

un año de diseñarte

mm1

En el diseño, la educación, el arte y la cultura

Universidad Autónoma Metropolitana

Rector General

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

Secretario General

Dr. José Antonio de los Reyes Heredia

Unidad Azcapotzalco

Rector de la Unidad Azcapotzalco

Dr. Roberto Javier Gutiérrez López

Secretario de Unidad

Mtra. Verónica Arroyo Pedroza

Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Dr. Marco Vinicio Ferruzca Navarro

Secretaría Académica de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

Jefe de Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo

Dr. Jorge Gabriel Ortiz Leroux

Un año de diseñarte. mm1 es una publicación anual editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, para el Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, Área de Semiótica del Diseño. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda San Juan de Dios, delegación Tlalpan, CP. 14387, CDMX. y Av. San Pablo Núm. 180, Edif. H, planta baja, Col. Reynosa Tamaulipas, Azcapotzalco, CP. 02200, Ciudad de México, Tel: 53189000.

Correo electrónico: mm1.revista@gmail.com

Editor Responsable: Mtra. María Teresa Olalde Ramos y

Mtro. Mauricio Alejandro Cárdenas Tapia

Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título N° 04-2013-121213292100-102; ISSN: 1665-0964, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor

Certificado de Licitud de Título: 11588; Certificado de Licitud de Contenido: 8147; ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Tinta Negra editores, ubicados en 2da. Modesto Lechuga No. 13 CP. 09200, Ciudad de México. Se terminó de imprimir el 29 de julio de 2018, con un tiraje de 500 ejemplares.

Imagen de Portada: Mtro. Luis Argudín

Diseño de portada: Mtro. Jonathan Adán Ríos Flores / DCG. Jonathan Uriel Moreno Pérez

Diseño editorial: DCG. Tzindeh Jiménez Corredor

Corrección de estilo: Tinta Negra Editores

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

un año de diseñarte

mm1

Editor-compiler

Mtra. María Teresa Olalde Ramos
Mtro. Mauricio Alejandro Cárdenas Tapia

Consejo Editorial de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Dr. Gabriel Salazar Contreras

Mtra. Irma López Arredondo

Dra. Elizabeth Espinosa Dorantes

DI. Eduardo Ramos Watanave

Mtro. Luis Yoshiak Ando Ashijara

Mtro. Luis Franco Arias Ibarro

Mtra. Gloria María Castorena Espinosa

Comité Editorial de Publicaciones Unitarias y Periódicas de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Dr. Francisco Gerardo Toledo Ramírez

Mtra. Irma López Arredondo

Mtra. Gloria María Castorena Espinosa

Dr. Gabriel Salazar Contreras

Dr. Eduardo Langagne Ortega

Consejo Editorial MM1

Dr. Luis Jorge Soto Walls

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco

Dr. Luis Rodríguez Morales

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa

Mtro. Daniel Casarrubias Castrejón

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco

Mtra. Luisa Regina Martínez Leal

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco

Mtra. María Teresa Olalde Ramos

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco

Mtra. María Elvia Buelna Serrano

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco

un año de diseñarte mm1 es una revista anual que presenta artículos originales e inéditos de trabajos individuales y colectivos, resultados parciales o finales de investigaciones sobre el diseño y el arte, desde una perspectiva interdisciplinar que conduce a los investigadores a recorrer caminos mediante la cultura, los procesos educativos y la interpretación de la imagen.

Sus secciones "Diseño y cultura", "Educación" y "Semiótica" son espacios para la publicación de investigaciones, así como otras de divulgación: "Reflexiones" y "Dossier artístico", en donde se incluyen reseñas de libros y exposiciones artísticas. Es importante señalar que con la finalidad de ofrecer un alto nivel de calidad en cuanto al material que se publica, los textos son arbitrados, además se recurre a evaluadores externos.

Fe de erratas



En el número 18, año 2016, publicado en septiembre de 2017, en la página 161.

Dice: Manuel de la Cera Parada y Alonso

Debe decir: Manuel de la Cera Alonso y Parada

En el índice del mismo número, el orden de dos artículos están invertidos.

Dice: **101** La Boda Lagarta. Lenguaje y representación de un rito chontal en San Pedro Humelula, Oaxaca / Norma Patiño

115 Materialización de la fantasía al objeto. Artículos coleccionables y su valor simbólico /Roberto Adrián García Madrid y Blanca Estela López Pérez

Debe decir: **101** Materialización de la fantasía al objeto. Artículos coleccionables y su valor simbólico /Roberto Adrián García Madrid y Blanca Estela López Pérez

115 La Boda Lagarta. Lenguaje y representación de un rito chontal en San Pedro Humelula, Oaxaca / Norma Patiño.

ÍNDICE

9 Presentación

/// DISEÑO y CULTURA

13 La descripción pormenorizada en la cartografía. El caso del Cuartel I en el Plano Oficial de la Ciudad de México 1900

María Esther Sánchez Martínez

49 Arte y paisaje en la renovación urbana. El caso de Puget Sound

Guillermo Díaz Arellano

65 Máquinas y humanidad en el diseño

Alma Karina Méndez Almazán

75 Mercados mexicanos: *ateliers* de religiosidad-es

Guadalupe Sánchez Álvarez

/// EDUCACIÓN

87 Hacia una enseñanza integral de la fotografía (reedición)

Marco A. Marín Álvarez, Francisco Rojas Caldelas y

Nancy Alejandra Noriega Tovilla

101 Sistema de Visualización de Información para los Posgrados de la División de Ciencias y Artes para el Diseño. UAM, Azcapotzalco

Gustavo Iván Garmendia Ramírez, Alberto Álvarez Hernández y

Lourdes Elsa Cabrera Jiménez

/// SEMIÓTICA y ARTE

- 115** Sobre la sintaxis del lenguaje visual
Ma. Teresa Olalde Ramos
- 133** Una fagopolítica artística: Las performANCENAS de César Martínez Silva
María Luisa González Aguilera
- 147** Presencia del arte público en el espacio universitario
Andrea Marcovich Padlog y Ana Isabel Vicente Vidal Arcos

/// DOSSIER ARTÍSTICO

- 165** **Luis Argudín**

Presentación

El Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo presenta el Anuario *un año de diseñarte, mm1*, publicación que apoya la difusión de la investigación en torno al diseño, el arte y disciplinas afines. Los artículos presentados son originales e inéditos: muestran los resultados parciales o finales de trabajos individuales o colectivos sobre las diversas manifestaciones del arte y las distintas ramas del diseño.

Con el mismo espíritu que dio origen a este anuario, el número 19, correspondiente a 2017, se presenta como un espacio de análisis y reflexión, en el que se incluyen nueve trabajos con diferentes temáticas relacionadas con el diseño, desde una perspectiva interdisciplinar, en la que los investigadores nos adentran en el campo de la cultura, los procesos educativos y la interpretación de significados desde la semiótica y el arte.

En la sección de "Diseño y Cultura" se incluyen interesantes trabajos de investigación como el de la Mtra. María Esther Sánchez Martínez, titulado "La descripción pormenorizada en la cartografía. Reflejo de las tensiones urbanas en el Cuartel I, Ciudad de México 1900", en el que muestra la imagen de la metrópoli detenida en el tiempo y en el espacio, a través de una cartografía que nos relata las necesidades y anhelos de una ciudad, en el último tercio del siglo XIX durante el gobierno de Porfirio Díaz. Un artículo de importancia

para la ciudadanía es el escrito por el Dr. Guillermo Díaz Arellano sobre "Arte y paisaje en la renovación urbana, el caso de *Puget Sound*", en éste lo describe y muestra como una expresión de nuevas formas de urbanización, con alternativas amigables para los humanos y la naturaleza.

Con un tema poco común, Alma Karina Méndez Almazán nos introduce a las "Máquinas y humanidad en el diseño" y expresa una serie de preocupaciones en torno a la evolución de las máquinas y su interrelación con los humanos. No menos sugestivo es el argumento que nos exterioriza la Mtra. Guadalupe Sánchez Álvarez, con "Mercados mexicanos: *ateliers* de religiosidades," mediante el cual nos lleva por un recorrido cultural, en el que nos describe las dinámicas que se viven en estos espacios como la brujería, la curandería y la santería, prácticas realizadas en la mayoría de los mercados de México.

La sección de "Educación" nos permite conocer a un grupo de profesores investigadores de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, que se han dado a la tarea de estudiar diferentes metodologías sobre la enseñanza como se evidencia en su texto "Hacia una enseñanza integral de la fotografía (reedición)"; ellos develan un modelo de registro de este tipo de imágenes y la verbalización del proceso de elaboración de éstas, con un registro de seis conceptos que deben ser

identificados en todas y cada una de sus tomas, haciendo visible la plenitud del proceso fotográfico desde este enfoque pedagógico.

Otro grupo de investigadores plantea el "Diseño del sistema de visualización de información para el posgrado de CYAD Azcapotzalco", en éste nos comparte el origen y la trayectoria de esta línea de posgrado, así como un modelo académico y organizativo sobre un sistema digital de visualización de datos, que apoya el seguimiento de alumnos en su estancia académica y en sus trabajos de investigación.

En la sección de "Semiótica y Arte" se incluye el artículo "Sobre la sintaxis del lenguaje visual", en el que se delinean los argumentos de la percepción visual, presentados por la escuela Gestalt, que han servido de base para el desarrollo de una propuesta de sintaxis del lenguaje visual; ésta, si bien en un momento fue utilizada por artistas, también lo han hecho los diseñadores desde la propuesta pedagógica de la Bauhaus.

Otra investigación de envergadura es la de la maestra María Luisa González Aguilera, quien nos habla del *performance*, desde "Una fagopolítica artística: Las performancenas de César Martínez Silva"; ella nos dice que, para éste y otros personajes del mundo del arte, ser artista es ya un hecho político. Describe cómo en sus "performancenas", Martínez nos propone no sólo observar, sino consumir la obra de arte; no sólo participar, sino disentir de las políticas del arte que promueven la producción de objetos conservables. Estamos habituados a la contemplación, somos convocados a la incorporación; acostumbrados a la receptividad, somos invitados a la coparticipación.

En "Presencia del arte público en el espacio universitario," la maestra Andrea Marcovich Padlog y

Ana Isabel Vicente Vidal Arcos recorren los diferentes espacios escultóricos ubicados en jardines de universidades y analizan el impacto estético y cultural que pueden tener las obras de arte en la formación integral de los estudiantes universitarios.

La sección de "Dossier artístico" expone la obra del artista Luis Argudín, reconocido pintor mexicano, quien ha participado en más de 36 exposiciones individuales y colectivas. Su trabajo clásico y ortodoxo se muestra por medio de estrategias pictóricas con elementos académicos de las viejas escuelas del realismo, similar a las imágenes barrocas y neoclásicas. Gracias a su educación artística en Europa pudo encontrarse con algunos movimientos antiguos de vanguardia de los años setenta, como el informalismo materialista y el arte abstracto, que están presentes en su producción artística desde 1991. Elementos característicos de su obra son el uso de la luz y la sombra que utiliza para retratar la naturaleza en todas sus expresiones: reino animal, humanidad, muerte, belleza o misterio.

En este marco de trabajo investigativo, el anuario representa un amplio canal de comunicación entre los interesados en los campos del diseño y el arte. Por ello, agradecemos el gran entusiasmo y colaboración de quienes a lo largo de los años han compartido con nosotros sus artículos y han sido lectores asiduos y compañeros constantes.

MTRA. MARÍA TERESA OLALDE RAMOS



DISEÑO y CULTURA



María Esther Sánchez Martínez*

La descripción pormenorizada en la cartografía. El caso del Cuartel I en el Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900

Resumen

El Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900 ofrece la imagen de la metrópoli detenida en el tiempo y en el espacio. Una primera lectura pone de manifiesto la representación moderna de la urbe a través de una traza ordenada y homogénea. El análisis contextualizado del plano nos permite comprender su propósito y los ideales que le dieron sustento. “Clasificar al mundo es apropiarse de él”, diría Harley (2015:204), en este sentido, la cartografía confecciona el relato de una ciudad que da cuenta de los intereses y anhelos que recorrieron el último tercio del siglo XIX durante el gobierno de Porfirio Díaz. El presente texto forma parte de una serie de ocho artículos que están orientados a exhibir los diferentes rostros de la capital de la República a través del análisis pormenorizado de cada uno de los cuarteles o demarcaciones en que estaba dividida en 1900. El cual brindará un panorama de los diferentes rostros de la ciudad en un mismo tiempo sobre un mismo territorio. Para el caso concreto del Cuartel I la descripción pormenorizada y su contextualización propicia la comprensión de las particularidades de esa zona del territorio, la relación entre unas partes con otras y la razón de ser de la ubicación de determinado tipo de equipamiento.

*Profesora investigadora, UAM Azcapotzalco, México.
maria.alrededordelmundo@gmail.com

Palabras clave: Ciudad de México, Porfiriato, cartografía, Cuartel I, siglo XIX.

Abstract

The Official Plan of Mexico City, 1900 offers the image of the metropolis detained in time and space. A first reading reveals the modern representation of the city through an ordered and homogeneous layout. The contextual analysis of the plane allows us to understand its purpose and the ideals that gave it sustenance. "To classify the world is to appropriate it", Harley would say (20015: 204), in this sense the cartography makes the story of a city that accounts for the interests and desires that ran through the last third of the nineteenth century during the government of Porfirio Diaz. This text is part of a series of eight articles that are designed to show the different faces of the capital of the Republic through the detailed analysis of each of the barracks or demarcations in which it was divided in 1900. It will provide an overview of the different faces of the city at the same time over the same territory. For the specific case of the Cuartel I the detailed description and its contextualization propitiates the understanding of the particularities of that area of the territory, the relationship between some parts with others and the reason of being of the location of a certain type of equipment.

Keywords: Mexico City, Porfiriato, Cartography, Cuartel I, XIX century.

El presente artículo es el primero de una serie de ocho entregas, que tiene como propósito examinar el panorama urbano de la Ciudad de México, desde la perspectiva cartográfica, en las postrimerías del siglo XIX. El *Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900* elaborado por la Compañía Litográfica y Tipográfica, Antigua Casa Montauriol con el aval del Ayuntamiento será el documento de apoyo para acometer la labor (figura 1). La imagen de la urbe ahí representada pone de

manifiesto los deseos y las acciones emprendidas por el régimen porfiriano para lograr que aquella estuviera a la altura de sus contemporáneas europeas. El plano es un testimonio visual que exhibe la transformación y expansión urbanas de la capital; el régimen se vale del discurso de la cartografía para legitimar la puesta en marcha de las políticas urbanas que dieron paso a la imagen de una ciudad moderna, lo cual se muestra en la representación y localización del nuevo equipamiento, en la indicación de la infraestructura, en la red de comunicaciones y en los fraccionamientos habitacionales.

De manera más puntual, el plano representa al territorio de la Ciudad de México ordenado en manzanas y calles, éstas, a su vez, fueron agrupadas en ocho cuarteles numerados de manera consecutiva. Aunque toda división es un artificio, para el Ayuntamiento el sistema resultaba muy útil en el momento de ejercer el control territorial, fiscal y policial de la capital. Del mismo modo, para efectos de este trabajo, el análisis de la urbe se hará considerando la división por demarcaciones, el cual dará pie a la descripción pormenorizada y contextualizada del Cuartel I.¹

En una lectura pormenorizada del plano se evidencian las tensiones que se generaron al poner en funcionamiento las iniciativas con las cuales se pretendía materializar el anhelo de construir una metrópoli a la altura de sus tiempos durante el Porfiriato. De manera más específica, otro

¹ La historia del plano o el análisis del plano como "objeto de estudio en sí mismo" se publicó en un artículo anterior en el *Anuario de Espacios Urbanos 2010*, México: UAM Azcapotzalco, Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo. Lo cual implicó responder a las preguntas sobre la autoría, el proceso de elaboración, las funciones que se le asignaron y el contexto cartográfico.

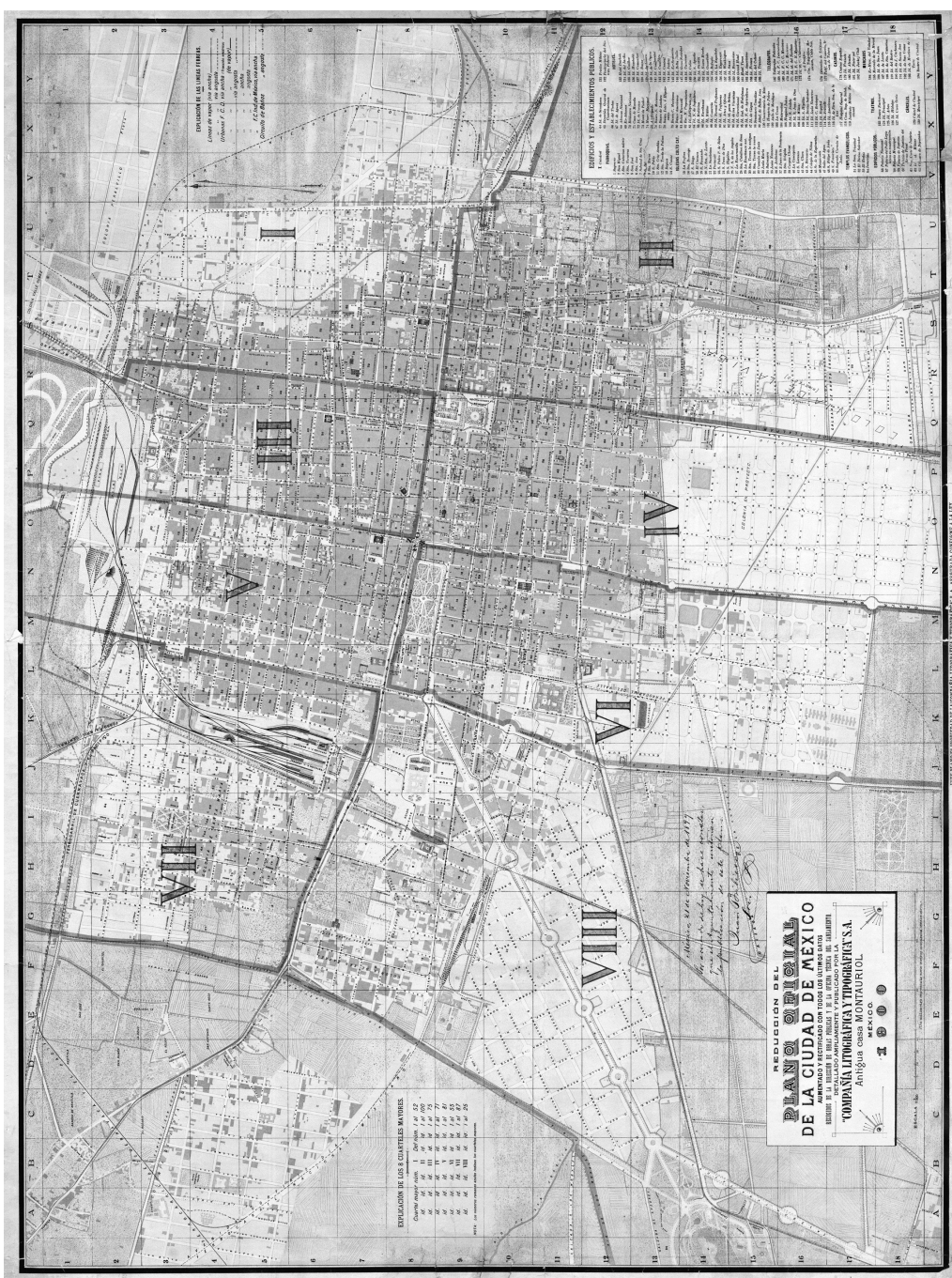


Figura 1: Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900. Fuente: Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM) y Mapoteca Orozco y Berra (moysb).

de los objetivos consiste en dirigir la atención a dos establecimientos que fueron sinónimo de modernidad en el contexto urbano de la Ciudad de México: el mercado de Loreto y el rastro de Peralvillo, en ambos casos se propuso una arquitectura de acuerdo con los requerimientos de su época, transformó su entorno urbano y generaron oposiciones entre los diferentes actores involucrados. Ambos aparecen representados en el plano de 1900 como ejemplo del progreso material alcanzado por el régimen de Porfirio Díaz y son muestra de la transformación y expansión diferenciadas de la capital.

Los cuarteles y la traza

El *Plano de la Ciudad de México, 1900* pone de manifiesto la imagen de una urbe dividida en ocho cuarteles o demarcaciones, cada uno de ellos con un número específico de manzanas, los cuales tenían como propósito mantener el control administrativo, policial y urbano de la capital. Desde el siglo XVII, para organizar y controlar el territorio de la capital, se segmentó en unidades territoriales administrativas llamadas cuarteles mayores y cuarteles menores, éstos a su vez se fraccionaron en unidades más pequeñas denominadas manzanas. El modo de organizar así la urbe posibilitó la creación de padrones para llevar el control de los habitantes y su movilidad dentro del territorio. Otro uso de la división tenía que ver con la inspección comercial y jurídica, pues permitía mantener un sistema de vigilancia y afrontar los problemas sociales. Sonia Lombardo explica que en la segunda mitad del siglo XVIII el sistema de cuarteles fue útil para la ordenación de los servicios públicos, la circulación de vehículos y las obras públicas. En el siglo XIX los padrones se usaron para llevar a cabo las elecciones en diferentes niveles (Lombardo, 2009: 89).

En 1884 se puso en marcha la iniciativa para modificar la división por cuarteles de la capital mexicana; durante este año Joaquín M. Alcívar estaba realizando la actualización de la división territorial. Al mismo tiempo, el encargado de la *Litografía de los Sucesores de Debray* acudió con el presidente del Ayuntamiento para mostrar las pruebas de un plano de la Ciudad de México que estaba en prensa y solicitar algunos números de manzanas y nombres de calles faltantes. El presidente aprovechó la coyuntura para que "sin gasto por parte del Ayuntamiento se hiciera la publicación del plano con la nueva división y el encargado de esta comisión concluyera los trabajos de Alcívar y la Dirección de Obras Públicas revisara el plano de la casa de Debray".² De esta labor resultó el *Plano General de Indicación de la Ciudad de México. Con la nueva división de los cuarteles y nomenclatura de las calles aprobado por el H. Ayuntamiento de 1885 y por el gobierno de Distrito publicado por Debray Suc.ª 1886* (figura 2).

En el plano de 1886 la ciudad quedó dividida en ocho cuarteles mayores, cuatro al norte y cuatro al sur; la línea que dividía en dos al territorio de la ciudad era la avenida que iniciaba en la antigua garita de la Tlaxpana y que concluía en la garita de San Lázaro. A los cuarteles mayores del norte se les asignaron los números impares y a los del sur los números pares; para dividir la ciudad de norte a sur se eligieron las siguientes avenidas:

La primera, cerca de la Garita de Peralvillo (Corona) a la de San Antonio Abad pasando por las calles del Relox y del Rastro, la segunda, de la Garita de Vallejo (Lerdo de Tejada) a la Garita del Niño Perdido (Ocampo) pasando por las calles de Santa Isabel y San Juan. Finalmente,

² AHCM, Fondo Ayuntamiento, sección Demarcaciones cuarteles, vol. 650, exp. 29.

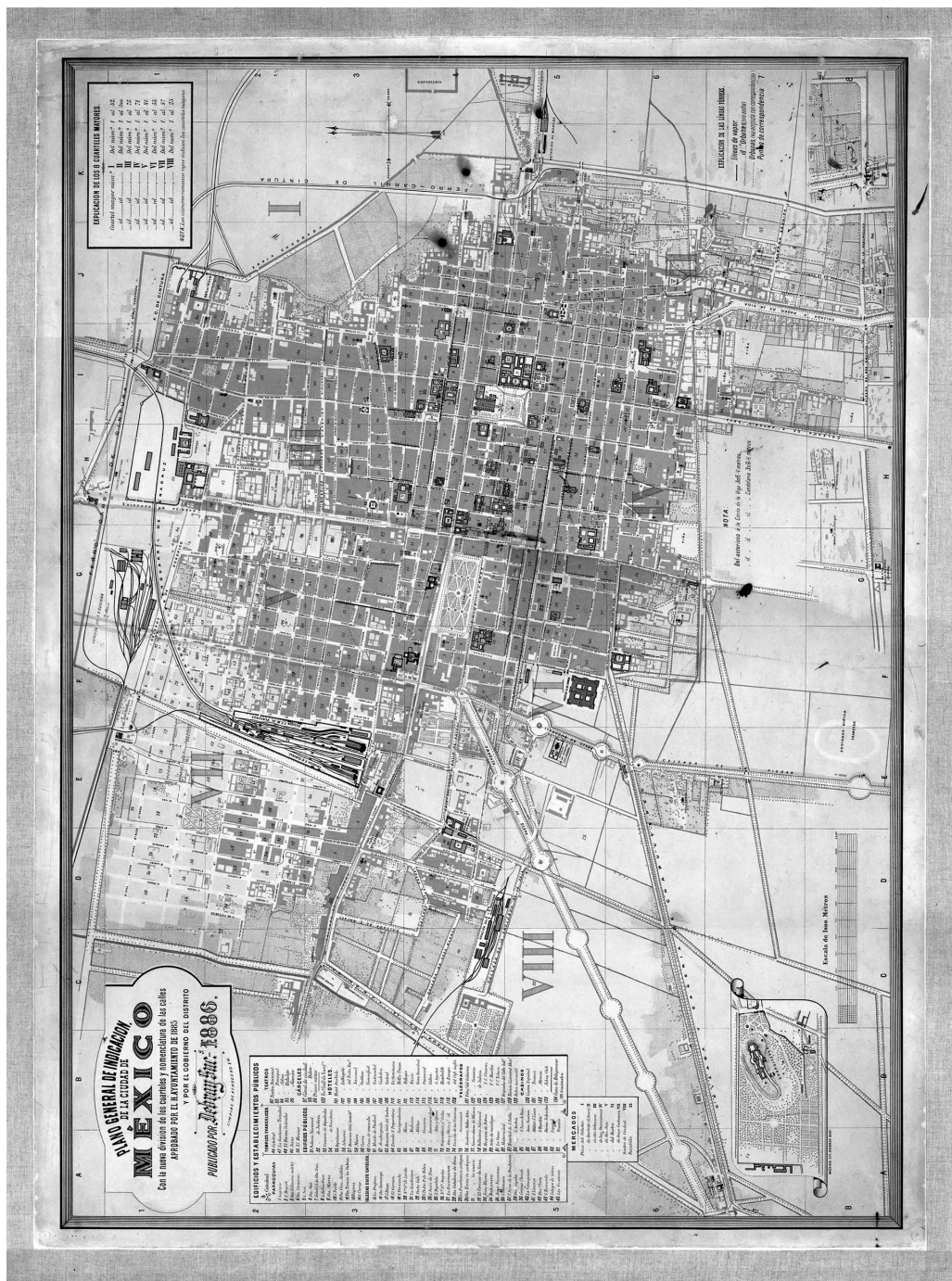


Figura 2: Plano general de la Ciudad de México, 1886. Fuente: Mapoteca Orozco y Berra.

del principio de la Calzada de Nonoalco a la calzada de la Piedad pasando por la avenida Guerrero, calle de Rosales y Paseo de Bucareli.³

En el sistema de numeración de las manzanas se adoptó para el plano de 1886 una numeración independiente para cada uno de los cuarteles; en planos anteriores aquéllas se numeraban considerando el conjunto de la ciudad. La numeración se comenzó por las cercanas al centro para incorporar sin problemas a las nuevas manzanas que surgieran en la periferia. La división en cuarteles menores se suprimió con el propósito de evitar confusiones, como se mencionó, el criterio para esta subdivisión no estaba claro y carecía de relevancia para la época en que se hizo el plano de 1886, este documento conservó la misma nomenclatura, los nombres repetidos se modificaron para evitar confusión, de acuerdo con los expedientes del Ayuntamiento.

En cuanto al plano de la ciudad no habiendo sido levantado por los ingenieros del Ayuntamiento debe considerarse solamente como un plano de indicación, pero en extremo útil no sólo porque llena un vacío sino porque habiendo sido perfeccionado el sistema de división de la ciudad podrá servir para registro municipal mientras que se levanta otro plano oficial más perfecto.⁴

El plano de 1885 fue aprobado y salió con fecha de 1886.⁵ A partir de este documento y por decisión del Ayuntamiento la división de la Ciudad de México quedó establecida en ocho cuarteles, con numeración de las manzanas independiente para cada uno de ellos. El mismo criterio fue

aplicado para los planos posteriores, al menos los realizados por las compañías Debray, Montauriol y la Litográfica y Tipográfica. López (1976: 188) señala que cada demarcación “estaba a cargo de un inspector con un secretario y dos escribientes; una compañía de guardas municipales compuesta de diez oficiales y un número de hombres que variaba conforme a la extensión material del cuartel y el número y condiciones de sus habitantes”. La organización del territorio en ocho demarcaciones para fines fiscales, de vigilancia o de dotación de servicios cumplía un propósito muy claro: mantener el control sobre la capital.

El plano de 1900 también muestra la traza de la metrópoli, ésta da cuenta de dos momentos de transformación morfológica: el de su fundación y el de la incorporación de las nuevas ideas urbanísticas europeas. En el primer caso vemos una traza ortogonal orientada hacia los cuatro puntos cardinales, tiene como elemento central la Plaza Mayor, alrededor de la cual se sitúan los edificios más importantes. En el segundo, la expansión del territorio que tiene como eje la avenida Reforma, con lo cual se rompe la orientación fundacional. La significación de la traza es esencial para la mentalidad decimonónica y virreinal, al respecto, Marcela Dávalos señala:

La traza se ha visto como el reflejo de la manera en que los hombres se ordenan para convivir. A la disposición de las urbes se le ha atribuido distintos significados: lugar de reunión de hombres públicos, temporalidad divina, sitio-fortaleza, higiene, orden y muchos otros. Con la traza la historia ha medido el grado de cultura y de civilización de las poblaciones; ha sido la vara para medir el progreso. (1991: 58)

De ahí, en parte, el peso simbólico que implica poner sobre el papel al territorio de la capital de

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

la República; sobre el plano se aprecia el cambio en la morfología urbana, la cual plantea la transición entre una manera y otra de concebir a la ciudad y sus habitantes. Para fines estratégicos tener un plano resultaba decisivo para delimitar y controlar el territorio, particularmente en un contexto en el que la figura de Estado Nación se estaba definiendo en Occidente. Al mismo tiempo, sobre la traza se representaron los hitos que definían a una ciudad como moderna: redes de transporte, largas avenidas, obras de infraestructura (el desagüe y saneamiento de la ciudad) y equipamiento (la penitenciaría, el rastro, las estaciones de trenes y tranvías), plazas públicas de trazo geométrico, nuevos fraccionamientos habitacionales, por mencionar algo. Es así como la cartografía pone de manifiesto los deseos de modernidad de la élite porfiriana.

La contextualización y el análisis pormenorizado

El trabajo de interpretación contextualizada sirve para acercarnos al objetivo original del plano, en un ir y venir permanente de fuentes documentales de distintos tiempos. Harley advierte que el contexto no es sinónimo de antecedentes históricos como algo ajeno y externo al mapa, más bien lo define “[...] como un conjunto complejo de fuerzas interactivas, un diálogo con el texto, dentro del cual resulta fundamental para la estrategia interpretativa”, sólo a través del contexto, continúa, se puede descubrir adecuadamente el significado y la importancia del objeto de análisis (Harley, 2005: 66 y 87).

De la tarea de contextualización podemos derivar diversas lecturas para procurar una rendija distinta de la interpretación superficial; al desmantelar el artificio que ha querido construir el plano podemos comprender las tensiones u

oposiciones que definieron, en parte, la transformación morfológica de la urbe, para lo cual es necesario ir más allá del lenguaje cartográfico y acudir a otras fuentes documentales (escritas o cartobibliográficas), su consulta abrirá el horizonte interpretativo para comprender lo que se puso en evidencia o se omitió; con este trabajo accederemos a diferentes niveles de lectura.

“Clasificar el mundo es apropiarse de él”, diría Harley (2005: 204), por tanto, al desmantelar un plano las tensiones se asoman y se desdibuja la imagen inicial. La primera lectura nos conduce a una más fina, donde se ponen de manifiesto las contradicciones urbanas o las omisiones cartográficas, éstas emergen al hacerle preguntas al plano y abreviar en diversas fuentes documentales de distintos tiempos. La imagen de la ciudad se vuelve más compleja, salen a la luz las ideas que pretendieron configurar la ciudad y las dificultades para concretarlas. El proceso de desmantelamiento y contextualización del plano ayuda a comprender la ausencia o la presencia de ciertos elementos que pueden reforzar o matizar el propósito para el que fue hecho y revelar, al mismo tiempo, las tensiones subyacentes en la aplicación de las políticas urbanas en aras de transformar a la ciudad. De lo anterior se desprende la necesidad de hacer un trabajo más fino, es decir, de realizar un recorrido pormenorizado que permita identificar cada uno de los elementos que componen un plano, esto nos obliga a concentrarnos en una parte mínima, el Cuartel I, con lo cual aprovechamos el artificio de la división en ocho demarcaciones.

En el Cuartel I, como lo será en todo el territorio de la ciudad, se exhibe la tendencia a homogeneizar y diferenciar los espacios urbanos a partir de la construcción de determinado tipo de equipamiento, en este sentido, la ubicación y las

características topográficas de la ciudad tendrán un papel crucial en la toma de decisiones. El análisis acucioso pondrá de manifiesto, por un lado, las tensiones que esas obras provocaron entre los distintos actores involucrados y, por el otro, los contrastes y la segregación social del espacio.

La descripción minuciosa nos ofrece un panorama de la capital conviviendo con su pasado de manera permanente. También deja ver cómo la ciudad oscilaba entre el ideal y la realidad, donde algunos de los proyectos arquitectónicos o urbanísticos, si no llegaban a buen puerto, debían recorrer un camino proceloso para verse materializados. Las diferentes obras urbanas llevadas a cabo dan una muestra variopinta de esas aproximaciones para salir del atraso en el que los años de guerra e inestabilidad habían dejado al país. El Cuartel I de la ciudad nos mostrará un panorama de algunas de las tensiones urbanas que existían en su momento; la demarcación se caracteriza por tener dentro de su territorio algunos de los equipamientos más importantes para su época: la penitenciaría del Distrito Federal, el mercado de Loreto y el rastro de Peralvillo, pero con menos lustre y peso simbólico si los comparamos con los proyectos del Teatro Nacional (1904-1934) o el Palacio de las Comunicaciones (1904-1911).

La capital de la República fue una protagonista significativa en el contexto del gobierno de Porfirio Díaz, el número de habitantes para 1900 era de 344, 721 (López, 1976: 185).⁶ El régimen se caracterizó por lograr en los primeros lustros la paz, la reconciliación y la concertación entre di-

ferentes facciones políticas en todo el país. Aunque la prosperidad y el progreso tan anhelado no fueron un terreno parejo para todos, la Ciudad de México fue el símbolo de las grandes transformaciones urbanas y de la centralización, al mismo tiempo de la bonanza y la paz social. Los cambios en la capital en gran medida fueron la concreción de iniciativas que se propusieron desde el periodo ilustrado con Revillagigedo (ampliación de la traza, sistema de drenaje y saneamiento de la ciudad, nomenclatura). Parte de las transformaciones fueron posibles por las medidas y leyes promulgadas durante la Reforma para desamortizar los bienes de la Iglesia. A partir de esto, grandes extensiones de terrenos urbanos que pertenecían a la iglesia fueron fragmentados y vendidos. "Este hecho origina cambios estructurales en el siglo XIX. Las grandes manzanas de los conventos, puntos clave de la ciudad colonial, se habrían de desintegrar, dando lugar a la apertura de numerosas calles y avenidas y a usos más intensivos del suelo [...] La desamortización originará también el fraccionamiento de terrenos para nuevas colonias [...]" (Morales, 1976: 401-402).

La estabilidad económica del régimen comenzó a rendir sus frutos: se trazaron nuevos fraccionamientos, muchos edificios transformaron sus usos, se construyeron con los estilos arquitectónicos eclécticos, historicistas o modernistas. Se ampliaron, extendieron y abrieron calles, se modificaron los usos de suelo para dar cabida al comercio y al sector de los servicios. Se consolidó el trazo y el diseño de la avenida Reforma, se amplió la red de transportes, se proyectaron los servicios de agua, drenaje, luz eléctrica, pavimentación para el conjunto de la ciudad. La imagen de prosperidad del Porfiriato ha sido confeccionada con base en los ejemplos de edificación de obras de arquitectura o de infraestructura monumentales. Las publicaciones periódicas y cartográficas,

⁶ La dictadura porfirista duró 30 años, va del periodo de 1877 a 1911. Su continuidad se vio interrumpida de 1880 a 1884, periodo en el que Manuel González, su compadre, asumió la presidencia. A partir de 1884 gobernó reeligéndose continuamente haciendo modificaciones a la Constitución.

como el plano de 1900, refuerzan esa percepción de estabilidad y terso ingreso a la modernidad. Pero ¿realmente el plano llega a mostrar las tensiones urbanas y arquitectónicas o sociales presentes en esa época? Sí, pero sólo a través de una mirada inquisitiva apoyada en otras fuentes documentales o planos de la época, haciendo un trabajo de contextualización y una descripción pormenorizada que permita establecer las relaciones entre diferentes partes del territorio con otras y con el conjunto de la ciudad como se examinará de manera más específica en el Cuartel I de dicho documento.

El Cuartel I tuvo una orientación hacia los servicios de abasto, ahí se localizaba el rastro de Perálvillo, el mercado de Loreto y la Compañía Industrial Mexicana, esta última una empacadora y rastro privados, también alojó las instalaciones de la Penitenciaría del Distrito Federal, lo mismo que fue un punto importante para la llegada y la distribución del pulque. Dentro del perímetro del cuartel se fraccionaron terrenos para dar cabida a colonias de carácter popular. Las características geográficas de la demarcación definieron las tendencias en el uso de suelo, la especulación inmobiliaria y el tipo de equipamiento que ahí se construía. El oriente se caracterizó por su proclividad a las inundaciones y, por tanto, por alojar los fraccionamientos dirigidos a los sectores más desfavorecidos.

El Cuartel I

En el plano de 1900 el Cuartel I está localizado en la parte noreste de la Ciudad de México, un área asociada al lago de Texcoco por su cercanía y, en los hechos, proclive a las inundaciones. La zona lacustre no se representa sobre el plano, más bien lo que se aprecia es un terreno llano y con indicios de urbanización a partir del equipamiento seña-

lado: el rastro y la penitenciaría. O bien, con el trazo sugerido para nuevos fraccionamientos que aún no estaban reconocidos oficialmente.

Tal área fue el detonante de prolongadas reflexiones por parte de los médicos e ingenieros higienistas decimonónicos, quienes en sus explicaciones y soluciones al problema de la salud urbana mantuvieron un pie en el siglo XVIII y otro en el XIX. Los higienistas oscilaban entre los principios mecanicistas y la teoría científica de los microorganismos (Dávalos, 1997: 15). “La higiene pública fue la rama de la ciencia que se dedicó al estudio del saneamiento de las ciudades” (*ibid.*, 123). Abarcaba un espectro amplio de saberes relacionados con: el campo y las poblaciones, las condiciones originales de las ciudades, la calle, el barrio, la conservación de la vía pública, alumbrado, circulación, atmósfera urbana, drenaje, cementerios (*ibid.*, 126). El higienismo fue una corriente de pensamiento que pretendió normar el uso de los espacios públicos y una parte de sus acciones se dirigió a promover la salida del centro de la ciudad de ciertos equipamientos: rastros, hospitales, cementerios e industrias; además de cegar acequias y zanjas que emitieran efluvios miasmáticos y contaminaban el entorno urbano. La emisión de reglamentos fue una estrategia clave para dirigir los comportamientos de los habitantes de la ciudad y definir la especialización de los espacios. El *Código Sanitario* de 1891 fue un documento cumbre dentro de esta política, pues convenía las directrices generales que luego se precisaban en reglamentos específicos según el ramo o la actividad.

En el contexto de la capital, el lago de Texcoco se convirtió en el receptáculo de todas las inmundicias de la ciudad y en “el adversario” a combatir. El plano oficial no destaca esa relación porque si se observa la composición, la mancha urbana es

la protagonista de la imagen cartográfica. Mostrar al menos un indicio sería tanto como admitir que el problema estaba presente aún. Asimismo, el lago de Texcoco estuvo asociado con la imagen del demonio, como lo explica Marcela Dávalos en la siguiente cita:

Si uno echa un vistazo a la manera en que fue explicado el lago desde el siglo XVI, se encuentra con que siempre fue relacionado con el demonio: o bien poseía misteriosos sumideros que formaban remolinos, “en donde se ofrecían en sacrificio los niños que nacían con dos remolinos en la cabeza”, o bien estaba asociado con la Bestia descrita por San Juan en el Apocalipsis: “... pues dicen que observando los lagos de México se advierte que el lago de Chalco forma la cabeza y el cuello: un peñón (el Xico) el ojo: otro peñón (¿Tlapacoya?) la oreja: la calzada, el collar: la laguna en que está asentado México, el estómago: dicen que los pies son los cuatro ríos (formados por las vertientes del poniente) el cuerpo de la laguna grande de México (la de Tezcoco) las alas los dos ríos de Tezcoco y Papalotla: la cola, las lagunas de San Cristóbal y Xaltocan: la cornamenta, los dos ríos de Tlamanalco y Tepeapulco. Y como los otros lagos no se discernen muy distintamente se dice que fueron formados por la baba de la bestia...” Esto lo único que nos sugiere es que su destino, debido a la historia de su representación siempre asociada al mal, era el ser desecado (1989: 132-133).

Asimismo, el Cuartel I fue una demarcación atravesada por las obras de saneamiento y desagüe de la ciudad; el proyecto confeccionado por el ingeniero Roberto Gayol fue un emblema del régimen porfiriano asociado al progreso. El asunto, como dice Dávalos, además de las inundaciones era acabar con “el foco pestilencial [...], el des-

agüe y el alejamiento de las inmundicias se convirtieron en un mismo problema” (1997: 123). Para 1887 el lago había sido rebasado y no podía recibir más materias excrementicias y ningún desecho urbano de la capital; la propuesta para remediar los problemas generados era su desecación y así prevenir no sólo inundaciones, sino evitar que infectara a la ciudad con los miasmas malolientes que se desprendían de la acumulación de desechos y que viajaban a través del aire. La iniciativa de desaguar el lago tenía además la intención de promover la expansión del tejido urbano y la construcción de nuevas vías de comunicación para el comercio (Dávalos, 1989: 146). El oriente de la capital era propicio para la construcción de nuevo equipamiento; la desecación del lago de Texcoco era ya un imperativo no sólo en aras de la salud de la población y de la urbe sino porque:

[...] las aguas que ocupaba el lago impedían que se estableciera más población, que hubiese más terreno para producir (ahora sabemos que las tierras que ocupaban el lago son absolutamente estériles) o que no permitían una comunicación adecuada para el comercio, [...] el proyecto higienista no está disociado del proceso de producción (1989: 143-144).

La desecación del lago implicó llevar a cabo un costoso proyecto de destrucción natural, y cambios en la relación de sus habitantes con el ambiente en aras del progreso; al mismo tiempo, significó continuar y consolidar los cambios de mentalidad en la manera de discriminar lo maloliente e insano de lo sano o higiénico. Detrás de esto estaba la discusión en torno a la teoría de los miasmas y las nuevas propuestas de Pasteur. La tensión y las contradicciones se hacen patentes de un modo interesante en este cuartel, se refleja en las discusiones que se generan por su cercanía al lago de Texcoco y por el tipo de equi-

pamiento que se erigió. Los higienistas fueron un grupo conformado por médicos e ingenieros que propusieron diferentes iniciativas para darle un rostro moderno a la ciudad (Dávalos, 1989).

Pero no sólo la cercanía con las obras del desagüe y saneamiento fueron las que caracterizaron esta demarcación, también está la construcción de tres obras representativas de finales del siglo XIX: la Penitenciaría General (1900), el rastro de Peralvillo (1905) y el mercado de Loreto (1889). La lejanía de estos inmuebles respecto al centro de la ciudad tenía que ver con los propósitos para los que estaban destinados sin duda; es una modernidad sin oropel, ésta radica en la puesta en marcha de proyectos que tuvieron la pretensión de incorporar a su diseño los criterios que en Europa y en Estados Unidos se estaban aplicando. Es evidente que su falta de lustre se debe a que esta arquitectura era la punitiva, la del sacrificio y del dolor y la del simple abastecimiento de víveres para la subsistencia cotidiana; en el plano de 1900 sólo podemos ver, a simple vista, un rostro impoluto y tirante sólo si se aguza la mirada.

El nombre de los nuevos fraccionamientos de esta parte de la ciudad no aparece en el plano, mucho menos la denominación de sus calles. Las nuevas colonias que conformaron el oriente de la ciudad estaban dirigidas a los sectores populares.⁷ Frac-

7 Los nombres de las calles de esta parte de la ciudad en el proyecto para reformar la de nomenclatura urbana y los números de las casas de 1905 poco tenían de pomposos. Muchos de ellos estaban relacionados con los oficios de la población que habitaba esas colonias: Alfarería, Carpintería, Ebanistería, Sastrería, Torneros, Albañiles, Carroceros, por mencionar algunos. O bien, vinculados con metales no preciosos: Aluminio, Cobre, Estaño, Hierro, Plomo, además de otros diversos como Avenida del Trabajo. Muy lejos estaban de la grandilocuencia que ostentaron las colonias Roma y Condesa.

cionamientos populares como estos tuvieron un camino proceloso para integrar los servicios urbanos (agua, luz, drenaje, pavimentación) a su territorio por estar catalogadas como irregulares. A eso habría que añadir que el barrio de Tepito y La Bolsa eran ampliamente conocidas por la circulación de bienes hurtados y su alta criminalidad (Piccato, 2010: 73).

Los límites del Cuartel I en el plano de 1900 eran al oriente con la Penitenciaría General,⁸ el Gran Canal del Desagüe y el Canal de San Lázaro;⁹ al norte con el Rastro General, las colonias Peralvillo, Valle Gómez y Maza y el Canal del Norte; al poniente con una avenida larga de variada nomenclatura en sus diferentes tramos: Relox-Santa Catalina-Relox-Puente de Leguisamo-Avenida La Paz¹⁰ y el Hipódromo de Peralvillo; hacia el sur con la avenida Santa Teresa-Hospicio de San Nicolás-Plaza de la Santísima-calle de las Maravillas-plaza de Mixcalco-Puente de San Lázaro.¹¹ Las colindancias de este cuartel no se precisaron hacia el este y no terminan con el plano, pues si atendemos a la cartografía que define al territorio de la *Municipalidad de México* en 1899, sus lindes al oriente eran muy cercanos al cerro y Peñón de los Baños, una zona conocida por

8 La penitenciaría se emplazó al oriente de la ciudad en los llanos de San Lázaro, el establecimiento disponía de dos áreas, una para hombres y otra para mujeres. Inicialmente el proyecto estuvo dirigido por el General Miguel Quintana, la construcción se terminó con Antonio M. Anza (Galindo y Villa, 1901: 98).

9 En San Lázaro se construyó el albardón que limitaba las aguas dulces de las salobres, para los higienistas del siglo XIX era una zona pantanosa.

10 Hoy República de Argentina y Jesús Carranza.

11 En la actualidad se reduce a los nombres de República de Guatemala y Miguel Negrete.



Figura 3: Plano Municipalidad de México 1899, se muestra a la división por cuarteles y sus colindancias con otras municipalidades, algunos de los equipamientos considerados relevantes, las líneas de comunicación y obras de equipamiento. Fuente: *Memorias del Ayuntamiento, 1900.*

sus manantiales con propiedades minerales.¹² Es posible que los límites no se hayan registrado sobre el plano por ser una zona cercana al lago de Texcoco, tampoco se señala ningún equipamiento importante por su función y dimensión más allá de las obras del desagüe y de la penitenciaría, además de las líneas ferroviarias (figura 3, en la página anterior). La zona oriente como

muchas otras partes de la ciudad fue un área de potreros, ciénagas y agostaderos, a principios del siglo XIX, ahí se localizaban las haciendas de San Antonio Aragón y Santa Ana Aragón, los terrenos del Peñón y de San Lázaro sitios donde se arribaba el ganado para el consumo de la ciudad y donde también se criaban las vacas lecheras o ganado doméstico (Quiroz, 2005: 252-253).

12 El Peñón de los Baños es un cerro que anterior a la llegada de los españoles había estado rodeado de agua. Se denominó de ese modo porque del sitio brotaban aguas termales; ahí se construyeron los baños de emperadores aztecas y texcocanos. Durante el Porfiriato se edificaron instalaciones suntuosas, a un costado una embotelladora (Gamio, 2008 y Aveyra, 2005). Rivera Cambas decía de este sitio: "Al oriente de México a la orilla del lago de Texcoco, a una legua de distancia, hay una espaciosa llanura que antes estuvo cubierta de agua, casi al fin de ella se presenta un cerro aislado, de sesenta a setenta varas de altura formado de vaia y almendrilla porosa, en que con dificultad crecen algunos mesquites, nopales y biznagas, el maguey y las pocas plantas de la familia del cactus que coronan las alturas pedregosas. En la falda del cerro llamado Peñón de los Baños, hay manantiales de agua termal, uno de ellos bastante copioso, pues no baja de seis a ocho pulgadas su surtidor. El agua es muy transparente, carece de olor y su sabor es selenitoso y ácido [...] El terreno de los baños es árido, salitroso y apenas crecen las plantas cargadas de salitre o tequesquite que se encuentra en abundancia en la superficie[...] cerca del manantial hay establecida una casa para los baños que se administran con buen éxito para las reumas, obstrucciones, anemia, esterilidad y otras enfermedades. Antiguamente fue el Peñón un lugar de recreo y bajo tal concepto lo pidieron para su diversión los individuos de la primera Audiencia, a cuyo frente estuvo Nuño de Guzmán. En seguida pasó a dominio particular y los baños fueron haciéndose célebres entre el vulgo, a título de remediar la esterilidad de las mujeres. Aunque el local está muy incómodo y no se cuida del aseo, es bastante concurrido, de los manantiales se desprenden aire, ácido carbónico, azope y vapor de agua [...]" (Rivera Cambas, tomo II: 525-526).

