

The background image is a sepia-toned photograph of a courtyard. In the foreground, a black metal railing runs diagonally across the frame. To the right, a large, weathered stone column stands prominently. Behind it, a series of arches supported by columns form a walkway. In the distance, a two-story building with a balcony and arched windows is visible. The ground is paved with light-colored tiles. The overall atmosphere is historical and architectural.

**Identidad cultural y prácticas artísticas:
un estudio de caso sobre las experiencias
académicas y socioculturales de los estudiantes
de la carrera de Artes Visuales para
la Expresión Plástica generación
2018-2022 de la Universidad de Guadalajara**

Patricia Cisneros Hernández
(Coordinadora)

**Identidad cultural y prácticas artísticas:
un estudio de caso sobre las experiencias
académicas y socioculturales de
los estudiantes de la carrera
de Artes Visuales para la Expresión Plástica
generación 2018-2022
de la Universidad de Guadalajara**

**Identidad cultural y prácticas artísticas:
un estudio de caso sobre las experiencias
académicas y socioculturales de
los estudiantes de la carrera
de Artes Visuales para la Expresión Plástica
generación 2018-2022
de la Universidad de Guadalajara**

PATRICIA CISNEROS HERNÁNDEZ
(Coordinadora)



Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño



Universidad de Guadalajara

© Patricia Cisneros Hernández

Primera edición, 2024

D.R. © Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño
Calz. Independencia Norte # 50751
Huentitán El Bajo, Guadalajara, Jalisco, México, C. P. 44250

Fotografía de portada: Ana Karen Ortega García

ISBN: 978-607-581-495-7



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltase <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Editado y hecho en México / *Edited and made in Mexico*

Agradecemos a la generación 2018-2022 de estudiantes de la licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica por permitir que algunas de sus obras fueran analizadas para esta investigación, y particularmente por facilitarnos sus productos finales, a Juan Francisco Tamayo Rosas, Zeyda Deyanira Macías Solís, Mariana Espinosa Moya, Alexis Uriel Bejarano Moreno, María de la Paz Zepeda Urzúa, Alan Gustavo Cabrera Campos, Juan Pedro Ponce Navarro, Nicolás Eduardo Topete Figueroa y Regina Ramírez Delgado.

En memoria de Luis Fernando Rojas Rangel

ÍNDICE

Prólogo	15
<i>Hugo Cristóbal Gil Flores</i>	
Introducción	23
<i>Patricia Cisneros Hernández</i>	
Objetivos particulares	30
Preguntas de investigación	31
Variables independientes	31
Variables dependientes	31
Delimitación espacio temporal	31
CAPÍTULO I ● Marco conceptual	33
<i>Patricia Cisneros Hernández y Arturo Verduzco Godoy</i>	
Noción de cultura	34
La hibridación	37
La identidad	42
Identidades colectivas y pertinencia social	46
Definiendo el modernismo, el posmodernismo y el arte contemporáneo	49
La posmodernidad desde la lógica histórica	55
Posmodernismo en el arte, de la descripción y la contemplación a la reflexión	58
Arte contemporáneo	63
Herramientas conceptuales para el análisis de las imágenes	73
Función de la imagen y nivel de realidad	75
Género, corriente, escuela, estilo, movimiento y tendencia	76

CAPÍTULO II ● Contexto internacional de la enseñanza de las artes	79
<i>Alejandra Villanueva Veloz y Rosa Lilia Zamudio Quintero</i>	
CAPÍTULO III ● El arte en México: Breve historia de la conversión y la resistencia	85
<i>Guillermo García Lira</i>	
CAPÍTULO IV ● La enseñanza de las artes en Jalisco: Dibujo y pintura	95
<i>Bertha Alicia Vargas Razo</i>	
Escuela de dibujo, la primera Academia en la Nueva Galicia	96
La Academia de Bellas Artes, undécima sección del Instituto de Ciencias del Estado	97
La escuela de Artes y Oficios (1842)	101
Sociedad Jalisciense de Bellas Artes (1857- 1865)	103
El Liceo de Varones y el Liceo de Niñas Educandas	104
Sociedad de clases productoras (1877- 1888)	109
Colegio Politécnico “Jalisco” (1887)	109
Academia de Pintura y Dibujo para Señoras y Señoritas: Taller de Félix Bernardelli	112
El Centro Bohemio	114
Escuela de Pintura al aire libre	116
CAPÍTULO V ● Contexto histórico de la enseñanza de las artes en la División de Artes y Humanidades del Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara	121
<i>Luis Rojas Rangel</i>	
La licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica	126
Análisis del programa educativo	133
Dimensión plan de estudios	133
Dimensión implementación del plan de estudios	136

CAPÍTULO VI ● Metodología	139
<i>Patricia Cisneros Hernández</i>	
Naturaleza de la investigación desde el arte	139
Investigación evaluativa, paradigma cualitativo y cuantitativo, método fenomenológico, y estudio de caso	141
El anti-método	145
 CAPÍTULO VII ● Contextos socioculturales y artísticos	
de los estudiantes de nuevo ingreso	149
<i>Bertha Alicia Vargas Razo y Guillermo García Lira</i>	
Nacionalidad y origen del estudiantes	150
Lugar de nacimiento y residencia actual del estudiante	151
Residencia actual del estudiante	152
Nivel cultural del estudiante y sus padres	153
Espacios acostumbrados de recreo	153
Tipo de lectura frecuentada	155
Ingresos económicos familiares	156
Bienes con los que cuenta la familia	158
Práctica religiosa que profesan el estudiante y sus padres	159
Movimientos, escuelas, o estilos artísticos reconocidos por los estudiantes de primer ingreso	161
Formas de producción de la obra	162
Herramientas	162
Materiales y soportes	162
Técnicas	163
Acuarela	164
Gouache	164
Aerógrafo	165
Pastel	166
Temple	166
Fresco	167
Tinta	168
Carboncillo	168

Técnicas mixtas	169
Técnica digital	170
Otras técnicas	171
Estrategias, procesos, emociones o conceptos iniciales para la creación la obra	172
Fines de la obra	173
Expectativas sobre la obra	174
Artistas referentes en la realización de la obra de los estudiantes	174
Artistas plásticos con los que se identifica el estudiante	176
Artista plástico que siguen en las redes sociales	177
Expectativas de consumo y estrategias para la comercialización	178
 CAPÍTULO VIII ● Primera Etapa. Análisis e interpretación iconográfica de la práctica artística de los estudiantes antes de ingresar a la carrera de Artes Visuales para la Expresión Plástica	
<i>Guillermo García Lira</i>	181
Instrumentación del análisis. Primera Etapa	184
Fase técnica. Identificación o catalogación	184
Fase temática (pre-iconográfica)	184
Método iconográfico (gramática formal)	185
Nivel de realidad y función pragmática de la imagen	185
Definir si es un original o una copia	187
Numeralia, gráficas y descripciones	188
Número de imágenes entregadas y técnica empleada	188
Fase técnica	190
Los Géneros	199
Estilo, escuela, corriente, tendencia o movimiento	203
Fase temática (preiconográfico)	206

CAPÍTULO IX • Segunda Etapa. Análisis e interpretación iconográfica de la práctica artística de los estudiantes al egresar de la carrera de Artes Visuales para la Expresión Plástica	211
<i>Patricia Cisneros Hernández</i>	
Fase técnica	212
Los Géneros	212
Estilo, escuela, corriente, tendencia o movimiento	212
Las técnicas	215
Fase temática (pre-iconográfica)	217
La gramática formal	224
Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen	228
Símbolos, alegorías, atributos o metáforas. Utiliza símbolos, alegorías, atributos o metáforas	230
Imagen original o inspirada en el trabajo de otro artista	239
Conclusiones	240
Fuentes de información	265
Anexos	271

PRÓLOGO

Tenemos a la vista el producto de una investigación que cumple con diversos propósitos, uno de estos es dar cuenta del trabajo realizado por miembros del cuerpo académico UDG-CA-710 Cultura y Educación, para validar su pertinencia y pertenencia como entes abocados a la investigación académica, otro sería abonar, cómo el proceso de formación y profesionalización académica de los estudiantes de Artes Visuales para la Expresión Plástica, se va forjando a merced del conocimiento teórico-práctico que van adquiriendo a lo largo de su trayectoria educativa, y consecuente con esto, uno más sería, analizar cómo se va forjando entre los estudiantes el binomio identidad cultural y práctica artística al amparo de las experiencias socioculturales y académicas que los abrigan y va dejando entrever el proceso de hibridación

producto de su vertiginoso e insospechado contexto social, cultural e institucional.

Pocas ocasiones observamos en el campo del arte, que se da cuenta de un proceso sistemático como es la investigación aplicada, que persigue la intención de recopilar información pertinente del proceso formativo de los estudiantes para aportar elementos de análisis que posibiliten de una manera constructiva, vislumbrar nuevos derroteros formativos acordes a una cambiante realidad que se mueve a un ritmo acelerado y que no mantiene su forma habitual por mucho tiempo. Esto representa un acierto que requiere dar continuidad para que el producto de investigación transite a la fase operativa. Además, resulta necesario no sólo para que el equipo prolongue su interés investigativo, sino para que el mismo pueda sustentar una aportación al proceso formativo de los estudiantes de artes. Esto es, contribuir con nuevos paradigmas teóricos y técnicos del campo del arte para gestar un nuevo diseño de programa educativo.

El trabajo que el equipo de investigación ha realizado ha sido arduo, no sólo por los años que duro la investigación, sino por los avatares propios de los sujetos de la investigación y los institucionales, no obstante contra viento y marea tuvieron la convicción de afrontarlos y concluir con un producto, que si bien puede ser cuestionado por el abordaje de su factura y la determinación del objeto de estudio, la cuestión es que guarda en su proceso un aporte significativo en la construcción y apropiación de cómo van gestando los estudiantes a través de su práctica artística, su identidad cultural, pero también puede identificarse una veta que tiene que ver con la necesidad de remplazar el enfoque del programa educativo, más acorde a los vertiginosos cambios que se suceden en el acontecer diario, sobre todo de un campo tan tornadizo como lo es el del arte.

Como podemos apreciar el producto que tenemos a la vista hace un abordaje que amalgama diversas vertientes para dar cuenta de la identidad cultural y la práctica artística de los estudiantes de la carrera de artes visuales para la expresión plástica a lo largo de cuatro años (2018-2022).

Cabe señalar la identificación de una ubicación histórica conceptual que va de un ámbito internacional a lo local donde se resalta no solo el contexto histórico social de México, sino particularmente de la Universidad de Guadalajara, que dio origen a la creación de la escuela de artes, destacando las diversas expresiones artísticas tanto internacionales como nacionales de principio del siglo XX, que la permean. Sin lugar a duda, dichas expresiones fueron determinantes no sólo en el aspecto conceptual y técnico, sino también porque diversos artistas de talla internacional de dichas expresiones concurren y aportaron a la creación de la escuela. Esta ubicación histórica aborda el contexto sociocultural que posibilitó que la escuela de artes transitara de una formación técnica a una licenciatura. A raíz de este análisis contextual se gestó una serie de propósitos e interrogantes que sustentó la apropiación de un objeto de estudio en un espacio y en una temporalidad determinada para obtener como un primer producto el binomio del proceso identitario vs las prácticas artísticas.

Es destacable como se constituye la fundamentación teórico-conceptual apoyada en relevantes teóricos que van sustentando con su conocimiento los elementos que van acotando los referentes a partir de los cuales se va construyendo un discurso comprensible en el ámbito académico y social. Pero además demuestra el manejo y la pertinencia teórica de quien desarrolla el proceso de investigación.

La fundamentación va abordando una serie de conceptos como el de “cultura”, avalado por autores de épocas y concepciones diversos que resultaron pertinentes para entamar el sustento del que se parte y comprende la cultura. Un aspecto por destacar es la “hibridación” entendida como lo propone Canclini como una “categoría de acción” para dar cuenta de la urdimbre de una serie de elementos sociales, culturales y temporales en razón a una práctica artística. Otro aspecto que cobra importancia es la “identidad” que, para mayor claridad y comprensión diferencial, aborda diversos autores, no obstante, hay una decantación por una visión más sociológica y antropológica, ligada a los sujetos y sus movimientos sociales. Uno más de los aspectos

abordados es “*identidades colectivas y pertenencia social*” referenciado por diversos autores, la razón de su abordaje es para señalar que las rupturas y las interacciones de las pertenencias y las complejidades sociales promueven el continuo aprendizaje de la identidad.

Dentro de la fundamentación cabe destacar el abordaje histórico de la producción artística por diversos autores y representantes a través de contextos como el “*modernismo, el posmodernismo y el arte contemporáneo*”, con el fin no solo de ubicar los aspectos técnicos compositivos que a cada uno corresponden, sino para explicar lo imbricado que en la actualidad “moderna” se conjugan y representan en una obra artística. Dentro de este orden se señala la “*posmodernidad desde la lógica histórica*”, que a partir de su surgimiento y en cada una de sus etapas (1945; 1970; 1989 y 2008) se ha distinguido porque los creadores se concentran más en el interés personal y desdeñan el interés social, así lo señalan entre otros autores Nevado, Huyssen y Habermas.

Con relación al Posmodernismo en el arte, de la descripción y la contemplación a la reflexión se destacan autores tan relevantes como Duchamp, Warhol, Lyotard, entre otros, quienes hacen hincapié y/o expresan que el estilo estético no es unilineal, sino que se distingue por una yuxtaposición de referentes que deja en libertad para que el espectador defina y de significado a lo que es arte. Consecuentemente el productor, el creador, no se sujeta a una estética, más bien es irreverente a cualquier vanguardia, pero se encuentra ligado a la inmediatez de la imagen y del consumo. Un aspecto más a tomar en consideración es el Arte Contemporáneo haciendo no sólo un rescate histórico sino conceptual a partir de autores como Smith, Giunta, Debord y otros más, para recalcar la variada participación de prácticas, técnicas, tecnologías y discursos que buscan transformar la producción y la recepción del arte, por lo que llega a cuestionarse que es y que no es arte.

Se explicitan las herramientas conceptuales para el análisis de las imágenes, para el caso particular de esta investigación se utilizó, del método iconológico de Panofsky, las fases pre-iconográfico y el iconográfico para analizar el contenido y el significado. En este orden de

ideas otro aspecto que se integra al análisis es la “*Función de la imagen y el nivel de realidad*”, encaminado a identificar el nivel denotativo y connotativo con el fin de dotarlos de valores estéticos y artísticos, así como indagar su sentido. Un aspecto más es el “*Género, corriente, escuela, estilo, movimiento y tendencia*” para poder categorizar las expresiones artísticas según: estéticas, características particulares de la obra, producción ligada a un momento histórico particular, y conforme a las experiencias y preferencias estéticas de cada autor.

Se aborda el contexto internacional de la enseñanza de las artes, donde desde un enfoque histórico se discute el significado de la palabra “arte” y de cómo se fue gestando su enseñanza a través de las diferentes épocas y los enfoques que le aportaron intencionalidad y apertura para ir sumando otras expresiones artísticas.

Por otra parte El Arte en México: breve historia de la conversión y la resistencia, de forma sucinta transcurre la historia que va desde la época colonial hasta nuestros días, para su explicación se hace acopio de una serie de autores entre los que cabe señalar *Colombres, Mosquera, Del Conde*, que van fundamentando con este enfoque histórico, entender como desde el proceso de mestizaje se gestó un sincretismo producto de la imposición y la resistencia, dando lugar a la identidad mexicana, la cual se ha visto permeada por diversos estilos, corrientes y artistas nacionales y extranjeros, mismos que han influenciado la concepción de la enseñanza y las expresiones artísticas.

En relación a La enseñanza de las Artes en Jalisco: dibujo y pintura, y recurriendo nuevamente a la historia se va describiendo a través de diferentes épocas, que tipo de enseñanza y que instituciones la impartían, destacando entre estas: la “*Escuela de dibujo de la Nueva Galicia*”, la “*Academia de Bellas Artes del Instituto de Ciencias del Estado*”, la “*Escuela de Artes y Oficios*”, la “*Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*”, el “*Liceo de Varones y el Liceo de Niñas Educadas*”, la “*Sociedad de Clases Productoras* (1877-1888)”, el “*Colegio Politécnico ‘Jalisco’* (1887)”, la “*Academia de pintura y dibujo para señoras y señoritas Taller de Félix Bernardelli* (1897)”, el “*Centro Bohemio*”, la “*Escuela de Pintura al aire*

libre”, asimismo se señalan los vaivenes de apertura, cierre y modificaciones en su enseñanza, mismos que se sucedieron por diversos cambios en el gobierno y/o por la veleidad de sus patrocinadores.

En relación al Contexto histórico de la enseñanza de las artes en la División de Artes y Humanidades del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, su desarrollo inicia con la apertura en 1947 de la Escuela de Bellas Artes y posteriormente después de algunos ajustes se incorpora a la Universidad de Guadalajara como Escuela de Artes Plásticas, cabe señalar que no obstante desde su creación se decantó por la corriente nacionalista, a su interior se suscitó una pugna con la corriente abstraccionista, lo que devino en una práctica educativa más moderna. Con el transcurso de los años y la reforma académica de la Universidad de Guadalajara, se dio cabida a la transformación de las carreras técnicas en artes a licenciaturas en artes, bajo la modalidad académica y estructural por divisiones, departamentos, créditos y flexible. Se hace un somero análisis a los cambios curriculares ocurridos en los años 1995 y 2006, así como de sus aciertos y desaciertos en el proceso formativo.

Con respecto al abordaje de la Metodología, se enuncia que para investigar el arte no hay un enfoque o un paradigma prevalente, toda vez que en este momento todo está en ciernes. No obstante se tuvo que decantar por la Investigación evaluativa, los paradigmas cualitativo y cuantitativo, el método fenomenológico, y el estudio de caso, su abordaje se justifica en tanto, los intereses, el abordaje, el tiempo, el objeto de estudio, la aplicación de instrumentos, la recogida de información, el tratamiento a la información, la evaluación y el resultado, entre otros aspectos, resultando desde las perspectiva de quienes investigan, como los de mayor pertinencia y confiabilidad para abordar *“el contexto sociocultural y artístico de los estudiantes de nuevo ingreso a través de cuestionarios y formularios; el análisis e interpretación iconográfico de la obra antes de ingresar a la carrera; y el análisis e interpretación de la obra plástica al egresar de la carrera”*, todo esto con la mira puesta para lograr el producto que se espera de esta investigación.

Para efecto de aproximarse al contexto sociocultural y artístico de los estudiantes de nuevo ingreso, se recurrió a la aplicación de un cuestionario y un formulario, con los cuales se recopiló información brindándole a la misma un tratamiento estadístico, cuyos valores obtenidos se representaron a través de tablas que se manifiestan en porcentajes, que son interpretados a la luz de cada uno de los ítems de los instrumentos aplicados.

Por lo que se refiere a la primera etapa del Análisis e interpretación iconográfica de la práctica artística de los estudiantes antes de ingresar a la carrera de Artes Visuales para la Expresión Plástica y con el propósito de dar cumplimiento a los objetivos de la investigación, se estimó conveniente, para el análisis iconográfico de la imagen, estructurar una amalgama de los criterios principales de los métodos formulados por *Villafañe, Rojas Mix y Panofsky*. Partiendo de esta selección de criterios y de autores se procedió a instrumental el análisis de las obras, para tal efecto se resolvió retomar una serie pormenorizada de aspectos (*técnicos, temáticos, pre-iconográficos, iconográficos, pragmáticos*) que además de graficarse se van describiendo con sumo detalle.

En relación con la segunda etapa el Análisis e interpretación iconográfica de la práctica artística de los estudiantes al egresar de la carrera de Artes Visuales para la Expresión Plástica, y manteniendo congruencia con la etapa precedente, se retoman los mismos aspectos (*técnicos, temáticos, pre-iconográficos, iconográficos, pragmáticos*) los cuales fueron objeto de una detallada y exhaustiva descripción.

Cabe destacar que abordar un producto de investigación, más allá de que nos remite a su resolución, o que, si bien señala la contrastación positiva o negativa entre los principios o propósitos planteados inicialmente contra los resultados obtenidos, es de considerarse que conlleve la continuidad a otro plano de aplicación, de tal suerte que contribuya a favor de una renovación, en este particular, del programa educativo.

Dr. Hugo Cristóbal Gil Flores.

INTRODUCCIÓN

*Si la urgencia de un asunto puede medirse
por la vehemencia de los debates que lo rodean,
la investigación en las artes es un asunto urgente.*

Henk Borgdorff

La educación artística tiene como cometido principal: el desarrollo integral, armónico y competente del ser humano con la finalidad de capacitarlo para hacer frente a los problemas artísticos y estéticos que le plantea la sociedad contemporánea. Instituciones internacionales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), han promovido y divulgado tal misión de la Educación Artística en todos los países del mundo. Sin embargo, cada país, cada gobierno, cada institución y cada profesor resuelven este cometido de formas diversas y también tienen su propia concepción de lo que es enseñar el arte.

La educación artística en la Universidad de Guadalajara, tiene sus propios propósitos y pro-

blemáticas que la hacen un objetivo de investigación pertinente e interesante a la hora de plantearnos qué modelo educativo ha seguido, los cambios que se han sucedido y de qué manera contribuye a la formación de identidades artísticas en el estado de Jalisco. La investigación que se presenta se llevó a cabo en la División de Artes y Humanidades del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara. Este espacio educativo nació en 1953 con el nombre de Escuela de Artes Plásticas, y oferta Licenciaturas en Artes Visuales para la Expresión Plástica, en Artes Visuales para la Expresión Fotográfica, en Artes Escénicas para la Expresión Dancística y en Artes Escénicas para la Expresión Teatral, así como programas de maestría y nivelación. Para fines prácticos y ante la imposibilidad de analizar todas las carreras, hemos considerado la pertinencia de centrarnos en una sola de ellas, la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica y dejar para futuras investigaciones la posibilidad de trabajar con otros programas.

La Escuela de Artes Plásticas nació en un contexto histórico internacional y local, con características particulares y relevantes, mismas que son pertinentes analizar para entender el problema de estudio al que se refiere la presente investigación. A mediados del siglo XX, Europa se recuperaba de la devastación que dejó la Segunda Guerra Mundial y Estados Unidos se perfilaba para ser el país que marcaría los nuevos derroteros en el arte. Las nuevas expresiones artísticas surgieron con nuevas características; en corto tiempo llegaban a su máxima expresión e igualmente eran sustituidas por otras, que podrían desafiar los postulados del anterior movimiento, o bien, se sobreponían en coincidencia temporal.

El Arte Pop surgió a finales de la década de los años cincuenta en Inglaterra y se afianzó en los Estados Unidos de Norteamérica, como una reacción ante el Expresionismo Abstracto, al que consideraban vacío y elitista. El *Happening* se integró dentro del conjunto del llamado *Performance Art*, como una tentativa de producir una obra de arte que naciese de un acto organizado *in situ* y con la participación de los

“espectadores” (que abandonaban así su posición de sujetos pasivos y se liberaban a través de la expresión emotiva y la representación colectiva).

El arte minimalista surgió como una propuesta artística que se refiere a cualquier obra que se haya despojado de elementos accesorios, conservando sólo lo esencial. El Op Art u *optic art* que utiliza fenómenos ópticos para producir imágenes pictóricas abstractas o el Expresionismo abstracto que surgió en Estados Unidos al finalizar la década de los cuarenta, tiene sus raíces en el surrealismo europeo y fue una vanguardia que desplazaría al dadaísmo en París a principios de los años 20. El surrealismo se basa en la exaltación del inconsciente, de la individualidad y trata de expresar, según escribe André Breton en el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924), el verdadero funcionamiento del pensamiento. El expresionismo se basa en la pintura subjetiva que tenía sus raíces en las obras no figurativas del pintor ruso Wassily Kandinsky.

La llegada de pintores europeos de vanguardia como Max Ernst, Marcel Duchamp, Marc Chagall e Yves Tanguy a la ciudad de Nueva York, durante la II Guerra Mundial (1939-1945), contribuyó en la difusión del espíritu del expresionismo abstracto; éste cobraría un gran auge, convirtiéndose en el movimiento artístico más representativo del momento, liderado por la figura de Jackson Pollock quien enfatizará en la acción de pintar, el momento, y el proceso creativo del artista que construye la obra siguiendo sus impulsos interiores, sin un plan previo, eliminando el tema y la figuración del lienzo, solo abstracciones libres hechas a base de manchas y de “*dripping*”. Estados Unidos de Norteamérica se convirtió en el país donde sucedieron grandes avances tecnológicos y artísticos; un país que, tras recuperarse por completo de la crisis de 1929, creó lo que hoy conocemos como sociedad de consumo.

Históricamente hablando, nos referimos al contexto de la posguerra mundial en el que se desarrollan las neovanguardias artísticas, mismas que tienen en común la experimentación con nuevos materiales y procedimientos por medio de la incorporación de objetos de la vida cotidiana. Son los atisbos de la posmodernidad (1945-1970), cuando surge y se populariza el televisor, la revolución sexual, y la canalización

de elementos contraculturales en el movimiento *hippie*. El desencanto de los ideales de la modernidad en la que los jóvenes parecen interesarse menos en los grandes relatos o ideologías libertarias o el bienestar para todos. El arte revelaría este poco o nulo interés en asuntos ideológicos o sociales para centrarse más en su propia vivencia. Los jóvenes, seres desencantados y poco interesados en la búsqueda del saber por el saber, propio de las pedagogías idealistas, están más interesados en sí mismos que en los demás, que, si bien ven a la modernidad como una tendencia a la destrucción de la naturaleza y como una filosofía de muerte, armamentista y militarizante, su reacción es volverse sobre sí mismos para no ver lo que sus antepasados hicieron.

El inicio de este período de transformaciones radicales, comienza con el nuevo escenario internacional del arte que empieza a gestarse con la culminación de la Segunda Guerra Mundial. La reconfiguración del mapa del arte, por el surgimiento de Estados Unidos como potencia política, económica y cultural, y la formación de focos artísticos experimentales en América Latina, y otras partes del mundo, hizo posible la disputa simbólica por la centralidad que hasta el momento había detentado París, como principal metrópolis reguladora de la circulación artística, hasta la primera mitad del siglo XX.

En los años cincuenta en México se vivía una revolución cultural producida en gran medida por la escuela muralista de pintura que, inspirada en el fervor posrevolucionario, pretendía una reestructuración social a través del arte. Luego de la Revolución Mexicana “el muralismo fue utilizado como un elemento propio de lucha política convirtiéndose en el fenómeno artístico más importante de la época con una carga ideológica, que mostraba la lucha entre clases sociales y la opresión del pueblo” (Serna, Acosta y López, 2017, p. 27). La implementación de una iconografía hasta el momento poco frecuente en este tipo de pintura, que jerarquizó al campesino y el obrero, el distanciamiento de la visión folclórica del nativo americano y su revalorización como ser social activo en la configuración de una nueva sociedad, aunado a las técnicas inéditas utilizadas por David Alfaro Siqueiros,

como el duco, el mortero fresco y la fotografía como ensayo para la composición, hacen del muralismo mexicano un punto de despegue dentro del panorama de las vanguardias plásticas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX.

El muralismo abrió paso a la modernidad y también a otras expresiones artísticas que buscarían alternativas más allá del discurso oficial de la escuela muralista y que, conservando las raíces de lo que se identificaba con lo mexicano, participarían de los movimientos artísticos de vanguardia internacionales. Los jóvenes artistas vuelven hacia la “contracorriente” y acogen a Tamayo como su líder porque supo conjugar su herencia mexicana y las vanguardias internacionales, exaltando el color, la perspectiva, la armonía y la textura. La política cultural de la década de los años cincuenta mostrará dos caras; por una parte, apostando por las vanguardias y sus propuestas, y al mismo tiempo, defendiendo y apoyando a la tradicional Escuela Mexicana de Pintura.

La llegada de varios artistas extranjeros a México fue relevante porque produjeron su obra en el país y promovieron las vanguardias mexicanas a través del surrealismo. Las figuras de Leonora Carrington y Remedios Varo sobresalen en este apartado de la historia del arte en México. En la temática de paisaje resalta la obra de Luis Nishizawa, mientras que, en retrato, es el nombre de Gabriel Fernández y, en temas de naturaleza muerta, es Gustavo Montoya quien sobresale.

La escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara, nació en el seno de esta pugna entre partidarios de la corriente nacionalista, el abstraccionismo y el surrealismo, lo que se hizo evidente en la conformación de la planta docente y los planes de estudio. Algunos de los profesores fundadores como Gabriel Flores, Guillermo Chávez Vega y Jorge Martínez, buscaban prolongar la propuesta nacionalista. Mientras la corriente abstraccionista fue impulsada por Tomás Coffeen Suhl, Mathias Goeritz y Oliver Seguin. El primer director, el pintor Jorge Martínez impuso los conceptos estéticos e ideológicos de la corriente nacionalista en los planes de estudio, ya que apostaba por el desarrollo de las destrezas técnicas tradicionales sobre la teorización, o

la experimentación en el arte, lo que supone que la mencionada escuela nació con una fuerte tendencia hacia la práctica sobre la teoría, y con profesores que en su mayoría se ciñeron a las propuestas estéticas y temáticas de la Escuela Mexicana de Pintura, rechazando la mayoría de las propuestas estéticas que se estaban consolidando en Estados Unidos y Europa.

Cuando en 1996 las carreras se transformaron de nivel técnico a licenciaturas, poco se modificó del contenido técnico-conceptual sobre el arte, mismo que en la actualidad no cambia sustancialmente con los nuevos planes de estudio del 2006. Se siguen priorizando las técnicas tradicionales pictóricas, escultóricas y de grabado, en detrimento de nuevos lenguajes o procesos de creación artística que son comunes en el arte contemporáneo.

El plan de estudios no ha tenido ni la flexibilidad ni la movilidad para incorporar las nuevas formas de las artes visuales, salvo la existencia de materias como Arte digital animado, Arte digital bidimensional, Arte digital tridimensional, Laboratorio de experimentación conceptual, Laboratorio de experimentación visual, Medios alternativos para la creación artística, Sistemas análogos y digitales en el arte y Performance, las siete primeras de cuatro horas semanales y la última de dos (Rojas, 2024, p.100).

Volviendo al programa de estudios de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica, que es nuestro objeto de estudio, como se mencionó antes, fue creado en el año 2006 y en la actualidad sigue sin ser modificado en su estructura general, salvo algunas actualizaciones a los contenidos y bibliografía de los cursos.

Desde entonces la dinámica de la práctica artística, así como su conceptualización se han transformado por la aparición del arte digital, el *net.art*, el arte relacional y el *street art*, por mencionar sólo algunas prácticas artísticas que no forman parte del plan de estudios explícito. Se echa de menos los laboratorios experimentales, el impulso del diálogo multidisciplinar e interdisciplinar que promueve el arte contemporáneo para estar en correspondencia con los objetivos del

plan de estudios aprobado en 2006 “capacitar al estudiante con técnicas y herramientas tradicionales y contemporáneas para una práctica profesional de calidad”. A pesar de que el estudiante debe cursar 48 créditos de una de las áreas de especialización (pintura, escultura, grabado o restauración), no se proveen las condiciones que propicien la interacción entre las herramientas de estas disciplinas u otras, como la música, el video, el diseño, menos aún, con otras disciplinas ajenas al Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD).

El poco conocimiento que se tiene respecto a la percepción identitaria en los ámbitos académicos y socio-culturales de la trayectoria educativa de los estudiantes y docentes de las Artes Visuales en la Universidad de Guadalajara, determinan un panorama impreciso en relación a su identidad cultural y por ello, se identifica como una necesidad, su indagación epistemológica desde la presente investigación. Se considera que resultará de sumo interés que el individuo se reconozca como parte de una cultura, la cual tiene un enlace concluyente con la identidad, siendo la escuela la base de un sistema de socialización que lleva al crecimiento de los distintos conglomerados que se sitúan en una zona geográfica en común, específicamente en la Zona Metropolitana de Guadalajara. Nos interesa saber cómo se afectan los productos artísticos generados por los estudiantes en los procesos de formación con las estéticas imperantes en el contexto, y al mismo tiempo de qué forma impactan en la sociedad. Este planteamiento nos ha llevado a orientar la investigación en torno al tema de la identidad universitaria con sentido de pertenencia en una comunidad específica. Las instituciones educativas han formado parte de las bases que construyen una sociedad, puesto que éstas fundamentan la civilización que hoy en día se conoce, atravesado por una trayectoria socio-histórica y cultural, en donde la identidad es un factor para la solidificación de dicho contexto.

