner**, Nikolaus (1982) *Academias de Arte, pasado y presente*. Madrid: Cátedra

**Pevsner**, Nikolaus (1992) *Arquitectura y diseño modernos*. Barcelona: Barcelona

**Pignatti**, Terisio (1981) *El dibujo de Altamira a Picasso*. Madrid: Cátedra

**Platón** (1999) *Diálogos*. México: Colección Austral

**Posada**, José Guadalupe (1963) *Ilustrador de la vida mexicana*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana

**Preiss**, Pavel (1982) *Miguel Angel, Dibujos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa. Praga. 1976

**Priego Ramírez**, Patricia y **Rodríguez**, José Antonio (1989) *La manera en que fuimos. Fotografía y sociedad en 1840-1930*. Querétaro: Secretaría de Cultura y Bienestar Social. Gobierno del estado de Querétaro

- Ramírez Bocado**, Elia del Carmen (2011) *Manuel Ramos, Fervores y epifanías en el México moderno*. México, D. F.: Grupo Planeta México
- Read**, Herbert (1957) *Imagen e idea*. México: FCE
- Ricard**, Robert (2017) *La conquista espiritual de México*. México: FCE
- Rivera Cambas**, Manuel (1967) *México pintoresco, artístico y monumental*. México, Editora Nacional, t. I.
- Rogers**, Richard (x) *Ciudades para un Pequeño Planeta*. España: Editorial Gustavo Gili
- Sainz**, Jorge (2005) *El dibujo de arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté
- San Agustín** (1983) *Confesiones*. Madrid: Sarpe
- Sánchez Vázquez**, Adolfo (1982) *Antología Textos de Estética y Teoría del Arte*. México: UNAM
- Sánchez Vázquez**, Adolfo (1982) *Textos de Estética y Teoría del Arte, "La obra artística como forma expresiva"*. México: UNAM
- Serna**, Hugo (2010) *Culturas Alternativas e identidades en resistencia*. México: Angelito editor
- Serra**, Josep M. (x) *Elementos Urbanos: Mobiliario y Microarquitectura*. España: Editorial Gustavo Gili
- Tapia**, Alejandro (2004) *El Diseño Gráfico en el Espacio Social*. México: Designio-Encuadre
- Tena Núñez**, Ricardo Antonio (2015) *Cultura urbana en las megalópolis de América latina: México y sao Paulo*. México: Ediciones Navarra
- Tristao Gongalves**, Wayner (2012) *Urbanidades. Aportes del arte público en la construcción de la mirada en las megalópolis contemporáneas*. Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California
- Valdez**, Sara Carmen (1989) *De la estética y el arte*. México: Universidad de Guadalajara

- Vargas Llosa**, Mario (2012) *La civilización del espectáculo*. México: Punto de Lectura
- Varela**, Julia, **Álvarez-Uría**, Fernando (2008) *Materiales de sociología de arte*, España, Siglo XXI
- Vélez Cea**, Manuel (2001) *El dibujo del fin de Milenio*. Granada: Universidad de Granada: Monográfica
- Vilchis Esquivel**, Luz del Carmen (2017) *Hermenéutica de las artes y el diseño, Parte I Fundamentos*. México: CEID
- Vilchis Esquivel**, Luz del Carmen (2017) *Hermenéutica de las artes y el diseño, Parte II Relaciones dialógicas del diseño*. México: CEID
- Weintraub y Walker** (1968) *Percepción*. Valencia: Marfil
- Wheeler**, Mortimer (1995) *El arte y la arquitectura de Roma*. Barcelona: Ediciones Destino
- Winckelmann**, Johann (1958) *Lo bello en el arte*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión
- Wind**, Edgar (2016) *Arte y Anarquía*. Buenos Aires: El cuenco de plata
- Woodford**, Susan (2018) *El arte de mirar*. Barcelona: Blume
- Wolfflin**, Heinrich (1952) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe
- Zamora, Chávez, Sánchez** (2010) *Arte y diseño. Experiencia, creación y método*. México, D. F.: UNAM, Ensayos
- Zamora**, Fernando (2008) *Filosofía de la imagen*. México, D. F.: UNAM - ENAP, Colección Espiral, No. 1

## FICHAS TÉCNICAS DE LAS IMÁGENES



*IMAGEN S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador y plumón de aceite sobre papel*