La parte urbana cercana al centro de la ciudad y las edificaciones localizadas sobre las avenidas principales que colindan con los cuarteles II y III se representan como manzanas consolidadas; esta zona forma una especie de escuadra que inicia en el ángulo que hace con los límites de los cuarteles III, IV y II, como si el crecimiento estuviera encauzado por la dirección que toman las vialidades. La línea de ferrocarril de Cintura también marca un límite al oriente entre la parte urbana incipiente según el plano y el terreno rural que se representa como un terreno eriazo.

Su territorio lo atraviesa, casi por la mitad, una zanja sin nombre en el plano, que recorre el cuartel de sur a norte, tiene dos conexiones: al sur con una acequia del Cuartel II que proviene del canal de La Viga y que a su vez confluye en el Canal de San Lázaro; al norte con el Canal del Norte. En planos de la Ciudad de México de los años 1886, 1891, 1900 y 1907 no es dibujada con una denominación que la identifique claramente. Sólo una parte coincide con la nombrada Zanja Cuadrada, que según el documento de Zanjales de las Memorias del Ayuntamiento de 1900 es la Zanja Cuadrada de Oriente, en el *Plano General de la Ciudad de México con indicación de los diversos Puentes, Canales y Zanjales que existen, 1900* simplemente se le denomina Zanja Cuadrada (Figura 4, en la página siguiente). En el *Plano General de la Ciudad de México, 1881* de la *Lit. Debray y Suc Editores* se nombra como Zanja de

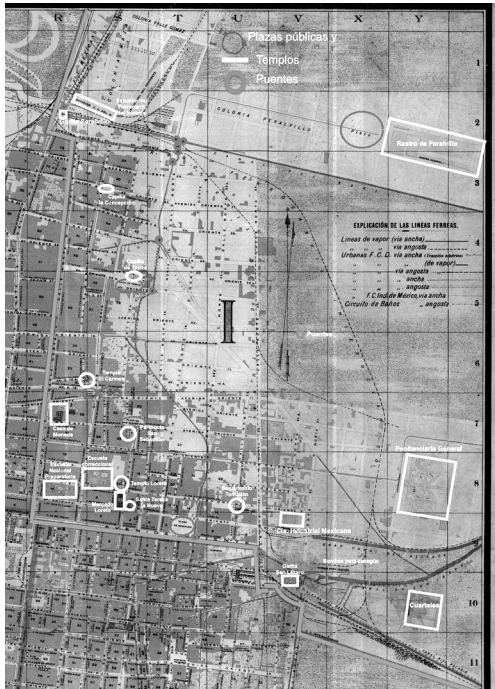


Figura 4: Cuartel I. Indicación del equipamiento. Fuente: *Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900*, AHCM y MOyB. Elaboración propia.

Desagüe, y sigue más o menos el curso que se indica en 1900.¹³

Además de esta zanja principal se representan algunas acequias secundarias también sin denominación en el plano de 1900. Su importancia radicó en fungir como vías de desagüe para los desechos

¹³ La Zanja Cuadrada formó parte de un proyecto propuesto por Ignacio Castera para regularizar la trama urbana y los barrios periféricos de la Ciudad de México. Su representación cartográfica se aprecia en el *Plano ichonographic de la ciudad de México que demuestra el reglamento general de sus calles* (1794). El propósito era extender la traza de la ciudad hacia la zona circundante y delimitarlo con la construcción de una “zanja cuadrada” (Fernández, 1998).

producidos por la ciudad.¹⁴ La zanja y las acequias rompen con la homogeneidad de la traza porque cruzan algunas manzanas por la mitad o por alguno de sus extremos; la zanja más larga, que va de sur a norte, delimita la zona consolidada de la que no lo está. En algunos planos de la Ciudad de México revisados (1793, 1867, 1872 y 1886) las acequias o zanjas no son señaladas con sus denominaciones, sólo en el *Plano de Puentes, Canales y Zanjas de 1900* posiblemente porque a partir del último tercio del siglo XIX hubo un empeño denodado por borrar la huella de agua, eso implicó hacer el registro de las acequias y zanjas, definir la dirección de sus aguas para construir el panorama lacustre de la ciudad.

En el lenguaje de la cartografía lo viejo y lo nuevo se integran al plano a través de la representación del nuevo equipamiento de la ciudad. El Cuartel I tuvo una conformación irregular en las zonas de nueva expansión; la parte cercana a la ciudad, muy reducida, se extiende sobre la continuación del trazo de las calles del casco. En este sentido, la mayor parte de la demarcación está dibujada con una traza homogénea de manera general, se observan calles rectas, existen áreas de nueva creación y construcción de obras de equipamiento de gran envergadura localizadas al norte y oriente de su territorio como se mencionó. Según Morales (1976) en esta zona existieron cuatro conventos: Santa Catalina del Sena, de la Enseñanza Nueva, Santa Teresa la Nueva, del Carmen; tres colegios: San Ildefonso, San Gregorio y San Pedro y San Pablo.

¹⁴ Para esto el Ayuntamiento realizó el plano de acequias y zanjas, donde se señalan sus nombres. En la *Memoria de los trabajos municipales de 1900*, se hace una descripción de sus dimensiones, de la dirección en la que corre el agua y de las conexiones que tiene con otras acequias y de los sitios donde desemboca.

El Cuartel I tenía 52 manzanas con numeración y 103 carecían de ésta, en suma, daban un total de 155. Las que están identificadas numéricamente son las cercanas a la plaza principal de la ciudad o las localizadas sobre la avenida de colindancia con el cuartel III, es decir, la parte urbana consolidada,¹⁵ las cuales se aprecian ocupadas con edificaciones casi por completo, según el plano; otras están distribuidas hacia el oriente sobre zonas de terrenos eriazos, sus construcciones son dispersas, la razón fue que las colonias eran de reciente creación. El conteo y el reconocimiento oficial de las manzanas se realizó hasta 1903 con el proyecto de nomenclatura para la Ciudad de México. La falta de actualización de las manzanas pone en evidencia no sólo un problema administrativo sino la falta de regulación y control en la expansión de la ciudad.

La representación de la traza de calles rectas se ve interrumpida en ciertas zonas por la manera como se configuraron los asentamientos urbanos o se dividieron las calles, esto da lugar a calles pequeñas en su extensión y manzanas de tamaños diversos. Algunas no tienen un trazo ortogonal, pongamos algunos ejemplos: las identificadas con los números 31, 32 y 33 tienen dimensiones irregulares y generan una discontinuidad en la traza recta de las calles, esta irregularidad pudo haber sido resultado de la fragmentación del Convento del Carmen. Las manzanas 19 y 20 rompen la continuidad, a la mitad las atraviesa una calle, también genera confusión en una, en otra no se añade la numeración; en esta área estuvo localizado el convento de la Enseñanza Nueva. Las señaladas con los números 21 y 22 son en realidad un bloque dividido por una zanja y por el trazo de una calle, su división no queda clara. Otra sección de las manzanas representa-

das sobre el plano se ve interrumpida por las vías de los ferrocarriles Interoceánico y de Cintura. Se desprende de lo anterior que la representación de la traza homogénea en el plano es más una ilusión cartográfica, un proyecto urbano, que un hecho consumado, al mismo tiempo que una necesidad administrativa. Sobre ese territorio de ocupación irregular se realiza el trazo idealizado, se prolongan las calles para concretar sobre el papel la ciudad que se anhela. Se aprecia una ciudad ortogonal y la aspiración o el proyecto que sobre ella se tenía, por lo menos sobre el plano. Sin embargo, se advierte una ciudad que creció o fue avanzando, no siempre bajo los criterios de racionalidad dibujados sobre el plano. Ahora veamos el equipamiento que se representa (figura 4, en la página anterior), en el siguiente recuadro se enlista:

Localización de equipamiento: Cuartel I	
Nº Manzana	Nombre
M-5	Plaza Mixcalco
M-8	Escuela Nacional Preparatoria
M-9	Mercado de Loreto
M-10	Santa Teresa la Nueva
M-14	Plaza [Tomatlán] San Antonio Tomatlán [Parroquia]
M-17	Nuestra Señora de Loreto Escuela Correccional
M-25	Parroquia San Sebastián
M-28	Casa de Moneda
M-29 y 30	Plaza San Sebastián
M-31	Plaza del Carmen
M-33	El Carmen
M-35	Plaza de la Concordia
M-39 y 42	Plazuela Tepito Capilla [Tepito]
M-47 y 50	Capilla la Concepción
Sin nº M al Norte	Teléfono FC Nordeste Estación FC Nordeste Colonia Maza Colonia Valle Gómez Ex Garita de Peralvillo (Corona) Plaza colonia Peralvillo Trazo de [colonia Peralvillo] Rastro
Sin nº M al Oriente	Penitenciaría del Distrito Federal Compañía Industrial Mexicana Ex Garita de San Lázaro (Romero) Bombas de desagüe Cuarteles

15 Prantl y Grosso anotan que el Cuartel I tiene 90 manzanas, 273 calles y 1068 casas. No explican el procedimiento para llegar a este resultado ni sus fuentes (1901: 691).

Cuadro de equipamiento del Cuartel I : Fuente: Elaboración propia a partir del Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900.

Equipamiento		Cantidad	Descripción
Templos	Capillas	2	Tepito, la Concepción
	Parroquias	1	San Antonio Tomatlán
	Iglesias	3	El Carmen, Santa Teresa, Nuestra Señora de Loreto
Ex garitas		2	Peralvillo (Corona) y San Lázaro (Romero)
Plazas		7	Mixcalco, Tomatlán, San Sebastián, el Carmen, la Concordia, Tepito, plaza de la colonia Peralvillo [Rastro]
Equipamiento de servicios		2	Rastro, Compañía Industrial (empacadora)
		1	Bombas
Instituciones civiles/militares		2	Casa de Moneda, Cuarteles, Penitenciaría
Puentes		12	Puentes F.C.H.Y.N.E. (2), Puentes F.C.H.Y.N.E. (2), Puente sobre la Zanja Cuadrada, puente de Rivero, puentes sin nombre cercano a la plaza de Tepito, puente de Granaditas, puente Ignacio Hernández, puente de Lecumberri, puente de los Misterios, puente de la Ex Garita de Peralvillo.
Transporte	Estación de FFCC	1	Estación FC Nordeste [San Lázaro]
Escuelas		1	Escuela Nacional Preparatoria, Escuela Correccional

Cuadro de equipamiento del Cuartel I: versión cuantitativa. Fuente: Elaboración propia a partir del *Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900*.

Sistemas de comunicación: vialidades y transporte

En el plano el área urbana de la Ciudad de México está dividida por vialidades que corren paralelas a las líneas de colindancia, de sur a norte la comunicación con otras partes de la urbe es muy clara y la existencia de más avenidas es mayor que si se le compara de poniente a oriente. La principal arteria en esta dirección es la calzada: San Cosme-Ribera de San Cosme-Buena Vista-Puente de Alvarado-Portillo San Diego-San Juan de Dios-Plaza Morelos-La Mariscala-San Andrés-Santa Clara-Tacuba-Escalerillas-Santa Teresa-Hospicio de San Nicolás-Plaza de la Santísima-Las Maravillas-Puente de San Lázaro. También se le conoció como avenida Poniente-avenida Oriente. De modo resumido, el tramo que le corresponde al Cuartel I de esta larga avenida

es el que va de Santa Teresa a San Lázaro. Si recordamos que el oriente es, por su cercanía, la zona pantanosa del lago de Texcoco, podemos encontrar una explicación de por qué la comunicación es escasa hacia esta parte; la diversidad de equipamiento no es tan abundante como en otros sectores de la ciudad.

Las rutas de transporte que se señalan no están claras no sólo para este cuartel sino para todo el territorio representado sobre el plano, sólo es posible distinguir el tipo de línea: ancha, angosta, de vapor o eléctrica. También se puede apreciar el símbolo usado para el Circuito Baños y el Ferrocarril del Valle. Sobre el plano no se indican los nombres de las rutas, transbordos o estaciones, se dificulta comprender cómo está organizada la red de transporte. ¿Por qué un plano que quiere mostrar los avances urbanos de la capi-

tal no específica de modo más claro las rutas, si además se estableció como un requerimiento para su elaboración? En términos simbólicos la representación cartográfica de la red vial deja claro que la ciudad está comunicada y vinculada con diferentes partes de la urbe o del país, también señala el equipamiento con el que cuenta, en ambos casos es un signo claro de modernidad y progreso de acuerdo con los criterios de la época. Otra razón es que la función del plano es de difusión comercial y se concreta en señalar los aspectos generales, para aspectos más precisos el Ayuntamiento realizaba otro tipo de planos. Del mismo modo, es importante destacar que la trama de transporte estaba centralizada en el Zócalo, como se puede apreciar sobre el plano y se caracterizó por su considerable extensión, al respecto explica Leidenberger:

Dadas las largas distancias recorridas por los tranvías foráneos y la densa red urbana, se creó una red vial de considerable tamaño, que alcanzó 110 kilómetros en 1880 y casi se duplicó en una década, con 194 kilómetros en 1890; para 1899, a un año de los primeros tranvías eléctricos, había crecido unos 48 kilómetros, para llegar a un total de 242 kilómetros (Leidenberger, 2011: 29).

Siguiendo con el mismo autor, señala que el tranvía circuló por el territorio urbano y el ferrocarril por los suburbios. Los furgones tenían un sistema mixto de transporte que combinaban la tracción de mulitas con la de vapor:

Dada esta mezcla de vehículos, no sorprende que hubiera cierta confusión respecto a la nomenclatura utilizada, ya que tanto ferrocarriles de vapor como los tranvías de mulas se denominaron “ferrocarriles urbanos”. Sin embargo, con el tiempo y debido a la creciente denomi-

nación de los tranvías, se llegó a asociar este término exclusivamente con los últimos (Leidenberger, 2011: 25).

En el plano no sólo no se distingue el nombre de las rutas sino el tipo de ruta. El transporte de tranvías además de ser para pasajeros prestaba servicios de carga hacia las diferentes garitas, había servicio fúnebre y de traslado de reos a las cárceles (2001: 29).

Para ofrecer un panorama de las rutas que atravesaban —este cuartel y todos los demás— se recurrió a tres fuentes distintas al plano de 1900:

Una de ellas fue *La Ciudad de México, novísima guía universal de la capital de la República Mexicana* de Prantl y Grosso; otro es el *Plano de la Ciudad de México* formado expresamente para la *Guía general descriptiva de la República Mexicana*, 1899 de J. Figueroa Doménech y finalmente el plano de la *Compañía de ferrocarriles del Distrito Federal de México, S.A., 1901*; en los tres casos se aluden las líneas que recorrían el territorio de la Ciudad de México.

En la *Guía* de Prantl y Grosso se describen los derroteros, el costo del pasaje y los horarios de salida. El plano de Figueroa Doménech sólo señala con un número el nombre de la ruta tanto en el recorrido en un recuadro aparte. El plano de la Compañía de ferrocarriles sólo marca el trayecto a través de letras. Las tres fuentes complementan una información que el plano de 1900 no especifica; aunque no coincide siempre en el nombre de todas las rutas, también es preciso señalar que el itinerario de algunas no se señala. De los señalamientos en el plano de 1900 el Cuartel I tiene dos líneas principales (Peralvillo y la Viga y Penitenciaría) y dos secundarias o

tangenciales (Guadalupe y Circuito Norte) que lo comunican de la siguiente manera:

El Circuito Peralvillo y la Viga que no tiene registro de itinerario. La ruta Penitenciaría-Peñón, Prantl y Grosso en la misma *Guía*, anota la siguiente ruta: salida frente a la Catedral, seguía por las calles de Seminario, 1ª y 2ª Relox, Santa Catalina, 3ª Relox, Chiconautla, Puente del Cuervo, Lecumberri, Penitenciaría, Peñón. El retorno se hacía por las calles del Peñón, Penitenciaría, Lecumberri, Puente del Cuervo, Chiconautla, Cocheras, Sepulcros Santo Domingo, Plaza y calles Santo Domingo y Empedradillo (1900: 236).

La ruta Guadalupe de tracción eléctrica es descrita por Prantl y Grosso de la siguiente manera:

[...]la salida era en el Zócalo (frente a la Catedral), continuaba por las calles de Seminario, Reloj, Zapateros, callejón del Tepozán, Santa Ana, Peralvillo, hasta la calzada de Guadalupe. El regreso se iniciaba en este último punto y continuaba por las calles de Peralvillo, Santa Ana, Tezontlale, Santa Catarina, Sepulcros, Plaza, 1ª y 2ª Santo Domingo, Empedradillo, concluía en el Zócalo (*ibid.*, 234).

El recorrido del Circuito Norte lo describen los mismos autores (*ibid.*, 239) por las calles del Factor, Canoa, Donceles, Cordobanes, Montealegre, Chavarría, plaza de Loreto, Montepío Viejo, San Ildefonso, Medinas, Águila, Factor. Del Circuito Oriente indican el trayecto por las calles de Montepío Viejo, San Pedro y San Pablo, Indio Triste, Correo Mayor, Estampa y Puente Balvanera, Olmedo, Migueles, Plaza. El regreso se hacía por Puente San Pablo, Cuevas, Quemada, Ciegos, Puente Fierro, Estampa de la Merced, Puente y calle de Jesús María, Vanegas, Plaza de Loreto, Montepío Viejo.

Con excepción de una línea, todas las demás son de vía ancha y conectan el equipamiento del Cuartel I: templos, escuela, rastro, penitenciaría, mercado; casi todas las plazas menos las de Mixcalco y Tomatlán. En el caso de las dos rutas principales su conexión es con el equipamiento religioso y de servicios (el rastro y la penitenciaría). ¿Cuál es la razón de esta escasez y precariedad en el transporte? Una explicación puede ser, con base en el plano, que el equipamiento señalado está concentrado en la parte consolidada y cercana al centro de la ciudad, la conexión con zonas más lejanas está en función de la ubicación del equipamiento, es decir, del rastro y de la penitenciaría.

Por la periferia de este cuartel pasaban tres líneas de ferrocarril de vapor de vía angosta: el ferrocarril de Cintura, el ferrocarril Interoceánico y el Nordeste. El primero en su recorrido tiene una desembocadura en la *Compañía Industrial Mexicana* y llega a la Estación de San Lázaro, cerca de la ex Garita de San Lázaro o Romero. El proyecto iba a denominarse del Ferrocarril Metropolitano de Cintura se pretendía que el trazo rodeara la ciudad, sobre el plano de 1900 no se ve concluida la vía férrea. Existe un croquis en la Mapoteca Orozco y Berra, que muestra el siguiente trayecto: Gran Canal, Santa Anita-La Viga, Panteón General y Panteón Francés, Estación Colonia, Chapultepec, Hacienda de los Morales, San Cosme, FCNM, FCCM, FC Veracruz, Ferrocarril Hidalgo (figura 5, en la página siguiente).

El ferrocarril Interoceánico provenía del noroeste y se dirigía hacia la calzada del Peñón y al canal Riva Palacio. Según Prantl y Grosso (*ibid.*, 221), tenía conexión con el Golfo de México y llegaba a Veracruz; otros destinos fueron San Martín Texmelucan y Puebla, Texcoco, San Juan de los

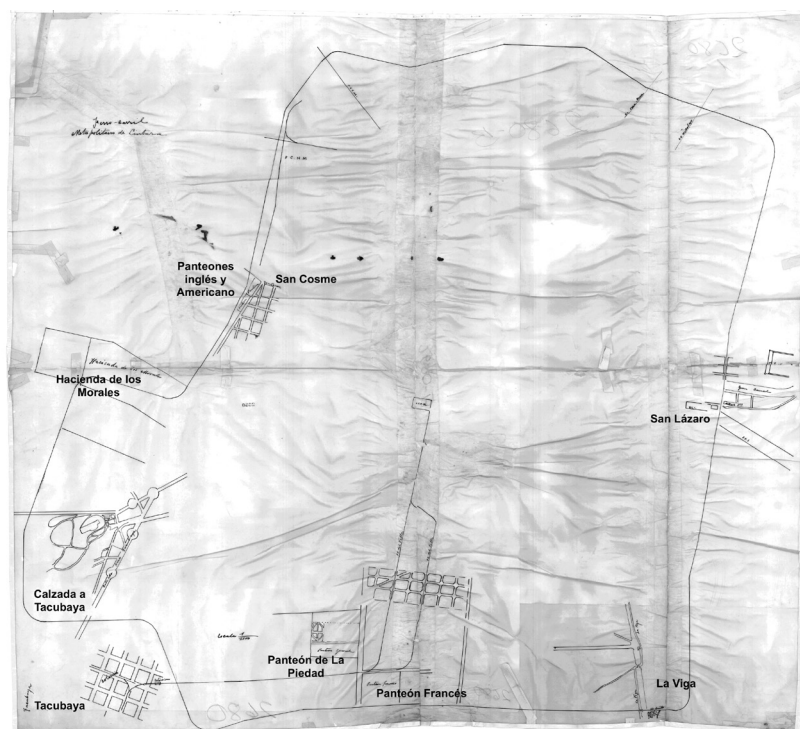


Figura 5: Recorrido del Ferrocarril Metropolitano de Cintura. Fuente: Mapoteca Orozco y Berra.

Llanos, Matamoros, además de la línea Morelos. Al norte estaba la estación del ferrocarril del Nordeste con su propia estación telegráfica; cerca se localizaba la garita de Peralvillo o Corona; esta línea férrea tenía conexiones con Tulancingo, Tortugas, Irolo, Pachuca, Tizayuca, San Agustín. (Prantl y Grosso, *ibid.*: 230-231). La envergadura de la estación del Nordeste estaba relacionada con la contigüidad a la ex Garita del Pulque o de Peralvillo, esta última, según De la Torre (1999: 44), se hallaba “ubicada sobre la calzada que va a la Villa y al santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, ‘la primera y principal de las entradas de nuestra ciudad’” muy cerca del templo de Santiago y de la estación de ferrocarriles mencionada.

La calzada de Guadalupe se muestra como un camino arbolado con construcciones a ambos

lados, de manera paralela se representa (en color azul) un canal angosto que, según Lombardo (2009: 46), tenía como objetivo evitar los encharcamientos en temporada de lluvias. A la garita de Peralvillo llegaban los barriles de pulque procedentes de Hidalgo y del Estado de México, por eso se le conoció como la Aduana del Pulque. Rivera y Cambas advierte que en los barrios de Peralvillo, del Carmen y de la Palma existía un número importante de pulquerías administrados por “individuos de semblante rojizo que al absorber el aire de sus despachos, impregnados de pulque se nutren cual si lo bebieran [...]” (Tomo II, 1882-83 [1957]: 91). Durante el Porfiriato el consumo de alcohol y los establecimientos públicos para la venta de bebidas embriagantes se volvió un tema de interés público; el alcoholismo era considerado una enfermedad social vincu-

lada con la pobreza y la criminalidad. Barbosa señala —cuando se refiere al tema del consumo del pulque en la Ciudad de México— que “en 1854 el gobierno de la ciudad ordenó el traslado de las pulquerías a las afueras del casco urbano” (2004: 3). El Reglamento de pulquerías en 1901 estipulaba la prohibición de ubicar dichos establecimientos (figura 6):

- Dentro del cuadro formado por las líneas que sigue: partiendo de la esquina que forman la calles Norte y Avenida Oriente 11, se sigue por esta encontrar la esquina Norte 5; de allí por dicha calle, hasta la esquina de la Avenida Oriente 7; de este punto siguiendo por la expresada Avenida hasta la esquina de la calle Norte 13 de aquí por la misma

calle hasta encontrar la esquina de la Avenida Oriente 14; de este sitio por la Avenida referida hasta la esquina que forma la calle Sur, y de aquí, hacia el Norte, hasta el punto de partida.

- Dentro del recinto formado por las líneas siguientes: partiendo de la esquina que forman la calle Sur y la Avenida Poniente 10, se sigue por esta hacia el Oeste, hasta la glorieta de Colón; de ahí por el Paseo de la Reforma, hasta la glorieta de Cuauhtémoc; de este sitio por el frente y costado Norte de la Estación del Ferrocarril Nacional Mexicano, hasta la esquina de la Calle Sur 28; de aquí, por la misma calle, hacia el Norte hasta encontrar la Avenida Poniente 11; luego por esta Avenida hasta la calle Norte 22; de aquí por esta misma calle y

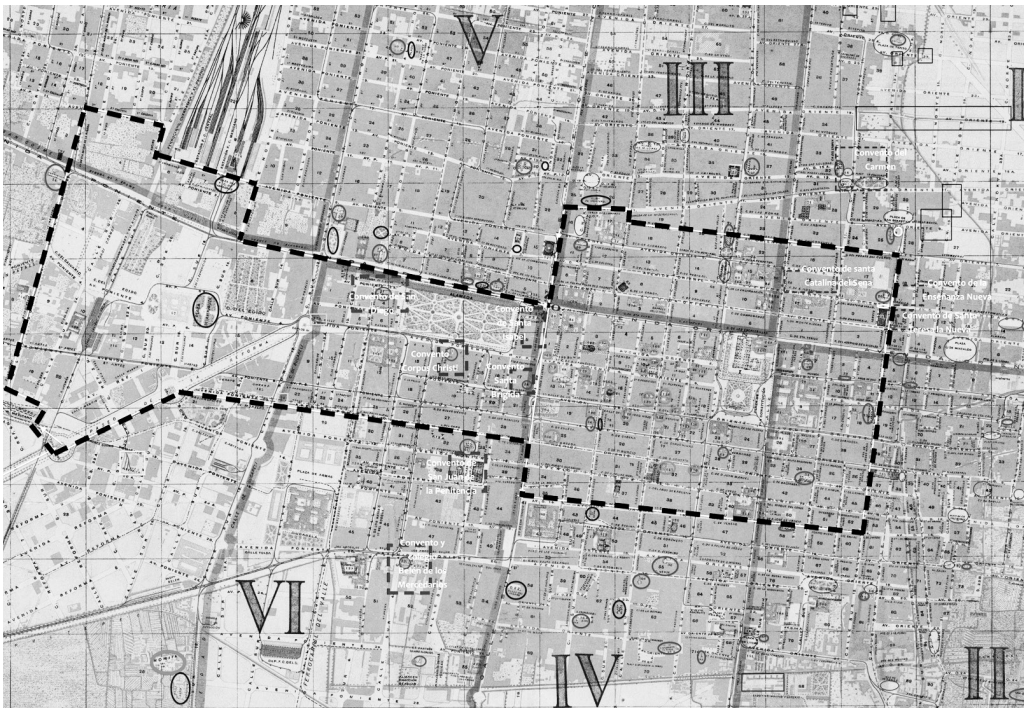


Figura 6: Perímetro de pulquerías señalado en línea negra punteada sobre el *Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900*.

Fuente: Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCM) y Mapoteca Orozco y Berra (MOYB). Elaboración propia.

por la Avenida Poniente 5, siguiendo la Plaza del Ferrocarril de Veracruz y por la calle Norte 18 hasta encontrar la avenida Poniente; siguiendo por esta hacia el Oriente, hasta la esquina calle Sur y de aquí al punto de partida.

- En toda la Calzada Reforma y calles adyacentes.
- La prohibición se extiende a las dos aceras de las calles que se expresan en los incisos anteriores.¹⁶

Al oriente de la demarcación se señala la ex garita de San Lázaro, cerca de la estación del Ferrocarril Interoceánico, aunque aquella no pertenecía al Cuartel I. La ex garita estaba casi en el cruce de los canales de San Lázaro y Riva Palacio, al inicio de la calzada del Peñón.¹⁷ Durante la vida activa de las garitas se les identificó como las entradas a la ciudad, además fueron referencias que indicaban los límites del territorio de la urbe. Se utilizaron para la recaudación y el control del acceso de las mercancías a la Ciudad de México (De la Torre, 1999-a: 68). En el plano de 1900 las garitas fueron un recordatorio de la ciudad vieja y ahí se aprecia el contraste con las obras nuevas o el crecimiento allende estos edificios. Al mismo tiempo, la pérdida de funciones de las garitas como puestos aduanales de control de tráfico amplió y redefinió los límites de la ciudad.

Todos los puentes del Cuartel I estaban situados sobre la Zanja Cuadrada que va de la Avenida Oriente 41 hasta la plaza Mixcalco, después pasa al otro cuartel y se conecta con una acequia que viene del Canal de la Viga y desemboca en el Canal de San Lázaro.

¹⁶ AHCM, Fondo Ayuntamiento, sección Gobierno del Distrito, Pulquerías, vol. 1769.

¹⁷ También se le conocía como camino a Puebla, hoy es la calzada Zaragoza.

La expansión de la ciudad: las colonias y el equipamiento

Hacia los cuatro puntos cardinales se observa el crecimiento de la ciudad con los proyectos de nuevos fraccionamientos inmobiliarios; la expansión del Cuartel I al noreste se da con las colonias Valle Gómez, la Maza y Peralvillo (después se llamará del Rastro). De las colonias existentes en la época de realización del plano no se mencionan sus nombres, pero según la información de archivo son las colonias Violante, Morelos, la Bolsa, Díaz de León; los fraccionamientos nuevos son representados con una traza de calles homogéneas, pero con asentamientos irregulares.¹⁸ El *Plano de las colonias de la Ciudad de México* de 1910, formado por la Dirección de Obras Públicas muestra los límites de las colonias en los ocho cuarteles, en el de 1900 no es posible identificarlas todas por su nombre o por sus límites (figura 7, en la página siguiente). Aréchiga advierte que el proceso de expansión de la zona norte comenzó en la década de los setenta del siglo XIX, el proceso de colonización no se dio bajo la forma de fraccionadores o propietarios que dividieran sus terrenos para dotarlos de equipamiento e infraestructura:

[...] este proceso de urbanización encerró a la vez una historia en la que el reparto espacial se

¹⁸ Entre 1884 y 1899 ya existían en esta zona las colonias: Morelos, La Bolsa, Díaz de León, Rastro y Valle Gómez. Con posterioridad la colonia Violante se fusionó con la Morelos. (AHCM, Fondo Ayuntamiento, sección Colonias, vol. 520). Aunque ya se reconocía su existencia, su consolidación para 1899 era incipiente, pues su formación se da en la parte de asentamientos urbanos escasos. Para ampliar la manera en cómo se expandieron estas colonias se recomienda el texto de Ernesto Aréchiga (2003) *Tepito: del antiguo barrio de indios al arrabal y Morales* (1976) *La expansión de la Ciudad de México en el siglo XIX: el caso de los fraccionamientos*.

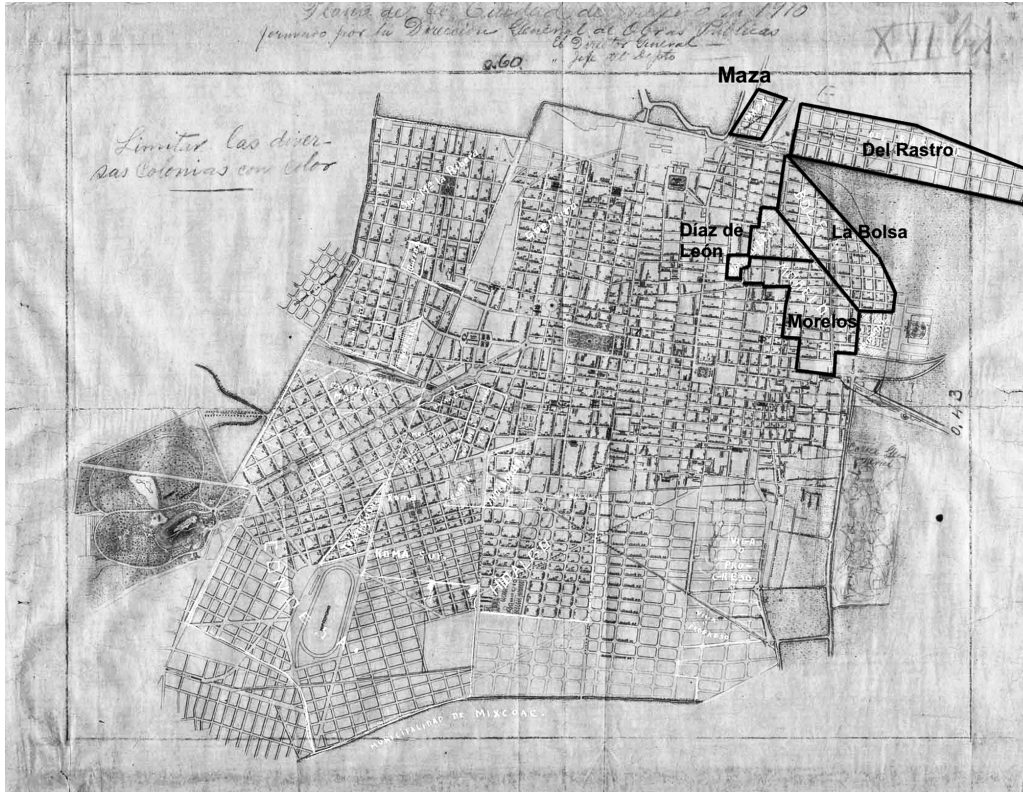


Figura 7: Plano de las colonias de la Ciudad de México en 1910, formado por la Dirección de Obras Públicas, muestra los límites de las colonias en color distinto al plano. En negro se señalan las colonias existentes en 1900: Morelos, La Bolsa, Díaz de León, Del Rastro. Sobre el documento se omitió la colonia Valle Gómez contigua a la Maza. Fuente: AHCM.

hizo siguiendo la pauta de las relaciones entre grupos minoritarios y el poder, compadrazgos e intereses de compañías internacionales que instalaban redes de ferrocarriles, tranvías y comunicaciones. Entretanto, diversos factores topográficos y ecológicos determinaron que el norte y el noreste recibieran escasa atención de aquellos grupos de fraccionadores (Aréchi-ga, 2003: 134).

Más bien “el Ayuntamiento y la población se involucraron directamente para trazar calles, alinear y fraccionar lotes e introducir algunos servicios ur-

banos” (2003: 137). De este modo la creación de nuevas colonias y la apertura de calles dio paso a la transformación del Cuartel I. Prantl y Grosó (1901: 689) describen la parte oriente como un conjunto de calles estrechas y sucias, de pobreza circundante y construcciones endebles, a la descripción habría que añadirle la inseguridad por la falta de alumbrado y la ausencia de servicios urbanos en general. Por ejemplo, un grupo de vecinos representados por Simón Espinosa y Benito Sánchez exigían a las autoridades en 1898 que se les dotara de alumbrado público por ser una zona insegura por las noches; estas

peticiones se repitieron aún las primeras décadas del siglo xx.¹⁹ Estaba claro que la capital iba a crecer en dirección oriente; aunque el proyecto de dotación de servicios para toda la ciudad no implicó necesariamente que los trabajos se emprendieran al mismo tiempo, su puesta en marcha fue desigual. De ahí que los habitantes del oriente asumieran una participación más activa para que el Ayuntamiento diera satisfacción a sus demandas. Es evidente que tampoco hubo una intención clara de poner en marcha los parámetros del urbanismo francés como sí se hizo en el poniente de la ciudad.²⁰ La modernización del Cuartel I estaba dirigida al establecimiento de colonias perfiladas para las clases bajas, a la construcción de un tipo de equipamiento que por sus características y orientación no mostraba el boato y el fulgor de la élite porfirista,²¹ ejemplo de lo anterior es el mercado Loreto, las nuevas colonias, el rastro o la penitenciaría. De este modo la creación de nuevas colonias y apertura de calles dio paso a la transformación del Cuartel I.

Los edificios con los que cuenta esta demarcación están, según el plano de 1900, cercanos

19 AHCM, Fondo Ayuntamiento, sección Alumbrado, vol. 359.

20 Esteban Sánchez de Tagle señala “[...] que las ciudades americanas se fundaron como consecuencia de un acto político, no como resultado de un paulatino proceso económico como las ciudades europeas, añade que la historia de nuestras ciudades comienza al revés: por el final, aunque está claro que no para llegar al principio y, tampoco, para llevar adelante una historia ajena. Es una historia invertida que comienza con la forma física y los aparatos políticos más acabados de la historia urbana europea del siglo xvi, para luego interpretarlos y llenarlos de contenido” (1998:10).

21 Esta apreciación según Fernández (2000) del urbanismo francés se refiere en parte a la construcción de paseos para entrar en contacto con la naturaleza.

al centro de la ciudad o las zonas de consolidación urbana, se recomienda ver la figura 5, en la página 31, para su localización sobre el plano. La representación de los templos religiosos da cuenta de la presencia religiosa en el ámbito urbano y de la innegable convivencia con la ciudad moderna. También en esta descripción pormenorizada se puede apreciar cómo se van conformando las diferentes etapas de construcción y transformación del territorio urbano. De los templos podemos contabilizar los siguientes siete inmuebles:²²

- Tres capillas: una sin nombre en la plaza de Tepito, de la Concepción Tequipehuca y San Antonio Tomatlán.
- Una parroquia: San Sebastián.
- Tres iglesias: Santa Teresa la Nueva, Nuestra Señora de Loreto y El Carmen.

Todos están ubicados en una misma línea de sur a norte, conectados a través de las rutas de transporte con excepción del de San Antonio Tomatlán. La Concepción Tequipehuca está localizada entre las manzanas 47 y 50 en medio de una plaza yerma. En este sitio Cortés apresó a Cuauhtemotzin, el 13 de agosto de 1521. La iglesia se edificó sobre una ermita, posiblemente sobre un el antiguo teocalli indígena.²³ “El barrio es, pues, histórico por haber sido el últi-

22 Sus fiestas religiosas tenían las siguientes fechas: San Sebastián Mártir el 20 de enero; del Carmen el 16 de julio; Santa Teresa el 15 de octubre; Concepción Tequipehuca el 8 de diciembre y Loreto el 10 de diciembre.

23 La capilla de la Concepción Tequipehuca Antigua o Tepquixpeca está localizada hoy día entre las calles de La Constancia y Tenochtitlan, también se llamó Tetenantitech o Tetenamitl, lugar donde se localizaba un teocalli azteca. Su nombre azteca *Tequipehucan* significa “lugar donde comenzó la esclavitud” (González, 1900: 215).

mo baluarte de la heroica defensa que hicieron los mexicanos de la Gran Tenochtitlán" (González, 1900: 215).

La capilla en la plaza de Tepito entre las manzanas 39 y 42 estaba emplazada en medio de un terreno eriazo, a un costado de la manzana 39 se localizaba el trazo de una zanja de desagüe, la cual no se identifica con nombre en el plano, y es el templo de San Francisco de Asís, en la actualidad permanece rodeada de comercio ambulante. El templo de San Antonio Tomatlán²⁴ se ubica frente a la manzana 14, su edificación se inició en 1740. La zona estaba rodeada de edificaciones y la plaza es un terreno sin vegetación, según el plano de 1900.

La parroquia de San Sebastián [Atzacocalco] está emplazada entre las manzanas 25-26 y 29-30, se aprecia el trazo de planta, su plaza es un terreno yermo. En el momento de su fundación el barrio donde se erigió era de "los más pobres y despoblados" (Rivera Cambas, 1882 (1957), tomo II: 96). El fundador del templo fue el padre Juan Martínez después de la Conquista, el inmueble tuvo una casa contigua que funcionaba como hospital y era atendido por los religiosos de San Hipólito. Los franciscanos establecieron ahí una parroquia que dirigieron a partir de 1585, después pasó a manos de los carmelitas que estuvieron hasta 1607, luego fue dirigida por los agustinos 29 años, al final estuvo administrada por el clero secular. El edificio, según Rivera Cambas, comprendía "el puente del Carmen, el Albardón hasta el puente de San Lázaro, esquina de la segunda calle de Venegas, plazuela de Loreto, puente de San Pedro y San Pablo y esquina de Santa Catalina de Sena: es

²⁴ Es una capilla ubicada en la actualidad sobre la calle de Nicolás Bravo 23.

una de las parroquias de mayor extensión" (Rivera Cambas, 1882 [1957], 1957: 96).²⁵

Sobre la manzana 34 se emplazó el templo del Carmen, el cual tiene junto a sí dos plazas, una con el mismo nombre y la Concordia. Los carmelitas llegaron a México en 1585 y se instalaron en la ermita de San Sebastián, después construyeron un templo y convento bajo la advocación de San Sebastián, la capilla que tenía se llamó Nuestra Señora del Carmen y era usada como iglesia parroquial (Rivera Cambas, 1882 [1957], tomo II: 96). El templo fue construido con artesanado, en 1748 se concluyeron las bóvedas, en 1862 se derrumbó y el edificio quedó en estado ruinoso. De modo paulatino se hicieron remodelaciones, ampliaciones y mejoras; tiene una orientación de norte a sur (Prantl y Grosso, 1900: 753-754). Frente a dicho templo está la plaza del Carmen²⁶ que se observa sobre el plano como un sitio carente de vegetación, contigua a ésta se señala la plaza de la Concordia (del Estudiante ahora) que se detalla como un sitio jardinado dividido geométricamente.

El templo de Santa Teresa la Nueva se ubica en la calle del mismo nombre sobre la manzana 10, frente al mercado de Loreto, no tiene plaza ni atrio. Se fundó en 1701 y se concluyó en 1703 con supervisión de Pedro Arrieta, en la actualidad alberga la Escuela Nacional de Ciegos (Rivera Cambas, 1882 (1957), tomo II: 110). Fue un convento de monjas carmelitas que abrigaba a las mujeres pobres, se erigió sobre el antiguo hospital de leprosos de San Lázaro. En la manzana nueve está la iglesia de Loreto, el templo perteneció al conjunto de los colegios San Pedro y San

²⁵ Al atrio-plaza que estaba ubicado frente al templo se le conoce hoy día con el nombre de plaza Torres Quintero.

²⁶ En la actualidad no existe, esta zona está ocupada por un inmueble y comercio ambulante.

Pablo desde 1675, adscritos a la orden jesuita. La virgen de Loreto —que llegó de Italia— fue trasladada al templo de la Encarnación hasta que Antonio Bassoco, pidió en 1809 se erigiera un templo para conservar la imagen de la virgen, la obra se le encomendó al arquitecto español Manuel Tolsá (1757-1816) para que la remodelara (Rivera Cambas, 1882 (1957), tomo II: 108-109). Dicho templo formaba un conjunto con la plaza y el mercado del mismo nombre.

En la demarcación se registran siete plazas públicas, estos espacios al margen de sus características fueron lugares de gran trascendencia en el contexto de la sociedad decimonónica, ahí se instalaban caballitos movidos por vapor (carruseles), circos, salones de variedades, cinematógrafos, se llevaban a cabo exhibiciones de acrobacias, por mencionar algo. A partir de 1900 se inició una política de remodelación y jardinería,²⁷ lo cual da cuenta del cambio físico mediante acciones concretas, apoyada en reglamentos de uso del espacio público que dirigían o prohibían ciertas actividades, por ejemplo, la ordeña de vacas o el sacrificio de animales. Asimismo, las plazas públicas ponen de manifiesto la importancia de los espacios abiertos para la convivencia de la sociedad decimonónica.

La plaza de Mixcalco no está asociada ningún templo religioso, es un terreno yermo y a uno de sus costados corría la Zanja Cuadrada. La plaza del rastro o de la colonia Peralvillo aparece como un terreno sin trazo alguno y se ubicaba delante de la fachada del establecimiento, se muestra sin vegetación, sobre su terreno se trazó la línea de ferrocarril que daba acceso a todo el ganado al

²⁷ Ramona Pérez Bertruy (2003 y 2015) ha realizado una amplia investigación sobre los parques y jardines de la Ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del XX.

interior del establecimiento.²⁸ Las otras plazas son Tepito, San Sebastián, el Carmen y Tomatlán y la Concordia, con excepción de esta última las demás están asociadas a templos religiosos.

La Casa de Moneda estaba localizada a una cuadra de la plaza del Carmen en la manzana 28, antes de instalarse en esa sede estuvo en la casa de Hernán Cortés o Casas del Estado.²⁹ En 1850 las instalaciones se trasladaron a la Casa del Apartado, a partir de entonces el establecimiento tuvo usos diversos (Aragón, 1991: 66-72; Rivera Cambas, 1882, [1957], tomo II: 98-100).

Sobre la calle de San Ildefonso estaba la Escuela Nacional Preparatoria que fue una escuela jesuita, se fundó en 1588 para dar cabida a los alumnos de otros colegios de la misma orden. Entre 1727 y 1742 se construyó el edificio que conocemos actualmente bajo el mandato del padre Escobar y Llamas. San Ildefonso es la fusión de los colegios San Bernardo, San Miguel y San Gregorio. Tras la expulsión de los jesuitas el inmueble tuvo diferentes usos: cuartel militar, sede temporal de la Escuela de Jurisprudencia y de algunas cátedras de la Escuela de Medicina (Rivera Cambas, tomo II, 1882-83: 110). En 1867, con base en la reforma educativa de Benito Juárez, se fundó la Escuela Nacional Preparatoria; en 1910 se integró a la Universidad Nacional, funciones que

²⁸ Los artículos de Sonia Pérez Toledo (1999), Ramona Pérez Bertruy (2002) y William Beezley (1983) abordan el tema relativo a las diversiones públicas durante el Porfiriato; todos coinciden en que el ambiente de estabilidad social y prosperidad económica propició un entorno adecuado para remozar los espacios públicos, plazas y construir espacios recreativos junto con nuevas actividades propias de las élites decimonónicas, sin que por ellos dejaran de existir las actividades lúdicas de otras décadas.

²⁹ Hoy Monte de Piedad.

se desempeñaron hasta 1978.³⁰ La Escuela Correccional en la manzana 17 fue propuesta por el gobernador Ramón Fernández, logró instalarla en el viejo colegio de San Pedro y San Pablo, ahí se enseñaba a los internos diferentes oficios como carpintería e imprenta, su organización se inspiraba en la milicia (Galindo y Villa, 1900: 99).

La *Compañía Industrial Mexicana* se localizaba en una manzana sin número, a una cuadra del templo de San Antonio Tomatlán, dicha compañía fue un rastro privado que funcionó de manera muy activa mientras se terminaban las obras del rastro de cerdos en San Antonio Abad y del Nuevo Rastro en Peralvillo. En la actualidad hay una construcción abandonada, el predio donde se erigió tiene la siguiente inscripción: "Hacia este lugar Hernán Cortés estableció el fuerte de las Ataranzas por 1522". El edificio alberga los restos de un hospital y de su capilla; a sus habitantes se les nombraban Lazarinos. Ahí se guardaron los bergantines que usó Hernán Cortés para tomar la Gran Tenochtitlán. Después se construyó un hospital para leprosos. En el siglo xx se convirtió en una bodega y permaneció dentro del predio de la fábrica de Conservas Clemente Jaques. Al oriente del cuartel entre los canales de San Lázaro y Riva Palacio se localizaban los cuarteles militares.

Con la Penitenciaría del Distrito Federal (1900), Porfirio Díaz inauguró el nuevo sistema carcelario, al establecimiento se le nombró popularmente Palacio de Lecumberri, porque los terrenos en donde se asentó pertenecieron a un español de ese apellido y se ubicó en la prolongación de la calle nombrada así, el predio se localizaba en los llanos de San Lázaro. Los planos fueron elabo-

rados en 1848 por Lorenzo de la Hidalga, tuvo un diseño panóptico, es decir, las celdas se dispusieron sobre pasillos radiales para permitir la observación de un vigilante desde el centro del edificio. Su construcción fue iniciada en 1885, el responsable del proyecto fue el ingeniero Antonio Torres Torija, la empresa constructora fue la *Pauly Jail Building Manufacturing Company* de Saint Louis Missouri. La representación de la penitenciaría en el plano se erige, en todo caso, como el bastión simbólico del control social de la modernidad, en la manera de concebir el sistema penitenciario y el crimen. Después fue conocida como Lecumberri y en la actualidad alberga las instalaciones del Archivo General de la Nación.³¹

Para efectos de este texto, se examinarán sólo dos ejemplos, el Rastro de Peralvillo y el mercado de Loreto, ambos muestran cómo se generan esas tensiones urbanas que la cartografía apenas atisba y que sólo emergen con el trabajo de contextualización y descripción pormenorizada. Ambos ejemplos muestran la puesta en marcha de las políticas urbanas para especializar el territorio urbano de acuerdo con sus características topográficas, al tipo de equipamiento y a los intereses inmobiliarios.

El primero es el Rastro General o Rastro de Peralvillo que fue erigido para sustituir al de San Lucas y todas las casas de matanza de la Ciudad de México. Fue proyectado en las márgenes de la ciudad para mantener lejos las posibilidades

³¹ Para abundar sobre la penitenciaría de Lecumberri vale la pena revisar los artículos de Clementina Díaz de Ovando (1994) "La ciudad de México en el amanecer del siglo xx (inauguración de la Penitenciaría)" y el de Elisa García Barragán (1994) "El Palacio de Lecumberri y su contexto arquitectónico", que se publicaron en *Lecumberri: un palacio lleno de historia*.

³⁰ http://www.saniidefonso.org.mx/acerca_de.php, consulta 30 de julio de 2013.

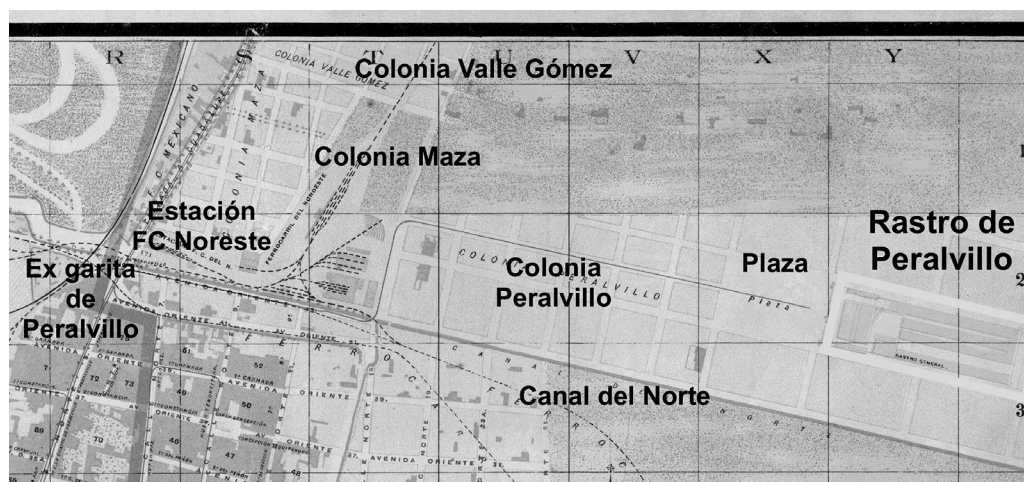


Figura 8: Rastro de Peralville, según el *Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900*. Fuente: AHCM y moys. Elaboración propia (detalle).

de contaminación, según los higienistas de la época. El rastro implicó, además, la construcción de una ruta de transporte y de dos puentes. La zona donde se construyó era un punto de entrada del ganado para la matanza. Fue inaugurado en 1897 y a las pocas semanas de abierto el sitio fue clausurado por las innumerables fallas que se suscitaron (figura 8).