Dentro de la Zona Metropolitana de Guadalajara, la cultura es un rasgo que define su identidad y carácter, y las artes han contribuido de manera constante para generar un mayor impacto en el perfil identitario de la región. En este sentido, el grupo de investigadores que conforman el Cuerpo Académico UDG 710 Cultura y Educación, plantean

analizar las obras que ejecutan un grupo de estudiantes de la carrera en Artes Visuales para la Expresión Plástica de la generación 2018-2022 con el objetivo de identificar, caracterizar y describir qué procesos de hibridación se generan, qué elementos socioculturales les identifica, cómo se construyen los procesos identitarios en su práctica artística y cómo contribuyen a delimitarla, para definir a través del análisis, los elementos conceptuales, formales y estéticos que caracterizan sus productos visuales y, evaluar si estos se corresponden al arte moderno, posmoderno o contemporáneo.

Objetivos particulares:

1. Investigar el contexto sociocultural de los estudiantes para identificar y caracterizar sus antecedentes e influencias.
2. Analizar el modelo académico sobre el que se funda la Escuela de Artes Plásticas, hoy División de Artes y Humanidades, para tener un marco histórico y estético de las carreras que se ofertan en esta Escuela.
3. Realizar análisis iconográfico de las obras estudiadas para determinar los elementos conceptuales, formales y estéticos que caracterizan los productos visuales que generan los estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica.
4. Identificar y analizar de qué manera se integran los discursos estéticos y artísticos de los estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica en la dinámica de las prácticas artísticas contemporáneas (apropiacionismo, hibridación, intertextualidad), mediante el análisis de sus elementos formales y conceptuales, contenidos temáticos, y la utilización de medios y técnicas implementados en sus procesos creativos para determinar si se corresponden al arte moderno, posmoderno y contemporáneo.
5. Determinar para los fines de esta investigación qué entendemos por identidad, la cultura, hibridez, el arte moderno, posmoderno y contemporáneo para fundamentarla conceptualmente.

Preguntas de Investigación:

¿Qué características estético, formales y conceptuales contienen las obras producidas por los estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica, respecto a si se corresponden con el arte moderno, posmoderno o contemporáneo?

¿Cómo se definen los elementos que caracterizan a un producto visual como resultado de un proceso de hibridación?

Considerando las siguientes variables independientes:

1. Consumo cultural y gustos
2. Educación
3. Religión
4. Modelo académico artístico
5. Identidad cultural
6. Hibridación

Considerando las variables dependientes:

1. Formas de producción de la obra
2. Técnicas
3. Temas
4. Influencias de movimientos y artistas
5. Arte contemporáneo
6. Arte moderno
7. Arte posmoderno

Delimitación espacio-temporal

Espacialmente esta investigación se llevó a cabo en el Claustro de Santa María de Gracia, sede de la División de Artes y Humanidades del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, donde se desarrolla el programa educativo de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica. Se eligieron a los estudiantes de primer ingreso a la carrera de Artes Visuales para la Expresión Plástica del ciclo escolar 2018A-2022B, buscando dar cuenta de los indicadores que puedan ser observados en su proceso de formación relacionado con la producción de sus obras.

MARCO CONCEPTUAL

El diseño de toda investigación requiere una organización conceptual, ideas que expresen la comprensión que se necesita, puentes conceptuales que arranquen de lo que ya se conoce, estructuras cognitivas que guíen la recogida de datos y esquemas para presentar las interpretaciones a otras personas. La organización conceptual más común en la investigación en ciencias sociales se construye en torno al problema de investigación. En este caso partimos del concepto de cultura y de la propuesta de hibridación cultural de Néstor García Canclini, la problemática que estudia la identidad propia de la transición de la sociedad tradicional a la sociedad moderna (cuándo surge, contexto, procesos de individualización), la modernidad y el advenimiento del individuo como actor y sujeto principal, la identidad como una entidad diná-

mica de carácter inestable, la identidad biográfica y colectiva y qué tipo de acontecimiento se da en la identidad colectiva de un centro educativo como la División de Artes y Humanidades donde se hace la investigación, y cómo en este centro universitario se dan las identidades individuales y colectivas (que no son dicotómicas, sino que mutuamente se influyen). El concepto de pertenencia social para saber si se comparten modelos culturales de tipo simbólico o expresivo, y si se da una relación simbiótica entre cultura e identidad, para determinar si hay una relación entre los estilos de vida, hábitos de consumo, redes personales, religión, que se estudiaron en la primera fase de la investigación.

También es pertinente definir qué es la identidad universitaria, cómo se construye y qué dinámicas se dan. Nos preguntamos: ¿La identidad de un grupo es congruente con el espacio y las relaciones de pertenencia? En el caso de la División de Artes y Humanidades: ¿Éstas son temporales y espaciales? ¿Cómo está endógenamente organizada la identidad de la escuela? Además de los conceptos de modernidad, posmodernidad y arte contemporáneo, también es pertinente definir las metodologías empleadas para analizar las imágenes producidas por los estudiantes involucrados en el estudio. Se definirá qué es el método iconográfico, la función de la imagen, nivel de realidad de la imagen, qué entendemos por género, corriente artística, escuela, estilo, movimiento artístico y tendencia.

Noción de cultura

Para los fines de este trabajo es importante recuperar la noción de cultura desde aquellos teóricos que nos aporten las bases conceptuales propias para entender el contexto que rodea a los jóvenes que aspiran a estudiar la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara. En palabras de Morín (1999) “el hombre sólo se completa como ser plenamente humano, por y en la cultura”. Siguiendo a Morín, en este concepto incluimos todos aquellos conocimientos, ideas, creencias, valores, costumbres, rituales, modos de actuar que

hombres y mujeres sostienen, reproducen y transmiten a las generaciones que los suceden.

De acuerdo a este concepto todo pueblo ha tenido y tiene una cultura que le caracteriza y le hace único, pero las culturas no son entes sólidos e inamovibles sino todo lo contrario, las culturas son entes porosos que permiten que algunos de sus elementos se filtren y lleguen a formar parte de otras culturas y ellas, a su vez, incorporan componentes que provienen de otros sujetos, de otras naciones que en algún momento se consideraron ajenos. Desde esta concepción se entiende la cultura como una producción social que se va aprendiendo y reproduciendo, cambiando y resignificando al interior de cada sociedad.

Consideramos que hay en cada cultura un capital específico de creencias, ideas, valores, mitos y particularmente los que ligán una comunidad singular a sus ancestros, sus tradiciones, sus muertos. Aquellos que ven la diversidad de las culturas tienden a minimizar u ocultar la unidad humana; aquellos que ven la unidad humana tienden a considerar como secundaria la diversidad de las culturas.

Es pertinente, en cambio, concebir una unidad que asegure y favorezca la diversidad, una diversidad que se inscriba en una unidad (Morin, 1999, p. 28). Para Clifford Geertz (1973), la cultura es una telaraña de significados. Al definirla de esta manera, Geertz expone que está convencido que el hombre se encuentra inmerso en esta telaraña que él mismo ha creado, y que son éstos los que componen la cultura: son la cultura y la sociedad las que permiten la realización de los individuos y son las interacciones entre los individuos las que permiten la perpetuidad de la cultura y la auto-organización de la sociedad.

Encontrar un concepto que mejor se adecue a lo que entendemos por cultura no es difícil, la dificultad se evidencia cuando intentamos definir una sociedad y entenderla desde todos los ámbitos que abarca la cultura. ¿Cómo determinar el conjunto de los saberes, reglas, normas, interdicciones, estrategias, creencias, ideas, valores, mitos que se transmiten de generación en generación y se reproducen en cada individuo y constituyen su manera de pensar, de hacer y de pensar arte o de decidir qué tipo de arte quiere producir?

Si por principio aceptamos que no hay sociedad humana, arcaica o moderna que no tenga cultura, pero a la vez que cada cultura es singular y que según sus particularidades tiene su propia manera de apropiarse de lo que le rodea e influencia, aceptamos también que en la sociedad se da un doble fenómeno: la unidad y la diversidad. La cultura es unitaria y específica en cuanto tiene elementos que la identifican y caracterizan de las demás, pero también es abierta porque permite que se integren a ella, otros saberes, ideas, técnicas que provienen de otras culturas y esto es enriquecedor para todos. Dice Morín que hay grandes logros creados en mestizajes culturales como los que produjeron el flamenco, las músicas de América Latina, el raï¹. En cambio, la desintegración de una cultura bajo el efecto destructor de una dominación técnico-civilizacional es una pérdida para toda la humanidad en donde la diversidad de las culturas constituye uno de sus más preciados tesoros (Morin, 1999, p. 29).

Lo que nos dificulta conocer cualquier sociedad e incluso el mundo es, cómo concebir y hacer dialogar el todo con las partes, lo global y lo local, cómo pensar la globalidad, la relación todo-partes, su multiculturalidad, su complejidad, sus complementariedades, sus antagonismos y cómo se manifiestan en un país como México o en una ciudad como Guadalajara. El planeta no es un sistema global sino un torbellino en movimiento, desprovisto de centro organizador.

La sociedad y sus expresiones culturales que influyen y se manifiestan en los jóvenes aspirantes a las diversas licenciaturas en expresión artística, se caracterizan por su carácter global, fenómeno que ha alcanzado uno de sus momentos más intensos. De Toro caracteriza estas sociedades como:

Sociedades altamente transétnicas y transculturales (aunque algunos estados europeos, y también naciones latinoamericanas, sigan abogando por un estado nacional con una identidad unificante), donde las universidades y los centros culturales constituyen a su vez

1. Género musical de origen magrebí.

también un micromundo transétnico y transcultural que conllevan a una circulación permanente de pensamiento, de tecnologías y de objetos culturales. El problema no radica en la circulación, con la cual han tenido que lidiar las diversas épocas, sino el cómo enfrentar el fenómeno de la globalización hoy tan veloz a base de la interred (internet) y de los diversos medios de comunicación y del desplazamiento constante de personas transportadoras de ideas, conocimiento y objetos culturales (De Toro, 2003, p. 227).

Las sociedades en las que se mueven los jóvenes son difíciles de definir y caracterizar ya que tenemos, en vez de estabilidad, procesos perenes, una eterna dinámica, un eterno movimiento. Y si la constitución del objeto comienza a navegar, a flotar, luego un tipo de teoría fracasa, en particular aquella que parte de principios determinados *a priori* con fuertes tendencias empiristas como lo ha sido la mayoría en nuestra área. Una nueva organización y representación de objetos exige nuevas concepciones teóricas, señala De Toro (2003).

Rechazamos en principio buscar aquellas manifestaciones culturales fijas y deterministas, o hacer aseveraciones que intenten fijar su significación. Buscamos otra alternativa, una deconstructivista, rizomática que nos posicione desde un lugar, desde donde hablar, sabiendo que a cualquier lugar a dónde lleguemos podrá ser cuestionado y resignificado.

La hibridación

Las aportaciones que hace Néstor García Canclini sobre la “hibridez” como no-teoría, puede servir de puente para relacionar, entrelazar la transversalidad de la cultura y los fenómenos culturales como una manera de hacer frente a la fragmentación en un mundo altamente globalizante (totalizante). En el libro *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* escrito en 1990, el concepto de ‘hibridez’, que prefiere al de ‘sincretismo’ o ‘mestizaje’, es muy sugerente para esta investigación:

La hibridez abarca diversas mezclas interculturales no sólo las raciales a las que suele limitarse el concepto de “mestizaje” y porque permite incluir las formas modernas de hibridación mejor que “sincretismo”, fórmula referida casi siempre a fusiones o de movimientos simbólicos tradicionales [...] Entiendo por hibridación los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (Canclini, 2004, p. 86).

Desde este concepto entendemos el cruce, las mezclas socioculturales, las influencias locales e internacionales a las que los estudiantes de la Escuela de Artes se ven sometidos porque se puede aplicar a muchos órdenes, al conocimiento del pasado, a lo nacional y lo popular, a los procesos de mestizaje y a las mismas prácticas artísticas.

Canclini propone la categoría de hibridación como una etapa superada del sincretismo, es decir, la hibridación cultural significaría en este caso, la consecuencia de la acción conjunta de los fenómenos por la desnaturalización o variación de los procesos simbólicos normales, representaría finalmente la mezcla o quiebre de sistemas culturales y la expansión de géneros impuros. Para Canclini, esta formulación de categorías generó la estructura del arquetipo, que designa las características humanas ideales o el modelo de perfección anatómica. La hibridez cultural se produciría como consecuencia de la acción conjunta y procesual de fenómenos como la denominada desterritorialización de los procesos simbólicos, la quiebra y mezcla de sistemas culturales y la expansión de géneros impuros.

En la presente investigación nos remitiremos a la noción de hibridación que García Canclini propone como un concepto social que atañe a las culturas latinoamericanas. Entendemos la hibridación como un proceso de intersección y transacciones entre culturas que se da, no sin tensiones y diferencias entre lo distinto y lo que no llega a ser completamente fusionado. Este concepto nos permite comprender cómo las culturas se entrelazan, se transforman y coexisten en un mundo globalizado. Es un concepto fundamental para analizar las dinámicas

culturales contemporáneas y las interacciones entre tradiciones, identidades y prácticas artísticas, en las que persisten las mezclas entre elementos religiosos, étnicos, procesos sociales y productos de las nuevas tecnologías. Canclini destaca que en la contemporaneidad las fronteras se volvieron porosas y permeables con límites imprecisos, hibridados.

Entendemos que el modelo que nos ofrece Canclini se antoja “posmoderno” y tiene la intención de establecer cierta diferencia entre una forma de identidad europea y otra latinoamericana, como excluyentes una de otra. Pero también lo entendemos como un recurso de una identidad latinoamericana que le han quedado cortos los viejos preceptos heredados del discurso del mestizaje, que la entendían como una cultura homogénea. Canclini concibe la posmodernidad no como una etapa o tendencia que remplazaría el mundo moderno, sino como:

Una manera de problematizar los vínculos equívocos que éste armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse. La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva (Canclini, 1990, p. 23).

El concepto de hibridez es la respuesta de este autor para explicar las transformaciones culturales que estaba viviendo el continente a finales de la década de los noventa, su relación con el consumo del tipo que fuera y también como una manera de entender sus particularidades, “una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo”, señala Canclini (1990, p.23).

El concepto de hibridez es relevante en esta investigación porque permite ir encontrando en la sociedad y en las manifestaciones culturales, la manera en que se relaciona lo moderno, lo tradicional, lo

popular, lo artesanal, y cómo se dialoga con lo internacional y los nuevos procesos de producción artística, y lo sincrético como una forma de convivencia de lo moderno con lo tradicional. “La hibridez tiene un largo trayecto en las culturas latinoamericanas. Recordamos antes las formas sincréticas creadas por las matrices españolas y portuguesas con la figuración indígena” (Canclini, 1990, p. 305).

¿Cómo entender el encuentro de artesanías indígenas con catálogos de arte de vanguardia sobre la mesa del televisor? ¿Qué buscan los pintores cuando citan en el mismo cuadro imágenes precolombinas, coloniales y de la industria cultural, cuando las reelaboran usando computadoras y láser? Los medios de comunicación electrónica, que parecían dedicados a sustituir el arte culto y el folclor, ahora los difunden masivamente. El rock y la música “erudita” se renuevan, aun en las metrópolis, con melodías populares asiáticas y afroamericanas (Canclini, 1990, p. 14). Junto al concepto de hibridez vinculamos también el concepto de reconversión retomado de Pierre Bourdieu por Canclini (1990, p. 155), ya que nos permite entender cómo se dan los procesos de intercambio comunicacional entre las prácticas de los jóvenes aspirantes a las carreras de artes visuales con diversas prácticas sociales o estructuras culturales.

El significado cultural de reconversión se utiliza para explicar las estrategias mediante las cuales un pintor se convierte en diseñador, o las burguesías nacionales adquieren los idiomas y otras competencias necesarias para reinvertir sus capitales económicos y simbólicos en circuitos transnacionales (Canclini, 2004, p. 88).

Este concepto será muy eficaz para explicar la manera en que la hibridación fusiona estructuras y prácticas procedentes de diversos ámbitos y a la vez genera nuevas estructuras y nuevas prácticas. La reconversión es una práctica habitual también entre los estudiantes de las diversas licenciaturas en artes que se imparten en la División de Artes y Humanidades. Ya que es común que un estudiante o egresado esté estudiando para ser pintor, pero se dedique a hacer publicidad y aplique los conocimientos que adquiere en la carrera, en prácticas

artísticas comerciales. O que un estudiante de fotografía haga fotos poco “artísticas” para sobrevivir en la carrera haciendo fotos de sociales cubriendo eventos como bodas o bautizos.

Vemos estas estrategias de reconversión en otros sectores populares como los campesinos que emigran del campo a la ciudad y adaptan su habilidades y destrezas artesanales u oficios, para producir productos consumidos por habitantes de la ciudad a la que emigran; los obreros que se ven obligados a actualizarse en las nuevas tecnologías productivas; los indígenas que deben adaptarse a los medios modernos para hacerse escuchar a través de la radio, la televisión, los celulares. Por ello, Canclini sostiene que:

El objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación. El análisis empírico de estos procesos, articulados a estrategias de reconversión, muestra que la hibridación interesa tanto a los sectores hegemónicos como a los populares que quieren apropiarse los beneficios de la modernidad (Canclini, 2004).

En esta investigación se analizarán cómo se suceden estos procesos de hibridación y cómo se observan temática y formalmente en la obra que producen los estudiantes durante el transcurso de su vida universitaria en la institución.

Canclini cuestiona el concepto de identidad y lo resignifica a partir de identificar que el ser humano está inmerso en procesos incesantes y variados de hibridación. Por ello relativiza la noción de identidad y cuestiona la tendencia antropológica de ciertos estudiosos culturales que pretenden establecerla como una entidad o entidades “puras” o “auténticas”.

Cuando se define a una identidad mediante un proceso de abstracción de rasgos (lengua, tradiciones, ciertas conductas estereotipadas), se tiende, casi siempre, a desprender esas prácticas de las mezclas en que se formaron y a absolutizar prescriptivamente su uso respecto de modos heterodoxos de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones (Canclini, 2004, p. 88).

Esta es una concepción que limita la posibilidad de modificar la cultura y la política. Ante un mundo interconectado, que recibe influencias de los lugares más apartados del mundo, pretender estudiar las identidades como entes auto-contenidos y con características fijas, es tener una visión rígida del desarrollo humano. En aras de comprender mejor los procesos de interconexión cultural que se suceden en un mundo globalizado sugiere Canclini estudiar los procesos culturales para conocer formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones.

Para evitar caer en las limitaciones que nos pueden conducir a estudiar solamente las mezclas interculturales como signo de hibridación y para darle poder explicativo a nuestro estudio, en concordancia con Canclini, estudiaremos los procesos de hibridación situándolos en relaciones estructurales de causalidad, es decir “volverlo útil para interpretar las relaciones de sentido que se reconstruyen en las mezclas” (Canclini, 2004, p. 88) y se manifiestan en las formas simbólicas encarnadas en los productos artísticos.

La identidad

Según el diccionario de filosofía de Paul Foulquie, el concepto identidad proviene del latín *identitas*, que quiere decir lo mismo (lo ídem), es decir, la mismidad. *Identitas*, es contraria a lo diferente, la diversidad. Por su parte, en el Diccionario Ideológico de la lengua española, de Julio Casares, se precisa que el verbo identificar refiere que dos o más cosas distintas aparezcan como una misma y que son sinónimos de la identidad, la unidad, la coincidencia, la concordancia, la unión e igualdad. Por su parte Heidegger, ha tenido que reconocer que “la llamada identidad habla desde el ser de lo ente. Pero donde el ser de lo ente toma voz por vez primera y propiamente dentro del pensamiento occidental, en Parménides, allí habla [...], lo idéntico, en un sentido casi excesivo” (citado en Rojas Gómez, 2011, p. 1).

Por su parte, más cercano en el tiempo respecto de esta tendencia, Jürgen Habermas, ha puntualizado que ‘unidad y pluralidad’ es el tema

bajo cuyo signo estuvo la metafísica desde sus orígenes”, concluyendo que “la metafísica trata de reducir Todo a lo Uno”, es decir, el Uno es Todo y no Uno del Todo diverso (citado en Rojas Gómez, 2011, p. 19). Leibniz planteó una disyuntiva entre, identidad o diversidad y desde esta estructura su idea sobre la mismidad al señalar: “no encontramos jamás, ni podemos concebir que sea posible que dos cosas de la misma especie existan en un mismo tiempo y lugar”. Esta lógica la hizo extensiva a la “identidad personal” al apuntar que “la identidad personal sería igualmente determinada por la conciencia [de la mismidad]” (citado en Rojas Gómez, 2011, p. 20).

Sintetizando estos postulados asumimos que la auténtica identidad implica el reconocimiento de la alteridad, es decir, de los otros como otros y de la mismidad como identidad autónoma e individual. La mayor aportación a la idea de la identidad en la diferencia proviene de la filosofía del idealismo clásico alemán, representada por Leibniz, Kant, Fichte, Schelling y Hegel, este último en particular fue el primero en fundar un lugar para la esencia sintética de la identidad, y explícitamente planteó la identidad como identidad en la diferencia. Contribuyó a la teoría de la identidad en la diferencia cuando aseguró que: la unidad de la identidad está en la diferencia, y que la identidad contiene en sí dos momentos: la identidad misma y la diferencia.

Con base en la identidad y la diferencia apuntó que “aquí la meta es identificar el individuo en su diferencia”. No obstante constituir su objeto el rol del yo en la sociedad moderna, con prioridad a la identidad individual, por la significación del individuo en la modernidad, ha destacado “cuán omnipresente es esta identidad, y cuán implicados estamos en todos sus aspectos” (citado en Rojas Gómez, 2011, p.14). Ser una ‘persona’, no es simplemente ser un actor reflejo sino tener un concepto de persona (en su aplicación al yo y a los otros). Aclaró cómo se da la interacción entre el yo y el otro al especificar que “según se deduce de los puntos anteriores, la identidad del yo se logra más bien superando procesos de exploración propia ligados entre sí y mediante el desarrollo de la intimidad con el otro”. Hace observar que la identi-

dad se construye, ya que “no somos lo que somos, sino lo que hacemos”. En otro ángulo, en dirección de la identidad cultural del individuo apuntó que “el ‘contenido’ de la identidad del yo –los rasgos de los que están construidas las biografías– varían social y culturalmente, como ocurre con otros ámbitos existenciales” (citado en Rojas Gómez, 2011, p.14). Esto significa el reconocimiento de la identidad en la diferencia en materia de la identidad cultural.

Para esta investigación asumimos el concepto de identidad desde una visión sociológica y antropológica desde la conceptualización de Gilberto Giménez quien afirma que la cultura y la identidad mantienen una relación simbiótica e indisoluble ya que no se puede explicar la segunda sin antes entender y definir la primera. Defiende además de esta indisociabilidad conceptual, una correlación estable o inmodificable entre las mismas cuando se asume una perspectiva histórica o diacrónica. La identidad, dice:

Se define primariamente por sus límites y no por el contenido cultural que en un momento determinado marca o fija esos límites [...] y sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad. Lo cual resulta más claro todavía si se considera que la primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los “otros”, y no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos (Giménez, 1997, p. 1).

Para Giménez la identidad es el lado subjetivo o intersubjetivo de la cultura, la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores, es decir, la identidad sólo existe a partir de los materiales culturales que la identidad interioriza en los individuos o en los grupos sociales. Para comprenderla y entenderla en sus diversas dimensiones históricas, Giménez revisa distintas acepciones conceptuales del mismo. Afirma que hemos pasado de una concepción culturalista que definía la cultura en términos de “modelos de comportamiento” (en los años

cincuenta), a una concepción simbólica (Clifford Geertz) quien en los años setenta la define como las “pautas de significados” y restringe el concepto de cultura al ámbito de los hechos simbólicos. Se refiere Geertz a pautas de significados que constituyen una dimensión analítica de los comportamientos y una “telaraña de significados” que los seres humanos entretejen alrededor en el libro *La interpretación de las culturas* (2003).

Debatiendo esta idea Giménez dice que no todos los significados pueden llamarse culturales, sino sólo aquellos que son compartidos y relativamente duraderos, ya sea a nivel individual, ya sea a nivel histórico, es decir, en términos generacionales. Así, por ejemplo, hay significados vinculados con mi biografía personal, que para mí revisten una enorme importancia desde el punto de vista individual e idiosincrásico, pero que los demás no comparten y tampoco yo deseo compartir. A éstos no los llamamos significados culturales, tampoco lo son aquellos efímeros de corta duración, como ciertas modas intelectuales pasajeras y volátiles.

Erickson concibe a la identidad, como “un sentimiento de mis-midad y continuidad que experimenta un individuo en cuanto tal” (Erickson, 1977, p. 586); lo que se traduce en la percepción que tiene el individuo de sí mismo y que surge cuando se pregunta ¿quién soy? La identidad supone un ejercicio de autorreflexión, a través del cual el individuo pondera sus capacidades y potencialidades, tiene conciencia de lo que es como persona; sin embargo, como el individuo no está solo, sino que convive con otros, el autoconocimiento implica reconocerse como miembro de un grupo; lo cual, a su vez, le permite diferenciarse de los miembros de otros grupos. Por ello, el concepto de identidad aparece relacionado con el individuo, siendo las perspectivas filosófica y psicológica las que predominan en los primeros trabajos sobre identidad social.

En sociología y antropología se aborda la dimensión colectiva de la identidad, que en las últimas décadas del siglo XX se asocia a la emergencia de los movimientos sociales, las ONG, las reivindicaciones regionales y las migraciones; por ello, se concibe en relación directa

con el discurso de los sujetos y la interacción social, ubicándola en la esfera subjetiva de los actores sociales. En esta disciplina, la identidad colectiva se concibe como el componente que articula y da consistencia a los movimientos sociales en los trabajos de Alain Touraine y Alberto Melucci.

Identidades colectivas y pertenencia social

El proceso de globalización ha generado nuevas identidades como resultado de la apertura de fronteras y la reivindicación de ciertos grupos que se resisten a abandonar su cultura. Este proceso postuló la necesidad de buscar un término que pudiera transitar de la identidad individual a la colectiva, que en términos llanos sería al proceso mediante el cual los sujetos construyen el sentido de pertenencia grupal. Manuel Castells y Gilberto Giménez consideran que la identidad colectiva es, ante todo, una construcción subjetiva, resultado de las interacciones cotidianas, a través de las cuales los sujetos delimitan lo propio frente a lo ajeno (Mercado y Hernández, 2010, p. 231).

Desde una perspectiva dinámica, la identidad colectiva se construye en un contexto histórico particular, a lo largo de un proceso de interacción, donde los sujetos reelaboran los elementos culturales del grupo. En las sociedades contemporáneas es imposible mantener la visión de que los actores sociales posean características homogéneas, como en las sociedades tradicionales en las que los sujetos comparten significados colectivamente, y que dan sentido a las interacciones de la vida cotidiana, bajo un solo referente como la religión, las prácticas cotidianas; en las sociedades modernas esto cambia, debido a que los sujetos pertenecen a una diversidad de grupos, son miembros de una familia, de un grupo escolar, de un club, de un grupo religioso, de un partido político y a muchas cosas más.

Esta pluralidad de pertenencias sociales complica la construcción de la identidad colectiva, no sólo por la creciente complejidad de las relaciones sociales, sino que los sujetos tienen frente a sí un abanico de repertorios culturales; algunos de los cuales coinciden, otros se contra-

dicen. Los agentes a través de los cuales se transmiten esos repertorios son también múltiples, por lo que el proceso de internalización se complica aún más (Cruz, 1998; Giménez, 1996; Arteaga, 2000).

Los seres humanos van aprendiendo, según van creciendo, el bagaje cultural que requieren para vivir en sociedad, que incluye roles, actitudes, comportamientos proporcionados por los diferentes agentes de socialización, teniendo en los primeros años de vida a la familia, posteriormente van apareciendo otros agentes como son la escuela, los medios de comunicación, en particular la televisión, los grupos de amigos, la religión, los clubes deportivos, etcétera.

Habermas (1987) distingue dos fases de integración de la identidad: la simbólica en la que la homogeneidad del grupo hace posible el predominio de la identidad colectiva sobre la individual. Aquí los individuos se encuentran unidos por valores, imágenes, mitos que constituyen el marco normativo del grupo y, por ende, el elemento cohesionador. La segunda fase es la integración comunicativa, que corresponde a las sociedades modernas, en donde la marcada especialización trae consigo una diversidad de espacios sociales y culturales y una ruptura de creencias; la identidad colectiva se presenta en forma cada vez más abstracta y universal, de tal manera que las normas, imágenes y valores ya no pueden ser adquiridas por medio de la tradición, sino por medio de la interacción comunicativa. En este sentido, es necesario un papel activo de parte de los individuos, de eso depende que se identifiquen con su grupo. La identidad colectiva hoy sólo es posible en forma reflexiva, de modo tal que esté fundamentada en la conciencia de oportunidades generales e iguales de participación en aquellos procesos de comunicación, en los cuales tiene lugar la formación de identidad en cuanto proceso continuado de aprendizaje (Habermas, 1987, p. 77; citado en Maldonado y Hernández, p. 237).

Bajo estas premisas, la identidad colectiva en la sociedad moderna ya no resulta de una imposición, sino de una elección por parte de los sujetos; por eso es indispensable revisar cómo se da el proceso de elección, qué hace que los sujetos se identifiquen más con un grupo que

con otro. La elección tiene que ver con las aspiraciones y metas de los sujetos o con las oportunidades iguales de participación. Esto nos conduce a plantear que el contexto social general, en donde están inmersos los diferentes grupos, juega un papel relevante en la construcción de la identidad, ya que éste es el que determina la posición de los grupos y la representación que los sujetos tienen de éstos; es el contexto social el que influye en los sujetos para que decidan a qué grupo les conviene pertenecer. Por ello, hoy en día, según Habermas, la “[...] cantidad de tiempo que se le dedica, dinero que produce, satisfacción y goce que proporciona, conforman la secuencia de prioridades en la jerarquización de la pertenencia a grupos” (Cruz, 1998, p. 62).

En el contexto social moderno, los sujetos se identifican con los diversos grupos a los que están adscritos, en la medida que encuentren en ellos formas de participación, donde reafirman continuamente su pertenencia y diferencias con los otros. Pero no en todos los grupos los sujetos encuentran satisfacción a sus expectativas, sus aspiraciones, ni asumen en su totalidad el complejo simbólico cultural de un grupo. En realidad, una vez que lo aceptan, lo resignifican nuevamente y continuamente de acuerdo con las condiciones sociales imperantes.

Insistimos: “[...] la cultura es algo específicamente humano y ajeno a cualquier otra especie [...] la cultura sigue siendo propiedad exclusiva del hombre. Entre el patrimonio biológico (y psicológico) y el patrimonio cultural existe, sí, una relación de condicionamiento pero no de reductibilidad” (Rossi, 2005, p. 203) las batallas pues, por la pertenencia serán libradas en los terrenos de lo simbólico, en condiciones variables en las tierras donde el hombre se ha construido como ser que es en la cultura que ha hecho, y lo que lo ha hecho, así que su identidad proviene de esos esfuerzos que no son reductibles a lo genético o destinos manifiestos otorgados fuera del cotidiano humano. La identidad no viene hecha, sino que es un hacerse permanente, con sus ajustes y conservaciones, melancolías y precipitaciones para mudar de rostro (esto claro, sin olvidarnos de las instituciones en las que ocupan lugar principal el Estado y la familia).

