

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DISEÑO Y PROYECTO

NÚMERO 2



La esencia del diseño.

[Las incursiones franciscanas por la gran Chichimeca.](#)

La expresión del Diseño Gráfico.

[Entre el ser y el hacer.](#)
Entre el ser y el hacer de María Izquierdo.

[Fernando Leal, entre el ser y el hacer.](#)

Los ex-libris en San Luis Potosí.

[Sobre la Heráldica.](#)

Un nuevo pensamiento visual, la infografía.

**SEMINARIO DE
INVESTIGACIÓN
DISEÑO Y PROYECTO
NÚMERO 2**

SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DISEÑO Y PROYECTO

NÚMERO 2

RECTOR DE LA UASLP

Lic. Mario García Valdez

SECRETARIO GENERAL

Arq. Manuel F. Villar Rubio

DIRECTOR DE LA FACULTAD DEL HÁBITAT DE LA UASLP

Dr. en Arq. Anuar Kasis Ariceaga

SECRETARIA ACADÉMICA DE LA FACULTAD DEL HÁBITAT

Arq. Ma. Dolores Lastras Martínez

COORDINADOR DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO DEL HÁBITAT

Dr. Fernando García Santibañez Saucedo

COORDINADORA DEL SEMINARIO DISEÑO Y PROYECTO

M.A.V. Carla de la Luz Santana Luna

DISEÑO GRÁFICO

D.G. Nitzquia K. Cervantes Rosales/ Cynthia Gisela Castillo Vargas

IMPRESO EN:

Talleres Gráficos de la UASLP

Presentación

COORDINADORA DEL SEMINARIO

CARLA DE LA LUZ SANTANA LUNA
Facultad del Hábitat



La creación de este seminario en Instituto de Investigación y Posgrado de la Facultad del Hábitat, fortalece las actividades académicas, ya que apoya a los alumnos de la Maestría en Ciencias del Hábitat en las áreas de arquitectura, historia del arte mexicano, diseño gráfico, gestión y diseño de producto y administración de la construcción y gerencia de proyectos. Participan profesores investigadores interesados en la temática de diseño y proyecto.

El modelo del seminario permite el desarrollo de trabajos de investigación en cada uno de los programas del posgrado de la facultad. Fue aprobado en agosto por el Consejo de Posgrado del Instituto de Investigación y Posgrado del Hábitat. Y fue confirmado para su oferta a los alumnos en el ciclo escolar 2007.

Tiene las siguientes características

Los proyectos están dirigidos por investigadores que pertenecen a los cuerpos académicos de la facultad.

Los proyectos están dirigidos por investigadores que pertenecen a los cuerpos académicos de la facultad.

Pueden participar alumnos de cualquier programa del posgrado, lo que les permite obtener sus créditos extracurriculares.

Acepta la integración de profesores investigadores de otras facultades o instituciones según se requiere en algún proyecto.



Participan ponentes invitados.

Aborda temáticas de discusión, bajo un calendario preestablecido y con metas a cumplir, que los participantes conocen con anticipación.

Cada alumno investiga sobre su proyecto, selecciona las lecturas y las hace llegar a todos los integrantes del seminario, para que las lean antes de la sesión. El participante expone su tema en la sesión acordada y los presentes realizan preguntas, lo que permite una retroalimentación y amplitud del proyecto.

Se permite el trabajo individual o en equipo según sea el caso del proyecto. La investigación se puede realizar de forma interdisciplinaria o multidisciplinaria.

Índice

8	La Esencia del Diseño.
15	Las Incisiones Franciscanas por la gran Chichimeca.
22	La Expresión en Diseño Gráfico.
32	Entre el Ser y el Hacer.
44	Entre el Ser y el Hacer de María Izquierdo.
52	Fernando Leal, Entre el Ser y el Hacer.
62	Los Ex Libris en San Luis Potosí.
00	Sobre la Heráldica.
00	Un nuevo Pensamiento Visual La Infografía.

La Esencia del Diseño

FERNANDO GARCÍA SANTIBAÑEZ
MAYGUALIDA ALBA AGUILAR
Facultad del Hábitat

En casi todas las actividades realizadas por el ser humano encontramos en sí unacarga de diseño pues cada una pretende cumplir con un fin determinado.

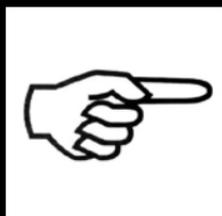


Fig. 1

Figura 1
Señal de mano que indica al diseño como designación.



A través de los años, el concepto de `diseño` se ha utilizado de muy diversas maneras, al aplicarlo como solución a una gran cantidad de problemas a los que se ha enfrentado el hombre. Tal aptitud nos ha llevado a considerar a todo ser humano como un diseñador natural, al exhibir de manera innata (aparentemente) esta cualidad. Debido a esto, al querer llegar a un acuerdo sobre el preciso significado de diseño, surge una serie de confusiones sobre qué habría de entenderse por este término. La ambigüedad para definirlo ha llegado hasta la naturaleza de su acción profesional, lo que genera frecuentemente desorden y confusión, incluso en quienes ejercen esta interesante actividad. Esta confusión es probablemente suscitada por el desconocimiento de su origen. Las raíces etimológicas de diseño están en los vocablos italianos di y segno. El primero se refiere a lo perteneciente a, mientras que el segundo hace referencia a signo o señal. Estos componentes forman en su conjunto la palabra `designio`, implicando de este modo la decisión manifestada a través de un signo que lo distingue de las demás opciones, para comprender su significado natural al concluir en pocas palabras que diseñar es designar (figura 1).

A partir de este momento, el diseño ha ampliado su significado al hacer más compleja su comprensión integral y al verse influido por diversos ámbitos interpretativos. Con el fin de aclarar su significación y comprender su naturaleza, habremos de enfocarnos a sus atributos principales y a las cualidades que lo distinguen de otros vocablos similares.



Fig. 2

En casi todas las actividades realizadas por el ser humano encontramos en sí una carga de diseño, pues cada una pretende cumplir con un fin determinado. Dicho de este modo, es difícil incluir en una sola definición sus múltiples acepciones. Percibimos sin embargo, la existencia de varias interpretaciones que se vinculan con el diseño, entre las que, además de las mencionadas con anterioridad, encontramos otras 10 que contribuyen al enriquecimiento de su comprensión.

El primer significado del diseño se refiere a la intención; el propósito se enfoca a satisfacer una necesidad palpable, o tal como lo refiere el diseñador Víctor Papanek: “La exactitud relativa que pueda facilitar un diseño, dependerá del significado (o intencionalidad) que nosotros le demos a la ordenación” (figura 2).

La segunda interpretación del diseño es el concepto, que es el pensamiento elegido como más apto en la mente del diseñador para concebir una solución. Si la función de resolver problemas es la parte fundamental del diseño, la capacidad de visualizar respuestas como elementos interpretativos es el principal motivo a manifestar en el diseñador, iniciándose éstas a través del concepto.

El tercer significado del diseño es la invención, esta es la creación generada en la mente a través de una propuesta original, modesta o revolucionaria, que solucione un problema, aunque en principio la clave para crear cualquier invento creativo e innovador será la observación, tanto la curiosidad como la reflexión permitirán evaluar la validez e importancia que presente esa idea central.

Figura 2
Detalle de *La creación de Adán*, de Miguel Ángel, que indica al diseño como creación.

La siguiente interpretación del diseño será proceso, entendido como el desarrollo de etapas consecutivas que pretenden alcanzar un fin determinado. En opinión del diseñador Bruno Munari, este ordenamiento es el desarrollo de un proceso mental elemental o complejo. Así, todas aquellas actividades que han sido planteadas a través de un proceso integral habrían de ser también llamadas diseño. El quinto significado de diseño hace referencia a la composición, que es poner cosas en relación con otras. La distribución equilibrada de diferentes elementos es el resultado de la acción formada en un conjunto armónico que habría de ser entendida como diseño. Para generar armonía en una composición es necesario dominar el vacío, el peso, el contraste, el ritmo, el equilibrio, los niveles de atención, la proporción, la unidad, la variedad, entre otros (figura 3).

La representación gráfica es la sexta interpretación del diseño. Entendida como la configuración visual de los grafismos que ayudan a aclarar la idea generada; nos sirve para visualizar con mayor claridad la solución del problema enfrentado. No deberemos confundirlo con un simple dibujo, sino más bien asimilarlo como una herramienta que permite llegar al producto final deseado al tener la facultad de comprender la forma previa a su materialización.

Como séptimo significado del diseño tomaremos la estrategia, la cual es el plan de desarrollo para llevar a cabo eficientemente intervenciones confrontativas de tipo general. La estrategia se encargará de preparar y planear el desarrollo de cada elemento



Fig. 3



Fig. 4

Figura 3
Retablo de los Arcángeles
en el templo de El Carmen
en San Luis Potosí, que in-
dica al diseño como com-
posición.

Figura 4
Figura de la Piedra del Sol
que indica al diseño como
actividad.

relacionado con una acción, apoyándose de la táctica como método para llevarla a cabo.

Entre estas dos encontramos a la logística, que es la parte que se concentra en el desenvolvimiento de los medios necesarios para alcanzar un fin.

Comprendemos la octava interpretación del diseño como proyecto. Este es la presentación de ejemplos apegados lo más posible a la realidad con el fin de comprobar la solución del problema. Básicamente la acción de proyectar consiste en proponer una idea para su futura ejecución.

El noveno significado del diseño es entendido como objeto, obra o producto, con lo que cualquier creación acabada se manifiesta como diseño en la realidad. El producto bien diseñado debe adaptarse a las necesidades, gustos y deseos del consumidor; por ello, un diseño es un elemento imprescindible para determinar la buena calidad de un producto. De este modo, sólo la calidad de una obra permite interpretarla como diseño.

La décima interpretación contemplada como diseño es enfocada hacia su actividad, que es el conjunto de conocimientos y experiencias que se constituyen y se ejercen a través de una aptitud plena en cada uno de esos trabajos. Dos atributos conforman al diseño en esta interpretación: la aptitud y la actitud.

La aptitud, junto con la actitud de generar una respuesta acorde a la necesidad manifiesta, son sinónimos del dominio y la capacidad para emplear la ex-

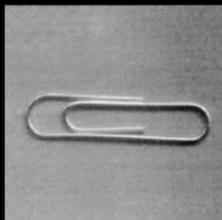


Fig. 5

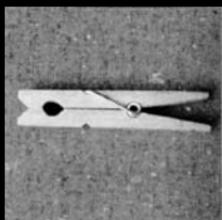


Fig. 6

perencia y la información, requisitos fundamentales para establecer correctamente el problema enfrentado. (figura 4).

Si tenemos en cuenta la variedad de opciones interpretativas del diseño, anteriormente expuestas, podemos definirlo como la actividad cultural gestada en la mente de un individuo con la que se resuelven óptimamente los problemas enfrentados, mediante soluciones sencillas, funcionales y atractivas que permiten —a través de un mínimo esfuerzo y costo posible— simplificar y hacer más comfortable la vida. Diseñar es hacer bien las cosas, es resolver problemas, es decidir. Podemos establecer que el diseño es en sí, un medio más que un fin. (figura 5).

Asimismo, si la necesidad es considerada la madre de toda invención así como del diseño, esta misma necesidad es la clave que activa el proceso creativo para resolver el problema enfrentado. La necesidad ha sido interpretada como “aquello que no es pero debe serlo”, y “lo que no se tiene pero se debe tener”. Desde esta perspectiva, Francisco García Olvera, comenta que existen cuatro elementos que se manifiestan en tres momentos de este mismo concepto: carencia o urgencia, conciencia y exigencia, con los cuales se llega a aclarar en cierto modo la verdadera naturaleza de esa necesidad.

Las distintas soluciones de diseño que ha producido el ser humano llevan en sí mismas una carga de error que ha sido matizada con el todo, y por tanto hace que estemos habituados a convivir directa o indirectamente con él.

Figura 5

Clip que indica al diseño como un medio, no como un fin.

Figura 6

Gancho de ropa que indica que todo diseño nace de una necesidad.



Fig. 7

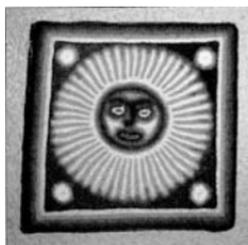


Fig. 8

Figura 7
Imagen de ajustes en te-
levisor que optimizan su
diseño.

Figura 8
La belleza también es un
importante factor dentro
del diseño.

No obstante, podemos considerar al error como positivo, si se genera a partir de él una continuidad en las futuras propuestas del mismo diseño, donde se atiendan los cambios que debieran existir si se propone una nueva solución con mayor (y a veces también con menor) nivel de eficiencia para resolver dicho problema.

De manera similar, si bien muchas soluciones humanas adecuadas que se han generado por una situación casual o accidental se les ha llamado diseño, dicho fundamento es explicado en parte por Christopher Jones al hacer referencia a dos métodos que son frecuentemente usados en el desarrollo de diseños denominados como la caja de cristal y la caja negra. Podemos afirmar, según estos dos procesos, que se diseña cada vez que se tiene una necesidad definida, esto significa que casi todas las actividades que pretendan atender un requerimiento, poseen algo de diseño.

Suele señalarse como requisitos básicos del diseño, a todo resultado concebido y plasmado en la mente o en las obras, que además de resolver correctamente el problema requerido, manifiesta como característica esencial ser funcional, bello y expresivo. Estas propiedades permiten considerar de manera permanente la incidencia de cualquier signo que se presente en un espacio manifestado por su expresividad, no olvidan que toda obra es un medio para lograr un fin. Ante esto, algunas peculiaridades que se considerarían importantes en el diseño, descritas sin jerarquía de importancia, habrían de ser:

LECTURAS RECOMENDADAS

Potter, Norman. Qué es un diseñador: objetos, lugares, mensajes, Barcelona, Paidós, Colección Estética # 27, 1999.

Zimmerman, Yves. Del diseño, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.

Munari, Bruno. El arte como oficio, Barcelona, Labor, 1991.

García Olvera, Francisco. "Definición general del diseño", Magenta, Revista de Diseño núm. 2, Guadalajara, México 1984.

Jones, John Christopher. Métodos de diseño, Barcelona, Gustavo Gili 1982.