*Título: Capilla de los Muertos o de la Conchita Cuepopan*



*Figura 1*

*Autor: Desconocido*

*Técnica: Rupestre*

*Título: Caballo chino*

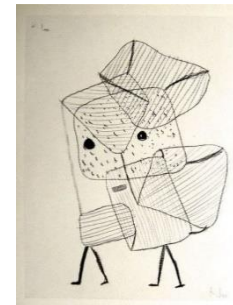


*Figura S/N*

*Autor: Mark Demsteader*

*Técnica: Carboncillo y tinta aguada sobre papel*

*Título: Sin título*

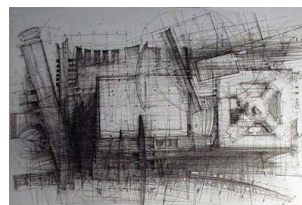


*Figura 2*

*Autor: Paul Klee*

*Técnica: Tinta*

*Título: Beladene Kinder*



*Figura S/N*

*Autor: Desconocido*

*Técnica: Tinta*

*Título: Sin título*



*Figura 3*

*Autor: Miguel Ángel Buonarroti*

*Técnica: Sanguina*

*Título: Estudios para la Sibila Libia*

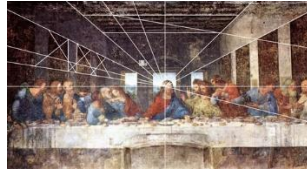


Figura 4

Autor: Leonardo da Vinci

Técnica: Témpera y óleo sobre preparación de yeso

Título: La última cena

1494-1498



Figura 6

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Rotulador sobre papel

Título: "Desnudo"

2015



Figura 4

Autor: Alonso Cano

Técnica: Óleo sobre tela

Título: La Virgen del Rosario

1665-1666



Figura 7

Autor: Desconocido

Técnica: Rotulador y tinta sobre papel

Título: "Detalle arquitectónico"



Figura 5

Autor: Desconocido

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: "Apunte de desnudo"



Figura 8

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz de color sobre papel

Título: "Fe ciega"

2018





Figura 9

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Rotulador sobre papel

Título: "Protección materna"

2014



Figura 12

Autor: Jost Amman

Técnica:

Título: Grabador de madera

1849



Figura 10

Autor: Sylvain Marc

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: "Ratatouille"

2010

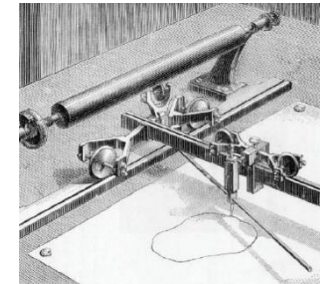


Figura 13

Autor: Desconocido

Técnica: Grabado

Título: "Máquina de dibujo"

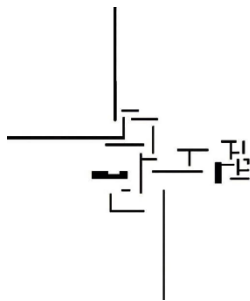


Figura 11

Autor: Mies Van Der Rohe

Técnica: Tinta sobre papel

Título: Brick Country House

1924



Figura 14

Autor: Robert Cornelius

Técnica: Fotografía

Título: Autorretrato

1839



*Figura S/N*

*Autor: Desconocido*

*Técnica: Fotografía*

*Título: Sin título*



*Figura 16*

*Autor: Agustín V. Casasola.*

*Técnica: Fotografía*

*Título: Entrada al paseo de la reforma.*



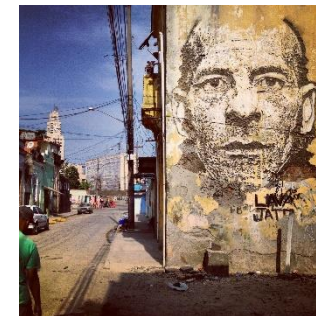
*Figura S/N*

*Autor: Archivo General de la Nación*

*Técnica: Fotografía*

*Título: Avenida de Mayo, Buenos Aires*

*1938*



*Figura 17*

*Autor: Vhils*

*Técnica: Raspadura de revoque*

*Título: La pared al museo*

*1980-1990*



*Figura 15*

*Autor: Gustavo Casasola*

*Técnica: Fotografía*

*Título: Centro Histórico*

*1924*



*Figura 18*

*Autor: Desconocido*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Congestionamiento"*



*Figura 19*

*Autor: Etam Cru..*

*Técnica: Pintura mural*

*Título: Coffe Break*



*Figura 22*

*Autor: Simón Flechine*

*Técnica: Fotografía*

*Título: Silvia Pinal, actriz, retrato.*

*1954*



*Figura 20*

*Autor: Luis Buñuel / Gabriel Figueroa*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Los Olvidados"*

*1950*



*Figura 23*

*Autor: Luis Buñuel / Gabriel Figueroa*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Los Olvidados"*

*1950*



*Figura 21*

*Autor: Archivo General de la Nación*

*Técnica: Fotografía*

*Título: Avenida congestionada*



*Figura 24*

*Autor: Karteria*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Museo Guggenheim, Bilbao, España"*

*1997*



Figura S/N

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Rotulador y plumón de aceite sobre papel

Título: Volumetría Urbana

2013



Figura 26

Autor: Desconocido

Técnica: Litografía

Título: Plano de la Ciudad de México.