La identidad social necesita ser aprendida y reaprendida permanentemente. [...] necesita darse a conocer y hacerse visible públicamente para ‘mostrar’ la realidad de su existencia frente a los que se niegan a ‘verla’ o reconocerla. Ambas necesidades explican por qué la identidad social aparece siempre ligada a estrategias de celebración y de manifestación (Giménez, 2005, p. 94).

No basta con saberse, se hace necesario el que los otros sepan del nosotros; aún más saberse es una construcción que viene marcada por la diferencia. Distintos, distinguidos, estilos que singularizan (Bourdieu), y construyen las particularidades que me hacen un *ese otro* con respecto a las otredades. Manifestar lo que soy, lo que somos, es la respuesta a la incertidumbre de comprobarme/nos quienes somos y cómo somos, el hacer “extensiva” a todo aquel que quiera enterarse de la vitalidad, solemnidad, maneras, gestos que vienen del que soy/somos, izar la gama de símbolos, ritos y narraciones, reivindicaciones. Hacer fiesta como espacio de cohesión delimitada en donde la concentración con los míos es la reafirmación de la espacialidad que poseo, el presuntuoso mostrarse para que se sepa que es lo mío en algarabía o procesión de silencios arropados con lo nuestro.

Definiendo el modernismo, el posmodernismo y el arte contemporáneo

Los jóvenes artistas que se dedican a la producción de imágenes se encuentran ahora en una encrucijada desconcertante. Seguir creyendo en las instituciones culturales tradicionales y la academia, que se identifica con la pintura de caballete o, por otra parte, pueden salpicar su obra de pluralismo, como último baluarte de una modernidad agotada eligiendo de entre un surtido de etiquetas más o menos atractivas, como el hiperrealismo, el arte abstracto, arte figurativo, no figurativo, performance, video, arte específico (*site specific-art*), arte multimedial, etc., o el estilo que mejor vaya con sus propias intenciones autorreferenciales.

Lo que entendemos por modernidad es la suma de muchos hechos y eventos que tienen diversos orígenes. Debido a ello no podemos par-

tir de una sola ruptura histórica, sino de una multiplicidad de sucesos y con una pluralidad de formas y lenguajes que pugnan por sobresalir unos y otros. Estas turbulencias también se sucedieron entre filósofos, literatos y eruditos que buscaron en todas direcciones esa convivencia entre lo antiguo y lo moderno. Se considera que en el año 1863 da inicio la pintura moderna y a mediados del siglo XX se registra su fin, o al menos el inicio de su disolución. La primera fecha corresponde al año en que Manet pinta *Almuerzo sobre la hierba*, que se expuso en el Salón de los rechazados. La modernidad tuvo su cambio fundamental con dos de sus tendencias, el fauvismo y el expresionismo, ocasionando una transformación radical en la expresión artística. El artista moderno se caracteriza en particular por su alejamiento de los caminos conocidos y busca una nueva autonomía.

En la expresión artística encontramos una multiplicidad de lenguajes manifestados en una suerte de yuxtaposición. Así lo precisa Dvörak:

En un mismo artista, en una misma obra, hallamos realismo sin concesiones, junto a formas y temas desvinculados de cualquier observación de la naturaleza; retrato junto a tipo, recursos de género junto a simbolismos supraterranal, realidad y superación de la misma (citado por Hofmann, 2008, p. 14).

Es decir, estamos ante una situación en la que los artistas se hallan en una total libertad de “escoger y aplicar subjetivamente el grado de realidad” o *arrealidad*, de orden o caos que muchas veces se expresa en el mismo cuadro, una especie de discordia concorde como le llama Hofmann (2008.), en un diálogo de convivencia entre ambos. Si nos afanamos en buscar el origen de la modernidad, e incluso su fin, el primero se encontraría en estas dos fuerzas, dos conceptos y dos energías que vincula el siglo XVI con la modernidad, pero la dificultad radica en saber si lo que caracteriza a la modernidad ha tenido verdaderamente un fin o seguimos de alguna manera u otra siendo modernos, al menos en la expresión artística.

Si nos focalizamos en sus características y su génesis se puede reconocer desde el Renacimiento la necesidad de buscar, experimentar, desechar, mezclar, alejándose cada vez más de un sentido de pureza y réplica de la naturaleza, pero demandándole al artista la originalidad y la unicidad en la obra de arte. Otro principio elemental de la modernidad, es el deseo de apartarse de caminos conocidos y la apremiante autonomía del artista ante la creación de la obra como un reflejo de su individualidad y personalidad, la idea de que en la variación está el gusto y que “la belleza vendría a entenderse como algo compuesto, el resultado de la composición de un artista. Y en calidad de obra humana, llevará en si las caprichosas marcas de lo arbitrario” (Hofmann, 2008, p. 20). Este concepto de belleza y la misma práctica artística se deslindan de todo atributo divino que venían arrastrando desde la Edad Media, y la belleza quedará secularizada y sustraída de la discusión teológica para entrar a una autonomía compositiva y creativa que tiene hasta el día de hoy, lo que significa, en ese sentido que la modernidad nunca se ha ido.

El artista moderno fusiona y mezcla estilos y realidades, sólo fragmentos de aquí y allá muestra en su obra, y eso desconcertará al espectador ávido de buscar en las obras de arte una referencia más directa y reconocible, de ahí su desconcierto y ambivalencia ante una obra moderna. Recordemos que la pintura se entendía como un instrumento de idealización y apropiación empírica de la realidad y el espectador entendía y se vinculaba a esta realidad a través de las pinturas de género o el paisaje. Pensemos en los caprichos de Goya que empezó a trabajar a finales del siglo XVIII y principios del XIX en cuyos grabados rehúsa plegarse a los dictados finiseculares y nos ofrece una mezcla de realidad mezclada con *arrealidad* y hasta con irrealidad y fantasía, que ofrece una visión del ser humano jamás presentada, en una representación que mezcla lo horroroso, lo violento y lo oscuro que puede ser. En este sentido Goya es tremendamente moderno.

En la modernidad no se busca la completud de la forma ni en el proceso de creación. No se evoca la totalidad orgánica, sino de encontrar

compuestos a partir de componentes heterogéneos de la combinación de géneros, de fragmentos. Dice Schlegel “No hay ninguna ley general del arte, ninguna finalidad persistente del gusto, o en caso de haberla no es aplicable; que el acierto del gusto y la belleza del arte dependen solamente del azar” (citado por Hofmann, 2008, p. 27). Este azar al que se refiere Schlegel también hace referencia a una especie de desorden y caos que imperará en el arte. Hay una renuncia al orden, una bienvenida a la confusión. Y a finales del siglo XVIII parece terminar una época en que todo giraba en torno a la coherencia y las normas clásicas del gusto y por tanto a las reglas de un canon positivo de belleza.

Las nuevas normas son las “no normas” y las “no formas completas”, bienvenidos los fragmentos, los restos, las ruinas. En la obra *El estudio del pintor (Atelier)* de Gustav Courbet de 1854-1855 encontramos una representación de todos los problemas o conflictos del pintor de mediados del siglo XIX y del propio artista en el que conviven lo que Hofmann llama la ‘concordia discorde’ que caracteriza el sentimiento moderno, es decir una armonía dispar. En el cuadro encontramos esa mezcla entre la tradición de la antigüedad y el realismo. Esta obra de grandes dimensiones representa el taller del artista y las figuras representadas son alegorías de la trayectoria del pintor. Es una obra compleja de clasificar, quizás a ello se debió el rechazo del jurado para formar parte de la Exposición Universal de París de 1855. La obra utiliza formatos propios del paisaje, parece una escena del pasado inserta en el presente o una secuencia de géneros de retratos y de bodegón, además es una mezcla de planos formales contrapuestos. Es ese azar caótico al que se refería Schlegel o esa concordia discorde de la que habla Hofmann.

A inicios del siglo XX fue Kandinsky quien alzó la bandera del modernismo. No como pintor, sino como teórico y visionario capaz de ensombrecer todo lo que se había escrito sobre teoría del arte:

Demandaba que se saldara toda contraposición y antinomia entre anarquía y orden, asonancia y disonancia, desenmascaramiento y enmascaramiento, realismo y abstracción. El gran realismo y la gran

abstracción son para él abstracciones complementarias, dos polos entre las que se encuentran <muchas combinaciones en diferentes acordes de lo abstracto y lo real>” (Hofmann, 2008, p. 30).

Kandinsky rechaza esa oposición casi abierta entre realismo y abstracción y el supuesto equilibrio entre ellos, y motiva la búsqueda de un diálogo abierto entre ambos conceptos y actitudes y no una síntesis “contraposiciones y contradicciones, tal es nuestra armonía”, una especie de reconciliación de lo contrapuesto, aceptando que el equilibrio ideal que unía lo abstracto y lo objetivo se había roto.

Artistas como Paul Klee buscaron reconciliar lo contrapuesto, lo polifacético, la dualidad, la armonía dispar. En la conferencia de Jena en 1924 diría “a veces sueño con una obra de un espectro tan amplio que cubra el entero ámbito de elementos, objetos, contenidos y estilos”. Otros artistas de las vanguardias buscarían los polos opuestos y contrapuestos como los miembros del grupo De Stijl o la Bauhaus de Weimar que combinaban construcciones geométricas y distintos géneros y categorías estéticas con un dejo de subversión.

El talentoso y genial Marcel Duchamp se propuso construir algunas obras como *El Grand Verre* (o *Gran Vidrio*) haciendo una gran síntesis entre la abstracción y el realismo, influido por la obra de Kandinsky sobre lo espiritual en el arte. Aunque no se puede hablar de un acoplamiento entre ambos, en la obra de Duchamp, sino de una revocación. Hay un acoplamiento entre lo orgánico y lo amorfo, lo mecánico y lo orgánico, una especie de creación nueva de ser humano. Y esta es otra característica propia del modernismo que bien afianza Duchamp. El artista moderno crea enlaces, realiza acoplamientos entre la vida y lo inerte, entre las formas orgánicas y geométricas, entre la abstracción y el realismo en una suerte de reconciliación de fuerzas contrapuestas, el arte y el no arte, aunque sólo sea de forma transitoria.

La narrativa del arte se rompe, o quizás sea más preciso decir que se interrumpe con Kandinsky, Breton, Duchamp y Schwitters, al menos todo intento por crear una narrativa lineal. Después de estos artistas podemos apreciar el predominio de las ‘armonías dispares’ como las

hace llamar Hofmann, “un acontecer sin imágenes, permanentemente en curso de expansión, cuya transición interna demuestra ser puramente transición y mezcla” (Hofmann, 2008, p. 33).

De esta narrativa rota o *disrupted narrative*, surgirá una nueva imagen icónica que cuestiona la que se había producido desde la concepción de la perspectiva central, aquella que reunía en un espacio pictórico, acciones humanas, objetos o criaturas naturales, todo en una coherencia que el espectador podía fácilmente identificar. Magritte la reconstruye con fragmentos arbitrarios de aquí y de allá, y juega con la percepción del tamaño de objetos de la vida cotidiana, sus obras son rompecabezas que el espectador debe armar a su libre albedrío, o la imagen se disuelve en una serie indefinida de secuencias simultáneas como lo hace Naum June Paik.

Otro aspecto que caracteriza a la modernidad es la apertura a una multiplicidad de campos de la imagen que crece exponencialmente. También la pérdida de los títulos de la obra como referencia a su contenido se diluye, así como la nitidez de la obra y la intención del artista. En la Tabla de colores No. 300 de Gerhart Richer se diluye el punto y ni siquiera hay foco o punto de partida y llegada en el cuadro. El espectador debe iniciar la lectura de la obra donde quiera y terminarla donde quiera, como un laberinto sin salida. Los límites de la interpretación se han roto en la modernidad.

La modernidad está marcada por la incertidumbre como principio, además de la apertura a un sinfín de propuestas, las obras modernas tienen un carácter cifrado, que deja al espectador o al interprete la posibilidad de descifrar el mensaje, metafóricamente hablando es como si se tratase de una botella con un mensaje lanzada a la mar. Para resumir, podemos señalar que consideramos obras de arte moderno a aquellas que tienen las siguientes características: Las que se contraponen al arte académico y manifiestan interés por otras culturas, tomándolas como fuente de inspiración, que se caracterizan por la búsqueda de la innovación constante, y la experimentación con nuevos temas, materiales, técnicas y procesos. Aquellas cuyas temáticas se alejan de las cuestiones políticas y religiosas o de la observación y

representación directa de la naturaleza, procurando que el valor de las obras resida en sí mismas, en el arte por el arte y la libertad total del artista por elegir el grado de referencialidad que quiere establecer con la realidad. En la obra moderna conviven una multiplicidad de lenguajes que pueden incluso yuxtaponerse con una total libertad para escogerlos en el que conviven armoniosamente formas y estilos antes separados por delimitaciones academicistas.

En las obras de arte modernas podemos encontrar figuras con deformaciones deliberadas, que más que una falta de técnica es consecuencia de la introspección estética del artista. Las obras de arte moderno pueden llegar a ser abstractas, lo que produce que cada espectador pueda tener una interpretación diferente al ser una obra alejada de la representación figurativa. Es prolífico a consecuencia de la experimentación y la mezcla constante. Y como elemento que unifica a todas las obras modernas es que no existe una tendencia general ni temática, ni técnica o estética que los agrupe.

La obra moderna busca apartarse de formas y técnicas ya conocidas en aras de una búsqueda por la autonomía compositiva y el alejamiento de caminos ya conocidos para irse por senderos poco explorados: una autonomía compositiva y creativa que tiene hasta el día de hoy. El arte moderno posee por naturaleza un carácter descriptivo (describe emociones, espacios, sucesos, colores). Podemos observar que este carácter descriptivo termina con Marcel Duchamp en la tercera década del siglo XX, cuando coloca una pieza cerámica en un pedestal dentro de un museo: la consideración estética supera a la manufactura y se cambia con ello el discurso del arte y su intención, introduciendo al arte en una esfera propia, y el uso del contexto como legitimador de una obra.

La posmodernidad desde la lógica histórica

Empecemos por definir un concepto que por sí mismo es complejo, postmodernidad, post: significa “detrás de”, concepto que surge de la tendencia intelectual de incluir dicho prefijo en cualquier fenómeno,

dinámica, escuela o concepto de irrupción contemporánea, en donde en muchos casos se reduce, incluso a la propia interpretación conceptual (posestructuralismo, posthistórico, etc.). El término encierra muchas contradicciones y ambigüedades, por un lado, significa “ser ultramoderno”, que llega a la máxima expresión de desarrollo de la modernidad, pero también expresa la contra modernidad, o decadencia de los valores de la modernidad, como la idea de progreso que ha fallado en proveer al hombre la felicidad. La posmodernidad es la modernidad plegada sobre sí misma, aunque suene contradictorio, pero no es una antimodernidad:

El repliegue posmoderno es la manifestación de diversos repliegues: el repliegue a lo funcional, a lo positivo, al lenguaje, a lo formal, etc. Repliegues con relaciones dispares entre unos y otros: reciprocidad, tensión, antítesis, unos a consecuencia de otros, otros como reacción de unos, afinidades electivas, contradicciones, etc. Pero todos sometidos a la misma lógica: de dentro a fuera y de fuera a dentro (Nevado, 2018, p. 11).

Es el estadio en donde se ha llegado a tal punto de ausencia de cualquier certidumbre, la contradicción es convertida en norma, siendo la “tensión” el mayor asidero.

Históricamente hablando se pueden identificar cuatro etapas de configuración y de transición hacia la posmodernidad. La primera de 1945-1970, la posguerra, en que se desarrollan las neovanguardias artísticas, la difusión y popularización del televisor, la revolución sexual, y la canalización de elementos contraculturales en el movimiento *hippie*, el mayo del 68 y la Primavera de Praga. Una segunda etapa donde la posmodernidad toma consciencia de sí misma que va de 1970 y se extiende hasta 1991. Una tercera etapa se empieza a gestar desde 1989 y hasta finales del siglo XX, donde la posmodernidad adquiere una nueva dimensión caracterizada por los *mass media*, la posverdad y la proliferación masiva de las redes sociales y nuevos elementos de comunicación. La cuarta etapa se puede fechar desde el

2008 a la fecha, caracterizada por una fuerte crisis en diversos ámbitos, económico, político y estético. (Nevado, 2018, pp. 12-13).

La posmodernidad está signada por el desencanto, ya que advierte que los ideales de la modernidad no se cumplieron. No obstante, todos parecen aceptar esta nueva sensibilidad cultural, excepto algunos pocos en los ámbitos intelectuales o religiosos que, afincados en una diversa concepción de lo humano, se oponen a ello. Los jóvenes protagónicos de la posmodernidad, parecen interesarse cada vez menos en los grandes “relatos” o ideologías de la modernidad: la historia humana es una marcha necesaria hacia el espíritu de libertad, o de un bienestar para todos fundado en el saber científico y en el desarrollo industrial, y el arte revela este poco o nulo interés en asuntos ideológicos o sociales para centrarse más en su propia vivencia.

Los jóvenes, seres desencantados y poco interesados en la búsqueda del saber por el saber, propio de las pedagogías idealistas, están más interesados en sí mismos que en los demás, que, si bien ven a la modernidad como una tendencia a la destrucción de la naturaleza y como una filosofía de muerte, armamentista y militarizante, su reacción es volverse sobre sí mismo para no ver lo que sus antepasados hicieron. Su reacción es buscar en el otro lo que pueda conectarlo consigo mismo. Buscarán encontrarse consigo mismos en otras culturas (orientalistas), la liberación personal de toda ideología política o religiosa y la búsqueda de una felicidad, si es posible, inmediata. Los hombres de la modernidad hablaban de futuro, ideal, proyecto, progreso, ciencia; los hombres de la posmodernidad hablan de reciclaje, relax, imagen, consumo, final de la historia, *feeling*, *look*, *feedback*, auto salvación, inmediatez, placer momentáneo.

Lo cierto es que la posmodernidad es una y muchas cosas y no hay una sola definición que sea capaz de caracterizarla. Andreas Huyssen describe la posmodernidad como una “heterogénea mezcla de modernismos, premodernismos y elementos marginales al canon moderno” (cultura de masas, medios de comunicación). Marshall Berman no da crédito a la posmodernidad al considerar que la modernidad goza hoy

de buena salud y duda de la existencia de la posmodernidad, señala que la modernidad nunca se ha ido, sólo es una cuestión terminológica que no llega a describir fenómenos reales que justifiquen su existencia. Para él la posmodernidad solo es una forma de definir la modernidad y, considera a la modernidad como un proyecto incompleto que tiende a viabilizarse, siendo lo posmoderno patrimonio de sectores culturales – jóvenes, viejos y neo– conservadores (Habermas, 1998, p. 22).

Posmodernismo en el arte, de la descripción y la contemplación a la reflexión

Para Douglas Crimp (2005), la práctica artística posmoderna no está vinculada a la autonomía moderna, “no buscamos fuentes u orígenes, sino a estratos de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen” (Crimp, p. 87), en la que los signos chocan, se colisionan y proponen diversas formas de lectura a manera de intertextos, entendiendo la textualidad como el signo visual inestable que no encierra un solo significado y un solo significante. Para Crimp la práctica artística posmoderna, se aleja de la búsqueda de la originalidad y la autonomía en el arte, ambos atributos exaltados en la práctica artística moderna. En su lugar destaca que los artistas posmodernos construyen sus imágenes a partir de una diversidad de medios, a la manera de campos de referencia cruzados, o capas de significados superpuestos, siendo el apropiacionismo, la resignificación y la reinterpretación, las marcas textuales prominentes del artista posmoderno.

Hemos definido el concepto de posmodernidad desde una lógica histórica, pero no hemos definido el posmodernismo como estilo estético de la posmodernidad. Este, como ya mencionamos antes, es detonado por Marcel Duchamp. Él abre el discurso a multitud de voces y permite mostrar un mundo diverso en el que no existe una única línea legitimadora, por lo que su planteamiento de “visualidad intelectual” no sólo preludia, sino que incita al cambio hasta el punto de defender la autonomía del ser frente a la democratización del arte y unidimensionalidad del sujeto. Duchamp deja en manos del receptor decidir si

lo que está contemplando es algo estúpido o algo serio, estéticamente hablando, reivindicando que la sensación de agrado o desagrado no se encuentra en el exterior, sino en el interior de cada uno. El arte ahora implica pensamiento, no basta la mera contemplación de la obra, la finalidad del arte posmoderno es expresar pensamientos, más que la simple contemplación. Es una de las grandes diferencias con respecto del arte moderno. Duchamp es el gran facilitador del arte posmoderno, abrió las puertas a la reflexión y el pensamiento en el arte, e invita al espectador a que decida qué es arte para él, una especie de individualismo enfático que ya se avecinaba en el modernismo, pero es algo más que eso.

Para Rosalind Krauss (1998, pp. 72-73) el signo distintivo del arte posmoderno es un campo artístico expandido, en el que primará un impulso alegórico o deconstructivo, en el que el artista produce su obra a través de múltiples estrategias como la apropiación, la transitoriedad, acumulación, discursividad, hibridación, *site-specificity* o arte para un lugar específico, características de gran parte del arte contemporáneo en el que es común hurtar imágenes, desnaturalizar los signos dados, cuestionar los mitos culturales, que debemos decirlo, no está muy ajena a la modernidad, ya que comparte algunas características de esta, ambas proponen una ruptura con los discursos visuales precedentes, lo que nos lleva a suponer que no hubo una ruptura total con la modernidad.

El término posmodernismo, hace referencia a un estilo estético como situación post-vanguardias, pero hay un vínculo muy estrecho entre la posmodernidad y posmodernismo, es por ello que se confunden y se utilizan indistintamente. Lo singular es que el propio término posmodernidad irrumpe junto con el de posmodernismo para hacer referencia a la misma idea, llegando a tal punto en que la constitución de un nuevo estilo estético y un cambio de paradigma sistemático se confunden como uno solo. Lyotard ha llamado posmodernidad a las condiciones históricas, intelectuales o epistemológicas de los años 70

y esta definición ha determinado la comprensión interpretativa hasta el día de hoy.

Sin embargo, los procesos estéticos iniciados a mediados del siglo XX siguen su curso al día de hoy, con lo que el posmodernismo, como estilo estético, sigue siendo válido para ser entendido como estética de la posmodernidad. Las claves conceptuales básicas del posmodernismo como corriente estética para limitar un marco conceptual sobre el cuál definir las obras que entran en esta categoría, son las que se mencionan a continuación.

La clave estética del modernismo se caracteriza por su constante dinámica de la innovación y el tono rebelde contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo. Es decir, el arte moderno tiene como una de sus principales características que es subversivo y crítico al orden imperante que se considera homogeneizador y totalizador; en este sentido, se iguala con las vanguardias y post-vanguardias. El posmodernismo, por su parte, sería la fase de agotamiento, o al menos la puesta en cuestión, de las propuestas vanguardistas cuando los artistas consideraron que el espíritu moderno de estas empezaba a decaer o a envejecer.

La estética posmoderna, difícil de englobar en algunas características específicas y unívocas tiene como rasgo estético singular su carácter populista. Jameson (2016, pp. 29-32), lo explica como un acercamiento a los gustos estéticos del individuo corriente o poco especializado en el arte, todo con una intención muy marcada por el neoliberalismo norteamericano que responde a la lógica del consumo, mientras más simple es el mensaje estético mucho mejor, ya que puede llegar a más personas.

En las propias dinámicas del capital y la desaparición –por lo menos hegemónica– del arte de élite disolviéndose en el de masas, nos encontramos con la completa introducción de la producción artística en la dinámica de producción de mercancías, en la lógica consumista. El mejor ejemplo, el más paradigmático por lo menos, es la obra de

Andy Warhol. Puesto que es una clara manifestación de estas claves conceptuales: el alcance popular de la misma a través de la repetición y un elemento singular –que pone de manifiesto el carácter del posmodernismo como lógica estética del capitalismo neoliberalizador– el fetichismo hacia la mercancía, perdiendo con ello toda capacidad crítica del arte propia de las vanguardias.

Una de las claves sociológicas más singulares de la posmodernidad, es la pérdida de la consciencia histórica, reduciéndola al presente y siendo sustituida por lo espacial. Como bien lo define Alberto Ruiz Samaniego:

Si el arte moderno era vertical, temporal (indagaba en las prácticas del pasado a fin de renovarlas y transformarlas en el presente), el arte contemporáneo es horizontal, sincrónico y espacial: realiza una crítica de los espacios del arte, de las convenciones y los significados, de su status de mercancía y de la propia condición del sujeto (Ruiz Samaniego, 2004, p. 80).

La Revolución sexual es un fenómeno muy particular que ha tenido consecuencias en la estética posmoderna, la progresiva liberalización sexual de mediados del siglo XX, coincide con el repliegue de los derechos laborales y el resquebrajamiento del Estado del bienestar y la pérdida de significado estético de la posmodernidad, pero también la omnipresencia del cuerpo, mayormente femenino como temática y como una forma de autorrepresentarse. Según Jameson, también “[nos encontramos con] el nacimiento de un nuevo tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todos los posmodernismos” (2011, p. 195). Se refiere también a la pérdida de contenido del arte y su disolución, en la dinámica de producción de mercancías, dirigida hacia la masificación de la producción artística. El mejor ejemplo es la obra de Andy Warhol y su alcance popular a través de la repetición y el fetichismo de la mercancía, perdiendo con ello toda capacidad crítica del arte propia de las vanguardias.

Se disuelve la dialéctica original-copia para dar paso a la producción-reproducción que adquiere el protagonismo central. Esto tiene implicaciones profundas en el arte pues ha significado la casi desaparición de la obra objetual en aras de la obra conceptual. De la misma forma que, si en las vanguardias nos encontramos con el cuestionamiento del arte en sí mismo, lo que irrumpe en el posmodernismo, según la reflexión de Jameson, es la creación por parte de los artistas, no de la “obra” como tal, sino la “idea de obra” (2011, p.199). El posmodernismo entraría en un juego de polaridades, entre lo pop y lo minimalista y lo conceptual que están muy vinculado con el modernismo y la obra de Duchamp.

Entre los aspectos más relevantes que caracterizan la estética posmodernista son la atomización, fragmentación, disolución, recomposición, representación, la repetición/copia y pérdida de autenticidad. El pastiche, la apropiación, la resignificación, la paráfrasis, la cita son manifestaciones estéticas basadas en la repetición, la copia y la reproducción sin sustancia, sin crítica, vacías, fruto de la pérdida de originalidad, al menos como había sido definida ésta en el modernismo y la antigüedad clásica; la idea de la obra única, irrepetible, fruto del genio del artista. Miguel Ángel Ramos refiriéndose a la música posmodernista dice:

La posmodernidad no nace como un fenómeno de pensamiento creativo que utiliza las posibilidades desarrolladas por la tradición para componer un nuevo sistema de prognosis de lo venidero. [...] Surge como medio de aclarar una serie de tendencias sociales y humanas ya presentes en la sociedad occidental (Ramos, 2004, p. 202).

A la par de esta fragmentación y recomposición, otro rasgo de la estética posmodernista son las manifestaciones estéticas en torno a la “nostalgia”, lo retro, pero sumida en claves comerciales de cambio de moda: una especie de temporalidad que prima por el instante y el tiempo presente, una especie de interés por reapropiarse del pasado perdido: en la actualidad se percibe un interés por todas aquellas

obras, temas y estética de los ochenta. Son aquellas obras en las que el pasado es representado, simulado, de forma estereotipada, atomizada en donde se confunden lo ficticio y lo auténtico, en una lógica del eterno presente.

La cultura posmoderna es una cultura de la imagen en muchos sentidos. Los medios audiovisuales son un instrumento hegemónico de comunicación masiva. Por ello, todo es omnipresente. La consigna es: “no lo diga; muéstrelo”. La imagen no está destinada a perdurar sino a provocar un impacto momentáneo y manejar la conducta. La publicidad es aceptada como arte y ya no escandaliza a nadie. El individuo posmoderno se concibe como un cuerpo que necesita constantemente satisfacer sus necesidades, el cual, no obstante, se va consumiendo irremediabilmente con el tiempo: de ahí el temor a la vejez, a la adultez, a la muerte; por ello no es de sorprender que la presencia del cuerpo y lo corpóreo es atributo del arte posmoderno que ya se venía manifestando desde inicios del siglo XX con las vanguardias y luego con las neovanguardias.

En el posmodernismo, como movimiento artístico-estético, se diluye el carácter reivindicativo de las vanguardias, la producción artística queda desubstanciada sin función referencial, fundiéndose el arte de élites y el de masas con el fetichismo hacia la mercancía. La “muerte de Dios” y el “desencantamiento del mundo” replegaron al individuo en el Yo, la búsqueda de la significación es canalizada a través del consumo, el individuo queda sumergido en una dinámica de personalización hedonista y la relación con el Otro queda mediada por la imagen, encontrando en las redes sociales de Internet una nueva dimensión y como señala Nevado “no hay nada significativo que nos motive a señalar que el presente haya dejado de ser posmoderno”.

Arte contemporáneo

Es frecuente escuchar la palabra contemporáneo para hacer referencia a estar de moda, ser vigente o seguir la corriente. Si acudimos a su significado etimológico *con tempus* hace referencia a una multiplicidad de

relaciones entre el ser y el tiempo, es el vínculo que cada ser humano establece con lo que le rodea y le conforma, es la representación del mundo y las interrelaciones que se establecen en éste.

Por eso, al definir qué es el arte contemporáneo nos colocamos en una posición difícil. En principio porque es un tipo de arte que aún no ha tenido tiempo suficiente como para constituirse, para llegar a una consolidación estable y por ende obtener cierto reconocimiento. Es el arte que está pasando ahora, lo que podemos percibir, y que nos demanda cierta concentración y atención a la hora de observarlo e intentar definirlo para aprehenderlo. Smith (2012) explica el sino del arte contemporáneo en estos términos:

Todos llegamos a mundos que ya han sido formados por otros que son, a su vez, contemporáneos entre sí, involucrados en etapas distintas de negociación, y que continuamente se esfuerzan por captar los acuerdos vigentes entre los no contemporáneos anteriores y, de aquí en más, posteriores a ellos. La historia nace de esta disyuntiva. También el arte (Smith, 2012, p. 18).

Partiendo de esta disyuntiva, propia del ser humano, dimensionamos lo complejo y aventurado que puede ser definir y abarcar todo el mundo del arte hoy, nos parece una tarea ingente. Smith señala que:

En las postrimerías de la modernidad, el arte tiene en verdad una única alternativa: ser contemporáneo. Pero 'ser contemporáneo' en esta época significa mucho más que un ciego abrazo del presente. Por supuesto, todo arte recién forjado es arte de su momento y de su tiempo, pero hoy el arte se produce, tal vez como nunca antes, en el marco de una sensación ampliamente compartida de que la difusión y la contingencia son lo único que existe, y quizás lo único que haya de aquí a la eternidad (Smith, 2012, pp. 15-16).

Hay, sin embargo, algunas peculiaridades que permiten ir construyendo un marco conceptual e histórico para referirnos al arte contemporáneo. Giunta (2014, p. 12) propone que podría ser el año 1945, al

final de la Segunda Guerra Mundial, fecha que demarque el comienzo de la contemporaneidad, pero en términos de prácticas artísticas, podría ser la explosión del informalismo en la segunda mitad de los años cincuenta o en el experimentalismo de los sesenta, momento en el que se opera un cambio radical en las formas de hacer arte. Los collages matéricos de Antonio Berni podrían señalar esta transición. Es entonces cuando la vida ingresa en el mundo del arte con pocas mediaciones, cuando cambia el concepto de espectador, cuando empiezan a ser significativos términos como participación. Esto si consideramos lo que sucedía en Europa, pero para Latinoamérica los parámetros para medir su contexto histórico podrían ser otros. Giunta considera que fue la violencia represiva de las dictaduras, la revolución cubana, el liberalismo de los años noventa y fin de la guerra fría, así como la irrupción de la Internet y las nuevas tecnologías y el movimiento zapatista en Chiapas, México, eventos que irrumpieron en nuestra vida cotidiana y modificaron las herramientas y procesos creativos del artista.