- Que haya nacido de una necesidad (figura 6).
- Que sea funcional.
- Que sea reutilizable.
- Que sea expresivo.
- Que sea sencillo.
- Que sea económico.
- Que sea reciclable.
- Que sea de fácil identificación.
- Que sea distinguible entre otros similares.
- Que sea original.
- Que sea versátil.
- Que tenga un orden en sí mismo.
- Que tenga una estructura.
- Que requiera de ajustes técnicos para funcionar correctamente (figura 7).
- Que use estrategias que repitan la obra con similares resultados.
- Que esté integrado como sistema.
- Que sea bello (figura 8).

Finalmente, el compromiso que todo diseñador debería adoptar podría resumirse en cumplir por lo menos los siguientes parámetros en su trabajo: a) que respete y se adapte íntegramente al medio ambiente; b) que sea óptimamente funcional de acuerdo a la causa que le dio origen; c) que sea práctico y de fácil uso; d) que sea económico en su producción y en su obtención; y e) que tenga un alto nivel de significación y se ajuste a las necesidades de quien lo emplee. Considero que si se cumplen estos requisitos, estaríamos apoyados en los parámetros elementales de calidad que todo diseño debería guardar para interpretarse y funcionar como tal.

Las IncurSIONES Franciscanas por la gran Chichimeca

J. FERNANDO CÁRDENAS GUILLÉN
CRISTINA MORÁN M.
TERESA ORTIZ D.
Facultad del Hábitat



Fig. 1

Figura 1

San Francisco de Asís en el exconvento de San Francisco en Charcas, S.L.P.

El siglo XIII estuvo caracterizado por una intensa actividad intelectual que sirvió de sustento filosófico para la posterior transformación del mundo hacia la modernidad. Fue el marco, además, para el surgimiento de nuevas ciudades, al dejar atrás los esquemas del feudalismo, incorporar el capitalismo, y propiciar la aparición de las órdenes mendicantes. En estas nuevas estructuras de ciudad, se transformó radicalmente el tradicional concepto de la pobreza, para verse como un camino de imitación a Cristo y una aspiración hacia la salvación del alma.

A partir de entonces la orden franciscana creció de manera vertiginosa, a lo largo de 300 años, en medio de constantes pugnas entre los integrantes de sus diferentes corrientes: los conventuales, que pretendían desarrollar sus actividades en el interior de los monasterios y los observantes que luchaban por apegarse al pie de la letra a las estrictas normas de austeridad impuestas por su fundador, que indicaban la renuncia a cualquier tipo de vivienda.

Las reformas cisnerianas marcaron hacia el año de 1516 las políticas de evangelización a seguir en la Nueva España, con una visión conciliadora que otorgaba privilegios y autoridad al grupo de la segunda línea. La orden franciscana tuvo el privilegio de ser la primera en incursionar en dicho territorio, con la llegada en 1523 de fray Martín de Valencia al mando de los primeros doce, para atender las indicaciones recibidas en los documentos de La Instrucción y La Obediencia; en los que además de establecerse acciones y estrategias se marcaban lineamientos generales para una construcción caracterizada por la austeridad.

Para organizar el proceso evangelizador, el territorio novohispano se dividió en provincias. Los concilios provinciales establecieron las formas de vida en las comunidades religiosas del clero regular. Se formaron custodias, que más tarde serían provincias, para dar cumplimiento a su meta: la conversión religiosa de los nativos. Del reino de la Nueva Galicia se conformó la provincia de Zacatecas, punto del que salieron luego las incursiones franciscanas al territorio chichimeca. Las reglas de vida de los franciscanos cumplen con el requerimiento de levantar edificaciones modestas, como símbolo de renunciación a la vida material, de acuerdo a sus votos de pobreza.

Los vestigios de asentamientos prehispánicos con formas de vida sedentaria en la región chichimeca son escasos, por lo que se ha pensado erróneamente en ella como un lugar de grupos nómadas y salvajes, con cultura carente de historia. Sin embargo, hay clara evidencia de sistemas organizados para el desarrollo de la minería y el comercio entre estos grupos, que han dejado además importantes manifestaciones de arquitectura y arte.

A la llegada de los españoles, los grupos primitivos de la región chichimeca no se dejaron dominar con facilidad, y opusieron resistencia armada para defender su tierra y su libertad. El descubrimiento de la plata, a mediados del siglo XVI, produjo un impulso colonizador movido por el interés de la riqueza del mineral y el afán de evangelización, que se extendió durante casi medio siglo de sangrientas luchas en la llamada Guerra Chichimeca.



Fig. 2



Fig. 3

Figura 2
Plano del presidio de Jalpa (1576-1577) tomado del libro *Capitán mestizo: Miguel Caldera y la frontera norteña* de Philip Wayne Powell.

Figura 3
detalle arquitectónico del ex-convento de San Francisco en Charcas, S.L.P.

La respuesta española fue la construcción de puestos militares a lo largo de los caminos por los que transitaba el mineral. Con los presidios se creó un sistema defensivo de apariencia militar, y la región se pobló de fortificaciones con terregosos patios cercados de muros de adobe y con pequeñas milpitas alrededor.

Gracias a las gestiones del capitán mestizo Miguel Caldera se alcanzó la paz hacia finales del siglo XVI, lo que permitió las incursiones más seguras de militares, civiles y religiosos, para promover la fundación de múltiples poblaciones; algunas no perduraron y otras se consolidaron sólo a partir del siglo XVII, cuando los religiosos trajeron grupos tlaxcaltecas, tarascos u otomíes, y los integraron al sistema de encomienda, con la llegada de otras órdenes religiosas y el establecimiento de haciendas de producción.

La cruz del religioso convivió bajo un mismo techo con la espada del militar en las misiones y presidios de sólida fisonomía. Más allá de su función preponderante de evangelización, la misión preparaba a los pobladores para que ejecutaran trabajos prácticos; además de la doctrina, los frailes asumieron la responsabilidad de la educación, brindaban enseñanzas de producción agrícola y ganadera, y técnicas para el manejo del agua y el control del desierto. Todas estas actividades recreativas y formativas se desarrollaron bajo la observación y presencia de los franciscanos, que brindaron apoyo espiritual y protección necesaria a cada individuo, sin distinción alguna.

El ejemplo de vida, el consejo sabio y la palabra reconfortante se convirtieron en el alimento y la es-

peranza de indios, negros y mulatos. Más adelante, los conjuntos religiosos que poco a poco se construyeron tomaron una posición jerárquica en la morfología de los poblados, al convertirse en referentes de protección física y espiritual para sus habitantes.

Sin embargo, este proceso de conquista y evangelización no fue nada fácil para los miembros de las órdenes mendicantes que lo iniciaron. Los primeros vivieron en chozas provisionales, enfrentaron constantes peligros y muchos de ellos fueron atacados y asesinados por los indígenas. Con el tiempo, su vida religiosa se organizó y diversificó. Las nuevas actividades exigieron la construcción de inmuebles y la creación de espacios que dieran respuesta a sus necesidades.

Los conocimientos que traían sobre arquitectura y construcción los aplicaron no sólo en templos y conventos, sino en diversas obras de ingeniería hidráulica e infraestructura urbana. Su personalidad atrayente resultó fundamental para la conversión de los indios al catolicismo y para involucrarlos en dichos procesos constructivos.

Con el descubrimiento de las minas de Zacatecas en 1546 y el florecimiento de la Guerra Chichimeca, los españoles tuvieron la necesidad de comunicar Querétaro, frontera de las tierras chichimecas con Zacatecas, para trasladar el mineral y para unir estas dos ciudades se tendió un camino conocido como el Camino Real de Tierra Adentro; sin embargo, este camino no solucionó del todo el problema ya que el despoblado facilitaba el ataque de los chichimecas. Por esta razón el virrey Luis de Velasco determinó es-



Fig. 4

Figura 4
Casona del siglo XVI en Villa
Hidalgo, S.L.P.

tablecer presidios intermedios que luego darían paso a dos nuevas poblaciones entre Querétaro y Zacatecas: San Miguel el Grande y San Felipe. Estas villas no fueron las únicas que se fundaron para la protección de los españoles. Se hicieron otros fuertes a lo largo del camino, tales como: Portezuelo, Ojuelos, Bocas, Ciénega Grande, Palmillas, Aguascalientes, Santa María de los Lagos, Charcas, Santa María de las Salinas, San Miguel Mexquitic y San Luis.

A partir de 1548, luego del descubrimiento de las minas de San Bernabé y Rayas, Guanajuato se convirtió en uno de los asentamientos más importantes de la Nueva España y en 1570 se fundó legalmente como el pueblo de Santa Fe de Guanajuato. En 1741 se le otorgó el título de ciudad de Santa Fe y Real de Minas de Guanajuato. En esta región, los franciscanos fueron de gran importancia para la conversión de los chichimecas que se encontraban en la Sierra Madre Oriental y Occidental, los que entraron por Acámbaro.

En San Miguel, fray Juan de San Miguel, que antes ya era el guardián de la casa de Acámbaro, ayudó a establecer en el sitio a guamares, chichimecas, otomíes y tarascos. El fraile francés Bernardo Cousin levantó en este lugar una iglesia y un convento. Para 1551 la misión franciscana estaba dedicada a la catequesis de chichimecas, tarascos y otomíes pacíficos, y contaban con un hospital y un colegio. No se sabe con exactitud cuándo llegaron los franciscanos a San Felipe, sólo existen testimonios hasta 1571, con el fraile Francisco Doncel como primer párroco, que fue asesinado por los chichimecas guachichiles.

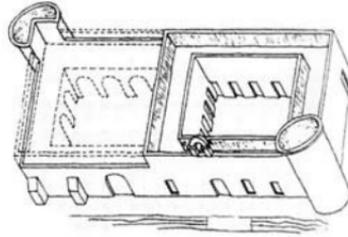


Fig. 5

Charcas se fundó en 1574 debido al descubrimiento de las minas de plata, lo que permitió que se asentaran los franciscanos dirigidos por fray Diego de la Magdalena, quien había iniciado la labor evangelizadora en la Gran Chichimeca alrededor de 1554. Con esta fundación, se inició la construcción del convento, pero fue hasta 1582 cuando se logró el establecimiento de los franciscanos gracias a la labor de misioneros como fray Sebastián del Castillo y por el valioso auxilio de Juan de Oñate.

La importancia de la minería resultó fundamental para la colonización de esta villa. El primer presidio se levantó en el Valle de San Francisco en 1582 y el fuerte en las minas de Charcas en 1585. Gracias al descubrimiento, el lugar se repobló y se indicaron asentamientos y solares para el monasterio de los franciscanos, para llevar a cabo la labor de evangelización por medio de custodias.

El pueblo siguió un trazado ordenado en el que predominaban casas con azotea de cal y canto; el monasterio franciscano y los presidios reunían todas las características arquitectónicas propias de la época: la volumetría masiva, reducidos vanos y considerables alturas, amplios patios rodeados por gruesos muros, contruidos de materiales básicos de la zona, como la piedra y el adobe, con estructuras de madera y techos de enladrillado o terrado.

Después del descubrimiento de las minas de Charcas, la Guerra Chichimeca impidió la búsqueda de otras; hasta 1592 se descubrieron los yacimientos mi-

Figura 5
Presidio de Labor de la Santa Cruz en Charcas, s XVI, tomado del libro *La Provincia de Llanos* de Luis Pedro Gutiérrez Cantú..

Figura 6
Templo de San Francisco, Charcas, S.L.P.

Figura 7
Templo de la Purísima Concepción, Guadalcázar, S.L.P.



Fig. 6

LECTURAS RECOMENDADAS

Bargellini, Clara. La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Turner Libros, 1992.

Chanfón Olmos, Carlos. Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Gutiérrez Cantú, Luis Pedro. La provincia de los Llanos. Charcas 1550 a 1610, San Luis Potosí, México, Conaculta, Copocyt, Patronato de Charcas, 2005.

Morales Bocardo, Rafael. El convento de San Francisco de San Luis Potosí. Casa capitular de la provincia de Zacatecas, archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, 1997.

Pérez Luna, Julio Alfonso. "El inicio de la evangelización novohispana", edición, traducción y estudio introductorio del manuscrito La obediencia. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Biblioteca del INAH, 2001.

Powell, Philip Wayne. Capitan mestizo: Miguel Caldera y la frontera norteña. La pacificación de los chichimecas (1548-1597), México, Fondo de Cultura económica, 1997.



Fig. 7

nerales del cerro de San Pedro, que dieron origen a la fundación de la hoy capital del estado. Para inicios del siglo XVII el territorio se encontraba ya pacificado y facilitó el desarrollo de las tareas de aculturación y doctrina. Se descubrieron nuevas minas en otros sitios, como Guadalcázar. Los misioneros que habían iniciado la evangelización en el Altiplano dejaron una considerable infraestructura, que fue aprovechada posteriormente por los franciscanos que les sucedieron.

En la construcción de los nuevos conjuntos conventuales del siglo XVII se involucraron mestizos, indios y mulatos. En muchos casos formaron verdaderos núcleos urbanos, que marcaron la pauta para el crecimiento de las poblaciones. En San Luis Potosí destacaron los centros mineros de Cerro de San Pedro, Monte Caldera, Cuesta de Campa, Guadalcázar y Charcas. Al igual que los yacimientos de Guanajuato y Zacatecas, crecieron en importancia y esplendor al mantener un fuerte vínculo con los reinos del norte y el centro novohispano, y un sólido intercambio comercial con la capital virreinal, cuyo mayor consumo de plata lo abasteció de esta región durante un siglo más.

La Expresión en Diseño Gráfico

FUTURO MONCADA FORERO
ERNESTO VÁZQUEZ ORTA
Facultad del Hábitat

El término expresión se asocia de manera clara con la naturaleza del ser humano que, según Ernest Cassirer, es un animal simbólico, capaz de comunicarse a través de ideas aún en ausencia de las cosas referidas.



Qué tan interesante puede ser entender un concepto que parece resuelto con su sola mención. Cuando escuchamos la palabra ‘expresión’ tendemos a delimitar con ella aquellas actividades asociadas a la estética; sin embargo, basta indagar un poco los orígenes del término para enterarnos de su incidencia en las actividades humanas mediadas por el lenguaje.

Así pues, ante preguntas en apariencia obvias, conviene elaborar respuestas que orienten desde la elementalidad, que es de hecho la fase comunicativa más difícil del pensamiento. Si no, preguntémosle a un músico qué es la música o a un médico por la medicina. En el campo del diseño, y de manera específica en el ámbito del diseño gráfico, sus practicantes y formadores se ocupan poco en definir el término en cuestión, debido posiblemente a que los planes de estudio de estos programas profesionales lo dan por entendido. Pero entonces, ¿cuál es diferencia entre la manera de expresarse de un diseñador gráfico y la de un arquitecto, un artista plástico, un actor o un bailarín contemporáneo?