1875



Figura S/N

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Charrito

2016



Figura 27

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: "Cúpula de la Catedral"

1998

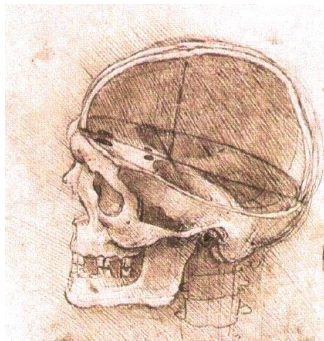


Figura 25

Autor: Leonardo Da Vinci

Técnica: Tinta sobre papel

Título: Estudio de cráneo

1500



Figura 28

Autor: Ricardo Ortiz armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Torso

2004





*Figura 29*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso desnudo  
2004*

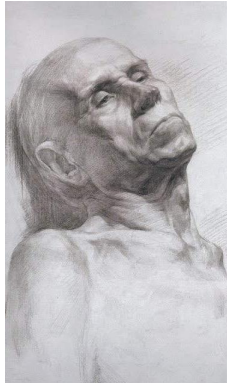


*Figura 30*

*Autor: Desconocido*

*Técnica: mixta*

*Título: Sin título*



*Figura 30*

*Autor: Desconocido*

*Técnica: Lápiz sobre  
pape*

*Título: Sin título*



*Figura 30*

*Autor: Käthe Kollwitz*

*Técnica: Carboncillo*

*Título: Autorretrato*

*1925*



*Figura 30*

*Autor: Desconocido*

*Técnica: Carboncillo  
sobre papel*

*Título: Sin título*



*Figura 31*

*Autor: Desconocido*

*Técnica: Mixta*

*Título: "Vladimir Putin"*



Figura 31  
Autor: Desconocido  
Técnica: Mixta  
Título: "Francisco I"  
2020



Figura 33  
Autor: Desconocido  
Técnica: Fotografía  
Título: Vendedor ambulante de nieves  
1945



Figura 32  
Autor: Leonardo Da Vinci  
Técnica: Tiza roja sobre papel  
Título: Autorretrato  
1513



Figura 33  
Autor: Nacho López  
Técnica: Fotografía  
Título: Repartidor de periódicos en bicicleta  
1949



Figura 32  
Autor: Rembrandt  
Técnica: Grabado  
Título: "Autorretrato"  
1652



Figura 33  
Autor: Nacho López  
Técnica: Fotografía  
Título: Panadero  
1950



*Figura 34*

*Autor: Fondo Casasola*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Voceadores"*

*1925*



*Figura 35.1*

*Autor: Luis Buñuel / Gabriel Figueroa*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Los Olvidados"*

*1950*



*Figura 34*

*Autor: Nacho López*

*Técnica: Fotografía*

*Título: Desconocido*

*1951*



*Figura 35.2*

*Autor: Luis Buñuel / Gabriel Figueroa*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Los Olvidados"*

*1950*



*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador sobre papel*

*Título: "Durmiente"*

*2012*



*Figura 35.3*

*Autor: Nacho López*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Cuando una mujer guapa parte plaza"*

*1953*





*Figura 35.4*

*Autor: Héctor García*

*Técnica: Fotografía*

*Título: Contradicción y fragilidad*

*1951*



*Figura 35.7*

*Autor: Luis Buñuel / Gabriel Figueroa*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Los Olvidados"*

*1950*



*Figura 35.5*

*Autor: Oscar Colorado*

*Técnica: Fotografía*

*Título: Vida de un ferrocarrilero*



*Figura 35.8*

*Autor: Luis Buñuel / Gabriel Figueroa*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Los Olvidados"*

*1950*



*Figura 35.6*

*Autor: Héctor García*

*Técnica: Fotografía*

*Título: Atisbando el porvenir*



*Figura 35.9*

*Autor: Luis Buñuel / Gabriel Figueroa*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Los Olvidados"*

*1950*



*Figura 36*  
*Autor: Gabriel Vargas*  
*Técnica: Acuarela*  
*Título: Todos somos Barrón*



*Figura 38*  
*Autor: Desconocido*  
*Técnica: Fotografía*  
*Título: "Tintan"*  
*1947*



*Figura 36*  
*Autor: Gabriel Vargas*  
*Técnica: Acuarela*  
*Título: La familia Barrón*



*Figura 38*  
*Autor: Nacho López*  
*Técnica: Fotografía*  
*Título: Sin título*  
*1951*



*Figura 37*  
*Autor: Ricardo Ortiz Armas*  
*Técnica: Fotografía*  
*Título: "Bendito Andamiaje"*  
*2022*