El cambio tecnológico también impactó en la insurrección, tal como sucedió con los usos que hizo de Internet el zapatismo. Desde el campo específico del arte, es en los noventa cuando se expande el formato de las bienales. En esos años se multiplican los síntomas de la contemporaneidad. En un sentido general, podría decirse que estas modificaciones comienzan a tomar forma en los sesenta, pero sólo se consolidan en los noventa (Giunta, 2014, p. 13).

Como lo hemos visto, podemos sustentar esta reflexión en varios aspectos. Primero que los grandes relatos que ofrecía la modernidad, entre ellos el arte como espejo u ocio ya son historia, y que los universalismos más recientes, como la globalización o los fundamentalismos religiosos, claramente están quedando cortos o, por el contrario, están extralimitándose, de manera desastrosa, y que al artista contemporáneo le caracteriza su fuerte vocación inquisidora como una forma de indagación, y la certeza de que el arte no puede ofrecer más que respuestas provisionarias.

Otra peculiaridad del arte contemporáneo es la multiplicación y diversificación de formas de hacer arte, además de una permanente fluidez que dificulta asirla o determinarla. Smith (2012) identifica tres corrientes fundamentales: Por un lado, la aceptación de que la economía neoliberal, la apertura de mercados internacionales, en el que se inserta la obra de arte, pueden traer ciertas recompensas como por ejemplo llegar a un mercado internacional y el capital cultural global, que promueve una especie de estética de la globalización encabezada por ciertos artistas como Richard Serra, Jeff Wall y Gerhard Richter, tendencia, que Smith llama “remodernismo” o una demanda incesante por modernizarse.

Tendríamos que mencionar también de la existencia de una sociedad del espectáculo, como particularidad o tendencia en el arte contemporáneo. Guy Debord (1958) explica que el espectáculo “no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediaticizada por imágenes” (Debord, 1958, p. 9). Esto implica que vivimos en un mundo en que todo es representación, una especie de pseudo mundo, objeto de nuestra contemplación. Señala Debord que:

El espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación. En tanto que parte de la sociedad, el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia (Debord, 1958, p. 8).

En este texto no se hace referencia a un abuso del mundo de la visión o como la producción masiva de imágenes sino de una visión de mundo objetivada en imágenes en que “la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente” (Debord, 1958, p. 10), la vida humana es una apariencia, hay una negación de la vida, su objetivación deja de ser relevante para dar paso a la aceptación pasiva de la apariencia de las cosas, hay un desplazamiento generalizado del tener hacia el parecer, del cual todo “tener” efectivo debe obtener su prestigio inmediato y su función última.

La otra peculiaridad del arte contemporáneo que describe Smith es el cambio cultural mundial que significó el giro poscolonial, en la historia del arte este giro hace referencia al rompimiento del centralismo que había mantenido el arte europeo al momento de categorizar lo que es o no es arte, con respecto a las expresiones surgidas en otras partes del planeta, de tal manera que cuando hagamos referencia al arte en Japón o México o África, no se haga desde el prisma occidental, es decir, en función de sus relaciones con Europa a través de sus propias categorías epistémicas, en función de si ha expuesto o no en EE.UU. o de la influencia occidental que esas obras tienen formalmente.

De acuerdo con Andrea Giunta, sostenemos la invalidez del esquema de centros y periferias para el estudio del arte contemporáneo, y proponemos la noción de vanguardias simultáneas para analizar obras que se insertan en la lógica global del arte, pero que activan situaciones específicas. En la práctica artística, este giro poscolonial ha significado la aparición y el reconocimiento de manifestaciones artísticas que expresan valores locales, nacionales, anticoloniales, independientes y antiglobalización y que abordan temáticas vinculadas a la diversidad, la identidad y la crítica. Estos encuentros y temáticas son promovidas en las bienales, donde circula y dialogan propuestas artísticas con valores locales e internacionalistas. Este fenómeno propio del arte contemporáneo se empezó a advertir a partir de 1989, cuando se produjo un desplazamiento del arte moderno al contemporáneo en todo el mundo respaldado por la incipiente aparición de la Internet y sus posibilidades de interconexión mundial.

Temas como la sustentabilidad, los valores ecológicos, la diversidad sexual, se agregaron a los ya existentes. También el uso de nuevas tecnologías trajo aparejado la inclusión de los medios de comunicación electrónicos aplicados a proyectos artísticos desde el *net.art* hasta ambientes inmersivos y la exploración de interacción con *avatar-viusers* (usuarios de información visual).

Por tanto, aquí entendemos al arte contemporáneo como una etiqueta muy amplia que incluye una heterogénea variedad de prácticas simbólicas, cuya característica principal es que son abiertas y experi-

mentales y que exploran y utilizan lenguajes técnicos formales tanto como discursos y conceptos, que constantemente se transforman, por lo que es muy difícil definir lo que es arte e incluso si lo que se hace es arte o no. El artista contemporáneo busca transformar cómo se ve el arte, dónde se exhibe, cómo circula, cómo se recibe, y sus condiciones de recepción. Por ello, las conexiones que establece el arte con el público cambian, se cuestionan o se ponen bajo sospecha. El arte contemporáneo explora las relaciones entre el arte y la vida, las fortalece y/o estremece.

Ana María Lozano, historiadora de arte y curadora colombiana contesta a la pregunta ¿qué es el arte contemporáneo?, de esta manera:

Quando hablamos de arte contemporáneo, hablamos de prácticas innovadoras en términos de técnicas y dispositivos empleados en la operación creativa [...] Plantea que las fronteras entre el arte y aquello que no es arte se hagan cada vez más difusas y arbitrarias. También propone la inclusión y aun, el protagonismo del espectador dentro del accionar de la obra. En esa dirección, la frontera entre autor y receptor estaría altamente sobrepasada, cuestionada y puesta en sospecha. En esa medida, podría decirse que aquello a lo que se da en denominar “arte contemporáneo” supone un contenido poroso y mudable; un territorio dinámico y en transformación que se repliega y se expande, que constantemente definiría y redefiniría sus bordes, sus alcances. Más aún, dependiendo del artista, del colectivo o incluso de la geografía donde se produzca una obra de arte contemporánea, nos tocaría plantear una definición *ad hoc* y expresa para ese lugar, ese espacio, ese colectivo o ese individuo. La obra de arte política, la obra de arte relacional, la obra de arte contextual, la acción política, el arte y la acción directa, el activismo, serían operaciones que, más fuertemente que otras, pondrían en un lugar terriblemente incómodo a la noción arte (Lozano, 2014, p. 14).

Si esto pudiera dar pautas para definir qué es el arte contemporáneo, nos preguntamos ahora, qué caracteriza al artista contemporáneo y qué temáticas aborda. Según las investigaciones de Andrea Giunta,

el artista contemporáneo observa y se interesa por los síntomas del pasado, no para preguntarse sobre el origen de lo que determina el momento que vivimos, sino para interrogarlo. Francis Alÿs vuelve sobre un momento vinculado a la masacre del 68 en Tlatelolco, México (en *Cuentos patrióticos*, 1997). Alÿs encendió este momento con un video en el que una serie de corderos camina en círculos alrededor del mástil de la bandera mexicana en el Zócalo.

Los retratos fotográficos tienen un estatuto privilegiado en el arte contemporáneo. Clasifican identidades, son pruebas de la existencia y de la ausencia, son plataformas para revisar trayectorias de vida. Como en la serie de retratos que Magdalena Jitrik realiza entre 2000 y 2001 (*Socialista*, 2001), Jitrik articula una reflexión sobre las vanguardias artísticas y las vanguardias políticas, sobre abstracción y realismo, activando ambas opciones sin fundirlas, manteniendo sus tensiones. En sus retratos compila rostros de resistentes, amigos y personajes históricos que participaron de la resistencia en el gueto de Varsovia, o de la historia latinoamericana, como Salvador Allende (*Socialista*, 2001, p. 33).

Los retratos buscan dar un lugar a la memoria en un tiempo pos-histórico. ¿Qué es un retrato más allá de una línea que se ensancha y se angosta para captar los rasgos de un rostro? Los retratos de Oscar Muñoz en Colombia, fueron realizados en el marco de la violencia en la que se sumió la vida humana durante las dictaduras latinoamericanas, los retratos remiten al referente de una búsqueda. Una existencia y una evanescencia. El desesperado intento de retenerlos ante cuya observación nos coloca Oscar Muñoz, cuando pinta los rasgos escuetos del rostro con agua, sobre el cemento; rasgos que se secan sin que la mano logre completar el retrato (*Re/trato*, 2004).

En el arte contemporáneo se intensifican las formas de experimentar las grandes ciudades. Artistas plásticos y escénicos no tienen empujo en presentar coreografías en edificios públicos o espacios abiertos fuera de los teatros y galerías, o de intervenir calles y convertirlas en escenarios abiertos para experimentar o descubrir la ciudad de otra

manera, a la deriva, como propone Alÿs, o descubrirla desde narrativas poéticas o para sacudir nuestras mentes con acciones espontáneas e impactantes como lo hace la artista guatemalteca Regina José Galindo a través del performance, el video y la fotografía, disciplina que utiliza para describir la violencia ejercida contra la mujer en Latinoamérica. O las fotografías que realiza Fernell Franco en Colombia sobre los rastros que la violencia deja en las calles de esta ciudad. Artistas como Francis Alÿs en México u Oscar Muñoz en Colombia quienes cartografían la ciudad o la intervienen para propiciar reflexiones en torno a la muerte, el olvido, la memoria colectiva e individual y utilizan libremente la fotografía, el dibujo, la instalación, el video o la escultura, borrando las fronteras entre estas prácticas a través de procesos innovadores, que se alejan de las técnicas tradicionales. Los dibujos de Muñoz, por ejemplo, no son sobre papel, sino sobre lozas calientes que se desdibujan al secarse, o sobre el agua que con el movimiento de esta los va transformando, haciendo un replanteamiento radical del ejercicio del dibujo o la fotografía tradicional y la relación de la obra con el espacio y con el tiempo. La deriva urbana, propuesta por Guy Debord, como una manera de errar en la ciudad para descubrirla como una red narrativa, de experiencias y de vida (Debord, 1958, p. 51).

Desde comienzos de los años ochenta se inició una reflexión crítica hacia el papel de los museos y la museografía. Se cuestionó este espacio como dispositivo de exhibición y la manera en que la museografía connota los objetos que se exponen en este. En este sentido y desde el enfoque poscolonial, Susan Vogel comisarió en 1988 una exposición llamada *Art/Artifact*, donde colocaba objetos de culturas africanas en contextos expositivos y ambientes dispares, tales como vitrinas en las que se decía la función social y religiosa de los mismos, en dioramas, en un gabinete de curiosidades con armarios de madera al estilo arte contemporáneo. En esta exposición ya no se entendía y valoraba al arte de culturas no occidentales como primitivas, sino que se valoran y exhiben bajo criterios propios del contexto en que se crearon y acorde a las culturas donde se originaron. Algo no visto antes.

Lo cierto es que, a pesar del giro poscolonial en la historia del arte y de las exposiciones, sigue siendo difícil escapar de los marcos epistemológicos coloniales, ya que al final en ellos siempre se actualizan algunas de sus relaciones de poder, aunque sea desde otros lugares más sutiles o menos evidentes, señala Giunta. Algunas exposiciones como *Art of the fantastic*, reducía América Latina a esta categoría de lo fantástico, que enfatizaba lo colorido, festivo y surrealizante, reduciendo la identidad de todo un continente a estos preceptos y en detrimento de toda su diversidad.

Ante la pregunta si existe un lenguaje específico para el arte contemporáneo, Giunta responde que las obras, cada vez más, funden e hibridan expresiones artísticas en las que:

Los artistas visuales planean sus intervenciones junto a compositores de música o actores, introducen perfumes y sabores, incitan a tocar las superficies. Es difícil establecer materiales específicos del arte [...] Los artistas plantean relaciones en las que un lenguaje coexiste con otro, formando parte de una misma experiencia, o incorporan también dispositivos para tornar evidentes las tensiones productivas entre formas de expresión que consideramos distintas, pero que pueden mutar, tornándose otra cosa, otras. Se detienen entre límites para volver éstos un campo de expresión. El arte contemporáneo detiene la velocidad de las imágenes buscando ampliar sus posibilidades expresivas. Establecer, por ejemplo, los límites de la fotografía, considerar su grado de verdad, observar su fricción con lo alógico, volver performance esa imagen que registra un momento real, poner en cuestión su grado de realidad, han sido áreas intensamente investigadas por el arte más contemporáneo (Giunta, 2014, p. 65).

Hemos visto que el arte y el artista contemporáneo son diferentes del arte moderno, que se dirigió hacia el futuro, y diferente también del Postmoderno, que es una reflexión histórica sobre el proyecto Moderno. El “arte contemporáneo” privilegia el presente con respecto al futuro o el pasado. La idea central del arte moderno fue la de creatividad. El genuino artista moderno estaba supuesto a efectuar una

ruptura radical con el pasado, a borrar, destruir el pasado, alcanzar ese punto cero de la tradición artística y, al hacerlo, darle un nuevo comienzo a un nuevo futuro.

Los jóvenes interesados en la creación artística actual, están inmersos en la vorágine de tantas herramientas y técnicas contemporáneas, están prefiriendo la instalación, y el performance, el uso de nuevas tecnologías e imágenes en movimiento y fijas. Buscan nuevos espacios de interacción y exposición, las ciudades se vuelven escenarios y espacios para exhibir la obra. Los procesos y prácticas artísticas híbridas incluyen el apropiacionismo, como método creativo que utiliza partes de obras o estilos preexistentes ajenos, para la composición de obras nuevas y dándoles nuevo contexto, resignificarlas, las obras pueden ser una innovadora forma de apropiacionismo o es un plagio descarado y una infracción de los derechos de autor, a la manera de un remake, cita, *sampler*, resignificando otras obras o hasta plagiándolas.

Es un artista multidisciplinar o interdisciplinar, capaz de establecer diálogos entre diversas disciplinas como en el arte acción o el *life art*, técnicas que hacen énfasis en el acto creador del artista, en la acción. Este proceso del artista puede ser en solitario o acompañado por otras personas. El término fue creado por Allan Kaprow, y enfatiza la interrelación entre el artista y el espectador en el momento de creación artística. Son efímeras muchas de estas creaciones. El arte acción se propuso ampliar los horizontes de la experiencia estética más allá de los espacios tradicionalmente dedicados al arte: museos, galerías, salas de conciertos, cines, etc. Y busca borrar las fronteras marcadas entre las disciplinas artísticas (plástica, música, drama, medios audiovisuales, etc.). La finalidad del arte acción es comunicar la experiencia humana en toda su gama expresiva.

En el *happening*, por ejemplo, la acción del público va dirigida por el artista, es el punto crucial de la obra. La escenificación se extiende a una acción, con objetos de la realidad, que es proclamada, un acontecimiento artístico. Se formula un guion general de la acción, pero los detalles quedan reservados al momento mismo de la interrelación

con el público. El *happening* es un espectáculo que envuelve al espectador. Las obras de arte contemporáneas se fundan en la mezcla, en lo impuro, las contaminaciones y en los intercambios entre diferentes medios y disciplinas. Destaca por lo tanto el carácter heterogéneo, híbrido e interdisciplinar del arte actual. Los temas que abordan son la misoginia y el abuso de poder y la violencia, en particular hacia la mujer, los problemas individuales psicológicos o sociales, entre otros.

Herramientas conceptuales para el análisis de las imágenes

Para el análisis de las imágenes se aplicaron las dos primeras fases del método iconológico, el pre-iconográfico y el iconográfico. En los “Estudios sobre iconología” Erwin Panofsky menciona que “la iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (1972, p. 58). El análisis iconográfico como herramienta para descifrar el significado oculto o intención original detrás de las imágenes, implica la identificación, interpretación y contextualización de los elementos visuales presentes en la obra (íconos, símbolos, etc.). De acuerdo con Panofsky, el método iconográfico-iconológico comprende tres niveles o fases para el análisis e identificación del contenido temático o significado:

- I. Fase pre-iconográfica. *Nivel de lectura del contenido natural o primario*, referido al ámbito de los motivos artísticos en cuanto portadores de significados. Se percibe al identificar los aspectos formales: líneas, colores, masas (formas puras) y las representaciones objetuales (seres humanos, animales, plantas), las relaciones mutuas entre cada uno de los elementos como un hecho (lo fáctico), y sus cualidades expresivas: el carácter de un gesto, una actitud, la atmósfera, el espacio, etc. (lo expresivo). La imagen se analiza desde un nivel básico y el significado es aprehendido por cierta sensibilidad familiar respecto de los elementos representados y como parte de la experiencia práctica. No se relaciona con asuntos o temas determinados.

2. Fase iconográfica. *Nivel de análisis del contenido secundario o convencional.* Corresponde a un grado lógico proveniente del conocimiento cultural, las fuentes icónicas, históricas, literarias, etc. que conectan a la imagen como objeto de estudio con otras representaciones y contextos. Lo percibimos al relacionar los motivos artísticos y combinaciones de motivos (imágenes, composiciones) con temas o conceptos (historias, alegorías) y trata de determinar el contenido temático o conceptual representado en todo el conjunto. En sentido estricto, la identificación de tales imágenes, historias y alegorías constituye el campo de la iconografía, por oposición a la forma o la esfera del contenido temático primario o natural que se manifiesta en los motivos artísticos, de los que se ocupa el análisis formal.
3. Fase iconológica: *Nivel de interpretación del significado intrínseco o contenido.* La interpretación se realiza considerando las determinaciones del contexto y procurando descubrir interrelaciones que amplíen el significado de la imagen, para ello, indaga los supuestos históricos, sociales, culturales, religiosos, filosóficos, etc. Investiga los métodos compositivos de la obra, los procedimientos técnicos característicos del país, la época o el artista; indaga en los factores históricos, corrientes artísticas u otros autores que influyeron o permearon en la realización de la imagen; investiga la biografía del autor y sus actitudes emocionales. Realiza una interpretación exhaustiva del significado intrínseco o contenido de la obra, lo cual devela los valores simbólicos de la obra.

Dado que la identificación correcta de los motivos es el prerrequisito para un correcto análisis iconográfico, el análisis correcto de imágenes, historias y alegorías es la condición para una correcta interpretación iconográfica en un sentido más profundo. El significado se percibe indagando en principios y actitudes básicas —condensadas en una obra—, esclarecidos a la vez por los métodos compositivos y por la significación iconográfica. Concibiendo así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías como manifestaciones de

principios fundamentales, interpretamos todos estos elementos como valores simbólicos, la interpretación de esos valores simbólicos es lo que llamamos iconografía.

Función de la imagen y nivel de realidad

Históricamente, la imagen ha adoptado varias funciones o roles distintos, desde la mágica, mítica, religiosa, la política o propagandística, la didáctica... hasta la poética, estética o hedonista, y, dado que la imagen artística carece de un valor de uso inmediato e intrínseco que lo defina o restrinja, su utilidad es dada arbitrariamente; sus funciones son múltiples, mutables, combinables entre sí y dependientes del contexto en que se crean. En ese sentido, la función pragmática de la imagen está estrechamente ligada al nivel de realidad que establece con el objeto representado y con las formas de su representación; esta función puede presentarse de forma individual o por medio de distintas funciones de manera simultánea, aunque siempre prevalece un propósito por encima de las otros. Además, toda imagen posee un nivel denotativo (formal-estético), es decir, aquel que hace referencia a realidades percibidas o identificables y un nivel connotativo (artístico-conceptual), el cual se refiere al significado intrínseco o contenido. El grado de referencialidad o nivel de realidad determina el propósito y la funcionalidad de la imagen, ya sea como una medida de reconocimiento de los objetos que representa, como intención de describirlos, con la finalidad de construir formas de valor estético y artístico, como recurso informativo o, de exploración y búsqueda de construcción de sentido, contenidos que nos permiten reflexionar sobre nuestra existencia, las problemáticas sociales y todo lo que compete a la existencia humana.

El nivel de realidad de una imagen, también conocido como grado de iconicidad se refiere a la relación de apariencias y semejanzas que guarda una imagen con el objeto al que representa. El nivel de realidad o grado de referencialidad expresa las categorías o niveles de relación entre una imagen y los rasgos distintivos del objeto real, su referente. Existen once grados de iconicidad clasificados de forma descendente y

de acuerdo a los niveles de realidad, de este modo, si la imagen tiene un grado de iconicidad alto, se considera como realista, figurativa cuando su grado de iconicidad es medio y abstracta, en el caso de un grado de iconicidad nulo, como en la obra suprematista de Malévich, el neoplasticismo de Piet Mondrian o los monocromos de Yves Klein.

Género, corriente, escuela, estilo, movimiento y tendencia

Por género artístico debe entenderse la división con criterios formales y temáticos en que se suelen categorizar las expresiones artísticas según rasgos comunes de forma y de contenido y no debe confundirse con las clasificaciones de la pintura según la técnica o el soporte empleado.

Por corrientes artísticas nos referimos a las predisposiciones estéticas visibles en las obras de arte de un período determinado y que comparten características formales, técnicas, temáticas y filosóficas similares, derivadas de la convención de formas estandarizadas. Por ejemplo, en la Edad Antigua las corrientes artísticas se asocian con civilizaciones que desarrollaron una peculiar cosmovisión del mundo y sus representaciones, con características únicas; en Egipto el arte era invariable y hierático, prevalecía la ley de la frontalidad y la ausencia de perspectiva; en la Grecia clásica, los ideales de belleza y perfección y, en la primera modernidad, el Barroco, caracterizado por la exuberancia en la ornamentación y la emotividad.

En el ámbito del arte, la escuela define al grupo formado por los seguidores o aprendices de un artista que representa la figura del maestro o fuente de inspiración. El término también se utiliza para agrupar a todas las obras que pertenecen a un mismo estilo o que tienen una misma procedencia: Por ejemplo, la Escuela Mexicana de Pintura con su discurso nacionalista y sus símbolos arraigados en el acontecer histórico o, la Escuela de Barbizón, que englobaba a un grupo de artistas franceses establecidos en un pueblo cercano a París para alejarse de las convenciones clásicas y el academicismo, pintando directamente del natural, en "*plein air*" y estudiando los efectos fugaces de la luz y los

efectos atmosféricos. Los resultados de sus innovadores estudios estéticos y formales serán decisivos para el surgimiento del impresionismo.

Por estilo artístico nos referimos a las características distintivas y recurrentes tanto de un período específico en la historia del arte, como a los rasgos particulares de la obra de un artista. Incluye elementos como la técnica, el uso del color, la composición, el tema y la estética general que identifican y diferencian la singularidad de la obra. El estilo artístico permite comprender las influencias culturales y contextuales de la época y la intención del artista, a la vez que facilita la apreciación y el análisis de la obra desde una perspectiva histórica y estética. Por ejemplo, el *sfumato* de Leonardo da Vinci constituye una forma particular de técnica, pero el estilo general de toda su obra, corresponde al espíritu renacentista. Para Gombrich (1997), si bien anteriormente existían escuelas de pensamiento o posturas estéticas relacionadas con el estilo de la obra, la conciencia del estilo propiamente dicha, surge a finales del siglo XVIII con la edad de la razón y se refiere a “la actitud del artista respecto a lo que recibe la denominación de estilo, (...) el estilo del periodo fue simplemente el modo en que se hacían las cosas, adoptado porque la gente creía que era el mejor y el más correcto para conseguir efectos determinados” (Gombrich, 1997, p. 362).

El término movimiento artístico designa a una serie de circunstancias y características relacionadas con la producción de un grupo de creadores en un momento histórico muy concreto. Los movimientos artísticos surgen concretamente con las vanguardias históricas como experiencias grupales más o menos organizadas, en las cuales los artistas suscribían una misma agenda estética e ideológica, llegando en ocasiones a expresar una declaración de principios en los llamados manifiestos, ejemplos de ello son los manifiestos del expresionismo, el futurismo, el suprematismo, el dadaísmo, el neoplasticismo y el surrealismo.

Por último, concebimos las tendencias artísticas como una fase de innovación y experimentación dentro del periodo de la postmodernidad y la contemporaneidad en las artes y, cuyo propósito es borrar los límites entre las distintas disciplinas artísticas y ampliar la experiencia

estética más allá de los medios tradicionales. No constituyen un bloque homogéneo, sino posturas diferenciadas según enfoques y preferencias de cada creador; aunque pueden tener en común el contexto histórico y cultural, el estilo y la técnica como rasgos distintivos, o temas y motivos compartidos, prevalece el enfoque puesto en la experiencia del espectador y la experimentación como elemento sustancial del proceso creativo. Recurren en ocasiones a medios y procesos mezclados, interdisciplinariedad, instalaciones, arte de acción, el happening, la performance, *fluxus*, el arte objetual, el apropiacionismo, el arte de los nuevos medios, dispositivos electrónicos y digitales, etc.

Capítulo II

CONTEXTO INTERNACIONAL DE LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES

El contexto histórico de la práctica y la educación artística nos revelan interesantes resultados. Si revisamos las primeras manifestaciones artísticas con que contamos y en donde se refleja la existencia de talleres o gremios, descubrimos que éstas tuvieron un origen elitista y exclusivista. Las artes fueron consideradas por mucho tiempo como materias especiales o reservadas a aquellos que mostraban ciertos talentos natos. Esta concepción fue heredada de la cultura occidental que separó desde sus inicios dos formas de enseñanza que de muchas maneras siguen vigentes. Effland (2002) explica que “Algunas sociedades veían el dominio de las artes como un privilegio reservado a una élite social, mientras otras materias aptas únicamente para los esclavos y los hijos de los artesanos” (Efflad, 2002, p.16). La enseñanza y la práctica artística eran

exclusivistas también respecto al género. En el siglo XIX, a las mujeres que se interesaban por estas se les restringía, ya que solo se les permitía estudiar artes decorativas, el estudio de las bellas artes era exclusivo de los hombres.

La palabra arte nace bicípite y engloba varios significados desde su origen que ha marcado su uso en contextos y actividades diversas. Procede del latín *ars*, *artis*, y del griego *téchne*, que significa técnica, de ahí que este término haya sido usado para referirse a oficios como la herrería y a la vez a disciplinas como la pintura, la música o la poesía, y guarda una estrecha relación con la manera o procedimiento de hacer algo.

Los griegos consideraban al arte como un instrumento para conservar la cultura, pero impropio para los hijos de las mejores familias ya que los artistas no disfrutaban de algún reconocimiento. Aunque la música y la poesía si eran consideradas dignas de ser practicadas por aristócratas. En la *Política*, Aristóteles distingue cuatro ramas de la enseñanza: la lectura, la escritura, la gimnasia, la música y el dibujo como esenciales en la formación de los jóvenes, pero rechazaba la profesionalización o las clases privadas porque perdían su estatus como medios para educar.

No fue sino hasta que la población alfabetizada aumentó—a finales del siglo XIX— que se introducen materias como música y artes plásticas. Sin embargo, la enseñanza de las artes nunca fue considerada como parte esencial del currículo, sino más bien como un privilegio que algunas escuelas o institutos ofrecen tanto en la enseñanza pública como privada. Esta condición ha vulnerado hasta la actualidad la enseñanza de las artes, es el sino, la debilidad del arte, ya que pende más de una voluntad política y social que académica. Arthur Effland se ha interesado en conocer y analizar por qué las artes son tan vulnerables incluso en la actualidad. Esta vulnerabilidad se comprende mejor si establecemos quién ha tomado el control sobre ella:

La enseñanza de las artes se ha organizado alrededor de una serie de marcos institucionales. En la Edad Media era controlada por el alto

clero al que pertenecían los mecenas, los educadores y a veces los propios artistas. En la baja Edad Media, la enseñanza era regulada por los gremios artesanales. En el siglo XVI y XVII fue la corte secular la que patrocinó las academias artísticas y musicales que entonces comenzaron a tomar forma. En nuestra época, la instrucción de las artes se trasmite a través de una compleja red de instituciones formales e informales: escuelas profesionales de arte, museos, escuelas de museo, colegios de artes liberales, publicaciones, medios de comunicación, enseñanza obligatoria (Effland, 2002, p. 16).

Por tanto, los fines, las intenciones y la manera de enseñar el arte han estado impuestos por los grupos poderosos que cada sociedad construye. Estos grupos crearon las instituciones adecuadas para ejecutarse, sean mecenas, gremios, academias, institutos o museos. Ellos determinaban también quienes tenían las destrezas y habilidades para enseñar y a quienes se deberían enseñar.

La enseñanza de las artes se regulaba por tres vías, según afirma Kavolis, el mecenazgo, la educación y la censura (citado por Effland, 2002, p. 17). El primero sirvió como intermediario entre el artista y el público y consumidores, y además regulaba los recursos humanos y materiales para producir; la educación sería la encargada de impartir conocimientos teóricos y prácticos de los futuros artistas y definir el tipo de relaciones que se establecían entre estudiantes y maestros; la censura por su parte, sería el filtro entre el producto artístico y la sociedad.

Es difícil delimitar y separar la relación entre estos tres sistemas de control en la enseñanza del arte. Mientras unos —los Medici de Florencia, por ejemplo— no sólo compraban las obras, sino que apoyaban a las academias que promocionaban las ideas del tipo de arte que a ellos les interesaba. Algo semejante sucedió con la iglesia y, posteriormente con la burguesía como mecenas del arte. En el renacimiento con las primeras academias de arte, las oportunidades educativas aumentaron junto con las facilidades para ingresar a un taller o academia. Muchos talleres de artistas se convirtieron en espacios de aprendizaje

tanto para aficionados como para aquellos que querían profesionalizar su práctica. El surgimiento de la academia se vio beneficiada por los humanistas que otorgaban al arte un lugar respetable por su parecido con la literatura o la historia:

El humanismo no era tanto un sistema unificado de creencias como una filosofía de la educación que privilegiaba los estudios clásicos. Por encima de todo, los humanistas difundieron el ideal de la educación general [...] y que no debería estar limitada a los clérigos o los médicos [...] La educación humanística triunfó gracias al establecimiento de nuevas escuelas que se preocupaban especialmente por la recuperación de la herencia intelectual clásica. El resultado fue un nuevo modelo de escuela secundaria que habría de dominar la educación europea durante varios siglos (Efland, 2002, p. 51).

Sobre este modelo se crearon las escuelas de la corte en Italia, los liceos franceses y las de gramática latina en Inglaterra, creadas por príncipes y duques que controlaban estos países. En estas escuelas se le dio prioridad al uso de textos impresos por sobre la oratoria, y el estudio de la herencia clásica en literatura, arquitectura y teatro, escultura y dibujo. Por primera vez se da importancia a la educación estética a partir de los modelos del pasado clásico.

En el siglo XVIII en Francia la enseñanza del arte y el mecenazgo estaban controlados por el Estado. Era este el que imponía los modelos y métodos para enseñar. “Los métodos para enseñar el arte también se estandarizaron, y los recientes descubrimientos del Renacimiento sirvieron de base para un sistema formal de reglas para la creación artística. El acceso a la educación artística también estaba controlado por la academia” (Pevsner, 1973). En este siglo se hace una diferencia entre “artes decorativas o menores” y “bellas artes” o *beaux arts* y *fine arts*, en estas últimas se incluye la poesía, la música, la pintura, arquitectura y danza y posteriormente se agregaría la fotografía y el cine, mientras que, en las artes decorativas se incluiría la orfebrería, esmaltación, cerámica y el grabado. También surge el concepto y estudio

de la estética como el estudio de lo bello o aquello que encontramos perceptualmente interesante y atractivo. A lo largo del siglo XVIII la Academia Francesa sirvió como modelo para las escuelas de arte en todo el continente; en 1720 había diecinueve academias en Europa y hacia 1740 abrieron otras seis.