La historia de la palabra ‘expresión’ nos pone a medio camino entre la filosofía, la psicología y la semiótica. Tal como aparece en el diccionario, la entendemos como la manifestación de un concepto, juicio o razonamiento por medio de signos verbales, escritos, mímicos, etc. Es también algo que surge con fuerza desde el interior de un individuo.

Sus orígenes en occidente

La aparición del término mencionado en el pensamiento occidental ocurre con Spinoza y Leibniz, quie-

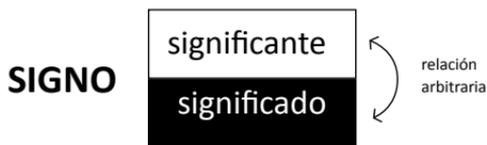


Fig.1

nes a mitad del siglo XVII sustituyen con esta palabra la de 'apariencia', para mencionar la relación existente entre Dios y el mundo; de esta manera Dios y el mundo son dos atributos de una misma sustancia. Leibniz, filósofo alemán, precursor conceptual de las computadoras, elaboró el término 'mónada' para referir las expresiones de Dios o sustancias del mundo, que entiende como centros inmateriales de fuerza cerrados en sí mismos. Leibniz determinó de esta manera el curso del término, que amplía su destino de la filosofía a la antropología y particularmente al campo de la semiótica, ya que 'expresión' refiere la propiedad del ser humano para manifestarse mediante símbolos.

Otro filósofo alemán, Immanuel Kant, dice que la belleza es la expresión de las ideas estéticas y distingue tres posibles estadios expresivos: artes de la palabra, artes figurativas y artes del bello juego o musicales. Finalmente, Edmund Husserl asume la expresión como el cumplimiento de los actos significativos propios de la conciencia teórica. Para él la expresión es un estado final y no un medio o un instrumento.

Así pues, el término expresión se asocia de manera clara con la naturaleza del ser humano que, según Ernest Cassirer, es un animal simbólico, capaz de comunicarse a través de ideas aún en ausencia de las cosas referidas, mediante el proceso de abstracción propio de esa complejidad llamada lenguaje.

Es así como un narrador oral puede dibujar ideas, situaciones y personajes en la mente de quienes le

Figura 1
Esquema del signo desarrollado por Ferdinand de Saussure.

escuchan, ya que el lenguaje es solo posible a través de esas construcciones culturales denominadas signos.

Comprensión interdisciplinar del término

La psicología habla de la expresión como la manifestación consciente o no del individuo, que permite conocer su personalidad o su estado de ánimo temporal. La expresión obedece entonces a un estado psíquico que se externa a través de procesos físicos. Ocasionalmente este tipo de manifestaciones resultan de una relación empática con otra persona, por ejemplo cuando bostezamos al ver que alguien afín lo hace, o cuando sentimos pena ante el dolor de una persona cercana.

En el contexto de la estética, aparece un interesante acercamiento al término, que lo define como una manifestación del inconsciente del artista; lo refiere además como aquella propiedad que posee una obra de arte para suscitar emociones y sentimientos en el receptor. El artista parte entonces de una excitación o perturbación de origen inconsciente que se va aclarando mediante el proceso de creación de la obra y que no tiene, como otras actividades expresivas, una finalidad deliberada de antemano. El artista expresa su pensamiento y su sensibilidad a quienes entren en sintonía con su emoción.

En la historia del arte hallamos temáticas recurrentes, por ejemplo el caso de las obras pictóricas que representan el mito cristiano del inicio de la hu-

manidad: Adán y Eva en el paraíso. En cada caso el artista enseñará su visión particular, condicionado por su contexto histórico y cultural, sensibilidad, dominio de la técnica y capacidad expresiva.

En el arte moderno surgió en Alemania, dentro de las llamadas vanguardias del siglo XX, un movimiento plástico que se denominó expresionismo. Esta manera de representar concebía una realidad distorsionada al interior del individuo, que producía manifestaciones de exaltada emotividad. Tal estética se oponía al impresionismo y al naturalismo, movimientos artísticos surgidos en Francia, que se ocupaban de manera descriptiva de la vibración de los colores y de los modelos que dejaban la frialdad del estudio para ser representados en el espacio exterior. Esta particular distorsión de la realidad movida por tribulaciones interiores no era nada nuevo, ya en el arte antiguo e incluso en la obra de algunos artistas occidentales este modo de expresarse era evidente, hecho que habla de un sentimiento propio del ser humano más que de un movimiento artístico delimitado en el tiempo.

La historia y la semiótica nos enseñan que la imagen, como manifestación expresiva humana, antecede (Altamira y Lascaux, 1 600 a.C. aprox.) en unos once mil años al desarrollo del primer alfabeto (Sumeria: 3 500 a.C.), por esa razón puede considerársela más animal, es decir, más inmediata y emocional.

Jorge Frascara dice que no hay imágenes ingenuas, todas tienen un sustrato significativo, una historia que las carga de sentidos posibles. Umberto

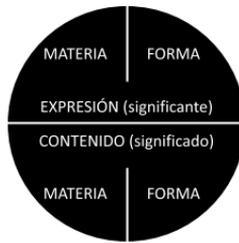


Fig. 2

Eco menciona los horizontes de comprensión de una imagen, y señala dos posibles: el que emite conscientemente el autor, y el que de manera independiente interpreta el espectador. Agrega además que el proceso mediante el que una expresión es reemplazada por una interpretación, es teóricamente infinito.

Nos tardamos mucho más en leer un texto corto que en reconocer la belleza de un paisaje. Las imágenes son un enorme espectro de mensajes, cuya lectura está condicionada muchas veces por experiencias pasadas. Por ejemplo, los conquistadores españoles encontraron la manera de expresar lo que era un mar natí aludiendo a una imagen reconocida en la Europa de aquel entonces: la mitológica sirena.

La expresión en el lenguaje

Un signo es un instrumento mental que surge a través del acuerdo entre individuos de un grupo humano y puede definirse como aquello que reemplaza lo expresado de manera simbólica, por ejemplo, el semáforo que funciona como una convención urbana en la que cada uno de sus colores adquiere un significado específico.

Los seres humanos habitamos en una realidad segunda, una realidad construida por los signos. Cada ser humano es usufructuario de la historia simbólica de su cultura.

Los signos son entidades vivas que se generan para resolver un problema de comunicación; del mis-

Figura 2
Esquema del signo desarrollado por Louis Hjelmslev.

mo modo pueden ser transformados e incluso desaparecer, por esa razón el lenguaje es siempre una obra en proceso, un evento plástico que se adecua a nuestras necesidades y circunstancias.

Para explicar de dónde proviene el término expresión debemos acudir a la clásica división del signo propuesta en lingüística por el suizo Ferdinand de Saussure, quien determinó las palabras 'significante' y 'significado' para abarcar por una parte la imagen acústica o emisión sonora de una palabra y por otra la interpretación posible de esa palabra.

Según la clasificación hecha por el semiólogo estadounidense Charles Sanders Peirce, los signos son de tres órdenes: los más inmediatos son los índices, ya que tienen relación directa con la realidad mencionada; uno sería por ejemplo la huella de la sangre en el lugar de un crimen, no vemos el cuerpo pero podemos imaginar la situación a través de este evento. Un segundo tipo de signo es el icono, recordemos ahora la representación de la muerte en las cartas mexicanas o en la baraja adivinatoria del tarot. El tercer tipo de signo se llama símbolo y es el más complejo de los tres ya que su relación con la realidad enunciada es inexistente. El mejor ejemplo de ello son las palabras: död, morte, death o muerte, que enuncian una misma realidad, pero mediante la convención particular de cada una de las lenguas en las que son expresadas.

A la división desarrollada por De Saussure, el lingüista sueco Louis Hjelmslev, adiciona una nueva que

MENSAJE

RELACIÓN	FUNCIÓN	CÓMO OPERA
Emisor	Expresión, emotiva	Expresa sentimientos del emisor
Contexto	Representativa, referencial	Comunica ideas, hechos
Mensaje	Poética	Se centra en el mensaje
Contacto	Fática	Verifica el canal
Código	Metalingüística	Verifica el código
Receptor	Apelativa, conativa	Influye en el receptor

Fig. 3

hace ver la relación solidaria de presuposición entre las dos partes que constituyen el signo; él las llamará expresión (significante) y contenido (significado). Esta manera, más compleja que las desarrolladas por otros estudiosos del lenguaje, divide los dos elementos a su vez, en materia y forma.

Pero y qué tiene que ver el diseño gráfico con todo esto, cuál es el tipo de expresión que le corresponde, de qué manera se aproxima como quehacer a los signos culturales.

La expresión en el diseño gráfico

El diseñador gráfico es, sobre todas las definiciones posibles, un comunicador, pero no cualquier clase de comunicador, porque trabaja con los signos que le brinda la cultura, y entre éstos los que le corresponde conocer, interpretar y recrear son los gráficos y tipográficos. El diseñador gráfico es un maestro de la correlación de este tipo de signos en contextos masivos, a fin de resolver problemas de comunicación de manera clara, eficaz y coherente. Asimismo, el diseñador gráfico se provee de signos propios de su contexto cultural, tanto como de aquellos que constituyen el patrimonio transcultural, es decir, que pueden ser reconocibles en geografías que difieren incluso en su lengua.

De entre las funciones del lenguaje descritas por el lingüista ruso judío Roman Jakobson, las que se relacionan con el quehacer del diseñador gráfico son las funciones expresiva, poética y conativa; la prime-

Figura 3
Funciones del lenguaje descritas por Roman Jakobson.

ra tiene que ver con el emisor porque expresa sus sentimientos; la segunda se centra en el mensaje y la tercera alude a la influencia que se pretende generar en el espectador. De las tres funciones mencionadas, la más cercana al diseñador gráfico es la conativa, ya que si bien las dos primeras hablan de la particularidad del sujeto emisor y su expresión, la tercera es la que aclara la importancia que tiene para el diseñador gráfico objetivar la intención del mensaje que ha de emitir, y la manera cómo éste incidirá en las personas que lo reciban.

El diseñador gráfico se separa así en el ámbito de la comunicación del individuo en general y en particular del artista, porque recurre sobre todo al sentido común y a la expresión inequívoca. De hecho puede desarrollar sus ideas gráficas apoyado en la ambigüedad del mensaje; sin embargo, ésta será siempre una falsa ambigüedad, ya que de manera opuesta al arte precisa de dar a entender una idea sin el riesgo de la confusión o la desinformación.

Dependiendo de los contextos, existen dos maneras de hacer diseño: una más dura e inamovible que apela a la racionalidad y es unívoca (función conativa), y otra que apela a la emotividad, que es menos rápida y algo difusa (función expresiva y poética). En esta bipolaridad podemos ubicar el quehacer de un diseñador gráfico ya que se mueve a un mismo tiempo en las aguas de dos ríos: la emoción y la razón.

Roland Barthes, semiólogo francés, definió claramente los tipos de relación existentes entre los



Fig. 4

signos: la sinonimia y la polisemia; la primera refiere la propiedad mediante la que varios signos pueden expresar un mismo significado; la segunda, por el contrario, habla de los signos que pueden tener en sí mismos varios significados. El diseñador gráfico se debe a la sinonimia que aporta funcionalidad, en tanto que el artista, a la polisemia y a su alto grado de expresión poética.

Otro aspecto importante para la comprensión del quehacer gráfico es el relativo a los niveles sintagmático y paradigmático de los signos. Barthes ejemplifica el primero con las partes de un edificio: dintel, puerta, ventanas, cornisa, columnas, etc., y el segundo como una relación de semejanza entre uno de esos elementos, digamos la puerta, con otros de su misma especie pero pertenecientes a diferentes contextos: portón de madera, puerta forjada en metal, reja, verja, etc. El diseñador tiene así un panorama de signos que se articulan de diversas maneras y que le permiten mediante su debida adecuación resolver de modo coherente los ejercicios que le son planteados.

El diseñador gráfico crea, transforma o actualiza signos. Al igual que un nominador que idea una palabra nueva para algo que aún no tiene nombre, el diseñador puede pensar una imagen para una situación que no puede ser identificada; también puede combinar símbolos existentes para generar una nueva composición, y puede además rediseñar formas que han perdido vigencia con el paso del tiempo.

Resumiendo, el trabajo del diseñador gráfico consiste en elegir los preferibles de entre los signos

Figura 4
Sinonimia y Polisemia.

posibles, los que de manera más acertada resuelven un problema; después debe apelar a la combinación o transformación de esos signos para expresar finalmente un mensaje que pueda ser comprendido en el contexto específico al que va dirigido.

El diseñador tiene una enciclopedia personal de signos más o menos conocidos; no obstante, le es preciso ahondar con propiedad en aquellos que corresponden a su cultura, e incluso en los signos transculturales, ya que entre más comprenda los móviles del lenguaje, más amplio será su espectro de posibilidades, más rica y concreta su expresión.

LECTURAS RECOMENDADAS

Barthes, Roland. La aventura semiológica, Barcelona, España, Paidós, 1990.

Conesa, Francisco y Nubiola, Jaime. Filosofía del lenguaje, Barcelona, España, Herder, 1999.

de Saussure, Ferdinand. Curso de lingüística general, México, D.F., Fontamara, 1998.

Frascara, Jorge. El poder de la imagen, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Infinito, 1999.

Herriot, Peter. Introducción a la Psicología del lenguaje, Barcelona, España, Labor, 1997.

Morris, Charles. Fundamentos de la teoría de los signos, Barcelona, España, Paidós, 1985.

Entre el Ser y el Hacer

ANUAR ABRAHAM KASIS ARICEAGA
Facultad del Hábitat

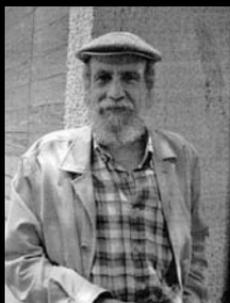


Fig. 1

Este artículo parte de una reflexión de González Gortázar: “no podemos hacer sino autorretratos”, lo cual involucra dos polos: la persona (el ser) y lo creado (el hacer); en medio está la realización como actividad creadora.