*Figura 38*  
*Autor: Desconocido*  
*Técnica: Fotografía*  
*Título: "Cantinflas"*



*Figura 39*  
*Autor: Ricardo Ortiz Armas*  
*Técnica: Fotografía*  
*Título: "Descansando"*  
*2013*



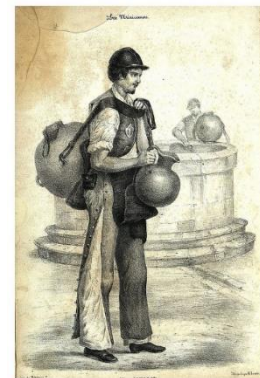
*Figura 41*  
*Autor: Nacho López*  
*Técnica: Fotografía*  
*Título: "La sabia de los hongos"*  
*1951*



*Figura 40*  
*Autor: Desconocido*  
*Técnica: Litografía*  
*Título: El sereno*  
*Publicación: Los Mexicanos pintados por sí mismos*  
*Siglo XIX*



*Figura 42*  
*Autor: Gottfried Helnwein*  
*Técnica: Fotografía*  
*Título: Fe, esperanza y caridad*  
*2012*



*Figura 40*  
*Autor: H. Iriarte*  
*Técnica: Litografía*  
*Título: El aguador.*  
*Publicación: Los Mexicanos pintados por sí mismos*  
*Siglo XIX*



*Figura 43*  
*Autor: Desconocido*  
*Técnica: Fotografía*  
*Título: "Retablo"*



Figura 44

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Fotografía

Título: "Anonimato"



Figura 46

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Fotografía

Título: Instrumento para copia de ángulos



Figura 44

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Dibujo en computadora

Título: "Geometrización"



Figura 47

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Fotografía

Título: Instrumento para copia de ángulos

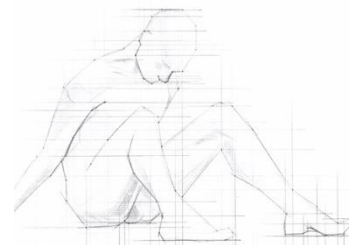


Figura 45

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz de color sobre papel

Título: "Andamiaje humano"

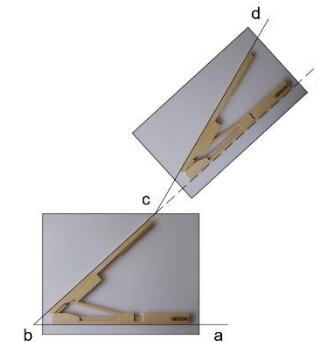


Figura 48

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Fotografía

Título: Instrumento para copia de ángulos

2018

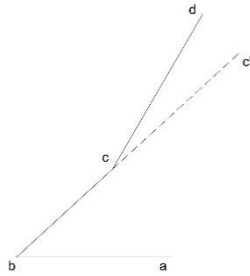


Figura 49

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Dibujo a computadora

Título: Estudio de ángulos

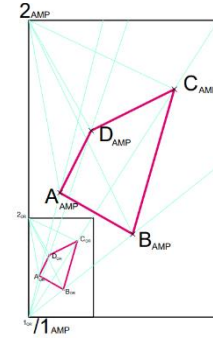


Figura 52

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Dibujo a computadora

Título: Principio geométrico del funcionamiento de la maquina

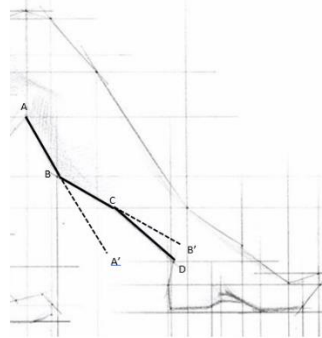


Figura 50

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz

Título: Estudio de ángulos

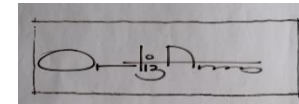


Figura 53

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Firma autógrafa



Figura 51

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Dibujo digital

Título: Síntesis de la forma



Figura 54

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Graficas de descomposición de movimientos





*Figura 55*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz  
sepia sobre papel*

*Título: Aguador*



*Figura 58*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz  
sobre papel*

*Título: Graficas de  
descomposición de  
movimientos*

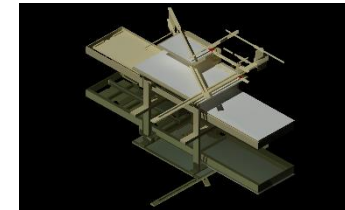


*Figura 56*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz  
sobre papel*

*Título: Graficas de  
descomposición de  
movimientos*



*Figura 59*

*Autor: Eduardo  
Sánchez Rubio*

*Técnica: Digital*

*Título: Máquina de  
dibujo*



*Figura 57*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz  
sobre papel*

*Título: Cristo  
crucificado*



*Figura 60*

*Autor: Eduardo  
Sánchez Rubio*

*Técnica: Digital*

*Título: Máquina de  
dibujo*



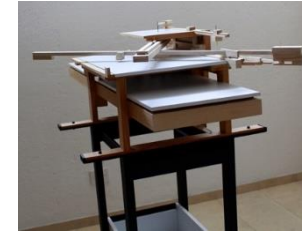
*Figura 61*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*