El Rastro Nuevo de Peralville (1897-1905) representó la concreción de un proyecto largamente ambicionado desde mediados del siglo XIX-1844 fue el año de la primera iniciativa. El nuevo rastro de Peralville comenzó a concretarse más de cuarenta años después de haberse deslizado la primera idea de su construcción, tantas fueron las expectativas y las vicisitudes que terminó por convertirse en un proyecto malogrado. A lo largo de este periodo se realizaron diferentes propuestas que no pasaron de ser sólo aspiraciones. En todas se abrazaba la idea de tener un equipamiento a la altura de las grandes urbes de Occidente que contribuyera a alejar las inmundicias y las emanaciones pestíferas de-

rivadas del sacrificio de diferentes especies de ganado. La propuesta de erigir un nuevo rastro se aprobó el 7 de marzo de 1890, el proyecto quedó a cargo de *Francisco R. Blanco y Compañía*, se autorizó un presupuesto de 1 millón 100 mil pesos; la compañía no llegó a terminar las obras por las controversias insalvables surgidas con el Ayuntamiento. En la segunda convocatoria para continuar con la construcción del rastro se le adjudicó el proyecto a la *Compañía Pauly Jail Building Manufacturing Company* de Saint Louis Missouri, Estados Unidos,³² la calidad de la construcción dejó mucho que desear como ya se explicó. El Ayuntamiento solicitó se hiciera una versión reducida del proyecto que inicialmente se tenía previsto. La premura con la que se llevaron a cabo las tareas para su ejecución, entre otras cosas, hizo que el inmueble estuviera sujeto a muchas enmiendas internas y externas. En 1902 se lanzó una convocatoria más para ampliar y mejorar las instalaciones del rastro, el proyecto

³² AHCM, Fondo Ayuntamiento, sección Rastro San Lucas, vol. 3775.

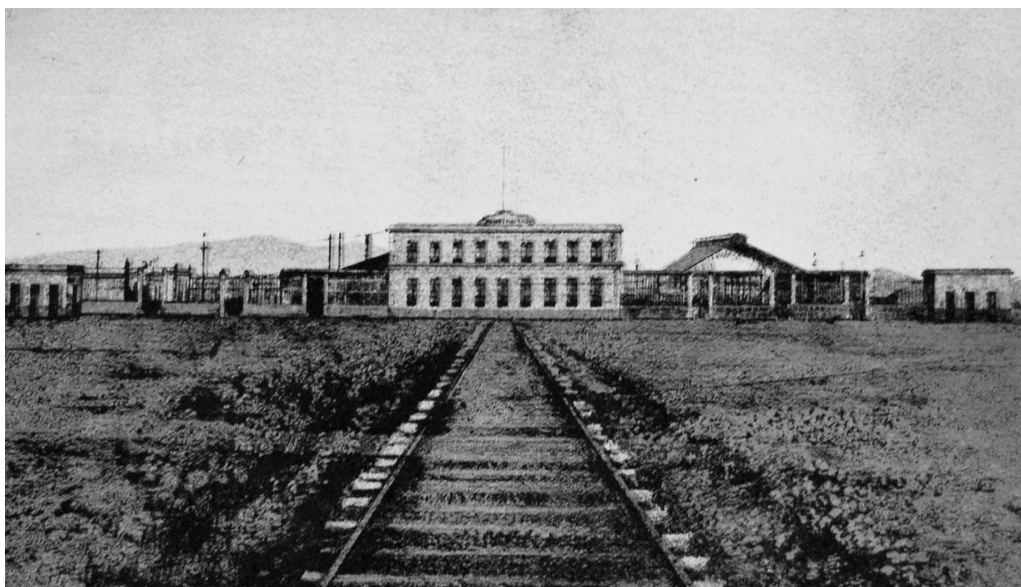


Figura 9: Fachada principal del Nuevo Rastro de Ciudad, 1900. Fuente: Memorias del Ayuntamiento, 1896.

estuvo bajo la dirección de *La Internacional de Chihuahua*. Las instalaciones se inauguraron en 1905 (figura 9).

¿Qué simboliza el rastro en el contexto urbano y cartográfico, qué dice de la ciudad en las postrimerías del siglo XIX? El proyecto es un ejemplo emblemático del acceso proceloso a la modernidad anhelada, de las discusiones que se generaron antes, durante y después de su construcción para transformar un espacio urbano. Al mismo tiempo exhibe las tensiones que emergieron a su alrededor para poner en marcha una manera distinta de llevar a cabo las actividades de matanza, lo cual implicaba el aprendizaje de nuevos procesos de sacrificio, la diferenciación de espacios para las distintas actividades dentro del inmueble y las oposiciones surgidas por los intereses afectados. La representación del rastro en el Cuartel I no sólo atiende a la objetividad de la labor cartográfica sino a la exaltación de un equipamiento que respondía a las prescripciones de una ciudad

moderna, pero en este caso sin la pompa de los grandes edificios culturales. En este sentido, el mercado de Loreto también es un ejemplo de esa modernidad representada en el plano, pero que, al igual que el Rastro de Peralvillo, tuvo un camino proceloso durante su puesta en marcha.

El mercado de Loreto (1889) formó parte de un proyecto mayor que tuvo como propósito edificar una red de establecimientos distribuidos por toda la ciudad para aprovisionar a distintas partes de la capital, entre ellos estaban el de Santa Catarina, el 2 de Abril, el de San Cosme,³³ el Martínez de la Torre, el de San Lucas,³⁴ el de la colonia Guerrero,

³³ Inaugurado el 15 de septiembre de 1889, en la 2ª calle de la Ribera de San Cosme acera que ve al Sur.

³⁴ *El Municipio Libre*, tomo xv, núm. 221, 21 de septiembre de 1889: el 16 de septiembre se inauguró el mercado de San Lucas, se construyó en la plaza del mismo nombre; el proyecto estuvo a cargo del ingeniero Antonio Torres Torija.

el Santa Ana, el de San Juan³⁵ y la Merced reformado.³⁶ El mercado de Loreto es una muestra de que la urbe porfiriana en el discurso y la realidad estaban muy distanciadas, la Ciudad de México aún oscilaba entre los siglos XVIII y XIX, como veremos más adelante (figura 10).



Figura 10: En el recuadro azul el mercado de Loreto muy cercano al Zócalo según el Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900. Fuente: AHCM y MOVB. Elaboración propia (detalle).

La expectativa que se generó frente a los mercados de fierro fue grande por ser sinónimo de orden y modernidad, de progreso e higiene urbanas; estos establecimientos “eran y simbolizaban el sistema de abastecimiento de víveres, alimentos y artículos de primera necesidad para los habitantes de la ciudad” (Olvera, 2014: 80).

Con la edificación del mercado de la plaza de Loreto se ambicionaba erradicar a los vendedores ambulantes ubicados en los alrededores del Palacio Nacional. Con todo, los resultados no fueron los esperados; en las calles de Porta Coeli y Flamencos continuaban las vendimias a todas horas del día en plena vía pública en detrimento del tránsito fluido de personas, advertían los diarios. Un ejemplo fueron los reboceros que con sus productos sobre los hombros los ofrecían a “cuanta mujer tenían enfrente”;³⁷ los vendedores ambulantes lejos de disminuir con la inauguración de los mercados aumentaron; a lo largo del día se escuchaba a la multitud de comerciantes al menudeo “que a voz en cuello, en distintos tonos, dominando el falsete agudo y estridente y con una algarabía verdaderamente infernal pregonan sus mercancías”.³⁸ Los vendedores no ocuparon el inmueble o lo hicieron con mucha reticencia, al inmueble se le dieron múltiples usos hasta que se dismanteló en 1902 y su terreno se integró a la plaza que lleva el mismo nombre (figura 11).

La expectativa que se generó frente a los mercados de fierro fue grande por ser sinónimo de orden y modernidad, de progreso e higiene urbanas; estos establecimientos “eran y simbolizaban el sistema de abastecimiento de víveres, alimentos y artículos de primera necesidad para los habitantes de la ciudad” (Olvera, 2014: 80).

³⁵ *Ibid.*, tomo xv, núm. 251, domingo 26 de octubre de 1889 consignó: “El nuevo mercado que se inaugurará mañana es el más amplio de los tres contratados, y como aspecto es quizá el menos elegante y airoso; tiene capacidad para un gran número de mercaderes y seguramente será ocupado por todos y muchos más de los que existen en el antiguo local, beneficiándose notablemente el importante rumbo de la ciudad donde está situado”. La inauguración se llevó a cabo el 27 de octubre de 1889.

³⁶ Barbosa (2006) señala que para 1900 existían 14 mercados distribuidos en la ciudad. “De forma paralela a la extensión del área urbana, la aparición de nuevos mercados generó una dispersión de la actividad comercial que hasta mediados del siglo XIX se había ubicado en los mercados cercanos al Zócalo.”



Figura 11: Mercado de Loreto. Fuente: *El Municipio Libre*, 1899.

³⁷ *El Tiempo*, año VII, núm. 1924, 31 de enero de 1890.

³⁸ *Idem*.

Conclusión

El recorrido por la ciudad que nos ofrece este texto es el de una urbe compuesta de instituciones religiosas, civiles, administrativas, judiciales, de abasto, de servicios; comunicada a través de diferentes líneas de transporte, es la imagen de la ciudad oficial según el *Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900*. Es decir, la descripción detallada del equipamiento, la infraestructura y los caminos hecha arriba para el Cuartel I responde a la imagen esquemática y circunscrita de la capital, confirma las limitaciones de un plano acotadas por el propósito para el que fue creado.

Para ahondar en otros aspectos o partes de la ciudad ocultos hay que acudir a otras fuentes (o planos más detallados) para desplegar un horizonte más amplio y complejo de la ciudad, además de conocer los puntos de vista de otros actores que incidieron sobre la ciudad como en el caso del Rastro de Peralvillo y el mercado de Loreto. De lo anterior se desprende la necesidad de agudizar la mirada, de acercar la lupa al plano aún más para entenderlo y establecer la relación que existió entre diferentes partes de la ciudad. El plano por sí mismo es, como ya se ha mencionado, insuficiente para reflejar esa tensión entre una ciudad del siglo XVIII y otra en el XIX. El Cuartel I en el *Plano Oficial de la Ciudad de México, 1900* más bien ofrece indicios que dan la posibilidad de construir un relato sobre la ciudad decimonónica y matizar nuestra lectura de la ciudad moderna. A la luz de estas consideraciones el Cuartel I simboliza, con sus obras del desagüe, a la naturaleza domeñada; los desarrollos inmobiliarios son la concreción del terreno ganado al lago de Texcoco y al mismo tiempo reflejan la posibilidad de volver productiva esa zona estigmatizada por las inundaciones y estancamientos de las aguas de desecho de la ciudad de México

La descripción pormenorizada del Cuartel I posibilita comprender las particularidades del territorio, la relación que mantienen unas partes con otras y la razón de ser de la ubicación de determinado tipo de equipamiento. La contextualización nos permite complejizar la mirada sobre el plano y advertir las tensiones latentes; nos ayuda a entender la caracterización de las diferentes zonas de la ciudad, los modos en que se gestionaron los espacios —como dice Harvey (2008)— para transformar sus usos, definir actividades de cada lugar, ya sea a través de reglamentos o de la construcción de equipamiento, de apertura de calles, remodelación de espacios, transformación de usos de suelo o dotación de servicios. ¿Cuál es la ciudad que no se ve? La del arrabal, la de las clases populares. Pero ¿cómo sería representar una ciudad de las clases populares en un plano que exalta la modernidad urbana?: a través del trazo de calles ortogonales de las colonias populares. La colonia La Bolsa está presente, pero se le niega su denominación, el reconocimiento oficial que en su época tampoco tenía. La urbe popular quedará consignada en los periódicos o la literatura, en la fotografía o la pintura; para la cartografía de este momento está anulada.

La modernidad en esta zona de la ciudad tiene que ver con los sistemas de control (la penitenciaría) y servicios (drenaje y de abasto de carne); con el diseño —por lo menos en el plano— de nuevos fraccionamientos, el sistema de transporte, que como se mencionó arriba, estaba claramente orientado a establecer la comunicación al interior del cuartel a partir sólo del equipamiento.

La descripción pormenorizada y el análisis contextualizado ofrecen una lectura distinta: la modernidad, el progreso y el orden del que se ufana el plano no tuvo un camino tan terso y exitoso como se desprende de una simple lectura del pla-

no. El proyecto del mercado de Loreto demuestra que las iniciativas por ordenar el espacio urbano no siempre fueron las más acertadas, en su desarrollo no sólo confluyeron el rechazo de los comerciantes sino el desatino de las autoridades en la elección de la ubicación. El acercamiento contextualizado al plano y una descripción pormenorizada del mismo nos ofrecen un punto de vista áspero del desarrollo de las obras públicas durante el régimen porfiriano. En el análisis pormenorizado y contextualizado el plano de 1900 ofrece una instantánea de la Ciudad de México a la que treinta años de régimen porfiriano no le bastaron para alcanzar la modernidad ansiada.

Bibliografía

- ARAGÓN R., María Eugenia (1991). "La antigua Casa de Moneda", en *Boletín de Monumentos Históricos*, época segunda, número 14, julio-septiembre.
- ARÉCHIGA, Córdoba Ernesto (2003). *Tepito: del antiguo barrio de indios al arrabal*. México: Frente del Pueblo/Sociedad Nacional de Estudios Regionales/Unidad Obrera y Socialista.
- BEEZLEY, William (1983). "El estilo porfiriano, deportes y diversiones de fin de siglo", en *Historia Mexicana*, vol. 33, núm. 2, octubre-diciembre, pp. 265-284.
- BARBOSA, Mario (2004). "Controlar y resistir. Consumo de pulque en la Ciudad de México, 1900-1920", en Segundo Congreso Nacional de Historia Económica. Simposio: "Las bebidas alcohólicas, siglos XVII-XIX", México, disponible en: <<http://www.economia.unam.mx/amhe/memoria/simposio09/Mario%20BARBOSA%20CRUZ.pdf>>, en <http://www.economia.unam.mx/amhe/memoria/memoria.html>.
- CONNOLLY, Priscilla (2008). "¿El mapa es la ciudad? Nuevas miradas a la Forma y Levantado de la Ciudad de México de Juan Gómez de Trasmonte", en *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía*. México: UNAM, pp. 116-134.
- DAVALOS, Marcela (1997). *Basura e Ilustración: la limpieza de la Ciudad de México a fines del siglo XVIII*. México: INAH-DDF.
- DÁVALOS, Marcela (1989). *De basuras, inmundicias y movimiento: o de cómo se limpiaba la Ciudad de México a finales del siglo XVIII*. México: Cien Fuegos.
- DE LA TORRE Villalpando, Guadalupe (1999). *Los muros de agua. Resguardo de la Ciudad de México, siglo XVIII*. México: Conaculta, INAH, Gobierno del Distrito Federal/Consejo del Centro Histórico.

- FERNÁNDEZ Christlieb, Federico (2000). *Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de México: antecedentes y esplendores* (l.1.1). México: UNAM, Instituto de Geografía/Plaza y Valdez Editores.
- FERNÁNDEZ Christlieb, Federico, "La influencia francesa en el urbanismo de la ciudad de México: 1775-1910", en: *México Francia: Memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX*, t. I [en línea]. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1998 (generado el 08 marzo 2018). Disponible en: <<http://books.openedition.org/cemca/4077>>.
- GALINDO y Villa, Jesús (1901). *Reseña histórico-descriptiva de la Ciudad de México*, México: Imprenta Francisco Díaz de León.
- GAMIO, Ángeles (2008). "El Peñón de los Baños", en *La Jornada*, disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2008/08/31/index.php?section=capital&article=038a1cap>>.
- HARVEY, David (2008). *París, capital de la modernidad*, trad. José María Amoroto Salido. Madrid: Akal.
- HARLEY, John B. (2005). *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayo sobre la historia de la cartografía*. México: FCE (Tezontle).
- LEIDENBERGER, Georg (2011). *La historia viaja en tranvía. El transporte público y la cultura política de la ciudad de México*. México: UAM.
- LOMBARDO DE RUIZ, Sonia et al., (2009). *Territorio y demarcación en los censos de población. Ciudad de México 1753, 1790, 1848 y 1882*. México: INAH / UACM / ADABM / CIGG.
- LÓPEZ Rosado, Diego (1976). *Los Servicios Públicos de la Ciudad de México*. México: Porrúa.
- _____ (1901). *Memoria documentada de los trabajos municipales de 1901*. México: La Europea.
- MORALES, María Dolores (1976). "Estructura urbana y distribución de la propiedad en la ciudad de México en 1813", en *Historia mexicana*, vol. 25, núm. 3 (99) (enero-marzo 1976), pp. 363-402.
- OLVERA Moctezuma, Verónica Arcelia (2014). *Reordenamiento y organización de los mercados públicos en el espacio comercial de la Ciudad de México, 1880-1912*, tesis de Maestría en Humanidades. México: UAM-Iztapalapa.
- PÉREZ Bertuy, Ramona Isabel (2003). *Parques y jardines públicos de la Ciudad de México*, tesis de doctorado: Colmex.
- PÉREZ Toledo, Sonia (1999). "Las diversiones públicas en la Ciudad de México del siglo XIX: una presentación y algunas reflexiones". en Pérez Toledo, Sonia ed. *Gran baile de pulgas en traje de carácter: las diversiones públicas en la Ciudad de México del siglo XIX*. México: AHCM / UAM-Iztapalapa.
- PICCATO, Pablo (2010). *Ciudad de sospechosos: crimen en la ciudad de México 1900-1931*. México: CIESAS.
- PRANTL, A. y J. L. Grosó (1901). *La Ciudad de México: novísima guía universal de la Capital de la República Mexicana. Directorio clasificado de vecinos y prontuario de la organización y funciones del gobierno federal y oficinas de su dependencia. Obra ilustrada con fotograbados de Ulderigo Tabarracci, tirados aparte, y acompañada de un plano topográfico de la ciudad*. Juan Buxó y compañía, editores. Librería Madrileña, México, mapa encartado.
- QUIROZ, Enriqueta (2005). *Entre el lujo y la subsistencia. Mercado, abastecimiento y precios de la carne en la ciudad de México, 1750-1813*. México: El Colegio de México/ Instituto Mora.
- RIVERA Cambas, Manuel (1882) [1957]. *México artístico, pintoresco y monumental: vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la Capital y de*

*los Estados, aun de las poblaciones cortas,
pero de importancia geográfica o histórica:
las descripciones contienen datos científicos,
históricos y estadísticos.* México: Editora
Nacional, t. II.

- SÁNCHEZ DE TAGLE, Esteban (1998). *Los dueños de la calle.* México: DDF/INAH.



Guillermo Díaz Arellano*

Arte y paisaje en la renovación urbana. El caso de Puget Sound

Resumen

El surgimiento de nuevas ciudades demanda de ellas no sólo el potencial de crecimiento económico, sino también —primordialmente— la garantía de ofrecerse como un espacio con alta calidad de vida y un medio ambiente sano, que incluya el desarrollo de la biodiversidad de la región, así como el menor impacto ambiental posible. Las vías marítimas se ofrecen hoy como las nuevas rutas urbanas, amables con la naturaleza y con el ser humano. El presente trabajo expone el caso de Puget Sound, como una forma de nueva urbanización, con rutas marinas, como alternativas amables con la naturaleza y que ofrecen una alta calidad de vida a sus habitantes.

Palabras clave: Renovación del paisaje, arte urbano, Chihuly garden.

Abstract

The emergence of new cities demands of them not only the potential for economic growth, but also —primarily— the guarantee of offering themselves as a space with a high quality of life and a healthy environment, including the development of the region's biodiversity, as well as the lowest possible environmental impact. The sea lanes are offered today as the new urban routes, friendly with nature and with the human being. The present work exposes the case of Puget Sound, as a form of new urbanization, with mari-

* Profesor investigador, UAM Azcapotzalco, México.
gdiaza2000@yahoo.com.mx

ne routes, as friendly alternatives with nature and that offer a high quality of life to its inhabitants.

Keywords: *Renovation of the landscape, urban art, Chihuly garden.*

El arte es el placer de un espíritu que penetra en la naturaleza y descubre que también ésta tiene alma.

AUGUSTO RODIN.

Introducción

La renovación urbana ha sido un tema que ha despertado polémica en muchos sectores desde su aparición y aplicación, esto se debe principalmente a que, si bien representa un proceso mediante el cual se busca la mejora de una zona o de una ciudad entera, el proyecto requiere muchas veces de la reubicación —e incluso la desaparición— de calles, edificios y, en casos extremos, barrios y colonias enteras. Una iniciativa así, por radical que parezca, se debe tomar siempre en función de crear un bien mayor, procurando que los cambios representen el menor impacto negativo posible para los habitantes y usuarios de la zona, así como para el trazo, diseño y funcionamiento del lugar que se renovará.

En este sentido, la inclusión del arte dentro de la renovación del paisaje urbano ha resultado ser un elemento beneficioso, ya que permite a los usuarios de los espacios adaptarse más fácilmente a los cambios del nuevo entorno, e incluso apropiarse de los lugares que le ofrece un barrio, una colonia y hasta una ciudad renovada.

El llamado Estrecho de Puget o Puget Sound es un ejemplo de renovación urbana muy particular, en la que la presencia del arte ha logrado cargar de identidad y cohesión a las diferentes ciudades

que componen esta extensa región multiportuaria. En la búsqueda por dar un impulso al crecimiento de esta región, los proyectos de desarrollo urbano han tenido que dar solución a uno de los principales retos para mantener la comunicación y el transporte de personas y mercancías. Las rutas marítimas que allí han surgido, hoy día representan un ejemplo para la implementación de soluciones prácticas para el urbanismo actual y futuros desarrollos. En el presente trabajo abordaremos el impacto positivo que ha generado el arte en el paisaje urbano en algunos de los puertos y ciudades más importantes de Puget Sound.

I. Puget Sound, reto y reapropiación del paisaje

El surgimiento y crecimiento de nuevas ciudades ha tomado mayor auge desde el último tercio del siglo xx y esta primera etapa del siglo xxi. Con ello, los avances tecnológicos e ingenieriles que han suprimido las distancias se han hecho presentes. La construcción de puentes, autopistas y vías tanto internas como alternas ha sido una de las prioridades para mantener la comunicación de los habitantes, facilitar el comercio y propiciar el crecimiento económico, así como el desarrollo de los ciudadanos y visitantes, sin que ello implique el deterioro del medio ambiente, por el contrario, preferentemente debe ofrecer un espacio sano. El concepto de desarrollo, inevitablemente debe incluir a la naturaleza, la salud y el equilibrio de todo ser vivo, como explica Richar Sommer:

Ya existen, o están apareciendo, tecnologías que nos permiten diseñar y construir edificios con muchos menos recursos naturales. Sin embargo, aunar arquitectura y urbanismo desde una perspectiva completamente ecológica implica medir el impacto medioambiental, como las emisiones de carbono y el uso de recursos

no renovables dentro de un marco mayor justicia social, teniendo en cuenta las oportunidades económicas y la naturaleza humana.¹

Así, cuando estudiamos algunas ciudades y regiones que, por lo escarpado de su geografía e incluso su orografía, observamos que la construcción de vías de comunicación terrestres resultan insuficientes o poco prácticas. Hemos mencionado el caso de ciudades como Oslo, en Noruega, Taipei, en Taiwan, Hong Kong en la República de China y la región del estrecho de Puget (o Puget Sound) en Estados Unidos, en donde las condiciones geográficas podrían considerarse un elemento en contra para el crecimiento y desarrollo de una ciudad moderna.

Paradójicamente, el punto de desarrollo que tienen en común estos lugares es el reto que han representado sus condiciones geográficas y orográficas. Al ser islas algunos, fiordos y estrechos otros, se encuentran rodeados o franqueados por el océano; ello hace que las distancias, vía terrestre sea más compleja. En cambio, las distancias por la vía marítima se reducen notablemente, al mismo tiempo que se presentan como rutas alternativas de transportación y más amigables con el medio ambiente y los usuarios, ya que éstos pueden disfrutar de un viaje lleno de paisajes, sin el estrés propio del tráfico automovilístico.

En el contexto actual de desarrollo de las ciudades modernas, las redes urbanas de comunicación y transportación a lo largo de sus territorios pueden entenderse como nodos de redes de relaciones. Esto quiere decir que las ciudades, tienen cada vez más importancia en la determi-

nación de un estatus en la inserción en redes internacionales, formales o informales:

Desde este punto de vista, la ciudad “es” en función de la calidad y cantidad de las relaciones que se establezcan entre ella y el resto de los nodos de las redes de ciudades. Existen distintos tipos de redes que conectan las ciudades al sistema urbano internacional. Entre ellas, destacan las de los centros financieros, las de los centros de decisión política, las de los centros del conocimiento científico y técnico, los centros culturales, y las de los centros donde se generan ofertas de consumo (ocio, turismo, etc.). Las redes de producción de bienes y servicios han ido perdiendo peso a favor de las actividades terciarias y del conocimiento.²

El descubrimiento del territorio fue un evento histórico que con el tiempo ha sido reconocido y estudiado en gran detalle, hasta conformar parte del Estado de Washington. La colonización del lugar dio origen al surgimiento de nuevas ciudades y puertos que apoyaron el desarrollo económico del lugar, principalmente las industrias pesquera y maderera y, posteriormente, la industria petrolera. A lo largo de la historia la extensión y los límites del estrecho de Puget han variado en su consideración.

El Servicio geológico de los Estados Unidos (usgs por sus siglas en inglés) ha definido al estrecho de Puget como todas las aguas comprendidas entre las siguientes tres entradas:

1. La entrada que corresponde desde Admiralty Inlet, que está en línea entre Point Wilson, en

¹ Sommer, Richard, “Movilidad, infraestructura y sociedad”, en Mohsen Mostafavi. *Urbanismo Ecológico*, Harvard University, Graduate School. Barcelona: Gustavo Gili. p. 380.

² Andrés Precedo Ledo. *La ciudad en el territorio. Nuevas Redes, nuevas realidades*. Universidad de Santiago de Compostela, 2004.

la península Olímpica, y Point Partridge, en la isla Whidbey.

2. La segunda entrada recorre desde Deception Pass, que se encuentra en la línea entre West Point, en la isla Whidbey, y hacia la isla Deception, y Rosario Head, en la llamada isla Fidalgo.
3. La tercera entrada limita desde el canal de Swinomish, que conecta la bahía de Skagit y recorre hacia la bahía de Padilla.

Otras definiciones no oficiales, o al menos no consideradas desde el punto de vista geopolítico, incluyen las aguas que conforman la región del canal de Hood, del Admiralty Inlet, del Possession Sound, de Saratoga Passage, y otros puntos más que abarcan el sur del territorio canadiense. Entre ellos se encuentran la bahía de Bellingham, la bahía de Padilla y las islas San Juan. Estas definiciones han sido consideradas desde el punto de vista orográfico e incluso topográfico, con lo que se descartan las delimitaciones de una frontera política.

Desde sus inicios históricos hasta la época actual, la cultura de esta región del Estado de Washington ha sido principalmente marítima. Las primeras fuentes de ingreso económico fueron obtenidas a través de la pesca, posteriormente por la industria de madera y el transporte marítimo. Por esta razón, se ha puesto especial atención al desarrollo de muelles y bahías que faciliten la movilidad de pasajeros y mercancías.

Hasta el día de hoy, el lado oeste de Washington está lleno de ejemplos de cómo las playas, rutas marinas del estado han influenciado los estilos de vida y desarrollo cultural de sus residentes. Las embarcaciones para uso recreacional y comercial aparecen como algo común en el paisaje, al igual que los faros, así como las bahías a lo largo de todo Puget Sound.

En la búsqueda por dar un impulso al crecimiento de esta región, los proyectos de desarrollo urbano han tenido que dar solución a uno de los principales retos para mantener la comunicación y el transporte de personas y mercancías. Las rutas marítimas que allí han surgido, hoy día, representan un ejemplo para la implementación de soluciones prácticas para el urbanismo actual y futuros desarrollos.

II. Puget Sound, el arte como unidad

El Estado de Washington es conocido como el *Evergreen State*, debido a que gran parte de su territorio se compone en su mayoría de zonas boscosas que se extienden en la totalidad del estado. Esta condición le ha merecido contener a tres de las reservas naturales de Estados Unidos: la Olympic Peninsula, North Cascades y el Mount Rainier. Estos puntos naturales han permitido que la región se considere como un destino turístico y un espacio para el estudio de las ciencias relacionadas con la naturaleza y la biodiversidad. Así, las ciudades que se han asentado ahí comenzaron a presentar las demandas y necesidades de una ciudad moderna. Así, los principales puertos y ciudades que conforman Puget Sound tienen una cultura única, dependiente de las conexiones marítimas que las entrelazan y las comunican.

Al desarrollo de la planeación urbana de la región de Puget Sound, ha contribuido el transporte que presta el sistema marítimo de los ferris o transbordadores. Estos permiten que, tanto habitantes como carga comercial se puedan trasladar por las principales ciudades de la región. Desde su primera presencia en el lugar los ferris han configurado una red de comunicación y enlace entre las ciudades y han propiciado además la mejora en la calidad de vida entre los habitantes de la región.

Una travesía por el Pouget Sound lo lleva a uno a disfrutar de la presencia de volcanes, bosques y el mar. La costa del Pacífico toca tierra firme por aproximadamente 60 millas a lo largo del océano pacífico, lo cual ha creado playas y formaciones de fácil acceso a la costa del estado de Washington, en las que existen además formaciones de rocas de una apariencia impresionante.

Destacan principalmente Olympia, al sur, Seattle al centro y Victoria al norte del estrecho. Olympia es la sede del condado de Thurston y la capital del estado de Washington. La ciudad debe su nombre al paisaje que abarca todo su horizonte: las montañas Olímpicas, en el noroeste de la región. Desde su fundación, el área comenzó a tener comunicación gracias a una pequeña flota de buques de vapor conocida como la *Flota del estrecho de Puget*.

Seattle es considerada como la más importante ciudad de la zona, ha sido considerada también como la más diferente a todas las demás culturas en el noroeste del pacífico. Sus costas y muelles, así como las edificaciones que la conforman son de las más reconocidas en Estados Unidos y esto se debe en parte a la torre llamada *El nido de la aguja*, cuya estructura permite usarse como un mirador. El mecanismo que conforma su estructura permite apreciar a la ciudad en sus 360°. Desde ahí, es posible apreciar algunas de las principales vistas de la ciudad.

Al día de hoy son muchas las instalaciones que han surgido para el desarrollo de la cultura y la recreación. Particularmente en el Seattle Center en donde están concentrados varios de los iconos de Seattle, entre ellos el Museo EMP, EL SAM (Asian Art Museum), el Seattle Art Museum y el jardín Chihuly y, por supuesto, el Olympic Sculpture Park.

De este último cabe destacar que su diseño establece un diálogo creativo entre la infraestructura, las vías de comunicación —el tren que corre cerca de la carretera, el acceso de la carretera— y, por supuesto, los muelles que permiten la comunicación con el resto de las ciudades que conforman Puget Sound.

La urbanización peculiar de Seattle al ubicarse frente al mar puede observarse como un proceso avanzado dado para crear una plataforma plana en el eje del agua para acomodar el manejo de bienes y el movimiento de la gente entre el mar y la ciudad. Este avance hacia el poniente en Seattle adoptará gradualmente diferentes arreglos espaciales de acuerdo con su uso. Se ganó terreno al mar para el relleno para la creación del primer embarcadero y permitir un pasaje continuo por la línea del ferrocarril.

Al paso de los años —décadas— el trazado reticular al azar fue marginando a la propia ciudad de la zona industrial del muelle así como del paso del tren y la carretera.

El aspecto de abandono de esta zona restaba valor a la ciudad en todos los aspectos, y generaba en opinión de propios y visitantes, un desanimo e incluso repulsión al pasar por ese lugar.



Figura 1: Un aspecto de abandono cerca de los muelles. Fuente: Lisa Graziose y Chris Rogers (2007). Olympic Sculpture Park. SAM. Seattle, EUA, p. 35.

El éxito de Seattle es producto del proyecto de Weiss/Manfredi, el cual se basó en su juiciosa interpretación de las necesidades de la ciudad y el trazado ya establecido y que forma parte de su identidad urbana. El diseño del Olympic Sculpture Park establece un diálogo creativo entre la infraestructura, las vías de comunicación —el tren que corre cerca de la carretera, el acceso de la carretera— y el paseo que está frente al mar. Todos estos elementos fueron la parte activa del proyecto.

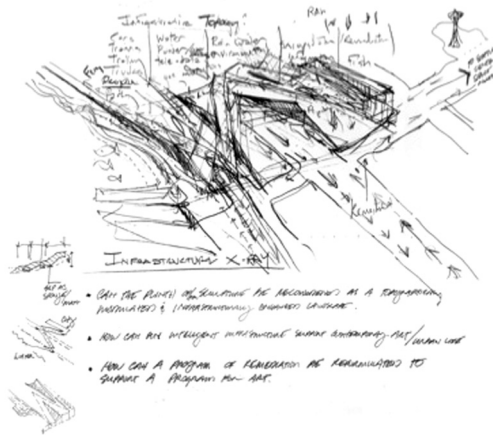


Figura 2: Croquis de los arquitectos. Fuente: Lisa Graziose y Chris Rogers (2007). Olympic Sculpture Park. SAM. Seattle, EUA, p. 26.

La topografía es otra consideración clave en este proyecto. El equipo de Weiss/Manfredi puso énfasis en el principio de organización de los elementos y su secuencia espacial, sin olvidar la integración con el paisaje. Su fuerte manejo y control de la geometría les permitió el establecer espacios continuos y fluidos para el funcionamiento de las construcciones, pero también entre las partes del pabellón y en el desenvolvimiento de un espacio que albergara obras escultóricas a través de todo el parque (figura 3).



Figura 3: El parque en construcción. Fuente: Graziose, Lisa. Rogers, Chris. 2007. Olympic Sculpture Park, SAM. Seattle EUA, p. 20.

Un acierto importante fue el uso del trazado en zigzag como una forma continua que corre a través del espacio que conforma al parque, como un dispositivo que eficientemente dirige la fuerza del relieve provocado por el trazo en forma de Z.



Figura 4: Render del proyecto insertado en una fotografía. Fuente: Lisa Graziose y Chris Rogers (2007). Olympic Sculpture Park, SAM. Seattle, EUA, p. 17.

Esto establece también un contraste claro con los límites del parque y el orden ortogonal de la retícula omnipresente. El zigzag se convierte en un sistema de diagonales cortas que ofrecen múltiples perspectivas con respecto del agua y las vistas de la costa y el paisaje urbano. Al mismo tiempo presenta vistas a todo lo largo de las fachadas más inmediatas y define la vías peatonales que aprovechan la variedad de la luz solar a lo largo del día. El resultado de estas rupturas de espacios del parque es tan novedoso como intrigante (figura 5). El Zigzag puede ser visto como un pasaje pero también como un “enlazado de corbata” de áreas que contienen espacios más pequeños con su propio paisaje o sitios especiales para la escultura (figura 6).



Figura 5: Vista desde el parque hacia la “Aguja”. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.



Figura 6: Espacios pequeños dentro del parque. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.



Figura 7: Escultura de Alexander Calder con la Aguja al fondo. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.

Con esto Seattle ha ganado un parque de escultura abierto con una fuerte identidad e imagen (figura 7). A diferencia de otros jardines creados para la escultura que se dispusieron para atraer a visitantes del turismo cultural —como en el Kröller-Müller en Holanda, el Chillida-Leku en España o el Louisiana en Dinamarca—. El Olympic Sculpture Park destaca por su estilo diferente, donde los espacios escultóricos sirven para agregar un nuevo significado a lo que continúa siendo un parque de esparcimiento, abierto al público y ubicado en medio de la ciudad.

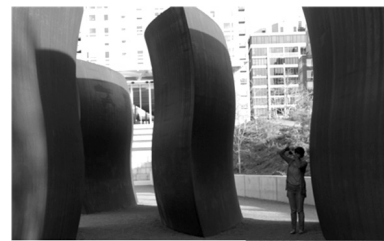


Figura 8: Escultura transitable de Richard Serra. “La Estela”. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.

Se debe subrayar esta dimensión con la esperanza de que este equilibrio sea mantenido con el paso de los años, esto es algo que pudiera devenir en un prototipo para los jardines de escultura urbanos.

El parque inicia dentro de la ciudad y termina en un área que da frente a los muelles, permitiendo una operación inicial que liga el nivel más bajo, al lado del agua con muelles de embarque remodelados y el nivel urbano de la ciudad. Es precisamente su localización al lado del agua en el eje, en el distrito del centro de negocios lo que sugiere el inicio de un proceso para recuperar la localización de sus muelles singulares. Allí se encuentra el potencial para mantener la vida en contacto con el agua, con terminales y actividades relacionadas con el agua. Por medio de la inclusión de nuevas actividades urbanas que permitan a los usuarios admirar y gozar de este paisaje especial.



Figura 9: El parque, el agua, los muelles y al fondo. Monte Reinier. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.

El Olympic Sculpture Park es un buen ejemplo de cómo un lugar que tiene el potencial de ser muchas cosas —mayormente un nodo difícil de infraestructura, una pieza contaminada de área desperdiciada (que son condiciones que aparentemente traen un trato banal y ordinario)— puede convertirse en una amenidad ur-

bana innovadora con la capacidad de inspirar la recuperación del muelle del Centro de Seattle.

El diseño demostró cómo un diseño alcanza el éxito cuando se enfoca en distintas vistas del perfil de la ciudad, y en el caso de Seattle, del puerto y del paisaje lejano que extiende la vista hacia las montañas olímpicas que circundan la ciudad.



Figura 10: Los muelles y el Monte Reinier. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.

El sitio en que se construyó el parque, era anteriormente una instalación de una distribuidora de aceite, cuyo propietario era el Union Oil of California, propusieron el reto para lograr una solución para la zona industrial de Brownfield.

Antes de que comenzara la construcción, más de 120 mil toneladas de material contaminado fue removido, pero se necesitaron medidas que fueran más allá y los restos del suelo contaminado por el petróleo que fue cubierto con un suelo limpio y compactado, pero según un proyecto de ingeniería los planes alternativos de la forma de este suelo también crearon escenarios microscópicos para una diversidad de medio ambientes ecológicos.

Un sistema de tratamiento y manejo del agua fue integrado dentro del diseño del parque. Los pla-

nes del techo del pabellón estaban delimitados con una forma especial, de tal manera que dirigen el agua a la salida de potabilización, y a las pendientes del sitio que obedecen al desagüe.

Para estabilizar los actuales diques, más de 50 mil toneladas de roca se instalaron a lo largo de la línea de la costa, con lo cual se proveyó un nuevo hábitat para las algas, los crustáceos y el salmón. La nueva línea costera, playa y terrazas estableció el único hábitat de este género en el muelle de Seattle.



Figura 11: Contención con la roca. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.

Al final del terreno que conforma el parque olímpico de esculturas, lugar donde el muelle se encuentra con el parque, hay un nuevo espacio semicircular a modo de codo de mar, se creó un espacio para la cría de salmones, fue hecho bajo la orden del estado con la intención de mejorar el dique ubicado en la base del muelle para que pudiera elevarse a condiciones que puedan resistir temblores, tormentas y erosión (figura 12).

El lugar en realidad es un dique de contención. En lugar de buscar reabsorberlo a través de una pared de concreto cuyo precio sería prohibitivo, los patrocinadores del proyecto trabajaron en colaboración con las autoridades de la localidad,



Figura 12: El codo de mar al final del parque. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.

empleando una solución ingeniosa que involucró a dos grandes rocas que estaban ligadas y con una forma de concha que además agregaron la calidad de crear el hábitat para el salmón.



Figura 13: Seattle vista desde el final del parque. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.

Entre los dos iconos de la ciudad de Seattle, —el *Space Needle* y el *Olympic Sculpture Park*— se encuentra el *Chihuly's Garden and Glass*, también conocido como *El Jardín Chihuly*. El origen de este peculiar jardín surgió junto con la iniciativa de revitalizar el centro de Seattle. Se pensó entonces en invitar al artista Dale Chihuly, para presentar una colección de su trabajo. Para el artista fue un gran honor el que su obra haya sido seleccionada para tal empresa. Como todos

los habitantes originarios de Seattle, sentía una particular atracción e incluso admiración por el *Space Needle*, por lo que aceptó de inmediato la oportunidad de diseñar una sala de exposición, una instalación para el jardín y un invernadero que pudiera ser visitado por su propia comunidad y por turistas, y que fuera además enmarcado con la presencia de tan icónica torre. Actualmente el *Chihuly's Garden and Glass* es uno de los puntos de mayor atracción en el centro de la ciudad de Seattle.



Figura 14: Chihuly Garden. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.

El *Garden and Glass* hace honor a su nombre. Enmarcado por cuatro esculturas monumentales, el jardín de exhibición da una oportunidad para el encuentro con el arte y la naturaleza. El diseño que ideó Chihuly a base de senderos y áreas abiertas rodeadas de flores y vegetación, lo han convertido en un espacio ideal para la exhibición de arte.

Cuenta con senderos y caminos trazados y alineados con árboles, plantas y flores, lo cual provee un escenario para las torres de cristal, así como la instalación de varias piezas en vidrio que se ubican en el centro de este paisaje. Una extensa capa de pasto hace contraste con las diferentes presencias del sol, desde el amanecer hasta

el atardecer. La iluminación natural cambia, de acuerdo con las estaciones del año y el clima que con ellas se presente, de ahí que la ambientación natural nunca sea la misma.

Durante la creación del jardín, Dale Chihuly inició trabajando con el *Center Art* de Seattle; una vez avanzado el trabajo y, observando la enorme creatividad que el artista aportaba, el grupo decidió darle un nuevo giro al espacio existente y dedicado a la sala de exhibición. De ahí surgió la idea de añadir un espacio para el jardín que incluyera un invernadero en el centro del proyecto, que permitiera la reproducción y resguardo de plantas endémicas. Chihuly eligió trabajos específicos de su carrera y empezó a proyectar nuevas esculturas para el lugar.

Siendo su intención la de funcionar como un lugar de recreación, el *Chihuly's Garden and Glass* abrió sus puertas en marzo del 2012, con la instalación de piezas de arte distribuidas a lo largo del jardín, y que incluyeron al invernadero y a las galerías como espacios de exhibición, lo cual lo convirtió en un original museo contemporáneo. Las ocho galerías y las áreas para exposición de dibujos ofrecen una colección de las series más significativas del trabajo de Chihuly. Los trabajos artísticos que se pueden observar a través del jardín lúdico, demuestran cómo el artista ha sabido traspasar los límites de la elaboración del vidrio y los ha llevado a su ejecución como un medio de expresión para su propuesta artística, (figura 15 del interior del Chihuly Garden, en la siguiente página).

El proyecto recibió varios premios y reconocimientos por esta innovadora forma de presentar un espacio de convivencia con la naturaleza y el arte. Destaca además, un premio y certificación que se le otorgó al jardín por el ahorro en el consumo de energía que su diseño lograba.



Figura 15: Sala de exhibición en el Chihuly Garden. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.

III. El Glass House

La pieza central de los jardines Chihuly es el invernadero, el cual cuenta con 40 pies de altura y una estructura de acero que cubre una superficie de 40 mil pies cuadrados de un espacio completamente iluminado por la luz natural. Este lugar fue diseñado por el propio Chihuly y es el resultado de la observación y el estudio de la proyección de la luz y su aplicación en la arquitectura.



Figura 16: Glass House. Chihuly Garden. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.

La instalación que se colocó en el invernadero es una obra que se expande con una longitud de cien pies, y que toma los colores de una paleta entre rojos anaranjados, amarillos y ámbar. La composición está hecha de muchos elementos

individuales, y es una de las esculturas colgantes más grandes de Chihuly. La percepción del trabajo artístico varía ampliamente con la luz natural y en el transcurso del día hacia la noche.

La experiencia sensorial y emocional que proporciona esta estructura sumada a la instalación resulta interesante. El Jardín debe recorrerse a pie, por lo que hay un ritmo marcado por el mismo visitante, el cual puede detenerse a observar los espacios enmarcados o creados por las piezas y el invernadero. También puede rodear las instalaciones, colocarse bajo ellas y, desde ese punto, trasladarse hacia el muelle donde se encuentran diferentes embarcaderos, así como el Olympic Sculpture Park.

Con el tiempo, el *Chihuly's Garden and Glass* fue modificando y actualizando sus piezas y creando experiencias nuevas para su recorrido. Se reutilizó una de las salas de exposiciones y se adaptó para la construcción de una nueva casa de cristal o *Glass House*, cuyo estilo se enmarcó al ser rodeado por un jardín que combina el follaje de vidrio imaginario con el real. Ésta, que ha sido la más reciente intervención del artista en su propio Jardín, ha sido aclamada como la obra maestra de Chihuly. Cilindros, esferas, gotas y cestas de cristal se colocan de lado a lado con muestras de los oficios de los nativos americanos que influyeron en su creación.



Figura 17: Chihuly Garden. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano.

Destacan también los espacios intervenidos con diseños de cristal, con formas de vida marina, que se comparan con los paisajes naturales. Otras piezas semejan las composiciones florales al estilo japonés del ikebana. Se incluyen también esculturas de vidrio colocadas sobre piezas de madera talladas a la manera tradicional y hasta partes de barcos de Finlandia, donde el artista trabajó durante un periodo prolongado.

Sorprenden de igual manera, lo jarrones, flores, y formas que simulan nubes, decorados con los 300 colores que son posibles fundir al vidrio soplado. Chihuly se inspiró para construir este jardín de invierno después de las visitar el *Crystal Palace* de Londres y la ya mencionada *Sainte-Chapelle* de París.

Al entrar a la galería cubierta, a mano derecha del acceso, se encuentra un gran aparador. Su enorme tamaño hace que la pieza se perciba como una gran pared de vidrio que resguarda un conjunto de piezas, también de vidrio y que en su conjunto se perciben como una obra total, no como partes. La armonía con la que están distribuidas y montadas, confluyen con la delicada iluminación que las hace destacar en el interior oscuro de la galería. Es emocionante percibir ese conjunto como un enorme mural de vidrio, como una escenografía, como un paisaje único cristalino, como algo que podía ser un paisaje selvático, encantado, salido de una película fantástica o de un libro de cuentos para niños de todas las edades (figura 18).

Y es ahí donde uno se encuentra frente a esa gran vidriera que comienza a surgir la sensación de que uno se adentra a un paisaje marino, por su unicidad de azules y tonos acuosos, que con el material del cristal despierta efectos cristalinos, como un arrecife ricamente poblado, lleno de reflejos y juegos de luz.



Figura 18: Interior Chihuly Garden. Fuente: Fotografía de Guillermo Díaz Arellano

Poco a poco uno se va adentrando en la exposición de la galería y se va encontrando con piezas icónicas, como enormes esculturas, iconos dentro de la galería cubierta. Es ahí cuando uno se descubre pequeño con relación a esos árboles gigantescos de vidrio —si así podemos llamarles—; árboles, o enormes vegetaciones de cristal, formadas por piezas de colores, entre otras, de caracoles, pulpos, estrellas de mar, ramas enormes, juncos, etc. Quienes paseamos alrededor de esas piezas no podemos dejar de sorprendernos. Muchos quedamos sorprendidos ante su aparente fragilidad, al mismo tiempo de su tamaño y magnitud. En esa parte de la galería una pieza de grandes dimensiones se encuentra rodeada por otras piezas, cada una de ellas única y admirable por sus características formales. Y mientras se va uno adentrando en la galería percibe piezas como gotas de vidrio que se desprenden de la cubierta del gran salón.

A todas esas piezas de arte en vidrio, iluminadas de un colorido que matiza el ambiente desde la altura en que fueron colocadas a manera de candelas, sin que lleguen precisamente a serlo, matizan el espacio, como si estuviera uno haciendo un buceo nocturno en las profundidades de un mar de cristal. A nivel del piso, enormes jardi-

nes formados por piezas de vidrio multiforme, jardines nunca antes vistos, formados por grandes piezas de vidrio soplado que aparecen en el camino y sorprenden al visitante, llenando al paisaje de armonía y color. Despiertan la imaginación y fantasía.

Es impresionante la gran fragilidad de las esculturas dentro de la fuerza de la construcción que las envuelve, se trata de un recorrido nada igual a lo antes visto. Y no es que sean mejor que otros percibidos antes, no se trata de comparar, es simplemente, una experiencia diferente.

Recorrer el SAM de Seattle (Museo de arte) es una experiencia formidable, integrada por arte de diferentes culturas y por una colección de obras de los artistas más destacados en la historia de la pintura. Recorrer el museo de Chihuly es caminar en una gran instalación formada por diferentes instalaciones de un artista único, en donde no está la firmeza y solidez de las obras del Olympic Sculpture Park de Calder o de Richard Serra. Aquí no se tiene la sensación de permanencia, debido a la sensación de fragilidad que proyecta el vidrio.

Los Jardines del City Center, en donde se encuentra The Niddle, han sido transformados por esa gran instalación que es el jardín Chihuly, que ha dado un nuevo diseño de paisaje urbano al lugar. Al visitante le parece algo digno de verse y de transitar por ese jardín, en el que hay piezas de Chihuly que podrían parecer parte de la flora misma, producto de la naturaleza. Enormes plantas y árboles allí viviendo.

Chihuly, con sus instalaciones grandes y a veces enormes, es capaz de hacer cambiar el paisaje de la ciudad, de los lugares en que se expone y de atraer a la gente que desea conocer estas estructuras artísticas.

El invernadero de Seattle, por su parte, es una galería con una gran cubierta de vidrio de gran altura que permite ver, dada su transparencia, desde su interior, las obras de Chihuly que penden del techo y a través de éste observar The Niddle, fundiéndose las imágenes de una y otra.