Los términos ‘diseño’ y ‘proyecto’, asociados al proceso, tienen diferentes acepciones centradas en el sujeto, en la acción y en el objeto, en función del orden en que aparecen. Esencialmente pueden ser:

- Un entendido (definición) de la disciplina que resuelve el medio habitable; es personal e implica una interpretación. El referente es la disciplina misma.
- Una actividad (trabajo) y el modo de ejercerla, también depende de la interpretación. El referente es la acción.
- El resultado (producto) que encuentra en el objeto el ente concreto que materializa el pensamiento individual y la acción. El referente es el producto.

El proyecto es disciplina (noción), actividad (acción) y producto (objeto).

El pensamiento

La disciplina, más que noción general y normalizante, es idea individual desde lo elemental de la definición hasta las acotaciones personales. Implica lo que el individuo ha visto, escuchado, leído o aprendido, pero también su posición individual —aun más

Figura 1
Fernando González Gortázar.

allá de lo disciplinar— y lo que trasciende de modo consciente o inconsciente en la realización —abierta o veladamente—.

Lo fundamental está en lo que le es propio, familiar o cercano. La historia, pero también su historia, el país y su contexto —incluso el más cercano—, la sociedad y las personas que lo rodean, las experiencias acumuladas a lo largo de su vida —profesionales y personales—. Esto determina un comportamiento y un pensamiento colectivos, pero también la postura y actitud individual, un modo de mirar y de leer su entorno, una concepción del universo.

Además de lo propio, está toda influencia externa, de cualquier medio ajeno, del que vienen posiciones y pensamientos diferentes, colectivos e individuales. Las tendencias o corrientes internacionales, los llamados “estilos”, son modos de ser y hacer, otra forma de juzgar. Todo esto es filtrado e interpretado por cada persona. A la postre, las influencias se van incorporando —poco a poco— al mundo de lo propio con procesos de discriminación y adaptación.

La cosmovisión resulta al integrar estos factores.

Cada persona la va construyendo a partir de su vida propia y de su interacción con el medio al que está expuesto. Es una imagen del mundo (imago mundi) que puede ser colectiva o individual.

El punto de partida en todo proceso de creación está en las respuestas a preguntas esenciales: ¿quién? ¿qué? ¿por qué?, que no siempre están en el plano de la conciencia. Estas cuestiones pueden dirigirse a

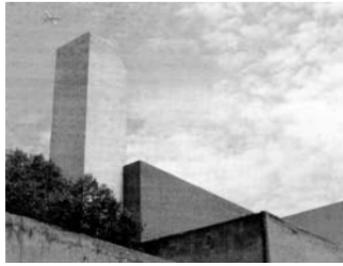


Fig. 2

los ámbitos personal y profesional, que pueden encontrar respuestas universales, respetuosas de las esencias mismas de la disciplina, y se matizan por posiciones particulares, cosmovisiones que tienen a la diferencia como característica constante, condición necesaria e inevitable de todo acto de creación como manifiesto individual o colectivo.

Modo de hacer o proceso

Diseñar es decidir. Es resolución individual, aunque socialmente responsable. Depende del individuo y de su modo de hacer la práctica. El diseño, entendido como acción, es también una interpretación, una lectura o modo de mirar el mundo. En la práctica, la persona no se desprende de su ser para ejecutar el proyecto de un modo objetivo —científico—, y sólo como respuesta a los principios de la profesión. La objetividad absoluta no existe. ¿Cómo pedir objetividad a un sujeto?, ¿es la exigencia de objetividad —aún en la academia— un condicionamiento de la libertad que esencialmente todo acto de creación implica?

La arquitectura tiene una dual naturaleza: emoción y razón, afectos y conocimientos, arte y ciencia. Es objetiva y subjetiva. El diseño es también así. En cuanto a objetividad, en el mejor de los casos, tiene un propósito e intento por dar a lo creado correcta operación y funcionamiento, pero expresa también —a veces principalmente— la emoción estética.

Éste es el método y el proceso del diseño, mas no como esquemas estrictos que intentan llevar al creador por un camino seguro, sin riesgo de equívoco

Figura 2
Casa de Luis Barragán en Tacubaya, México. 1947.

o desviación, y que aun garantiza la certeza —siempre científica— del logro del “buen resultado”. ¿Es el riesgo interesante?, ¿es la posibilidad de caer lo que da relevancia al trabajo del acróbata?, ¿son la desviación de la norma y las complejidades y contradicciones indicadas por Venturi las responsables de magnas obras de arquitectura?, ¿han sugerido los metodólogos lo recomendable del salto al vacío, en el momento del proceso en que la caja pasa de transparente a negra?

Método y proceso de diseño deben ser abiertos y flexibles, en los que tenga cabida el modo particular de expresión, que a veces no encuentra explicación razonada ni clara, aún por parte de quien lo hace.

Para prueba, las ya indicadas nociones de métodos de “caja de cristal” y “caja negra”. Las explicaciones son extensas y claras en lo tocante a la caja transparente, no así en la caja negra. ¿Es acaso que se deja ese asunto para la comprensión, sólo por quienes están en condiciones de comprenderlo, que no son todos? Método (et.), es un “camino para llegar a un destino”. El camino individual, si bien se conduce por las convenciones de la disciplina, y respeta las normas del proceso creativo, tiene particularidades que lo hacen diferente.

Producto o resultado

El resultado del diseño no es elección arbitraria. No está en función, en sentido superficial, de gustos o preferencias aunque tienen relativa presencia. El resultado es la apariencia que toda esencia ha de

encontrar, naturalmente. Esto, si el proceso no está viciado. El resultado cuenta necesariamente con un referente teórico, ideológico, de pensamiento, que es en todo caso el origen esencial de la materialización de la cosa.

La imitación en el proceso altera esta condición. Disociar el origen del resultado es inconveniente, en todo caso, tanto para el creador como para el observador.

En el primer caso lleva al autor a la comprensión equívoca de la disciplina, de poca responsabilidad y compromiso, al separar el resultado del trabajo de los motivos y razones que son soporte teórico o ideológico, lleva a la comprensión más mecánica que intelectual de la profesión. En el segundo, lleva al espectador a conformarse con información superficial, y a entender el diseño y la arquitectura como producto más de la mano que de la razón o emoción, más del hecho que del individuo, más del objeto que del sujeto.

Es común que el cliente pida un dibujo o plano para hacer “bonito” lo que quiere —casa, máquina, sistema de comunicación—, como si lo sustancial se encuentra en el dibujo, en la falsa comprensión de una práctica ligera. Se desvincula el resultado de su base, desarticula el proceso natural de pensamiento, práctica y resultado, y centra la atención completa en éste.

La relación entre teoría y práctica no es sólo necesaria y recomendable, sino obligada. Todas las cosas explican las emociones y razones que las generaron, a pesar de no estar del todo en el plano de la concien-

cia. El riesgo —que es muy posible— es la evasión de esta responsabilidad. La lectura o interpretación del diseño puede llegar a descubrir incluso las razones sobre las que el propio creador no ha reflexionado.

Esto se acerca al modo indicado por Oscar Wilde en su obra *El crítico como artista*, de entender la diferencia entre las funciones de uno y otro.

Algunas tendencias actuales de arquitectura y diseño atienden más al objeto en sí —la cosa—, que a sus bases generadoras: funciones de emoción y razón, individuales y colectivas. Esto es consistente con lo que ha sucedido en el mundo en el transcurso del siglo XX, en particular en su segunda mitad. A raíz de la Revolución Industrial del siglo XIX y sus consecuencias, el siglo XX se convirtió en la época de los cambios cada vez más rápidos y a partir de paradigmas que eran cada vez más efímeros. Fueron razón y consecuencia del comportamiento y la conducta de la sociedad, pero también de procesos de imitación. Nociones tales como sociedad de consumo, sociedad del espectáculo, sociedad de masas, globalización, cultura de la imagen, entre otras, evidencian el desprendimiento de las ideologías y procesos de pensamiento, de los actos y los hechos.

Consideraciones

El proceso de diseño se ha presentado como camino seguro que garantiza resultados. Muchos metodólogos coinciden en dos o tres fases: la primera define el problema y recopila información, la segunda (a veces integrada a la tercera) resuelve el diseño

por procesos creativos, y la tercera desarrolla la idea esencial hasta la ejecución del proyecto.

Hay una liga entre teoría y práctica que debería evidenciarse en este camino; las fases se fortalecerían y enriquecerían con el aporte individual, a partir de la comprensión del ejercicio del proyecto como un manifiesto. Pero es más fácil y menos comprometido seguir instrucciones y adherirse a las ideas de otros, que mostrar el pensamiento propio.

El proceso de diseño comprende tres fases: lleva primero a comprender, después a diseñar propiamente, y al final a desarrollar la idea. Tres pasos elementales, el 1, 2, 3 que se presenta como el modo operativo. Pero el desarrollo del diseño centrado en la persona no puede perder de vista que es ésta quien lo ejecuta —interpreta— y se manifiesta mediante ese diseño, sin que esto derive en fomentar individualidades o estilos personales —más de superficie que de fondo—. Pero el riesgo está ahí. La frontera es delicada y peligrosa. ¿Cuántos imitadores, más que discípulos, de Luis Barragán conocemos?

Las tres fases llegan al proyecto finalmente y parecen sugerir un modo de entrenamiento o capacitación para el hacer, más que para el ser en el sentido humano, que debería considerarse por la propia naturaleza dual, artística y científica, que parece que se olvida.

Existe una fase cero en el proceso, la cosmovisión, que está en la persona más o menos evidente según cada caso. El grado de conciencia respecto a su exis-



Fig. 3

Figura 3
Luis Barragán.

tencia es tal vez lo menos importante; lo básico es que se entienda su importancia, ya que “baña” por completo al proceso y queda, finalmente, en las cosas.

Esto da carácter a la comprensión del asunto, sentido y congruencia al modo operativo de ejercer el diseño y establece una liga entre el resultado —la cosa— y sus antecedentes metodológicos, teóricos e ideológicos.

El artista está inevitablemente presente en su obra, por ello no puede sino hacer autorretratos. Pero atención, hablamos del artista. Es posible leer en las cosas más que las razones objetivas las razones naturales, producto de la experiencia profesional, personal y de vida, del autor. Sus convicciones, creencias, anhelos, preferencias, miedos, ideales y conscientes limitaciones, son algunos asuntos que quedan ahí, entre líneas, en ese resultado.

En el medio educativo, entender esta relación hace posible que tanto alumno como maestro comprendan su papel y su función: los trabajos más que un ejercicio del hacer son del pensar y más aún, una manifestación del ser. Porque al hacer, se está necesariamente pensando y sintiendo, se está siendo.

Al ser se hace, y al hacer se es. Es una relación orgánica y estructural, pero elemental y necesaria, como indicó Paul Valéry en su libro *Eupalinos o el arquitecto*, al darle voz a Fedro en su diálogo con Sócrates, que narra lo que alguna vez Eupalinos, su amigo el arquitecto, le contaba:

— *Un día, querido Sócrates —expresó Fedro— hablaba de estas mismas cosas con mi amigo Eupalinos. “Fedro, me decía, mientras más medito sobre mi arte, más lo practico; mientras más pienso y obro, más sufro y gozo como arquitecto; me siento más yo mismo, con una voluptuosidad y una claridad siempre más ciertas. Me pierdo en mis largas esperas; me vuelvo a encontrar por las sorpresas que me causo a mí mismo; y por medio de estas graduaciones sucesivas de mi silencio, progreso en mi propia edificación; y me acerco a una correspondencia tan exacta entre mis deseos y mis potencias, que me parece haber convertido la existencia que me fue dada, en una especie de obra humana. A fuerza de construir, me dijo sonriendo, acabo por creer que me he construido a mí mismo.”*

— *Construirse, conocerse a sí mismo, ¿Son éstos dos actos?, preguntó Sócrates.*

— *He buscado la precisión en los pensamientos — contestó Fedro— para que, claramente engendrados por la consideración de las cosas, se cambien, como por sí mismos, en los actos de mi arte. He distribuido mis atenciones; he rechazado el orden de los problemas; empiezo por donde antes acababa, para ir un poco más lejos... Soy avaro de ensueños, concibo como si ejecutara. Ya nunca más, en el espacio informe de mi alma, contemplo esos edificios imaginarios, que son para los edificios reales lo que las quimeras y las gorgonas son para los verdaderos animales. Pero lo que pienso es realizable; y lo que hago se relaciona a lo inteligible...*

Aquí se evidencia la importancia de la teoría en la práctica, para una relación en la que, tanto teoría como práctica, tienen qué ver con la vida. A partir de esto y del supuesto de que en el trabajo del creador (práctica-resultado, obra material, cosa, objeto, incluso acto) se materializa el método (modo de ejercer, técnica, procedimiento mecánico e intelectual, práctica-acción), y en ambos a su vez el pensamiento (teoría, posición o actitud emocional e intelectual, cosmovisión, imagen del mundo, backup personal, la vida), es posible identificar en la obra del creador la liga existente, natural y deseable sobre todo en un proceso educativo, entre el ser y el hacer.

Si asumimos como cierto por esta relación entre el ser y el hacer que no podemos hacer sino autorretratos, sobre las obras hemos de reflexionar, hacer una lectura sobre ellas y entender que a partir de las cosas se conoce a quien les dio existencia. Hay dos máximas que encuentran aquí un justo lugar:

Conócete a ti mismo, atribuida a filósofos de la antigüedad clásica griega, inscrita en un templo de Delfos, motivo de atención y reflexión para muchos estudiosos de la filosofía antigua y moderna. En ocasiones se pierde de vista la idea esencial que esto involucra. Es a lo esencial a lo que se ha de atender al hablar de conocimiento, lo que se hace presente en todo acto y producto del hombre. Centra la atención en la propia persona como punto de partida para el conocimiento de lo demás, y presenta la oportunidad de comprender todo el universo.

Por sus obras los conoceré, aunque hace referencia al acto humano, y se orienta a sus consecuencias en el campo espiritual —en el credo religioso—, es también una afirmación: al crear, el hombre se manifiesta. Ambas confirman el supuesto inicial, la importancia que tiene la relación entre el ser y el hacer en el campo de las disciplinas artísticas o creativas, y muy especialmente en sus medios educativos

Implicaciones educativas

Todo proceso educativo considera dos partes que interactúan: quien enseña y quien aprende, y entre ambos el asunto del proceso. La enseñanza tradicional fue determinada por el docente que tenía el papel principal y era el conocedor, conductor y autoridad en todo momento. La enseñanza moderna dirige la atención a la otra parte, al educando, lo que permite que el proceso educativo se base más en quien aprende.