*Figura 64*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*



*Figura 62*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*



*Figura 65*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*



*Figura 63*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*



*Figura 66*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*





Figura 67

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Fotografía

Título: "Máquina de dibujo"

2022



Figura 70

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Fotografía

Título: "Máquina de dibujo"

2022



Figura 68

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Fotografía

Título: "Máquina de dibujo"

2022

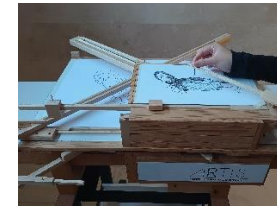


Figura 71

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Fotografía

Título: "Máquina de dibujo"

2022



Figura 69

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Fotografía

Título: "Máquina de dibujo"

2022



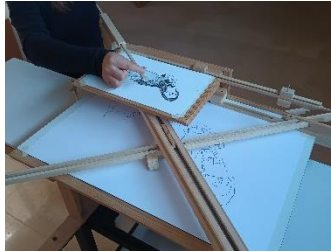
Figura 72

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Fotografía

Título: "Máquina de dibujo"

2022



*Figura 73*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*



*Figura 76*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*



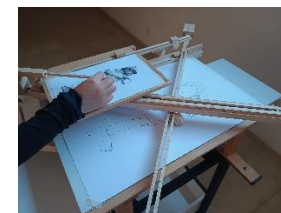
*Figura 74*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*



*Figura 77*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*



*Figura 75*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*



*Figura 78*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Fotografía*

*Título: "Máquina de dibujo"*

*2022*



*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador  
sobre papel*

*Título: "Partida"*

*2012*



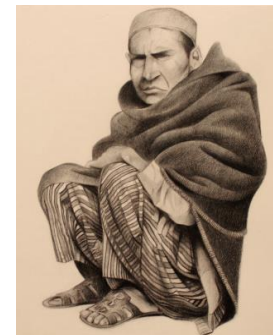
*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso*

*2005*



*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz  
sobre papel*

*Título: "Abrigado"*

*2014*



*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de  
color sobre papel*

*Título:  
"Revolucionario"*



*Imagen S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Carolina*

*2007*



*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: "Campesino"*



*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: "Protección  
materna"*

*2014*



*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Un pulquito*

*2016*



*Figura 79*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador  
sobre papel*

*Título: "Durmiente"*

*2012*



*Figura 80*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: "Sabio"*

*2012*



*Figura 83*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: "Serenidad"*

*2019*



*Figura 81*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: "Dulce sueño"*

*2022*



*Figura 84*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz  
sobre papel*

*Título: "Exigiendo"*

*2022*



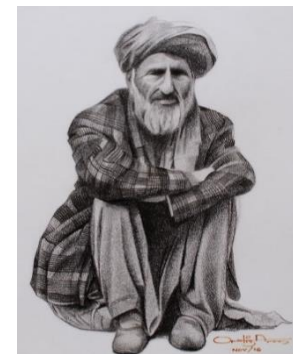
*Figura 82*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: "Aceptación"*

*2018*



*Figura 85*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz  
sobre papel*

*Título:  
"Experiencia"*

*2014*



*Figura 86*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Lápiz sobre papel*

*Título: "Susplicacia"*

*2014*



*Figura 89*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Lápiz de color sobre papel*

*Título: "Fe ciega"*

*2015*



*Figura 87*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Lápiz sobre papel*

*Título: "Abrigado"*

*2014*



*Figura 90*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Lápiz de color sobre papel*

*Título: "Resistencia"*

*2022*



*Figura 88*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Lápiz de color sobre papel*

*Título: "Horizonte"*

*2014*



*Figura 91*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador sobre papel*

*Título: "Partida"*

*2012*





*Figura 92*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: "De pie"*

*2013*



*Figura 95*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: "Estoicismo"*

*2015*



*Figura 93*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: "Protección  
materna"*

*2014*



*Figura 96*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: "Esperanza"*



*Figura 94*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: "Maternidad  
forzada"*