Las primeras academias de arte en América se establecieron en México en 1785. Pero a diferencia de la institución francesa, la mayoría de estas nuevas escuelas y academias de arte no fueron fundadas por motivos políticos, sino más bien por razones económicas, para que las industrias pudieran crecer y aumentara la prosperidad de los ciudadanos. La academia francesa priorizaba tres métodos en la enseñanza:

El dibujo con modelo. En la segunda se dibujaba a partir de moldes o del natural, mientras que la tercera introducía los principios de la pintura [...] Esta política educativa se mantuvo hasta la primera mitad del siglo XIX y fue defendida y apoyada por artistas como Delacroix e Ingres [...] Ravaisson afirmaba que el dibujo de la figura humana facilitaba el aprendizaje de la técnica de la representación gracias a que los errores eran mucho más reconocibles en la imitación de esta que en el de ningún otro objeto. Decía que la figura humana era la mejor cosa que se podía proponer como primer objeto de estudio, tanto por su valor espiritual como por el formativo, dado que un estudiante capaz de dibujar la figura humana sería capaz de dibujar cualquier otra cosa. La industria francesa mantenía su posición de superioridad precisamente porque Francia ocupaba el primer lugar entre las naciones en cuanto a méritos artísticos, puesto que los artesanos eran formados como artistas, la industria francesa sacaba su inspiración del arte mismo (Efland, 1983b pp. 90-91).

Constatamos que la enseñanza de las bellas artes en las academias, siguió de diversas formas el modelo francés que priorizaba la enseñanza del dibujo y la pintura, y que va a dar lugar a diversos modelos y entendimientos educativos en la enseñanza de las artes, algunos priorizando la enseñanza con modelos, otros a partir de modelos al natural otras, priorizando los principios de la pintura.

Capítulo III

EL ARTE EN MÉXICO: BREVE HISTORIA DE LA CONVERSIÓN Y LA RESISTENCIA

Lo nuevo es una recombinação de elementos antiguos.

Albert Einstein

No hay nada nuevo bajo el sol; nada se crea, todo se transforma.

Proverbio (Eclesiastés: 1,10)

Decir que el artista está condicionado por su realidad y contexto inmediato o que, los resultados de sus exploraciones estéticas, formales o conceptuales no son sino el reflejo de esa circunstancia, es una noción bastante arraigada, y, aun así, no siempre resulta sencillo exponer cómo, concretamente, tales determinaciones externas establecen el carácter de cada obra y de cada proceso creativo individual. Lo cierto es que, como resultado de esa interacción constante con su temporalidad, las expresiones artísticas han ido interiorizando el discurso de la globalización como criterio fundamental de la interculturalidad y del determinado multicultu-

ralismo, propiciando la fusión e interconexión de diversos lenguajes y propuestas estéticas, así como de algunos rasgos de las culturas en donde se generan. El arte contemporáneo posee en términos generales la condición de internacional y, de hecho, una de sus características radica en la imposibilidad de ubicar o etiquetar las propuestas en una sola corriente o movimiento, puesto que cada vez más se trata de un arte impuro, en el sentido de que está expuesto a un sinfín de contactos e influencias.

Desde la irrupción de las vanguardias históricas cada vez más las obras de arte se basan en las mezclas, las apropiaciones, las contaminaciones y los intercambios. Destaca en la actualidad el carácter heterogéneo, híbrido e interdisciplinar del arte; la diversidad de medios, mecanismos y procedimientos hacen que los géneros y las disciplinas se diluyan en propuestas cada vez más de orden global.

A decir de Gerardo Mosquera (2010, p.155), en realidad, “todas las culturas [...] se ‘roban’ unas a otras, sea desde el poder, la subordinación o la resistencia, dentro de una dinámica natural de renovación y respuesta a su situación y contexto”. Esto resulta particularmente acertado en el caso de México, –en donde la producción artística ha mantenido una interacción constante y compleja respecto de las visiones originarias y extranjeras– a partir de la conquista española y durante el largo periodo de ocupación colonial que le siguió, pues trastocó, no sólo las estructuras sociales y políticas de los pueblos dominados, sino también el orden de sus universos simbólicos, confinándolos a una doble dinámica que oscilaba entre la clandestinidad o el ocultamiento de sus costumbres, prácticas y rituales religiosos, disimulados bajo la máscara de la conversión, y, la aceptación con fines de supervivencia, de aquello que era por completo ajeno a su cosmovisión.

Las repercusiones de este evento, que algunos teóricos llaman sincretismo religioso o mestizaje cultural, vendrían a configurar en lo sucesivo, el rostro de las culturas autóctonas y los procesos de reconstrucción de su identidad en relación con el otro. Este “intercambio” desigual supuso una pérdida importante ante la nueva forma cultural,

pero también una transformación significativa en los modos en que expresaban o representaban su realidad: atrás ha quedado la era de las pirámides, el artista (*tlahcuilo*) no narra ya su historia en códices, ni esculpe en piedra el mundo mítico de sus dioses, ahora se encuentra realizando obras totalmente ajenas en lo formal y perceptual, a su propia tradición, o erigiendo iglesias para unos dioses incomprensibles, impasibles y extraños. Adolfo Colombres menciona que:

No se debe confundir la pérdida de identidad de los pueblos, como resultado de un orden de dominación, con el mestizaje cultural, del mismo modo en que no se puede llamar mestizaje biológico a la fuga de la identidad producida por la discriminación y otras fuerzas etnocidas que traban, y a menudo anulan, la continuidad histórica de un pueblo como unidad social y culturalmente diferenciada (Colombres, 2014, pp. 505-506).

El sincretismo, según Colombres, como demostración de la violencia colonial, impuso el castellano como única lengua y una nueva religión a las creencias y cosmovisión de los pueblos originarios; no hay que olvidar la función aleccionadora que la pintura y las imágenes escultóricas cumplieron durante el proceso de evangelización y conversión al cristianismo. No obstante, y como respuesta natural a la imposición, surgieron dinámicas de resistencia y preservación cultural, que, mediante procesos de apropiación selectiva y resignificación, lograron la yuxtaposición de elementos propios y externos, y no una imbricación profunda. Estos elementos resguardados, habrían de jugar más tarde un papel importante en la historia y en los procesos de construcción de la identidad de lo mexicano.

Los años posteriores a la conquista militar fueron testigos de migraciones de religiosos, artistas y artesanos que con su labor recrearon su propio imaginario en el nuevo mundo; pero también crearon talleres con el propósito de instruir a los “salvajes” y naturales en las artes y oficios, reproduciendo los modelos y estilos artísticos imperantes en aquel momento en España, lo que contribuyó a consolidar

la Colonia. Las iglesias y conventos construidos durante ese periodo por las órdenes mendicantes (franciscanos, dominicos y agustinos), fueron concebidos con formas cuyos aspectos decorativos a nivel estético respondían también a las tendencias y estilos de la época, aunque otras veces, abrevaron y mezclaron las distintas tradiciones bajo un intrincado conjunto de elementos formales y temáticos.

Entre los estilos de la colonia se desarrollaron por ejemplo, las convenciones del gótico francés (siglos XII y XV) que no fue introducido a México sino hasta el siglo XVI, aunque no existe un ejemplo del gótico puro; el plateresco, con su mezcla de tendencias de los estilos gótico, renacentista italiano y morisco y que en la Nueva España se vio notablemente enriquecida por la interpretación de los artesanos indígenas, quienes le imprimieron un particular toque al incluir símbolos prehispánicos; pero, el estilo dominante en arquitectura, escultura y pintura durante este periodo fue el barroco, recreado por todo México en exacerbadas variantes y enriquecido con algunos motivos propios y con diversidad de técnicas (estucado, talavera, churrigueresco, etc.). El sistema conceptual y estructural del barroco como modalidad mestiza por antonomasia constituyó una línea de pensamiento que permeó prácticamente todas las actividades vinculadas con la cultura y el arte en la Nueva España, manifestaciones que aún hoy en día se amalgaman a las formas contemporáneas de expresión. Más tarde, la aceptación del neoclásico se debió a la gran influencia que tuvo la Academia en México durante el siglo XVIII. El Centro Histórico de la Ciudad de México con su arquitectura civil, religiosa y arte mobiliario, ofrece el mejor panorama de los procesos de sincretismo y transculturización, obras que van desde la época precolombina hasta la era contemporánea. A propósito del mestizaje y el sincretismo en el arte, Adolfo Colombres sostiene que:

Puede existir un verdadero arte mestizo, más para obtener tal condición, debe situar en un mismo plano los elementos formales y simbólicos de las matrices que lo configuran y no negar, en lo ideológico y estético, a la matriz más débil, es decir, a aquella que

fue objeto de la acción colonial. Para que un arte sea mestizo, no basta que tome al mestizo o a su realidad como tema. Deberá incorporar también sus tradiciones plásticas, su tratamiento de la forma y los colores, así como de la composición y la perspectiva. O sea, ambas estéticas deben ser consideradas por igual (Colombres, 2014, p. 506).

En la primera mitad del siglo XIX, el estilo romántico llega a México a cargo de artistas viajeros que, atraídos por su “exotismo” y con la intención de documentar en imágenes sus costumbres y diversidad cultural, recorrieron todo el país. Esta manera de “ver” lo mexicano, influyó significativamente en los artistas nacionales, quienes no solamente adoptaron las mismas temáticas, sino que reprodujeron estampas semejantes desde una perspectiva folclórica: los tipos populares, las tradiciones, el ámbito rural, la pobreza, etc.; se asumía la representación de la realidad, pero vista con ojos de extranjero. En cierta medida, esta manera de mirar al país contribuyó a reconocer y a visibilizar su contexto histórico y a construir una imagen más cercana a su condición.

Para las últimas décadas de este mismo siglo, se produjo en el México Independiente un gradual interés por un prototipo de arte que sintetizara la esencia del país, pero que al mismo tiempo permitiera contener elementos formales y estilísticos europeos. Los debates entre los propulsores del modernismo de raíz simbolista (conocidos como los modernistas) y otro grupo de artistas que pugnaban por una modernidad propia vinculada al nacionalismo, eran frecuentes. Por un lado, el sentimiento de pertenecer, aunque fuera marginalmente, al ámbito de la cultura occidental, apropiando modelos artísticos y estéticos internacionales con libertad en la experimentación formal e iconográfica, y por otro, la postura más conservadora de los nacionalismos y regionalismos, renuentes a las influencias provenientes del exterior.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el periodo conocido como el Porfiriato, las artes muebles e inmuebles (arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas) se limitaron en su mayoría a imitaciones del estilo europeo, en especial en los temas religiosos. Durante

el movimiento revolucionario, la producción artística prácticamente se detuvo, salvo algunos casos extraordinarios como por ejemplo la gráfica satírica de José Guadalupe Posada. Concluido el movimiento armado, el proyecto muralista –como “postrevolución” ideológica e institucional auspiciada por José Vasconcelos– con su énfasis en la realidad social y política, pretendía reconstruir la identidad de lo “mexicano” a través de un viaje introspectivo a las propias raíces y, por lo tanto, al pasado antiguo y reciente de la historia nacional.

El programa vasconcelista consistía en la recuperación y descripción de los periodos más importantes de la historia de México: el universo prehispánico, la Conquista y el Virreinato, la guerra de independencia, el México independiente, la Reforma, el Porfiriato y la Revolución; todo esto a través de imágenes públicas que en su estructura incorporaban y fusionaban elementos simbólicos e iconográficos de las culturas originarias, con resoluciones estéticas-formales, técnicas y hasta compositivas de lenguajes artísticos inspirados en la modernidad. Es notorio cómo, en las entrañas del proyecto de reconstrucción de la identidad nacional, coexistieron referencias, no temáticas, a la cultura europea; la asimilación de estilos y técnicas por Diego Rivera o José Clemente Orozco, que en su lenguaje artístico incluía ecos y evocaciones del barroco y del expresionismo. Si bien el movimiento muralista redefinió el arte mexicano, su predilección por la figuración osciló entre lo tradicional y lo moderno, lo nacional y lo internacional.

Ante el reiterado discurso nacionalista del muralismo, sintetizado en la conocida frase de Siqueiros “no hay más ruta que la nuestra”, la Generación de la Ruptura de los años 50 y 60, consideraba que la Escuela Mexicana de Pintura había declinado en un academicismo estético oficial y en un folklorismo retórico, monótono y obsoleto. En franca oposición y buscando escindirse de los valores predominantes por la tradición, los artistas apostaron por la libertad creativa y la originalidad, por la búsqueda de nuevas prácticas estéticas no circunscritas al indigenismo; persiguieron la abstracción o exploraron las sendas de la figuración, experimentaron con tendencias interna-

cionales, abrevando en corrientes artísticas como el abstraccionismo, el geometrismo, la neofiguración; se incorporaron, además, el surrealismo y otros estilos europeos.

La pretendida originalidad residía fundamentalmente en la individualidad del artista y en su capacidad para reestructurar los lenguajes asimilados, pero sin excluir totalmente su vínculo con la tradición. Aunque la Generación de la Ruptura no fue la única en manifestarse contra el realismo social de la Escuela Mexicana de Pintura, mucho antes, durante los años 20, el estridentismo, con su actitud modernizante, expresaba su desdén tanto por el pasado como por el futuro, aunque pese a su programa estético o ideal artístico centrado en el presente, el grupo mantuvo un diálogo con los futuristas italianos, con ciertos presupuestos Dadá y con rasgos provenientes del expresionismo alemán, El Puente y El Jinete Azul (*Die brücke* y *Der blaue reiter*).

Provenientes de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil Española, entre 1939 y 1942 llegan a México intelectuales y artistas europeos, entre ellos están Remedios Varo y Leonora Carrington, formadas en círculos surrealistas y que tuvieron contacto con el sector artístico mexicano más modernista. Entre 1925 y 1940 el *Art Decó* dejó su huella dentro de la traza urbana de la Ciudad de México, demostrando que importaba algo más que una tendencia en arquitectura.

En el año 1938, André Bretón visitó México con la idea de vincular el surrealismo a los postulados revolucionarios. El surrealismo y el arte fantástico, fue en mayor medida absorbido por poetas y ensayistas mexicanos simpatizantes de Bretón, antes que en la plástica. La persecución de lo fantástico y de lo irracional, como reducto de un romanticismo excéntrico, germinó en México, por ejemplo, de la mano y los pinceles de Frida Kahlo, a quien se le asociaba con el nacionalismo a ultranza. Pero estos y otros brotes o movimientos no pueden entenderse sin la previa existencia de la Escuela Mexicana de Pintura que, sin pretenderlo, generó una renovada apertura hacia ámbitos universales. Como menciona Teresa del Conde (cfr. 1994), había artistas relacionados con el posromanticismo, el geometrismo, la abstracción lírica,

el neoexpresionismo, el realismo mágico o fantástico, el surrealismo pop, etc.; artistas que expresaban sus respectivas asimilaciones de los vocabularios internacionales y su deseo de ofrecer una contrapartida al oficialismo de la Escuela Mexicana de Pintura.

Los artistas de ese tiempo pretendieron romper no con un pasado artístico que formaba y forma parte de una tradición milenaria, pero sí con quienes se habían apoderado de los roles protagónicos y de la voluntad de sus acérrimos seguidores (Del Conde, 1994, p.83).

En síntesis, la Generación de la Ruptura contribuyó a adoptar una actitud de renovada apertura hacia la multiplicidad de alternativas y posibilidades para la plástica mexicana. Algunos pintores que nunca prescindieron por completo de la figuración, sumaban a sus imágenes estructuras abstractas y se pronunciaron por lenguajes artísticos alejados de los regionalismos, convirtiéndose así en semi-figurativos. Algunos más, asimilaron ciertos recursos del expresionismo abstracto o de la pintura matérica de los informalistas, del futurismo o la pintura metafísica, corrientes que también hicieron eco en México. El surrealismo de Magritte influyó en los 60 a artistas cuyas obras no tocaron la idea de la mexicanidad, sus resonancias anidaron en la obra de Alfredo Castañeda y Xavier Esqueda. Otros artistas –de cierto modo nacionalistas– como Rufino Tamayo o Francisco Toledo continuaron con sus incursiones en la idea de lo mexicano, pero mantuvieron estrechos vínculos con la posmodernidad y los llamados “contemporáneos”. Toledo configuró su lenguaje en la mezcla del regionalismo, pero con un tratamiento formal contemporáneo y el realismo mágico. Están también los realismos e hiperrealismos desde la tendencia a la introspección simbólica de Arturo Rivera y el ilusionismo posmoderno de Rafael Cauduro y, las diversas modalidades de expresión de los existencialistas de los años 60.

Para mediados de los 80, los llamados “neomexicanismos” que defendían la pintura figurativa en contra de los conceptualismos, habrían aprendido las lecciones de los rupturistas y enfocaron su

atención en la cultura popular, un poco a la manera del pop estadounidense, pero añadieron un toque kitsch, surrealista y postmoderno del arte, deconstruyendo y resignificando los símbolos culturales y los grandes relatos nacionalistas, por medio de imágenes irónicas e irreverentes, justo cuando ameritaban nuevas reflexiones desde parámetros conceptuales y artísticos. A pesar de que en algunos casos se optó por retomar alguna de las posturas críticas o conciliadoras (el nacionalismo tardío y las nuevas corrientes que propulsaban el internacionalismo), gradualmente fueron acentuando novedosos procesos sincréticos, abiertos al pluralismo.

Los años 90 son el escenario de un período marcado por la proliferación e incremento de los conflictos urbanos: la violencia, el narcotráfico, la inseguridad, la corrupción política, etc.; en respuesta, artistas mexicanos, afines al artivismo (un género de creación que se involucra constructivamente en los procesos sociales, impregnando con sus postulados teóricos-estéticos las luchas urbanas), comienzan a resignificar el espacio público mediante su apropiación simbólica y confieren a sus propuestas un contenido social explícito, interpelando las dinámicas socioeconómicas y sus problemáticas con prácticas estéticas alternativas y acciones clandestinas: happenings y performances, que documentan a través de la fotografía o el video.

Desde sus inicios, el arte del siglo XXI destaca por un espíritu de recuperación de algunas prácticas artísticas de la centuria anterior, pero también por la diversidad de propuestas que exploran y experimentan con una amplia variedad de nuevos medios, adoptando todo tipo de técnicas, herramientas y materiales; la hibridación de lenguajes y disciplinas, como resultado de la globalización de los nuevos presupuestos estéticos, se caracteriza por entrelazar estilos, movimientos, posturas y criterios locales e internacionales. Son generaciones de artistas herederos de las neovanguardias y el posmodernismo, que lo mismo deambulan entre la figuración, la abstracción y los conceptualismos, o que, incorporan en sus procesos creativos los últimos dispositivos y herramientas tecnológicas y digitales; la fusión entre arte,

ciencia, tecnología y comunicación deviene en un factor importante en la construcción de la obra, o concretamente de la imagen. Otro movimiento fuertemente asociado a las propuestas contemporáneas, sobre todo por influencia y la acción de las redes sociales y otras plataformas digitales, es la estética neo-pop que retoma las formas, el estilo y los iconos propios de la cultura popular, pero empleando materiales modernos y nuevas técnicas digitales.

Capítulo IV

LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES EN JALISCO: DIBUJO Y LA PINTURA

Durante los tres siglos que duró el dominio de la corona española en la Nueva España, la iglesia fue su principal brazo ejecutor a través del clero secular y el regular; como consecuencia de ello, los religiosos reunieron gran poder al estar en contacto con los sectores sociales y porque llevaban los registros de todo cuanto sucedía en la Nueva España. De ahí que, antes de finalizar el periodo colonial en la Nueva España, la corona española consideró que debía de reorganizar la vida económica de sus posesiones en ultramar.¹ Acorde a las nuevas ideas, la monarquía española decidió crear instituciones civiles en la Nueva España y con ello debilitar la estructura que los religiosos habían construido en los siglos de colonialismo. Una de estas nue-

1. Consecuencia de la Revolución Industrial y el movimiento cultural conocido como la Ilustración.

vas formas de relación fue la fundación y sostenimiento de establecimientos educativos no religiosos.

La creación de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en la Nueva España en 1781 abrió el camino a la educación artística formal, favoreciendo la instrucción institucional en detrimento de los gremios y de los talleres que algunos artistas habían sostenido durante los siglos XVII y XVIII. La Academia de San Carlos promovería la modernidad, entendiendo esto como el abandono del estilo barroco y el arribo del neoclasicismo, considerado como un estilo racional.

Escuela de Dibujo, la primera Academia en la Nueva Galicia

Consecuentemente a las medidas adoptadas por el Virrey, el gobierno de la Nueva Galicia inició la instrucción artística, como lo comenta Arturo Camacho, en el año de 1790, en el colegio de Santo Tomás, donde se instaló la Escuela de Dibujo. Fue una escuela sostenida por los industriales, comerciantes y la iglesia, a la cual asistieron principalmente los artesanos para adquirir la ilustración necesaria para desarrollar su trabajo; seis años más tarde, la Escuela fue trasladada al edificio del Real Consulado² (Camacho, 2000, p. 26).

En el año 1805, la mencionada Escuela fue reconocida como Academia por decreto del Rey Carlos VI de España; con esta medida, la enseñanza artística fue favorecida y aún más, por la incorporación a ella del Arq. José Gutiérrez;³ esto, como respuesta a la petición efectuada por el obispo Cabañas⁴, en la que solicitó a la Academia de San Carlos un profesor para dirigir la escuela, “en el establecimiento que ya para entonces era patrocinado por el obispado. Con él también vinieron los métodos de enseñanza de la academia capitalina, copiar de estampas y esculturas en yeso modelos grecolatinos” (Camacho,

2. La Corona española estableció Consulados en la Nueva España “con el sano fin de hacer justicia en las operaciones mercantiles” Creado por cédula Real en el año de 1795. Ramírez, F. José, 1952, p. 19.

3. Originario de España, nacido en 1773.

4. Obispo Juan Cruz Ruiz de Cabañas y Crespo (España 1752- Guadalajara, México, 1824).

2014, p. 183). La Academia incrementó su oferta al incluir geometría y arquitectura además del dibujo. El arquitecto Gutiérrez también fue requerido para dirigir la construcción del Hospicio de Guadalajara. Lamentablemente, este proceso de crecimiento fue interrumpido en 1810 debido a la guerra de Independencia.

En 1816 la Academia reinició actividades, las que fueron financiadas por el Real Consulado tapatío, pero fue clausurada definitivamente en mayo de 1818 (Camacho, 2000, p. 26). Al respecto, Camacho comenta:

El funcionamiento de la Escuela durante los veinte años de su primera etapa, nos explica dónde estudiaron los alarifes de obras como el templo de San Felipe, la Casa de la Misericordia, el hospital de San Miguel de Belén, la Basílica de San Juan de los Lagos; así como los pintores de retratos familiares y de algunos comerciantes y prebendados (Camacho, 1996, p. 49).

La Academia de Bellas Artes, undécima sección del Instituto de Ciencias del Estado

Al consumarse la Independencia de México se inició la formalización de las instituciones que, con el paso del tiempo, le dieron personalidad y carácter propio a la nueva sociedad mexicana. Fue Prisciliano Sánchez, el primer gobernador de Jalisco, quien promulgó el 29 de marzo de 1826 el Plan General de Instrucción Pública⁵, en la que dividía la enseñanza en cuatro clases: la primaria, que era ofrecida por las escuelas municipales; la departamental, que enseñaba el dibujo y la geometría, que “permitiría perfeccionar su trabajo al artesano y dulcificar las horas de ocio a la mujer” y era propia de las cabeceras de Departamento; la tercera comprendía el estudio de las matemáticas

5. Previamente el 18 de enero de 1826 el Congreso emitió el decreto número 23 mediante el cual declaró la extinción de la Real y Literaria Universidad de Guadalajara y del Colegio Seminario de San Juan Bautista, por considerar que los estudios impartidos por las mencionadas instituciones eran “anticuados y poco adecuados a los requerimientos que planteaba la nueva nación” (Oropeza, 2019, pp. 34-35).

y se estudiaba en los planteles del Cantón⁶; y la profesional, exclusiva del Instituto de Ciencias del Estado ubicado en la capital del mismo, éste incluyó una sección –la undécima– para la academia de dibujo, geometría, arquitectura, pintura y escultura y sería conocida como Academia de Bellas Artes (Oropeza, 2019, p. 35), misma que “Se estableció en la calle que hoy lleva el nombre de su insigne fundador” (Franco, 1989, p. 23).

Ante la falta de recursos económicos en la Academia, se nombraron maestros auxiliares para cada una de las ramas y como profesor principal al Arq. José Gutiérrez, quien tuvo como auxiliar de dibujo a Santiago Guzmán, en escultura a Sebastián Salazar y, posteriormente en 1830 a José María Uriarte en pintura (Camacho, B., 2000, pp. 28-29). Las actividades iniciaron en febrero del siguiente año debido a las reparaciones que hubo que hacerle al edificio de Santo Tomás, donde antes fue sede de la antigua Universidad y que ahora estaba clausurada.

Según Arturo Camacho, la enseñanza se realizó siguiendo un sistema conservador, que consistía en hacer que los estudiantes reprodujeran modelos de la escuela griega a partir de láminas y figuras de yeso (Camacho, 1997, p. 64). Hacia 1831 el sistema de evaluación de los estudiantes de la Academia se registraba como sobresaliente instrucción y regular instrucción, obedeciendo el desarrollo de las aptitudes o no de los estudiantes de las bellas artes (Camacho, 2014, p. 184).

Siendo presidente de la República el Gral. Santa Anna, el gobernador de Jalisco Pedro Tamez, en 1833 convirtió la Undécima sección del Instituto de Ciencias dedicada al arte en “una academia que enseñaría el dibujo en todas sus partes, arquitectura, pintura y escultura”, lo que significaba instruir la enseñanza del dibujo lineal en todas las escuelas municipales y en el Liceo de Jalisco; para lo que el presupuesto del Instituto no sería suficiente.

6. Vargas, C. (1998) Cantón fue una forma de organización territorial (de antecedente suizo), utilizada en Jalisco durante los años de 1824 a 1917; forma que en México sólo fue repetida en Veracruz (pp. 40-41).

Un nuevo gobierno, en agosto de 1834, instó para que el Instituto de Ciencias de Jalisco fuera clausurado, reestableciendo la Universidad de Guadalajara y el Colegio de San Juan Bautista⁷, con lo que la parte avanzada de la educación quedaba cubierta. Para organizar la educación primaria en 1835 fue nombrado regidor el Sr. D. Manuel López Cotilla, con la responsabilidad de dirigir las escuelas de primera instrucción “[...] en las que se enseñasen a los niños a leer, escribir, contar y el catecismo del P. Ripalda [...]” (Pérez Verdía, 1989, p. 281). En 1840, en algunas escuelas de niñas se daban clases de dibujo de “flores, ramos y cenefas”; Arturo Camacho encontró cuadernos de dibujo de 1842, en el Archivo Municipal de Guadalajara, en los cuales los alumnos copiaban partes de caras y cabezas completas, a partir de estampas (Camacho, 2014, pp. 185-186).

Es importante reconocer el mérito del gobernador jalisciense José Antonio Romero al mantener abierta la Academia y expedir un nuevo reglamento para la misma, invitando además a José Antonio Castro, académico muy prestigiado de San Carlos para dirigir la Academia de Bellas Artes en Jalisco, lo que hizo hasta su muerte en 1851. Lamentablemente, durante este tiempo, la carencia de maestros fue reflejo de los problemas presupuestales que vivió la Academia.

La situación económica de la Academia de Bellas Artes era tan precaria, que el gobierno ordenó su traslado al colegio salesiano de San Juan del Espíritu Santo, donde el director era el fraile Manuel de S. Juan Crisóstomo Nájera, además de ser prior del convento de El Carmen. Considerado como hombre de ciencia, asesoró al gobierno sobre los planes de estudio, incluyó una academia de música en 1843 en el colegio de San Juan y adicionó el dibujo lineal en los estudios de secundaria y en la Academia de Bellas Artes.

La crisis económica generada por el gobierno centralista persistió, por lo que la enseñanza en la Academia se limitaba al dibujo. Hacia 1847 el federalismo fue restablecido y el gobernador Joaquín Angulo

7. El funcionamiento de este Colegio se registra de manera intermitente de 1834 a 1847 (Oropeza, 2019, p. 36).

expidió el Plan General de Instrucción Pública, con lo que el Instituto de Ciencias fue reactivado. La Academia siguió funcionando en el Colegio de San Juan de manera nocturna, como siempre, y se reestablecieron las clases de dibujo lineal, arquitectura y matemáticas.

En 1853, con Santa Anna nuevamente en la presidencia de la República y el Gral. José María Yáñez como titular en el Gobierno del Estado, el 24 de febrero se decretó la clausura del Instituto de Ciencias. Pérez Verdía (1989) menciona que a pesar de que los profesores ofrecieron sus servicios gratuitamente y la oposición de altas personalidades, el decreto no fue revocado, dejando sembrado el interés y el gusto por las artes tanto en los productores como en consumidores (Verdía, 1989, p. 385). Sin embargo, el 15 de septiembre de 1855 la Universidad de Guadalajara fue clausurada por segunda vez y se reestableció el Instituto de Ciencias por Decreto del gobernador Santos Degollado; aunque posteriormente se habrían de abrir y cerrar respectivamente. Nuevamente, el 2 de diciembre de 1860, por tercera ocasión la Universidad de Guadalajara fue clausurada y, por el mismo Decreto del gobernador Pedro Ogazón, el Instituto de Ciencias y el Liceo fueron reabiertos. (Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. La confrontación de la Universidad y el Instituto (1821-1861), 2023).

Jalisco, como el resto de la República, participó y sufrió de los efectos de la Reforma (1858-1861) y todos los aspectos de la vida de los jaliscienses fueron modificados; desde la guerra de Independencia sus ideas no habían sido tan fuertemente cuestionadas. Ahora, los ciudadanos se encontraban francamente divididos en liberales y conservadores. En medio de un mundo cambiante del que se tenían noticias muy diversas, vivieron la disminución del territorio mexicano y sucesivos cambios de gobiernos en el estado; al país llegaron decenas de visitantes originarios de muy variados lugares del mundo: periodistas, artistas plásticos y del teatro, música, circos. Los ciudadanos fueron testigos de inventos y descubrimientos sorprendentes, así como del establecimiento decidido de la industria y con ello, la aparición de las organizaciones sindicales. Asimismo, vivieron la intervención nor-

teamericana y el establecimiento de la segunda monarquía en México. Sucesos que ocurrieron en un corto tiempo. Sobre este periodo Ignacio Martínez apunta:

En este siglo ocurren hechos dramáticos que van a quedar impresos en la conciencia del mexicano [...] Paradójicamente, en este siglo México casi desaparece como nación y al mismo tiempo se fincan los cimientos del México moderno, de nuestra conciencia nacional y de nuestra soberanía (Martínez, 1988, p. 211).

La escuela de Artes y Oficios (1842)

Hacia el final del siglo XIX la ciudad de Guadalajara funcionaba como un eficaz centro de redistribución de mercancías de la región y se respiraba un entorno de bienestar relacionado, por una parte, con los avances en la tecnología que beneficiaban a la población directamente. La mejora en los servicios públicos daría mayor seguridad a los tapatíos, por otra parte, algunas de las construcciones se afrancesaron, así como el consumo y las formas de vida (González, 2022, p. 205).

En el ámbito educativo, desde 1842 funcionaba la Escuela de Artes Mecánicas, que se transformó en Escuela de Artes y Oficios,⁸ esta institución tenía como objetivo instruir a la juventud necesitada en las labores industriales y resolver los problemas de la vagancia en la ciudad. La visión del gobierno era que “la respuesta a todos los males del país estaba en el trabajo manual. Porque dignificaba al hombre y lo hacía una mejor persona y un ciudadano ejemplar que ejercía su obligación de engrandecer a su patria” (González, 2012, p. 156). La clase de dibujo lineal estaba incluida en el plan de estudios a fin de contribuir al trabajo de la litografía, carpinteros y en general para los artesanos. Otro de los objetivos de la escuela, fue la impartición de la disciplina férrea ante la amenaza de la delincuencia y el crimen. Por su parte, los padres esperaban respuestas económicas prontas, por lo que, de no

8. Que a su vez tenía como antecedente el proyecto de creación de la Escuela de Artes y Agricultura, en la Ciudad de México.

haberlas, la población interna disminuía. Verónica González (2012) concluye que, con la combinación de los anteriores dos argumentos, la deserción llegó a ser hasta del 90% (González, 2012, p. 167).