Otro punto atractivo en la región al cual es posible tener acceso sencillo por mar desde las ciudades vecinas, lo compone la cordillera Cascade o cordillera de las Cascadas (en inglés: Cascade Range). Esta formación montañosa se ubica en la zona occidental de Norteamérica que forma parte del grupo de cordilleras del Pacífico. Se extiende desde el sur de la provincia canadiense de la Columbia Británica, a través de los estados de Washington y Oregon, hasta llegar al norte del estado de California. El grupo que la comprende en su formación son tanto montañas no volcánicas, como las cimas afiladas del North Cascades. También se incluyen importantes volcanes como el denominado High Cascades. La pequeña parte que se encuentra en la Columbia Británica es llamada Cascadas canadiense o montañas de las Cascadas, este último término a veces es utilizado por los residentes de Washington para referirse a la sección de Washington de las Cascadas, que usan además de Cascadas del Norte, que es el término más común, como por ejemplo, en el Parque nacional de las Cascadas del Norte.

Las Cascades Mountains forman parte del Cinturón de Fuego del Pacífico, el anillo de volcanes y montañas que rodea el océano Pacífico. Todas las erupciones históricas conocidas en Estados Unidos se han debido a volcanes de la Cordillera de las Cascadas. Las dos más recientes fueron Lassen Peak entre 1914 a 1921 y en 1980 la gran erupción del Monte Santa Helena. Otras erupciones menores del Monte Santa Helena ocurrieron en el 2006.

Mount Reinier es una de las montañas conocidas no sólo por su belleza, sino también porque es un volcán activo del que forman parte 26 glaciales. El parque nacional Mount Reinier fue establecido como uno de los primeros parques de la nación en 1899.

do, no ignorado sino alegre, agradable, amable y que obtenga emociones y respuestas aprobatorias por parte de quienes circulan por la ciudad.

Comentarios finales

Los habitantes de las nuevas ciudades demandan de ellas no sólo crecimiento económico, sino también —primordialmente— calidad de vida y un medio ambiente sano, que incluya el desarrollo de la biodiversidad de la región, así como el menor impacto ambiental posible. Por ello, las vías marítimas se ofrecen hoy como las nuevas rutas urbanas, amables con la naturaleza y con el ser humano. Con ello se cumpliría lo que Alvar Aalto citaría como ciudades más humanas:

Hacer un diseño urbano humano, hacer más humana la arquitectura significa hacer mejor arquitectura, mejores zonas para habitar y conseguir un funcionalismo mucho más amplio que el puramente técnico.³

El arte público o integrado a la renovación urbana cumple con la finalidad de crear espacios de goce y disfrute para los habitantes y visitantes de la ciudad. Al estar integrado al espacio urbano, la gente lo percibe como propio, como un elemento natural del espacio que habita. Tiene la intención de que el ciudadano de todas las edades y géneros, al pasar por esos lugares, al dirigirse al trabajo, encuentre espacios que alimenten sus sentidos, sus necesidades y apetitos de belleza, de tranquilidad, de reposo, de paz. Un arte público humanizado, no solitario ni abandona-

³ Goran Schildt (1996), Alvar Aalto, Obra completa: arquitectura y diseño, Gustavo Gili.

Bibliografía

- BEARDSLEY, Jonh (2007). Mario Schjetnan, Landscape, *Architecture and urbanism*. Washington: Spacemaker Press.
- BENÉVOLO, Leonardo (1960). *Introducción a la arquitectura*. Barcelona: Laterza.
- BENJAMIN, Walter (1998). *Imaginación y Sociedad*. Madrid: Taurus.
- BEHLING, Sophia (1996). *Sun Power: The Evolution of Solar Architecture*. Ed. Prestel.
- CABEZA, Alejandro (1993). *Elementos para el Diseño del Paisaje*. México: Trillas.
- BUSQUETS, Joan (2008). *Olympic Sculpture Park for the Seattle Art Museum, The Ninth Veronica Rudge Green Prize in Urban Design*,
- GLAESER, Edward (2011). *El triunfo de las ciudades*. México: Taurus.
- KRAUEL, Jacobo (2009). *Espacios urbanos. Innovación y diseño*. Barcelona: Links.
- LYNCH, Kevin (2015). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MOSTAFAVI, Mohsen (2014). *Urbanismo Ecológico*. Barcelona: Harvard University / Graduate School / Gustavo Gili.
- NAISH, John (1996). *Las Vidas Entrelazadas de George Vancouver, Archibald Menzies, Joseph Whidbey y Peter Puget: The Vancouver Voyage de 1791-1795*. El Edward Mellen Press, Ltd.
- PRECEDO Ledo, Andrés (2004). *La ciudad en el territorio. Nuevas Redes, nuevas realidades. Universidad de Santiago de Compostela. 2º Encuentro Latinoamericano de Diseño. Año x, Vol. 19, Buenos Aires, Argentina*.
- SCHILDT, Goran (1996). *Alvar Aalto. Obra completa: arquitectura y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.



Alma Karina Méndez Almazán*

Máquinas y humanidad en el diseño

Resumen

El presente documento forma parte de una serie de reflexiones realizadas a partir de las ideas "antropológicas" de algunos filósofos, biólogos y arquitectos, como Lewis Mumford, Fernando Martín Juez, Richard Neutra, entre otros. Haciendo un recorrido desde los orígenes de la primera máquina diseñada por el hombre, hasta sus repercusiones actuales. Así como la Teoría Prostética, postulada por Ernst Kapp, como posible eje rector para una nueva formulación del proceso del diseño.

Palabras clave: diseño, antropología, tecnología, teoría.

Abstract

This document is part of a series of reflections based on the "Anthropological" ideas of some philosophers, biologists, architects such as Lewis Mumford, Fernando Martín Juez, Richard Neutra, among others. Making a journey from the origins of the first machine designed by man to its current repercussions. As well as the Prosthetic Theory, postulated by Ernst Kapp, as a possible guiding axis for a new formulation of the design process.

* Estudiante del Posgrado en Rehabilitación, Recuperación y Conservación del Patrimonio Construido UAM-Azcapotzalco
karma.arquitectura@gmail.com

Keywords: design, anthropology, technology, theory.

De la ciencia ficción a la ciencia real

Cuando la ciencia era joven y las complejidades del conocimiento estaban al alcance de una mente individual, tal vez no se necesitara dirección. El vagabundeo a ciegas por los parajes inexplorados de la ignorancia podía conducir a maravillosos hallazgos accidentales.

(ASIMOV, 2009:18).

Uno de los géneros literarios que, a mi parecer, ha tenido una idea más clara sobre el porvenir del mundo del diseño en el que navegamos día con día ha sido el de la ciencia ficción. Es en ella donde podemos encontrar lo que los hombres del presente han pensado y piensan sobre la trascendencia hacia el futuro de los objetos y los espacios en los que se vive actualmente, muchas veces descritos con ironía, pero a pesar de ello no dejaron de estar sujetos al análisis. Tal es el caso de Douglas Adams, quien en su libro *Guía del autoestopista galáctico* escribe sobre la importancia de la toalla:

La Guía del autoestopista galáctico tiene varias cosas que decir respecto a las toallas. Dice que una toalla es el objeto de mayor utilidad que puede poseer un autoestopista interestelar. En parte, tiene un gran valor práctico: uno puede involucrarse en ella para calentarse mientras viaja por las lunas frías de Jaglan Beta; se puede tumbar uno en ella en las refulgentes playas de arena marmórea de Santruginus V, mientras aspira los vapores del mar embriagador; se puede uno tapar con ella mientras duerme bajo las estrellas que arrojan un brillo tan púrpuro sobre el desierto de Kakrafun; se puede usar como vela en una balsa diminuta para navegar por el profundo y lento río Moth; mojada, se puede emplear en la lucha cuerpo a cuerpo; envuelta alrededor de la cabeza, sirve para protegerse de las

emanaciones nocivas o para evitar la mirada de la Voraz Bestia Bugblatter de Traal (animal sorprendentemente estúpido, supone que si uno no puede verlo, él tampoco lo ve a uno; es tonto como un cepillo, pero voraz, muy voraz) se puede agitar la toalla en situaciones de peligro como señal de emergencia, y, por supuesto se puede secar uno con ella si es que aún está lo suficientemente limpia.

Y lo que es más importante: una toalla tiene un enorme valor psicológico. Por alguna razón si un estraj (estraj: no autoestopista) descubre que un autoestopista lleva su toalla consigo, automáticamente supondrá que también está en posesión de cepillo de dientes, de toallita para lavarse la cara, jabón, lata de galletas, frasca, brújula, mapa, rollo de cordel, rociador contra los mosquitos, ropa de lluvia, traje espacial, etc, (Adams, 2013:33).

De esta forma, Adams replantea cómo algo que para nosotros es cotidiano, desde la visión de un extraterrestre, causa curiosidad al mismo tiempo que le otorga importancia. Por otro lado, otros autores como Isaac Asimov se han sumergido ya no sólo en el objeto en cuestión, sino en las consecuencias de su diseño y su fabricación, como lo plantea en *El tiempo ha muerto*, 2009, donde un veterano profesor de Historia Antigua, Potterly, y su asistente de Física, Foster, luchan contra el sistema convirtiéndose así en "anarquistas intelectuales" al emplear el "Cronoscopio", una máquina de observación temporal. El diseño de este artefacto tenía como fin que los historiadores pudieran visualizar periodos exactos de la historia sin moverse de su sitio. Evidentemente este invento tenía un uso bastante restringido por el gobierno, por razones que estos dos investigadores jamás previeron, sino hasta el punto donde sus intentos, de los que por cierto salen victo-

riosos, llegan a un punto sin retorno. Sin afán de estropear este cuento para el lector, me resta decir que el mundo que habían creado Foster y Potterly, con el diseño y construcción de su propio "cronoscopio histórico", sería ahora el mayor castigo que podrían haber recibido.

Si bien estas son historias de ciencia ficción, como mencioné anteriormente, son cuentos en los que, por irónico que parezca, se reflexiona sobre el objeto y el objetivo del diseño en el tiempo presente, así como sus derivaciones, interacciones y resultados para con el usuario en el futuro. Por consiguiente, antes de hablar del futuro del diseño comenzaré abordando de manera sintética los inicios del diseño desde lo que sería la "primera máquina" en la historia de la civilización, vislumbrar sus orígenes nos permitirá remozar en nuestra percepción del pasado al que le debemos nuestro presente, y con ello comprender mejor el rumbo que podríamos tomar.

De antemano, he de declarar que como muchos llegué a pensar que esa primera máquina, no simple, se habría originado en los albores de la Revolución Industrial. Sin embargo, la propuesta de Lewis Mumford (1895-1990) sociólogo, historiador, filósofo de la tecnociencia y urbanista estadounidense, ha resonado en mi cabeza, pues fue un despertar sobre cómo la tecnología actual ha configurado mi mente para omitir detalles obvios. Mumford propone que la primera máquina se remonta hacia los inicios de la civilización. Ella se compondría nada más ni nada menos que de partes humanas, razón por la cual, dice Mumford (2010:314-315), ha pasado desapercibida tanto para historiadores como arqueólogos. Esta máquina fue el conjunto de hombres, que movidos por el motor de la "Monarquía divina", lograron edificar las grandes murallas, las pirámides, templos, etcétera.

Esta extraordinaria invención ha demostrado ser el primer modelo funcional de todas las complicadas máquinas que vinieron después, aunque el énfasis del maquinismo fue trasladándose lentamente desde los agentes humanos a las partes mecánicas, mucho más fiables. La gran hazaña de la monarquía consistió en reunir todo el poder humano y disciplinar la organización que hizo posible la realización de trabajos a una escala jamás lograda antes. Como resultado de esta invención, hace cinco mil años que se llevaron a cabo tareas de ingeniería que rivalizan con las máximas hazañas contemporáneas en materia de producción masiva, estandarización y minuciosidad [...] (Mumford, 2010:311).

La máquina, no sólo funcionó como artillero constructivo, sino también como uno de destrucción, en este sentido, la primera máquina destructiva sería la de combate, reflejada en las legiones romanas, máquinas eficientes de las que tuvimos conocimiento a partir de los historiadores, y también a pesar de sus resultados como máquina, los cuales se reducían a una pila de huesos y restos arqueológicos de las armas. Esta máquina de combate se ha seguido manifestando a través de los ejércitos, lo cual no logró la máquina constructiva, ya que, indudablemente, con la llegada de la "motorización a vapor" que nos brindaría la Revolución Industrial, esta máquina terminaría de cumplir su función como sucedió con las armas de fuego abandonadas en el campo de batalla, logro obtenido al "artificializar" esta máquina, donde cada una de sus partes ahora respondería sin objetar a cada uno de los comandos dados, con la ventaja que cada una de sus partes no tuviera voluntad propia. Entonces, el hombre, ahora funcionaría como mero espectador e inspector de que ésta funcionase tal cual se le ordene. La máquina dejó de

ser humana, sin embargo, las nuevas tareas del humano ante este nuevo diseño tampoco fueron las más humanas.

Desde el punto de vista conceptual, hace cinco mil años los instrumentos de mecanización ya se habían emancipado de toda función y objetivo humano, salvo el aumento continuo del orden, el poderío, la previsión y, ante todo, del control. Esta ideología protocientífica iba acompañada de la regimentación correspondiente y la degradación de actividades humanas que en otro tiempo habían sido autónomas: fue entonces cuando hicieron su aparición, por primera vez, la «cultura de masas» y el «control de masas» (Mumford, 2010:25).

Atraído por estas posibles respuestas al destino que la ciencia ficción nos brinda, Pablo Capanna, filósofo y periodista, nacido en Italia, aunque residente en Argentina desde su niñez, publicó una serie de libros encaminados al análisis de la ciencia y la ciencia ficción. En su libro *Maquinaciones. El otro lado de la tecnología*, 2011, explica la transformación de la técnica hasta llegar a aquello que la ciencia llamó “tecnología”. En él propone que el mundo en que vivimos se encuentra configurado por la “técnica” y la “tecnología”, mismas que lo han “desconfigurado” de tal forma que tienden a hacerlo ilusorio. Si bien Capanna analiza los avances de la tecnología, ayudándose de una serie de ejemplos, no habla como tal del acto de diseñar, sino del producto terminado: la tecnología, y cómo ésta influye y no influye, simultáneamente, en la sociedad; sin embargo, desde mi punto de vista como arquitecta, al leer su obra, no dejé de pensar en cómo desde la profesión del diseño podemos propiciar o remediar aquello que eficiente la vida del usuario, es decir, de todos los sometidos a los objetos del diseño, o sea, toda la sociedad.

En consecuencia, el punto de vista de Capanna, como filósofo y amante de la ciencia ficción, ha causado en mí una serie de reflexiones respecto a la forma actual del diseño; cuántos los diseñadores ejercemos nuestra profesión pensando en el objeto del diseño como un ente que denominaré *extra-corpóreo* y no como si el objeto formara *realmente* parte de nosotros mismos. Personajes como Richard Neutra o Ernst Kapp, de quienes hablaré posteriormente, tenían muy claro esto. Si bien esta teoría no es nueva y con el inminente desarrollo tecnológico que avanza a velocidades logarítmicas, no me gustaría proponer tajantemente que se debe convertir en una necesidad de carácter emergente, pero tal vez sí deberíamos tomarlo como otro camino de los tantos que la ruta del diseño nos ofrece.

Uno de los ejemplos que se nos ofrece en *Maquinaciones* (Capanna, 2011:33), es aquel en el que el autor realiza una reflexión sobre cómo se generaron los avances en la tecnología y de cómo no suelen ser los óptimos o predilectos como todos pensaríamos tendría que ser, lo cual me hizo detenerme a pensar en la verdadera trascendencia del diseño y, sobre todo, a pesar de la existencia de detractores, de la importancia de su historia.

La trocha [en algunos países sudamericanos se denomina así al ancho de la vía ferroviaria] de los ferrocarriles estadounidenses es de 4 pies y 8,5 pulgadas (141,25 cm). Cualquiera diría que se trata de una cifra extraña: ¿por qué no será de un metro, cinco pies o cualquier otro número entero? ¿Habrá alguna razón técnica, como la estabilidad o la seguridad de los trenes?

Alguien se puso a investigar y descubrió que las vías las habían tendido los ingleses, lo cual explicaba que la medida fuera tan arbitraria

como el codo o la pulgada. Pero los ingleses se habían limitado a hacer las vías del mismo ancho que tenían las del tranvía a caballos.

¿De dónde venía la trocha del tranvía? Pues del eje de los carruajes, porque los primeros tranvías habían sido construidos por los fabricantes de diligencias. ¿Y los carruajes? Habían tenido que adecuarse al ancho de las huellas que tenían los caminos de tierra ingleses, trazados mil años antes por los conquistadores romanos.

Resultó pues que los proveedores de la NASA tuvieron que respetar esa medida para que los cohetes de combustible sólido que impulsaban a los transbordadores espaciales pudieran pasar por los túneles del ferrocarril. De manera que el Shuttle se ajusta a un patrón de medida que corresponde al “lomo de dos caballos romanos” algo así como 2 eq. (II *equus*). Esto sin olvidar que la potencia de los motores también se mide en caballos (HP o *horse-power*). La ingeniería espacial seguía condicionada por un arbitrario factor histórico, cristalizado mucho antes de la era industrial.

A diferencia de los ejemplos de Adams y Asimov, la historia anterior bien podría calificarse de cómica, y lo es más al ser totalmente cierta, hecho que me lleva a preguntar ¿de qué forma el hombre configura sus ideas al diseñar? Y si es que el diseñador en verdad plantea la eficiencia del objeto como eje conductor para su creación. Este planteamiento lo visualicé desde la perspectiva de Fernando Martín Juez, diseñador, pedagogo y antropólogo de la UNAM, quien a partir de estos matices ha trazado como su línea de investigación: la *Antropología del diseño*.

Lo humano en el diseño

Para Martín Juez el planteamiento del diseño parte desde su raíz etimológica *designare*=marcar, señalar; es decir, designar. Mientras que para *anthropos*, cuya etimología puede tener diversas variantes, coincide en que el hombre es aquel ser con la característica mencionada por Ovidio en *Metamorfosis*, Libro I: *La creación*, que dice: “[...] Dios dio al hombre un rostro levantado y le ordenó que mirara al cielo y levantara el rostro alto hasta las estrellas[...], es decir, ser que mira arriba al cielo” (Martín, 2011:56). Por lo tanto, la antropología del diseño es aquella ciencia que analiza y profundiza en las ideas que devienen en los objetos incluyendo sus usos y, a su vez, estudia la manera en que éstos replantean las mismas o nuevas ideas, así como el entorno del que son parte.

Martín Juez (2002), infiere que a partir de un hecho experimentado desde un sistema previo de ideas, y a través de ciertas estructuras sensibles y recursos técnicos peculiares, vamos haciéndonos de habilidades y destrezas que serán nuestras modalidades de selección y de uso de ciertos objetos para resolver situaciones similares. Esta característica de la experimentación, a partir de la experiencia, se encuentra ligada a la creencia de que el progreso de una sociedad puede ser medido en contraste con el de sus tecnologías, ya que éstas cubrirían la necesidad de bienestar y supervivencia, lo cual de manera teórica e ideal tendría que ocurrir de esta manera, sin embargo, al pensar de esta forma se estaría omitiendo uno de los factores más relevantes del diseño: el factor humano. Si bien se da por entendido que el diseño es desde el hombre para el hombre, se debe considerar que todo producto cultural también estará sujeto, irremediablemente, a las consideraciones subjetivas de su momento.

El diseño es un producto cultural, y como tal es relativo, situacional; la dimensión temporal de su importancia y trascendencia está en la medida que una comunidad lo juzgue (bueno para pensar) y lo utiliza (bueno para usar). La cualidad histórica de una tecnología radica en la relación herramienta-organismo; en el desarrollo peculiar, por una comunidad, de habilidades y destrezas que hacen del objeto y la tecnología soluciones satisfactorias del deseo (Martín, 2011:56).

Esta cualidad subjetiva e irracional la advirtió previamente Ludwig Von Bertalanffy (1901-1972), biólogo y filósofo austriaco, instruido por su familia en diversas áreas como la Historia del Arte y las Ciencias, quien señala que el hombre no podría ser un ejemplo de ser que toma decisiones racionales, mientras que el animal sí lo es ya que, en el caso del animal, sus decisiones están basadas en su instinto de supervivencia como eje rector, mientras que el humano es un ser capaz de comer más allá de satisfacerse, dormir sin sueño, beber sin sed como ejemplos más básicos de su conducta, hasta ejemplos de irracionalidad más complejos como se corroborarían en el caso del ferrocarril anteriormente mencionado.

En general, los avances tecnológicos, de los que los diseñadores son responsables, han surgido de la necesidad del mercado, mercado que como se ha dicho repetidamente, tiende hacia lo subjetivo y lo poco o nada racional. Esta situación deja brechas y obstáculos considerables en el camino del diseñador, problemas difíciles de resolver, ya que finalmente, como diseñadores se torna complicado el extraernos del papel de usuarios, como también lo es ponerse en los zapatos del usuario. Por lo tanto, se integra a la discusión la postura de Herbert Spencer, naturalista y filósofo con quien Darwin elaboraría la conocida *Teoría de la*

Evolución, quien acuñara la expresión acerca de la "supervivencia del más apto", sentido que no se podría aplicar al progreso de la tecnología, de ser así, por poner un ejemplo, las sillas más vendidas serían aquellas que fueran las más eficientes ergonómicamente, que tuvieran un óptimo uso del espacio donde se encuentran, etc. Las tiendas estarían llenas del producto *más apto* sacando del mercado aquellos que no contaran con estas características. No obstante, sabemos que no es así como funciona el mercado, más bien se encuentra sujeto a este factor humano irracional mencionado de antemano. Visto de este modo, ya no suena tan sencillo estudiar al hombre con el fin de diseñar para él mismo.

Tomando en cuenta esto, habilidosamente haciendo uso de su capacidad creativa, el arquitecto austriaco Richard Neutra (1892-1970) lo definió en su momento como "Realismo biológico". Él comenta que bien pudo escribirlo de esa forma como la "importancia de conocer la naturaleza humana", sin embargo, al hacerlo así la gente hubiera asentido, dando por hecho algo que en el entendido de los diseñadores resulta obvio, por lo que decidió llamarlo así, y con ello atraer la mirada a la verdadera importancia no tan obvia que justo es la subjetividad de la que he hecho mención. Neutra, profundizó en el estudio del usuario para producir sus diseños, en este caso arquitectónicos, los cuales trató de llevar más allá del simple funcionalismo, el cual en ese momento se encontraba muy en boga, camino para adentrarse en la búsqueda del factor humano. Por ello, el diseño, para Neutra se determina de la siguiente manera:

[...] no es un descubrimiento ni una novedad. Se trata de una función original, primaria y orgánica de ese peculiar cerebro humano que en su desarrollo supera tanto al de nuestros

competidores más próximos y al de nuestros parientes más cercanos del reino animal. Seleccionar y atesorar el diseño también pertenece al modo de comportamiento natural. Ello incluso precede al impulso de hacer diseños. Las funciones naturales orgánicas son, por supuesto, sumamente necesaria para la supervivencia, pero muy a menudo no son conscientes (Neutra, 1960:19).

Una de las vicisitudes que se encontró Neutra en su momento fue esa insistente capacidad del hombre por clasificarlo todo, encontrar su sentido, y ello afectaría la manera en que se estudiaría, analizaría y comprendería al diseño, ya que se desarrollaría esa drástica clasificación sobre lo que tiene "utilidad" y lo que es "estético". A ello apunta que

[...] en la naturaleza exterior que nos circunda no existe tal dualismo: es imposible decir dónde un árbol deja de ser útil y comienza a ser hermoso; su diseño es algo integrado en su totalidad, y eso es lo que lo hace tan convincente [...]" (Neutra, 1960:21).

A partir de dicha razón es por la que hace hincapié no sólo en el estudio del hombre, sino en la comprensión biológica del mismo, así como su interacción con su entorno y su organización en las sociedades actuales, lo cual Neutra denomina como "nuevo humanismo". Partiendo de este punto de vista y volviendo al tema de la clasificación del diseño "utilitario y estético", él advierte sobre esta dualidad desde el punto de vista del hombre, a lo cual llama "naturaleza interior".

Tampoco nuestra naturaleza interior ofrece lugar para tan molesta escisión. Tenemos millones de sentidos, no solamente cinco; y la cosecha que aporta la investigación fisiológi-

ca nos brinda año tras año un mayor conocimiento en este campo. Sin embargo, entre todos los sentidos conocidos hoy por el fisiólogo, no hay ni un "sentido de la belleza" ni un "sentido de la utilidad", éstas son mera figuras literarias (*idem*).

En consecuencia, hoy en día, desde la perspectiva arquitectónica, la vivienda ha sido sometida a una "industrialización". Tal parece ser que todos los habitantes de las ciudades requirieramos de los mismos espacios, siendo que la sociedad actual ha cambiado hasta su forma de trabajar, de modo diferente al que Le Corbusier tuvo en mente cuando planteó ese espacio vital para el trabajo, acción que hoy en día se puede realizar desde el espacio público, por poner un ejemplo, en algún quiosco, cafetería, biblioteca, etcétera.

Hacia los años sesenta del siglo xx, durante su periodo de trabajo, Neutra hizo un llamado para aprovechar la variopinta cantidad de clientes interesados en viviendas, de quienes menciona que:

[...] podemos aprender directamente de la vida y sus múltiples facetas, como no pudo hacerlo ningún arquitecto del pasado[...] la historia clínica de los futuros propietarios de casas puede enseñar al arquitecto lecciones vitales acerca de las necesidades glandulares, orgánicas, nerviosas y musculares más elementales, y también puede impartirle conocimientos acerca de la complejidad de asociaciones, ansiedades y aspiraciones que gobiernan el alma (*ibid.* p.18).

Como bien sabemos, este llamado no fue aceptado o comprendido por los arquitectos del momento, hecho que repercutió en el quehacer arquitectónico hasta que se llegara a las características de vivienda actual, todas iguales con los

espacios mínimos, donde es recurrente la severa dificultad para encontrar elementos de mobiliario planteados para funcionar en esas proporciones. Dicho acto ha llevado a la humanidad a un problema al que llamaré "realidad artificial" o como propone Capanna "un mundo desnaturalizado", el cual Neutra también concibe y lo clasifica como un "escenario artificioso" ya que dice: "quizás un noventa por ciento de lo que nos rodea es cosa construida y fabricada", hasta el más mínimo jardín cercano a nuestros hogares fue producto de la intervención del hombre, por lo cual, es *acotado dentro de un paisaje no natural*, añado yo.

Una visión cronoscópica hacia el futuro del diseño

Vivimos dentro de un escenario con elementos que pretenden ser racionales, al cual, seres irracionales debemos de adaptarnos. En ese caso, ¿qué ocurriría entonces, si los objetos del diseño fueran planteamientos no comunes, entes a los cuales adaptarse, sino como entes que forman parte del humano? Dicha idea, proviene de la "Teoría Prostética" formulada por Ernst Kapp (1808-1896) geógrafo, filósofo y educador alemán, quien desarrolló en su libro *Líneas fundamentales de una filosofía de la técnica* (1877) la concepción de la máquina y la herramienta (objetos del diseño) como extensiones del cuerpo humano, de tal manera que, por ejemplo, un libro sería una prótesis de conocimientos para el cerebro, otro ejemplo más común suele ser el de los lentes como prótesis de nuestros ojos, o unas pinzas como prótesis de lo que nuestros dedos no son capaces de alcanzar. En consecuencia, retomando la pregunta ¿qué ocurriría entonces, si los objetos del diseño fueran planteamientos no comunes, entes a los cuales adaptarse, sino como entes que forman parte del humano? Si un diseñador visualizara una silla como extensión de

sí mismo, ¿añadiría a ella estampados coloridos y descansabrazos que ni siquiera alcanzan una altura ergonómica para los brazos?, ¿diseñaría un solo tipo de silla como si todos los usuarios tuvieran la misma altura y complexión, tal como ocurre hoy en día?, ¿por qué no ocurre lo mismo cuando se diseñan prótesis médicas? La respuesta obvia es, porque no podemos poner la misma prótesis de dentadura a dos o más personas diferentes, simplemente no encajarían, probablemente no se ajustarían al régimen alimenticio de cada uno y así podría seguir enumerando más ejemplos. Entonces, ¿por qué si hacerlo con el resto de los artefactos? Una respuesta quizá sería en relación al costo beneficio de fabricar miles de piezas iguales, que miles de piezas todas diferentes. Sin embargo, de manera atinada, Martín Juez afirma que en un futuro diseñar a partir de nuestras características, idiosincrasia y consensos comunitarios, un objeto útil, será el resultado de la recapitulación de las tecnologías del pasado con las nuevas tecnologías, asimismo, tendrán la capacidad de tomar variantes formales para que puedan ser adaptadas al usuario, por lo tanto, se tendrían tantas versiones de un mismo objeto como usuarios del mismo. Esto se lograría como se explica a continuación:

[...] serán producidos masivamente los componentes mecánicos y electrónicos de los objetos; y el utensilio final según la comunidad, será construido en series reducidas que incorporan el azar en las variantes formales, así como la adaptación de la función y los usos para los usuarios específicos de esa comunidad, es decir las partes y accesorios serán <<industriales>> y el objeto final será <<artesanal>> (Martín, 2011:44).

Como he señalado, a lo largo del presente escrito, las propuestas de los distintos autores aquí

presentados convergen, aun en distintos periodos del tiempo y desde diferentes frentes de acción, en la idea del hombre como eje central del sistema de diseño, no sólo superficialmente a manera de *usuario final*, sino de dónde proviene y hacia dónde se *incorpora* el diseño, es decir, que forme parte del *cuerpo del usuario*.

Es cierto que la característica del hombre, descrita por Von Bertalanffy, como ser poco racional, ha sido uno de los principales problemas del diseño, sin embargo, esta misma podría ser una coyuntura empleada a su favor, pues es lo que propicia la posibilidad de mayor número de soluciones a un problema. Ante ello, concluiría con la siguiente afirmación de Mumford (2010:22) que dice: "La propensión del hombre a mezclar fantasías y proyecciones, deseos y designios, abstracciones e ideologías, con los lugares comunes de la experiencia cotidiana, se convirtieron [...] en una fuente importante de enorme creatividad". Llegará el momento en que el diseño se acercará a una distancia ínfima a la frontera de las ideas fantásticas descritas en la ciencia ficción, será un momento de construcción y reconstrucción que acarreará nuevos paradigmas en la definición de lo que es *ser humano* y, ante ello, el diseño, la ciencia y la tecnología volverán a desafiar los límites de la propia naturaleza, y para que ello sea posible de la manera más ecuánime, debe retomar y analizar lo que el pasado nos ha legado sobre el ideal de desarrollo para que nuestras creaciones sean de mayor provecho para la humanidad.

Bibliografía

- ADAMS, Douglas (2013). *Guía del autoestopista galáctico*, col. compactos. México: Editorial Anagrama.
- ASIMOV, Isaac (2009). *Cuentos completos I*, col. Ciencia ficción, ZETA bolsillo. Barcelona: Ediciones B.
- CAPANNA, Pablo (2011). *Maquinaciones: el otro lado de la tecnología*, Serie Entornos. Buenos Aires: Paidós.
- MARTÍN JUEZ, Fernando (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*, Barcelona: Gedisa.
- MUMFORD, Lewis (2010). *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*, La Rioja, España: Pepitas de calabaza Editorial.
- NEUTRA, Richard (1960): *Realismo biológico. Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura*, col. Arquitectura contemporánea, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- VON Bertalanffy, Ludwig (1999). *Teoría general de los sistemas*, Serie Aprender a Aprender. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Coordinación de Humanidades, UNAM.



Guadalupe Sánchez Álvarez *

Mercados Mexicanos: *ateliers* de Religiosidad-es

Resumen

Los mercados populares mexicanos son espacios que experimentan un devenir propio al interior. Se organizan en secciones, cada una dotada de una personalidad sensitiva que se transmite al usuario que las transita. Este trabajo presenta una descripción de las dinámicas que se viven en estos espacios, en relación con la brujería, la curandería y la santería, prácticas realizadas en la mayoría de los mercados de México. La intención es revelar los mercados tradicionales como espacios dinámicos de religiosidad, para re-conceptualizarlos como nodos diversos e incluyentes de creencias.

Palabras clave: mercados, *aterieres*, religiosidades, espacios dinámicos, nodos incluyentes.

Abstract

Mexican popular markets are spaces undergoing a becoming own inside. They are organized into sections, each one equipped with a sensitive personality that is transmitted to the user who passes them. This paper presents a description of the dynamics that live in these areas, in relation to witchcraft, healing and santería, performed in the majority of markets of Mexico. The intention is to reveal traditional markets as dynamic spaces of religiosity, for re-conceptualize them as nodes diverse and inclusive beliefs

Key words: markets, *you ateliers*, religiosities, dynamic spaces, inclusive nodes.

* Profesora investigadora en el Instituto de Antropología,
Universidad Veracruzana.
guadalusanchez@uv.mx

Invitación al tema

El diseño arquitectónico de los mercados se apega a normativas; la distribución de sus espacios guarda concordancia para que las actividades de cada sección fluyan y se conecten. Están organizados en secciones dotadas de una personalidad sensitiva determinada por los productos y actividades que en ellas se realizan. Es claro que existen diversos trabajos sobre los mercados: su arquitectura, su tipo, su organización y sus orígenes, que son criterios obligados de análisis. En este caso se les otorga la categoría de *ateliers de religiosidad-es*, especialmente a aquellos que conservan el concepto tradicional del “mercado mexicano”, que consiste en aglomerar personas que intercambian servicios o productos silvestres por dinero, ya que su origen se remonta al tianquis prehispano.

Un recorrido por “los pasillos de las frutas” estimula los sentidos a través de formas, olores y colores. El lugar parece estar dotado de una magia que lleva al usuario a experimentar equilibrio energético y estado mental de armonía y abundancia. En cambio, transitar “el pasillo de la carne” donde la muerte impregna los sentidos a través de los fiambres que yacen incompletos en los mostradores, o en “canales” que cuelgan de arneses oxidados sobre las cabezas de los expendedores. Qué decir del particular olor de la sangre que ha dejado de ser un tibio líquido portador de vida y al mismo tiempo no alcanza la textura de la muerte. Su estado visual y táctil puede provocar morbo o náuseas.

Su origen y organización no condicionan una homogeneidad, al contrario, en ellos predomina lo diverso, tanto en formas y colores, como en aromas, objetos y sujetos, por eso a ellos acude todo aquel que cubre el costo del producto que adquiere.

Tal condición propicia convergencia, interacción y convivencia de niveles culturales y socioeconómicos diversos. En su interior se crea una dinámica que conlleva diversas mixturas de perspectivas e historias de vida, en las que la religiosidad es un protagonista particular porque se presenta en composiciones que difícilmente tendrían lugar en otros espacios. Por eso, al interior de los mercados se experimenta un devenir propio que no se ajusta a mediciones de tiempo y cánones oficiales; el tamiz de clase y religión se desestructura.

El punto de vista de este trabajo plantea que las características principales de los mercados no se limitan a conjuntar espacios de comercio, sino a propiciar al usuario un sin fin de experiencias sensoriales y visuales. Se les considera espacios de influencia porque pertenecen a las costumbres nacionales y porque en ellos se dan cita todo tipo de religiosidades, nuevas y antiguas, y en conjunto compartiendo característica: *no servir a la ideología religiosa oficial*.

El carácter de *ateliers¹ de religiosidad-es* inicia en el “pasillo de las yerbas” o “de los yerberos” que también provoca de modo particular, pero muy distinto de los anteriormente mencionados, por decir algo: mareos, náuseas, exaltación, palpitaciones, excitación. Algunos transeúntes llegan a desear huir rápidamente, otros, por el contrario, se sienten atraídos, experimentan una fuerza que los retiene. Desde luego, esos “sentires” no han sido los pábulos de quienes diseñan mercados, los motivos que incitan el confinamiento de esos pasillos al fondo de las arquitecturas o en las plantas altas tiene relación con los prejuicios y el rechazo a lo diferente.

¹ Del francés *atelier*: Taller o estudio de un pintor, de un escultor o de un modisto. Diccionario de la Real Academia Española.

La población llama “pasillo de las yerbas” a uno que reúne a las especies vegetales y a los productos del “pasillo de la brujería” que en ocasiones se halla contiguo. Calificativos sabios y sutiles porque indudablemente, no todos los expendedores de los locales son “brujos” o “yerberos”. La sensibilidad de los concurrentes llama “fruteros” a quienes venden fruta; “carniceros” a quienes atienden “el pasillo de la carne” y zapateros a quienes comercializan zapatos, pero nunca consideran “brujo” o “bruja” a quien atiende en aquellos pasillos. En ambos, se hallen juntos o separados, también se comercializan imágenes de bulto que pertenecen a la religión católica, e imágenes que no pertenecen a ningún culto, en específico me refiero a la “santa muerte” y a “Malverde”, el considerado “santo de los narcos”. Con las mismas se comercian deidades de religiones extranjeras, más comúnmente las pertenecientes a la santería, y los productos relacionados son, supuestamente, importados de Cuba. Así, mazos de hierbas, imágenes, velas de colores, veladoras de siete potencias, collares de Orulla, cofas, y pulseras para babalawo,² conviven con escapularios de todos los santos y vírgenes que incluyen a Malverde; coronas de ajos y coronas de adviento; aguas de retiro, espíritus para untar o tomar, sal negra, semillas de plantas especiales para los conjuros; aceites de distintos componentes, incluidos el de pachuli, el de toloache y el de corajo; animales vivos, disecados o pulverizados; cascarilla, fetiches, rosarios, crucifijos, budas, orishas, Krisnas, y un largo etcétera. Todo conformando un organizado y colorido caos que atrae la mirada de un lado a otro saturando los sentidos. Por si fuera poco, cuando el cliente no es capaz de visualizar lo que busca, el marchante le auxilia y se entrega a la tarea de encontrar el pro-

ducto, incluso busca en locales distintos, el servicio que brinda debe ser completo y satisfactorio.

Visualmente el pasillo se antoja un enjambre multi-aromático y multiforme del que destacan las creaciones que antes aludimos, ya que todas son elementos importantes de las expresiones religiosas que a pesar de ser diferentes, cohabitan en vitrinas, mesas, mostradores, cajas o bodegas, siempre en perfecta armonía. No importan las identidades de los artistas o artesanos, todos son creadores de imágenes y todos subyacen anónimos en las propias piezas que, conviven acomodadas sin reclamar primera fila. Pareciera que cada objeto posee la certeza de que en algún momento alguien “lo encontrará”.

Así, es posible encontrar en perfecta armonía a un “San Sebastián”, de rostro tierno y expresión corporal afeminada que parece disfrutar el dolor; el busto de “Malverde”, guapo y atractivo, cuyo nombre alude abiertamente al cannabis. Los orishas se expenden de modo explícito, abstracto o simbólico, en forma individual o agrupados como “7 potencias”. Destacarán por sus exuberantes cuerpos las representaciones de Oshún y Oyá, incluida santa Bárbara, la representación femenina de Shangó, que contrastará con la versión católica que la personaliza con rostro divino y sublime en atuendo triangular. Las deidades masculinas de la santería son personificadas derrochando virilidad, característica contrastante con las dolorosas expresiones que predominan la imaginería católica.

En estos recintos no sólo encontramos imágenes religiosas de la santería y del catolicismo, las hay chinas, hindúes, mahometanas, etcétera; todas y cada una con personalidad propia, sobre todo las que no son producidas al abrigo de academias e instituciones, circunstancia que las convierte en

² Grado máximo que se alcanza en la estructura religiosa de la santería.

piezas libres y desprovistas de la estandarización icónica y de la carga simbólica oficial. La diferencia es evidente cuando comparamos las imágenes que se venden en recintos autorizados por la iglesia católica, aunque cabe decir que no se trata de una “falta de respeto”, se debe simplemente a que las técnicas de producción son libres al no existir supervisión institucional: no hay normas que seguir y, por tanto, la interpretación es personal. Las piezas son resultado de la fe, la creatividad y la experiencia de vida, de ahí la libre interpretación y representación. El creador las dota consciente e inconscientemente de elementos que forman parte de sí mismo, les imprime elementos no oficiales que forman parte de los imaginarios colectivos. No es relevante si la integración obedece a estrategias de mercadotecnia, a la intención mercantilista o a la ideología de una mentalidad mística, lo importante es que son producidas con una intención más allá del materialismo.

Los ateliers

Sin duda el **mercado de Sonora** es el más conocido por la cantidad de productos religiosos que ofrece y por su diversidad. Se localiza en la Ciudad de México³ y no es casual que antaño se le conociera como “Mercado de los brujos” o “Mercado de los animales”. Lo conforman cientos de locales que diariamente atienden a miles de personas. En sus largos pasillos se vive una organización compleja pero precisa en la que nadie “se roba a un cliente”, la suerte es la suerte y vende más quien ofrece mejores precios, atención y productos.

³ El Mercado se localiza en la colonia Merced Balbuena, en la Delegación Venustiano Carranza. La actividad que se realiza en ese espacio es herencia de la tradición prehispánica del tianguis, pero como lo conocemos ahora, se inauguró en 1957.

Desde este espacio se provee a otros mercados esparcidos a lo largo del país, se atiende al público que acude a comprar artículos, y se brindan servicios de *lectura de cartas, de tarot, de horóscopo zodiacal y chino, limpias, amarres amorosos, adivinaciones, curas de empacho, brebajes* para favorecer embarazos o para interrumpirlos, y más. Y a excepción de los servicios católicos, en este mercado se ofrece asistencia espiritual y todo tipo de “curas”.

Hay que advertir la infinidad de mezclas de corrientes y la casi nula pureza de cada una. Pareciera que las etiquetas y barreras místicas se adelgazan; que las anquilosadas estructuras religiosas se desvanecen para fusionarse en *pro* del necesitado. Las mezclas de corrientes y creencias llegan a ser tan extravagantes que en un solo objeto o composición, sea gráfico, pictórico, escultórico o de bisutería, se combinan símbolos tan ajenos como pueden ser un ojo de venado huichol con una estrella de David. Pulseras de coloridas cuentas manufacturadas para brindar la protección necesaria a los signos zodiacales y, por tanto, incluirán la imagen de san Benito, santo católico utilizado tradicionalmente para protegerse de la brujería. Lo inaudito tiene efecto cuando junto al santo cuelga un ojo turco, amuleto cuyo origen se remonta a Grecia, Poseidón y Zeus, o cuando junto a él se coloca una mano judaica, una estrella de David, un pez cristiano, el misterio de la trinidad o el triángulo masón. Son escasos los elementos que permanecen como antaño, sirva como ejemplo “el ojo de venado” que se coloca con hilo rojo en la muñeca de los infantes para protegerlos del “mal de ojo”.

Otro mercado de la Ciudad de México que expende productos multi-religiosos es el **mercado de Azcapotzalco**, uno que juega el papel de proveedor, ya que, por tradición, en Azcapotzalco existen

“brujas”, “hierberos”, “hueseros” y “curanderas” que atienden en su domicilio. Envían a los clientes al mercado sólo a surtir la lista de productos necesarios, es costumbre acudir al sitio y de ahí que anímicamente resulte tan natural comprar un eleggua, una gallina negra o una fruta. El mercado se encuentra en un sitio donde existió un tianguis prehispano y la mayoría de los habitantes de esa región desciende de los habitantes naturales, quizá por eso no es relevante mirar quién adquiere productos de brujería. La misma dinámica presenta el mercado Tacuba también construido en un sitio de ocupación prehispana.

En otros de menor dimensión encontramos la misma variedad y mezclas de productos, así como la asistencia de brujos, yerberas y babalawos, caso concreto, el **mercado de Coatepec**. En su interior “los locales de la brujería” son pocos y se encuentran dispersos, su ubicación es un tanto anónima a excepción del que se sitúa en uno de los accesos principales, es de dimensiones amplias y en él ofrece sus servicios un brujo cuya asistente es su madre. La ubicación resulta indiscreta, pues los locatarios contiguos usualmente están pendientes de todo lo que en él sucede: quién acude, qué productos adquiere o si “pasa a consulta”. Acaso miran para alimentar el morbo que genera imaginar el “trabajo” que hará el brujo y a quién irá dirigido. Tal vez para saber de “quién cuidarse” o a quién prevenir para prepare un “contra-embruje”.

En el mercado de la ciudad de **Aguascalientes** la sección de religiosidad se localiza en la planta alta. Ahí las líneas religiosas, yerberas, herbolarias, brujiles y alternativas también resultan confusas a pesar de ser pequeño. En un mismo establecimiento se ofrece “pomada del tigre”, tónicos de laboratorio para estimular la actividad sexual, ungüentos para varios tipos de ma-

lestares, plantas como toloache, ruda, etcétera; polvos “Domino a mi hombre” en cuya etiqueta aparece representada una exuberante mulata colocando su pie sobre el cuello de un hombre que yace tumbado en el piso. Igualmente se ofrece la contra: “povos quita calzón”, tan contundente que no admite descripción y explicación. En resumen, el tamaño no es relevante, pues en tan pequeño espacio es posible encontrar lo mencionado, además de un gran número de objetos pertenecientes a distintas religiones y a religiosidades diversas.

Este trabajo resultaría incompleto si se omite mencionar el mercado de Catemaco, Veracruz, donde el pueblo en general presenta una dinámica de *atelier*. Incluso es común verles en plena acción dentro de los panteones. Ahí la tradición del curanderismo se remonta a las culturas pre latinas, pero ha aceptado actores de otras religiosidades para poder subsistir hasta nuestros días. El lugar es famoso por la variedad y efectividad de los “brujos”, el servicio que ofrecen llega a ser parecido al de un verdadero *coaching*, ya que el brujo se traslada al domicilio del necesitado, aunque se encuentre en otra región. En Catemaco hay de todo, brujos buenos y malos, espiritistas, chamanes y hasta satánicos; la mayoría de género masculino.

En cambio, Huautla de Jiménez (Oaxaca) es un poblado famoso porque ahí “curan” las mujeres que se apoyan en los productos brindados por las montañas mágicas: los hongos. El mercado no es muy concurrido debido a que las curanderas “trabajan en sus casas”, pero sobre todo porque en los últimos tiempos, esas tradiciones y sus guardianes se han visto afectados por la ideología católica que se mezcla con la política para atacarles. Parece que el equilibrio de las fuerzas se perdió con la muerte de María Sabi-

na, la legendaria curandera de Oaxaca que curaba con “honguitos” pero pidiendo favor a los santos católicos. Su ausencia ha provocado que sucedan hechos similares a los levantamientos insurgentes que, a principios del siglo XIX, exigieron a la gente de la región que dejara de hacer lo que la Iglesia prohibía.

Destacan las curanderas que se asumen católicas tal y como María Sabina lo hacía, incluso a pesar de que en la región se celebra la “ceremonia de sanación con hongos”.

Confluencias

En términos generales se observa que los espacios dedicados a la religiosidad al interior de los mercados son lugares de confluencia y convergencia de sujetos que adolecen de males similares o poseen ciertos “dones”. Lo que otorga valor a los *ateliéres* de todo el país es el abanico de opciones que ofrecen como solución, cada una dependerá de quién la genere, de tal suerte que en lo individual son un acto creativo y un diseño, una oportunidad de modificar el destino y una práctica particular de religión. La presencia de personas de todo el país y el extranjero propicia la incorporación de prácticas que contribuyen a la gesta de nuevas religiosidades, su asistencia también explica la presencia de productos ajenos a la región y a México.

Las personas que se dedican a esas artes por tradición familiar lo hacen porque han heredado recetas y pócimas secretas. Otros porque poseen conocimientos que pueden ser aplicados a la materia, ya sean herbolaria, medicina, adivinación, etcétera. Y cabe resaltar, no son actividades propias de las mujeres, hay quienes se dedican a ello en cumplimiento de una promesa por favores o milagros recibidos, sobre todo quienes se espe-

cializan en el culto a la Santa Muerte, a Malverde o a San Judas Tadeo, el santo “de las causas perdidas” que actualmente ha cobrado fuerza en la religiosidad popular.

Ex ladrones y ex presidiarios suelen dedicarse al giro porque aseguran tener poder para hacer el bien y el mal, afirmando además que tal poder les fue concedido mediante “un pacto”. Otros comentan que lo hacen por gratitud ya que, en su momento, alguna deidad los benefició con salud o los ayudó a escapar de la muerte. Otros se dicen santeros, brujos o chamanes pero al momento de proporcionar las pócimas y hacer conjuros, incluyen rezos y oraciones católicas. Se acude a los pasillos de los *aterieres* buscando salud, una cura para enfermedades imposibles o desahucios, por qué no, para provocar daño y vengarse.

Es por demás interesante que la mayoría de quienes ahí acuden se asumen como “católicos”. A su modo lo son, pero además *creen en esas cosas*.⁴ Algunas mujeres van buscando polvos, brebajes, embrujos, hechizos o lo que sea que ayude a que regrese el ser amado; otras buscando una pócima para retener al amor prohibido, alejar a malos vecinos o pedir protección para el hijo que se fue a Estados Unidos.

El sexo masculino demanda fórmulas para tener éxito con las mujeres, abundancia económica, pero, además inquiriendo protección en “el trabajo” cuando éste se realiza fuera de la ley.

Así, bajo un aparente anonimato, en esos mercados transitan cuerpos tatuados, rayados, mutilados o golpeados, literal y emocionalmente hablando. Muchos llevando una lista de ingredientes que les fue demandada por alguien que

⁴ Las cursivas son mías.

se dedica a esas artes, y con la certeza de que los expendedores no harán preguntas aun sabiendo qué tipo de "trabajo" se pretende con los artículos solicitados. En contadas ocasiones el expendedor se atreverá a sugerir agregar uno que otro elemento que, a su juicio, hará efectiva la receta o potenciará los resultados.

El ambiente que se experimenta en los *ateliers de religiosidad-es* es único e indescriptible, en ellos se mezcla libertad, complicidad, servicio, satisfacción, soberbia, malicia, maldad, desesperación, necesidad y necedad, y todo se conjuga para dar como resultado una religiosidad particular. Los actos que ahí suceden no son una "falta de respeto" a dios o las buenas consciencias, simplemente la interpretación y sentir de la religiosidad es libre, no hay supervisión institucional.