*2014*



*Figura 97*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: "Miedo"*





*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: Campesino*

*2014*



*Figura 100*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: Zapatista*



*Figura 98*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: "Campesino"*



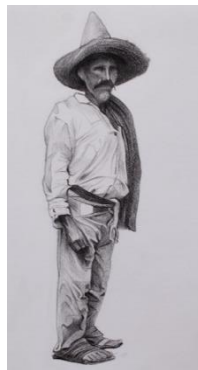
*Figura 101*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: ¿Gustas?*

*2018*



*Figura 99*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: Campesino*

*2014*



*Figura 102*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: "Un taco"*



*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Charrito*

*2016*



*Figura 105*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: "Muerte"*

*2021*



*Figura 103*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: "Pulqueando I"*



*Figura 106*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: "Peladito"*

*2021*



*Figura 104*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: Pulqueando II*

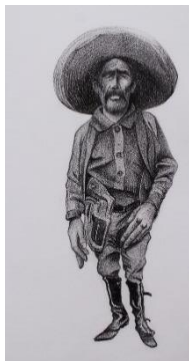


*Figura 107*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz de color  
sobre papel*

*Título: "Charrito"*



*Figura 108*  
*Autor: Ricardo Ortiz Armas*  
*Técnica: Lápiz de color sobre papel*  
*Título: "Revolucionario"*



*Figura 111*  
*Autor: Ricardo Ortiz Armas*  
*Técnica: Lápiz sobre papel*  
*Título: Charrito*  
*2016*



*Figura 109*  
*Autor: Ricardo Ortiz Armas*  
*Técnica: Lápiz sobre papel*  
*Título: Charrito*  
*2017*



*Figura 112*  
*Autor: Ricardo Ortiz Armas*  
*Técnica: Lápiz sobre papel*  
*Título: Charrito*  
*2016*



*Figura 110*  
*Autor: Ricardo Ortiz Armas*  
*Técnica: Lápiz sobre papel*  
*Título: Charrito*  
*2016*



*Figura 113*  
*Autor: Ricardo Ortiz Armas*  
*Técnica: Lápiz sobre papel*  
*Título: Campesino*  
*2016*



Figura 114

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Campesino

2016



Figura 117

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Campesino

2017



Figura 115

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Charrito

2016



Figura 118

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Charrito

2016



Figura 116

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Un pulquito

2016



Figura 119

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Desilusión

2018



Figura 120

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Opositor

2018



Figura 122

Autor: Ricardo Ortiz Armas, copia de Ernesto García Cabral

Técnica: Lápiz de color sobre papel

Título: "Pordiosero Cabral I"



Figura 121

Autor: Ricardo Ortiz Armas

Técnica: Lápiz sobre papel

Título: Abogados

2018



Figura 123

Autor: Ricardo Ortiz Armas, copia de Ernesto García Cabral

Técnica: Lápiz de color sobre papel

Título: "Pordiosero Cabral II"



Figura S/N

Autor: Ricardo Ortiz Armas, copia de Dibujante decimonónico desconocido

Técnica: Rotulador y plumón de aceite

Título: Cayetano Gómez y Pérez

2022



Figura 124

Autor: Ricardo Ortiz Armas, copia de Rogelio Naranjo

Técnica: Rotulador sobre papel

Título: "Naranjo"





Figura 125

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de Andrés  
Audiffred

Técnica: Rotulador y  
lápiz de color sobre  
papel

Título: "Peladito"



Figura 128

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de Ernesto  
García Cabral

Técnica: Lápiz de color  
sobre papel

Título: Cabral



Figura 126

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de Rogelio  
Naranjo

Técnica: Rotulador sobre  
papel

Título: Naranjo



Figura 129

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de Ernesto  
García Cabral

Técnica: Rotulador sobre  
papel

Título: Cabral



Figura 127

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de Rogelio  
Naranjo

Técnica: Rotulador sobre  
papel

Título: Naranjo



Figura 130

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de Gabriel  
Vargas

Técnica: Rotulador y  
lápiz de color sobre  
papel

Título: "Regino Burrón"



Figura 131

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de Eduardo  
Ríos, Rius

Técnica: Rotulador sobre  
papel

Título: "Rius"



Figura 134

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de Eduardo  
Ríos, Rius

Técnica: Rotulador sobre  
papel

Título:



Figura 132

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de Eduardo  
ríos, Rius

Técnica: Rotulador sobre  
papel

Título: Agachados



Figura 135

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de Eduardo  
Ríos, Rius

Técnica: Rotulador sobre  
papel

Título: "Rius"



Figura 133

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de Eduardo  
Ríos, Rius

Técnica: Rotulador sobre  
papel

Título:



Figura 136

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de  
Dibujante decimonónico  
desconocido