Hoy se habla más de aprendizaje que de enseñanza, con las correspondientes implicaciones en cuanto a contenido y manejo. Las ciencias de la educación se refieren hoy al aprender a aprender y al aprender a ser. Para considerar la liga entre el ser y el hacer en la educación se tocan temas relativos a quien enseña, quien aprende y lo que se aprende, los contenidos y modos respectivos.

Pero las primeras preguntas que surgen son: ¿se enseña lo mismo a todas las personas?, ¿aprenden lo mismo y de modo similar?, ¿es el contenido de lo

que se enseña lo fundamental, o este papel lo ocupa la interpretación que de ello hace cada persona?, ¿qué oportunidades ofrecen los procesos educativos actuales, para permitir que los seres se desarrollen en el “hacer”?, ¿qué condicionantes encuentran las personas para la más auténtica expresión de su ser?

En la educación no solamente deberían condicionarse las potencias individuales en el hacer del aprendiz, sino fomentarse. Esto requiere de apertura en los contenidos y en los métodos, que en ocasiones resulta incómodo para los sistemas duros. Pero lo duro no alude a lo científico. Esto no es privativo de las artes, en la ciencia han existido enormes aportaciones resultado más de una intuición creativa individual, o de una emoción, que de una formación sistemática recibida.

LECTURAS RECOMENDADAS

Alexander, Christopher. El modo intemporal de construir, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Un lenguaje de patrones. Gustavo Gili. Barcelona

Jones, Christopher. Design Methods. Seeds of human futures, 2ª edición, Nueva York, John Wiley, 1981.

Metodos de Diseño. 3ª edición, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Norberg Schulz, Cristian. Intenciones en arquitectura, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.

Venturi, Robert. Complejidad y contradicción en arquitectura, 7ª edición, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

Entre el Ser y el Hacer de María Izquierdo

LUZ ELENA GARCÍA AGUILAR
ANUAR ABRAHAM KASIS ARICEAGA
Facultad del Hábitat



Fig. 1

Figura 1
María Izquierdo.

En la lectura de la obra de arte es posible reconocer, a través de diferentes recursos, el vínculo entre el autor y su obra. El arte es probablemente el medio perfecto en el que la relación logra materializarse en una entidad concreta, la obra, como fiel reflejo de los aspectos más íntimos y personales de quien la crea, el autor.

El presente artículo intenta identificar el valor estético e histórico de las obras de arte mediante algunos métodos que nos ayuden a relacionar al autor con su obra, entre el ser y el hacer. Los recursos para esta interpretación han sido diversos: la historiografía, el psicoanálisis del arte, la iconología, la filología, la sociología del arte, entre otros.

Los modelos seleccionados son los que presenta José Fernández Arenas en su libro *Teoría y metodología de la historia del arte*, para la correcta interpretación y valoración de las obras artísticas respetando su naturaleza en signo, estructura, individualidad, fisonomía, rehabilitación del texto (en su caso) y la descripción técnica, lo que ayuda a apreciar mejor la obra y a su autor.

En *Mis sobrinas*, cuya autora es la pintora mexicana María Izquierdo, apreciamos su fuerte personalidad; es testimonio fiel de la lucha que se da y se ha dado en este país para que la mujer obtenga un lugar y se le reconozca en el ámbito laboral.

Mis sobrinas es resultado de la trayectoria de María Izquierdo, de su producción artística y humana de gran valor y calidad, que expresa una naturaleza fuerte y sensible.



Fig. 2

Figura 2
Pintura *Mis sobrinas*.

Nos presenta un trabajo generoso en colores, tradiciones y vestimenta, y en aspectos de ingenuidad cuando pinta infantes.

En el libro editado con motivo del centenario del natalicio de la pintora (1902-2002) por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: María Izquierdo, una verdadera pasión por el color, aparecen sus datos biográficos, información sobre su preparación académica y los principales personajes y eventos que influyeron en ella para lograr su propio estilo:

María Cenobia Izquierdo Gutiérrez nació en 1902 en la ciudad de San Juan de los Lagos, Jalisco. En su infancia vivió en Aguascalientes y en Torreón. La casaron a la fuerza con un militar, cuando ella tenía 15 años. No se tiene mucha información sobre su vida antes de ser pintora, pero se sabe que a los cinco años perdió a su padre y desde muy pequeña fue encomendada a sus abuelos, hasta que su madre contrajo nupcias por segunda vez.

En 1926, cuando era madre de tres hijos, se instaló en la Ciudad de México y en 1928 entró a la Escuela de Pintura y Escultura. Germán Gedovius fue su maestro de pintura al óleo. Empezó a frecuentar la Academia de San Carlos, donde siguió las clases del maestro Tamayo; él la acompañó y la orientó, y con él vivió y compartió un estudio de 1929 a 1933. Desde sus inicios se destacó como una creadora espontánea, sin la sólida formación académica de sus compañeros de generación. María Izquierdo supo aprovechar esta desventaja inicial para crear un arte genuino y expresivo.

En 1929, impulsada por Diego Rivera, con quien también estableció una estrecha relación, expuso por primera vez en la Galería de Arte Moderno de la Ciudad de México. Al año siguiente, montó una nueva exposición con paisajes, estudios y retratos en el Art Center de Nueva York. En 1932 comenzó a impartir clases en el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. La factura de los cuadros de María evolucionó rápidamente, perfeccionándose y depurándose.

Entabló amistad con Antonin Artaud, quien escribió varios artículos sobre ella y le ayudó a que expusiera en París. En 1944 viajó y expuso en Chile. A partir de la pintura metafísica, trata el bodegón, el retrato y el paisaje, con tonos populares mexicanos fantásticos. En las décadas de 1930 y 1940, la personalidad de María Izquierdo se impuso en el medio plástico mexicano.

Contrapunto inevitable de la escuela mural, la obra intimista y preciosista de esta pintora introdujo un aire benéfico, que no fue apreciado, sino varios años después de su muerte. María Izquierdo fue miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

En 1948 sufrió una hemiplejía que le dejó el brazo derecho paralizado, pero fue capaz de sobreponerse a esa imposibilidad y continuó su obra trabajando con el brazo izquierdo. Referente a su vida amorosa, fue relacionada con Rufino Tamayo, quien la abandonó.

Particularmente le interesaron los trabajos de José María Estrada, el pintor tapatío del siglo XIX, que desarrolló una singular estética para sus retratos y quien sin ser de extracción popular logró alejarse del rigor academicista. A juzgar por las fotografías con que ilustró su ensayo, María Izquierdo se identificó con los retratos infantiles de Estrada.

En el cuadro *Mis sobrinas*, María empleó el recurso de un fondo, el espeso follaje de verdes intensos, la solución compositiva innovadora para su obra, que parafrasea el tratamiento de los retratos del francés Henri Rousseau.

De acuerdo con los anteriores datos, podemos identificar en María al personaje que sobresalió con éxito en un medio y un momento en los que era realmente difícil que una mujer lo lograra. Sumado a esto, en *Mis sobrinas* nos ofrece una exquisita explicación autobiográfica, que permite comprender las diferentes etapas de su vida, mediante las imágenes de sus sobrinas. La pintura fue realizada en el año de 1940, cuando tenía 38 años de edad y era ya una pintora consolidada; había expuesto al lado de Diego Rivera y Rufino Tamayo.

En *Mis sobrinas*, esa forma de utilizar el óleo de acabado pastoso y un tanto áspero, pero que a la vez se mantiene fresco a pesar del transcurso del tiempo, es una marca personal que deviene en estilo propio y la distingue entre todos los demás pintores que México ha dado al mundo. La solución que da María Izquierdo en cuanto contenido y forma en esta obra

respecto a los infantes que aparecen con ella es cromática, afable.

Es importante recordar que en el siglo XIX todavía se acostumbraba retratar y pintar a los niños vivos y también a los muertos, como recuerdo del fallecimiento de un angelito. En María hay gran influencia de algunas costumbres de ese siglo y lo refleja en su obra. Igualmente de los retratos del citado Estrada.

Desde un enfoque psicoanalítico y biográfico, a partir del conocimiento de la vida de María podemos decir que en *Mis sobrinas*, su intención fue presentar una composición que mostrara la conservación de la unión familiar y la relevancia que tiene la mujer como eje de la familia en su rol de madre.

Lo dicho se apoya en factores biográficos decisivos para comprender algunos aspectos de la pintura de Izquierdo. Por ejemplo, nunca mencionó a su madre y, no obstante, en sus cuadros habrá siempre una reiterada presencia de lo maternal y será común encontrar niños en actitudes solitarias o pensativas. Lo anterior nos sirve como soporte cuando comentamos que en muchas de sus obras con dibujos de niños la posición y el semblante manifiestan seres solitarios, muy ensimismados, pareciera que en su vida no han recibido una palabra de aliento y mucho menos de cariño, como probablemente le ocurrió a María en su infancia.

Es posible que la pintora no tuviera la intención de reflejar la soledad y las carencias afectivas que vivió



Biografía

Este método nos ayudará a conocer la vida del autor, la individualidad del personaje, las características que lo hacen destacar en su época y el por qué trasciende al pasar el tiempo.

Partimos de la individualización del artista, de la persona con su vida y trayectoria, su entorno. Para que esto después nos permita, mediante otros métodos, esclarecer su personalidad, adentrarnos a su obra y, de ser posible, a sus pensamientos.

Fig. 3

Figura 3
María Izquierdo.

en su infancia, pero es innegable, e inevitable, que el inconsciente se manifieste sin darnos cuenta.

Sin querer, y a pesar de cumplir con los diferentes roles de la vida diaria, y por más objetividad que se pretenda, el ser no se puede dividir en diferentes yo, y se manifiesta. En el hacer, se deja algo muy particular y único de cada persona. El único camino para evitarlo es la imitación y la mentira, que salen del campo de la creación artística. Mis sobrinas de María Izquierdo no es la excepción y, a pesar de que en su obra es evidente un estilo propio y auténtico, deja ver más allá de lo que ella, hubiera querido. Evitar la reproducción de modos y formas es una garantía de su valor artístico. Al analizar la pintura en cuanto a trazos y técnica de dibujo, es muy claro que la niña de aproximadamente siete años —a la izquierda del cuadro, con el vestido de color rosa y una mirada pensativa—, la otra mayor del vestido amarillo, y la dama adulta son la misma persona pero en diferentes etapas de la vida. De acuerdo con la edad, es María Izquierdo en su infancia, en su adolescencia como señorita (de aproximadamente quince años) y como una mujer madura. La anterior deducción se basa en la actitud de cada personaje: la señorita de 15 años está en una posición retadora; es la única que mira de frente.

No es difícil deducir la relación de esta actitud con su biografía ni justificar lo apropiada que puede ser esta posición del personaje, dado que a María, la obligaron a contraer matrimonio y comenzó también un desprendimiento por el hecho de salir de su casa materna, para hacer su vida propia.

Pero su lucha apenas comenzaba, porque en esa época en nuestro país (entre los años 1917 a 1921 aproximadamente) era una tarea realmente difícil hacer valer la voz y el voto de la mujer en las decisiones en el núcleo familiar, para ella posiblemente la situación era más grave como esposa de un militar.

El personaje que ocupa la parte central del cuadro es una mujer madura, fuerte, pero sin perder femineidad. Aquí expresa la etapa de su vida independiente, una mujer valiente que se atrevió al divorcio en una sociedad tradicionalista.

María Izquierdo reprodujo en sus lienzos los colores fascinantes de nuestro país. Para la autora, el color era esencial; ella explica: “Junto a esta posición estética poseo una verdadera pasión por el color; es lo que más me emociona de todas las cosas que existen”. A pesar de la presencia del rosa, amarillo y verde, muy alegres e intensos, Mis sobrinas es obra opaca en cuanto a colorido, porque no llega a brillar, y desde un enfoque del psicoanálisis del color, refleja depresión y soledad. Una vez más establecemos que entre el ser y el hacer no puede haber mucha distancia, están más cercanos de lo que se piensa, e incluso de lo que se puede controlar.

Cada persona es única, aunque existan condiciones compartidas, percibe e interpreta su entorno de diferente manera. Somos un conjunto de experiencias únicas e irrepetibles, que repercuten en nuestro pensamiento, nuestras emociones y nuestra imaginación.

En la historia del arte existen diversos métodos, modelos y teorías que apoyan el análisis de la obra, que se vuelve generosa porque permite apreciar el producto o resultado de una actividad humana, y conocer al ser humano, al autor.

La posición recomendada, en todo caso, es la de disfrutar con todos los sentidos una obra de arte. A algunos gustará; otros serán indiferentes o, incluso, algunos más la menospreciarán. Lo importante es fomentar la sensibilidad que caracteriza al ser humano, que va más allá de la razón.

LECTURAS RECOMENDADAS

Consejo Nacional para la Cultura las Artes. Luis Martín Lozano (Coordinador editorial). María Izquierdo una verdadera pasión por el color, México, Landucci Editores, 2002.

Panofsky, Erwin. El significado en las Artes visuales, Buenos aires, Argentina, Infinito, 1970.

Fernández Arenas, Jose. Teoría y metodología de la historia del arte, segunda reimpresión, Barcelona, España, Anthropos, 1990.

SITIOS

http://www.e-mexico.gob.mx/wb2/eMex/eMex_Maria_Izquierdo

<http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/29oct/>

Fernando Leal

entre el Ser y el Hacer

IVONNE AGUAYO HUERTA
ANUAR ABRAHAM KASIS ARICEAGA
Facultad del Hábitat

"Somos lo que hacemos, y hacemos lo que somos" Es decir, realizamos productos únicos, no hay dos iguales.



Fig. 1

Figura 1
Retrato de mi hermana,
1914. Óleo sobre tela, 213 x
73 cm. Colección Fernando
Leal Audirac.

Recientemente, el antropólogo José Guadalupe Rivera informó que en el territorio mexicano existen 103.3 millones de culturas, argumentando que cada individuo que habita esta región del continente corresponde a una. Que las personas y las familias hacen de su hogar su territorio. La producción en masa cede espacio a la personalizada. La competencia está en hacer algo específico para cada usuario. Las tendencias y movimientos ya no clasifican, en cambio se multiplican y se mezclan.

Insistiendo en esto, coincidimos y postulamos que "somos lo que hacemos, y hacemos lo que somos". Es decir, realizamos productos únicos, no hay dos iguales. Aun si partimos del mismo lugar y época, y por más familiaridad que se tenga, son diferentes la experiencia, el modo de afrontar los problemas y de interpretar la información. Incluso los gemelos educados del mismo modo no actúan ni responden igual. No es posible la existencia de seres humanos iguales, consecuentemente, cada producto creado, además de responder a una necesidad, contiene un cúmulo de información de su creador, es efecto de su interpretación.