Ante la mirada del "otro" que en ocasiones parece asumirse como juez y vigilante, tal como ocurre en Coatepec, el concurrente adopta una actitud especial semejante al estado liminal, acaso catatónico, o simplemente se envuelve en una coraza impenetrable que supera la vergüenza y temor "al qué dirán". La necesidad es más fuerte que cualquier impedimento cultural; las personas acuden a los mercados buscando los mismos remedios y embrujos, pero tal como sucede con las recetas culinarias, el resultado dependerá de la sazón del creador y el grado de *fe* que tenga el cliente. Y como los artistas, quienes ofrecen sus productos y servicios buscarán soluciones para imprimir su propio estilo procurando además efectividad, de ello dependerá su prestigio y se asegurará la fidelidad del cliente.

Ninguno de los que ahí convergen carece de *fe*, al contrario, se percibe en exceso tal como la creatividad, la religiosidad y la experiencia de vida que enriquece la percepción religiosa dotán-

dola de libre interpretación y expresión. Además favorece el surgimiento de deidades y representaciones alejadas de la normativa oficial católica, "San Cuau" es un buen ejemplo y seguramente sus seguidores son practicantes del fútbol.

A manera de soporte

Los mercados en México funcionan como sedes integradoras de todas las religiones, ideologías, preferencias, estatus culturales, económicos, etcétera. Es claro que Marc Augé (1998) no visitó estos mercados mexicanos, no obstante, el mundo africano animista que describe en su libro *Dios como objeto*, parece apropiado a la religiosidad que en esos espacios se vive. Para Augé, en el dios-objeto visible se confunden y se materializan las dimensiones de la cohesión social. En los mercados mexicanos se experimenta, en cierto modo, lo expresado por el autor, pero además se crea un universo complejo de posibilidades en el que el hombre es dios, sana y mata a voluntad. El objeto es convertido en un dios al margen de los conocidos, y quien tiene el poder de crear dioses es nada menos que el hombre y no al contrario. Los dioses africanos de Augé se encuentran en nuestros *ateliers* mexicanos, sutil y simbólicamente, sobre todo en la santería cubana que, como sabemos, es nodo de muchas religiones como la propia *taina*, la *yoruba*, la católica, palo *monte*, abacoa, *candomble* y todas las derivadas de la mitología *bantú*.⁵

Sean mercados o *ateliers*, funcionan como universos animistas en los que el pensamiento humano

⁵ La mitología bantú es el sistema de mitos y leyendas de los pueblos bantúes de África y de los cuales se derivan cientos de grupos étnicos. Para más información véase: Patricia Ann Lynch y Jeremy Roberts. (2010). *African Mythology A to Z*. Nueva York, Chelsea House. Alice Werner (1933), *Myths and Legends of the Bantu*. Londres: George W. Harrap and Co.

experimenta la libertad de desbordarse para crear fascinantes interrelaciones entre materia y vida, seres humanos y dioses, vivos y muertos, todos aglutinados en una compleja red simbólica. En sus pasillos, cada persona y cada cosa encuentran sentido, cada persona encuentra el sentido de sí en un objeto, o bien, el sentido del objeto en relación a sí mismo; relaciones que tienen cabida únicamente en dimensiones no terrenales en las que se interactúa con los dioses.

También el concepto "objeto social total" de Marcel Mauss (1971) se ajusta a la dinámica de los *ateliers*, señala la existencia de distintos niveles que se condensan en el dios-objeto como sentido, historia, revelación y enigma de toda la realidad. Así, en nuestros *ateliers* mexicanos tenemos dioses de piedra, plantas, madera, hierro, o dioses animales, vivos o muertos. También personajes virtuosos o asesinos deificados como Malverde, y toda clase de conjuros que se realizan pidiendo la ayuda de esos dioses. Encontramos elementos del chamanismo y curanderismo prehispánico en una versión actual, como ejemplo, las creencias huicholes y la tradición de las plantas medicinales convertidas en herbolario mexicana que sobrevive al interior de las familias. Nada menos los hongos que tienen poder porque, en palabras de María Sabina, "son carne de Dios".⁶

Es indiscutible que en los mercados parece detenida la historia de la humanidad, en sus "pasillos de yerberos y brujos" se generan día a día historias propias que provocan fracturas a la historia oficial de la religión, atentando a las mediciones

6 Cita tomada de: Benigno Horna de la Cruz. "Análisis antropológico de los aspectos sociales y culturales del uso de las plantas alucinógenas entre los Mazatecos de México: realidad o fantasía" en *Año/Cero*, Año xv, núm. 02, p. 163. Disponible en: <<http://benignohorna.com/Referencias.htm>>.

modernas del tiempo. Paradójicamente, en su interior todo gira en torno a la religión, en sus distintas representaciones y versiones, por ello encontramos plantas con el nombre de algún santo católico como es la hierba de San Juan, que sirve para aliviar depresión y locura, o ahuyentar a las brujas. Otras con nombres tan extraños y sugerentes como "tripas de Judas",⁷ planta conocida en toda la República por la amplia gama de enfermedades que cura.⁸

Pareciera que en estos *ateliers* la idea de una sola religión es arcaica, pero contrasta con la diversidad, la inclusión y la convivencia de representantes de corrientes diversas. Irónicamente, la ideología católica es la gran ausente a pesar de hacerse presente constantemente como alegoría a lo que sus preceptos consideran "pagano".

Llama la atención que a pesar de la religiosidad tan diversa que se realiza en los mercados, cada uno cuenta con un altar comunitario dedicado a una deidad católica, casi siempre dedicado a la virgen de Guadalupe. Otras veces ofrecido a un cristo o a la deidad de la región, tal como el caso del mercado de la Merced que adoptó

7 Sinonimia popular: *Temecatxihuitl* (náhuatl): "bejuco que se da sobre las piedras". Alquilón, bejuco, bejuco de sanalotodo, bejuco loco, cola del diablo, hierba del buey, jiole, rondón, sana todo, secapalo, uva silvestre, tripa del diablo, tripa de vaca, tripa de Judas; Morelos: *teme-catxihuitl* (náhuatl); Puebla: *xaksis*, *chichi'* (totonaco), *ju-tayu* (otomí), *omisal*; San Luis Potosí: *yax tsamnek* (tenek); Sinaloa: *yuku guirua* (mayo). Fuente: Biblioteca Digital de la Medicina Tradicional Mexicana/ Atlas de las Plantas de la Medicina Tradicional Mexicana. Disponible en: <<http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx>>.

8 Según la sabiduría popular, las "tripas de Judas" sirven para curar granos, espanto, espasmo, gripe, caída de cabello, dolor de estómago, retortijones, afecciones reumáticas, entre otras.

a la virgen de las Mercedes. A nivel comercial, las deidades católicas como esta virgen no son demandadas comercialmente en los pasillos que analizamos para este trabajo, no obstante, abundan como guardianas de los locales que no se dedican a comercializar la religiosidad como si se tratase de vírgenes ajenas al catolicismo.

Conclusiones

Son incontables los mercados que siguen las dinámicas de *atelieres de religiosidad-es*, todos favorecidos por la propia historia de México y por las costumbres que subyacen ocultas en la historia oficial y en las mezclas que sólo tienen lugar en su interior. La religiosidad diversa y cambiante que se vive en los espacios apartados de la cotidianidad regida por la religión oficial, proporciona el carácter de *atelieres* a los mercados; quienes los transitan no experimentan rechazo de quienes proporcionan sus servicios.

En ellos reina la diversidad y, en conjunto, elementos, dioses y personas asemejan una sinfonía democrática, de ahí que el estatus económico no determine la religión, el pobre no es necesariamente católico, ni viceversa.

Son un todo unido por similitudes y diferencias que se distinguen a pesar de cada expresión particular, manifestación y representación de una religión específica, que se equilibra en sana convivencia, creando día a día elementos identitarios de nuevas religiosidades.

Caso peculiar son los santeros homosexuales que profesan tal corriente a pesar de que los preceptos religiosos no admiten un *babalawo* con tales preferencias; son rechazados como en la religión católica, pero ese será tema de otro trabajo.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc (1998). *Dios como objeto: símbolos, cuerpos, materias, palabras*. Barcelona: GEDISA.
- MAUSS, Marcel. trans. Teresa Rubio de Martín-Retortillo (1971). *Sociología y antropología*. Madrid: Técnos.
- ANN Lynch, Patricia, and Jeremy Roberts (2010). *African Mythology A to Z*. Nueva York: Chelsea House.
- WERNER, Alice (1933). *Myths and Legends of the Bantu*. Londres: George W. Harrap and Co.
- BIBLIOTECA Digital de la Medicina Tradicional Mexicana / *Atlas de las Plantas de la Medicina Tradicional Mexicana*. Disponible en <<http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx>>.





EDUCACIÓN



Dr. Marco A. Marín Álvarez*
 Dr. Francisco R. Rojas Caldelas*
 Mtra. Nancy Alejandra Noriega Tovilla*

Hacia una enseñanza integral de la fotografía (reedición)

* Profesor investigador UAM Azcapotzalco, México.
 marma@correo.azc.uam.mx

* Profesor investigador UAM Azcapotzalco, México.
 grandcisco@yahoo.com

* Profesora investigadora en BUAP, México.
 nancynotovilla@hotmail.com

Resumen

En el presente artículo se presenta el resultado de las reflexiones y valoraciones que durante más de veinticinco años en la enseñanza de la fotografía hemos recuperado y, en algunos casos, experimentado al interior del aula-taller-laboratorio en dicha práctica.

El trabajo de investigación nos arrojó la construcción del modelo de registro de la imagen fotográfica y de la verbalización de la misma, trabajo por demás oportuno el cual debe ser en los alumnos una práctica común en su quehacer profesional, con la finalidad de preservar no sólo la imagen, sino además la manera en la que se planificó y en la que se llevó a cabo la toma, a modo de un archivo fotográfico.

A su vez, la idea de verbalizar constantemente se debe a la escasa preparación que los alumnos de diseño de la comunicación gráfica tienen para argumentar sus proyectos no sólo de fotografía, sino en general en el amplio campo del diseño.

Palabras clave: rejilla de registro, evaluación fotográfica, técnica, imágenes, enseñanza.

Abstract

In this article we present the result of the reflections and assessments that, for more than twenty-five years in the teaching of photogra-

phy, we have recovered, and in some cases experienced inside the classroom-workshop-laboratory in that practice.

The research work gave us the construction of the model of registration of the photographic image and of the verbalization of it, which is an opportune job which should be in the students a common practice in their professional work, with the purpose of preserving not only the image, but also the way in which it was planned and in which the shot was taken, in the form of a photographic archive.

At the same time, the idea of constantly verbalizing is due to the lack of preparation that students of graphic design have to argue their projects not only in photography, but in general in the broad field of design.

Key words: *registration grid, photographic evaluation, technique, images, teaching.*

Introducción

En la historia del diseño gráfico y de la fotografía se han dado diversos momentos que plantean cambios sobre la base de avances tecnológicos. Este documento describe de modo sucinto dos momentos históricos fundamentales en la historia del diseño gráfico: la invención de la imprenta y la creación de la fotografía vistos como una irrupción tecnológica. Ellos sentaron las bases para la enseñanza de la fotografía y, por ende, del diseño. Cada momento ha sido visto como un nacimiento, imposición, regencia y fin de un paradigma visual que se substituye por otro. En la era de la computadora y del teléfono celular, la

fotografía casual anecdótica e ignorante se propaga en todo el mundo al desplazar muchos de los cánones de la fotografía.

En este documento, ubicados en un contexto académico, se sientan las bases para abordar una evaluación sistemática orientada definitivamente hacia el proceso, que deja de lado el juicio de valor intuitivo e irracional, como sucede en la perspectiva tradicional de la evaluación del producto. Ponderación que existe y pervive en diversas escuelas de diseño. Se propone así, una metodología de enseñanza de la fotografía mediante utilización de la rejilla de registro que hace visible la planeación, la composición, y el “saber cómo” se realizó la acción fotográfica, eliminando del cuadro de enseñanza la evaluación simplista de una imagen. Del mismo modo, la rejilla sienta las bases para el desarrollo discursivo del diseñador quien puede ser capaz de dar cuenta de una manera profesional y organizada su quehacer y de comunicación entre los pares.

Dos momentos de irrupción tecnológica y la creación de imágenes visuales

El universo tecnológico ha impuesto una vorágine de cambios constantes, cada cual se puede conceptualizar como irrupción, amenaza, o periodo de revolución y acomodamiento del paradigma visual al cual se asocia. Desde una perspectiva histórica se cuestiona constantemente la llegada de un medio tecnológico nuevo que reemplaza a otro y las nuevas funciones que serán efectuadas con otros aparatos. Con respecto a la fotografía, en el año 1928, Lazlo Moholy Nagy escribió: “Los analfabetos del futuro ignorarán por igual el uso de la cámara y de la pluma”, han transcurrido casi noventa años de distancia y no le faltó el conocimiento para argumentar dicha frase.

Del mismo modo, en su texto “Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía”¹ el historiador, crítico de arte y fotógrafo alemán Franz Roh² retoma dicha frase y sostiene:

Se ha dicho con razón que la gente que no sepa manejar la cámara pronto será considerada analfabeta. Creo incluso que dicha enseñanza se impartirá en breve en la enseñanza media, en la asignatura de dibujo [...] Pues la pedagogía incluye (necesariamente con una demora) en sus planes de estudio aquellas técnicas que en la capa de población adulta comienzan a generalizarse.

Si bien Roh se atrevió a enunciar tal aseveración alrededor de 1929, parece ser que su palabra nos alcanzó; en pleno siglo XXI, dentro de un ambiente académico, la inclusión de planes y programas para el estudio de la fotografía como una forma masificada, mercadotécnica artística y totalitaria alcanza tan sólo algunas escuelas de diseño, artes y comunicación, por lo tanto, cabe preguntarse, ¿aquellos analfabetos del futuro a los cuales se refería Moholy-Nagy están ya entre nosotros?

En torno a la irrupción tecnológica, hagamos un poco de historia para responder a tal cuestionamiento. Recordemos algunos momentos que marcaron un hito tecnológico para cambiar el mundo. En primera instancia, hacia 1450, con la invención de la imprenta se multiplicó la fabricación de los libros y su difusión a lo largo de Europa y, posteriormente, a todo el mundo. Siendo consecuencias de ello: 1) la expansión de las lenguas escritas; 2) la difusión de la ciencia y, en consecuencia, 3) la democratización de

la lectura hacia las clases más humildes y, por ende, menos instruidas.

En el orden de la cultura visual, otro gran sismo cultural de orden tecnológico-instrumental se dio con el nacimiento de la fotografía casi 400 años después (1824), y de este modo empezó la masificación de la imagen, y con ella el empleo de sus propios códigos. A este respecto en su libro *Hacia una filosofía de la fotografía* apunta Vilem Flusser (2004:11):

Las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo “exterior”, y tienen la finalidad de hacer que ese “algo” se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano. A la capacidad específica de abstraer formas planas del espacio-tiempo “exterior”, y de re-proyectar esta abstracción del exterior, se le puede llamar imaginación. Ésta es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente.

Hoy en día, el empleo de las imágenes se ha extendido indiscriminadamente tanto por las computadoras como por el uso de equipos de telefonía, a tal grado que en un sinnúmero de casos ha llegado a desplazar a los textos, por tanto, no se debe dejar de lado el hecho de que las imágenes son una forma de mediación entre la realidad del mundo y el hombre. En palabras del propio Flusser (2004:12): el hombre *ek-siste*; significa que [el ser humano] no tiene acceso inmediato al mundo. Bajo este concepto, las imágenes tienen el objeto de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre [y aquellos que le rodean].

1 J. Fontcuberta (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona:

Gustavo Gili, p. 149.

2 Cuyo periodo de vida fue de 1890-1965.

El siglo XXI se ha caracterizado por proporcionarnos un bombardeo impresionante de imágenes de todo tipo. En el universo del diseño globalizado, nos movemos entre diferentes códigos culturales, éticos y psicológicos que socialmente somos capaces de asimilar. Por tanto, el conocimiento de estos códigos conjugados con el empleo de las imágenes es primordial para sobrevivir en el mundo actual, como lo expresa el mismo Vilem Flusser (2004:42):

Al reducir la intensión del fotógrafo a su esencia, descubrimos lo siguiente. En primer lugar, la intensión es codificar el concepto que el fotógrafo tiene del mundo, transformando ese concepto en imágenes. En segundo lugar, su intensión es utilizar la cámara para este fin. Tercero, su intensión es mostrar otras imágenes así producidas, para que las imágenes lleguen a ser modelo de las experiencias, del conocimiento, de los valores y de las acciones de otras personas. Cuarto, su intensión es preservar esos modelos lo más posible.

Actualmente, casi todo el mundo posee una cámara fotográfica, desde aquellas cámaras de película, llamadas *pocket* o de bolsillo, las integradas en teléfonos celulares e incluso en tabletas digitales que la gran mayoría de personas emplean. Haciendo una analogía triste, es como si la mayoría de las personas hubieran aprendido a utilizar un bolígrafo y, de esta manera, produjeran textos excelsos de alguna u otra manera. Empero, el saber tomar fotografías no implica necesariamente saber analizarlas y desentrañarlas. Al respecto señala Beaumont Newhall: "Hoy en día casi todo el mundo sabe escribir, pero hay muy pocos escritores. Casi todos toman fotografías, pero hay muy pocos fotógrafos". En síntesis, un sujeto que maneja una cámara puede lograr excelentes imágenes fotográficas sin ser

consciente de todo un proceso complejo que implica el apretar el disparador.

Situados en una perspectiva académica, a lo largo del proceso de la enseñanza fotográfica, debemos considerar fomentar fuertemente en nuestros estudiantes algo más que simplemente la técnica del funcionamiento de una cámara, un *flash* o un exposímetro externo. Se les debe inculcar desde niveles muy tempranos que una imagen fotográfica no se "escribe" con luz como suponían los griegos, sino que la imagen se transfiere como un acto racional, planeado y aplicado con ciertos parámetros y, que una fotografía tampoco se "lee", ya que ésta se percibe, se registra a través de la cámara y es la vista en conjunción con el cerebro; los operadores filtrantes de un modo preconcebido e íntimo con base en miles de imágenes que se registran en cada persona, quienes la integran en un marco compositivo. A este respecto señala Joan Costa (1991:41)

Toda imagen transmite informaciones icónicas³, ya que la imagen es isomórfica por naturaleza, es decir, lo que ella representa se parece perceptivamente a lo real representado. La percepción es directa e inmediata, y el significado emerge con el mismo acto de percibir, ya que hay una redundancia visual entre la imagen y su modelo. En cambio el proceso de lectura de un texto es mucho más intelectual, por que la escritura no procede por analogía formal, sino por convención.

Por último, si es un objetivo primordial el aportar a nuestros estudiantes una enseñanza integral en el campo de la fotografía, se deben considerar, no sólo los aspectos técnicos en el empleo

³ Según la RAE isomorfo es la correspondencia biunívoca entre dos estructuras.

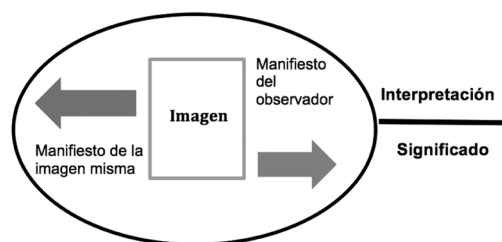
de la imagen fotográfica, sino además un estudio vasto del tema y a la vez intenso en la percepción y significación de las imágenes, no sólo fotográficas, sino también de las artes plásticas. En este hacer se funden diversos niveles conscientes e inconscientes, reflexiones icónicas muy particulares de cada uno, momentos estéticos, éticos, históricos y culturales que propiciaron la obtención de dicha imagen.

Los seres humanos somos capaces de producir y decodificar imágenes de un sinnúmero de maneras. Estas imágenes poseen un significado propio, al llevar la realidad representada en cuatro dimensiones (largo, ancho, profundo y tiempo), a una codificación de sucesos manifiestos en la bidimensionalidad (largo y ancho).

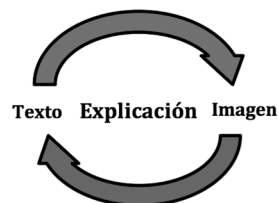
En otros términos, cuando se realiza un recorrido visual sobre una imagen, (ejercicio por demás complejo, pues en él intervienen múltiples procesos tanto biológicos como cognitivos), las dimensiones espaciales temporales abstraídas, ya citadas, se reconstituyen de modo constante por cada individuo. Sin embargo, aunado a la propia estructura de la imagen, interviene la interpretación del observador que puede estar conformada y filtrada por diversas situaciones vivenciales propias, como son: situación cultural, ámbito geográfico, aspecto anímico, por citar tan sólo algunos ejemplos. De esta manera, el significado de una imagen presenta en su núcleo un doble propósito, el primero es la creación del sentido referencial de la misma imagen, mientras que por otro lado, desata aquella interpretación única que descubre cada observador. Las imágenes por lo tanto tienen la capacidad de ser interpretadas, es decir, connotan.

Vale mencionar que en otro momento histórico, con la invención de la escritura, se resignificó el

sentido original interpretativo de las imágenes, dado que al ajustar los múltiples elementos de una imagen por una conceptualización influenciada por el desarrollo de la lengua, la cual se asienta sobre una estructura lineal, restringiendo así la capacidad de conceptualización de la imagen. En este contexto descriptivo, el objetivo de un texto es explicar con palabras las imágenes, transformando ideas formales espaciales y abstractas en un sinnúmero de sentidos en conceptos, es decir los textos son metadatos apalabrados surgidos de las imágenes.



De esta manera se suscita una dialéctica entre el texto y la imagen, pues los textos explican imágenes para tener un entendimiento de éstas, mientras tanto, las imágenes ilustran a los textos para que su significado sea razonable.



En síntesis, la propuesta teórico-práctica de este documento conducirá al estudiante a una elaboración racional de la fotografía mediante el registro de imágenes y utilización de la técnica fotográfica-iluminativa-compositiva acompañada para que el alumno sea capaz de argumentar verbalmente el referente visual desde un enfoque del proceso.

La percepción de la imagen

A lo largo de la historia la imagen ha tenido el enorme encargo de transmitir el conocimiento desde una estructura cognoscitiva. Forma parte de un fenómeno de recepción y transmisión de conocimientos que se manifiesta como forma de pensamiento íntegro y autónomo.

En las diferentes variantes de la imagen que a través del tiempo han proliferado (tanto fija como en movimiento), la dificultad para comprender los mensajes va en aumento; mientras mayor sea su presencia, la interpretación de los significados reales de ésta también se ven incrementados. Por lo que conocer su gramática y su sintaxis, descubrir sus diferentes significaciones, interpretar sus mensajes evidentes y ocultos, es una tarea compleja.

Acerca del lenguaje de las imágenes comenta Gerardo F. Kurtz (1994:2), las imágenes nos hablan de cosas representadas, sometidas a una compleja estructura iconográfica, no siempre evidente y fácil de interpretar y entender. Es decir, las distintas funciones perceptivas y cognoscitivas que caracterizan el pensamiento humano responden a la estructura del pensamiento codificado en conceptos desarrollados por la información visual.

Los diferentes pasos para el desarrollo de conceptos gráficos, elaborados de una forma clara (perdurable, codificable, repetible, distribuible), se llevan a cabo desde una serie de funciones complejas que están cargadas de características que provienen de la forma concreta en que las personas que las realizan, piensan, viven y perciben.

Este contenido de imágenes gráficas es poco evidente a simple vista, pues cada persona verá cualquier imagen partiendo de su propia codi-

ficación, aprendida durante su desarrollo muy particular, como un ser perteneciente a un grupo social y momento específico.

Por lo tanto, para descubrir una determinada información gráfica se requiere de entendimiento del campo de la percepción (inherente al ser humano), además de una interpretación correcta de los contenidos a través de aquellas pistas específicas de quien elaboró las imágenes.

Realizar esto es factible, si se es capaz de entender las características y los procesos perceptivos en que se desarrolla la imagen y se plasma de modo particular. Es necesario ponderar, asimismo, las diferentes características gráficas resultantes de individuos tan variados que pueden producir la imagen.

Las imágenes se construyen generalmente desde una sintaxis determinada por un grupo social, por un momento histórico determinado y por características geográficas específicas, estableciéndose un lenguaje común, y donde es meramente casual el accionar de la persona.

Si se considera aquello de que *una imagen vale más que mil palabras*, en un ámbito exclusivamente gráfico, dicha representación puede ser considerada totalmente falsa, pues cada imagen puede valer por mil palabras distintas de mil combinaciones diferentes. Por lo que el proverbio equivalente a mil palabras se constituye en un determinante sin fundamento.

No porque pueda haber mil palabras, sustituidas por una imagen gráfica se puede decir que, sólo esas palabras son las substituidas. Esas palabras pueden ser unas u otras; de hecho, ocurre todo lo contrario a lo que quiere decirnos el famoso axioma, a este argumento expone Kurtz (1994:3)

que la imagen gráfica no determina una equivalencia con mil palabras, sino que determina una ambigüedad por ser tantas las combinaciones de palabras que pudiera substituir.

Desde esta perspectiva, se puede interpretar que las imágenes tienen datos o referencias ocultas, que dependiendo de las pistas situacionales que el observador posea serán susceptibles de entendimiento por parte de éste.

El entendimiento y reconocimiento correcto de las claves con que ha sido construida una imagen, principalmente se deriva del conocimiento de los procesos técnicos con que se realiza, de la realidad histórica del momento en que ha sido producida y del comportamiento general en la producción gráfica correspondiente a un momento temporal o local concreto y, desde luego, del juicio de todas aquellas relaciones que tenga establecida una imagen en particular con su contexto general y específico.

De esta manera, se deduce que tanto los factores que intervienen en la creación de una imagen como aquellos que se precisan para la obtención de una buena interpretación de la misma, son múltiples y variados, y en muchos casos hasta ambiguos, lo que conlleva a que su descripción resulte una tarea complicada.

Quien nos lleva más allá en la interpretación de las imágenes es Abraham Moles, quien afirma (1991:27): "La imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico o universo perceptivo, susceptible de subsistir a través de la duración del tiempo".

Este autor introduce conceptos como soporte y comunicación, en el axioma donde él considera debe encuadrarse el término imagen. Así, en

coincidencia con nuestra postura, se introduce un campo de conocimiento para los estudiantes de la fotografía de estudio que rara vez es explorado, bien sea por desconocimiento académico o por una mala interpretación del estudio requerido por la misma.

En este contexto, el profesor enfrenta un nuevo rol, no será más el ingeniero-arquitecto-jefe-capataz de un aprendiz de diseño al que exige, reclama, amenaza o se desentiende de modo abierto o sutil, sino un formador comprometido de un investigador visual que cuestiona la imagen, no sólo desde parámetros técnicos, sino desde parámetros mercadológicos, artísticos y culturales, entre otros. Paralelamente, el alumno se compromete a un desafío mayor que lo llama a profundizar más con su objeto de estudio, no sólo a nivel textual sino a niveles vivenciales y productivos estéticos con un modo de trabajo más sistemático sobre la mirada crítica positiva de los pares y de sus profesores.

La evaluación tradicional académica de la fotografía

La evaluación académica del proceso fotográfico trasciende la simple aportación de indicadores pertinentes, puesto que cada etapa cumplida ofrece un marco conceptual para la propia concepción de la evaluación y el lugar que ésta ocupa en la enseñanza, como componente sustancial de ella.

Desde la perspectiva de la enseñanza teórica, previa al acto de realizar una toma fotográfica, se destaca la importancia de la comprensión de la actividad a producir, su significado y sentido, su plenitud y la forma en que se accede a dicha comprensión, como contenido germinal que marca calidades diferentes en el aprendizaje.

De esta forma, se establecen las líneas directrices del acto fotográfico que se construyen desde el aprendizaje de los conceptos y su pretendida formación de las habilidades, desde una acción compartida entre, los binomios maestro-alumno y alumno-alumno como una acción independiente en cierto sentido y compartida en otro; desde la ejecución desplegada como un equipo de colaboración de fotografía hasta la contribución personal resumida; es decir, se trata de un actuar estratégico colaborativo.

Así, las acciones que se realizan en un estudio fotográfico trazan los pasos de una etapa a otra en el proceso de aprendizaje, y la adecuación de las acciones realizadas y su contenido respecto a los objetivos de formación, son todos, información de inestimable valor para la evaluación del proceso de aprendizaje de la fotografía.

El "patrón" primario de evaluación de un objeto de diseño, en este caso, una fotografía debería ser el propio estudiante: pues sólo el sabe cuánto avanza, en qué avanza, cómo avanza, en su desarrollo académico personal.

No obstante, cuando se emite un juicio evaluativo, y la fotografía se exhibe ante diversas audiencias en el resultado de la evaluación, aparecen dos fenómenos importantes, que tienen que ver con las características "gestálticas" de las percepciones humanas. Uno es el "efecto de halo"⁴

4 El efecto halo puede decirse que es lo que coloquialmente se llama "juzgar un libro por la portada", es decir, a partir de unas pocas características conocidas presuponemos tipologías que no están necesariamente relacionadas con dicho estudiante [...]

El efecto halo es algo a tener en cuenta a la hora de pensar en cómo juzgamos a los estudiantes, porque hemos generalizado vacuamente las buenas características que encontramos al comienzo de él. Así, hemos de estar atentos al efecto halo y

que se da cuando la emisión del juicio de evaluación se ve "contaminado" por la intervención de dimensiones del objeto que no entran en la valoración, pero tienen el efecto de interferencia en la apreciación de las cualidades o características que se evalúan.

Otro, es la ponderación (sobreevaluación o desestimación) en cuanto a su significado, derivado del aspecto de diseño correspondiente, esto sucede cuando una fotografía se evalúa por distintas audiencias.

El conocimiento de estos fenómenos y otros inherentes a la evaluación, permite trabajar racionalmente en su control.

Sin embargo, la mayor parte de los profesores carecen de formación en técnicas de evaluación y elaboración de instrumentos de evaluación y son incapaces de desarrollar indicadores pertinentes y rúbricas que cubran las necesidades de evaluación del objeto desarrollado. Quizá sea más trascendente que incluso dichos instrumentos de evaluación se diseñen para diagnosticar las dificultades de aprendizaje y para suministrar información precisa sobre la competencia de los estudiantes.

Hacia una evaluación pedagógica de la fotografía desde el proceso

La determinación acerca de qué factores es posible evaluar durante el proceso fotográfico, se relacionan con el conocimiento mecánico y teórico, en otros términos, es necesario explicitar al estudiante la forma en que las nociones vistas

no caer en sus consecuencias, prejuzgar sólo por una primera impresión. Disponible en: <<http://temasdeciencia.blogspot.mx/2010/01/el-efecto-halo.html>>. Consultado el 31 de octubre de 2013.

en los textos o clases se vierten en una imagen, cuáles son sus regularidades técnicas, sus atributos logrados, y sus condiciones pedagógicas en el contexto de la enseñanza.

Tradicionalmente, en las escuelas de diseño, la evaluación del objeto de diseño (en este caso una foto) se realiza durante el proceso continuo y se formula tradicionalmente como una serie de evaluaciones "sumativas" de índole casuístico (aquello que se infiere sobre una percepción personal) en la cual cada profesor aleja a la enseñanza de la fotografía de las funciones previstas para ella.

No obstante, existe un caudal significativo de información que apunta a una identificación progresiva de aquellos aspectos que deben ser objeto de la evaluación, a los efectos de ir valorando y regulando el proceso de enseñanza-aprendizaje desde su comienzo y durante su transcurso, a través de diversos momentos o etapas (en Joan Costa, 199:81-82 interpretación nuestra). Este pensador visual hispano propone las siguientes categorías:

Objetividad: reproducción exacta y literal del proyecto fotográfico desde lo artístico o mercadológico de la imagen planeada, la cual forma un espejismo intrínseco ineludible en la toma fotográfica que siempre representa aquello que no es en realidad. Esta categoría nos refiere, en términos más accesibles, a la fotografía publicitaria por excelencia, en la cual se representa una imagen que no corresponde a la realidad, pero que seduce poderosamente al cliente y a los usuarios meta.

Mimesis: es la superposición de estilos de otras imágenes que preceden a la imagen fotográfica proyectada. Estos estilos provienen de la influencia de las artes visuales y de otras formas de arte, en torno de aquellas fotografías de las cuales se nu-

tren abiertamente u ocultamente. Esta categoría nos refiere a la evidencia observable de uno o varios estilos presentes en una fotografía que debe ser comentada y debatida en los salones de clase.

Subjetivación estética: es el potencial creativo con el cual el fotógrafo transmite sus vivencias. Aquí la imagen producida refiere a factores casuales, empíricos, sociológicos y psicológicos conscientes o inconscientes vistos desde de la mente del fotógrafo y no como los niveles precedentes en que el fotógrafo se refiere a las cosas reales a través de la imagen. Esta categoría nos refiere a la dimensión introspectiva de cada autor debe desarrollar para con la toma fotográfica.

Semantización: superposición de significados sobre las cosas representadas en una fotografía y que ellas mismas no poseen en realidad. En forma de expresión de la imagen y retórica visual por medio de esos significados superpuestos. Esta categoría depende del relativismo cultural de cada persona, así como de los factores emocionales con los cuales cada persona le asigna al signo visual su desnudez,⁵ o bien, una carga simbólica.

Manipulación física del modelo: es un modelo de simulación previo mediante el cual se prepara al modelo u objeto a fotografiar en distintas dimensiones antes de la toma fotográfica. Esta categoría nos remite al aspecto de diseño-planeación de los elementos físicos que compondrá la imagen proyectada.

Manipulación de lo real en la imagen: En este aspecto se realiza, paralelamente a la manipulación física del modelo, una transformación física del

⁵ Se trata de relacionar el referente semántico real en el cual una cruz sea una cruz, no un signo matemático o un símbolo del cristianismo.

lugar y de la iluminación que transforma las apariencias. Esta categoría nos remite al aspecto de diseño-planeación de los elementos del entorno que compondrá la imagen proyectada.

Manipulación material de la imagen: Se representa por la manipulación digital en posproducción. Esta categoría nos remite al aspecto de diseño-postproducción de todos los elementos físicos o del entorno que se verterán en la imagen final.

Las fases o etapas en las que se va sucediendo el aprendizaje se ciñen desde una dimensión temporal y, por supuesto, por las características de su contenido que constituyen a su vez el objeto de evaluación y aportan índices relevantes para orientar el aprendizaje.

Rejilla de registro fotográfico

Con el firme propósito de evitar la subjetividad, azar y falta de sistematización por parte de los alumnos, estos investigadores proponen y presentan una rejilla para el registro de los elementos constitutivos de una fotografía. De esta manera, por medio del registro sistemático del trabajo el alumno, el aprendiente, puede realizar un trabajo más profesional de fotografía y analizar también fotografías de importantes autores que vuelve a los estudiantes además de realizadores de imágenes fotográficas, en investigadores de la semiótica visual mediante parámetros profesionales.

La rejilla que a continuación se presenta está constituida por seis variables fundamentales, cada cual presenta un sector de aprendizaje del oficio primordial que cada fotógrafo crea en su práctica cotidiana. Estas variables se explicitan a continuación:

ema fotográfico. Esta variable determina la superestructura de la fotografía y determina el tratamiento de las demás incógnitas o variables que cada autor va resolviendo de acuerdo con su experiencia, preparación y disponibilidad de recursos.

Datos técnicos. Esta variable se desglosa en cuatro categorías que son las más comunes entre los profesionales que designan los parámetros de control más básicos en un toma fotográfico: 1) ASA refiere a la sensibilidad o cantidad de luz que registrará el CCD⁶ (antiguamente película)

Tipo de luz. Esta variable remite a las diversas variantes lumínicas como puede ser: luz continua, luz de destello, luz natural, elección de la fuente lumínica mejor conocida como temperatura de color, para que en el caso de que la fotografía requiera un tipo de filtraje, sea posible realizar la corrección de color, o bien, generar vía lumínica diversos efectos de luz.

Plano de encuadre. Esta variable consiste en la manera estética de recortar una imagen desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, o bien, desde el terreno de la semiótica la imagen puede ser recortada con diferentes variantes que no necesariamente corresponden al plano cinematográfico.⁷

⁶ CCD por sus siglas en inglés *Charge-Coupled Device* (Dispositivo de carga acoplada). Es una fotocélula de tamaño pequeño, de sensibilidad extendida a la luz, por el hecho de llevar una carga eléctrica. Antes de la exposición a la luz, los CCD's utilizados en matrices de alta densidad, son el medio de registro en escáneres de baja y media resolución en las cámaras digitales.

⁷ Uno de los elementos más importantes en el lenguaje cinematográfico son los movimientos de cámara, mucho

Recursos. Esta variable registra los materiales necesarios para la puesta en escena como pueden ser: características físicas de el o la modelo, indumentaria, maquillaje, escenografía o las que el proyecto requiera.

Esquema de iluminación. Esta variable refiere a la disposición lumínica del arreglo fotográfico del estudio, para que en caso similitud, o bien, de replicación de la imagen, el autor o el estudiante cuente con un acervo confiable que le permita recurrir a dicha creación lumínica de una forma más expedita.

Posproducción. Esta variable se desprende de las propias necesidades de la toma fotográfica, o bien, de aquellas sugeridas por el cliente (dado que es factible que una foto excepcional no requiera de estas técnicas) las cuales permiten enriquecer gráfica y visualmente a la imagen. Éstas son:

1. **RETOQUE COSMÉTICO.** Consiste en la eliminación de las imperfecciones de la piel, el ajuste de la temperatura de color, re encuadrar la imagen, el adelgazamiento de la imagen o el aerografiado de la imagen entre otras.
2. **MONTAJE ESCÉNICO.** Nos remite a la añadidura de objetos o paisajes que por su misma constitución no fue posible realizarlas en el estudio.
3. **RANGO DINÁMICO.** Esta variable permite al autor la ampliación de las gamas tonales (la técnica digital registra tan sólo cinco gamas lumínicas, por lo que en ocasiones es necesario aplicar el rango dinámi-

co, ampliando la cobertura visual, ya sea a las altas luces o las bajas luces).

4. **REVELADO.** ESTA variable permite al autor aplicar diferentes variables que permiten la corrección de la imagen una vez producida con el denominado *light room*. Dichas correcciones van desde diafragmados, temperaturas de color, ruido, luminancias, saturación de color entre muchas otras.



Imagen 1: Brianda Suárez González, Mario Alberto Rosales Zavala. 2015, deconstrucción en comic. Temas selectos de fotografía. Prof. Marco Antonio Marín Álvarez. UAM. Azcapotzalco.

dependerá de cómo se realizan las tomas de una escena para transmitir mediante este lenguaje de manera sutil, en ocasiones de forma abrupta, una categoría estética específica.

Esta rejilla representa un esfuerzo por hacer visible el proceso fotográfico tanto para su realización autoral como para su lectura por parte de la comunidad de investigadores visuales para enriquecer la interpretación y dejar de lado la ca-

sualidad subjetiva e irrepetible que para los profesionales de la foto no existe.

Visualmente la rejilla se presenta de la siguiente forma:

FICHA TECNICA		FECHA 22 de octubre de 2015	
INTEGRANTES		Brianda Suárez González / Mario Alberto Rosales Zavala / Karen Ivette Muñoz Gutiérrez / Daniel Antonio García.	
TEMA FOTOGRAFICO: Fotografía deconstructiva con personaje de comic			
DATOS TECNICOS		RECURSOS	
ASA / ISO	200	<u>Escenografía</u>	<u>Fondo Negro</u>
VELOCIDAD	1/60	<u>Maquillaje</u>	Cuerpo maquillado con personaje de Spiderman
DIAFRAMA	f/5.6	<u>Modelo</u>	<u>Mujer</u>
OBJETIVO	85 mm	<u>Pose</u>	Frontal, la caracterización del personaje es con el maquillaje
ANGULO DE TOMA	180° (frontal)		
TIPO DE LUZ		ESQUEMA DE ILUMINACION	
 Flash electrónico	Flash X		
 Tungsteno			
 Fluorescente			
 Luz de día			
 Predeterminar balance de blancos	X		
POSPRODUCCION			
RETOQUE COSMETICO	X		
MONTAJE ESCENICO			
RANGO DINAMICO	X		
REVELADO	X		
PLANO DE ENCUADRE			
Plano medio			

Tabla 1: Rejilla de registro fotográfico propuesta por estos autores.

Llevado a la verbalización de la fotografía, la rejilla en cada uno de sus sectores evidencia la plenitud del proceso fotográfico desde este enfoque pedagógico. La rejilla describe una tarea fotográfica sobre el tema de deconstrucción en comic, elaborada por los alumnos de la materia de fotografía de temas selectos de fotografía del trimestre 15-O de la UAM-A. Dicha fotografía está conformada por una iluminación de 3/4 con dos flashes electrónicos (dirigiendo la luz de modo invertida con respecto a la modelo y dos rebotes, ambos en blanco para rellenar la imagen), por otro lado, la cámara fotográfica se encuentra de modo frontal al modelo realizando un plano medio de la modelo. Se trabajó con el asa más baja que la cámara poseía, asa 200, por el exceso de luz que el *flash* vertía (2 cabezas de *flash* de 500w cada una) La elección del diafragma fue de $f/ 5.6$ con el objeto de sobreexponer ligeramente la fotografía y a la vez sacar el fondo de enfoque (enfoque selectivo y profundidad de campo). Asimismo, el ajuste del balance de blancos se calibró electrónicamente, mediante el dispositivo que posee la cámara para hacer el ajuste de blancos como medida correctiva en automático.

En cuanto a los recursos, se utilizaron un ciclo-rama negro como telón de fondo, una modelo femenina maquillada con la efigie del hombre araña con un rictus de dolor. En cuanto a la post-producción, la imagen digital se reveló en *light room* de Photoshop cs6; una vez revelada se manipuló con el fin de fragmentar la imagen, entre otros elementos, dando como resultado la imagen anteriormente expuesta.

Conclusiones

Es así que debemos entender que la historia de la fotografía y del diseño tiene momentos y que cada momento refleja una metodología, un con-

cepto de trabajo y que será remplazado por el siguiente, en el cual el espíritu del diseño pugna por la innovación y reconfiguración constante del signo visual y de la tecnología.

Este artículo es una propuesta teórica metodológica sencilla tanto para profesores como alumnos involucrados en la enseñanza aprendizaje de la fotografía, pero también dicha propuesta, no deja de lado al profesional de la imagen, quien puede actualizarse sobre las temáticas aquí expuestas. Por el lado del alumno, la rejilla le permite registrar técnicamente las condiciones en que fue realizada la imagen y, posteriormente, a una verbalización de orden descriptivo completamente profesional que acerca a la fotografía a la ejecución experta basada en parámetros bien determinados donde lo casual e intuitivo pasa a un segundo término.

Agradecemos a los alumnos Brianda Suárez González, Mario Alberto Rosales Zavala, Karen Ivette Muñoz Gutiérrez, Daniel Antonio García por su esfuerzo realizado y facilitarnos su trabajo para la ilustración del presente artículo.

Bibliografía

- CAVERNI, J.P. (1987). *Knowledge acquisition as-sessment by experts: effects and models of the cognitive functioning of evaluators*. *European Journal of Psychology of Education*, núm. 2, pp. 119-131.
- COSTA, J. (1991). *La fotografía entre sumisión y subversión*. México: Trillas.
- EL efecto halo (2010). Disponible en: <<http://temasdeciencia.blogspot.mx/2010/01/el-efecto-halo.html>>.
- FLUSSER, V. (2004). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- FONTCUBERTA, J. (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HODSON, D. (1986). "The role of assessment in the «curriculum cycle»: a survey of science department practice", en *Research in Science and Technological Educatio*, núm. 4, pp. 7- 17.
- KURTZ, G. (1994). *La fotografía como instrumento para la historia*. Conserjería de Educación en la Embajada de España en el Principado de Andorra. Ministerio de educación y ciencia. Cuadernos de Ciencias Sociales de Andorra.
- MOLES, A. (1991). *La imagen, comunicación funcional*. México: Trillas.
- *La máquina del tiempo* (1980). [episodio de serie de televisión]. *Ciencia y Desarrollo*. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Unidad de Cine, Radio y Televisión.

Dr. Gustavo Iván Garmendia Ramírez*
Mtro. Alberto Álvarez Hernández*
Mtra. Lourdes Elsa Cabrera Jiménez*

Sistema de Visualización de Información para los Posgrados de la División de Ciencias y Artes para el Diseño. UAM, Azcapotzalco

Resumen

El modelo académico y organizativo del Posgrado en Diseño de la División de Ciencias y Artes Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco albergó a diferentes líneas de investigación que hoy en día se han consolidado como diferentes Posgrados en Diseño debido a su desarrollo y crecimiento orgánico.

Por lo anterior, ha sido necesario idear un Sistema Digital para la Visualización de Información que contenga los datos personales y relevantes para el seguimiento de los trabajos de investigación de sus alumnos. Este Sistema Digital consta de las siguientes cuatro fases, Análisis de la Información, Arquitectura de la Información, Ingeniería de la Información y Visualización de la Información que se describen a lo largo del texto.

Palabras clave: posgrado, análisis de la información, arquitectura de la información, ingeniería de la información, visualización de información.

Abstract

The academic and organizational model of the Postgraduate in Design of the Division of Sciences and Arts Autonomous Metropolitan University, Azcapotzalco, housed different lines of research that today have been consolidated as different Postgraduate in Design due to their development and organic growth.

* Profesor investigador, UAM Azcapotzalco, México.

gigr@correo.azc.uam.mx

* Profesor investigador, UAM Azcapotzalco, México.

aah@correo.azc.uam.mx

* Profesora investigadora, UAM Azcapotzalco, México.

ecaj@correo.azc.uam.mx

Therefore, it has been necessary to devise a Digital System for the Visualization of Information that contains the personal and relevant data for the follow-up of the research work of its students. This Digital System consists of the following four phases, Information Analysis, Information Architecture, Information Engineering and Visualization of the Information that are described throughout the text.

Keywords: *postgraduate, Information analysis, Information architecture, Information engineering, Information visualization.*

Introducción

Los Posgrados de la División de Ciencias y Artes Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco como espacio de investigación, se dinamiza y, por lo tanto, se actualiza por su propio crecimiento orgánico.

Este artículo tiene como objetivo presentar al lector el desarrollo del Sistema de Visualización de Información para los Posgrados en Diseño sentando sus antecedentes históricos y conceptuales.

Comenzando por nombrar las tres tareas sustantivas que contempla la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) como institución pública de educación superior, éstas son, la docencia, la investigación y la preservación y difusión de la cultura (UAM, 2015). Es en la tarea sustantiva de investigación que se promueve en la comunidad académica y universitaria la formación de egresados de alto nivel en los diferentes posgrados de Diseño.

Esta preocupación ha llevado a la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

(UAM-A) a ampliar su visión al incluir planes y programas de investigación con la creación del Posgrado en Diseño con los niveles de Especialización, Maestría y Doctorado. Asimismo, se puede afirmar que los posgrados en Diseño promueven que sus egresados presenten y desarrollen proyectos de intervención en atención a problemas nacionales.

En 1995 el Posgrado en Diseño de la UAM-A abrió sus puertas con un solo Plan de Estudios y es veinte años después que el Colegio Académico aprueba su modificación en la sesión 378 que se realizó los días 15 y 16 de abril de 2015 para ofrecer a los aspirantes 13 planes de estudio.

Este crecimiento en planes de estudio marca una nueva etapa en el Posgrado en Diseño que demanda la definición de recursos y procesos más eficientes para el apoyo de profesores y alumnos tanto matriculados como egresados.

Por lo anterior, se planea un sistema de visualización de datos que facilite el seguimiento de alumnos en su estancia académica de acuerdo con los procesos y requerimientos administrativos específicos, valiéndose de los recursos con los que cuenta la UAM-A.

Inicio

La Universidad Autónoma Metropolitana se funda en el periodo comprendido entre los años 1973 y 1974 bajo la visión y dirección del Arq. Pedro Ramírez Vázquez, quien coordinó a un grupo de expertos, que de manera entusiasta, planteó un modelo académico con los objetivos generales de formar a los alumnos con una visión científica y humanista en los diferentes planes de estudio de educación superior que se estaban desarrollando (Sánchez, 2015).

Después de 21 años se proyecta en 1995 el Posgrado en Diseño de la División de Ciencias y Artes para el Diseño (CYAD) de la Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco (UAM-A) para articular los planes de estudio de diversos posgrados en sus niveles de Especialización y Maestría que empezaban a recibir alumnos.

Estas especializaciones se enfocaron en temas referentes al medio ambiente natural y artificial, con dos planes de estudio a nivel Maestría, el primero en Desarrollo de Productos y el segundo en Planeación Metropolitana. Así, el Posgrado en Diseño asume las siguientes tareas:

- 1) Incentivar la formación de profesores que ya contaban con formación y proyectos de investigación.
- 2) Apoyar iniciativas para el desarrollo de las áreas y grupos de investigación.
- 3) Consolidar los colectivos de investigación para coadyuvar a los planes de estudio.

En 1995 el Posgrado en Diseño de la UAM-A comenzó a operar con un solo Plan de Estudios y un solo Coordinador Divisional de Posgrado. El grupo académico de profesores que apoyaron este posgrado estaba conformado por 10 Doctores, un maestro y tres doctores invitados avocados en cuatro líneas de investigación:

- 1) Estudios Urbanos
- 2) Nuevas Tecnologías
- 3) Arquitectura Bioclimática, y
- 4) Restauración y Conservación del Patrimonio Construido

Diagnóstico

La Línea de Nuevas Tecnologías se formuló con dos sublíneas, la primera denominada Hiperme-

dios, se organizó con profesores del Departamento de Investigación y Conocimiento para el Diseño. Siendo éste un grupo pionero en el uso de tecnología digital en la investigación de la percepción visual y, al poco tiempo, los apoyaron académicos del Departamento de Procesos y Técnicas de Realización quienes organizaron el Área departamental de Nuevas Tecnologías en 1998.

La segunda sublínea llamada de CAD-CAM tuvo como antecedente la Maestría de Desarrollo de Productos, pero se concentró en los nuevos procesos de la tecnología de diseño asistido por computadora con miembros del Departamento de Procesos y Técnicas de Realización (Sánchez, 2012).

Dentro de los elementos que se consideraron para formular un diagnóstico con datos reales se encuentra, en primer lugar, el modelo bajo el que trabajó el Posgrado en Diseño desde 1995 hasta el 2012 alcanzando las siguientes metas:

- Crecimiento de la demanda de ingreso al Posgrado en Diseño (figura 1, en la siguiente página)
- Crecimiento de la demanda en la Línea de Nuevas Tecnologías
- Ampliar la planta académica.
- Consolidar las plantas académicas en cada una de sus líneas.
- Organizar el sistema en su conjunto.