Técnica: Rotulador y  
plumón de aceite

Título: Cayetano Gómez  
y Pérez

2022





Figura 137

Autor: Ricardo Ortiz Armas, copia de Dibujante decimonónico desconocido

Técnica: Rotulador y plumón de aceite

Título: Porfirio Díaz

2022



Figura 140

Autor: Ricardo Ortiz Armas, copia de Dibujante decimonónico desconocido

Técnica: Rotulador y plumón de aceite

Título: Antonio Mercenario

2022



Figura 138

Autor: Ricardo Ortiz Armas, copia de Dibujante decimonónico desconocido

Técnica: Rotulador y plumón de aceite

Título: Porfirio Díaz

2022



Figura 141

Autor: Ricardo Ortiz Armas, copia de Dibujante decimonónico desconocido

Técnica: Rotulador y plumón de aceite

Título: Rafael Rebollar

2022



Figura 139

Autor: Ricardo Ortiz Armas, copia de Dibujante decimonónico desconocido

Técnica: Rotulador y plumón de aceite

Título: José Joaquín Terrazas

2022



Figura 142

Autor: Ricardo Ortiz Armas, copia de Dibujante decimonónico desconocido

Técnica: Lápiz de color sobre papel

Título: Tiburcio Montiel

2022



Figura 143

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de  
Dibujante decimonónico  
desconocido

Técnica: Lápiz de color  
negro sobre papel

Título: Mariano  
Villanueva y Francesconi

2022



Figura 146

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de  
Dibujante decimonónico  
desconocido

Técnica: Lápiz de color  
negro sobre papel

Título: Francisco I.  
Madero

2022



Figura 144

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de  
Dibujante decimonónico  
desconocido

Técnica: Lápiz de color  
negro sobre papel

Título: Blas Balcárcel

2022



Imagen 147

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas

Técnica: Rotulador sobre  
papel

Título: San Jerónimo

2018



Figura 145

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas, copia de  
Dibujante decimonónico  
desconocido

Técnica: Rotulador y  
plumón de aceite

Título: Justino Fernández

2022



Imagen S/N

Autor: Ricardo Ortiz  
Armas

Técnica: Rotulador y  
plumón de aceite  
sobre papel

Título: Desnudo

2017



*Imagen 148*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador y plumón de aceite sobre papel*

*Título: Desnudo*

*2017*



*Imagen 151*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Lápiz de color sobre papel*

*Título: Desnudo*

*2017*



*Imagen 149*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador y plumón de aceite sobre papel*

*Título: Desnudo*

*2017*



*Imagen 152*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Lápiz de color sobre papel*

*Título: Desnudo*

*2014*



*Imagen 150*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Lápiz de color sobre papel*

*Título: Desnudo*

*2017*



*Imagen 153*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Lápiz sobre papel*

*Título: Carolina*

*2007*



*Figura 154*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Sofía Álvarez  
1998*



*Figura 157*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso  
2004*



*Figura 155*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso  
2003*



*Figura 158*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso  
2004*

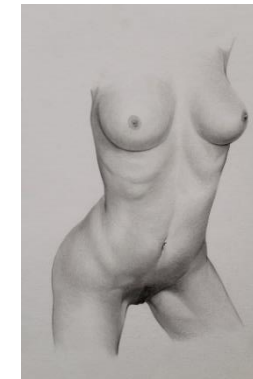


*Figura 156*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso  
2003*



*Figura 159*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso  
2004*



*Figura 160*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso*

*2004*



*Figura 163*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso*

*2005*



*Figura 161*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso*

*2005*



*Figura 164*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso*

*2005*



*Figura 162*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso*

*2005*



*Figura 165*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Lápiz sobre  
papel*

*Título: Torso*

*2005*





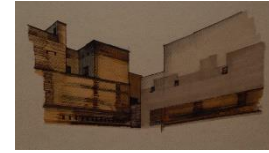
*Figura 166*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Lápiz*

*Título: Desnudo*

*2005*



*Figura 167*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador y plumón de aceite sobre papel*

*Título: Volumetría urbana II*



*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador sobre papel*

*Título: Iglesia barroca*



*Figura 168*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador y plumón de aceite sobre papel*

*Título: Remodelación en la Habana*

*2013*



*Figura S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador y plumón de aceite sobre papel*

*Título: Volumetría urbana I*

*2013*



*Figura 169*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador y plumón de aceite sobre papel*

*Título: Volumetría urbana I*

*2013*



*Imagen 170*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador y plumón de aceite sobre papel*

*Título: Volumetría urbana III*

*2013*



*Figura 173*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador sobre papel*

*Título: Cúpulas Queretanas*



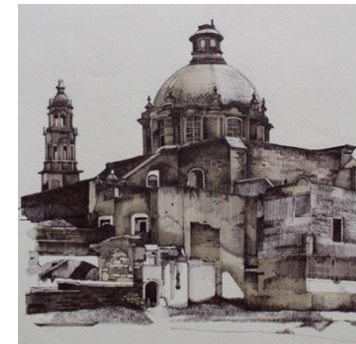
*Figura 171*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador y plumón de aceite sobre papel*