Una hoja de papel, una botella, un alfiler, un tornillo de $\frac{1}{2}$ ", una cámara fotográfica de 5 mega pixeles, cualquier objeto creado por el hombre cumple una función, pero lleva también una nota del autor, una marca que es la suma de información que considera el tiempo, el lugar, la cultura general y específica.

De acuerdo con lo expresado, hablaremos de la obra de Fernando Leal —artista mexicano de la pri-

mera mitad del siglo XX— y consideraremos su obra como un producto resuelto, a partir de los contextos que influyeron en su vida, es decir, el reflejo de su cosmovisión.

En la relación existente entre las determinantes contextuales, están implicados el análisis y la interpretación. Por lo tanto, hemos de tener la capacidad de comprender la obra a partir del uso de información, con el fin de poner en evidencia que en la creación no hay manera de aislarse de los contextos de la propia existencia.

Contexto estético

Desde que el hombre pobló la tierra y se reconoció como un ser hábil y con capacidades diferentes a las del animal, decidió plasmar su vida, su contexto y así mismo, en imágenes que le sirvieron para dejar un registro y, observando a la naturaleza, programó sus actividades y vistió de color los muros de su hábitat, mostró al mundo sus conocimientos y que ese territorio era suyo; habló de sus ritos y su convivencia; intentó regular su vida y la de los demás poniendo en imágenes las normas y leyes para dar orden al desorden natural que encontraba. Ese hombre representó y veneró a su más fiel aliada, pero a la vez su mayor enemiga: la naturaleza, esa extraña compañera que tiene el poder de crear y destruir. Generó una relación de veneración y respeto. Puso nombre a cada evento y fenómeno, se unió al animal apropiándose y sacando provecho de sus habilidades. Actuó incluso sobre sí mismo, se pintó, se transformó, se creó.



Fig. 2

El motivo central de la necesidad de pintar, era la pertenencia al universo.

El propio Fernando Leal señala, en *El arte y los monstruos*: “la pintura es por sí misma un medio de expresión suficiente, y de una realidad. La misión de un pintor termina cada vez que acaba un cuadro”.

Leal fue precursor, con otros artistas de su época, de un nuevo recurso pictórico en el México moderno. Investigó sobre la pintura a la encáustica y al fresco, y participó en sentar las bases para lo que hoy conocemos como el muralismo mexicano. Por definición, un mural es una imagen cuyo soporte es un muro o pared; implica técnica, estudio, composición, esquemas formales, significación y contenido conceptual, como toda obra pictórica. El mural se contiene a sí mismo en una superficie de la arquitectura, en un recinto; su lenguaje es medio de comunicación y expresión y, más allá, contiene un mensaje que subyace con fines políticos, educativos o sociales. En la obra de Leal existen 24 murales en diversos edificios públicos de la ciudad de México y de San Luis Potosí.

Contexto histórico

Durante la década de 1920, en México se respiraba un aire de participación social y de política entre los artistas, quienes se reunían o se encontraban en las tertulias de los cafés, con el propósito de discutir y criticar los acontecimientos culturales dentro y fuera del país. Estas organizaciones ocasionales defendían las causas estéticas y las relacionadas con movimientos de demanda social.

Figura 2
Fernando Leal pintando a Luz Jiménez en 1920, Plata sobre gelatina. Colección Fernando Leal Audirac.

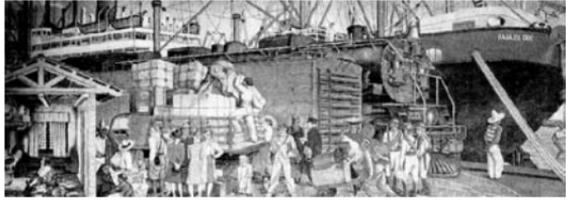


Fig. 4



Fig. 3

Figura 3
Fernando Leal.

Figura 4
La edad de la máquina, 1943,
Pintura mural, 300 x 1000
cm. Estación del Ferrocarril
de San Luis Potosí.

Debido en parte a influencias externas, la interrelación e influencia recíproca entre pintores, poetas y otros artistas se dio a gran escala, con resultados extraordinarios en productos estéticos característicos de la época. Raquel Tibol en *Homenaje al movimiento de escuelas al aire libre*, señala otro factor que contribuyó al florecimiento de un ambiente creativo: “la enorme necesidad de expresión que se produce en periodos de cambio, en sociedades agredidas en sus tradiciones culturales”.

En una época de levantamientos, no se hicieron esperar las inquietudes de los estudiantes y las demandas para reformar los planes de estudio; tales solicitudes, al no ser escuchadas, provocaron huelgas, despertaron la violencia y el escándalo. Las solicitudes y peticiones estudiantiles fueron atendidas con el cambio de gobierno, para satisfacer a los grupos que la administración de Francisco I. Madero había dejado en descontento.

Estas “revolucioncillas escolares” podrían parecer de poca importancia, si no se tuviera en cuenta el estado general del arte en el México de aquellos tiempos. La nulidad de los artistas mexicanos, debida al colonialismo del gusto, se había prolongado hasta después de la revolución de Madero. En la academia cuanto venía de Europa era bueno por ese sólo hecho. En general, se vivía en una atmósfera artificial en las artes, ajena a un contexto real de la situación de un país e impropia para el desenvolvimiento de cualquier producción artística enraizada en la tradición y carácter de una nación.



Fig. 5



Fig. 6

Figura 5
La adolescente. Óleo sobre tela 87 x 70 cm. Colección Fernando Leal Audirac.

Figura 6
El indio del sarape rojo. Óleo sobre tela 102 x 79 cm. Colección Fernando Leal Audirac.

El pintor Alfredo Ramos Martínez, envuelto en este escenario, abrió la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita en 1913, como una alternativa para la enseñanza de la pintura, contra el sistema de la Academia de Bellas Artes. En 1920, José Vasconcelos reconoció oficialmente este proyecto, lo que dio lugar a la creación de las escuelas de pintura al aire libre; su importancia fue en aumento como lo señala Raquel Tibol, ya que servían como “un instrumento adecuado para incorporar a los indígenas y mestizos a la nueva conciencia y cultura nacional”.

Vasconcelos idealizó al nuevo país, a través del horizonte de la cultura universal quitándole el misil y dándole lira, flauta y pincel. Se propuso rescatar la pasión popular a través de una plástica moderna, en la que los mexicanos encontraran puntos de identidad y exaltación de sus raíces. Creó todo un discurso nacionalista. Inventó imágenes, historias, una visión de México lleno de color, de aromas, de espontaneidad; listo para que en él se desarrollaran todas las enseñanzas filosóficas y culturales de su idilio. Se valió de varios artistas nacionales y figuras que fueron llegando de otros países, a quienes logró convencer que participaran en su campaña por el orden social y cultural del país. Uno de los principales simpatizantes de este movimiento fue nuestro protagonista Fernando Leal, quien en un principio monitoreado por Vasconcelos cooperó fervientemente con este “parto del nuevo arte mexicano” como Enrique X. de Anda Alanís llama a esta corriente en *La arquitectura de la Revolución Mexicana*.



Fig. 7

Figura 7
Retrato de mi hermana,
1914. Óleo sobre tela 133 x
73 cm.. Colección Fernando
Leal Audirac.

Consecuentemente, Leal produce su obra *La fiesta del Señor de Chalma* donde plasma los primeros estereotipos de una manera mexicana de pintar.

Contexto individual

Fernando Leal Ortiz nació en el Distrito Federal el 26 de febrero de 1896, en la Colonia Santa María la Ribera, barrio elegante en esa época. Fue bautizado en la iglesia de la Santa Vera-Cruz, frente a la Alameda Central. Sus padres, don Francisco Leal Valenzuela y doña Guadalupe Ortiz y Córdoba (Córdoba, de origen francés). Tuvo tres hermanos: Francisco, el primogénito, Antonio —muerto a los 12 años—, y Guadalupe, la más pequeña. A la edad de 62 años, Fernando procreó un hijo con Francine Audirac, 31 años más joven que él, una notable retratista de origen francés. Fernando Leal Audirac, su hijo, es en la actualidad un pintor reconocido internacionalmente.

En sus obras literarias, Leal puso de manifiesto su formación europea para demostrar que no sólo hay que calar en las raíces culturales nacionales, sino apropiarse, al mismo tiempo, de la agudeza de los teóricos y escritores de diversos países. Él marca en sus textos citas en inglés, francés, italiano y latín, y usa las referencias europeas como punto de partida, para construir una crítica en ocasiones bien dotada de autocrítica como él mismo narra en *El arte y los monstruos*, cuando nos comenta que, por ser tan testarudo, posiblemente por su herencia de origen vasco, se alejó de uno de sus grandes amigos, Jean Charlot. En todo momento, Leal procuró plantear lo



Fig. 8

que suele llamarse conciencia histórica; fue siempre un esforzado teórico y práctico, reconstruyó los primeros pasos del muralismo, no sólo como expresión pictórica. Fue un historiador con juicio crítico; tomó del discurso teórico europeo lo que le convino, para elaborar una interpretación mexicana. Se mantuvo en la línea divisoria entre la descripción y la reflexión y provocó en ocasiones una explicación irónica.

Ideólogo y promotor de nuevas posiciones de vanguardia, en 1928 fundó junto con Ramón Alva de la Canal el Grupo de pintores revolucionarios ¡30-30!. Organizó el primer acto dadaísta en nuestro país, y diseñó e ilustró el libro de literatura vanguardista en lengua castellana, traducido a otro idioma.

Leal se asumió como parte de una generación de estudiantes inmersa en las consecuencias de la lucha armada en México, en la que no participaron de manera directa, sino que circunstancialmente se encontraron de pronto con la doble tarea de representar en imágenes los sucesos revolucionarios y de solucionar las técnicas de pintura mural, para lo que Leal aplica la crítica histórica usando la anécdota y transformándola en reflexión. Con su cuadro Campamento de un coronel zapatista, realizó la primera obra plástica de exaltación del movimiento revolucionario. Debido a esta pintura, Vasconcelos solicitó a Leal que seleccionara e invitara a los demás iniciadores del muralismo.

En lo relativo al contexto estético-artístico, Leal “descubre” que el arte no es eterno ni universal, y



Fig. 9

Figura 8
El campamento del coronel zapatista, 1921. Óleo sobre tela 148 x 180 cm. Colección Fernando Leal Audirac.

Figura 9
Emiliano Zapata, 1958. Óleo sobre tela, 140 x 88.5 cm. Colección Fernando Leal Audirac.



Fig. 10

nos plantea en *El arte y los monstruos* que “la belleza nos rodea al alcance de la mano y la novedad está en el modo de mirarla”.



Fig. 11

También en este libro, Leal reprocha a los autodidactos que en un esfuerzo de superación, procuran imaginar lo que no han aprendido. Esta crítica se opone al panorama general de la época, cuando se insistía en el contacto con el pueblo en proceso revolucionario, como principal recurso de aprendizaje cultural. Así mismo contradice el absolutismo de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, partidarios de este recurso pedagógico, y califica a éstos y a José Clemente Orozco de socialistas muy raros, empeñados en servir al estado.

En la década de 1940, Leal emigró a San Luis Potosí. Salvador Gómez Eichelman, en su *Historia de la pintura en San Luis Potosí*, menciona que debido a un contrato gubernamental y por sus contactos en la capital, se le encargó efectuar frescos de grandes dimensiones en la estación ferroviaria de San Luis Potosí. En 1958 se le pidió que elaborara el diseño de cuatro tableros para los muros del vestíbulo del Teatro de la Paz, que ejecutó el mosaquista español Ramón Torres; asimismo realizó un mural en el arco de acceso del presbiterio en el templo de San Juan de Dios. En los murales de la estación: *La epopeya del transporte* y *La edad de la máquina*, presenta una analogía entre el pasado y el presente.

En *La epopeya del transporte*, Leal nos induce una sensación de movimiento mediante imágenes que

Figura 10

La epopeya del transporte o El triunfo de la locomotora, 1943. Pintura mural 300 x 1000 cm. Estación del Ferrocarril de San Luis Potosí.

Figura 11

India con frutas, 1920. Óleo sobre tela 97 x 80.5 cm. Colección Fernando Leal Audirac.

manifiestan la evolución del transporte y las dificultades y peligros en cada caso, hasta llegar a la tecnología del ferrocarril. En esta obra podemos deducir una interferencia contextual monumental.

Leal pintó una visión de la época cuando el gran avance tecnológico mundial era el ferrocarril, que ofrecía la comodidad y rapidez en contraste con el transporte animal. Sin embargo, la evolución del ferrocarril no trascendió en México —como hubiese correspondido— a diferencia de otros países que invirtieron en las vías ferroviarias. Al parecer Fernando Leal concibió una utopía que sigue vigente.

Educación, formación y experiencia; pensamiento, credo y convicción; ideales y anhelos; preferencias, limitaciones y miedos; contexto, influencias, relaciones y crítica. Todos, elementos partícipes de la relación de determinantes contextuales, que facilitan y posibilitan la interpretación de la dependencia entre un artista y su obra, entre el ser y el hacer. A juzgar por lo antes expuesto, Fernando Leal fue un personaje que no sólo abordó problemas de producción artística, también participó en temas dentro del contexto social, político y cultural: un totalizador. Un artista así de complejo y productivo en diferentes disciplinas, ha de abordarse a partir del conocimiento de estos contextos, para comprender su cosmovisión. Sólo de este modo se puede tener un enfoque más real y verídico de la intención de sus obras, para interpretarlas y reconocer su valor, tarea que, a nivel local, apenas comienza. México tiene en él a un protagonista constructor de su cultura, su arte y su historia.

Leal falleció el 7 de octubre de 1964, a los 68 años. Fue nombrado hijo predilecto de San Luis Potosí, “la ciudad transparente” como él la denominó. El archivo sobre su obra y época, suma aproximadamente 1 500 documentos, entre publicaciones, fotografías, correspondencia y materiales varios. Fernando Leal Audirac, su hijo, conserva una colección de cerca de dos mil piezas que comprenden bocetos y dibujos, proyectos de murales con sus correspondientes cartones a tamaño definitivo, pinturas y grabados de 1906 a 1963, además de numerosas obras de sus contemporáneos.