No obstante los logros del Posgrado en Diseño, el segundo elemento que se analizó fue la evolución de los planes y programas de estudio para responder al México contemporáneo, identificando los límites significativos que afecten el desarrollo académico y de investigación.

El tercer elemento consistió en revisar las plantas académicas de las diferentes Líneas del Posgrado

en Diseño que se desarrollaron de manera desigual. En algunos casos, éstas crecieron en cantidad de académicos, lo que permitió consolidar sus Líneas de Generación y Aplicación del Conocimiento (LGAC).

El cuarto elemento consistió en la revisión de la relación comparativa entre los alumnos que ingresan, los que egresan y el tiempo que les lleva terminar su investigación hasta la titulación. Como se puede observar en la figura 2 a nivel Maestría y

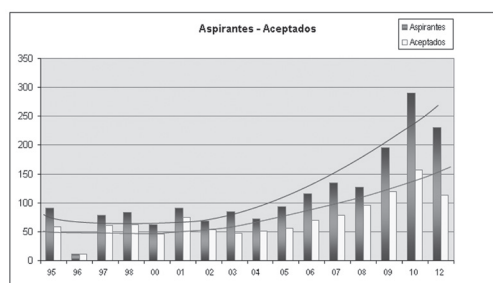


Figura 1: Aspirantes aceptados en el Posgrado en Diseño de 1995 a 2012. Tomado de Propuesta de modificaciones al Posgrado en diseño (2012).

Inicio de generación	Ingresos	Graduados	% de Graduados / Ingresos	Graduados en tiempo 4.0 años	% Graduados en tiempo 4.0 años	Graduados en tiempo 4.5 años	% Graduados en tiempo 4.5 años	Graduados fuera de tiempo 4.5 años	% Graduados fuera de tiempo 4.5 años	Bajas
2006	5	2	40%	0	0	0	0	2	40%	0
2007	5	2	40%	0	0	0	0	2	40%	1
2008	5	4	80%	0	0	2	40%	2	40%	0
2009	10	3	30%	3	30%	0	0	0	0	0
2010	11	4	36.36%	4	36.36%	0	0	0	0	0
2012	12	1	8.3	1	8.3	0	0	0	0	0
2013	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Figura 2: Eficiencia terminal (los tiempos se calculan de acuerdo con la duración del plan de estudios nivel de Maestría). Tomado de Garmendia, 2015.

Inicio de generación	Ingresos	Graduados	% de Graduados / Ingresos	Graduados en tiempo 2.5 años	% Graduados en tiempo 2.5 años	Graduados en tiempo 3.0 años	% Graduados en tiempo 3.0 años	Graduados fuera de tiempo 3.0 años	% Graduados fuera de tiempo 3.0 años	Bajas
2006	10	2	20%	2	20%	0	0	0	0	0
2007	10	5	50%	2	20%	0	0%	3	30%	2
2008	12	7	58.33%	2	16.66%	2	16.66%	3	25%	2
2009	10	5	50%	0	0%	5	50%	0	0	0
2010	17	11	64.70%	0	0%	5	29.40%	6	35.29%	1
2011	15	1	6.66%	0	0%	0	0%	0	0%	0
2012	6	5	83.33%	0	0	5	83.33%	0	0	0

Figura 3: Eficiencia terminal (los tiempos se calculan de acuerdo con la duración del plan de estudios nivel de Doctorado). Tomado de Garmendia, 2015.

en la Tabla 3 a nivel Doctorado, el tiempo determinado por el plan de estudios resulta, en la mayoría de los casos, insuficiente.

Con el modelo de un solo posgrado con cinco líneas y un solo coordinador del posgrado los índices de eficiencia terminal se observa, en términos generales, menores al 50% con variantes en las diferentes líneas y niveles.

Propuesta del Posgrado en Diseño y Visualización de Información CYAD

El Posgrado en Diseño y Visualización de la Información, surge como resultado de un proceso de madurez natural que se inicia en el año 1996 con el Posgrado en Diseño, Línea Nuevas Tecnologías. Esta Línea se centró en realizar actividades de investigación y docencia en el marco de multimedia e Internet.

Hoy en día la Visualización de la Información se enfoca en el diseño de artefactos inmateriales, fundamentalmente en los procesos para dar sentido a miles de datos en información relevante para toma de decisiones. Éste parece ser el campo del siglo XXI tanto en instituciones públicas como privadas, empresas, en educación, en el sector salud, en entornos cada vez más competidos y globales.

Es por ello que el Posgrado en Diseño de la UAM-A formuló la propuesta del posgrado en Diseño y Visualización de la Información buscando promover de manera sistémica los siguientes objetivos.

Objetivos del Posgrado en Diseño y Visualización de la Información

Los objetivos fundamentales se derivaron del diagnóstico anterior con la perspectiva de inno-

var en el ámbito académico de los posgrados en Diseño. Se asentaron entonces:

Objetivo general

- Formar maestros y doctores de alto nivel académico en el ámbito del Diseño y Visualización de la Información que generen y difundan nuevos conocimientos que correspondan a las necesidades de la sociedad en relación con las condiciones del desenvolvimiento histórico.

Objetivos específicos:

- Nivel Maestría
- Capacitar a los alumnos en el ejercicio de actividades de investigación y desarrollo orientados a la generación de conocimientos originales en el ámbito del Diseño y Visualización de la Información.
- Nivel Doctorado
- Formar investigadores capaces de generar y aportar por sí mismos nuevos conocimientos en el ámbito del Diseño y Visualización de la Información.

Partiendo de los antecedentes:

- Presentar un plan y programas de estudio que genere proyectos que respondan a las necesidades y problemas nacionales desde la minería y análisis de datos.
- Generar un espacio tipo laboratorio, especializado en tecnología virtual para facilitar el trabajo de académicos y alumnos.
- Promover la vinculación con otros posgrados tanto de la UAM-A, de la UAM y con otras instituciones nacionales e internacionales.
- Presentar proyectos que forjen sinergias entre los Posgrados CYAD y sus Divisiones de Ciencias Básicas e Ingeniería y Ciencias Sociales.

Para alcanzar estos objetivos se identificaron las necesidades de información que requieren los posgrados en Diseño con la finalidad de diseñar un Sistema de Visualización de Información (svi) para el seguimiento oportuno de alumnos. Este svi se planeó con el interés de fomentar el acompañamiento del alumno por parte de los agentes involucrados como son el coordinador de los posgrados en Diseño, los coordinadores de cada plan de estudios y de los directores de Idónea Comunicación de Resultados en Maestría y de Tesis en Doctorado.

Objetivos del Sistema de Visualización de la Información (svi)

Con la aprobación de las modificaciones al Posgrado en Diseño CYAD de la UAM-A se inicia una nueva etapa en su evolución que demanda mejorar las formas académicas y administrativas para un cumplimiento cabal de sus funciones.

Se parte de la premisa de que la eficiencia terminal es el resultado de procesos académicos y administrativos a su vez, eficientes. Por ello se marcan como objetivos del svi:

- Coadyuvar a agilizar el trabajo cotidiano del personal de los Posgrados en Diseño,
- Registrar los protocolos y procesos del alumnado en tiempo real.
- Facilitar que los agentes involucrados consulten el estado actual del alumnado para obtener certeza de las tendencias que se están presentando en las actividades registradas.
- Contribuir a visualizar las trayectorias de cada alumno durante sus estudios de posgrado.
- Presentar automáticamente información graficada sobre las trayectorias de cada alumno.

- Visualizar el nivel de avance en las actividades registradas por el alumno.
- Obtener datos relevantes como fechas de ingreso, fechas de egreso.
- Proyectos por Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento (LGAC).
- Favorecer la comprensión de la información tanto por coordinadores como directores para la toma de decisiones.

Éste es el listado final de los requerimientos para el diseño y planeación de las diferentes fases del proyecto del svi:

- Análisis de la información
- Arquitectura de la información
- Ingeniería de la información
- Visualización de la información

Mismos que se describen puntualmente en los siguientes apartados. Para efectuar ese proyecto fue necesario determinar su congruencia con el Plan de Desarrollo Institucional de la Unidad Azcapotzalco de la Universidad Autónoma Metropolitana 2014-20241 y así aportar desde el los Posgrados en Diseño de la UAM-A.

Fase1. Análisis de la información

En las modificaciones comentadas se instauraron nuevas figuras con la encomienda de observar la conveniencia y viabilidad de los proyectos de los alumnos. Por ello se propuso y autorizó la figura del Grupo de Protocolo.

En esta fase el alumno registra la información de acuerdo con los siete rubros considerados en su proyecto y que se describen a continuación.

1) Grupo de Protocolo

A nivel Maestría queda conformado por:

Para continuar con la Arquitectura de la información es necesario considerar a los usuarios del svi, por lo que se proponen los siguientes perfiles de usuario: Usuario-Alumno, Usuario-Coordinador y un Administrador.

Usuario-Alumno

El Usuario-Alumno será el encargado de llenar la información ingresando al svi mediante su matrícula y su clave. Será responsable de actualizar cada trimestre los avances en sus actividades registradas, agregando cualquier actividad en que se modifique su investigación, Además, podrá registrar comentarios cada vez que alcance una meta u objetivo, esto servirán de referencia para los coordinadores y podrá ser realimentado.

El Usuario-Alumno tiene la facultad de acceder a cualquiera de los siete rubros de sus actividades dentro del sistema, permitiendo registrar una

programación trimestral a futuro, verificando que se cumplan las mismas en cada trimestre.

Usuario-Coordinador

Es el usuario que tiene la capacidad de acceder a la información de los alumnos sin la posibilidad de editar la información capturada por los mismos. En este espacio se pueden obtener gráficos para la visualización de sus avances. Cuenta con los privilegios de dar de alta, de baja y actualizar datos de los alumnos.

Este usuario va enfocado al personal administrativo que manejará el sistema, así como a los coordinadores de posgrados.

Usuario-Profesor

Este usuario está dirigido a los profesores de los posgrados en Diseño que tienen asignados grupos en un trimestre específico.

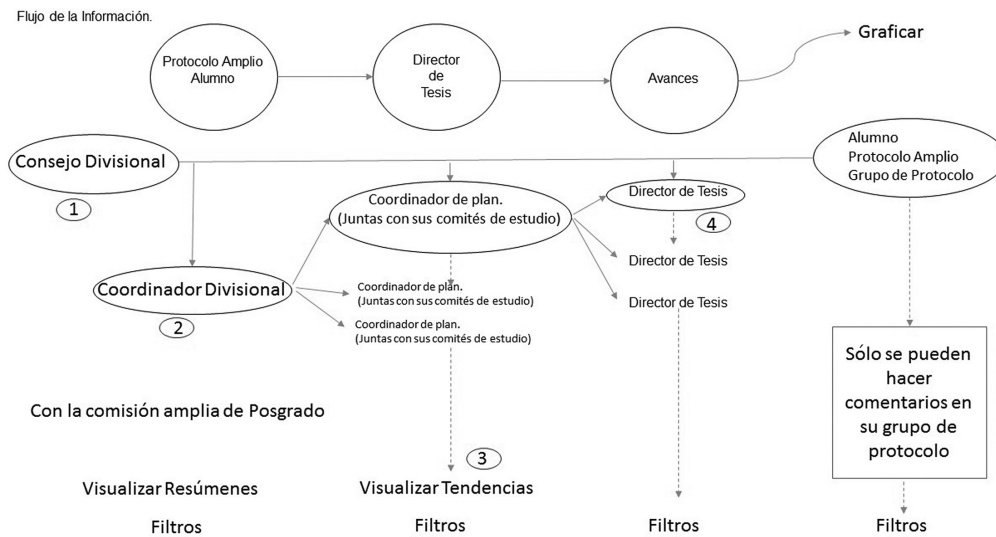


Figura 6: Diagrama de flujo para el svi (Álvarez y Cabrera, 2016).

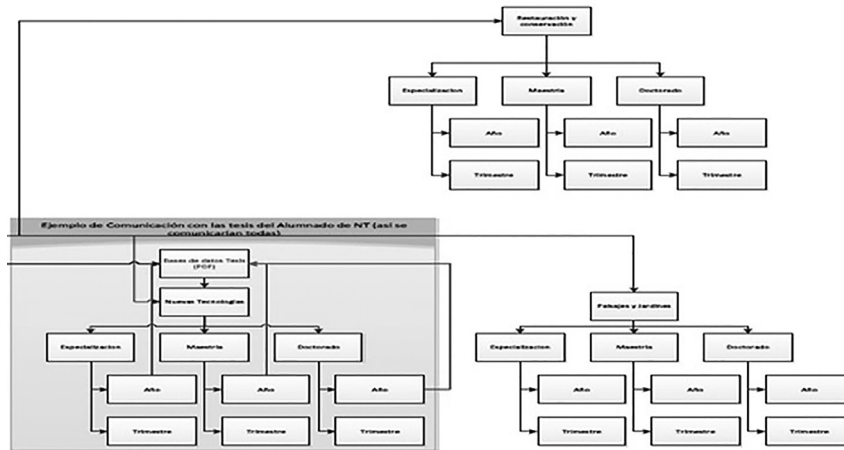


Figura 7: Mapa de navegación del svi (Álvarez y Cabrera, 2016).

Contexto de uso

El svi se integra a la página electrónica de los Posgrados en Diseño, en el apartado de alumnos para que puedan acceder a la información de sus grupos, proyectos y horarios.

Flujo de la información

En la figura 6 (en la página anterior) se presenta un diagrama de flujo de información. Se puede observar en qué momento del proceso se recomienda introducir filtros para obtener y visualizar información relevante del posgrado. Se han creado filtros para que los coordinadores de cada posgrado puedan tener información para hacer informes anuales y así buscar áreas de oportunidad para mejorar el svi.

Los filtros por grupos de protocolo, por ejemplo, en el nivel Maestría, permiten ver a los que lleven más de dos años trabajando sin registrar avance. Esto permitirá a los coordinadores y directores identificar y analizar las causas de esto.

El valor de este trabajo radica en que permite visualizar la información para crear las condiciones que fortalecerán la eficiencia en tiempo y forma de los alumnos.

Fase 3. Ingeniería de la información

Para la fase de Ingeniería de la información se realizó en el lenguaje PHP y con bases de datos MySQL. El mapa de navegación que se propone es el que se muestra en la figura 7.

Fase 4. Visualización de la información

En la figura 8 se muestra cómo quedó integrado el svi a la actual página electrónica de los Posgrados en Diseño.



Figura 8: Acceso al svi (Álvarez y Cabrera, 2016).

Se presentan algunos ejemplos del *svi* como la figura 9 que muestra la interfaz que permite al Usuario-Alumno registrar información respecto a su participación en “Redes de investigación a nivel nacional e internacional”.

En las figuras 10 y 11 se puede apreciar los datos ya graficados de las actividades de los alumnos, su cumplimiento y el tiempo en que se lograron.

Conclusiones

El objetivo que se fijó en este artículo era presentar de manera descriptiva una mirada histórica desde el inicio, crecimiento y evolución del Posgrado de la División de *CYAD* hasta los actuales Posgrados en Diseño.

El crecimiento y fortalecimiento orgánico de los Posgrados en Diseño ha posibilitado una transformación que hace de la *UAM-A* la institución pública de educación superior con el mayor número de Posgrados en Diseño.

Con miras al futuro de los Posgrados en Diseño se hace relevante la implementación de sistemas que permitan visualizar las trayectorias de los alumnos en tanto sus comportamientos y tendencias para la toma de decisiones y acciones por parte de Director de la División, Coordinadores y Directores de *ICR* o Tesis.

Asimismo el *svi* favorece, por un lado, el trabajo y seguimiento académico para los agentes como el Director, el Co-Director y miembros del Grupo de Protocolo. Por otro, facilita el trabajo del personal administrativo, ya que programan diversas actividades a lo largo de cada trimestre y es fundamental puntualizar las fechas y trámites de gestión de servicios de apoyo.

Se pretende que el *svi*, más que un registro de actividades, sea el registro del compromiso del alumno con un proyecto académico y de vida. Es un compromiso con el conocimiento, con en el mundo de la investigación, con la temática y problemática elegida para contribuir con su participación en nuestra realidad nacional.

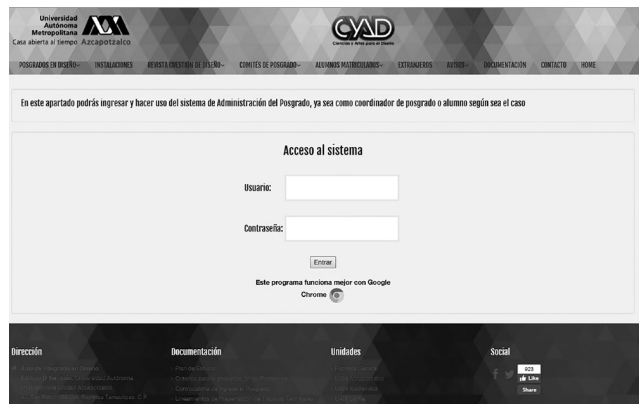


Figura 9: Registro de Participación en redes de investigación en *svi* (Álvarez y Cabrera, 2016).



Figura 10: Gráfica que muestra el ingreso por sexo del alumnado (Álvarez y Cabrera, 2016).

Bibliografía

- ÁLVAREZ, A. y L. Cabrera. (2016). Diseño de sistema de visualización de la información para el Posgrado CYAD. ICR de Maestría. México: UAM-A.
- GARMENDIA, G. I. (2016). El Posgrado en Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. EDINBA. Reflexiones. Ponencia publicada en: <<https://www.edinba.Oficial/posts/1038790942870238>>.
- SÁNCHEZ de Antuñano, J. y I. Garmendia (2012). Propuesta de modificaciones al Posgrado en Diseño CYAD. Exposición de motivos, estructura de los Posgrados en Diseño: Nivel de Especialización, nivel de Maestría y nivel de Doctorado.
- UAM (2015). Legislación universitaria. Dirección de tecnologías de la información. México.
- UAM (2015). Acta de la sesión 378 del Colegio Académico. Disponible en: <http://www.uam.mx/colegioacademico/actas/actases_378.pdf>. Consultada el 5 de diciembre de 2106.
- UAM-A. (2015). Información que deben presentar los Posgrados para su evaluación al Programa de becas para realizar estudios de Maestría y Doctorado en la UAM. México: UAM-A.
- UAM-A. (2016). Lineamiento de los Posgrados de la División de Ciencias y Artes para el Diseño. Aprobados por el Consejo Divisional de CYAD en su sesión 507.





SEMIÓTICA y ARTE



Ma. Teresa Olalde Ramos*

Sobre la sintaxis del lenguaje visual

Resumen

Los lenguajes no son únicamente formas diversas de comunicación, sino también generadores de sentido y significación. Es importante considerar que en la creación de una composición visual los elementos utilizados en la misma, ya sean figurativos, realistas o abstractos, toman un significado propio cuando interactúan con el espacio que los contiene y los demás elementos de la composición, lo que puede significar un apoyo a la intencionalidad del mensaje. Sin embargo, este artículo, únicamente expone la importancia del manejo de la sintaxis del lenguaje visual, como apoyo a la intencionalidad de un mensaje, a partir de los estudios sobre percepción visual, realizados por la Escuela de Gestalt y sus seguidores.

Palabras clave: percepción visual, lenguaje visual, sintaxis visual.

Abstract

Languages are not only diverse forms of communication, but also generators of meaning. It is important to consider that, in the creation of a visual composition, the elements used in it, whether figurative, realistic or abstract, take on a meaning of their own when they interact with the space that contains them and the other elements of the composition, which it can mean a support to the intentionality of the message. However, this article only exposes the importance of handling the syntax of visual language, as support for

*Profesora investigadora, UAM Azcapotzalco, México.
tereuam@hotmail.com

the intentionality of a message, based on the studies on visual perception, carried out by the Gestalt School and its followers.

Keywords: *visual perception, visual language, visual syntax.*

Introducción

No existe un pueblo, por más pequeño que sea, que no disponga de un lenguaje común como medio de comunicación. El lenguaje es una actividad humana que nace con el hombre, que sólo a él le pertenece y le permite la interacción social. Para poder entender mejor este concepto es necesario marcar la diferencia entre lenguaje y lengua; entendiendo el lenguaje como la capacidad que se tiene de poder establecer comunicación mediante signos, ya sean orales o escritos, gestuales, etc., y las diferentes manifestaciones de lenguaje, que se da en las comunidades es lo que se conoce como lenguas o idiomas, por ejemplo, el español, el inglés, el francés o el alemán, etc., pudiendo ser definida como un sistema de signos que los hablantes de una comunidad aprenden y retienen en su memoria para comunicarse entre sí.

El lenguaje se ha definido como un conjunto de expresiones simbólicas, un sistema organizado de signos, un producto cultural que proporciona un código para la traducción del pensamiento. Así, el lenguaje es la condición de la cultura que contribuye a crearla y permite que se pueda establecer una comunicación entre todos los hombres (Tamayo de Serano, 2002).

Es importante mencionar que existen diferentes tipos de lenguaje, los cuales están definidos por las diferentes capacidades que tiene el hombre para expresarse y comunicarse entre sí. Usual-

mente para comprender el lenguaje se hace referencia al lenguaje verbal y casi nunca se contempla desde la perspectiva de lo visual, sin embargo, como todos los lenguajes no verbales, el lenguaje visual es utilizado para la transmisión de emociones, sensaciones, afectos, informaciones, restricciones, etc., que las palabras no lo logran expresar con la misma precisión. De hecho, una imagen por sí misma logra comunicar de manera más inmediata y más primitiva que la palabra, evocando ecos más emotivos, por eso, una obra artística o gráfica visual es mucho más accesible de comprender por todo tipo de público, que una obra literaria o de poesía.

Dentro de este sistema de comunicación cultural es posible entender a los lenguajes como formas de comunicación generadoras de sentido y significación. Por eso mismo el estudio semiótico del significado de las imágenes parte de la tesis del relativismo cultural, a partir de los lenguajes que utiliza, pudiendo ser: orales, visuales, gestuales, anímicos, indumentarios, culinarios, biomecánico, etc. El lenguaje visual, entendido como el sistema de comunicación que transmite información a través de la imagen que a su vez se compone de signos. A saber, los signos poseen dos componentes: significante y significado; en donde el significante es el vehículo del significado, o sea, su apariencia externa, mientras que el significado es el contenido semántico que le da sentido. Es importante tomar en cuenta que la analogía entre una imagen y su significado obedece directamente a la concepción cultural del entorno social en que es presentado el mensaje visual, porque desde el punto de vista semiótico, los códigos son un aspecto de la organización significante del mundo que rodea al hombre.

Dondis define al lenguaje como un recurso comunicacional con que cuenta el hombre de

modo natural y que ha evolucionado desde su forma primigenia y pura hasta la construcción de la alfabetidad, de la lectura y la escritura. Sin embargo, pone en claro que “[...] el lenguaje y la alfabetidad verbal no son la misma cosa. Ser capaz de hablar un lenguaje es muy distinto de alcanzar la alfabetidad a través de la lectura y la escritura” (Dondis, 1973). La alfabetidad del lenguaje visual le dota de significados y reglas sintácticas básicas para su representación, dando origen a lo que puede ser llamado la sintaxis del lenguaje visual.

Existen diferentes medios de expresión del lenguaje visual como: el cine, la historieta, la ilustración, la fotografía, la señalética, la iconografía, la tipografía y todo mensaje gráfico visual. Al interrelacionarnos en nuestro entorno nos sumergimos en una serie de experiencias y códigos que vamos aprendiendo como miembros de una sociedad, permitiéndonos conocer su cultura para desenvolvernos con facilidad dentro de una comunidad. Avgerinou (2001) lo reconoce como una habilidad cognitiva, en la que existe un cierto aspecto afectivo, porque envuelve funciones como vista crítica y pensamiento crítico, imaginación y visualización que afectan para crear un verdadero significado y que también evoca sentimientos y actitudes.

Es necesario considerar que la alfabetidad o capacidad del manejo del lenguaje visual de una persona depende en mucho del desarrollo visual que ha tenido a lo largo de su vida. Al interrelacionarnos con nuestro entorno nos sumergimos en una serie de experiencias y códigos que aprendemos como miembros de una sociedad, lo que nos permite desenvolvernos con facilidad en la comunidad, sin embargo, hay que considerar que gran parte de este aprendizaje cultural tiene una referencia totalmente visual.

La percepción visual

El sentido de la vista se da a través de los ojos considerados como el órgano receptor. La luz penetra al ojo a través de la córnea,¹ después pasa por la pupila que es la abertura del centro del iris,² o parte coloreada del ojo. Posteriormente, la luz se desplaza a través del cristalino y se enfoca en la retina,³ la cual contiene células receptoras llamadas conos y bastones que reciben las impresiones luminosas y las transmiten al cerebro en forma de impulsos electromagnéticos.⁴ En el cerebro tiene lugar el complicado proceso de la percepción visual gracias al cual somos capaces

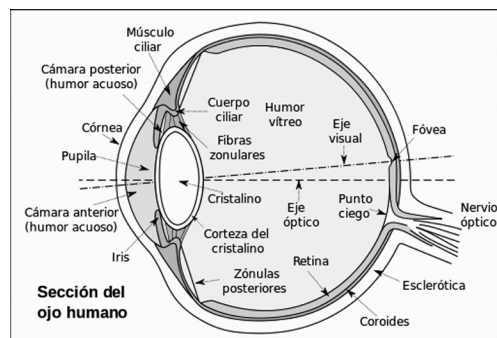


Figura 1: Sección del ojo humano. Fuente: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eyesection-es.svg>>, consultado en febrero 2017.

- 1 Córnea, capa protectora, transparente que recubre la parte frontal del ojo.
- 2 Bajo luz brillante los músculos del iris se contraen para hacer más pequeña la pupila y proteger así al ojo contra cualquier daño. La contracción nos permite ver mejor bajo luz brillante, ya que con la luz tenue los músculos se distienden dilatando más la pupila para permitir mayor paso de luz.
- 3 Retina es la capa interior sensible a la luz situada en la parte posterior del globo ocular.
- 4 El nervio óptico transmite los impulsos eléctricos generados en la retina hacia el cerebro, donde son procesados en la corteza visual.

de percibir la forma de los objetos, identificar distancias y detectar los colores y el movimiento. Al respecto Costa (2003) nos dice que "Si los ojos son la vía del conocimiento o de acceso al intelecto, su área no se limita a la percepción gráfica y estética, sino también a descifrar, comprender y conocer por medio del escrito".

La visión o percepción visual puede ser definida como la capacidad de interpretar nuestro entorno a través del sentido de la vista, siendo ésta una de las principales capacidades sensoriales con las que cuenta el hombre. En su libro *Diseñar para los ojos*, Joan Costa dice que: "Todo lo que es visible es competencia ocular. Todas las miradas están sometidas a las reglas de la visualidad". La percepción del mundo físico supone captar el espacio concreto en el que se mueve el hombre. Este espacio es caracterizado debido a sus propiedades: tiene profundidad, es estable, ilimitado, está matizado por distintos tipos de luces y texturas e integrado por superficies, formas, interespacios, etc. Estas características del espacio visual constituyen la clave para su percepción. Asimismo dice que: "El ojo ve. La mirada mira. [...] El ojo es receptor de sensaciones luminosas. La mirada es activa: busca, escudriña, exige y contempla; absorbe información, emociones y valores" (Costa, 2003). Pero para entender mejor este concepto es importante adentrarnos en el proceso de percepción. A la mayoría de las personas la percepción les parece algo tan evidente que no creen que haya algo que explicar: vemos, oímos, olemos, etc., y ya está. Es algo que se da de manera espontánea y como un proceso natural. Pero percibir es algo más que ver, oír, oler, escuchar o sentir se debe interpretar el estímulo y dotarlo de significación. La percepción no es absoluta, sino relativa, es decir, que no tiene lugar en el vacío, sino que ocurre siempre en un contexto y esto es lo que

ayudará a darle significado a lo que percibimos. La percepción puede ser definida como una actividad que nos permite comprender, identificar, recordar y reconocer las cosas, consiste en captar los rasgos estructurales básicos que caracterizan las cosas y las distinguen de otras. Del estudio de la interacción entre los datos sensoriales (información extraída por los órganos de los sentidos) y el procesamiento cognitivo se ocupa la Psicología de la percepción, como es el caso de la Escuela de Gestalt,⁵ que hace estudios precisos sobre los principios de percepción que han ayudado a comprender la percepción del espacio.

La Escuela de Gestalt

Esta escuela con sus diferentes teorías ha estudiado diversas áreas de la psicología sobre las actitudes, el aprendizaje, la motivación, entre otros, pero su enfoque más importante es en la percepción. Sus fundamentos están basados en cómo la mente configura los elementos que llegan a través de canales sensoriales, por la percepción o la memoria con el pensamiento, inteligencia y resolución de problemas. Sin embargo, cabe decir que esta configuración tiene un carácter primario sobre los elementos que la conforman, y la suma de estos últimos por sí solos no podría llevarnos, por tanto, a la comprensión del funcionamiento mental. Anton Ehrenzweig⁶ en su libro *Percep-*

5 Es una de las escuelas psicológicas más importantes de los últimos siglos, surgida en Alemania a principios del siglo xx, que posteriormente se trasladada hacia Estados Unidos en los años treinta. Cabe destacar que la Escuela de Gestalt no es fácil de comprender, y más teniendo en cuenta que se basa en las teorías de Kant, pero su principios están basados en cómo nuestra mente ve el mundo que le rodea.

6 Anton Ehrenzweig (1908-1966), considerado uno de los tres clásicos de la psicología del arte, junto con Rudolf Arnheim y Chipp Herschel.

ción y psicoanálisis menciona que hay dos clases de percepciones, una superficial, caracterizada por una tendencia gestáltica, y otra profunda de tendencia distorsionante e inarticulada.

La teoría de la Gestalt puede servir como un instrumento para comprender las propiedades fenomenológicas de la percepción visual en la apariencia y en la organización, así como en la forma y la composición, para finalmente entender la decodificación de la información en el cerebro. Para la Gestalt la persona posee una tendencia a producir formas simples, y que la percepción consiste en organizar el material sensorial para constituir configuraciones de *gestalten* simples y “buenas”, asimismo, que posee la capacidad innata para decodificar y percibir los estímulos del exterior. En contraposición a los empiristas y estructuralistas que dicen que los estímulos se aprenden, la Gestalt considera que en el cerebro existen estructuras innatas para las cuales no hace falta experiencia ni aprendizaje. Esta escuela hizo grandes e importantes contribuciones al estudio de la percepción, definiendo una serie de principios de organización perceptiva, que permiten captar de forma integral estas totalidades o *gestalts*. La distinción entre fondo y figura se observa en todos los sentidos y no sólo en la visión. Podemos distinguir un solo violín contra el fondo de una orquesta sinfónica, una voz en una charla de una fiesta y la fragancia de rosas en una florería. En todos estos caos percibimos una forma que sobresale del fondo que la rodea. Sin embargo, algunas veces el patrón no contiene suficientes pistas que nos permitan distinguir fácilmente la figura y el fondo. En ocasiones la figura de contornos claros se percibe en dos formas distintas (Morris, 2001).

La idea de que el todo es diferente a la suma de sus partes es la tesis central de la psicología ges-

táltica, dice que lo que percibimos no es una suma de sensaciones, sino la configuración total de la que forman parte. La palabra alemana *Gestalt* significa “forma”, “patrón” o “totalidad”. Por lo tanto, este término aplicado a la percepción indica la tendencia a ver patrones, a distinguir un objeto contra el fondo, a completar una imagen a partir de unas cuantas señales. Los principales creadores e impulsores de la Escuela de Gestalt fueron: Wertheimer, Koffka y Köhler.

- **Max Wertheimer** fue quien por primera vez expuso el punto de vista de la Gestalt diciendo que era un error analizar los eventos psicológicos en partes o “*elementos*”, como lo hacían los estructuralistas. Decía que no percibimos los elementos aislados, sino que por el contrario los percibimos como globalidad o conjunto organizado.

A menudo el todo es captado aun antes de que las partes individuales se perciban conscientemente. Los contenidos de nuestra conciencia no son aditivos, sino que poseen una coherencia característica. Hay estructuras que sobresalen del contexto y, con respecto a las mismas, las otras partes son relacionadas jerárquicamente. Tales estructuras o *Gestalten* [...] provienen de procesos globales continuos en el cerebro, en lugar de derivarse de excitaciones elementales (Wertheimer, 1912, en Llorente, 2016: 100).

Promovió la teoría de la Gestalt como una forma de entender no sólo la percepción, la resolución de problemas, el razonamiento y el comportamiento social, sino también el arte, la lógica, la filosofía y la política (Coon, 1999: 11).

- **Kurt Koffka** reconoce a la Gestalt como una disciplina de *pensamiento vivo*, orientada a combatir abstracciones metafísicas y esbozar conclusiones

respecto del poder de la forma, color, contraste y las repeticiones de la experiencia visual. Decía que la igualdad de estimulación produce fuerzas organizativas de cohesión (asimilación),⁷ mientras que la desigualdad de estimulación daba lugar a fuerzas organizativas de segregación (contraste),⁸ demostrado en las investigaciones que utilizaron el *ganzfeld* o campo homogéneo de estimulación. Para Koffka, la Gestalt no es una simple disciplina caracterizada por un entorno de leyes, sino una serie de observaciones ubicadas en experimentos con sujetos humanos.

Su punto de vista sobre la percepción se basa en el supuesto de que la familiaridad con las formas que percibimos está relacionada con la manera en la que son vistas. Considera que la percepción es un conjunto es decir un *todo*, en el que también forman parte las sensaciones, la asociación y la atención.

- **Wolfgang Köhler** fue un personaje muy importante en el origen de la teoría de la Gestalt, contribuyendo con la definición del concepto de aprendizaje por *Insight* con un discernimiento repentino y automático sobre una serie de estímulos. En su primer libro sobre las *gestalten* físicas explica que las propiedades fenomenológicas de la percepción son **la apariencia y la organización** de la composición visual que estamos percibiendo y cómo es que existe una tendencia hacia la producción de formas simples en muchos campos o sistemas físicos, porque las fuerzas interactuantes se orientan siempre a la consecución de un estado de **equilibrio**. Se maravillaba de saber que la gente fuera capaz

de percibir un mundo visual coherente, que está organizado en regiones y objetos, más que una caótica superposición de diferentes iluminaciones y colores.

Cabe destacar que Wertheimer es considerado como el padre fundador de la Gestalt, al ser el primero en poner sobre el tapete la cuestión de la organización perceptual. “El campo perceptual no se aparece ante nosotros como una colección de sensaciones aisladas, sino que posee una organización particular de objetos espontáneamente combinados y segregados” (Wertheimer, 1922, en Llorente, 2016: 102). Asimismo, planteó la idea de que nuestras percepciones se estructuran de distinta forma que la estimulación sensorial, es decir, que nuestras percepciones son diferentes de las sensaciones, a raíz de lo cual hizo profundas investigaciones y experimentos de los que dedujo que podemos ver movimiento donde realmente no lo hay, demostró que esto no ocurría debido a la fijación de los músculos de los ojos, tal y como pensaba Wundt, sino que se debe al *fenómeno phi* o movimiento aparente, esto es, ilusiones ópticas que se crean al simular movimiento mediante la presentación oportuna y continuada de estímulos estáticos iluminados.

Aunque estas leyes fueron aplicadas en la percepción visual, actualmente también pueden ser aplicadas para las percepciones auditivas y otras vías de percepción. Es necesario considerar que estas leyes actúan de manera simultánea y se influyen mutuamente y no de modo independiente, como se les enuncia. Estos principios se estructuran básicamente en dos leyes principales: la Ley de figura-fondo y la Ley de la *buena forma* o de *pregnancia*, (llamada también *Ley del agrupamiento*).

7 Asimilación es la tendencia a minimizar las diferencias entre algunos elementos.

8 Contraste es la tendencia a exagerar las diferencias entre algunos elementos.

1) Ley de figura y fondo

Cuando percibimos una escena, en la que no existe un campo absolutamente homogéneo o *ganzfeld*, sino que tenemos dos regiones con diferencia de luminancia,⁹ inmediatamente el sistema perceptual divide la escena visual en dos regiones: figura y fondo. Los psicólogos de la Gestalt opinaban que cada percepción se configura como una totalidad distinta a la suma asociativa de datos sensoriales elementales. Dicha totalidad presenta una configuración radical o básica que consiste en dos componentes: una parte más estructurada que constituye la figura y otra indiferenciada que constituye el fondo. Teniendo en cuenta esto, se afirma que percibimos tanto figura (zonas del campo perceptual donde fijamos nuestra atención), como fondo (zonas circundantes a la figura que quedan en un plano visual de menor jerarquía), constituyendo una imagen en totalidad. Esto significa que no es posible la existencia de una figura sin un fondo que la sustente. Sin embargo, en algunas imágenes, con efectos ilusorios, muestran cómo algunas figuras pueden emerger de lo que antes se percibía como fondo, según el lugar donde se enfoque la atención. Este fenómeno es consecuencia de la anatomía del ojo, en donde hay mayor concentración de receptores en la zona central de la retina que en las zonas periféricas permitiendo lograr un mayor enfoque en una figura.

En ocasiones, las imágenes presentan un conjunto de estímulos de igual intensidad, como es el caso de las siguientes figuras, en donde los campos sin estructura o cambiantes, dificultan la habilidad de aislar la figura del fondo. Las figuras

⁹ La luminancia es el flujo luminoso que incide, atraviesa o emerge de una superficie siguiendo una dirección determinada.

reversibles producen un efecto desestructurante sobre la psiquis y la confunde al no poder definir claramente qué es fondo y qué es figura. Como lo demostró en su experimento de la cruz blanca sobre un fondo negro o viceversa, el que se muestra en la figura 2, al igual que en la figura 3, encontramos otro ejemplo que utilizó Rubin, para demostrar este efecto.

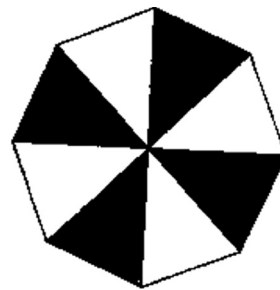


Figura 2: Cruz de Rubin. Fuente: Koffka, 1922. *Perception: An introduction to the Gestalt-Theorie*, p. 557.



Figura 3: Jarrón de Rubin. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Jarrón_de_Rubin>, consultado en marzo 2016.

En 1921, los experimentos de Rubin,¹⁰ estuvieron encaminados a demostrar que toda percepción se basa en la organización del fondo, en con-

¹⁰ John Edgar Rubin (1886-1951), psicólogo-fenomenólogo danés.

traste con la figura, y para ello utilizó imágenes reversibles en las cuales es imposible percibir las dos figuras a la vez. Sus estudios lo llevaron a ciertas conclusiones sobre las características de cada uno de los elementos que conforman la organización fondo-figura y se muestran en el siguiente cuadro.

FIGURA	FONDO
• Tiene forma definida y contorno.	• Es difuso e informe.
• Sobresale en primer plano.	• Queda en un segundo plano.
• Se percibe como un objeto.	• Se extiende por detrás de los contornos.
• Adquiere significado.	• No es significativo.
• Colores densos y sólidos.	• Colores diluidos y poco intensos.
• Se recuerda mejor.	• Su recuerdo es menor.

A partir de los estudios sobre la percepción de la configuración figura-fondo se desarrollaron propuestas sobre la organización de la misma, enunciadas en los siguientes principios de organización de fondo-figura: orientación, tamaño relativo, área envolvente y envuelta y finalmente la simetría.

a) Principio de orientación:

La orientación es un dato biológicamente perceptual básico de la visión, al existir una sensibilidad propioceptiva o gravitacional específica para ella. Por esta orientación biológica y ecológica sabemos que estamos en posición vertical o acostados, si estamos cabeza arriba o cabeza abajo. Los *gestaltistas* consideraban que la articulación figural (fondo-figura) es más fácil en la orientación vertical que en la horizontal, asimismo Koffka dice que la orientación de un objeto se establece dentro de un marco de referencia, que no es otro que el mundo visual porque el nivel de orientación del espacio depende de los órganos de los sentidos.

b) Principio de tamaño relativo:

Este principio sostiene que la posición relativa de los diferentes elementos incide sobre la atribución de cualidades de los mismos. En 1973 Rubin, a través de sus estudios, mostró cómo, en circunstancias iguales, las áreas de menor tamaño tienden a percibirse como figuras, por ejemplo, en la figura 4 se pueden apreciar cómo el tamaño de los puntos varía según su contraste de color, en donde los puntos negros sobre fondo blanco se perciben de menor tamaño que los puntos blancos sobre fondo negro. En la combinación de a-c los puntos centrales de ambas figuras son del mismo tamaño, sin embargo, al estar rodeados por más círculos de distintos tamaños, da la impresión de que el círculo central cambia de tamaño; lo mismo sucede en la combinación b-d.

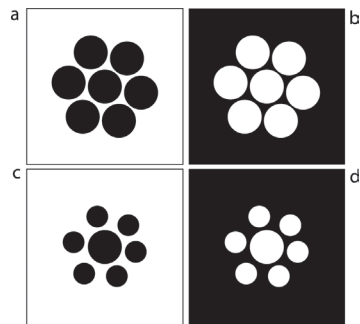


Figura 4: Ley de contraste. Fuente: Creación propia.

c) Principio del área envolvente y envuelta:

Conocido también como principio de positivo-negativo, lo que se refiere a que cuando la figura es la ocupante de un espacio (positivo), pero también puede ser vista como un espacio blanco (negativo) que se encuentra rodeado por un espacio ocupado, en donde las áreas envueltas tienden a percibirse como figuras y las en-

volventes, como fondo. En la figura 5 se muestra cómo una misma forma puede ser percibida como figura o fondo, basado en el principio de positivo-negativo, según sea el caso del blanco y negro, en su relación espacial.



Figura 5: Principio de envoltente. Fuente: Creación propia.

d) Principio de simetría en fondo-figura:

En este caso la simetría es entendida como el conjunto de transformaciones que puede sufrir una forma, permaneciendo sin cambiar su aspecto, pero sí su posición dentro de su representación. Palmer y Garner dicen que, en igualdad de circunstancias, las áreas simétricas tienden a articularse como figura mientras que las asimétricas lo hacen como fondo. En la figura 6 aparece un ejemplo de repetición de módulos en el que se puede percibir la simetría en las formas blancas o en las formas negras, en donde unas pueden actuar como fondo y figura o viceversa.

Asimismo, algunas otras investigaciones, como la de Kanizsa (1986), que tratando de explicar este concepto simetría de fondo figura, señala con respecto a la convexidad de los márgenes, que las que las áreas convexas tienden a percibirse como figura y las cóncavas como fondo.

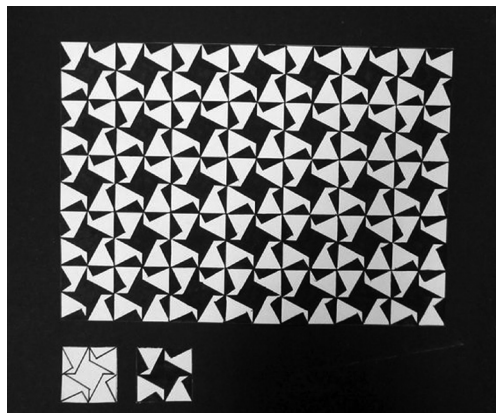


Figura 6: Principio de simetría. Fuente: Creación propia.

2) Ley de la buena forma o de pregnancia

Los psicólogos de la Gestalt fueron los que describieron el concepto de pregnancia y, aunque constituye para ellos un principio muy importante de organización perceptual, su definición fue controvertida. Esta ley se rige bajo un criterio de organización del campo perceptivo, Wertheimer lo denominó pregnancia (*prägnanz*) y Koffka lo designó como la *buena forma o buena organización*. Finalmente, Köhler defendió su postura señalando que la pregnancia tenía que ser definida en términos fisiológicos, a partir de los campos dinámicos y no del concepto de buena figura, entendiendo que la percepción estable es el resultado de un proceso de interacción de fuerzas que tiende siempre hacia el equilibrio.¹¹

Esta ley es llamada también *Ley de agrupamiento*, se encuentra basada en el hecho de que el cerebro tiende a organizar la información de la mejor forma posible, llamada también principio de *simplicidad*. Sostiene que la percepción se efectúa

¹¹ Entendido el concepto de equilibrio como la estabilidad y la armonía de acuerdo con las fuerzas exteriores del espacio en que se encuentra.

en forma de *recortes*, porque percibimos figuras (objetos donde centramos nuestra atención) y fondos (figuras circundantes que quedan en un plano de menor jerarquía) como una totalidad, es decir, no existe figura sin un fondo que la sustente. El cerebro reduce las posibles ambigüedades y nos permite ver los elementos como unidades significativas y coherentes. En la figura 7 se muestra una imagen que el cerebro percibe como un elefante cuando se mira sólo la parte de arriba, pero al dirigir la atención a la parte baja, las patas del elefante se perciben como columnas.

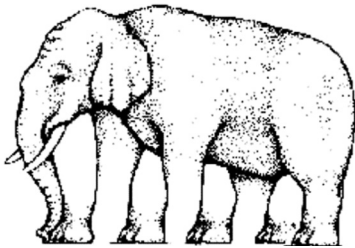


Figura 7: Ley de la Buena Forma. Fuente: <wikispaces.com/Percibir>, consultado en marzo 2016.

La Ley de Pregnancia de alguna manera involucra a otras leyes, ya que el cerebro prefiere también formas cerradas y/o continuas o simétricas, con buen contraste, es decir, definidas. Cuando percibimos estímulos, los elementos se agrupan y se ordenan formando una configuración, una Gestalt, un todo armónico. En 1923, Wertheimer, al intentar explicar por qué unos elementos se agrupan de una forma y no de otra, propuso los siguientes principios de agrupamiento de estímulos:

- a) Principio de agrupamiento por el cierre
- b) Principio de agrupamiento por la continuidad
- c) Principio de agrupamiento por la proximidad
- d) Principio de agrupamiento por la semejanza
- e) Principio de agrupamiento por la simetría
- f) Principio de agrupamiento por la comunidad

a) Principio de agrupamiento por el cierre o de complementación visual:

Este principio se basa en el supuesto de que la percepción de los objetos es mucho más completa que la estimulación sensorial que recibimos de ellos, por lo cual nuestra mente añade los elementos faltantes para completar la figura. Es decir, que cuando el ser humano observa una imagen o un objeto inconcluso o abierto tiende a completarlo con la imaginación. Esta capacidad de ver objetos o formas donde no las hay se atribuye a la necesidad del ser humano de buscar la organización y la perfección; de ahí pues que tiende a completar lo indefinido con información que ya es conocida para él, así dicho objeto sea nuevo en su percepción. En las figuras 8 y 9 podemos apreciar cómo perceptivamente completamos aquellas partes que se nos presentan incompletas, de tal manera que nos permite la captación del objeto en su totalidad.

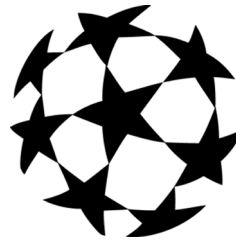


Figura 8: Principio de cierre en el Logo de UEFA Champions League. Fuente: <Graphicstock.com>, consultado en junio 2017.



Figura 9: Principio de cierre en el Logo de World Wildlife Fund. Fuente: <www.org.my>, consultado en marzo 2017.

b) Principio de agrupamiento por la continuidad:

Este principio se refiere al fenómeno de cómo la mente continúa un patrón, aun después de que el mismo desaparezca, es decir, que percibimos elementos continuos, aunque estén interrumpidos entre sí. Porque nuestra mente nos permite imaginar lo que va a suceder creando continuidad de lo que percibimos a simple vista.



Figura 10: Principio de continuidad. Fuente: <<http://yendrysalas.blogspot.mx/2010/07/ley-de-agrupamiento.html>>, consultado en julio 2017.

Los siguientes principios pertenecen a la *Ley de Pregnancia*, pero a manera de refinamiento en su categorización, cabe señalar que a su vez pertenecen a la **Ley de agrupamiento**.

c) Principio de agrupamiento por la proximidad:

Este principio se basa en la percepción de objetos que están lejanos, pero al encontrarse en

nuestro plano visual es muy posible que fallemos en la concepción de distancia. Como sabemos, la percepción de nuestro campo visual es plana y por consiguiente no toma en cuenta otras dimensiones. Por ejemplo, cuando vemos dos objetos próximos, éstos podrían no estarlo, sin embargo, nuestro campo visual los ubica en el mismo plano y de esta manera crea el efecto de cercanía. En iguales circunstancias, los estímulos más cercanos tienden a percibirse agrupados. En 1981 Pomerantz, a través de sus estudios, señala que el agrupamiento es una operación perceptual que se efectúa sobre los estímulos y sus efectos. Pomerantz y Schweitzberg han estudiado experimentalmente el agrupamiento por proximidad y han encontrado una relación inversa entre agrupamiento y distancia física de los elementos componentes del estímulo. Incluso pudieron concluir que el efecto del agrupamiento desaparecería a una determinada distancia. La figura 11 muestra un ejemplo de ello, que es cuando vemos en el cielo dos estrellas casi pegadas, pero esto no es así, porque en realidad existen años luz entre ellas.



Figura 11: Principio de proximidad en las constelaciones. Fuente: <Neven Bijelic/istock/thinkstock>, consultado en junio 2017.

d) Principio de agrupamiento por la semejanza o similitud:

Éste es un principio que se basa en el fenómeno de que nuestra mente agrupa los elementos similares, la semejanza depende de las diferentes características de la forma, como: el tamaño, el color, la textura, posición, brillo, etc. Algunos de los teóricos como Olson y Attneave y Beck, han estudiado este principio y dicen que los estímulos más semejantes tienden a percibirse como formando parte de un mismo todo perceptual, sucediendo con igualdad de figura, color, textura e inclinación.

Por otro lado, Bela Julesz ha buscado averiguar cuáles son los atributos o propiedades de los patrones con textura (texturados) que permiten discriminar, diferenciar, unas regiones de otras. Sus estudios sobre ello le llevaron a proponer una teoría llamada *Teoría de los textones*, donde sugiere que la segregación rápida y sin esfuerzo (automática) de la textura está determinada por una serie de características locales fundamentales llamadas *textones*, a las que el sistema visual sería especialmente sensible. Se refiere a aquellos patrones texturados que presenten propiedades distintas a las que definen los *textones* y se ignoran por el sistema preatencional, y sólo se detectan mediante un examen detallado del patrón estimular y atendiendo a determinadas características del mismo para poder percibir los límites de las texturas.

e) Principio de simetría:

Esta ley se basa en que las imágenes simétricas son percibidas como iguales, como un solo elemento, en la distancia.