En 1887 el gobernador de Jalisco Ramón Corona inició los esfuerzos por organizar la educación en el estado; además del Liceo de Varones, se instalaron las escuelas nocturnas para adultos y para los menores, se reformó el carácter coercitivo y carcelario de la Escuela de Artes y Oficios en un sistema de ingreso voluntario para niños pobres y huérfanos. Reitera Verónica González que “De esta forma, el estigma negativo con el que cargaban los niños menesterosos, según el discurso de los grupos de poder, se tornó digno de compasión”. Los alumnos fueron divididos en: internos, externos y oyentes; en todos los casos, la intención fue la de educar la mano de obra para desempeñar labores de manufactura que la industrialización del país demandaba (González, 2022, pp. 206-208).

La educación positivista del porfiriato “consideraba importante la educación basada en la experiencia, que vinculara la teoría a la práctica, además de considerar al Estado como guardián del orden” (Zea, citado por González, 2022, p. 209). En el nuevo plan de 1887 se incluyeron las clases de Dibujo lineal y su aplicación a las artes y Dibujo de ornato, modelado en yeso y barro. El dibujo tenía una función pragmática:

[...] tienen un sentido utilitarista y están vinculados a la práctica de las artes mecánicas y las labores manuales propias de las escuelas de artes y oficios. Dibujar es una actividad básica en la formación de los artesanos, quienes tienen que trazar los diseños de los objetos y/o herramientas que fabrican (Moreno, citado por González, 2022, p. 211).

Como complemento a los objetivos educativos y de inserción productiva a la sociedad, la disciplina militarizada no se quedaba atrás: el orden, la moral y las buenas costumbres eran esenciales. Los talleres más productivos fueron los de carpintería y el de imprenta, “el cual fue uno de los talleres que más ganancias redituó a la escuela; tanto así que se convirtió en el taller oficial del gobierno del estado” (Ahumada, citado por González, 2022, p. 227).

Sin embargo, la realidad imperante en la Escuela de Artes y Oficios fue el persistente abandono de los estudios y, en muchos casos, el regreso a la vida fuera de la ley, aun cuando las medidas de estricto control fueron suavizadas. La inclusión de materias como dibujo y dibujo lineal fueron incluidas en el currículo de la escuela antes mencionada con la evidente intención oficial de contribuir a la capacitación para la vida productiva de las clases populares y a disminución de la vagancia, no así para la educación artística, ni como artista ni como espectador.

Sociedad Jalisciense de Bellas Artes (1857-1865)

Siendo el arte reflejo de la vida misma, también en el orden artístico los cambios se materializaron y se estructuraron los nuevos caminos y las nuevas expresiones. Así, en 1857 se creó la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes; en ella los pintores encabezados por Jacobo Gálvez, Gerardo Suárez y Felipe Castro organizaron las primeras exposiciones de pintura; asimismo, Clemente Aguirre organizó a los músicos y los literatos participaron individualmente. Todos ellos, en reuniones mensuales intercambiaban ideas sobre el arte, se interpretaban piezas musicales y se presentaban los frutos literarios de los miembros. Durante los 13 años que funcionó esta asociación civil, constituyó una agrupación que activó el desarrollo artístico en el estado de Jalisco, ya no desde la didáctica formal, sino desde la vivencia misma.

En la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes predominaron las ideas liberales, comprometidas con la sociedad civil. Son pintores mexicanos de esta época: Espiridión Carreón, Pablo Valdez, Gerardo Suárez, Jacobo y Francisco Gálvez, Pedro Uriarte y Felipe Castro, entre otros. Las exposiciones, en las que se premiaban las mejores obras en cada categoría, los profesionales y aficionados participaron por igual, se llevaron a cabo en los siguientes años: 1857, con la presencia de 44 artistas y 183 objetos de arte; la segunda en 1859, se mostraron 160 piezas de 47 artistas en las áreas de dibujo, pintura, escultura, arquitectura, litografía y grabado. La tercera exposición se efectuó en 1861 y participaron 175 obras, donde se incluyeron obras originales de pin-

tores alemanes y holandeses; en 1863, 213 obras componían la cuarta exposición, celebrada ya en un clima turbio ante la invasión francesa en nuestro país.

Por último, en 1865 se celebró la quinta exposición, en la que participaron 191 trabajos en las áreas acostumbradas. Después de esta exposición bianual, la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes, sólo continuó con las sesiones periódicas debido a que el Imperio de Maximiliano había nombrado una Junta de Exposiciones, por lo que se sintieron relevados y así lo anunciaron públicamente.

El Liceo de Varones y el Liceo de Niñas Educandas

Al concluir la guerra de Reforma, los edificios públicos de Guadalajara estaban en ruinas, mutilados, destruidos o muy dañados. Con tal panorama, en abril de 1861 el gobernador Pedro Ogazón expidió el decreto que reorganizaba la utilización de edificios y el patrimonio conforme a las Leyes de Reforma. De acuerdo al Plan de enseñanza estatal de 1861, la instrucción pública se dividió en primaria, secundaria y profesional (Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Educación media y superior en Jalisco (1861-1867), 2023).

El Liceo de Varones y el Liceo de señoritas educandas de Jalisco -que posteriormente se conoció como el Liceo de Niñas-, finalmente iniciaron actividades en octubre de 1861 (Oropeza, 2019, p. 37); se encargarían de la educación secundaria⁹ y así, las clases de dibujo lineal, natural y de perspectiva se reanudaron. Jacobo Gálvez en el de varones y Felipe Castro en el femenino, fueron los profesores de los Liceos.

Refiere Roberto Franco (1989) que “La escuela académica se hallaba en todo su apogeo. El dibujo era oficialista en los planteles del Estado y en el Liceo de Varones” (Franco, 1989, p. 31). El método seguía siendo conservador, es decir el uso de estampas y modelos de yesos sostenían la práctica de la enseñanza artística; para tal efecto, comenta Arturo Camacho (2014), la colección de Bernard- Romain

9. Dividida en dos periodos de tres años cada uno. (Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Educación media y superior en Jalisco (1861-1867), 2023).

Julien, “modelos para el diseño” y copias del manual de Víctor Huber fueron utilizadas para el dibujo del natural (paisajes, follajes, etc.) (Camacho, 2014, p. 189). En el Liceo de Niñas, las clases de lo artístico incluyeron la música, dibujo y nociones de pintura, además de manualidades decorativas. (Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Educación media y superior en Jalisco (1861-1867), 2023).

Como se mencionó en líneas anteriores, en el siglo XIX en México la paz civil no fue duradera. A partir de 1862 la intervención francesa se hizo sentir y la situación educativa se volvió irregular, registrándose bajas en la asistencia de los estudiantes y ausencia de pago de sueldos en los maestros; no obstante, entre continuos inconvenientes, los Liceos y el Instituto de Ciencias, continuaron con sus actividades, hasta 1863 cuando fueron suspendidas oficialmente y sus presupuestos se redireccionaron hacia las acciones militares.

El 3 de enero de 1866, el canónigo Juan José Caserta, le notificó al ministro de Instrucción Pública y de Cultos que:

La instrucción secundaria se halla reducida únicamente al Liceo de Niñas de la capital, que sólo cuenta con muy pocos arbitrios; y, por último, la instrucción profesional se halla desempeñado [de] gratis por los profesores[...] en obsequio de la juventud. (Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Educación Media y Superior en Jalisco (1861-1867), 2023).

Hacia 1866, según la Ley Imperial de Instrucción¹⁰, la función del Liceo de Varones sería sustituido parcialmente (aunque en los hechos no funcionaba), por un Colegio literario; asimismo, dividía la enseñanza en cuatro clases: primaria, secundaria, superior de facultad y superior de estudios especiales.

Los establecimientos públicos serían los liceos, en los que se cursarían cuatro años; después estarían los colegios literarios, en que cursarían

10. La estancia de Maximiliano de Habsburgo en México fue de mayo de 1864 a junio de 1867.

cuatro años más, preparando para las facultades; existirían los colegios de artes, donde después del liceo se cursarían tres años, para preparar en las llamadas carreras prácticas (Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Educación Media y Superior en Jalisco (1861-1867), 2023).

Si bien la irregularidad educativa también fue una constante durante el Segundo imperio mexicano, en el arte se llevaron a cabo actividades que promovieron el desarrollo artístico profesional. Aunque ya había ejercicios organizados formalmente, con la influencia europea, los concursos de pintura, el coleccionismo particular y el mecenazgo se oficializaron en el territorio mexicano.

Tras el derrocamiento de Maximiliano I en junio de 1867, Benito Juárez reinstauró la República y se retomaron las instituciones nacionales con planteamientos nuevos. En Jalisco el dibujo al natural formó parte de la instrucción en todos los niveles educativos, se ofrecieron cursos especiales a los artesanos y la pintura sería una materia optativa en ambos Liceos, en el de Varones y en el de Niñas. Posteriormente sería incluido el estudio del modelo natural desnudo, a fin de contribuir al dibujo y la pintura (Camacho, 2014, p. 192); planes que se fueron realizando paulatinamente. En cuanto al sistema de enseñanza, las copias de los modelos de Julien aún no se abandonaban, y se usaron también copias de yeso y de pinturas religiosas procedentes de pinacotecas de la ciudad. Para la década que comenzó en 1880, el método de enseñanza se consolidó como una combinación de copias de estampas y esculturas de yeso, copias de pintura de la pinacoteca del Liceo y dibujos tomados con modelo desnudo (Camacho, 2014, p. 194).

En mayo de 1883 el gobernador de Jalisco expidió el decreto que reorganizaba la enseñanza media y superior; se fraccionó al Instituto de Ciencias con lo que prácticamente desapareció al dejar de ser la institución que concentró, desde 1827, la educación superior en el Estado.¹¹ En el Liceo de Varones además de literatura, idiomas, mate-

11. El 1 de octubre de 1920 inició sus actividades académicas el Instituto de Ciencias de los Jesuitas, que sustituiría el Instituto de San José de la Compañía de Jesús.

máticas, física y química, se impartían clases de dibujo lineal, dibujo natural, pintura, escultura y grabado, entre otras. En el Liceo de Niñas la oferta académica, además de gramática, literatura, idiomas, matemáticas, incluía dibujo, pintura, música, canto y labores manuales. (Enciclopedia Histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Junta Directiva de Estudios del Estado de Jalisco (1868-1893), 2023).

Al final del curso de 1887 las obras presentadas en el Liceo consistieron en trabajos de escultura y grabado; en cuanto al estudio con modelo de desnudo no se expusieron por considerar que carecían de mérito artístico. El método de estudio del arte continuaba con el empleo de copias de estampas y de yeso; el dibujo al natural se vio enriquecido con nuevos manuales y, posteriormente con la práctica del dibujo inmediato a partir de la observación del natural. En el Liceo de Niñas hacían lo propio con la enseñanza de “toda clase de dibujos de tipo para los bordados que están en uso. Pintar a la acuarela en raso o terciopelo. Dibujos para marcos de hilván, grabados para retratos de hilván” [sic] (Camacho, 2014, p. 198).

Mediante la Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1889¹², se “ratificaba la dirección y vigilancia sobre la instrucción pública de la Junta Directiva de Estudios del Estado”; asimismo, los planes de estudio se ajustaron, tanto en la educación superior como en los Liceos de Varones y de Niñas. Para los primeros, en cuanto al estudio de materias de arte ofrecían: pintura, escultura y grabado, canto coral y acompañamiento de violín, escritura inglesa y caligrafía; para las niñas: dibujo, pintura, música, canto, escritura inglesa y caligrafía y labores manuales. El Informe de la Junta Directiva de Estudios de 1891 indica la asistencia de 267 niñas y 473 niños en los respectivos Liceos¹³

12. Esta Ley tiene su antecedente en el Reglamento de Instrucción Primaria decretado por el gobernador Ramón Corona en 1887, con la intención de iniciar la reorganización de la educación (González, 2022, p.206).

13. La Junta Directiva de Estudios del Estado de Jalisco informa en 1891 que el total de estudiantes en el ciclo 1889-1890 fue de 828, incluyendo las escuelas de Jurisprudencia (53 estudiantes), de Ingenieros (35 estudiantes) y los Liceos. La población total de Jalisco era de 1'071,221 personas (Enciclopedia Histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Junta Directiva de Estudios del Estado de Jalisco (1868-1893), 2023).

(Enciclopedia Histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Junta Directiva de Estudios del Estado de Jalisco (1868-1893), 2023).

Las pinturas del final del ciclo de 1891 mostraron copias de estampas y la reproducción de objetos cotidianos como floreros, retratos y paisajes. Surgieron dos novedades: el uso de la fotografía como modelo de la pintura y la aparición de los tipos urbanos, que como en Europa, reprodujeron en la plástica a los personajes cotidianos y pintorescos del país (Camacho, 2014, p. 200).

En el año de 1894 el gobernador de Jalisco, Luis del Carmen Curiel, procedió a reorganizar la educación pública en el Estado; para ello, sustituyó a la extinta Junta Directiva de Estudios con la Dirección de Instrucción y Beneficencia Públicas del Estado de Jalisco¹⁴ (Enciclopedia Histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Dirección de Instrucción Pública del Estado de Jalisco (1893-1903), 2023). El gobernador expresó su interés y promesa de abrir la Academia de Bellas Artes, en consecuencia, en el plan de estudios de 1894 del Liceo se eliminaron las clases de pintura, grabado y escultura; sólo el dibujo permaneció como obligatorio de la primaria a la preparatoria. Sin embargo, este ofrecimiento se cumplió hasta la fundación de la Escuela de Bellas Artes del Estado. (Camacho, 2014, p. 201).

Hasta entonces, la instrucción formal de las artes, en la práctica se había circunscrito a la enseñanza del dibujo y la pintura, dirigida a estudiantes de los planteles oficiales con fines de educación general o técnica; para quienes, en la mayoría de casos, la idea de la práctica profesional de las bellas artes no estaba en sus planes, no obstante que las clases sí fueron impartidas y dirigidas por artistas reconocidos. Los métodos de enseñanza principalmente fueron conservadores, consistentes en efectuar copias de estampas y modelos europeos, que para tal efecto se importaban a México. Tal práctica logró llegar hasta el inicio del siglo XX.

14. Disuelta el 1 de julio de 1893.

Sociedad de clases productoras (1877- 1888)

Hacia el final del siglo XIX se registraron algunas otras asociaciones de corta duración, como la Sociedad de Clases Productoras que funcionó durante 11 años y tuvo siete exposiciones de plástica. En 1878 la escuela mencionada ofrecía la clase de dibujo y era impartida por el ingeniero Evaristo de Jesús Padilla, “quien incluso redactó unos apuntes de la materia” (Camacho, 2014, p. 197).

Colegio Politécnico “Jalisco” (1887)

En la villa de San Pedro Tlaquepaque, en 1887 el arquitecto Manuel Gómez Ibarra anunció la fundación del Colegio Politécnico “Jalisco” o Escuela Preparatoria de Ciencias y Artes, en el que ofreció instrucción secundaria y preparatoria en cinco años. De origen particular, este Colegio recibía alumnos internos, externos y medio- internos, en cuyas colegiaturas se dejaba notar la diferencia. En relación a los estudios de arte, en el primer año se ofrecía la clase de dibujo lineal, mientras que el dibujo de ornato y natural, se cursaba del segundo al cuarto, aunque “Las bellas artes e industrias, al igual que los idiomas náhuatl, hebreo e italiano, podrían ser cursados a discreción por los estudiantes” (Enciclopedia Histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Junta Directiva de Estudios del Estado de Jalisco (1868- 1893), 2023).

Se han identificado otros espacios en los que se posibilitó la enseñanza del dibujo en sus contenidos académicos, como la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres fundada en 1884, que funcionó dentro del Hospicio y ofreció cursos de litografía, fotografía, pintura y dibujo (Urzúa Orozco y Hernández, citado por Camacho, 2015, p. 43).

Asimismo, el interés artístico y cultural se manifestó en asociaciones particulares de corta vida: en 1879, pintores, literatos y público interesado se reunieron en torno a la Sociedad de Artes Plásticas; en 1880 se creó la Bohemia Jalisciense; también, en la última década del siglo XIX, se fundó el Ateneo Jalisciense que agrupó a artistas e intelectuales de fin del siglo y del principio del siguiente. Su actividad se reflejó en la organización de exposiciones donde ya se dejaba ver la

ruptura con los cánones académicos. Los nombres de Gerardo Murillo, Roberto Montenegro y Jesús Reyes Ferreira, entre otros, nutrieron el panorama cultural de la región. El inicio de la Revolución terminó con sus actividades (Franco, R., 1989, p. 32).

En 1892, Javier Tizoc Martínez formó un Club de pintores que llamó Gerardo Suárez; todos ellos eran paisajistas. En su corta duración se organizaron exposiciones con obra de sus integrantes y externos. Entre los miembros de este Club se mencionan a Francisco Sánchez Guerrero, José Vizcarra, José Trinidad Galván, Gonzalo Ancira, Felipe Castro, Luis de la Torre y Carlos Villaseñor, “a quien le había correspondido cerrar con toda brillantez el ciclo del neoclásico” (Franco, R., 1989, pp. 31-32).

De las notas anteriores se desprende la importancia otorgada, por parte del gobierno, al estudio del dibujo en sus diferentes especialidades como componente técnico del trabajo manual; es decir, el fin práctico y utilitario para dotar formalmente de herramientas de trabajo a la clase menesterosa. Por otra parte, las intenciones artísticas personales tendrían que ser canalizadas por vías independientes, ya sea en talleres de artistas profesionales o en la ciudad de México y Europa con la finalidad de continuar con sus estudios explícitamente artísticos.

Para la historia de la pintura en Jalisco, también habría que considerar que la academia artística podría no ser el único camino para adquirir conocimientos de plástica. En muchos artistas se identifican similitudes, relaciones e influencias entre aquellos pintores que participaron de los mismos acontecimientos artísticos e históricos. Es posible encontrar pintores en los que la influencia de la Academia de San Carlos [o cualquier otra] nunca estuvo presente; lo que a menudo ha llevado a etiquetarlos con calificativos de pintores populares, ingenuos, primitivos, espontáneos o independientes, siendo esto último lo más aceptable, aunque con ello se haga una división tajante con lo que, por una parte, casi se llega al anonimato y por otra, dice María

Ester Ciancas¹⁵ (1986), se conservan en primerísimo sitio los nombres de los pintores “cultos” (Ciancas, 1986, p. 1553).

Al finalizar el siglo XIX, la ciudad de Guadalajara se debatía entre formas culturales decadentes y la posibilidad de impulsar las actividades artísticas culturales con identidad propia. Por la época, en nuestra ciudad ocurrían sucesos que la cambiarían física y mentalmente: en 1869 se fundó la Sociedad Filarmónica Jalisciense; en 1883, el Ayuntamiento de Guadalajara compró el predio del Agua Azul, al año siguiente, en 1884 por primera vez se iluminó la plaza principal y nueve portales por medio de un generador de 20 caballos con regulador automático; en el mismo año, la Compañía de Tranvías extendió sus líneas llegando hasta Atemajac, se instaló la sillería en el Teatro Degollado en el que la Sinfónica ofrecía sus conciertos. El 15 de mayo de 1888, por primera vez llegó el ferrocarril a nuestra ciudad. Por entonces, según el censo de 1890, el país tenía 13'607,272 habitantes, Jalisco 1'153,891 y Guadalajara 101,208 (Estadísticas Históricas de México, 1994, pp. 13-34); de los que 739 eran ciudadanos extranjeros y en 1910 ya sumaban 1504 (Martínez Reding, 1982, T. II, p. 21).

No obstante, las novedades estatales, la situación nacional también se deja sentir y resulta comprensible que los hechos se reflejen en las actividades cotidianas de la población, no importa que dicha cotidianidad no sea o no tenga índole o propósitos propiamente políticos. Avelino Sordo lo comenta así:

Guadalajara recibió el siglo XX en pleno letargo de la prolongada paz porfiriana. El panorama de las artes plásticas no era sino reflejo de la situación imperante: los pintores de esa soporífera y artificiosa sociedad, trabajaban en un estilo copiado de las academias europeas – algunos de la vertiente española y los más en la del neoclásico francés – ya superadas en sus países de origen, y sin mayores compromisos con la emergente conciencia nacional. Aquel ambiente de sillones rígidos,

15. María Ester Ciancas es especialista en historia del arte mexicano del siglo XIX; ha publicado los libros *El arte en las iglesias de Cholula* (1974) y *Miscelánea de artes aplicadas del siglo XVI al XX* (2001), entre otros.

de mansardas en espera de la nieve que nunca llegó, de desprecio fulminante por todo lo que oliera a ‘peladaje’, de bodegones con castañas y otros frutos de ultramar, persistía como una cáscara por encima de la nueva conciencia que venía forjándose desde la Guerra de Reforma y que, a esas alturas, estaba en su punto de maduración (Sordo Vilchis, 1990, párr. 1-2).

En cuanto a la enseñanza del arte, José Guadalupe Zuno lo sintetiza con las siguientes palabras:

El siglo XIX termina con el aspecto de un completo dominio del arte académico. Oficialmente se enseñaba el dibujo en las escuelas y en el Liceo de Varones, donde se copiaban modelos al carbón, de Julien, de Ingres o de Meissonier para los más aventajados. Nunca se dejaba libre la composición, ni aún en los talleres particulares de los Bernardelli (Zuno, 1972, p. 121).

Asimismo, a principios del siglo XX la educación jalisciense era percibida en “situación caótica”. Para resolver los problemas, el gobernador Curiel encomendó la revisión de los planes de estudio; sin embargo, el proceso también tuvo tropiezos y no acabó por concretarse. (Enciclopedia Histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara. Dirección de Instrucción Pública del Estado de Jalisco (1893-1903), 2023).

Academia de Pintura y Dibujo para Señoras y Señoritas: Taller de Félix Bernardelli (1897)

Hacia el final del siglo XIX Algunos pintores profesionales independientes abrieron sus talleres a la sociedad en general, como José Vizcarra, José Othón de Aguinaga, Carlos Villaseñor y Francisco Sánchez Guerrero, los que seguían el mismo sistema conservador de copia de modelos de antaño. Entre ellos, Félix Bernardelli (1862-1908), quien fue un artista brasileño, músico y pintor, que por motivos familiares vino a Guadalajara y vivió hasta su muerte. En 1892 concluyó sus estudios de pintura en Europa y se instaló definitivamente en nuestra ciudad. En Italia y Francia conoció y debatió sobre el realismo, naturalismo y los

modernismos, especialmente el impresionismo; a la vez que conoció de primera mano la obra de los pintores europeos del momento, así como las técnicas utilizadas en la época, entre ellas, la acuarela.

Los cuadros de Bernardelli son apreciados por el dibujo preciso y detallado, obra llena de luminosidad, cuyos trazos son a la vez libres pero exactos, empleando colores brillantes y contrastantes. En contraposición a los retratos academicistas de los pintores jaliscienses contemporáneos, en los del pintor brasileño se advierte un estilo modernista, ya que incluye paisajes nostálgicos que se observan a través de la ventana, así como los de tendencia impresionista, de pincelada corta y tonos pastel, inmersos en atmósferas transparentes.

Con natural vocación como difusor cultural, desde su llegada definitiva a Guadalajara (1892), organizó reuniones en la casa de su hermana Fanny; en estas tertulias, privilegiando la expresión musical, convivían además la pintura y la literatura, por lo que personajes como Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Luis de la Torre, Rafael Ponce de León, José María Lupercio y Gerardo Murillo, entre otros, fueron asiduos en las citadas reuniones. En 1897, después haber conocido y convivido en la comunidad tapatía y coincidiendo con un resurgimiento de las artes, al que él había contribuido, abrió su “Academia de Pintura y Dibujo para Señoras y Señoritas”.

En la Academia de Bernardelli se estudiaba el dibujo y la pintura “aplicando los últimos adelantos del arte”; y, aunque dirigida al sector femenino, en ella coincidieron cuatro pintores que serían importantes para los jaliscienses y para México, ellos son los jóvenes Rafael Ponce de León, Jorge Enciso, Roberto Montenegro Nervo y Gerardo Murillo¹⁶, entre otros. Las y los alumnos hacían copias del yeso y del natural, podían tomar clases de óleo, acuarela, técnicas de gouache, pastel, pintura de flores y paisajes, pintura sobre tela, marfil y terracota, así como retratos al óleo y acuarela; el artista brasileño también ofrecía clases a domicilio a precios convencionales utilizando procedimientos modernos.

16. Quien en 1902 se bautizó como Dr. Atl; de la voz náhuatl que significa agua.

Los biógrafos mencionan amablemente que Bernardelli fue mejor violinista que pintor; sin embargo, reconocen que sus pinturas son dulces, suaves, de gran colorido y de temas atractivos; de hecho, no se le considera como un impresionista, sino que se le tiene como un pintor ecléctico que no terminó por decidirse entre las técnicas de la época, pero logró una gran soltura con la práctica de la acuarela y la libre aplicación de la luz (Lozano, 1996, p. 57).

La aportación del pintor brasileño en Jalisco fue la introducción de las técnicas europeas modernas y el uso de la acuarela a la “aguada”, ya que no siendo desconocida esta técnica, su empleo sí fue notablemente incrementado a raíz del establecimiento del taller de Bernardelli. Por otra parte, con su nata vocación como difusor cultural, removió la modorra cultural en la que Jalisco estaba estancado, al organizar tertulias culturales, promover exposiciones y, desde luego, la creación del Ateneo Jalisciense, primera asociación artística del siglo XX. Aunado a lo anterior, los pintores en ciernes, como Ponce de León, Jorge Enciso, Montenegro y Murillo, recibieron la motivación necesaria para viajar a Europa y consolidar su formación artística.

El Centro Bohemio

En Jalisco, el tema artístico durante las primeras décadas del siglo XX, fueron de constantes altibajos producto de cambios de gobiernos y con ello, de las políticas culturales. No obstante, en estos años se identifican notables pinceles, ya sea de la pintura académica de origen decimonónica o las luces de los que buscaron nuevos horizontes: Carlos Villaseñor, José Vizcarra, Francisco Sánchez Guerrero y José Othón de Aguinaga en el primer caso y, los pintores Jorge Enciso, Gerardo Murillo Dr. Atl, Roberto Montenegro, Rafael Ponce de León y Xavier Tizoc Martínez, alumnos del taller independiente de Félix Bernadelli, quienes representaban el cambio artístico, tan vituperados como los primeros impresionistas europeos. (Ramírez G., G., 1996, p. 90).

En la segunda década del siglo XX los jóvenes artistas de la Ruptura jalisciense, más José Guadalupe Zuno¹⁷ y David Alfaro Siqueiros en la ciudad de México, “se adhirieron a los grupos que promovían el pensamiento revolucionario e impulsaban el cambio social” (Ramírez G., G., 1996, p. 91). En Guadalajara, la inquieta personalidad de Zuno reunió a los artistas e intelectuales en torno a un taller de pintura que, inicialmente, era “un tallerito” formado por Xavier Guerrero, Carlos Sthal y José Guadalupe Zuno; sin embargo, se fueron sumando otros artistas, a la que la *vox populi* la bautizó con el nombre de Centro Bohemio¹⁸. En 1914, su primer domicilio fue en Tolsá No. 455, donde estuvieron 3 años, después se trasladaron a una finca en la calle de Jesús y luego, en 1918, la última residencia fue un chalet de la colonia Seattle; después se dispersaron (Zuno, J. G., 1972, p. 126). Además de los artistas antes mencionados, el Centro Bohemio reunió personajes como Amado de la Cueva, Juan Antonio Córdova, Alfredo Romo, Joaquín Vidrio, Enrique Díaz de León¹⁹ e Ixca Farías, entre otros, más la visita frecuente de Siqueiros²⁰.

El Centro Bohemio promovió actividades musicales, literarias, escénicas y plásticas, alternando con discusiones en torno a las corrientes artísticas del modernismo y de la política nacional e internacional. Durante los años de funcionamiento, este grupo fue un referente del pensamiento liberal y, aún después de la desaparición formal en 1918, sus frutos continuaron al inaugurarse el Museo Regional de Guadalajara en este mismo año²¹, donde continuaron las reuniones del grupo,

17. Gobernador de Jalisco 1923-1926.

18. “...ya se ha dicho y explicado mucho que no pusimos el nombre nosotros. La ciudad nos bautizó con él...” (Zuno, J. G. En Sordo V., A., 1990, s/p.)

19. Rector de la Universidad de Guadalajara en tres ocasiones: 1925-1926, 1927-1928, 1931-1933.

20. Se mencionan a 7 integrantes fundadores y 115 miembros en las diferentes áreas artísticas: pintura, literatura, caricatura, fotografía, música, escultura y arquitectura (Covarrubias, D., 2004, pp. 81- 84).

21. El Museo aún ocupa las instalaciones construidas en el siglo XVIII para el Seminario Conciliar de San José; luego, durante la guerra de Independencia fue cuartel militar y posteriormente fue prisión. En 1857 fue transformado en biblioteca y también sirvió como sede del Liceo para Varones (Prieto, D., 2018).

mismo que siguió alentado la práctica artística, así como las inquietudes intelectuales universitarias en otros espacios de la ciudad.

A propósito de la refundación de la Universidad de Guadalajara en 1925, con el liderazgo del Lic. Zuno y de Enrique Díaz de León, se formó el Grupo Universidad, mismos que:

[...] se establecieron en la parte más alta del recinto –hoy Biblioteca Iberoamericana– una especie de estudio y lugar de reunión los pintores Alfonso Michel, Jesús Guerrero Galván, José Parres Arias y Francisco Sánchez Flores, todos ellos con una gran trayectoria reconocida para la época (Sordo Vilchis, A. En Carrillo, A., 2018).

Avelino Sordo Vilchis se refiere al antiguo edificio de la capilla de Loreto, adjunto al Colegio de Santo Tomás de Aquino²², donde los pintores mencionados realizaron diversos murales a finales de la década de los años 20. El centro de reunión fue “llamado festivamente Olympus House” (Martínez, I. En Sordo V., A., 1990, s/p.), de ahí que las pinturas sean conocidas con el mismo nombre.

Los integrantes del Centro Bohemio y del Olympus House, ligados entre sí por intereses artísticos, intelectuales y políticos, además de los artistas de la generación llamada “Bandera de Provincias”²³, representaron el impulso definitivo para que se dieran las condiciones en favor de la enseñanza del arte en Jalisco con fines artísticos.

Escuela de Pintura al aire libre

El Museo de Guadalajara²⁴ fue fundado en 1918 y su primer director fue Juan *Ixca* Farías (Guadalajara 1873-1948). Desde el mismo año de su inauguración, a través de la Academia de Bellas Artes del Museo de Guadalajara, Farías buscó la forma de dotar a los obreros y estudiantes

22. Primera sede de la Real y Literaria Universidad de Guadalajara en 1792.

23. Se trató de la agrupación de artistas e intelectuales que durante 1929 y 1930 publicaron la revista *Bandera de Provincias*, significaron una trascendental influencia para la vida cultural de Guadalajara (Anguiano, R. En Sordo V., A., 1990, s/p.).

24. Ahora Museo Regional de Guadalajara.

de “un conocimiento más amplio para sus labores, lo cual redundaría en su bienestar y progreso. Para ello Ixca organizó clases nocturnas de dibujo para el gremio de carpinteros y mecánicos en razón de dos noches por semana.” Los maestros fueron: Agustín Basave, dibujo lineal; Jorge Villaseñor, dibujo de construcción, arquitectónico y topográfico; Carlos Sthal y José Vizcarra, dibujo decorativo y ornamental; Ixca Farías, dibujo del natural y Carlos Orozco, pintura del natural (Olmedo, J. En Covarrubias, D., 2004, p. 59).