*Título: Construyendo*

*2013*



*Figura 174*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador sobre papel*

*Título: Arquitectura sacra*

*2022*



*Figura 172*

*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador sobre papel*

*Título: Calles de Guanajuato*



*Figura 175*

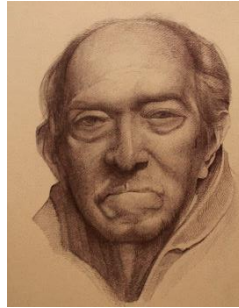
*Autor: Ricardo Ortiz Armas*

*Técnica: Rotulador sobre papel*

*Título: Barroco*

*2022*





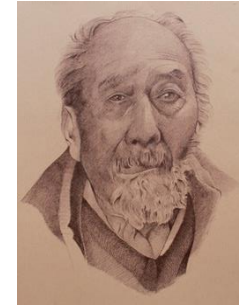
*Imagen S/N*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: DON TOÑO*

*2022*



*Figura 178*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador  
sobre papel*

*Título: DON  
FEDERICO*



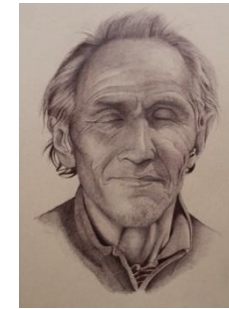
*Figura 176*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: MARIANITA*

*2022*



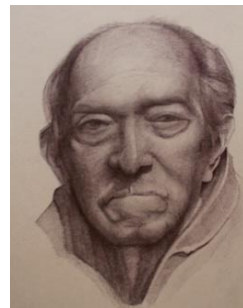
*Figura 179*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador  
sobre papel*

*Título: JULIAN*

*2022*



*Imagen 177*

*Autor: Ricardo Ortiz  
Armas*

*Técnica: Rotulador sobre  
papel*

*Título: DON TOÑO*

*2022*



*Figura S/N*

*Autor: Desconocido*

*Técnica: Fotografía*

*Título: Observando*



*Figura 180*  
*Autor: Desconocido*  
*Técnica: Fotografía*  
*Título: Observando*



*Figura 183*  
*Autor: Trabajo colectivo*  
*Técnica: fotografía, lápiz y plumón*  
*Título: Etapas del proceso*



*Figura 181*  
*Autor: Trabajo colectivo*  
*Técnica: Lápiz sobre albanene*  
*Título: Análisis y síntesis*



*Figura 184*  
*Autor: Trabajo colectivo*  
*Técnica: Plumón sobre papel Kraft*  
*Título: Análisis y síntesis*



*Figura 182*  
*Autor: Trabajo colectivo*  
*Técnica: Plumón sobre papel Kraft*  
*Título: Análisis y síntesis*



*Figura 185*  
*Autor: Varios*  
*Técnica: Plumón sobre papel Kraft*  
*Título: Análisis y síntesis*



*Figura 186*

*Autor: Trabajo colectivo*

*Técnica: fotografía, lápiz y plumón*

*Título: Etapas del proceso*



*Figura 189*

*Autor: Trabajo colectivo*

*Técnica: Plumón sobre papel Kraft*

*Título: Detalle de polígonos y planos con ashurados*



*Figura 187*

*Autor: Trabajo colectivo*

*Técnica: fotografía, lápiz y plumón*

*Título: Etapas del proceso*



*Figura 190*

*Autor: Trabajo colectivo*

*Técnica: Plumón sobre papel Kraft*

*Título: Detalle de polígonos y planos con ashurados*



*Figura 188*

*Autor: Trabajo colectivo*

*Técnica: fotografía, lápiz y plumón*

*Título: Etapas del proceso*



*Figura 191*

*Autor: Trabajo colectivo*

*Técnica: Plumón sobre papel Kraft*

*Título: Detalle de polígonos y planos con ashurados*



*Figura 192*

*Autor: Trabajo colectivo*

*Técnica: Plumón sobre papel Kraft*

*Título: Detalle de polígonos y planos con ashurados*



*Figura 195*

*Autor: Trabajo colectivo*

*Técnica: Fotomontaje*

*Título: Montaje sobre retablo*



*Figura 193*

*Autor: Trabajo colectivo*

*Técnica: Plumón sobre papel Kraft*

*Título: Detalle de polígonos y planos con ashurados*



*Figura 196*

*Autor: Trabajo colectivo*

*Técnica: Fotomontaje*

*Título: Montaje sobre retablo*



*Figura 194*

*Autor: Trabajo colectivo*

*Técnica: Fotomontaje*

*Título: Montaje sobre retablo*