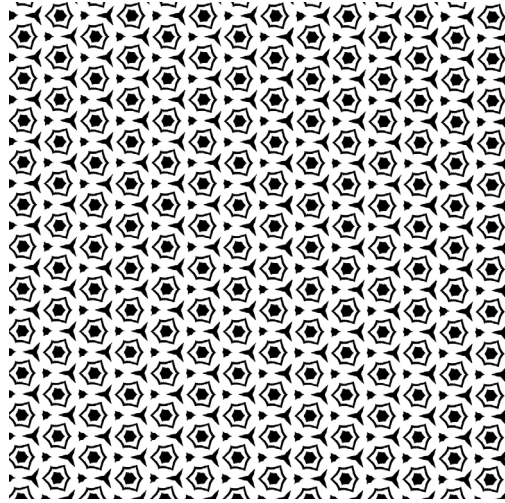


Figura 12: Principio de semejanza o similitud en repetición de módulos. Fuente: creación propia.

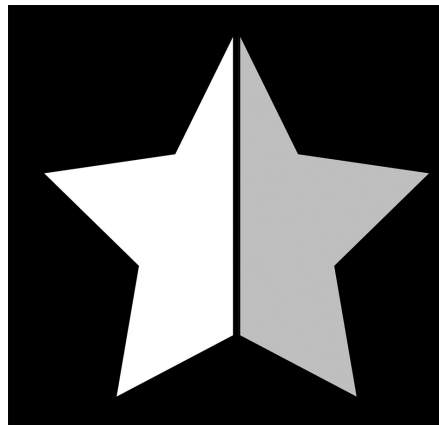


Figura 13: Principio de simetría. Fuente: creación propia.

f) Principio de comunidad:

Este principio de agrupamiento también es llamado principio de *dirección común*, se basa en que muchos elementos parecen construir un patrón o un flujo en la misma dirección, por lo cual son percibidos como un único elemento. Johansson lo ha estudiado a través de experimentos en los que ha demostrado que los puntos no necesitan tener un

movimiento común, sino sólo relacionado, para ser perceptualmente agrupados. También este principio puede ser demostrado mediante la teoría de la codificación de Restle¹² (1979) y Tuijil (1980).¹³



Figura 14: Principio de comunidad en foto de secuencia. Fuente: <www.facilísimo.com>, consultado en junio 2017.

La teoría de Gestalt insiste en que vemos los objetos como un “todo bien organizado”, más que como “partes por separado”. En la figura 15 se presenta un ejemplo claro de percepción en la lectura de textos:

Sgeun un etsduio de una uivensrdiad ignlsea, no ipmotra el odren en el que las ltears están ersciats, la uicna csoa ipormtnate es que la pmrreia y la ultiima ltera esten ecsritas en la psiocion coocrtea. El rsteo peuden estar ttaoimntee mal y aun pordas lerelo sin pbroleams. Esto es pqoure no lemeos cada ltera por sí msima pero la paalbra es un tdo. Pesmornaelnte me preace icrneilbe.

Figura 15: Principio de comunidad en lectura de textos. Fuente: <https://muhimu.es/ciencia-tecnologia/las-12-cosas-que-no-sa-bias-sobre-ti/attachment/el-orden-no-importa/>, consultado el 12 de julio de 2017.

12 La teoría de codificación de Restle dice que la buena continuación se establece cuando, a igualdad de condiciones, se tiende a percibir estímulos que guardan entre sí una continuidad como formando parte de la misma figura.

13 La teoría de codificación de Tuijil dice que cuando la cantidad de información es la misma en dos patrones alternativos, los sujetos tienden a percibir el más fácil.

Pero en una composición visual los elementos se agrupan y se ordenan formando una configuración, una “gestalt”,¹⁴ a través de la cohesión. A continuación, se presentan algunos otros ejemplos de agrupamiento en las figuras 16, 17, 18, 19 y 20.

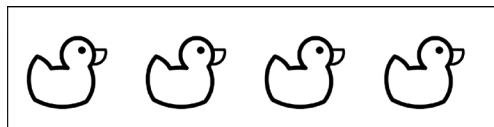


Figura 16: Sin agrupamiento. Fuente: creación propia.

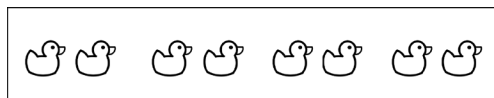


Figura 17: Agrupamiento por proximidad. Fuente: creación propia.

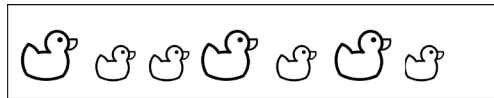


Figura 18: Agrupamiento por tamaño. Fuente: creación propia.

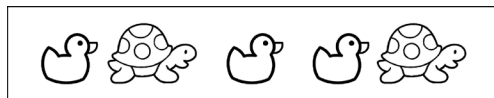


Figura 19: Agrupamiento por forma. Fuente: creación propia.

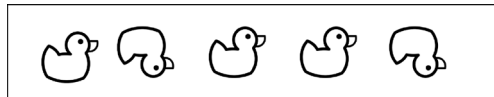


Figura 20: Agrupamiento por orientación. Fuente: creación propia.

En la actualidad Palmer ha pretendido la existencia de dos principios más de agrupación de estímulos:

14 Entendida como un todo armónico.

- *Región común* (Palmer), que alude a que, en circunstancias iguales, se percibirán agrupados los elementos encerrados dentro de una misma región cerrada de espacio.

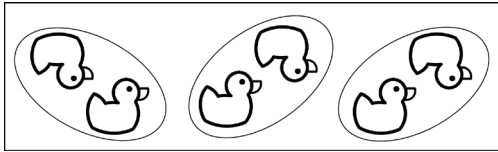


Figura 21: Agrupamiento por región. Fuente: creación propia.

- *Conectividad* (Palmer), que señala que, en igualdad de circunstancias, los elementos que se conectan entre sí por elementos adicionales tienden a percibirse juntos.

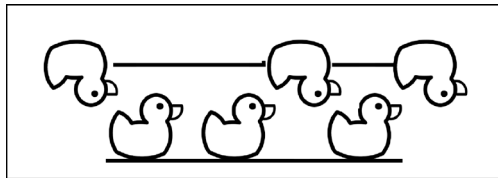


Figura 22: Agrupamiento por conexión. Fuente: creación propia.

Palmer considera que estos dos principios de organización son externos en contraposición a los principios señalados por Wertheimer que son internos. Dicho de otra forma, los principios de Wertheimer se agruparían por fuerzas de cohesión internas, por las relaciones intrínsecas entre sus elementos, mientras que los principios señalados por Palmer lo harían de una manera externa, es decir, por las relaciones de los elementos con la escena de la que forman parte.

La Gestalt y el Diseño

Desde la Bauhaus Gyorgy Kepes en su libro *Language of Vision*¹⁵ reconoció la utilidad de la Teo-

¹⁵ El Lenguaje de la Visión como un manifiesto para el cambio social a través de una visualización positiva. Kepes

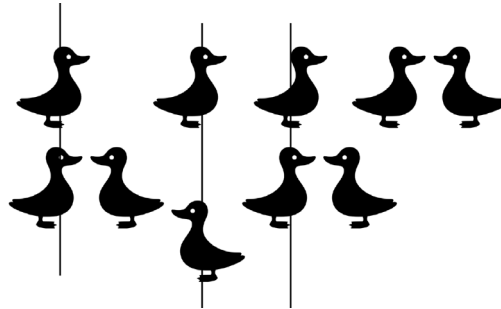


Figura 23: Conflictos en agrupamiento, pondera la conexión. Fuente: creación propia.

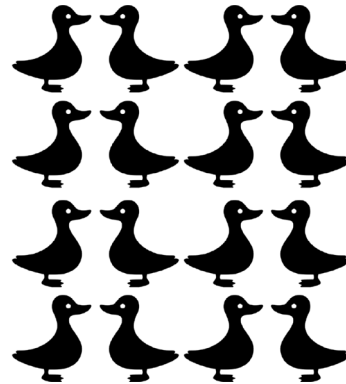


Figura 24: Agrupamiento por simetría. Fuente: creación propia.

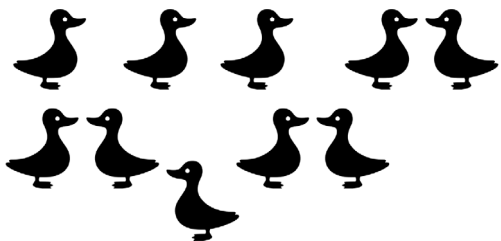


Figura 25: Conflictos en agrupamiento. Fuente: creación propia.

afirma que, "Hoy en día, la dinámica de los eventos sociales... nos compele a intercambiar la iconografía estática por una dinámica. El lenguaje visual debe, por lo tanto, absorber la dinámica de los idiomas de la imagería visual, para movilizar la imaginación creativa para acciones sociales positivas, y dirigirla hacia metas sociales positivas".

ría de la Gestalt¹⁶ y la incorpora directamente en su texto. Advierte a los artistas y diseñadores respecto de la necesidad superar de el caos cultural y el desorden a través de la producción de formas visuales apropiadas, en donde la integración y síntesis deben ser concebidas en términos de procesos vitales y de pensamiento, dando un sentido de totalidad, identifica “la urgente necesidad de equilibrio” de una manera que aplique tanto al espíritu humano como a las formas visuales.¹⁷ Se vio “fuertemente” atraído en este aspecto universal, acultural de la psicología Gestalt, trayendo a primer plano el uso trascendente de la percepción visual, por encima y más allá de los motivos visuales temporales y de sensibilidad cultural. Por otro lado, dice que la capacidad para ver imágenes no es una habilidad adquirida a través de la acumulación de experiencias vividas, aculturación y enseñanza (como un enfoque semiótico, argumentaría). A partir de lo cual se puede suponer que el observador no requiere saber algo, basta la simple necesidad de ver, y entonces lo “bueno” en términos Gestalt (o de diseño) surgirá.

Asimismo, Vassily Kandinsky propone un diccionario de elementos y de una gramática visual, en su libro *Punto y línea sobre plano*; Josef Albers

16 La psicología de Gestalt se estableció por sí misma como el enfoque dominante de la comunicación visual en Europa y América, ganando importancia como metodología de significación de la forma, tanto en Berlín como en la Nueva Bauhaus, Chicago (donde Kepes trabajó como profesor en 1937).

17 La teoría de la Gestalt ofrecía una serie de observaciones con el potencial de dotar técnicas para la estabilidad, presentando un rango de posibles puntos de anclaje para ayudar al sujeto, que puede estar perdido en algo, a encontrarse a sí mismo de nuevo: sencillamente, tercera dimensión (o “profundidad visual”), homogeneidad, familiaridad, similitud y proximidad.

en sus textos subraya la importancia del pensamiento sistemático sobre la intuición personal y la objetividad sobre la emoción, basándose en los principios gestálticos. Asimismo, se demuestra en las propuestas de los cursos que Moholy-Nagy y Gyorgy Kepes organizan en la Nueva Bauhaus de Chicago, Johannes Itten, Max Bill y Gui Bonsiepe en la Escuela de Ulm, Alemania. Emil Ruder y Armin Hofmann en Suiza y algunos otros como Wolfgang Weingart, Dan Friedman y Katherine McCoy en Suiza y Estados Unidos. Los diseñadores de la Bauhaus creían que existe un modo visual universal de describir la forma visual, con un significado universal. Posteriormente, la propuesta del diseño se vio inmersa en diversas referencias de estilos culturales, en contra de la universalidad.

En su texto *El ABC del (triángulo, cuadrado, círculo) de Bauhaus y la Teoría del Diseño* (1933), Ellen Lupton y J. Abbot Miller dicen que la teoría de la Gestalt se hizo crucial para la educación en diseño después de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, establecen que: “la psicología Gestalt ofrece diseñar una gramática o una armazón, demostrando la manera en que una figura surge contra un terreno neutral, que se desvanece a sí misma como la necesaria, pero invisible condición de la percepción”. Sin embargo, Lupton opina que la Gestalt es como trabajar con una versión independiente y universal de la percepción, que está libre de los caprichos del tiempo, las personas o los lugares. Por lo cual es problemática debido a que no admite una visión más compleja de cómo se enganchan o comprometen las personas con las imágenes; no implica una concepción de *significado o lectura* y está solo interesada en la *visión* de las formas.¹⁸

18 Ellen Lupton, “Writing Lessons: Modern Design Theory” (paper presented at the graduate seminar taught by Rosemary Bletter, City University of New York Graduate Center, 1988),

Conclusión

Han existido muchos intentos de crear una sintaxis¹⁹ del lenguaje visual, sin embargo, se puede decir que casi todos se han basado en los principios de la percepción visual estudiados por la Escuela de Gestalt. Cabe mencionar que la inmensa mayoría de los psicólogos anteriores a esta escuela pensaron que la organización perceptual se adquiría por aprendizaje, decían que cuando nacemos percibimos visualmente un caos de elementos, pero la experiencia va haciendo que ese caos perceptual se vaya ordenando en un mundo de objetos y personas. Los psicólogos de la Gestalt señalaron que esto no es cierto, que hay principios automáticos de organización perceptual. Rechazando el estructuralismo-atomista que suponía la suma de elementos más simples para formar una percepción, postulaban la acción de unas fuerzas organizativas, las cuales determinaban que el todo fuese algo más y distinto de la suma de las partes.

Si bien en algún momento cuando se inicia como disciplina el Diseño Gráfico, se relacionó

<<http://www.designwritingresearch.org/index.php?id=47>>.

(consultado el 15 de mayo de 2010): 1. (Moszkowicz, Gestalt and Graphic Design: An exploration of the humanistic and therapeutic effect of visual organization, 2011).

19 La sintaxis es la parte de la lengua que estudia de qué forma se relacionan las palabras que aparecen en una misma frase o párrafo. Y a las distintas formas en que se relacionan esas palabras se le llama función sintáctica. La palabra **sintaxis** proviene del término en latín *syntaxis*, que a su vez deriva de un vocablo griego que se traduce al español como *coordinar*. Se trata de la rama de la gramática que determina las reglas y principios que gobiernan el modo de relacionarse las palabras dentro de la oración o las oraciones dentro de un discurso o sea la combinación de signos en un lenguaje para lograr una comunicación coherente.

la teoría de la percepción gestáltica, con una posibilidad de manejo del lenguaje visual en la creación de composiciones gráficas, sin embargo, también fue criticada por sus términos abstractos y universales, así como su implícita autonomía, presentando a la percepción humana independiente de los caprichos socio-históricos. Esta idea de mirar el mundo a través de la óptica de las totalidades, configuraciones complejas, o *gestalts* no es original de la psicología de la Gestalt, sino que muchas civilizaciones antiguas. Se concebía a la naturaleza como un todo vivo en el que cada elemento estaba relacionado con los demás de una manera única, decisiva para el todo y para el resto de los componentes. Sin embargo, la psicología Gestalt nos ofrece elementos para poder pensar en crear una gramática del lenguaje visual, que bien puede servir de armazón.

La sintaxis del lenguaje visual debe ser estudiada desde su complejidad porque cada una de las reglas o características que la componen no tiene significado por sí misma, es en la interrelación de los elementos de una composición en donde toman importancia. Su estudio nos puede llevar a clarificar las relaciones entre los elementos básicos del lenguaje visual, pasando de la pura intuición al manejo de la estructuración de una gramática de las formas, pudiendo llegar a definir códigos visuales de expresión e interpretación, a través de convencionalismos que facilitarán la intercomunicación entre los miembros de una sociedad.

Podríamos decir que el Gestalt es una filosofía holística de la visión. En donde sus leyes y principios no actúan de modo independiente, aunque se las enuncie por separado; actúan simultáneamente y se influyen mutuamente creando resultados. Estas leyes se ajustan también a las otras variables como tiempo y espacio y son sensibles al aprendizaje, por lo que podemos entre-

narnos para percibir más allá de las mismas. "No significa que las propiedades o características del producto final de los procesos de organización perceptiva, sean el resultado de la suma de las características que posee cada uno de los elementos que se unifican en un conjunto perceptivo" (Kanizsa, 1986).

La teoría Gestalt ha sido usada para idear leyes de percepción visual en los terrenos de las Bellas Artes y del Diseño Gráfico, en la Bauhaus y sus muchas otras escuelas de diseño la han utilizado como un enfoque metodológico dentro de sus asignaturas. Dondis es el primero que habla de una sintaxis del lenguaje visual como tal, en su libro titulado *La Sintaxis de la imagen*, en donde expone conceptos y estrategias de comunicación visual, basados en los principios de percepción visual expuestos en la Teoría de Gestalt. Los textos sobre los conceptos básicos del diseño una y otra vez hacen referencia a esta teoría describiendo conceptos como elementos de forma: el punto, la línea, el plano, textura, color y los principios de organización basados en el contraste, escala, ritmo y equilibrio, entre otros.

Bibliografía

- COON, D. (1999). *Psicología. Exploración y aplicaciones*, 8a. ed. México: International Thomson Editores.
- COSTA, J. (2003). *Diseñar para los ojos*, 1a. ed. La Paz, Bolivia: Grupo Editorial Design.
- LUPTON, E. y MILLER, J. (1994). *El abc de la Bauhaus y la teoría del diseño*. Mexico: G. Gili.
- AVGERINO, M. D. (2001). "Toward a Cohesive Theory of Visual Literacy". (O. University, Ed.) *Journal of Visual Literacy*, 30(2), pp. 1-19.
- DE LA TORRE Y RIZO, G. (1992). *El Lenguaje de los símbolos gráficos*. México: Limusa, SA de CV.
- DONDIS, D. A. (1973). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, 10a ed. México: G. Gili.
- ELLEN Lupton Theory, W. L. (1988). *Ellen Lupton Design Writing Lessons*.
- ECURED. (s.f.). *EcuRed. Disponible en: <www.ecured.cu/index.php/Lenguaje-visual>*.
- GESTALT, L. d. (s.f.). *Mindmatic*. Disponible en: *<http://www.mindmatic.com.ar/gestalt.pdf>*.
- GYORGY, K. (1976). *El Lenguaje de la Visión*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- ITTEN, J. (1975). *Design and Form*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold Company.
- KANDINSKY, V. (1999). *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Altaya.
- KANIZSA, G. (1986). *Gramática de la Visión. Percepción y pensamiento*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica.
- MOHOLY-NAGY, L. (2008). *La nueva Visión*, 5a. ed. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- MORRIS, C. G. (2001). *Introducción a la Psicología*, 10a. ed. México: Pearson.
- MOSZKOWICZ, J. (2011). *Gestalt and Graphic Design: An exploration of the humanistic and therapeutic effect of visual organization*. (M. I. Thechnology, Ed.) 27(4), 56-67.

- TAMAYO de Serano, C. (2002). "La estética, el arte y el lenguaje visual", en *Palabra-Clave* (7).
- WICK, R. (1998). *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial.

María Luisa González Aguilera*

Una fagopolítica artística: Las performancias de César Martínez Silva

Resumen

Para César Martínez, como para muchos otros artistas contemporáneos, ser artista es ya un hecho político. No obstante, a pesar de la íntima vinculación entre arte y política, la filosofía del arte contemporáneo en el pensamiento de J. Rancière (2008), considera que se hace necesario replantear en qué puede consistir dicha vinculación. Haciendo eco a esta problemática, Martínez renueva con sus acciones, llamadas *performancias*, la veta política del arte. Quebrando desde dentro la política del consumo, con un acto que pone en conflicto lo acordado en cuanto a lo que nos es dado a consumir, a ingerir, a incorporar, el artista nos propone no sólo observar, sino consumir la obra de arte; no sólo participar, sino disentir de las políticas del arte que promueven la producción de objetos conservables. Con las *performancias*, se produce un quiebre ya que, habituados a la contemplación, somos convocados a la incorporación; acostumbrados a la receptividad, somos invitados a la coparticipación; acomodados al consenso, vemos posibilidades abiertas en el disenso. Con este texto nos proponemos hacer un diálogo filosófico-artístico entre las propuestas de J. Rancière y las *performancias* del artista César Martínez Silva con el propósito de mostrar cómo éstas se mantienen dentro de los principios que vinculan arte y política. Nominamos a esta propuesta como una “fagopolítica” artística.

Palabras clave: fagopolítica, *performancias*, arte político.

* Profesora investigadora del IIESO, México.
Marialuisagonzalez.aguilera@gmail.com

Abstract

César Martínez match with the declaration that the decision to be artists is already a political fact. However, despite the intimate link between art and politics, the philosophy of contemporary art in the thinking of J. Ranciere (2008) Considers that it is necessary to rethink what such linkage may consist of. Resisting this problem, Martinez renews with his actions called *performancenas*, the political vein of art. Breaking the politics of consumption from within, with an act that conflicts with what is agreed on what we are given to consume, to ingest, to incorporate, the artist proposes not only to observe, but to consume the work of art and to dissent from the policies of art that promote the production of conservable objects. With the *performancenas*, a break occurs because, habituated to contemplation, we are summoned to incorporation; Accustomed to the receptivity, we are invited to the coparticipation; Accommodated to the consensus, we see open possibilities in the dissent. With this text, we propose to make a philosophical-artistic dialogue between the proposals of J. Ranciére and the *performancenas* of the artist César Martínez Silva with the purpose of showing how they try to stay within the principles that links art and politics. We call this proposal an artistic "phagopolitics".

Keywords: *Phagopolitics, performancenas, political art.*

I. La irrupción de las *performancenas*

El ritual teofágico de purificación católica de devorar la carne y la sangre de Cristo, me dejó muy impresionado y estupefacto desde muy pequeño. ¿Qué parte del cuerpo me comía? Me preguntaba desde

mi interior con el deseo de esconder a mí mismo ese pensamiento sacrílego [...] Mi consuelo era pensar que su carne y sangre circulaban y no circulaban por mi sistema circulatorio.

CÉSAR MARTÍNEZ

Las *performancenas* son acciones que juegan con las palabras *performance*, *cena*, y *MAN*, dando lugar a la idea de que en esta acción se lleva a cabo una cena donde el objeto a consumir es una escultura comestible en forma de hombre. Para Martínez, las *performancenas*, tienen su propia historia. Sus antecedentes comienzan a configurarse con sus experiencias con los rituales teofágicos de su infancia. Ésta transcurrió, relata, entre costumbres y formas de nombrar las cosas que lo inquietaban y dejaban su impronta. "Comer pan de muerto" o echarse un "taco de ojo" eran acciones que le recorrían las papilas gustativas con cierta aversión y posterior atracción al caer en cuenta de su sentido metafórico. En sus textos nos dice: "las sugerencias provocadas por los insólitos panes de muerto y los 'banquetes macabros' de calaveras de azúcar, durante la celebración del día de muertos en México, fueron [...] aspectos que me motivaron a la creación de este evento [*las performancenas*]" (Martínez, s/f 4: 1).

En esta genealogía, cercano a su filiación con las artes visuales, Martínez nos relata cómo lo impresionó la obra del artista italiano G. Arcimboldo que pasó a la historia por sus cuadros en los que hace figuras humanas formadas con alimentos. Nos dice:

La pintura del artista italiano Giuseppe Arcimboldo (1530-1593) resultó ser también una importante fuente de inspiración. Esos magníficos retratosplátano, me hicieron pensar que, por fin, podíamos saborear una obra no sólo a través de nuestras pupilas visuales sino también

a través de nuestras papilas gustativas. Había llegado el momento de digerir entonces, un verdadero artístico platillo (Martínez, s/f 4:1).

En una retrospectiva de estas acciones, encontramos que en la genealogía de las performancenas se haya una combinación de elementos en los que la metáfora del canibalismo es la constante. Comer simbólicamente al otro o algo del otro, ya sea para incorporar sus rasgos o aptitudes valiosas, o para realizar su destrucción y posterior metabolización, es tomado por Martínez como un elemento de gran fuerza en su estrategia estética. En esta línea, la recuperación de la enseñanza de los performances rituales aztecas relativas a la antropofagia simbólica y los grabados de Theodor de Bry en las que se muestra el canibalismo en la "América imaginada" dieron el contexto para la creación del concepto de las performancenas. Al respecto, Martínez nos dice:

Es cierto que, en diferentes rituales y sacrificios de varias culturas indígenas mexicanas, se acostumbraba comerse el corazón y partes del individuo sacrificado ofrecido a los Dioses. Comer carne HUMANA era un rito reservado a unos cuantos, servía para fortalecerse con lo sagrado a través de incorporar el cuerpo sacrificado. O me atrevería a decir, cuerpo significado (Martínez, s/f 5: 3).

El canibalismo ancestral actualizado en actos reales no simbolizados como el acontecido con Issei Sagawa quien, después de haber matado por amor a una joven artista holandesa, devorando después partes de su cuerpo significó un importante enigma al artista: si el canibalismo persiste en nosotros, forma parte de la apropiación del otro y raramente se expresa de forma real, ¿cómo expresarlo de manera simbólica? Este acto de canibalismo moderno, ocurrido en

el París de 1981, escandalizó a la opinión pública mundial y pasó a la historia a través de la novela *La carta de Sagawa*, escrita por Jûrô Kara. La lectura de esta novela aportó a Martínez, sumado a los antecedentes ya descritos, elementos para pensar la forma en que pudiera trabajarse artística y simbólicamente el canibalismo que nos antecede y persiste.¹

La idea de realizar una escultura comestible se concretó inicialmente con una escultura en forma de mujer presentada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, dentro del evento "Encuentro de primavera", organizado por la revista Generación en marzo de 1993. El tema era el consumo de cuerpos a través del erotismo. Así lo relata el artista: "El primer cuerpo humano entero comestible que realicé fue un cuerpo femenino de gelatina sabor fresas. Era rojo y transparente y tenía frutas tropicales en su interior simulando los órganos" (Martínez, s/f 3: 1).

Sin embargo, las reacciones voraces del público masculino, puso en alerta a Martínez sobre el uso y abuso que se ha hecho sobre la iconografía femenina en la publicidad. Así, decidió desde entonces, hacer las performances con cuerpos de hombre, para contrastar las diferentes reacciones frente al cuerpo masculino en diferentes circunstancias y contextos. Así se iniciaron las performancenas.

Lo que inició como una forma de dar expresión a la apropiación de los cuerpos y al consumo en las artes visuales, dio muy pronto un importante giro conceptual por los derroteros de la vincula-

¹ En otro trabajo titulado: Las performancenas de César Martínez Silva: Una antropofagia simbólica, desarrolló este elemento.

ción arte y política. “Fue al observar las ilustraciones realizadas por Theodor De Bry ‘Americae Pars Tertia’ de Johanes Staden von Humber, (que narra cómo vivió cautivo de una tribu canibal de Brasil), que el planteamiento original de mi *PerforMancena* dio un giro conceptual” (Martínez, s/f 3: 4). Este giro conceptual otorgó el marco ideal para expresar las reacciones frente al Tratado de libre comercio celebrado entre México, Canadá y Estados Unidos. Martínez lo expresa de la siguiente manera:

[...] el momento político de un gran cinismo que se vivía en nuestro país, la descarada amnesia histórica pretendida por la modernidad y la forma en que una época devora a otras, y su nuevo Tratado de Libre Comercio, proporcionaron al evento un nuevo contexto. Aprovechando los ritos teofágicos de la comunión cristiana, y los sacrificios aztecas se conceptualizó y diseñó un discurso entre político y religioso que antecedió [a las *perforMancenas*] (Martínez, s/f 4:3).

Esta serie de actos, que el artista ha repetido en diferentes partes del mundo, de entonces a la fecha, han variado según el lugar donde se presentan y los acontecimientos políticos vigentes. Inician desde la “*invitación*” con el objetivo de introducir a los posibles asistentes a las dinámicas de la pieza y al contexto político en que se inscribe.

II. La fagopolítica en *performance*

El arte y los artistas jugamos un papel no solamente reconciliador con la vida [...] también podemos crear una interactividad más efectiva en lo social y en lo político. Los artistas podemos ser consejeros civiles y del Estado, [...] profesionalizando nuestro trabajo para incidir en las decisiones políticas y

civiles, proponiendo un nuevo arte de hacer el arte, creando más espacios públicos nuevos para las artes, para su distribución y consumo.

CÉSAR MARTÍNEZ SILVA.

El *performance* es un arte de acción. Su surgimiento en Latinoamérica estuvo vinculado al propósito de romper por vía del acto con los lazos institucionales y económicos asociados a los espacios artísticos como los teatros, las galerías y los espacios oficiales o comerciales de arte, es decir, desde su inicio fue un arte de ruptura. Del lado del artista, ruptura con respecto a los materiales, los medios, los espacios, las formas. Cuerpo, palabras e imaginación de parte del artista; sorpresa, interpelación voluntaria o involuntaria, o coparticipación de lado del público receptor.

Aunque frecuentemente abrevia del *performance* ritual con la modalidad de conducta restaurada (Chechner 2011), el *performance* artístico se asocia a respuestas o formas de resistencia a situaciones políticas contextuales. La fuerza transformativa de un acto rememorado y resignificado como son los rituales teofágicos presentes en las *perforMancenas*, está basado, según lo plantea R. Schechner, en la cercanía y contigüidad que tienen el *performance* ritual y el *performance* estético. Al respecto, nos dice que el *performance* ritual al que de alguna manera es cercano el *performance* estético, tiene un propósito claramente transformativo: realizar un conjunto de acciones que tienen como finalidad la transformación eficaz del estatus de los individuos; en el *performance* estético en cambio, la transformación no es necesariamente su pretensión, pues está centrado más en buscar provocar al espectador de manera temporal, con el propósito de generar una reflexión sobre lo vivido sin que éste cambie su posición ni su rol en la estructura social, sin embargo, éste puede cambiar como efecto de la reflexión mis-

ma. Esto supone entender que “el *performance* no es un espejo pasivo de los cambios sociales, sino una parte del complicado proceso de regeneración que produce el cambio, [...] ya que permite un encuentro intersubjetivo potencialmente reflexivo y transformador (Chechner 2011)”.

El giro conceptual que describimos en lo que antecede, proporcionó la forma ideal para expresar, por vía de la conducta restaurada, de la actualización de rituales teofágicos y *performances* rituales, la conmoción provocada por los tratados de libre comercio entre México, Canadá y Estados Unidos, acuerdo firmado en 1994 con la anuencia y promoción del entonces presidente de México Carlos Salinas de Gortari. Muy controvertido en sus consecuencias, el hecho es que este tratado ha beneficiado de forma unilateral a los países del norte, y ha empobrecido aún más a México, convirtiéndolo en el “patio trasero” y mano de obra barata. Puesto que la riqueza generada no se queda en el país, se ha gestado malestar, suscitando con ello una sensación de saqueo muy alejada del propósito de solidaridad entre los pueblos con el que se promovió la aceptación ciudadana de este acuerdo económico. La memoria histórica de la Conquista se vio expuesta en su amnesia, y la necesidad de rememorarla se hizo imperioso. Con estos elementos (entre otros venidos de sus investigaciones) César Martínez quiere mostrar lo implícito en el TLC: una “neuroeconomía antropófaga”. Con las *performancen*as, el artista desea mostrar lo que no se ve; señalar las contradicciones de una propuesta gubernamental sospechosa; evidenciar el adormecimiento de la memoria histórica; recuperar prácticas ancestrales que se rigen por principios comunitarios. En su texto de introducción a una de sus *performances*, Martínez escribe:

Desde [el 5 de febrero de] 1991 hasta el 12 de agosto de 1992 se realizaron las nego-

ciaciones del Tratado de Libre Comercio (TLC) entre México, Canadá y Estados Unidos. Proyecto Neoliberal que pretende un continente unificado por un libre tránsito económico. Constituyó una de las estrategias del Gobierno Mexicano [...] para modernizar el aparato productivo, elevar su competitividad y alcanzar niveles superiores de desarrollo y bienestar. Sin embargo, esta globalización abultada de la economía padece de varias omisiones en los terrenos de la ecología, los derechos humanos y laborales, la cultura y la educación, y por ello, esta apertura de mercados se vio cuestionada y confrontada por movimientos indígenas, ecologistas, de derechos humanos, campesinos y de mayor participación ciudadana en la toma de decisiones políticas; a la vez, que simultáneamente se militarizaron tanto la frontera norte como la frontera sur de México (Martínez, s/f 6: 1).

El Tratado de Libre Comercio se constituye, según lo puntualiza Martínez, en un “Tratado de Libre Comerse” signado por una grave amnesia histórica que diluye la cultura ancestral e invisibiliza a los sujetos y sus diferencias, instaurando un “canibalismo avasallador que devora a la memoria, al derecho de cada pueblo a imaginar y diseñar su propio futuro” (p. 2). Parece increíble, apunta el artista, “en pleno umbral del 3er. milenio, el “canibalismo” resurge como una práctica notoria que no ha concluido” (Martínez, s/f 6: 2).

Puesto que “No puede haber progreso sin memoria, ni desarrollo sin democracia”², Martínez quiere, con las *performancen*as, poner el acento en estos dos elementos: la memoria y la democracia, toda vez que es notorio que esta medida política implícita en el Tratado de Libre Comercio parece

² Carlos Fuentes, citado por César Martínez Silva, s/f 6: 3.

olvidar el pasado y su soporte que es la tradición, y tiende a “ubicar a los indígenas como contemporáneos sin rostro”. No puede así atender a todos los niveles históricos coexistentes, tampoco a aquellos que viven al margen. En vez de gestar la mutua colaboración, estas medidas más voraces y unilaterales que democráticas, generan el espectáculo de las épocas que se entredevoran unas a otras sobre un mismo territorio. Así, “La nueva Ley de Desestabilidad Económica generada por este acuerdo de Libre Comercio resulta ser un problema gastroeconómico” (Martínez, s/f 6:3).

A este trabajo performático (según la propuesta nominativa de D. Taylor en sus Estudios Avanzados de Performance), es al que nombro como “fagopolítica”. Es un trabajo que labora sobre el efecto de medidas económicas de consumo, a través de una práctica dislocada del consumismo; una simbolización de la voracidad y canibalismo actualizado.³

³ La artista Greta Alfaro (Pamplona 1977) realiza obra que bien podría nombrarse asimismo como una fagopolítica. El uso de metáforas vinculadas a la devoración para revelar el comportamiento humano la hace cercana a las estrategias empleadas por Martínez. Particularmente su obra *In Ictu Oculi* (2015) en la que, en una secuencia en video, muestra cómo un grupo de buitres devoran un banquete puesto en elegante mesa en una capiña española, puede considerarse cercana a las performances de Martínez. Empleando la dislocación simbólica muestra por esa vía lo implicado en las políticas de consumo. Viendo su obra podríamos muy bien preguntarnos, ¿quiénes son los buitres que devoran la mesa que les han puesto?, ¿quiénes han puesto esa mesa?, ¿quiénes, como los buitres, devoran lo que no es suyo?, ¿por lo que no han trabajado? Alfaro como Martínez, a veces utiliza leyendas, mitos o cuentos para reflexionar sobre la contemporaneidad. (Agradezco a los arbitadores de este artículo, darne a conocer la obra de esta artista). Disponible en: <<http://lameva.barcelona.cat/>

Pero, tanto el artista como los participantes y los críticos de arte o los teóricos nos preguntamos: ¿es ésta modalidad artística eficaz en sus propósitos?, ¿logra lo que pretende?, ¿es éste un arte crítico?, ¿es posible la politización de una propuesta artística?. En el siguiente apartado intentaremos abordar estas cuestiones.

III. Las performances como arte político-crítico: Una fagopolítica

Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que este efecto no puede garantizarse, que conlleva siempre una parte de indeterminación.

J. RANCIÈRE.

En 1994, César Martínez crea y da a consumir su escultura de gelatina, *The North America Fat Free Trade Agreement*. La presenta en la Temporada de performance latino, que tuvo por título para convocar: “Corpus Delecti, Sex, Food & Body Politics” en el Institute of Contemporary Arts (ICA LIVE ARTS) en Londres.

Cuando un artista crea obra con un propósito político sabe que dicha intención puede o no lograrse y que obtenerlo no depende tan sólo de sus estrategias empleadas sino del entrecruzamiento de las dinámicas que enmarcan la obra y su recepción en la escena del arte. Sin embargo, aun sabiendo esta indeterminación, crea y hace apuesta. Al respecto, nos dice el artista: “La intención es sembrar en la cima una actitud, un encuentro, otro árbol adentro, una acción que repercuta en el futuro del espectador, no sólo reducida a la percepción visual. [es] como una ‘misión’ a la hora de crear y producir” (Martínez, s/f 2).

barcelonacultura.es/recomanem/ictu-oculi-de-greta-alfaro.

Consultado en marzo 2018.



Figuras 1, 2 y 3: Martínez Silva César, "The North America Fat Free Trade Agreement" 1994. Fuente: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_na_fat.html>. Consultado: 7 de julio 2017.

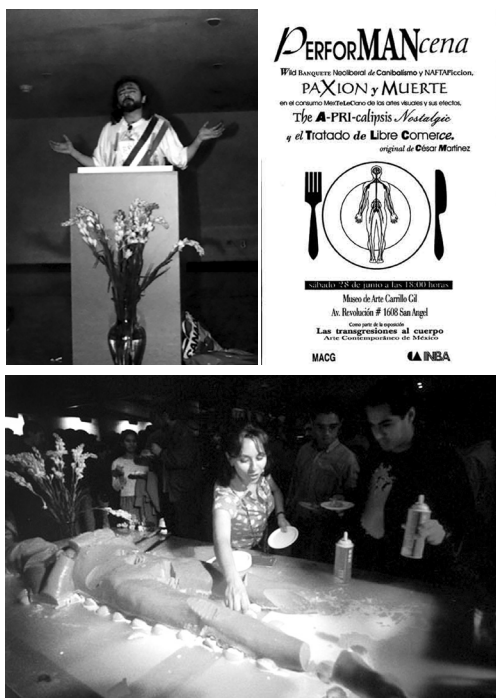
Para Rancière (2008:10), arte y política dependen la una de la otra como formas de disenso. El disenso es entendido como las diversas operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible, la forma de operar de lo político; si el arte moviliza la configuración de lo sensible, tiene efectos políticos, es decir, transforma la configuración de las experiencias de tiempo, espacio, formas de estar juntos, formas de ver el mundo. Así, la estética política "[es] una reconfiguración de los datos sensibles por la subjetivación política" (p.11) y la política estética, "[son los] efectos de reconfiguración del tejido de la experiencia común producidos por las prácticas y las formas de visibilidad de las artes" (p.11).

La máxima vanguardista que vincula arte y vida está en la base de esta propuesta filosófica de ascendencia nietzscheana y la vemos presente en la obra de Martínez. En toda su trayectoria artística, pero particularmente en las performances, observamos el entrelazamiento de elementos de la vida cotidiana social y política con el compromiso de transformar. Al respecto el artista escribe: "Así como en la vida, el arte se hace y rehace a cada instante, se redefine en la cotidianidad, en la continuidad de la rutina inestable [...] El arte se ha

vuelto pues, una experiencia, o mejor dicho, una experiencia" (Martínez, s/f 3, El final del eclipse). Sin embargo, no se podría deducir de ello que hay una forma efectiva de hacer política con el arte, o de politizar la producción de obra, o de incidir políticamente de manera artística, pues lo que llamamos política del arte según Rancière, "es el entrecruzamiento de varias lógicas que nunca pueden reducirse a la univocidad de una política propia del arte o de una contribución del arte a la política" (p.11).

Siguiendo estos lineamientos, podemos identificar las formas en las que se manifiesta artísticamente la política estética. Enumeradas serían las siguientes: la constitución de espacios neutralizados; la pérdida del destino final de las obras; la superposición de temporalidades heterogéneas; la disponibilidad indiferente de las obras; la igualdad de los sujetos representados; el anonimato de aquellos a quienes las obras van dirigidas. Si observamos lo anterior, nos percatamos que, desarrollando estas modalidades, los artistas generan movilizaciones en los campos de lo sensible implicadas en el fenómeno estético, y pueden acercarse bastante a producir obra con efectos políticos más logrados.

En 1995, Martínez crea la *performancena*, “North America Cholesterol Free Trade Agreement”. Escultura de gelatina comestible presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil en la Ciudad de México.



Figs. 4, 5 y 6: Martínez Silva César, “North America Cholesterol Free Trade Agreement”, 1995. Fuente: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_na_cholesterol.html>. Consultado: julio 2017.

En esta *performance*, encontramos los elementos descritos en lo que antecede: la creación de un espacio neutralizado, el museo que, en el momento mismo de la acción, rompe con las diferencias estandarizadas, haciendo necesarios un uso distinto del tiempo, del espacio, y una puesta en acto de las relaciones intersubjetivas, inéditas hasta antes de ese momento. La pérdida del destino final de las obras es inherente a la *performance*, pues deja de existir como objeto una vez concluido, aunque permanece como experiencia. Por otra parte, la

coincidencia en la acción misma del tiempo del artista que, en la *performance*, está presente; el tiempo de cada participante que negoció con sus propios tiempos individuales para estar presente también; el horario del espacio museístico que se “acomoda” al tiempo de presentación de la acción, pone en juego la superposición de temporalidades heterogéneas. Aquí el pasado de la obra no se pone en juego, pero sí los extractos de memoria histórica que se reviven y los rituales ancestrales que se actualizan. El futuro sólo está en el anhelo de la repercusión política a largo plazo en la consciencia del participante. Pero el presente se juega en su totalidad, ya que la acción elemental de la *performance*, crea acontecimiento, y éste tiene su propio efecto de sacudida.

En cuanto a los otros elementos considerados: la disponibilidad indiferente de las obras; la igualdad de los sujetos representados; el anonimato de aquellos a quienes las obras van dirigidas, los encontramos de suyo, pues en principio las *performances* son obras abiertas cuyo desarrollo rompe con todas las convencionalidades que diferencian como distintos a los sujetos.

Para Rancière, sin embargo, siempre hay una separación o distancia entre lo que produce el artista, o su intensidad, y el efecto que éste logra en quien recibe su obra (eco del aura benjaminiana), lo cual produce una paradoja que le es inherente al fenómeno estético. Esta paradoja o separación estética se observa por la ausencia de criterios inmanentes a las mismas producciones del arte y por la ausencia de separación entre las cosas que pertenecen al arte y las que no. De aquí se desprende, según este filósofo del arte, que la relación de estas dos propiedades define una determinada democratización estética que no depende de las intenciones de los artistas y no tiene efectos determinables en términos de subjetivación política (p.12).

Lo anterior podría desanimar todo propósito de vincular arte y política, sin embargo, advertido de lo anterior, Martínez no declina a pesar de ello, en ver en la relación arte-política posibilidades aun en las imposibilidades considerando que sólo arriesgándose en lo imposible, puede hacerse lo posible. Nos dice:

La utopía es una manifestación de razones para inducir a adoptar o ejecutar propuestas, tomar nuevas cartas y posibles soluciones que nos permitan soportar y comprender esta realidad tan amplia en la que vivimos y en la que a veces no sabemos cómo estar o descifrar (Martínez: 2007:3).

La utopía es el lugar de la visualización de lo deseado, pero también, una antesala de la realización de lo imposible. Por ello, el artista puntualiza:

La utopía es un lugar de compromiso, una esperanza, un plan de desarrollo que no existe pero que se anhela, es un proyecto de vida o doctrina irrealizable que en el momento de su formulación decae pero que al mismo tiempo crece [...] (Martínez, 2007: 4).

En este punto encontramos coincidencia entre el artista y el filósofo, pues lo que para el artista es mantener la utopía de lo posible en lo imposible, para el filósofo es replantear las aspiraciones del arte para colocarlo en los linderos de la vida.

[...] el arte debe ser más modesto, debe dejar de pretender revelar las contradicciones ocultas de nuestro mundo y ayudarnos en primer lugar a vivir en él contribuyendo a reinstaurar algunas funciones básicas de la vida individual y colectiva que están amenazadas por la anestesia comercial (Ranciére 2008: 15).

Ello implica, generar una mirada atenta sobre los objetos que forman parte de nuestro mundo; despertar la memoria de una historia compartida y generar su reescritura con nuevos significados; interesarse por el sentido de las relaciones intersubjetivas y co-producir una manera de habitar el mundo juntos.

En 2004 y 2008 Martínez crea las performances "Neuroeconomía antropófaga" en el Centro Cultural Conde Duque, esculturas humanas de chocolate comestible escultococinadas en la Escuela de Restauración de Madrid. En esta ocasión el artista realizó dos esculturas a escala 1/1 un hombre y una mujer. Durante la inauguración se comieron al hombre. La mujer quedó en exhibición durante toda la muestra, del 11 de noviembre de 2004 hasta el 3 de enero de 2005.



Figuras 7 y 8: Martínez Silva, César. "Neuroeconomía Antropófaga" 2004/2008. Fuente: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_antropofaga1.html>. Consultado: julio 2017.



Figuras 7 y 8: Martínez Silva, César. "Neuroeconomía Antropófaga" 2004/2008. Fuente: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_antropofaga1.html>. Consultado: julio 2017.

El día 23 de diciembre se cortó en pedazos, y las rebanadas fueron repartidas entre el público que asistió para acompañar la cena de Noche Buena con restos de un cadáver realizado en chocolate.

Muestra clara de lo anteriormente descrito, esta performance, trabaja completamente con el sentido del estar juntos. En coincidencia con lo propuesto por el filósofo en el sentido de que el arte "debe ser más modesto", y no sólo ocuparse de revelar lo oculto, sino más bien, ayudarnos a generar mejores formas de vivir en el mundo, ayudando a reinstaurar algunas funciones básicas de la vida individual y colectiva, Martínez genera una acción que renueva el sentido de lo ritual comu-

nitario al convocar a celebrar de otra manera una festividad que tiene formas convencionales de conmemorarse. El arte pues, puede ser el espacio del disenso, de la renovación del sentido, de la reinstauración de espacios comunitarios perdidos o de disponibilidades vinculares interferidas.

La lógica del consenso nos dice que existen diferencias de intereses, de valores y de aspiraciones en nuestra población, pero, sin embargo, al mismo tiempo impone una lógica a todos por igual y nos coloca a todos ante los mismos problemas, con las mismas obligaciones. Disentir de esta lógica, llamada también lógica del gobierno, supone un esfuerzo y un trabajo. El arte puede funcionar, según la filosofía de Rancière, como el refugio de la práctica disensual, como el lugar donde es posible reformular políticamente los conflictos confiscados por la lógica consensual (Rancière, 2008: 15). Arte y política, parecen pues reunidos indisolublemente, bajo las formas del disenso. De forma muy coincidente, filósofo y artista llegan a la misma conclusión: "[necesitamos de] un arte que no produzca ya simplemente objetos, imágenes y mensajes, sino intervenciones efectivas u objetos del mundo social, que generan nuevas formas del ambiente y de las relaciones sociales" (Rancière, 2008: 18). En suma, un arte que salga de sí mismo y vaya



Figuras 10, 11 y 12: Martínez Silva César. "Amé Rica G- Latina". Fuente: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_america_Glatina.html>. Consultado: 7 de julio 2017.

hacia la realidad, un arte que ejerza la práctica del disenso y haga frente a lo consensual.

Amé Rica G-Latina (1999) es una performANCENA creada con esos propósitos. Esta escultura HUMANA de gelatina sabor melocotón con corazón de melón fue presentada en el acto inaugural de la muestra "A vuelta con los sentidos" en Casa de América en Madrid, España. Tuvo una especial particularidad: fue escultococinada en el Cuartel General del Ejército Español. En palabras del artista, esto significó: "el español se comió al indio y el primer mundo se comió al tercero" (Martínez, 1999).

El que esta escultura fuera elaborada en el cuartel del ejército significó trabajar con una dislocación al producir un canibalismo inverso. Ahí donde la historia atestigua y aqueja que el indio se comió al español para hacer frente a la conquista, en esta performANCENA se genera lo inverso: el español se comió al indio; el primer mundo se comió al tercero. Del mismo modo, el artista mostró que la lógica consensual gubernamental puede ser intervenida, metafórica o simbólicamente, desde dentro, en su fundamento mismo. Si necesitamos un arte que no produzca ya simplemente objetos o imágenes para la contemplación o conservación, o sólo mensajes que movilizan el intelecto, sino intervenciones efectivas u objetos del mundo social, pero sobre todo que regeneren o rediseñen el ambiente y reconfiguren las relaciones sociales, en esta performANCENA encontramos dichos elementos. Es un arte total que involucra sentidos, intelecto, cuerpo y experiencia de relación.

El concepto de relación definió a partir de los años noventa la innovación en las estrategias de los artistas.⁴ Para Rancière con esta estrategia

"[...] se trata de reinstaurar un determinado sentido de comunidad contra los efectos de desvinculación social producidos por el consumismo" (p.18) y generar nuevas formas de relación social en el mismo seno de las galerías o de los museos, o producir modificaciones del entorno urbano susceptibles de cambiar su percepción, o, también, identificar directamente la producción de los artefactos artísticos con la elaboración de nuevas formas de relación social. En palabras de Martínez, se trata de: "[el] valor fundamental [y] mental del arte que diluye e integra identidades y aciertos para crear nuevos valores de relación, [pues] el arte es tan sólo otro lente telescópico, un radar de contactos extra sensoriales, que nos ayuda a estar aquí, de una forma estética o sensorial, afectiva y racional, o intelectual vinculada" (Martínez, s/f: 2).

A propósito de intervenir los espacios públicos y generar el disturbio necesario para la práctica del disenso, incidiendo en la reconfiguración de la red de relaciones, Martínez presenta en 1997 en Denver Colorado, EUA, la performANCE *The North America Free Tanga Puesto over America G-Latina*.

Esta performANCENA fue presentada en el marco del 7th Annual Cherry Creeks Arts Festival. Ahí Martínez colocó un puesto de "comida HUMANA" en plena acera pública. El cuerpo, connotado como "The illegal Alien" fue consumido por los transeúntes que, advirtiéndolo o no, estaban comiendo simbólicamente el cuerpo de un ilegal, tal cual como puede ocurrir en realidad con los indocumentados cuya fuerza de trabajo es consumida o cuya presencia es eliminada.

4 N. Bourriaud desarrolló un amplio estudio de esta

tendencia en los artistas a partir de la década de los noventa, lo llamó Estética relacional. Publicado en español por Adriana Hidalgo, 2008.