Los Ex Libris

en San Luis Potosí

BRENDA GEORGINA PÉREZ REYES
IRMA CARRILLO CHÁVEZ
Facultad del Hábitat

Resulta interesante que por la forma como marcan los libros de su propiedad se pueda conocer más profundamente la personalidad e ideales de quien la creó; como una caja de Pandora de la que emergen sinnúmero de sorpresas.



La revista Universitarios Potosinos publicó en agosto de 2006 un artículo sobre los ex libris. Ese texto nos motivó a presentar una investigación más formal acerca de estas marcas que han empleado algunos hombres importantes en San Luis.

Son pocos los personajes de la historia potosina que tuvieron el cuidado de marcar sus libros con un sello o etiqueta personal. Sin embargo, podemos mencionar al doctor Manuel María de Gorriño y Arduengo, quien señalaba con su firma los libros de su propiedad. Algunos de los principales protagonistas de la historia de San Luis Potosí, que se preocuparon por tener un ex libris fueron el licenciado Nereo Rodríguez Barragán, el geógrafo Ramón Alcorta Guerrero —cuyo importante acervo bibliográfico se encuentra en el Museo Arquitecto Francisco Cossío—, el historiador Rafael Montejano y Aguiñaga, y el doctor José Miguel Torre.

Resulta interesante que por la forma como marcan los libros de su propiedad se pueda conocer más profundamente la personalidad e ideales de quien la creó; como una caja de Pandora de la que emergen sinnúmero de sorpresas. Es el caso de los ex libris que ponemos a consideración del lector.

A través de su historia, San Luis Potosí ha sido cuna de grandes personajes en el ámbito político, artístico e intelectual. Uno de estos personajes fue el presbítero y doctor don Manuel María de Gorriño y Arduengo, primer rector del Colegio Guadalupano Josefino (1826), y presidente del Congreso Consti-

*Ex Biblioth: Driv Eman.
mariae de Gorriño et Ar-
duengo.*

Fig. 1



Fig. 2

tuyente, quien se aseguró de que los libros pertenecientes a su colección estuvieran marcados con su súper libris (nombre que reciben los ex libris que sólo se representan con la signatura del propietario) para protegerlos de sustracciones desagradables; éste consistía en su firma personal escrita en latín que quiere decir Ex biblioteca de Emanuel Gorriño y Arduengo.

El potosino Nereo Rodríguez Barragán (1884-1979) fue otro distinguido personaje; entre sus logros vale la pena destacar la dirección de varios periódicos importantes como el Periódico Oficial (1917) y El Heraldo (1919). En 1926 impartió la clase de Historia de México en el Instituto Científico y Literario; trabajó en el Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí, donde tuvo la oportunidad de investigar sobre historia regional en fuentes originales. Sus abundantes artículos sobre historia se encuentran dispersos en publicaciones potosinas, especialmente en El Sol de San Luis, El Heraldo, Estilo, Cuadrante y Letras Potosinas.

Figura 1

Firma del doctor Don Manuel María de Gorriño y Arduengo, escrita en latín que quiere decir Ex biblioteca de Emanuel Gorriño y Arduengo.

Figura 2

Etiqueta de Don Nereo, que consta de la leyenda Ex-Libris, su nombre y como imagen representativa, una gran puerta rústica de madera cerrada.

Don Nereo daba la debida importancia a los libros, “fuente de conocimiento”, por tanto, se preocupó por tener su propio ex libris; el diseño de esta etiqueta consta de la leyenda ex libris, su nombre y como imagen representativa, una gran puerta rústica de madera cerrada. Entendemos que por lo regular una puerta cerrada no representa solamente la entrada, sino también el espacio que se esconde detrás de ella. La puerta es ciertamente el elemento más importante de una casa, se abre, se cierra, se llama a ella. Si se le franquea



Fig. 3



Fig. 4

Figura 3

Etiqueta de José Miguel Torre López, que nos muestra el amor y la pasión que sentía por su profesión.

Figura 4

Etiqueta de Ramón Alcorta, la cual consta de la leyenda Ex-Libris, su nombre y una imagen que representat a un muchacho absorto en la lectura recostado sobre el regazo de una árbol.

entrando o saliendo, se penetra en otras condiciones de la vida, en otro estado de conciencia porque conduce a otras personas hacia otra atmósfera (Biedermann, 1996). Seguramente Rodríguez Barragán quiso expresar que atravesar una puerta cerrada, es como penetrar en los libros detrás de sus portadas para encontrar el conocimiento verdadero.

Otro gran bibliófilo que contaba con su ex libris fue el importante geógrafo, investigador y escritor, Ramón Alcorta (1910- 1970). Destacó como presidente de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, director del Seminario de Geografía y fundador y docente de la Facultad de Humanidades de la UASLP en 1954. El Maestro Alcorta donó su extensa y rica biblioteca a la Casa de la Cultura (actualmente Museo Arquitecto Francisco Javier Cossío). Destacó por ser un hombre justo y generoso, por su peculiar humor sarcástico, apasionado filatelista y amante de la música clásica —Mozart, Beethoven y Bach estaban entre sus compositores favoritos—.

Su marca consta de la leyenda ex libris, su nombre y una imagen que representa a un muchacho absorto en la lectura, recostado sobre el regazo de un árbol. Este sello recuerda curiosamente el de O. H. de Lode, un artista danés, que también presenta la figura de un joven tendido al pie de un árbol que lee un libro, este sello incluye el lema fallitur hora legendo (con la lectura se mata el tiempo). Probablemente Ramón Alcorta conocía el ex libris y se sintió identificado con él, por lo que lo tomó como ejemplo para realizar el suyo, o tal vez fue mera casualidad. La simbología nos



habla de que el libro abierto representa el libro de la vida, el aprendizaje, el espíritu de la sabiduría y la revelación. El libro está relacionado con el simbolismo de los árboles. El árbol y el libro pueden representar al cosmos en su totalidad.

El destacado médico potosino José Miguel Torre López (1919-2004) fue director de la hoy Facultad de Medicina, profesor de cardiología, fundador de la Sociedad Potosina de Estudios Médicos y de la Sociedad Potosina de Cardiología (1981). El Gobierno de San Luis Potosí le otorgó el premio Francisco Estrada en 1953. La Universidad Autónoma de San Luis Potosí lo nombró profesor emérito en 1984. Actualmente el Centro de Información en Ciencias Biomédicas lleva su nombre.

Su ex libris es muy peculiar, ya que nos muestra el amor y pasión que sentía por su profesión de cardiólogo. Es visible su nombre completo, la leyenda ex libris y una frase en latín: *Vivire militare est*, que significa "vivir es luchar"; la imagen muestra ocho flores diferentes; sin embargo, representa mucho más...

El libro *Libellus de medicinalibus indorum herbis* (que significa el librito de las hierbas de los indios) fue escrito por dos indígenas del Colegio de la Santa Cruz (en Tlatelolco) uno de ellos fue el médico Martín de la Cruz y el otro Juan Badiano (este último pasó el texto original al latín).

En ese libro explicaban las enfermedades del corazón y la recomendación de los remedios con plantas,

ya fuera individuales o combinadas. Por ejemplo, la hierba denominada tlatlacotic era usada:

Contra la opresión molesta del pecho. Si el pecho se siente oprimido como una repleción y se halla angustiado, lávese una raíz de tlatlacotic en agua caliente y luego macérese. Con esta posición vomitará y arrojará del pecho lo que le constriñe (sic).

Por otra parte, el maestro aurelio Pescina (pintor potosino) ejecutó una composición en la que se muestran ocho plantas curativas mencionadas en el tratado y en el que cada figura fue plasmada por el artista con el mayor respeto posible para ilustrar el pasado de la farmacología cardiología mexicana. Precisamente esta obra es el que reproduce el ex libris del doctor Torre.

Que interesante resulta la cultura del ex libris, ya que además de denotar el gusto y cuidado por los libros, nos permite expresarnos eligiendo imágenes y lemas que representen nuestra personalidad.

No nos resta más que invitar a nuestro lector a formar parte de esta cultura, a expresarse a través de su ex libris y colaborar para que esta costumbre no desaparezca. Los invitamos a que nos hagan llegar ex libris propios o de conocidos con la finalidad de enriquecer la presente investigación. Agradecemos al Dr. Jesús Noyola Bernal y al Lic. Rodolfo Estrada Alcorta su tiempo para este trabajo.

LECTURAS RECOMENDADAS

Anaya, Ricardo. El seminario conciliar de San Luis Potosí, S.L.P. Talleres Mariano, 1955.

Biedermann, Hans. Diccionario de símbolos, México, Paidós, 1996.

Dahl, Svend. Historia del libro, México, edit. Alianza, 1998.

Pedraza, José Francisco. Semblanza de Ramón Alcorta Guerrero, Archivos de la Historia potosina, 1,3 enero-marzo, 1970.

De la Cruz, Martín. Libellus de medicinalibus indorum herbas, México, Fondo de Cultura Económica, IMSS, 1991.

Torre, José Miguel. "La cardiología en el manuscrito de Martín de la Cruz y Juan Badiano", Lo escrito y lo leído, México, UASLP, 1989.

Sobre la Heráldica

MÓNICA ARAUJO MARTÍNEZ
Facultad del Hábitat

La Heráldica forma parte de nuestra vida cotidiana, pues los escudos y emblemas son utilizados para representar o crear la imagen corporativa de casas comerciales, instituciones académicas, militares, financieras, asociaciones, clubes, linajes, órdenes religiosas y personajes célebres.



Cuando escuchamos la palabra 'heráldica' es común que la relacionemos con la nobleza europea y que se genere cierta reticencia hacia el tema pues nos resulta complicado y muy lejos de nuestra realidad. Esta reacción obedece fundamentalmente a un concepto erróneo del arte del blasón, ya que este no se limita a los escudos familiares, ni de la realeza.

La verdad es que la heráldica es más común de lo que pensamos, sorprendentemente forma parte de nuestra vida cotidiana, pues los escudos o emblemas son utilizados para representar o crear la imagen corporativa de casas comerciales, instituciones académicas, militares, financieras, asociaciones, clubes, linajes, órdenes religiosas, personajes célebres, etcétera. Podemos decir que no hay día que no nos topemos con algún escudo.

Otro fenómeno también común es ubicar los escudos junto a otro tipo de representaciones como sellos, marcas y logotipos, y otorgarles un mismo valor; sin embargo no son lo mismo. Aunque en nuestros días ya no se produzcan mucho, los escudos o emblemas (utilizamos este último término para designar al escudo que va combinado con texto) resultan verdaderas obras artísticas por lo que implica su elaboración; además tienen una función loable.

Por lo general, este tipo de diseños son muy elaborados y se rigen por tres grandes principios:

- **Estilización**, se refiere al afán estético, que la imagen sea bella o agradable.



Fig. 2

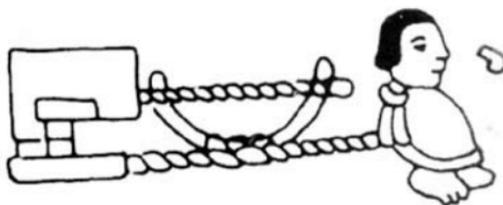


Fig. 1

- **Expresión**, implica una intención informativa o de comunicación.
- **Composición**, relativa al arreglo o acomodo armónico de los elementos.

Dado que la heráldica se rodea de ciertos prejuicios, en este artículo reivindicaremos este noble arte; reconoceremos su carácter artístico y trataremos sobre su importante función y gran trascendencia pues está presente en todos los países del mundo, sin importar su régimen de gobierno, credo o ideología.

Podemos definir la heráldica como la utilización de armas o divisas que sobresalen en estandares y documentos de toda índole. Se encuentra en los escudos de provincias, ciudades, regiones, órdenes, banderas, en la numismática, la filatelia, la arquitectura, etcétera. Implica imágenes elaboradas por el hombre que plasma en materiales como papel, vidrio, madera, cantera, telas, entre otros.

Es necesario precisar que la heráldica empezó en Europa occidental y se desarrolló durante la Edad Media. Sirvió sobre todo para la identificación de los caballeros durante las cruzadas.

Tuvo un largo desarrollo y generó normas específicas en cuanto a su diseño con algunas variantes nacionales. En México —y seguramente en muchos países latinoamericanos— es distinta, tiende a ser más libre porque no respeta mucho las reglas de la genuina heráldica europea e introduce elementos compositivos de origen local. Aun así los escudos y



Fig. 3

Figura 1
Glifo que representa a la tribu tecpaneca que salió de Aztlán.

Figura 2
Glifo que representa al gobernante mexica Cuauhtémoc.

Figura 3
Caballero medieval. Se indican las partes de su escudo.



Fig. 4



Fig. 5

emblemas mexicanos tienen una gran riqueza histórica, artística y cultural. Recordemos que en la creación de cualquier escudo entran en juego los tres principios que antes mencionamos

Por otra parte, podemos considerar que en el México prehispánico ya se practicaba un tipo de heráldica, representada sobre todo en los códices. (figuras 1 y 2).

Un poco de historia

El principal objetivo de un escudo o emblema es la identificación. Nos sirve para conocer el origen o la pertenencia de un objeto. La heráldica nace por la necesidad de identificar a los caballeros medievales durante las justas o torneos que se organizaban en los distintos reinos (siglo XII). Dado que estas actividades eran muy comunes y peligrosas, a los competidores se les obligaba cada vez más a cubrirse con piezas de hierro para su protección, por lo que eran prácticamente irreconocibles.

El equipo del guerrero se componía de armas ofensivas y defensivas, entre ellas la que tenía mayor superficie y se hacía más visible era el escudo, sobre el que empezaron a pintar piezas geométricas y figuras de animales como leones y águilas. De aquí se derivó el término “escudo de armas”, porque se pintaba precisamente sobre un arma. Los primeros escudos fueron muy sencillos pero se buscó que tuvieran gran colorido para que permitiera la identificación rápida en un ámbito donde la mayor parte de la población era analfabeta. Este hecho histórico explica la forma de los escudos (figura 3).

Figura 4
Ley de plenitud.

Figura 5
Escudo de armas concedido a Don Martín Cortés de Moctezuma en 1536.

Por otra parte, tenemos que explicar la figura de los heraldos, dado que de ellos se derivó el concepto de heráldica: durante la Edad Media, las funciones de estos personajes no sólo consistían en la transmisión de noticias, mensajes o relatos. También fungían como representantes o embajadores de reyes y de señores feudales, por lo que atravesaban regularmente los distintos reinos sin problema. Cuando estaban en servicio acostumbraban llevar un tabardo (ropón blasonado) con las armas de su señor, para asegurarles protección.