Siguiendo la vocación original del Museo, la cual consistía en ser centro de exposición y de enseñanza artística -aunque esta labor ya había sido iniciada una década antes-, en 1929 se fundó formalmente la Escuela de Pintura al Aire Libre, cuyos gastos fueron financiados por el propio Ixca Farías, lo mismo que la instrucción plástica corrió por su cuenta. Muchos artistas que posteriormente destacaron en la escena nacional e internacional, como Raúl Anguiano, Rubén Mora Gálvez, Jesús Guerrero Galván, Francisco Sánchez Flores, Francisco Rodríguez “Caracalla”, José María Servín y Francisco Marín, asistieron a esta Escuela.

La promesa de 1894 de fundar oficialmente una Academia de Bellas Artes se formalizó hasta 1918 en el Museo de Guadalajara, con la dirección y organización de Ixca Farías, quien con recursos públicos y los propios, puso en marcha la mencionada academia, y en 1929 la Escuela de Pintura al Aire Libre. La intención de ambos espacios fue la de contribuir a la capacitación laboral, así como la de formar artistas profesionales. Las sesiones fueron nocturnas, dos veces por semana; también famosas fueron las tertulias de artistas e intelectuales que sucedían apenas cerraba el Museo, e intercambiaban puntos de vista sobre cualquier tema que les fuera de interés.

Las reuniones con motivos artísticos no estuvieron exentas de mostrar otros intereses; en medio de la efervescencia intelectual y política, se dieron hechos que abrirían la puerta al desarrollo académico de las artes, entre ellos, la reapertura de la Universidad de Guadalajara en 1925. Desde las reuniones de planeación de la naciente institución

se aceptó la idea de abrir una escuela para los estudios del arte; sin embargo, fue hasta 1953 que tal encargo recayó en Jorge Martínez, pintor y maestro Honoris Causa, quién organizó y estructuró la Escuela de Artes Plásticas.

A mediados de 1947 el gobernador J. Jesús González Gallo designó a la Universidad de Guadalajara como depositaria de la enseñanza de las artes, nombrando director a José Guadalupe Zuno, quien utilizó como sede el Museo del Estado, sitio donde no duró mucho tiempo, pues la Escuela de Bellas Artes cambió tanto de nombre en diversas ocasiones: Facultad de Bellas Artes y Escuela de Artes y Letras. En 1953 el maestro de dibujo Jorge Martínez es invitado por el rector de la Universidad de Guadalajara, José Barba Rubio, para asumir la dirección del establecimiento, al que por esas fechas se le dio el nombre de Escuela de Artes Plásticas (Anaya, S., 2011, p. 23).

Durante décadas, la intención del gobierno Estatal, en materia artística, fue la de proveer de clases de dibujo y pintura en los diferentes planteles educativos oficiales, útiles en la vida laboral de jóvenes y adultos, principalmente de artesanos²⁵ y como solución a la pobreza y vagancia en la ciudad; la profesionalización artística había que buscarla de manera personal en los talleres particulares ofrecidos por artistas de renombre, como el de F. Bernardelli, o viajar a la ciudad de México y/o a Europa. Los métodos de enseñanza del dibujo y la pintura, durante décadas, consistieron en la reproducción de láminas y modelos europeos. Para las mujeres, la enseñanza de prácticas artísticas reprodujo actividades tradicionalmente femeninas con la promesa de “dulcificar las horas de ocio.” La intención académica de formar artistas fue concretada ya avanzado el siglo XX.

Muchas circunstancias tuvieron que coincidir para que finalmente se diera la apertura de la Escuela de Artes Plásticas: el interés manifiesto de los artistas ya formados, el de los artistas en ciernes, los talleres particulares de arte en la ciudad, como el taller “Evolución” de

25. Como se hacía en la Colonia.

Francisco Rodríguez “Caracalla”, los integrantes del grupo Bandera de Provincias y los integrantes del Centro Bohemio...; todos ellos contribuyeron a crear el ambiente prometedor del arte en Guadalajara. Por otra parte, en el contexto coincidieron factores personales, sociales, intelectuales y políticos, representados en personajes influyentes en los ámbitos local, estatal y federal, de la época, como Ixca Farías y José Guadalupe Zuno, que pudieron concretar en obras materiales los añejos sueños en favor de las futuras generaciones.

CONTEXTO HISTÓRICO DE LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES EN LA DIVISIÓN DE ARTES Y HUMANIDADES DEL CENTRO UNIVERSITARIO DE ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

La educación artística en la Universidad de Guadalajara, tiene su certificado de nacimiento en agosto de 1947, cuando se funda la Escuela de Bellas Artes bajo la gestión del rector Luis Farah, designándose a José Guadalupe Zuno Hernández como su primer director (Camacho, 2008), aunque “según el manuscrito de Caracalla, el 15 de diciembre de 1947 la escuela pasó a depender oficialmente de la Universidad de Guadalajara y se mudó al Museo del Estado” (Ramírez, 2015, p. 27).

En el informe de actividades presentado el día primero de febrero de 1948, el gobernador Jesús González Gallo¹ externó:

1. Jesús González Gallo fue gobernador priista y muy católico, que mandó destruir un edificio histórico para construir allí la “Rotonda de los Jalisciense Ilustres”.

“Ante la apertura de las artes en el estado, es menester llevar al seno de la Universidad de Guadalajara la Escuela de Bellas Artes por considerar el campo universitario el más propicio para el desarrollo de las facultades artísticas de la juventud.”

Para ello se dispuso parte del edificio que fuera el Liceo de Varones, donde se situaba el Museo del Estado. En 1951 se le otorgó el nombre de Escuela de Artes y Letras, ya que ahí se daban clases de Literatura, Historia, Español, Dibujo, Pintura, Decoración, Dibujo Comercial, Fotografía, Actuación y Escenografía (Camacho, 2008), y como sede los campos del Instituto Tecnológico, en la salida a Tlaquepaque.

El 28 de septiembre de 1953 el Consejo General Universitario aprobó el cambio de nombre y la creación de la Escuela de Artes Plásticas. Así, a partir de este ciclo escolar recibió el nombre que llevó por casi cuarenta años, hasta la creación de la Red Universitaria en 1994. Las primeras carreras que se ofrecieron en la nueva Escuela fueron de: Pintura, Escultura, Fotografía, Dibujo Comercial, Decoración y Teatro (Camacho, 2008); todas ellas otorgaban un Diploma.

El rector de la Universidad de Guadalajara, José Barba Rubio, invitó al pintor Jorge Martínez para que se hiciera cargo de la dirección de la Escuela quien, después de un tiempo solicitado por él mismo para considerar tal propuesta, aceptó el cargo señalando los siguientes requerimientos:

Primero, nuevos programas de estudio propuestos por él y por los artistas que a su juicio podían colaborar con el proyecto; segundo, nueva planta magisterial, teniendo la opción de trabajar con maestros involucrados y comprometidos con el nuevo proyecto; tercero, nuevos alumnos o partir de una matrícula nueva en la que no se reconocieran años cursados, así, todo alumno interesado en cursar el nuevo programa tendría que iniciar de nuevo; y cuarto, nuevo edificio, lo que implicaría salir del tortuoso edificio del Politécnico (Ortiz, 2006, pp. 22-23).

El surgimiento de la Escuela de Artes de la Universidad habrá que entenderlo en el contexto de la pugna ideológica-estética que se dio en Guadalajara, entre los representantes locales de la escuela mexicana de pintura y las nuevas corrientes plásticas, particularmente europeas. Para los inicios de los años 50, el movimiento nacionalista, principalmente muralista, y que tenía en Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco sus máximos exponentes, tenía frente a sí una generación que buscaba nuevos rumbos en la plástica mexicana y que fue conocida como “Generación de la Ruptura”, representada, entre otros, por Rufino Tamayo, José Luis Cuevas, Vicente Rojo y Pedro Coronel.

En Guadalajara, esta pugna tuvo como principales exponentes a Gabriel Flores, a Guillermo Chávez Vega y a un alumno destacado de Orozco: Jorge Martínez, quienes buscaban extender la propuesta nacionalista. Por el lado de las corrientes “abstraccionistas”², tres extranjeros impulsaban un nuevo lenguaje, aunque desconocido para la sociedad tapatía de la época: Tomás Coffeen Suhl, Mathias Goeritz y Oliver Seguin. Javier Ramírez lo aclara: “no eran realistas en términos convencionales, sólo que representaban las figuras humanas con códigos que se desconocían, y por eso mismo varios artistas y la mayoría del público de la época le negaban el valor como arte” (Ramírez, 2015, p. 127).

En esta pugna, la corriente nacionalista triunfó dentro de la naciente Escuela de Artes Plásticas y al ser Jorge Martínez su primer director, impuso estos conceptos estéticos en los planes de estudio y en el trabajo académico de estudiantes y profesores.

Que el proyecto académico de Martínez está sustentado por el desarrollo de las destrezas técnicas no podemos negarlo, y lo podemos comprobar cuando en 1953 la Escuela de Artes Plásticas dio inicio a sus actividades, no de manera espectacular, pero sí por primera vez en forma académica. Sus programas de estudio tenían un orden y

2. Con este calificativo se conoció a todos aquellos que no seguían los preceptos de la escuela mexicana de pintura, aunque muchos quienes fueron tratados así, en realidad, su obra no era abstracta. Este calificativo fue adjudicado y externado con desprecio.

un seguimiento, y además se complementan entre sí; su proyecto resultaba objetivo y realista. Con un sentido de auténtica sencillez, la propuesta plantea que la escuela “será creada para que los alumnos (...) dotados de vocación artística encuentren un lugar con ambiente propicio, materiales indispensables y orientaciones adecuadas para estimular y desarrollar sus aptitudes artísticas por la asimilación orgánica del conocimiento del oficio indispensable a la producción de las Artes Plásticas” (Ortiz, 2006, pp. 26-27).

Sin embargo, la nueva escuela también fue escenario de la pugna estética entre nacionalistas y “abstraccionistas”, ya que en su planta docente llegaron a figurar Guillermo Chávez Vega y Gabriel Flores los primeros, y Oliver Seguin y Tomás Coffeen los segundos, “quienes (estos últimos) proporcionaron el oxígeno de la modernidad conceptual que evitó a la escuela ahogarse en su manierismo técnico y en sus anquilosadas prácticas docentes” (Ortiz, 2006, p. 97)

La perspectiva artística y académica nacionalista dotaría de identidad a la Escuela de Artes Plásticas durante por lo menos cuatro decenios, y pese a que varios de sus profesores buscaron incorporar nuevos lenguajes artísticos en la práctica de sus alumnos, los principios estéticos del figurativismo siguieron imperando. Humberto Ortiz (2005, p. 96) asegura que “sin embargo, este proyecto sostenido por años, herméticamente cerrado a nuevas alternativas de la enseñanza de las artes, traería a la institución cuestionamientos muy serios por parte de la comunidad artística de Guadalajara”, y agrega: “durante cuatro décadas se quedó anclada en una serie de prácticas que en ámbito nacional -y no se diga en el internacional- ya habían sido ampliamente superadas” (Ortiz, 2006, p. 97-98).

En el año 1970 se incorporó la carrera de Danza y en 1978 se desincorporó la carrera de Decoración para dar paso a la Licenciatura en Diseño de Interiores en la recién creada Facultad de Diseño.

Durante todos estos años, la educación en la Escuela de Artes Plásticas era demasiado informal, poco institucionalizada al permitir que un alumno cursara toda la carrera con un solo profesor. La duración de

las carreras oscilaba entre los tres y cinco años y solamente la carrera de Danza llegó a otorgar un título Técnico como Profesor de Danza, para lo cual el alumno debía cursar un año más de estudios después de concluir el programa de tres años. El nivel de estudios precedente requerido para el ingreso era primaria y el ciclo escolar era anual.

Es en el año 1981 cuando todos los programas de estudio de las carreras se reestructuraron y se elevaron al nivel Técnico, requiriéndose ahora el nivel medio básico para ingresar a ellas. Eran carreras de tres años el Técnico en Actuación, el Técnico en Fotografía y el Técnico en Dibujo Publicitario; la carrera de cuatro años era el Técnico en Danza y, con duración de cinco años, eran las carreras de Técnico en Pintura, Técnico en Escultura y Técnico en Grabado; todas ellas con ciclos escolares anuales. Estos programas estuvieron vigentes hasta la apertura de las licenciaturas en artes en el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.

El año 1995, el Consejo General Universitario aprobó la creación de las licenciaturas en arte, entre ellas la Licenciatura en Artes Visuales con sus orientaciones en Pintura, en Escultura, en Estampa y en Fotografía; la Licenciatura en Artes Escénicas con sus orientaciones en Danza Contemporánea, Danza Folclórica y Teatro. De la carrera de Técnico en Dibujo Publicitario no se crea licenciatura por existir ya la Licenciatura en Diseño para la Comunicación Gráfica. Por lo que toca a las carreras técnicas, estas se convierten en Profesional Medio en Artes; pero estos programas educativos llegaron a desaparecer con el tiempo por falta de demanda. Las nuevas carreras de artes, tanto de licenciatura como de profesional medio, quedaron adscritas a la División de Artes y Humanidades: las licenciaturas tenían una duración de cuatro años en ciclos semestrales teniendo todas como nivel de estudios precedente el medio superior; las carreras de profesional medio tenían tres años de duración y el nivel de estudios secundario como precedente.

Estos planes de estudio lograron el Nivel 1 de calidad en la evaluación celebrada por los Comités Interinstitucionales para la Evaluación

de la Educación Superior en el año 2001. En febrero de 2006, el Consejo General Universitario aprobó la modificación de los planes de estudios de estas carreras. Para la Licenciatura en Artes Visuales, mediante su dictamen Núm. I/2006/041, aprobándose asimismo la separación de este programa educativo para dar paso a dos carreras: las orientaciones en Estampa, en Escultura y en Pintura constituyen la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica y la orientación en Fotografía se convierte en la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Fotográfica.

La licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica

El dictamen del H. Consejo General Universitario de febrero de 2006, establece las características del plan de estudios vigente, mismo que es objeto de la presente investigación. En ese documento se establecen cuatro áreas de formación para el programa educativo, con sus respectivos valores en créditos mínimos:

Tabla 1: Áreas de formación del programa educativo de la licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica.

<i>Área de Formación</i>	<i>Créditos</i>	<i>Porcentaje</i>	<i>UAs³</i>
Básico Común Obligatoria	84	19.81	12
Básico Particular Selectiva	241	56.84	47
Especializante Selectiva	84	19.81	31
Optativa Abierta	15	3.54	31
Total	424	100	121

Del total de 121 unidades de aprendizaje que contiene el plan de estudios, se requieren aproximadamente 50 para lograr los créditos mínimos necesarios para optar por el título, lo que significa que hay 71 unidades de aprendizaje de las que podría prescindirse. Las 78 uni-

3. UAs: Unidades de aprendizaje, asignaturas o materias que integran el plan de estudios.

dades de aprendizaje pertenecientes a las áreas de formación Básico Particular Selectiva y Especializante Selectiva están organizadas en módulos: cuatro obligatorios y tres selectivos para la primera y, cuatro módulos selectivos para la segunda.

En el área de formación Especializante Selectiva el dictamen del programa educativo establece que, de los 84 créditos mínimos requeridos para acreditarla, 48 deben corresponder a uno sólo de los módulos y los restantes 36 créditos, a cualquiera de los otros tres módulos, combinados o de uno solo. Esta área de formación es exclusiva de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica.

La totalidad de unidades de aprendizaje que integran las áreas de formación Básica Común Obligatoria y Optativa Abierta, el programa educativo las comparte igualmente con las carreras de Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Fotográfica y también con las licenciaturas en Artes Escénicas, tanto para la Expresión Dancística como para la Expresión Teatral, programas educativos, los tres, con los cuales comparte instalaciones y personal docente.

Por lo que toca al área de formación Básica Particular Selectiva, tres de ellos los comparte con las otras tres carreras ya citadas; dos los comparte con solamente uno de ellos (Expresión Fotográfica), y otros dos los comparte parcialmente con el programa educativo de Expresión Teatral, de la Licenciatura en Artes Escénicas.

El plan de estudios cuenta con una unidad de aprendizaje organizada a lo largo de seis cursos consecutivos (Proyectos Artísticos), y otras dos unidades en dos cursos respectivamente (Propiedad Intelectual y Narrativa Audiovisual). En los tres casos el curso precedente es el prerrequisito del consecutivo. Las restantes unidades de aprendizaje carecen en su totalidad de prerrequisitos, aunque a través de las tutorías se establecen y recomiendan las secuencias ideales de las mismas.

Se presenta a continuación la malla curricular de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica vigente:

Tabla 2: Unidades de aprendizaje del Área de formación Básico Común Obligatoria

<i>Área de formación</i>	<i>Módulo</i>	<i>Unidad de aprendizaje</i>
Básico Común Obligatoria (este grupo de UAs se comparten con Fotografía, con Danza y con Teatro. El alumno debe cursar todas las UAs.)	Único	Historia Contemporánea de las Artes Visuales
		Historia General de las Culturas
		Creatividad en la Expresión Artística
		Expresión y Comunicación en el Arte
		Propiedad Intelectual I
		Propiedad Intelectual II
		Proyectos Artísticos I
		Proyectos Artísticos II
		Proyectos Artísticos III
		Proyectos Artísticos IV
		Proyectos Artísticos V
		Proyectos Artísticos VI

Tabla 3: Unidades de aprendizaje del Área de formación Básico Particular Selectiva.

<i>Básica particular selectiva</i>	<i>Módulo</i>	<i>Unidad de aprendizaje</i>
(este grupo de UAs se comparten con Fotografía, con Danza y con Teatro. El alumno debe cursar un mínimo de créditos en los cuatro primeros módulos y los créditos faltantes de cualquiera de los siete módulos de la área de formación).	Investigación histórico social de la cultura	Arte y Mitos
		Arte y Religión
		Arte y Sociedad
		Arte y Ciencia
		Definición Estética del Objeto Artístico
		Realidad y Representación
		Arte y Psiqué
		Teorías Contemporáneas del Arte
	Análisis de la obra artística, su producción y distribución	Crítica Autoral
		Políticas y Administración de la Cultura
		Análisis Conceptual Formal del Diseño
		Análisis Conceptual Formal del Diseño
	Fundamentos del lenguaje artístico	Anatomía Dinámica y Expresiva
		Diseño de la Forma en el Espacio Estructural
		Diseño de la Forma en el Espacio Bidimensional
		Diseño de la Forma en el Espacio Tridimensional
		Elementos Conceptuales de la Luz
		Elementos Conceptuales del Color
		Elaboración y Diseño de Dossier Artístico
		Geometría Artística
		Perspectiva para el Arte
	Técnicas para el dibujo artístico	Dibujo con Aerógrafo
		Dibujo con Carboncillo y Grafito
		Dibujo con Lápiz Graso y Crayón de Cera
		Dibujo al Óleo Seco y Asfalto
		Dibujo al Pastel Seco y Graso
		Dibujo con Rotulador y Tinta
		Dibujo con Técnicas Mixtas

Tabla 3: Unidades de aprendizaje del Área de formación Básico Particular Selectiva.
(continuación)

<i>Básica particular selectiva</i>	<i>Módulo</i>	<i>Unidad de aprendizaje</i>
(este grupo de UAs se comparten con Fotografía, con Danza y con Teatro. El alumno debe cursar un mínimo de créditos en los cuatro primeros módulos y los créditos faltantes de cualquiera de los siete módulos del área de formación).	Medios alternativos y experimentales	Arte Digital Animado
		Arte Digital Bidimensional
		Arte Digital Tridimensional
		Laboratorio de Experimentación Conceptual
		Laboratorio de Experimentación Visual
		Medios Alternativos para la Creación Artística
		Narrativa Audiovisual I
		Narrativa Audiovisual II
		Sistemas Análogos y Digitales en el Arte
	Fotografía Básica	Laboratorio Fotográfico Blanco y Negro Básico
		Laboratorio Fotográfico Color Básico
		Toma Fotográfica en Blanco y Negro
		Toma Fotográfica en Color
	Principios de producción escénica	Dramaturgia Sonora
		El Espacio Escénico
		Escenografía
		Iluminación Escénica
		Maquillaje Escénico
		Vestuario Escénico

Tabla 4: Unidades de aprendizaje del Área de formación Especializante Selectiva.

<i>Básica particular selectiva</i>	<i>Módulo</i>	<i>Unidad de aprendizaje</i>
Este grupo de UAs es exclusiva de Plástica. El alumno debe más de la mitad de los créditos en un solo módulo y los créditos faltantes de cualquiera de los cuatro módulos del área de formación.	Técnicas de pintura	Pintura Acrílica
		Pintura con Acuarela
		Pintura Mural
		Pintura al Óleo
		Pintura con Piroxilina y Esmaltes
		Pintura con Técnicas Mixtas
		Pintura al Temple
		Pintura Experimental
	Técnicas de restauración	Técnicas para Restauración de Bienes Muebles
		Laboratorio de Restauración de Bienes Muebles
		Restauración de Escultura
		Restauración de Pintura Mural
		Restauración de Obra Gráfica
		Restauración de Pintura de Caballete
	Técnicas de estampa	Estampa Calcográfica
		Estampa Calcográfica
		Estampa en Hueco
		Estampa Litográfica
		Estampa en Relieve
		Estampa Serigráfica
		Estampa Experimental
	Técnicas de Escultura	Escultura Experimental
		Modelado con Conglutinados Naturales
		Modelado con Conglutinados Sintéticos
		Talla de Madera
		Moldeado y Vaciado con Materiales Naturales
		Moldeado y Vaciado con Materiales Sintéticos
		Escultura con Cuerpos Laminares y Filamentares
		Forja de Metales
		Talla de Rocas Ígneas y Sedimentarias
		Talla de Rocas Metamórficas

Tabla 5: Unidades de aprendizaje del Área de formación Optativa Abierta.

<i>Optativa abierta</i>	<i>Único</i>	<i>Unidad de aprendizaje</i>
Este grupo de UAs se comparten con Fotografía, con Danza y con Teatro. El alumno debe cursar un mínimo de 15 créditos según sus intereses.		Único Actuación de Cine, Radio y Televisión
		Bailes de Salón
		Carpintería para Bastidores y Marcos
		Conservación de la Obra Fotográfica
		Conservación de la Obra Plástica
		Danzas de Carácter
		Desarrollo Personal
		Elaboración de Máscaras Decorativas
		Elaboración y Animación de Muñecos teatrales
		Enmarcado de Obra
		Esmaltado en Baja Temperatura
		Expresión Fotográfica
		Fabricación de Papel
		Herramientas para Escultura
		Herramientas para Estampa
		Herramientas y Elementos para Dibujo
		Herramientas y Elementos para Pintura
		Lectura y Entrevista a la Obra Artística
		Luminotecnia Fotográfica
		Manejo de Zancos y Coturnos
		Máscaras Teatrales
		Matrices y Moldes Cerámicos
		Metodología de la Danza
		Performance
		Prevención y Cuidado de Lesiones
		Taller de Dramaturgia
		Taller de Títeres
		Teatro de Sombras
		Técnica Cerámica Rakú
		Técnicas Básicas de Cerámica
		Utilería Teatral

Análisis del programa educativo

En el mes de febrero de 2006, en su sesión del día 27, el Consejo General Universitario aprobó el dictamen presentado por la Comisión de Educación, dando origen a la Licenciatura en Artes Visuales para la expresión Plástica; el dictamen, con el número I/2006/041, contenía también el dictamen de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Fotográfica, carrera con la cual se comparten muchas materias.

Este análisis presenta, desde dos dimensiones: el plan de estudios y la implementación de dicho plan de estudios (planta docente e infraestructura), las fortalezas y debilidades del programa educativo.

Dimensión plan de estudios

Es importante mencionar la mayor debilidad del plan de estudios: su longevidad. Puesto en ejecución a partir de agosto de 2006, dieciséis años después, el plan de estudios continúa sin cambio. Desde su creación, el mundo de la plástica se ha transformado; movimientos como el arte digital y el *net art*, el arte relacional o el Street Art, por mencionar sólo algunos, han surgido (y algunos desaparecidos también), y no forman parte del plan de estudios. La dinámica de las expresiones artísticas no incide en el plan de estudios que se mantiene inmóvil.

Ya mencionado en la primera parte, en la década de los 50 en México y en Guadalajara se dio una pugna entre nacionalistas y abstraccionistas, con el triunfo de los primeros. Esto definió la tendencia de las carreras en artes plásticas en la Universidad de Guadalajara, entonces técnicas. Con la apertura de la licenciatura en 1996 y su posterior transformación en la actual licenciatura en 2006, se siguen priorizando las técnicas tradicionales pictóricas, escultóricas y de grabado, en detrimento de nuevos lenguajes o procesos de creación artística que son comunes en el arte contemporáneo. El plan de estudios no ha tenido ni la flexibilidad ni la movilidad para incorporar las nuevas formas de las artes visuales, salvo la existencia de materias como Arte digital animado, Arte digital bidimensional, Arte digital tridimensional, Laboratorio de experimentación conceptual, Laboratorio de

experimentación visual, Medios alternativos para la creación artística, Sistemas análogos y digitales en el arte y Performance, las siete primeras de cuatro horas semanales y la última de dos.

Uno de los objetivos del plan de estudios aprobado en 2006 era “capacitar al estudiante con técnicas y herramientas tradicionales y contemporáneas para una práctica profesional de calidad”. Este propósito hace rato que se ha quedado corto. La actual carrera no sólo no ha actualizado su plan de estudios, sino que tampoco ha sido capaz (sus autoridades y responsables) de incorporar de manera institucional y permanente las nuevas expresiones y corrientes de las artes visuales, salvo algunas excepciones e intentonas individuales que, por lo mismo, se desvanecen con el tiempo sin llegar a consolidarse institucionalmente de alguna manera.

Pese a que desde 2006 se reconocía en el dictamen que el artista plástico o visual contemporáneo había superado su condición de “pintor” o “escultor” o “grabador” y ahora transitaba más entre estas distintas disciplinas y sus herramientas, y a que el nuevo proyecto educativo pretendía dotar de estas diversas herramientas a sus egresados, todavía no ha sido posible consolidar un programa educativo que brinde al alumno la posibilidad de producir discursos interdisciplinares, menos aún transdisciplinares. El plan de estudios establece que el alumno debe cursar 48 créditos de una de las áreas de especialización (pintura, escultura, grabado o restauración), y los 36 restantes de cualquiera de las otras tres, sin embargo, no hay condiciones que propicien la interacción entre las herramientas de estas disciplinas u otras, como la música, el video, el diseño, menos aún de disciplinas ajenas al Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño como podrían ser la ingeniería o la medicina, la química o la física.

Esta falta de exploración hacia discursos inter y transdisciplinarios se refleja en las preferencias de los alumnos. Esta investigación ha encontrado que las técnicas de las que hacen uso los 53 alumnos objeto de estudio han sido: mural al fresco (43 de ellos), técnicas mixtas (41), acuarela (35), carboncillo (34) y tinta (32). Una herramienta con-

temporánea como el arte digital queda relegado al séptimo lugar con 17 alumnos que hacen uso de esta herramienta, detrás del pastel (26).

En el área de formación especializante selectiva, el plan de estudios presenta cuatro módulos: técnicas pictóricas, técnicas escultóricas, técnica de grabado y técnicas de restauración. Esta última área especializante es la más despreciada por los estudiantes; su existencia es casi testimonial. El módulo de restauración se compone de seis unidades de aprendizaje de las cuales, en por lo menos los últimos seis ciclos escolares, cuatro de ellas no se han ofertado a los alumnos; los dos restantes han contado con un rotal de 13 alumnos registrados en el período comprendido para esta investigación.

Los módulos restantes cuentan, pintura con ocho unidades de aprendizaje, escultura con diez unidades y grabado con siete. De este total de 25 unidades (sin contar las de restauración), el alumno debe cursar cuatro unidades de una de ellas y tres unidades de las restantes tres; es decir, de 25 unidades el alumno está obligado a cursar siete para obtener los 84 créditos mínimos para esta área de formación. Por fortuna, y gracias al interés personal del alumno y a la insistencia de algunos profesores y tutores, los estudiantes terminan cursando más de cien créditos en esta área de formación. El plan de estudios no presenta unidades de aprendizaje abocadas al estudio exclusivo de las artes plásticas, ni universales, ni mexicanas y menos aún locales. Con dos unidades genéricas (Historia general de las culturas e Historia contemporánea de las artes visuales), cada una con menos de 60 horas semestrales para abordar, de las expresiones prehistóricas al siglo XIX la primera, y del siglo XIX al siglo XX (con toda la multitud de corrientes artísticas particularmente en el siglo XX) la segunda. Asimismo, el plan de estudios ofrece el módulo de Investigación histórico-social de la cultura que, como su nombre lo indica, se encamina al estudio de métodos para el abordaje de la cultura. La ausencia de unidades de aprendizaje que aborden la evolución y crítica de las artes plásticas en el tiempo, particularmente las corrientes más cercanas en el tiempo y en el espacio que, por su vigencia, es lo que encontrará el alumno al

egresar de la carrera, impone un desconocimiento y distanciamiento de la práctica de las artes visuales o plásticas en la ciudad o el Estado. El conocimiento que logre el alumno lo obtiene por su cuenta o de manera aleatoria al resolver problemas de otras asignaturas.

Un aspecto positivo que incluso ha sido reconocido en su momento tanto por el CIEES como por el CAESA, es que esta licenciatura comparte unidades de aprendizaje con las otras tres carreras que también se imparten en el edificio de la calle de Belén, en el centro de la ciudad de Guadalajara. De las 120 unidades de aprendizaje que aparecen en el plan de estudios, 95 son compartidas. Ello ha permitido una dinámica especial en las aulas ya que es común que en ellas compartan butaca alumnos de las cuatro carreras, enriqueciendo con ello el acercarse al estudio del arte.

Dimensión implementación del plan de estudios

El personal docente y la infraestructura destinada a la carrera son dos factores externos al plan de estudios pero que inciden activamente en la calidad del programa educativo. Acerca de la infraestructura, la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica comparte el edificio de la anteriormente denominada Escuela de Artes Plásticas con las licenciaturas en Artes Visuales para la Expresión Fotográfica y las de Artes Escénicas: Danza y Teatro.

El edificio cuenta con un total de 52 aulas, de las cuales 16 son para talleres de la carrera de Expresión Plástica y otras 16 son aulas que se comparten con las otras tres carreras, equipadas 11 de ellas con butacas y las restantes cinco con mesas de trabajo y/o restiradores. El principal problema relacionado con esta infraestructura, sin entrar en detalles de su equipamiento, radica en el hecho que al ser un edificio antiguo que data de la época de la colonia española, todos los espacios educativos son adaptaciones a la arquitectura original⁴, por lo que varias de las aulas son inadecuadas para la práctica educa-

4. Además, habría que considerar las limitaciones en cuanto a las modificaciones, que sólo son autorizadas por el INAH.

tiva de calidad. Desde hace más de veinte años existe la intención de trasladar estas instalaciones al conjunto universitario de Los Belenes, sede del Centro Cultural Universitario, pero a la fecha no se ha podido concretar dicho traslado.

Aunado a ello, una serie de determinaciones tomadas por administraciones pasadas que han llegado a la prohibición de utilizar los muros para la práctica del mural, obligando a los alumnos de varias generaciones a hacerlo sobre diversos papeles de gran formato. Otra prohibición que decidieron autoridades ha sido no permitir que los alumnos utilicen los talleres sin la presencia del profesor, aunque habrá que aclarar que en muchas ocasiones son los alumnos quienes provocan que acciones como esta por el descuido irrespetuoso que, en muchos casos, han mostrado hacia el edificio y sus instalaciones y herramientas.

Aunque recientemente se ha iniciado un proceso de actualización del mobiliario, durante muchos años (entre ellos la generación objeto de este estudio) los estudiantes hicieron uso de muebles en algunos casos de hasta 20 años de vida, con el consecuente desgaste de los mismo: bancos incómodos, caballetes incompletos en sus partes, restiradores y mesas carcomidas por la navaja, debiendo responsabilizar de ello no solamente a los alumnos sino también a los profesores que no han podido inculcar en los alumnos el respeto a dichos útiles de trabajo.