Figuras 13 y 14: Marínez Silva, César. *The North America Free Tanga Puesto over America G-Latina*. Denver, Colorado, EUA, 1997 Fuente: <<http://www.martinezsilva.com/obra/performancenas.html>>. consultado 7 de julio de 2017.

Mostrar lo que no se ve, o mostrar de MANERA diferente lo que se ve con demasiada facilidad y poner en relación lo que no estaba con el propósito de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones o en la dinámica de las reacciones, son estrategias propias del arte político. Emplearlas no es fácil, y menos aún lograr eficacia estética con su empleo. Es el trabajo con lo ficcional del que habla Rancière, entendiendo por ello "cambiar los marcos y las escalas de lo que es visible y enunciable [...]" (p.20).

El trabajo del artista que se interesa por laborar con un propósito político radica, no en politizar el arte con intervenciones en el mundo real, sino en localizar los "pliegues y repliegues del tejido sensible común donde se entrelazan la política de la estética y la estética de la política" (p.20). Consideramos que Martínez está interesado en esa búsqueda, y trata de situar esos pliegues en situaciones específicas de la vida en la que es muy claro ese entrelazamiento. Las políticas de consumo entre países es uno de esos pliegues con el que Martínez trabaja de MANERA privilegiada.

Con esta performANCENA, el artista se propone, tal como lo enuncia Rancière, suscitar una determinada conciencia del mundo, susceptible de determinar una voluntad de participar en su transformación (Rancière, 2008:14). Lo ficcional es la forma de trabajar del arte. Mediante este artificio, los artistas, según Rancière, se proponen: cambiar los marcos y las escalas (Rancière, 2008:12). El objetivo expreso es el siguiente: producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de las reacciones. La ficción en este contexto no es sólo lo imaginario, sino la producción del disenso que cambia los modos de representación sensible y las formas de enunciación, cambiando los marcos, las escalas o los ritmos y construyendo nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, entre lo singular y lo común y entre lo visible y su significado. Por ello, sus efectos pueden cambiar los datos de lo representable, pues cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles y nuestra forma de relacionarlos con sujetos, así como la MANERA en que nuestro mundo se puebla de acontecimientos y figuras (p. 12). Ahí está la verdadera fuerza transformadora del arte político.

Conclusiones

La dupla arte-política, aunque problemática ha mostrado ser, dada su pertinaz presencia en la escena del arte, indisoluble: arte y política, como lo hemos puntualizado en lo que antecede, dependen la una de la otra como formas de disenso, como acciones que persiguen la reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Si como es declarado, ser artista es ya un hecho político, esto ha significado que el artista no sólo crea, sino que interviene en lo real para construir directamente las formas de la nueva vida que se desea; para mover las significaciones establecidas y crear una revuelta en la imaginación que genere nuevos relatos en la consciencia colectiva de los hechos. Cuestionado por su poca o nula efectividad en renovar las subjetividades y la real transformación social, el arte político ha persistido en la creación constante de artistas como César Martínez, que no se han detenido ante el reto de conservar una posición de disenso, manteniendo una trayectoria que atraviesa las políticas del arte. Con una fagopolítica artística, ha seguido produciendo qué comer, ha otorgando la necesaria "proteína simbólica" para crecer en consciencia social y renovar subjetividades.

Bibliografía

- Bourriaud, N. (2008). *La estética relacional*. Adriana Hidalgo, ed. Argentina.
- Martínez, César (2007). *Tránsitos, territorios de la realidad. De la ultraperiferia europea al ombligo de América*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/Transitos.pdf>.
- ____ (1999). *Performancenas*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_america_Glatina.html>.
- ____ (s/f 1). *Play One: Ni la verdad os hará libres ni Dios sabe lo que hace o arte y misterio no son la misma cosa*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/mar_esculpe.pdf>.
- ____ (s/f 2). *El arte es de quién lo trabaja*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/La_Obra_De_Arte.pdf>.
- ____ (s/f 3). "El arte de Latinoamérica en la transición al siglo XXI", en catálogo *El final del Eclipse*. Fundación Telefónica. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/mar_esculpe.pdf>.
- ____ (s/f 4). *Canibalismo*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/Canibalismo_origen.pdf>. Consultado: 7 de Julio. 2017.
- ____ (s/f 5). *Comeos los unos a los otros*. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/FisurasTexto.pdf>.
- ____ (s/f 6). Publicado en el catálogo de la Sexta Bienal de La Habana, año de 1996. Disponible en: <http://www.martinezsilva.com/textos/de_cesar/VI_BienalHabana.pdf>.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes (2008). *Estudios avanzados de performance*. FCE.
- Rancière, J. (2008). *Las paradojas del arte*

político. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto_ranciere.html>.

- ____ (2003). ¿Qué significa pensar la política y la estética bajo el concepto de disenso? Conferencia. Organizada por los grupos de especialistas de Post-Estructuralismo y Política Radical y Marxismo de la Asociación de Estudios Políticos del Reino Unido en Goldsmiths College, Londres, 16-17 de septiembre.

Andrea Marcovich Padlog*
Ana Isabel Vicente Vidal Arcos*

Presencia del arte público en el espacio universitario

Resumen

En la Ciudad de México el espacio público es el lugar donde se conforman identidades, donde tienen lugar las luchas sociales, culturales y comerciales, y donde debemos convivir con los otros. Pero también, el espacio público es el lugar donde podemos ver y gozar obras de arte urbano, ya sea efímeras o definitivas. Uno de los lugares donde se acostumbra colocar obras es en los jardines de las universidades, puesto que se considera que el arte es parte integral de la vida en general. En este artículo se analizará el impacto estético y cultural de obras de arte público en universidades tanto de México como del extranjero para comprender la importancia de la relación entre arte y espacio público.

Palabras clave: arte público, materialidad, experiencia estética, espacio público, apropiación del espacio público.

Abstract

In Mexico City, identities are built in public spaces, where take place social, cultural and commercial battles, and where we must coexist with the others as well. But also the public space is where we can have joy and enjoy urban art works, either ephemeral or perennial. There are some places where we use to put art works in university gardens because we think that art should be part of our lives. In this paper we will study the aesthetic and social impact of public

* Profesora investigadora del Posgrado en UAM Xochimilco, México.
andreaivich@hotmail.com

* Profesora investigadora de UAM Azcapotzalco, México.
anavicentevidal@yahoo.com

art works in Mexican universities and all over the world to understand the importance of the relation between the art and the public space.

Key words: *Public art, materiality, aesthetic experience, public space, public space appropriation.*

Introducción

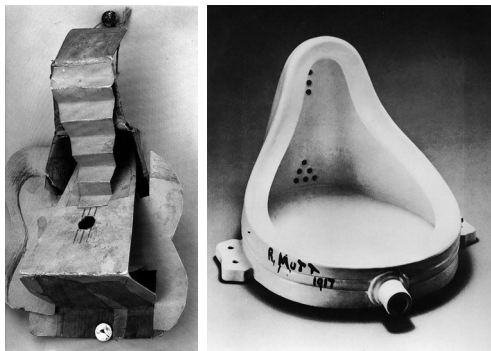
La Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco tiene, desde hace unos años, esculturas en sus jardines, es una idea fenomenal. Otras universidades de México también tienen algunas obras de arte en sus jardines, como la Universidad de las Américas, cuyas esculturas representan hechos históricos u homenajes a personajes de la cultura; la Universidad La Salle Bajío, tiene una escultura que representa un Quijote, del artista Ricardo Motilla Moreno. Pero en la UAM Azcapotzalco se hizo algo diferente: un plan conjunto de arte y diseño de paisaje. En sus jardines se han colocado obras de arte tridimensional, abstractas en su mayoría, en acero, pintado o dejado al natural; en acero inoxidable, o en piedra. Algunas significan algo, pero la mayoría no; estas obras nos hablan simplemente de su materialidad, de su relación con el entorno, de un diálogo entre la forma y el paisaje.

Antes de recorrer las obras de la UAM Azcapotzalco sería bueno recordar la evolución de las obras de arte que se colocan en el espacio público y así entender cómo la creación artística es un testigo de nuestra relación con el tiempo, y cómo los quince artistas mexicanos escogidos para realizar obras tridimensionales en esa casa de estudios concibieron obras que se inscriben en una corriente que viene desde el abstraccionismo, el constructivismo y el minimalismo del siglo xx, fu-

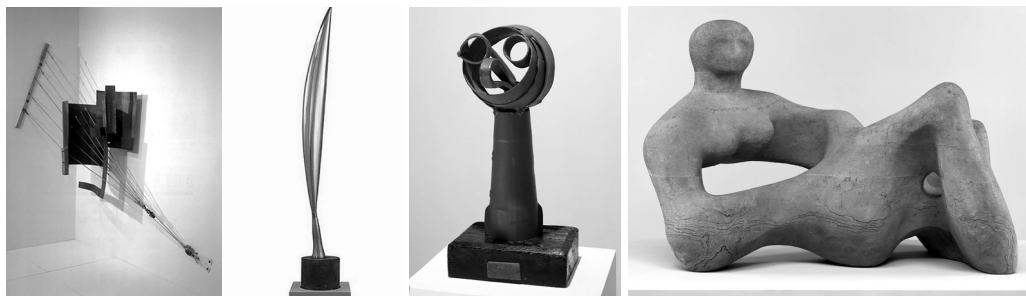
sionándose con tradiciones originarias de México, puesto que viven y trabajan en este contexto artístico y cultural que los determina.

La escultura es una práctica artística tridimensional, que tradicionalmente se realizaba en piedra desbastada o en bronce. Era casi siempre una figura humana vertical sobre un pedestal ubicada en un edificio, plaza o parque. Las vanguardias comienzan a experimentar nuevos materiales como el hierro, el vidrio, la madera, que permiten realizar otro tipo de composiciones más horizontales, más abiertas, extendidas, colgantes o colocadas sobre el suelo, sin pedestal. Además, se rompe con el tema del personaje mítico o religioso, con el héroe o el ciudadano ilustre, y los artistas pueden realizar un arte autorreferencial, abstracto, sin tema o con un tema apenas esbozado. Los artistas pertenecientes a las vanguardias de principios de siglo comienzan entonces a experimentar nuevas maneras de hacer esculturas. Pueden también enfocarse en la pura materialidad de la obra, ya sea en piedra o en acero, o en el equilibrio, la inestabilidad, lo lúdico o lo monumental.

Algunos exponentes de estas nuevas experimentaciones con los materiales y el arte abstracto fueron Pablo Picasso con *Guitarra* de 1912, de acero y alambre (figura 1), Marcel Duchamp con



Figuras 1 y 2.



Figuras 3, 4, 5 y 6.

su Fuente en 1917 (figura 2 en página anterior), algunos constructivistas rusos como Tatlin (figura 3), Brancusi con su *Pájaro en el espacio*, de bronce, de 1927 (figura 4), David Smith, (figura 5) o Henry Moore, con formas curvadas y abiertas, como *Reclumant Figaro*, de 1938 (figura 6) (Collins, 2012).

Después de la Segunda Guerra Mundial el centro del arte y la arquitectura se mueve a Estados Unidos. Las vanguardias artísticas de principios de siglo cuyo centro estaba en París, pasan a Nueva York y, en los años sesenta, surge el Arte minimalista que hereda del Funcionalismo de Gropius y Mies van der Rohe, el lema de *less is more* y del cubismo, neoplasticismo y constructivismo, algunas de sus premisas. Se caracteriza por figuras geométricas tridimensionales, estables y primarias, con economía de lenguaje y medios, sencillez y abstracción. Además, la obra de arte debía ser entendida como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba, por lo tanto, comenzaron a preocuparse por dónde colocar la obra, ya sea en el espacio de exhibición de una galería o en un espacio abierto, como un jardín o un espacio público (Guasch, 2000).

En 1966, Robert Morris escribió "Notes of Sculpture" para la revista *Artforum*, sobre la relación entre la obra, el espectador y el lugar. En *Some Notes on the Phenomenology of Making: the*

search for the motivation, decía que la forma de la obra derivaba del proceso de creación y del material escogido que determina el procedimiento de la creación. Las propiedades del material dictan la manera en que se concibe y ejecuta el trabajo. Cada material viene con sus propios procesos y técnicas y su propio vocabulario (Collins, 2007).

Por ejemplo, la piedra es un material sólido que se asocia con duración, historia, monumentalidad, por lo tanto, siempre se la utilizó para los monumentos, las tumbas, las pirámides y los castillos. En escultura se utilizaba para representar otra cosa, como el mármol blanco que representaba la piel de la mujer, y muchas veces se pintaba de rosa para mayor realismo. Con la aparición de la escultura abstracta y minimalista se dejó de pintar y de utilizar para representar otras cosas, y comenzó solamente a representar su propia materialidad, su color, consistencia, peso, etcétera.



Figuras 7 y 8.



Figuras 9 y 10.

El material más utilizado por los escultores minimalistas fue el acero, que les permitía realizar formas abiertas que desafían la ley de la gravedad. En 1962 Tony Smith creó la obra tridimensional *Die*, un cubo de acero de 1.80 m de lado (figura 7). Había que caminar a su alrededor para experimentarlo y así participar activamente en la experiencia estética de la obra de arte. En 1963, David Smith creó *Cubi vi*, de acero inoxidable (figura 8). Eduardo Chillida forjó esculturas en hierro a la manera tradicional vasca, como el *Peine del viento*, de 1976 (figura 9). Por su parte, Richard Serra creó grandes planos de metal que se sostienen por equilibrio (figura 10) (Collins, 2012).

Las esculturas de acero pueden tener color, pero no se utiliza de la misma manera que en la escultura figurativa que daba mayor realismo a la

figura humana, sino para engañar al ojo, burlar la sensación de gravedad, quitar la atención del material de la escultura. El color puede ser mate, saturado o refractado, para que la obra sea reflejante, absorbente o desmaterializada. Donal Judd, artista minimalista, realizó obras en los sesenta y setenta pintadas de rojo cadmio o azul inteso (figura 11). Anthony Caro realizó obras de metal pintadas con rojo, amarillo, naranja y violeta (figura 12) y Sol Lewitt creó cubos de acero pintados de blanco (figura 13). Muchas de estas obras ya no son realizadas por los artistas sino por técnicos, herreros, máquinas.

Tradicionalmente los Estados financiaban estatuas para construir la memoria de sus naciones, eran monumentos que glorificaban batallas, héroes, mártires de la patria. Estos monumentos no



Figuras 11, 12 y 13.

solamente reflejaban la ideología del que encargaba la obra y la corriente artística del autor de la misma, sino también se convertían en puntos de referencia del paisaje urbano. Con la aparición del arte abstracto los gobiernos comenzaron a encargar obras de arte público monumentales. De esta manera, además de exponerse en mu-

seos y galerías, los artistas minimalistas comenzaron a recibir encargos de alcaldes para realizar obras tridimensionales monumentales para adornar sus plazas, museos, parques y cruceros, que sirvieran para mostrar al mundo la riqueza cultural de sus ciudades.

Artistas minimalistas como Alexander Calder (figura 14), Sol Lewitt (figura 15) y Richard Serra, entre otros, colocaron grandes esculturas coloridas en plazas públicas, algunas de ellas incluso provocaron tanto malestar que los ciudadanos pidieron que las quitaran, como sucedió con *Tilted Arc* de Richard Serra en Nueva York, en 1987 (figura 16). Todas estas obras se convirtieron en hitos del paisaje urbano.

La escultura mexicana del siglo xx tiene una evolución semejante a la de otros países de América Latina. Después de la Revolución Mexicana, los artistas trabajan para el Estado realizando obras como las esculturas del Monumento a la Revolución, de Olliverio Martínez, o el Moreles de Pátzcuaro, de Guillermo Ruiz. En los años cuarenta el espíritu revolucionario va perdiendo fuerza y los artistas comienzan a independizarse de la tutela del Estado. Después de la Segunda Guerra Mundial llegan algunos artistas extranjeros al país y traen nuevas ideas y nuevas técnicas, como Torkill Hansen, danés, que trae la escultura abstracta, y Mathías Goeritz que realiza *El Eco* y las *Torres de Satélite*. A ellos se les suman Helen Escobedo, Manuel Felguérez, González Gortázar y Sebastián, en la búsqueda de nuevos lenguajes abstractos para la escultura. Ya en los años sesenta, surge un "mayor rigor geométrico de la forma, un mayor alejamiento de la figura, así como la incorporación de la policromía" (<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4489/1/197827P17.pdf>, 23).



Figuras 14, 15 y 16.



Figuras 17 y 18.

En México muchas grandes ciudades tienen ya obras de arte público monumental realizadas en concreto o acero, como las *Torres de Satélite*, de Mathías Goeritz, de 1958, realizadas en concreto pintado de colores primarios (figura 17), la obra de Alexander Calder frente al Estadio Azteca, de 1966 (figura 18), las del artista Sebastián (figura 19) y las obras de artistas internacionales y nacionales que conforman la *Ruta de la Amistad*, de 1968, sobre el Periférico Sur de la ciudad de México. Recientemente, el jefe de gobierno de la Ciudad de México organizó un concurso para financiar una obra tridimensional que representara el bicentenario de la Independencia, dándole el primer lugar a la *Estela de Luz* que ya es un hito en el Paseo de la Reforma (figura 20).

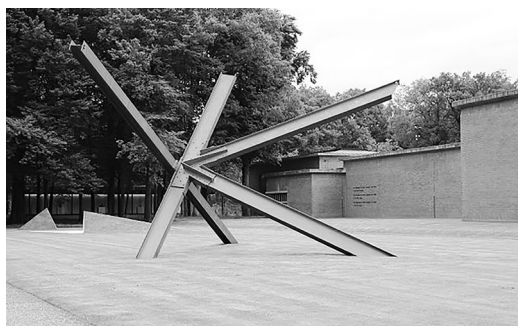
En muchas ciudades del mundo encontramos museos con jardines donde se colocan obras de arte contemporáneo, como el Nasher Sculpture Centre, de Dallas (figura 21), el Museo Kroller Müller, de Holanda (figura 22), el Museo de Israel, de Jerusalén (figura 23), y el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México (figura 24).

En la segunda mitad del siglo xx también comenzaron a colocar obras de arte público en parques

públicos o privados. Uno de los más bellos es el llamado Storm King Art Center, ubicado en el norte de Nueva York, en el valle del río Hudson, en un terreno de 200 ha de campos, colinas y bosques, abierto en 1960, con más de cien obras de artistas del siglo xx. El objetivo de este proyecto fue exhibir en el paisaje obras tridimensionales de gran escala para crear un lugar dinámico donde explorar el arte en la naturaleza. Por ello, cada obra se ha colocado en un sitio que dialoga con su entorno inmediato y con sus vistas lejanas. Hay escultura de muchos artistas como Anthony Caro (figura 25), Alexander Calder (figura 26), Isamu Noguchi (figura 27), el artista mexicano Víctor Contreras (figura 28), Richard Serra, David Smith, Sol Lewitt, Henry Moore, Denis Oppenheim, entre otros (<http://stormking.org>).



Figuras 19 y 20.



Figuras 21, 22, 23 y 24.



Figuras 25, 26, 27 y 28.

Otro lugar que recurre a las esculturas para dialogar con el paisaje es el cementerio, que toma generalmente la forma de parque con senderos, árboles, mausoleos y tumbas. Muchas de éstas eran encargadas a artistas para que embellecieran los mausoleos pertenecientes a personajes importantes o a las tumbas familiares. Estas esculturas eran siempre figurativas y realizadas en piedra o en bronce.



Figura 29.

Con las dos guerras mundiales del siglo xx surgió la necesidad de construir cementerios enormes para los soldados desconocidos muertos en las batallas, cuyos cuerpos no pudieron encontrarse ni enterrarse. De ese modo apareció un arte funerario abstracto y conceptual que intentaba expresar el horror de la muerte colectiva y que utilizaba principalmente elementos arquitectónicos para tal fin. Después de la Segunda Guerra Mundial ya fue inconcebible construir cementerios para los millones de muertos y desaparecidos. Posteriormente, en la década de 1980, a partir de las conmemoraciones por la Segunda Guerra Mundial, muchos países comenzaron a encarar memoriales para recordar a las víctimas del Holocausto a artistas contemporáneos quienes, para poder enfrentar la imposibilidad de representar el horror, realizaron obras tridimensionales

abstractas o conceptuales. Muchos memoriales se ubicaron en los mismos campos de concentración y exterminio (figura 29, en la siguiente página). También se construyeron memoriales en parques, como el de Yad Vashem, en Jerusalén en el que un vagón de tren de los que llevaban prisioneros a Auschwitz se encuentra suspendido en el aire rodeado de vegetación (figura 30, en la siguiente página), o el de Vietnam, en Washington (figura 31), en los que el arte público se entrelaza con el entorno y crea experiencias estéticas intensas. En este último, el muro de granito negro pulido con los nombres de los soldados muertos inscritos en bajorrelieve, refleja tanto a los observadores como al paisaje que está atrás, creando un juego de espejos que integra el presente al pasado, la vida a la muerte. En este último ejemplo se borran los límites entre arte público, arquitectura y diseño del paisaje, para conformar un parque conmemorativo muy evocador.

En América del Sur algunos memoriales en honor a las víctimas de las dictaduras militares de los años setenta tomaron la forma de parques con obras de arte tridimensional, como el Parque de la Memoria en la costanera de la ciudad de Buenos Aires (figuras 32 y 33), y en México, el Memorial a las Víctimas de la Violencia, en el Campo Marte, frente al Paseo de la Reforma, inaugurado



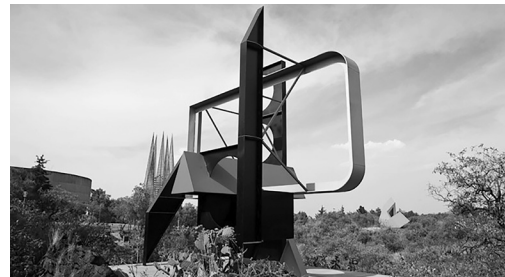
Figuras 30, 31 y 32.

**Figuras 33 y 34.**

en 2013 y compuesto por setenta placas, algunas de acero oxidado, otras espejadas colocadas entre senderos, árboles, fuentes y luces (figura 34).

Por último, llegamos a los parques y jardines que rodean los edificios universitarios. En los países anglosajones es muy común encontrar universidades ubicadas en grandes extensiones de parques y jardines, aunque no es tan común que instalen en ellos obras de arte. En México, el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México integró al arte en algunos muros de edificios como la Biblioteca y el Estadio Universitario, pero en los años ochenta un grupo de artistas creó el *Espacio Escultórico* con varias obras monumentales integradas en el paisaje de lava y vegetación (figuras 35 y 36).

A través de este breve recorrido por la historia del arte tridimensional del siglo xx que ha salido de los recintos de los museos y galerías para colocarse en espacios públicos urbanos y en parques tanto de museos como de memoriales y de universidades, llegamos finalmente al tema que nos interesa analizar, las quince obras tridimensionales que fueron escogidas para formar parte de los espacios públicos de la Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco. Este proyecto, llamado *Elogio al espacio*, pretendía integrar

**Figura 35 y 36.**

al arte con los jardines, los senderos, las bancas y la vegetación del plantel universitario, para así cumplir con la tarea de formar alumnos en el espíritu humanista que inspira a la universidad.

Los artistas escogidos debieron subordinar su obra al terreno designado para la misma, para así "ayudar al reordenamiento y rescate de áreas subatendidas o subutilizadas" (Sáinz, 2012: 20) y dialogar con el entorno, generando nuevas maneras de interactuar con el mismo, con la naturaleza y con las obras, y para "consolidar y perfeccionar las condiciones de los espacios públicos de tránsito, esparcimiento y contacto intersubjetivo de la comunidad UAM" (Sáinz, 2012: 21).

Para unificar criterios estéticos, volumétricos y de materiales, se pidió a los artistas que sus obras tuvieran un volumen promedio de 4 x 2 x 2 metros, que fueran realizadas en concreto



Figuras 37, 38 y 39.

armado o acero al carbón y que no rebasaran el presupuesto asignado para cada una. Finalmente, el concreto fue utilizado para realizar las bases de algunas de las obras, y el acero al carbón fue utilizado por trece de los artistas, uno de ellos usó el acero inoxidable y dos de ellos usaron piedra en sus obras. Algunas de las obras se ubicaron en los jardines de la universidad, otras en senderos y otras en patios. Hay tres de ellas que comparten el mismo jardín creando un diálogo interesante entre ellas, otras dos están enfrentadas en un jardín más pequeño y más cerrado, y las restantes se encuentran ubicadas frente a edificios, sobre césped o sobre pavimentos. Una sola, por estar suspendida en el aire, se ubica en un patio cerrado, creando una constelación de piedritas sobre los estudiantes que pasan por allí.

Gilberto Aceves Navarro (1931) realizó la obra *Pérgola*, en acero al carbón, colocada en un sendero que llega a uno de los edificios y lo atraviesa por los costados de una escalera. La obra parecería obligar a los caminantes a desviarse para continuar el camino por uno de esos costados. También es posible entrar y salir de la obra puesto que es una forma abierta. Parece un joven parado frente a una mesa de trabajo. Es una obra diná-

mica y ligera, aunque de grandes dimensiones, heredera de las obras minimalistas de Calder o de Anthony Caro, por citar a algunos (figura 37).

Gabriel Macotella, (1954), discípulo de Aceves Navarro, realizó una obra en acero al carbón natural llamada *Estructura orgánica*. Está ubicada en un jardín sobre una base de concreto que sirve de banca para los estudiantes. Al estar ubicada en el mismo jardín que la de su maestro, parecería estar en contacto con él a través del tiempo y el espacio (figura 38).

Ivonne Domenge realizó la obra *Uroboros*, en acero al carbón natural, con forma de serpiente que se muerde la cola, aunque muy estilizado. Consta de dos aros deformados, de gran espesor, de tal modo que parecen muy pesados al mismo tiempo que desafían las leyes de la gravedad. Se ubican en un rincón formado por dos edificios y sobre un montículo de pasto (figura 39).

Kiyoto Ota, (1948) de origen japonés, realizó *Primavera*, en acero al carbón natural, de formas redondeadas casi bidimensionales y colocadas en un jardín del plantel. Estas dos obras son similares en cuanto a lenguaje formal y espacial, si bien sus autores provienen de universos culturales diferentes y generaciones diferentes (figura 40).



Figuras 40, 41 y 42.

Fernando González Gortázar realizó *La Serpentina II*, en acero al carbón pintado de negro, blanco y rojo (figura 41). **Manuel Felguérez**, mexicano nacido en 1928, realizó la obra *Dos soluciones*, en acero al carbón, pintado de negro y una base de concreto. Es una obra complicada, con partes en equilibrio que semejan a una máquina (figura 42).

Águeda Lozano, chihuahuense, realizó una obra de acero al carbón pintado de negro, llamada *A tí poeta-Homenaje a Max Jacob*. Es una obra abstracta, pero casi figurativa puesto que parece una figura vertical que camina sobre el pasto (figura 43).

Vicente Rojo, nacido en 1932, de origen catalán, realizó *Primera letra*, en acero al carbón pintado de azul. Es una forma abstracta vertical ubicada frente a la entrada de la División de Ciencias Básicas e Ingeniería. Estas dos obras utilizan el color para enfatizar la experiencia estética (figura 44). También la obra *Katún* en acero al carbón natural, de **Brian Nissen**, de origen inglés, nacido en 1939, es vertical y parece un tótem colocado sobre una base cilíndrica de concreto que sirve de banca. Estas tres piezas son figurativas, puesto que sus temas son fácilmente reconocibles (figura 45).



Figuras 43, 44, 45 y 46.



Figuras 46.

Manuel Marín, mexicano nacido en 1951, realizó *Las tres gracias* en acero al carbón natural, y la colocaron en el jardín entre los árboles. Es una obra figurativa, de tres personajes que parecen saltar sobre olas de concreto que funcionan como bases. Es la única obra compuesta por tres elementos separados entre sí, y de esta manera crea un conjunto con el que los alumnos pueden descansar entre las figuras y dialogar con ellas. Estas formas casi humanas tienen mo-

vimiento y ligereza, y nos recuerdan a las obras en acero del artista israelí Menashe Kadishman (figura 46).

Naomí Siegmán, de origen norteamericano, realizó la obra *Rehilete*, en acero al carbón natural, sobre una base rectangular de concreto, en uno de los jardines del plantel. Es una obra lúdica, puesto que los espectadores pueden entrar en ella, apoyarse o sentarse (figura 47).



Figuras 47 y 48.

Jeannette Betancourt, de origen puertorriqueño, nacida en 1959, creó la obra *Otoño*, que consta de unas hojas de acero al carbón natural que parecen haber caído de los árboles en ese mismo instante que uno las observa. Es una obra figurativa, pero muy estilizada y lúdica. Estas dos obras realizadas por artistas femeninas, comparten el interés por realizar obras figurativas pero muy estilizadas, en las que el tema se percibe claramente, pero de una manera poética a la vez que monumental. Ambas están integradas al paisaje circundante, aunque la primera se apoya sobre un zócalo de concreto y la segunda posa las puntas de sus hojas sobre la tierra (figura 48).

Perla Krauze, mexicana nacida en 1953 y **Marina Lascaris**, nacida en Grecia en 1950, son las dos artistas que utilizaron la piedra en sus obras. La primera realizó la obra *Constelación #18*. Para ello utilizó piedras pequeñas de tezontle sostenidas por cables de acero sobre uno de los patios de la universidad (figura 49). La segunda utilizó piedra de recinto para realizar una especie de estela maya o menhir, del color blanco de la piedra, que llamó *La piel del mar* (figura 50).

Finalmente, **Juan Manuel de la Rosa**, zacatecano, también realizó una obra que, como estas otras dos, destaca de las demás por ser de otro formato, en este caso una plancha de acero inoxidable pegada a un muro con una pieza separada del resto que sirve de banca, llamada *El desierto como impulso y reflexión* (figura 51).

Todas estas obras nos interpelan con su presencia en el espacio público de la universidad, con sus formas y su materialidad. Nos hablan de nuestro tiempo, puesto que se inscriben en corrientes artísticas que comenzaron en el siglo xx, con las vanguardias que rompieron con las tradiciones del arte occidental y se aventuraron



Figuras 49, 50 y 51.

a proponer nuevas maneras de ver el mundo y representarlo. Estos artistas mexicanos de nacimiento o por adopción, poblaron los jardines y los patios con sus obras para quitarles el anonimato y la sensación de que todos los espacios de tránsito son no-lugares. Pero además, con su materialidad, nos hablan de la permanencia, frente al tiempo acelerado en el que vivimos en la actualidad, donde todo se materializa y se desvanece en el aire, por último, pareciera que las obras nos llaman a convivir con ellas entre los edificios de concreto y la vegetación, entre las creaciones humanas y las creaciones de la naturaleza, pero también a hacer una pausa en el quehacer universitario para gozar estéticamente de las formas y los volúmenes concebidos por estos talentosos artistas. Finalmente, el arte y la cultura son una de las formas que tenemos los universitarios para resistir a la barbarie de la violencia que nos socava cotidianamente y que amenaza con apoderarse del mundo en que vivimos.

Bibliografía

- Collins, Judith (2007). *Sculpture today*. Londres: Phaidon Press Inc.
- Felguérez, Manuel. "Escultura mexicana contemporánea", tomado de <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4489/1/197827P17.pdf>>.
- Guasch, Anna María (2000). *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Ibáñez Villalobos, Paloma (2012). Elogio al espacio. *Intervenciones escultóricas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.
- Young, James (1993). *The texture of Memory*. New Haven, Yale University Press. Disponible en: <<http://stormking.org>>.

Imágenes

1. Pablo Picasso, *Guitarra*, 1912. <<https://es.pinterest.com/pin/463800461611849646/>>.
2. Marcel Duchamp, *La fuente*, 1912. <<http://static.minutouno.com/adjuntos/150/imagenes/007/674/0007674724.png>>.
3. Tatlin, 1917. <<http://cdn.20m.es/img2/recordes/2012/06/22/66274-403-550.jpg>>.
4. Brancusi, *Pajaro en el espacio*, 1912. <<http://arte.laguia2000.com/wp-content/uploads/2014/11/P%C3%A1jaro-en-el-espacio-de-Brancusi.jpg>>.
5. David Smith, *Cabeza agrícola*, 1933. <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/agricola-head-cabeza-agricola>>.
6. Henry Moore, *Recumbent Figure*, 1938. <http://www.tate.org.uk/art/images/work/N/N05/N05387_10.jpg>.
7. Tony Smith, *Die*, 1962. <<http://blog.sevenponds.com/wp-content/uploads/2013/08/die-tony-smith.jpg>>.
8. David Smith, *Cubi vi*, 1963. <[9. Eduardo Chillida, *El peine deviento*, 1976. <<http://e04-elmundo.uecdn.es/assets/multimedia/imagenes/2015/07/20/14374097613260.jpg>>.
 10. Richard Serra, *Berlin Curves*, 1986. <\[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Serra,_Berlin_Curves,_Stahl,_1986.jpg\]\(https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Serra,_Berlin_Curves,_Stahl,_1986.jpg\)>.
 11. Donald Judd, *Stack*, 1972. <\[http://lsinzelle.free.fr/france/saint_etienne/muse_st_etienne/muse_st_etienne.htm\]\(http://lsinzelle.free.fr/france/saint_etienne/muse_st_etienne/muse_st_etienne.htm\)>.
 12. Anthony Caro, *Month of May*, 1963 <<http://www.anthonycaro.org/Gallery-Pic.asp?WorkID=833>>.
 13. Sol Lewitt, *Cubos*. <<http://es.paperblog.com/sol-lewitt-minimalismo-y-arte-conceptual-645469/>>.
 14. Alexander Calder, *Sol Rojo*, 1966. <<http://www.mexico68.org/es/esculturas/i01.html>>.
 15. Sol Lewitt, *White Cubes*, 1991, <\[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Open_Cubes.jpg\]\(https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Open_Cubes.jpg\)>.
 16. Richard Serra, *Titled Arc*, 1987. <\[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/02/Titled_arc_en.jpg\]\(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/02/Titled_arc_en.jpg\)>.
 17. Mathias Goertiz, *Torres de Satélite*, 1958.
 18. Alexander Calder, 1966, *Sol Rojo*.
 19. Sebastián, *El Caballito*.
 20. *Estela de luz*, 2010.
 21. Jardín de esculturas del Nasher Sculpture Center, Dallas. <<http://www.nashersculpture-center.org/>>.
 22. Museo Kroller Müeller, Holanda. <\[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a5/Entrance_Kr%C3%B6ller-M%C3%BCller_Museum.JPG/1200px-Entrance_Kr%C3%B6ller-M%C3%BCller_Museum.JPG\]\(https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a5/Entrance_Kr%C3%B6ller-M%C3%BCller_Museum.JPG/1200px-Entrance_Kr%C3%B6ller-M%C3%BCller_Museum.JPG\)>.
 23. Museo de Israel, Jerusalén. <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=715743>>.
 24. Obras en los jardines del Museo de Arte Moderno <<http://www.lilianasalvo.com/2012/12/escultura-urbana.html>>.](https://upload.

</div>
<div data-bbox=)

25. Anthony Caro, Storm King Art Center.
<<http://stormking.org>>.
26. Alexander Calder, Storm King Art Center.
<<http://stormking.org>>.
27. Isamu Noguchi, Storm King Art Center.
<<http://stormking.org>>.
28. Víctor Contreras, Storm King Art Center.
<<http://stormking.org>>.
29. Dachau, Alemania, De Diego Delso, CC BY-SA 4.0 <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=47645909>>.
30. Yad Vashen, Jerusalén <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3a/Yad_Vashem_Israel_Memorial_Deportees.jpg>.
31. Memorial de Vietnam, Washington. <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Vietnam_war_memorial.jpg>.
32. Parque de la memoria, Buenos Aires, foto de Andrea Marcovich Padlog.
33. Parque de la memoria, Buenos Aires, foto de Andrea Marcovich Padlog.
34. Memorial de la Víctimas de la Violencia, CD-MX. <<http://www.obrasweb.mx/arquitectura/2013/04/05/inauguran-el-memorial-a-las-victimas-de-la-violencia>>.
35. Espacio escultórico CU. <<http://s3.amazonaws.com/foto-capital2/fotos/1825/original/concurso%20ciudad%20de%20mexico.jpg>>.
36. Espacio escultórico CU. <<https://media.timeout.com/images/100694137/image.jpg>>39.
<<http://elogioalespacio.azc.uam.mx/8.html>>.
37. UAM-A, foto de Ana Isabel Vicente Vidal.
38. UAM-A, foto de Ana Isabel Vicente Vidal.
39. <<http://elogioalespacio.azc.uam.mx/fotos/9-a.jpg>>.
- 40-51. UAM-A, foto de Ana Isabel Vicente Vidal.



CONVOCATORIA

un año de diseñarte mm1, No. 20 año 2018

El *anuario un año de diseñarte mm1*, es una publicación del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo, que tiene como propósito fortalecer la reflexión y la difusión de temáticas sobre el diseño y el arte; su interrelación y prospectiva, desde un enfoque contemporáneo en un espacio de discusión global.

Esta revista incluye artículos originales, individuales o colectivos, que son el resultado de investigaciones relacionadas con temas sobre el diseño y su interrelación con cultura, educación y semiótica de la imagen, que bien puede ser desde el punto de vista de la transdisciplina; aceptando la colaboración de diseñadores, artistas, historiadores, humanistas, escritores, científicos y críticos de arte entre otros, ya sean nacionales o extranjeros.

Requerimientos para la publicación:

1. Los artículos deben ser inéditos y no estar sometidos simultáneamente a dictamen en otra publicación.
2. Los trabajos deberán ser enviados por correo electrónico en formato Word.
3. TEXTO:
 - La extensión deberá ser mínimo de 4000 palabras y con un máximo de 8000 palabras, a doble espacio (1.5 interlineado) con tipografía Times New Roman de 12 puntos, en mayúsculas y minúsculas, con márgenes de 2.5 cms. a cada lado y sangrías 2.5 cms.
 - Se debe incluir al principio del artículo un resumen, con una extensión máxima de 100 palabras (español e inglés).
4. IMÁGENES:
 - Incluir al menos 3 palabras clave, (español e inglés).
 - Las imágenes que ilustren el texto (planos, dibujos, fotografías, cuadros y gráficas) deberán ser de buena calidad (300 dpi).
 - Deben ser incluidas en el texto y adicionalmente entregadas por separado en archivo digital (jpg, tiff, etc.), no deberán exceder el 50% de la extensión del artículo.
 - Deben estar numeradas progresivamente, e incluir un pie de foto en donde se indique nombre o título y fuente.
5. Las notas al pie de página con numeración correspondiente.

6. Referencias bibliográficas deberán redactadas conforme a la APA.
 - ABBEY, Bruce y R. Dripps (1982) "Analyzing Organizational Schemes", Journal of Architectural Education, Volume xv, No.2, Winter, New York, Ed. A.C.S.A. pp. 14-16.
 - GRASSI, Giorgio (1984) "Capacidad analítica de la arquitectura" en Patetta, Luciano, Historia de la Arquitectura, Antología, Crítica, Madrid, Ed. H. Blume, pp. 53, 54.
7. Para conservar el anonimato del autor al someter un artículo al arbitraje, el autor o autores deberán anexar un documento aparte con los siguientes datos:
 - Título del trabajo,
 - Nombre completo del autor(es) con apellidos,
 - Referencia académica o profesional,
 - Último grado académico e institución a la que pertenece,
 - Domicilio postal, teléfono de contacto y correo electrónico.

Arbitraje

Los artículos enviados serán sometidos a dictamen, el Comité Editorial de la revista solicitará a dos especialistas, quienes pueden decidir sobre su publicación. En caso de recomendar la publicación, sugerirán si los artículos propuestos deberán ser publicados sin modificaciones, si requiere algún tipo de ajuste o sino es apto para su publicación. La resolución se remitirá por escrito a los autores.

Fecha límite de recepción de trabajos

30 de junio 2018

Envío de artículos a: mm1.revista@gmail.com

Con copia a: acardenas_fotografo@hotmail.com y mtor@correo.azc.uam.mx

Editores responsables:

Mtra. María Teresa Olalde R. y Mtro. Alejandro Cárdenas Tapia

Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco
Av. San Pablo 180, Col Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, 02200, Ciudad de México. Tel. 5318-9179

Universidad
Autónoma
Metropolitana 
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**



/// DOSSIER ARTÍSTICO



LUIS ARGUDÍN



Pintor conocido por su pintura de naturalezas muertas simbólicas, de Vanitas, y por su tratamiento contemporáneo del Diluvio... Nacido en la CDMX, Argudín con estudios en licenciatura en el Hornsey College of Art (Londres) y de Maestría en la Universidad de Essex (Inglaterra). Es maestro de tiempo completo de Teoría del Arte en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM.

Argudín comenzó su carrera como pintor abstracto y posteriormente fue cambiando hacia una pintura de un realismo crudo y muy personal en la construcción de naturalezas muertas con profundas referencias simbólicas, conectadas con el tema del Vanitas, pintura de objetos, naturalezas muertas, pero muy vivas que aluden a la muerte y la vanidad de cualquier logro y riqueza que ofrece la vida. Con un estilo vigoroso y fluido, ha pasado de pintar objetos a una serie de cuadros alrededor del tema del Diluvio, donde cuerpos desnudos se planatan frente a paisajes del diluvio, en una refe-

rencia a la fotografía erótica del siglo XIX, donde los modelos posaban frente a escenografías pintadas en los primeros estudios de fotografía.

Su trabajo ha recorrido los géneros de la naturaleza muerta, el paisaje, el retrato, el desnudo, siempre con una fuerte carga simbólica y una visión muy propia y personal.

Es miembro del Sistema Nacional de Creadores y ha sido acreedor a becas como la Pollock Krassner (NY) en pintura, y la Fulbright, como artista visitante en la Universidad de Rochester, NY. Con más de 30 exposiciones individuales entre ellas en El Palacio de Bellas Artes, en el museo de Hacienda (ex Arzobispado), en el Museo del Chopo, el Museo de Sonora MUSA y en 2014 participó en la exposición titulada "El hombre al desnudo, dimensiones de la masculinidad desde el 1800", organizada por el Museo Nacional (MUNAL), y el Museo de Orsay, París, Francia.



"Paraguas I" (detalle del tríptico), óleo/tela, 160 x 140 cm, 1991.



"El pintor en el desierto", óleo/tela, 220 x 185 cm, 1992.



"La vista lo toca todo", óleo/tela, 160 x 65 cm, 1992.



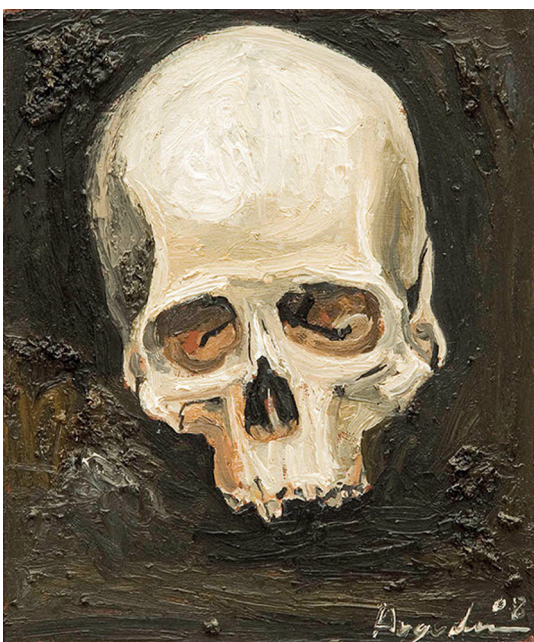
"Vanitas, columna", óleo/tela, 150 x 60 cm, 1990.



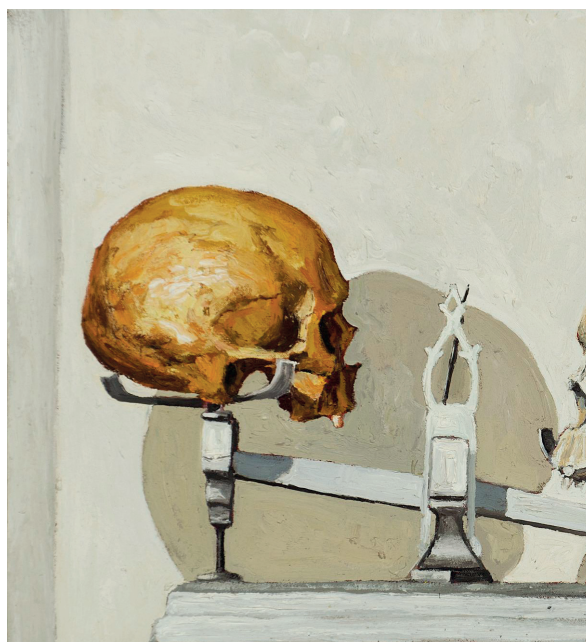
"Cráneo en Rochester", óleo/tabla,
120 x 60 cm, 1993.



"Sol-Luna", óleo/tabla, 40 x 120 cm, 2008.



"Serie Blackbox" óleo/tela, 40 x 30 cm, 2008.



"Balanza", óleo/tela, 40 x 60 cm, 2009.



"Serie Blackbox", óleo/tela, 30 x 40 cm, 2008.

"Topografía grande", óleo/tabla,
180 x 180 cm, 2016.



"Topografias chico I", óleo/tabla, 50 x 40 cm, 2017.



"Topografias chico IV", óleo/tabla, 40 x 50 cm, 2017.







"Topografias chico v", óleo/tabla, 50 x 40 cm, 2017.



"Topografías chico VIII", óleo/tabla, 50 x 40 cm, 2017.



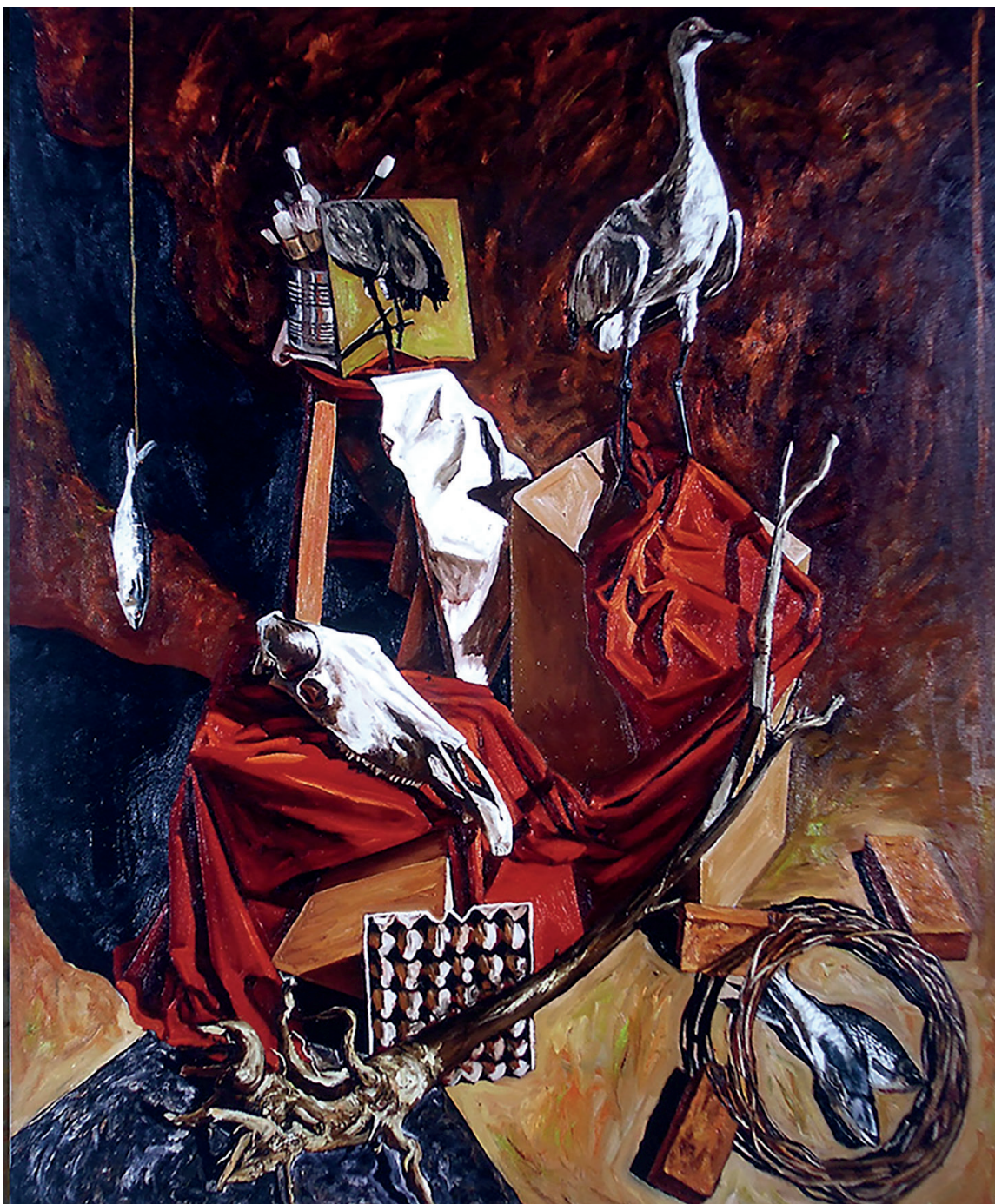
"Gran naturaleza muerta I", óleo/tela, 180 x 180 cm, 2002.



"Gran naturaleza muerta III", óleo/tela, 180 x 180 cm, 2002.



"Teatro de la mente", óleo/tela, 40 X 30 cm, 1994.



"Retablo", óleo/tela, 220 X 185 cm, 1991.



“El pintor en la ciudad”, óleo/tela, 140 x 160 cm, 1992.



"El pintor en la jungla", óleo/tela, 220 x 185 cm, 1993.



"Personaje", óleo/tela, 70 x 50 cm, 1999.

"Diluvio Topografía", óleo/tabla, 50 x 40 cm, 2017.

Argudin





"Panorama Paraíso" (proyecto Akaso), óleo/tela, 360 x 970 cm, 2008.





Impreso en agosto de 2018 en los Talleres de Tinta Negra
Editores, ubicados en 2da. Modesto Lechuga No. 13
CP. 09200, Ciudad de México.
Para su formación se utilizó
la fuente Frutiger 7, 9, 10, 13 y 18 puntos.
Tiraje: 500 ejemplares más sobrantes para reposición.

un año de diseñarte
mm1