A estos viajeros también se les encomendó dar fe en las frecuentes batallas y torneos; requirieron conocer ampliamente los distintos escudos de armas de los caballeros o miembros de la nobleza para identificar rápidamente a los prisioneros, los heridos e incluso a los muertos. Al pasar los años, los heraldos necesitaron registrar y reglamentar los diversos escudos de armas para evitar que se repitieran y confundieran.

Los primeros diseños heráldicos —que se convirtieron en hereditarios— fueron muy sencillos, sólo tenían dibujos de animales en actitud feroz; después la composición evolucionó, se añadieron líneas y se tornó más compleja.

Los primeros tratados sobre heráldica datan de los siglos XIV y XV. Para algunos especialistas la práctica heráldica pasó por una etapa de decadencia que abarcó del siglo XVI al XIX, caracterizada por un rebuscamiento de las formas y el uso de un vocabulario técnico exagerado y la mercantilización de los escudos.



Fig. 6

El abuso de estos tecnicismos fue lo que provocó una mala imagen de la heráldica, pues la hizo muy complicada. Afortunadamente esta etapa pasó y las nuevas tendencias buscan el retorno a los modelos puros.

Su lenguaje

El uso de elementos plásticos para la identificación es común en todas las culturas y la heráldica ha resultado un medio muy útil y creativo para lograr tal fin. Esta disciplina posee un lenguaje propio (considerémoslo técnico) y una serie de reglas que no siempre se cumplen (con sus excepciones). Dado que éste es un artículo de divulgación, mencionaré solamente algunos aspectos generales respecto a sus términos y normas:

Un escudo siempre tiene dos partes: la diestra (derecha) y la siniestra (izquierda), que deben tomarse desde el punto de vista de la persona que lleva o que se mantiene detrás del escudo. La diestra se considera el lado más noble y la mayoría de los elementos heráldicos van girados a ese lado.

Los colores en heráldica se denominan 'esmaltes'. Incluyen por lo general todos aquellos pigmentos que representan colores, metales y forros.

En cuanto a su composición, tenemos que identificar su campo, con sus respectivas particiones, sus piezas, los muebles incluidos y los adornos exteriores. Cada uno de estos conceptos tiene su clasificación y norma de uso.

Figura 6

Escudo concedido al primer marqués de Jaral de Berrio en 1774. Presenta ocho cuarteles en su campo. De sus adornos exteriores se distingue su lambrequín de tipo renacentista, una espada en palo y una corona (de marqués) a manera de cimera.



Fig. 7



Fig. 8

Figura 7
Escudo franciscano localizado en el callejón de San Francisco de nuestra ciudad.

Figura 8
Escudo de armas de nuestro estado. Hace alusión a San Luis Rey de Francia y al cerro de San Pedro.

Las reglas de la heráldica, aunque parecieran muy precisas, permiten mucha libertad y creatividad debido al gran número de combinaciones que se pueden lograr al “jugar” con estos elementos.

Su importancia

La época actual se caracteriza por un enorme flujo de información, que ha contribuido a una especie de estandarización en cuanto a nuestro modo de pensar y vivir. Aceptémoslo o no, estamos insertos en una sociedad industrial, de consumo masivo. Las ciudades crecen constantemente y las comunidades rurales son cada vez más desplazadas, lo que ha ocasionado que los hábitos de vida sean similares y con ello se desgaste paulatinamente nuestra identidad (tanto individual como comunitaria). Ante tal fenómeno, la necesidad de reafirmarnos se hace patente y nuestra individualidad busca expresarse por todos los medios, desde los más sutiles hasta los más llamativos. La heráldica cumple sabiamente esa función, pues un escudo es un medio natural para indicar quiénes somos. La utilización de diversos símbolos enaltece y dignifica nuestras diferencias. Ostentar un escudo implica sentirse orgulloso de lo que se es.

Un escudo es una composición de símbolos y metáforas que nos remiten al pasado, a la historia, pero también incluye nuestro presente y lleva implícita una proyección hacia el futuro. Su diseño nos encamina a la filosofía de la persona o institución que representa y siempre le otorga un aire de nobleza y dignidad.

Un escudo, a diferencia del logotipo, tiende a ser perenne pues su valor y significado no se desgasta con el tiempo y por lo general no está relacionado a intereses mercantilistas, porque busca resaltar valores o virtudes del hombre.

Un Nuevo Pensamiento Visual

La Infografía

CARLA DE LA LUZ SANTANA LUNA
EDILIA GUADALUPE SORIANO RDZ.
Facultad del Hábitat



Para hablar de un nuevo método visual, iniciaremos con la conocida frase “una imagen vale más que mil palabras”. Es más fácil que se quede grabada en la mente del ser humano una figura, y no que memorice una serie de conceptos. La dinámica de la sociedad, la modernización de la tecnología y la globalización, entre otros factores, han propiciado el desarrollo de nuevos modelos de comunicación, en los que el texto ha sido remplazado por la imagen. El mundo de la imagen en nuestra sociedad se abre paso en los modelos de comunicación, nuevos paradigmas para conocer y ver el mundo que nos rodea. Es la época del pensamiento visual, en la que la acción de ver la imagen y de leer el texto se ha invertido. La nueva cultura de aprendizaje se basa en leer las imágenes, como sucede en la publicidad, y ver los textos.

Tanto la noticia como el reportaje, la entrevista, la crónica e incluso la fotografía, han sido géneros que caracterizan las maneras de representar la realidad a través de los medios de comunicación de masas, pero ahora varios estudiosos y analistas sugieren que se debe considerar otro género conocido como infografía o sea la combinación de imagen y texto, cuyo mayor nivel de importancia es la imagen (figura 1).

Antecedentes infográficos

Los fundamentos del concepto de infografía son tan remotos como el hombre mismo. Desde la aparición de jeroglíficos o pictogramas, el hombre ejerció la facultad de la representación a través de figuras con referencia a una idea.

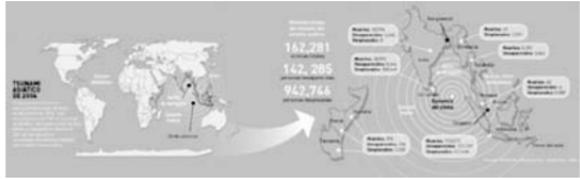


Fig. 2



Fig. 1

Antes que la propia escritura, el empleo de imágenes ha sido el sustento esencial de la comunicación. Dice José Manuel de Pablos en la Revista Latina de Comunicación Social que la infografía ha existido siempre desde la primera unión de un dibujo o pintura con un texto alusivo. La infografía impresa tiene dos elementos informativos importantes: un formato gráfico (dibujo, imagen, esquema) y un texto con pocas palabras.

La introducción de la informática en nuestra sociedad ha provocado un cambio en la vida de los seres humanos; la computadora, con ayuda del hombre, procesa y almacena gran cantidad de datos en cuestión de minutos y en un espacio muy reducido (figura 2) y ha modificado nuestra vida en diferentes aspectos. Por ejemplo, la escritura era el principal medio de comunicación y actualmente, con las imágenes creadas por las herramientas electrónicas, el texto se enriquece con mayor contenido informativo. Las palabras ya no son el único medio para describir contenidos; ahora se pueden utilizar imágenes hasta en tercera dimensión.

Para entender esa nueva forma visual llamada infografía tenemos que explicarla con dos palabras: información, que es la comunicación de conocimientos, y gráfico, descripciones, operaciones, demostraciones que se representan por medio de figuras o signos. Entonces la infografía es la representación visual en la que interviene una descripción, relato o proceso de manera gráfica que puede o no necesariamente interactuar con textos (figura 3).



Fig. 3



Fig. 4

La infografía nació como un medio para transmitir gráficamente una información. Podríamos decir que los mapas fueron los primeros gráficos destinados para este fin. Muchos se utilizan con tanta frecuencia que se han convertido en símbolos aceptados a nivel general y resultan fácilmente comprensibles. De este modo, las ciudades y los pueblos se señalan con puntos o superficies sombreadas, las masas de agua suelen imprimirse en color azul y las fronteras políticas se representan, generalmente, mediante líneas de distintos colores o discontinuas.

Estas representaciones actualmente se están realizando con un programa de informática llamado Sistema de Información Geográfica (SIG), con el que se puede georreferenciar desde un árbol y su ubicación, hasta una ciudad entera con sus edificios, calles, plazas, puentes, etc. (figura 4). Entonces la infografía es empleada también para evidenciar situaciones geográficas, sucesos o acontecimientos.

Históricamente, una de las mejores infografías de todos los tiempos es tal vez la del ingeniero francés Charles Joseph Minard (1781-1870) realizada en 1869. En ese documento se ve cómo las tropas napoleónicas van disminuyendo dramáticamente (por batalla, cuestiones climáticas, etc.) en su camino a Rusia. Napoleón comienza con un ejército de 42 000 hombres (representado en café), cuando llega al destino quedan 10 000, en su viaje de vuelta (línea negra) sufre pérdidas más fuertes como resultado del intenso frío (-30°C) la temperatura está representada en la parte inferior. Al final regresa con mil hombres.

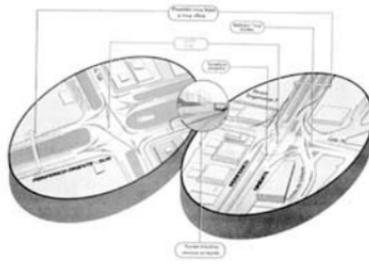


Fig. 5

Esta infografía es una combinación estadística y de datos topográficos. A veces las infografías suelen ser algo frías por la forma de representar los datos, pero en este caso es impresionante cómo se puede sentir la magnitud del hecho sin tener ilustraciones (figura 5).

El empleo de la infografía en los medios actuales de comunicación .

En Estados Unidos y en Europa, el término infografía quizá sea de lo más común, pero en México es un área en la que apenas se está incursionando. Los periódicos Reforma, El Universal, El Norte, y Pulso, son algunos medios editoriales que están utilizando este lenguaje. En Latinoamérica, El Clarín, de Argentina y El Comercio, de Perú, por mencionar algunos. Los que llevan la batuta son los españoles quienes se han especializado más en el empleo de la infografía para presentar su información, sobre todo en el área periodística.

Algunos de los medios que tratan de captar el interés —nos atrevemos a pensar en una sociedad de jóvenes mexicanos atraídos por temas científicos o pseudocientíficos— son las revistas comerciales de divulgación de la ciencia que han surgido durante los últimos años. Entre las publicaciones de este género se pueden citar: Muy Interesante (1984), Conozca más (1990), Quo (1998), Discovery en español y National Geographic en español (2001), que cumplen el objetivo de transmitir conocimientos a un público no especializado con un fin utilitario y cultural.



Fig. 6

Es importante mencionar que la internet también ya maneja este pensamiento visual, es interesante ver cómo presenta acontecimientos políticos, económicos, culturales, entre otros, bajo este esquema. Sugerimos algunos ejemplos:

<http://www.duopixel.com/mark/infografia.html>,

http://www.emol.com/especiales/infografias/aten-tado_guzman.htm,

http://www.pgjqueretaro.gob.mx/Prev_Delito/Estudios/Infografia.htm.

En la ciudad de Querétaro, la Procuraduría General de Justicia busca los medios para mejorar constantemente el desempeño de sus funciones. Y es a través de la infografía forense como recrea los hechos y los presenta como una realidad casi total, con información importante lleva principalmente a la reconstrucción del hecho. El objetivo es ilustrar técnicamente un probable delito, el lugar donde ocurrió, los instrumentos y objetos empleados para auxiliar a los órganos que procuran y administran la justicia, al mostrarles una mayor visión del lugar y acercarse más al conocimiento de la verdad sobre los hechos.

Consideraciones finales

Entre información y comunicación hay un abismo, pero aun así la infografía trata de unir estos dos conceptos, ya que su objetivo es informar a través de gráficas desde una noticia hasta una investigación, en cualquier medio editorial: revistas, diarios o libros.

La modernidad nos presenta la internet, pero sólo en un canal que es “el visual”, y una de sus características muy particulares es la integración de lo gráfico con lo textual. La síntesis de la información que se ofrece puede ser considerada como una analogía con los mapas mentales en los que para recordar es indispensable evocar imágenes y conceptos principales (figura 6).

El cuadro gráfico debe ser ético en su propósito de mostrar un contenido objetivo y veraz, acorde con la realidad. No se necesita llenar de elementos visuales para hacer al gráfico más atractivo; hay que ser sencillo y económico con los elementos. Cuando se diseña un infográfico se deben tener en cuenta muchos factores, entre ellos: la proporción, la perspectiva, la textura, las formas y el mensaje. El infográfico, al igual que un artículo noticioso, debe responder a qué, quién, cuándo, dónde, cómo y por qué, pero, además, debe mostrar elementos visuales. Por eso el infografista necesita trabajar con mentalidad periodística y no contentarse con lo que el redactor le ha contado.

LECTURAS RECOMENDADAS

CABRERA, SUSANA. Infografía. DX estudio y experimentación de diseño. Editorial Moebius, Año 4, núm. 17, México, 2002.

Cafre Michel. “El rol de la Infografía en el rediseño”. Revista Latina de Comunicación Social, núm. 6, La Laguna, Tenerife, 1998.

De Palos Coello, José Manuel. “La Infografía, el nuevo género periodístico”. Estudios sobre tecnologías de la información, tomo I, Madrid, Sanz y Torres, 1991.

De Palos Coello, Jose Manuel. “Siempre ha habido Infografía”. Revista Latina de Comunicación Social, núm. 5, La Laguna, Tenerife, 1998.

Wildbur Meter, Burke Michel. Infográfica, soluciones innovadoras en el diseño contemporáneo. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DISEÑO Y PROYECTO

NÚMERO 2

En casi todas las actividades realizadas por el ser humano encontramos en sí una carga de diseño, pues cada una pretende cumplir con un fin determinado. Dicho de este modo, es difícil incluir en una sola definición sus múltiples acepciones.

Autores:

Fernando García Santibáñez
Maygualida Alba Aguilar
J. Fernando Cárdenas Guillén
Cristina Morán M.
Teresa Ortiz D.
Futuro Moncada Forero
Ernesto Vázquez Orta
Anuar Kasis Ariceaga
Luz Elena García Aguilar
Ivonne Aguayo Huerta
Brenda Georgina Pérez Reyes
Irma Carrillo Chávez
Mónica Araujo Martínez
Edilia G. Soriano Rodríguez
Carla de la Luz Santana Luna