Las aulas, regularmente de seis metros de ancho, presentan dimensiones distintas en el largo y en la altura del techo. Lo anterior debido al crecimiento de la demanda en la carrera (sumado a la demanda de las otras tres carreras con las cuales comparte el edificio), que ha obligado a las administraciones a dividir espacios. Se han tenido grupos de más de 25 alumnos en espacios donde solamente caben 15. Esta disparidad en las dimensiones y capacidades de las aulas, dificulta a los jefes de Departamento la programación de los cursos en detrimento, siempre, de los estudiantes que los toman.

Finalmente, el área de Pintura (una de las cuatro en la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica), está en proceso de un cambio generacional de profesores que llegan a la edad jubilatoria o

que, desgraciadamente, fallecen. Pese a ello, la Jefatura del Departamento de Artes Visuales no se ha preocupado por implementar un programa especial que prepare oportunamente a los nuevos profesores que podrían llegar a sustituir a aquellos que se retiran de la vida docente. Para el año 2026 no formará parte de la planta docente ningún profesor que haya participado en el diseño del plan de estudios actual.

METODOLOGÍA

Partimos de la premisa de que en la investigación en el arte no hay un enfoque o método universalmente aceptado y que como opción nos queda, entre otras, asirnos de las tradiciones dentro de otras disciplinas o ser arriesgados y propositivos. Considerando que la investigación en/sobre y para las artes es un esfuerzo relativamente nuevo y que la investigación para los grados superiores que incorporan un elemento de práctica, sólo se han tenido en cuenta en los últimos veinte años (Allison, 1992), y aún no están bien definidas las estrategias que los investigadores pueden seguir.

Naturaleza de la investigación desde el arte

Como investigadores en arte, corresponde cuestionar y debatir la naturaleza de la investigación, y proponer métodos que sean completamente

apropiados a la naturaleza del arte. Hemos leído en diversos textos especializados que la investigación artística no debe abordarse desde la óptica de las ciencias porque tiene especificidad propia, con ello no se quiere plantear un alejamiento o una escisión entre diversos campos de investigación, en el mundo actual sería necio solamente intentarlo.

Por todo lo antes mencionado, podemos suponer lo complejo que fue analizar y estudiar la enseñanza y el aprendizaje artístico de una generación de estudiantes de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica desde su ingreso hasta el término de su carrera. Y si además sumamos que el periodo que un estudiante invierte en una carrera artística puede variar por una multiplicidad de factores como el grado de compromiso que tenga con la carrera, la acreditación de todas las materias, los recursos económicos con que cuenta, la flexibilidad del sistema de créditos y otras circunstancias, complejizan la posibilidad de estudiar cohortes generacionales o un grupo determinado de estudiantes desde su ingreso hasta su egreso; es por ello que se imposibilitó estudiar al grupo completo con que se inició desde la generación 2018A-2022B en su totalidad porque se dispersaron, repitieron semestres, pidieron permiso para ausentarse o por motivos de la pandemia del SAR COVID 19 se dieron de baja de la carrera, etc. Por ello nos vimos en la disyuntiva de cancelar la investigación o adaptarnos a las circunstancias que teníamos frente a nosotros y modificar las estrategias y al grupo estudiado.

Lo que nos ha quedado claro a partir de esta investigación es que la investigación en el arte, desde las artes y para las artes requiere procedimientos y metodologías propias y adecuadas con la naturaleza de la investigación y se debe hacer con rigor, respeto y responsabilidad. Gray y Maylins (1993), proponen un “anti-método” para la investigación en las artes, lo que parece ser una propuesta extrema, guiada por el caos, la aleatoriedad y la anarquía. Sin embargo, si lo analizamos con más cuidado, el arte manifiesto en objetos encarnados guiados por las ideas del artista, si bien requieren de las destrezas de la técnica y un riguroso proceso metodológico, también son un tanto caóticos y

anárquicos, ¿por qué no también los métodos para hacer investigación sobre la práctica artística?

Investigación evaluativa, paradigma cualitativo y cuantitativo, método fenomenológico, y estudio de caso

Para esta investigación se aplicaron los paradigmas cualitativo y cuantitativo, el fenomenológico y el estudio de caso porque nos interesaba conocer una realidad construida socialmente a través de la percepción de los sujetos (estudiantes). Nos interesaba comprender el fenómeno identitario desde la perspectiva de la comunidad académica de Artes Visuales de la Universidad de Guadalajara. Pero también entender la percepción identitaria en los ámbitos socioculturales de la Zona Metropolitana de Guadalajara. Por el tipo de investigación y por el alcance que perseguimos, se puede mencionar que es una investigación evaluativa, con las aportaciones que nos pueda ofrecer la descripción de los objetos artísticos que producen los estudiantes y porque nos interesa especificar y caracterizar cómo se percibe el fenómeno identitario. También es correlacional porque nos interesaba conocer lo que piensan los sujetos y cómo se relacionan o no con las percepciones que tienen del fenómeno identitario, y llegar a un conocimiento de las causas; es decir, las razones por las que se ha llegado a esa percepción.

Si asumimos, como plantea Kunh citado por Pérez (1998) que toda investigación trabaja con arreglo a modelos conceptuales o paradigmas, y comprendiendo estos últimos como fuentes que a su vez suelen implicar unas metodologías concretas, convenimos en identificar como el más conveniente para nuestra investigación al método fenomenológico, pues como establece Pérez (1998), consiste en volver a los actos de conciencia a las vivencias y en analizar las estructuras de la conciencia desde su generalidad ideal, es decir como esencias. Como puede verse, son múltiples las acentuaciones y las aplicaciones de la fenomenología, por nuestra parte fijamos nuestro interés en el método fenomenológico, planteado por Pérez (1998), ya que permite comprender los hechos mediante métodos cualitativos. Entonces la

fenomenología trascendental, es el método que permite describir el sentido de las cosas viviéndolas como fenómenos de conciencia.

Así tenemos que, el método fenomenológico guarda el propósito de explicar la subjetividad del individuo y la interpretación que realiza de su mundo sin acudir a explicaciones causales, pero si describiendo la experiencia, donde la experiencia vivida es base del marco de comprensión y análisis de la realidad del individuo. Por lo anterior, resulta particularmente útil el método fenomenológico para interpretar los hechos y procesos estudiados, así como para captar el sentido de los fenómenos y la intención de las actividades sociales, toda vez que significa abordar el fenómeno u objeto de estudio, como experiencia concreta del hombre, ajeno de presuposiciones conceptuales como sea posible. En suma, el método fenomenológico es uno de los instrumentos metodológicos más utilizados en investigaciones cualitativas. En razón a lo anterior, la presente investigación se ubica dentro del enfoque fenomenológico ya que uno de los propósitos que se persigue consiste en “reconstruir la realidad, tal y como la observan los actores [...] basado en la recolección de datos, como en las descripciones y las observaciones...” (Hernández, Fernández y Baptista, 2003, p. 10).

Inicialmente la muestra o universo de estudio pretendía involucrar a una generación de 53 estudiantes en diferentes etapas, desde su ingreso a la licenciatura, hasta el momento de su egreso y, una de las estrategias para precisar cómo se construyen los procesos identitarios dentro de su práctica artística, se apoyó concretamente en el análisis iconográfico de algunas imágenes que estos jóvenes presentaron como requisito para optar por su admisión a la carrera y al finalizar la misma. Por lo que se analizaron imágenes en dos momentos, al iniciar la carrera y al concluir la misma.

Antes de analizar las obras, a los participantes se les solicitó que de manera libre y personal eligieran y enviaran dos imágenes extraídas del conjunto de su producción. De los 53 estudiantes fueron finalmente 48 quienes respondieron a este llamado y enviaron obras de la más variada factura, técnicas y estilos. Cabe aclarar que sólo cuatro

de ellos enviaron la cantidad solicitada, otros tres enviaron sólo una y el resto fluctuó entre las tres imágenes o hasta más de 20, habiendo incluso dos casos particulares en los que se recibieron 30 y 50 imágenes respectivamente. En total, los trabajos recibidos sumaron 518, superando la cantidad esperada; esta situación planteó una nueva disyuntiva: como seleccionar sólo dos obras en el caso de quienes enviaron varias imágenes; el criterio fue examinar aquellas que resultaban más recurrentes en su producción, tanto en la técnica, como en relación a los estilos y temáticas abordadas, ya que esto podría dar cuenta de sus prácticas, preocupaciones e intenciones creativas. De la primera fase (de nuevo ingreso) se analizaron 30 piezas y de la última fase (al terminar la carrera) se analizaron 63 con la intención de identificar aquellos elementos que caracterizan las obras en términos formales, conceptuales y técnicos aplicando el método iconográfico.

Transcurridos cuatro años de estudios, logramos localizar a algunos estudiantes de la generación inicial, pero solo cinco de ellos aceptaron continuar con la segunda fase de la investigación y entregaron obra producida en el 2022-A y 2022-B. Al ser una muestra pequeña nos vimos en la necesidad de solicitar obra a estudiantes que estuvieran terminando su carrera, aunque no pertenecieran a la generación estudiada y sólo aceptaron participar cinco más. De estos diez estudiantes analizamos 63 obras que contrastan significativamente con la cantidad de obras analizadas en la primera fase. Lo que llevó a proponer estudiar la particularidad de la complejidad en un estudio de caso mediante el análisis de una muestra de diez estudiantes en la última fase de la investigación. Lo que convirtió esta investigación en una compleja red de estrategias metodológicas que involucró, en un primer momento la investigación cualitativa y cuantitativa (mixta), el método fenomenológico y culminar como un estudio de caso debido a los cambios que se sucedieron en el transcurso de la investigación y a la apatía y falta de interés por parte de los estudiantes para compartir sus obras.

Según Stake (2020) “los estudios de caso son una metodología de investigación cualitativa que se utiliza para explicar por qué ocurre un

fenómeno, para interpretar y determinar sus cualidades y para generar conocimiento” (Stake. 2020, p.11) por lo que se lleva muy bien con la investigación cualitativa. Aunque tiene particularidades y características muy específicas, Robert E. Stake señala que los estudios de caso tienen características específicas que los diferencian de otros métodos de investigación. Algunas pertinentes para este estudio son que se enfoca en un fenómeno específico, y que utiliza múltiples fuentes de datos y múltiples métodos de recolección de datos, se enfoca en la interpretación del fenómeno. Stake también identifica cinco tipos de estudio de caso, que son:

1. Ilustrativo: se utiliza para ilustrar un fenómeno o situaciones.
2. Exploratorio (o piloto): se utiliza para explorar un fenómeno o situación.
3. Acumulativo: se utiliza para acumular información sobre un fenómeno o situación.
4. Instancia crítica: se utiliza para examinar una instancia crítica de un fenómeno o situación.
5. Descriptivo: se utiliza para describir un fenómeno o situación.

Consideramos que esta investigación se debía convertir en un estudio de caso exploratorio y descriptivo porque se exploraría e investigaría un grupo de estudiantes durante su estancia en el transcurso de su carrera en el que se describirá el tipo de obra que ejecutan y sus características, así como la construcción de identidades que se suceden en este lapso de sus vidas. También es un caso único, nos interesaba conocer lo que tiene de único y de común este grupo de estudiantes para saber si al comprender y estudiarlos podríamos llegar a entender al grueso de la población que ahí conviven, y que es difícil estudiarlos a todos. En este caso se seleccionó un grupo que iniciaba sus trámites de ingreso a la carrera de Artes Visuales para la Expresión Plástica que coincidió su ingreso con el tiempo en el que se inició esta investigación. Se tomó como muestra representativa de casos semejantes o generaciones de estudiantes que se encuentran estudiando en la misma

institución y carrera, aunque al dispersarse el grupo de estudiantes y no continuar con su colaboración, no se haya dado seguimiento a los mismos con que se inició el estudio.

El anti-método

Consideramos que, aunque caótico y anárquico, funcionó lo que Watson (1992) llama el “anti-método” (casualidad, caos, aleatoriedad, anarquía, etc.), pues la noción de tener un “procedimiento” o proceso de trabajo (metodología) es una parte vital de la actividad artística, por muy caótico o anárquico que pueda parecer. Cuando haces investigación para crear obra, cuando haces investigación sobre o en las artes, la metodología se construye junto con tu objeto de investigación o junto con el proceso creativo. Jones, 1980; Lawson, 1990; Cross, 1984 consolidan la visión de que es imposible crear un enfoque definitivo que pueda ser aplicado a todos los individuos y todas las situaciones. Lo que resulta obvio, sin embargo, es la existencia de procedimientos de investigación rigurosos e identificables que son de carácter bien distinto de los de la ciencia.

La propuesta metodológica empleada tiene la posibilidad de replicarse o servir para estudiar otras carreras o escuelas de enseñanza de las artes. Si bien en un principio se eligió a un grupo por su representatividad de una generación completa, las dificultades para darle seguimiento son aspectos que se deben asumir y revalorar e incluso aceptar como parte del proceso de investigación cuando se hace estudios de caso. La pregunta que nos formulamos es ¿se pueden hacer generalizaciones a partir de un estudio de caso? Parece que un caso es una base pobre para hacer generalizaciones, pero si se estudian en profundidad surgirán respuestas que nos permitan formularlas. Es posible que no se consideren generalizaciones cuando estudiamos un caso, pero se pueden especificar como generalizaciones menores que se producen durante el proceso profundo del estudio de caso y pueden llegar a modificar las generalizaciones mayores. En este caso hicimos énfasis en la interpretación, ya que en los estudios cualitativos

no se confía la interpretación tanto en las variables, ni a la recogida de datos, sino se destaca la presencia de un intérprete para que observe el desarrollo del caso y recoja con objetividad lo que está sucediendo. A mitad del estudio el investigador puede modificar o incluso sustituir las preguntas iniciales si aparecen temas o aspectos nuevos no considerados al inicio, que es lo que nos pasó. La interpretación es la parte fundamental en un proyecto de investigación cualitativa, pero debe ser una interpretación fundamentada a partir de los datos encontrados. Nuestras interpretaciones si bien están sustentadas en un grupo pequeño de estudiantes, pueden a partir de los datos obtenidos y los análisis de las obras considerarse válidas para inferir que los datos obtenidos pueden ser representativos del resto de estudiantes.

Como fase preliminar al análisis de las imágenes de la generación 2018A se realizaron entrevistas abiertas y cuestionarios a 53 estudiantes que ingresaron al ciclo escolar 2018 en una dimensión transicional y temporal. El muestreo fue no probabilístico para obtener información acorde a los objetivos de la investigación relacionados a conocer el contexto sociocultural, las formas de producción de la obra y las expectativas de consumo. También se diseñaron formularios para identificar sus referentes conceptuales y artísticos. Obtenida la base de datos, se procedió a realizar las gráficas correspondientes de cada una de las preguntas con una tabla de información que aporta la frecuencia y el porcentaje de los resultados. Dado que algunas preguntas tienen como opción más de una respuesta, los porcentajes y frecuencias varían según ese tipo de pregunta. Cada gráfica cuenta con una descripción de su información para su análisis posterior en las dimensiones e indicadores correspondientes.

Para la organización de los cuestionarios, y con el fin de generar etiquetas de identificación, se realizó una base de datos a través de Excel en relación a la columna de enumeración que ofrece dicho programa, con cada uno de los cuestionarios, uno por uno, del 1 al 53, cantidad que corresponde al total de los encuestados. Posteriormente se procedió al vaciado directo de las respuestas de los cuestionarios,

y a la realización de categorías de preguntas que lo requerían, para organizar la información correspondiente.

También se realizaron formularios con preguntas sobre sus referentes conceptuales y artísticos. Por tanto, la investigación se dividió metodológicamente en tres fases: el estudio del contexto sociocultural y artístico de los estudiantes de nuevo ingreso a través de cuestionarios y formularios; y el análisis e interpretación iconográfico de la obra antes de ingresar a la carrera; y el análisis e interpretación de la obra plástica al egresar de la carrera.

Capítulo VII

CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y ARTÍSTICO DE LOS ESTUDIANTES DE NUEVO INGRESO

En este capítulo se analiza el nivel económico, las relaciones sociales y el ámbito de influencia cultural que determina la práctica artística previa de los estudiantes de nuevo ingreso. Para conocer estos aspectos se realizaron entrevistas abiertas y cuestionarios a los 53 estudiantes que ingresaron al ciclo escolar 2018A de la licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica en una dimensión transicional y temporal. El muestreo fue no probabilístico para obtener información acorde a los objetivos de la investigación relacionados para conocer el contexto sociocultural, las formas de producción de la obra y las expectativas de consumo. También se diseñaron formularios para identificar sus referentes conceptuales y artísticos.

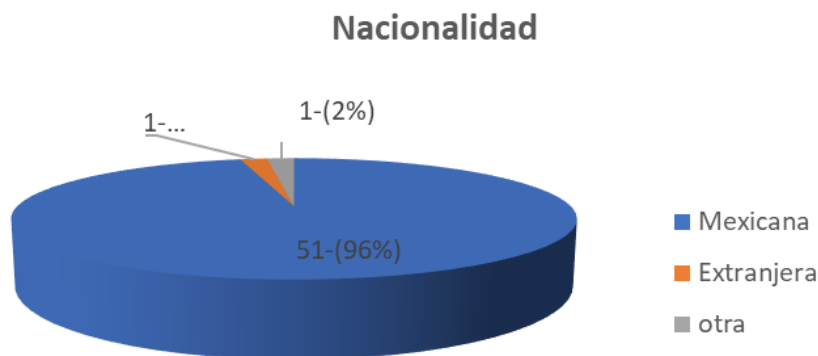
Obtenida la base de datos, en algunos casos se procedió a realizar las gráficas correspondien-

tes de cada una de las preguntas y en otros casos se realizaron tablas de información que aportan la frecuencia o el porcentaje de los resultados. Dado que algunas preguntas tienen como opción más de una respuesta, los porcentajes y frecuencias pueden variar según ese tipo de pregunta. Cada gráfica o tabla cuenta con una descripción de su información para su análisis posterior en las dimensiones e indicadores correspondientes.

Para la organización de los cuestionarios y con el fin de generar etiquetas de identificación se realizó una base de datos a través de Excel en relación a la columna de enumeración que ofrece dicho programa con cada uno de los cuestionarios, uno por uno, del 1 al 53, cantidad que corresponde al total de los encuestados. Posteriormente se procedió al vaciado directo de las respuestas de los cuestionarios, y a la realización de categorías de preguntas que lo requerían para organizar la información correspondiente.

Nacionalidad y origen del estudiante

Gráfica 1. Nacionalidad u origen del estudiante.



Elaboración propia.

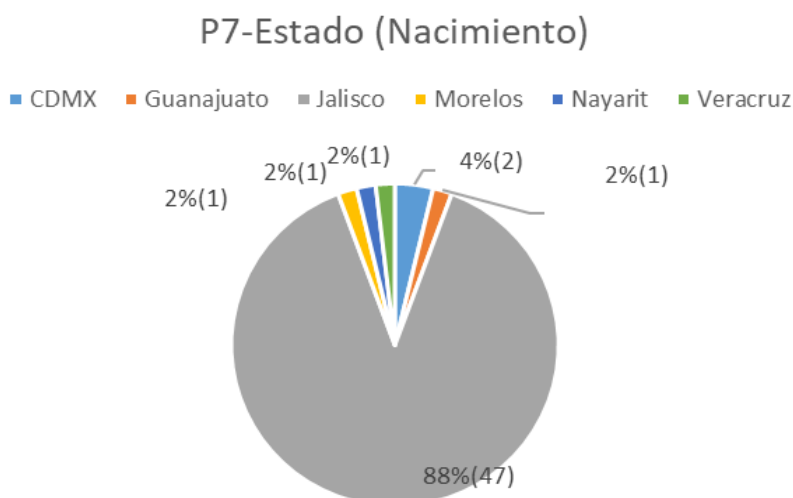
El primero de los ítems presentados se refiere a la nacionalidad y raza. En lo que respecta a la nacionalidad. De las 53 respuestas, un 96% correspondiente a una frecuencia de 51 indicaciones, señaló la

nacionalidad mexicana. El resto se dividió en 2% equivalente a 1 indicación para nacionalidad extranjera y, 1 indicación correspondiente a un 2% en otras.

Al hacer el análisis de datos obtenidos, se encontró que el total de estudiantes son de origen mexicano y en su mayoría se identificaron de raza mestiza; así, el 18.9% se identifica de raza blanca.

Lugar de nacimiento y residencia actual del estudiante

Gráfica 2. Estado mexicano nacimiento del estudiante.

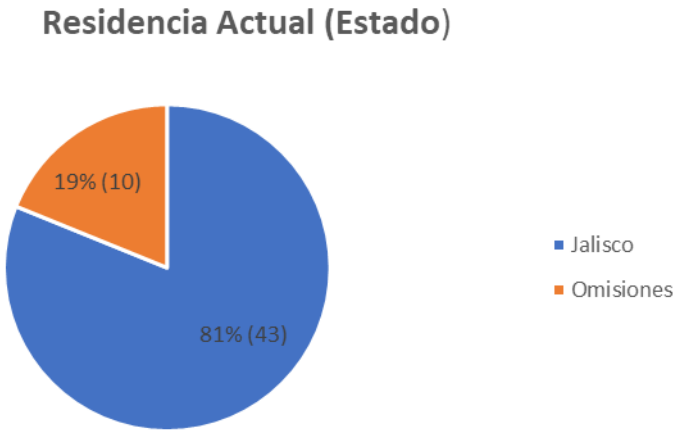


Elaboración propia.

Con relación a los lugares de nacimiento, la gran mayoría de los estudiantes son originarios del Estado de Jalisco, con variables mínimas para los Estados de Guanajuato, Nayarit, Morelos, Veracruz y la CDMX. Los originarios de Jalisco corresponden a los municipios principalmente de Guadalajara, Zapopan y la Zona Metropolitana de Guadalajara (ZMG). Debido a que los estudiantes estudian en la Universidad de Guadalajara, la totalidad tienen su residencia dentro de la ZMG, aunque con algunas variaciones de los municipios colindantes a la misma.

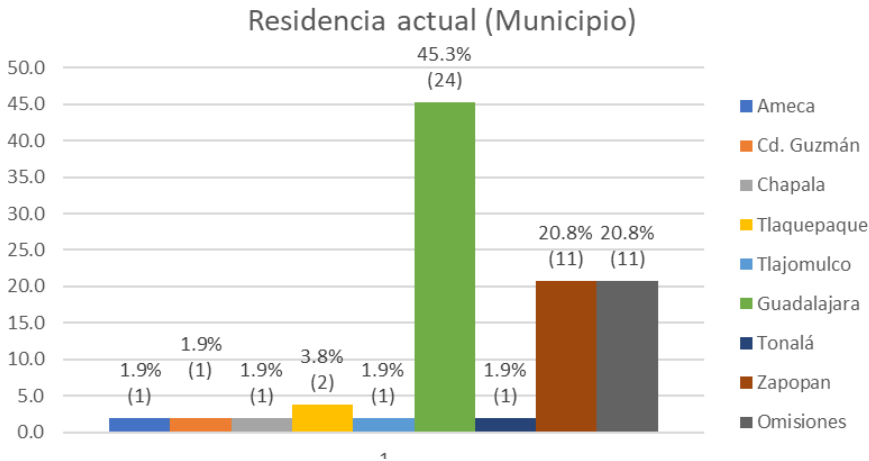
Residencia actual del estudiante

Gráfica 3. Estado mexicano de residencia actual del estudiante.



Elaboración propia.

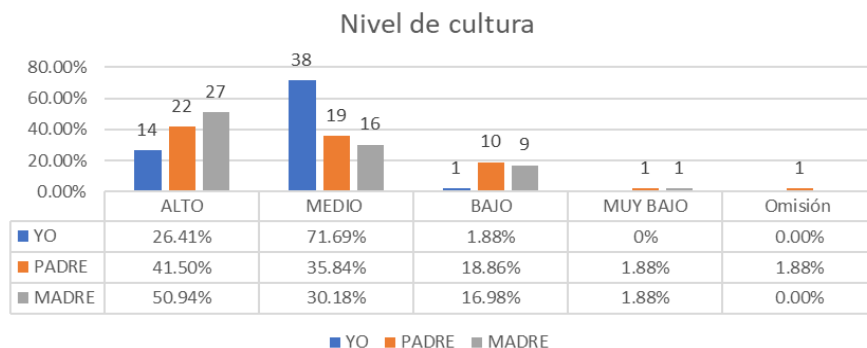
Gráfica 4. Municipio jalisciense de residencia actual del estudiante.



Elaboración propia.

Nivel cultural del estudiante y sus padres.

Gráfica 5. Nivel cultural del estudiante y sus padres.

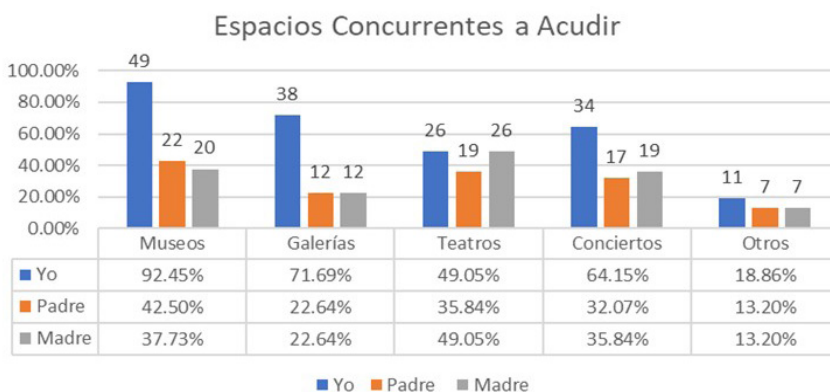


Elaboración propia.

En lo correspondiente al nivel cultural del estudiante y los padres, se perciben con nivel de cultura de medio a alto, tanto por parte de ellos y de los padres. Con relación al mayor porcentaje de nivel cultural alto se adjudica a la madre, aunque se menciona que más de la mitad realiza actividades del hogar.

Espacios acostumbrados de recreo.

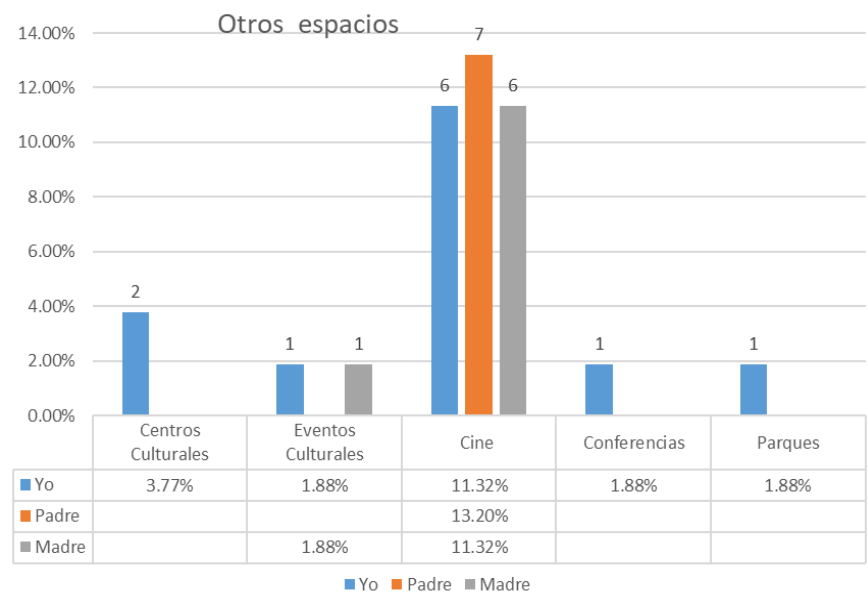
Gráfica 6. Espacios de recreo del estudiante y sus padres.



Elaboración propia.

De los lugares y espacios a los que más suelen acudir los estudiantes, dicen ser los museos, las galerías y conciertos, en ese orden de mayor a menor frecuencia; mientras que el teatro está por debajo de la media, y con menor porcentaje mencionan otros lugares entre los que destaca el cine. Por parte de los padres, destacan los museos y teatros; en menor grado los conciertos y las galerías. Refiriéndose a los gustos en los tipos de literatura, destacan por encima de la media, la novela y la aventura, y en menor grado se señalan los géneros de la ficción y la fantasía.

Gráfica 7. Otros espacios de recreo del estudiante y sus padres.



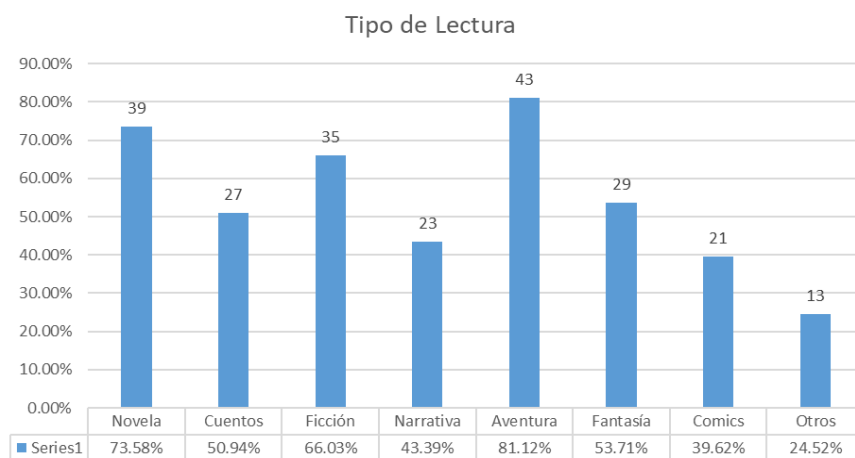
Elaboración propia.

En cuanto a la variante de otros espacios que suelen visitar los encuestados, como primer lugar el cine, con una frecuencia de 6 tanto el estudiante como la madre, lo que corresponde 11.32% así mismo con una frecuencia de 7 que corresponde al 13.20% con relación al padre.

Por otro lado, tanto los eventos culturales, asistir a conferencias y parques, con una frecuencia de 1 lo que corresponde al 1.88% fueron señalados por los estudiantes como otros espacios, y finalmente con una frecuencia de 2 lo que corresponde al 3.77% dijo los centros culturales.

Tipo de lectura frecuentada

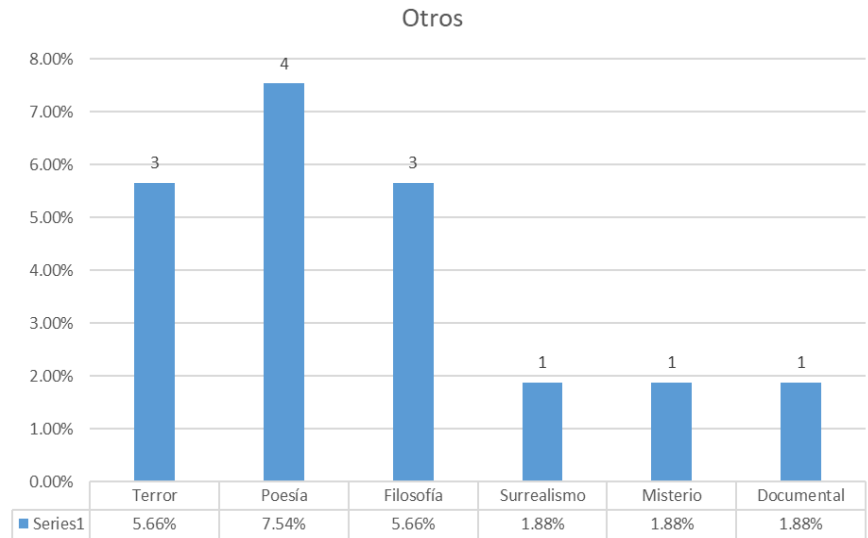
Gráfica 8. Tipo de lectura frecuentada por el estudiante.



Elaboración propia.

En cuanto al tipo de lectura, los estudiantes registraron principalmente gusto por la lectura de aventuras, luego por la novela y enseguida por la ficción. La narrativa ocupa el sexto lugar y los comics son los menos leídos. El apartado de otros, se desglosa enseguida, donde sobresale la lectura de poesía.

Gráfica 9. Otros tipos de lectura acostumbrada por el estudiante.



Elaboración propia.

Ingresos económicos familiares

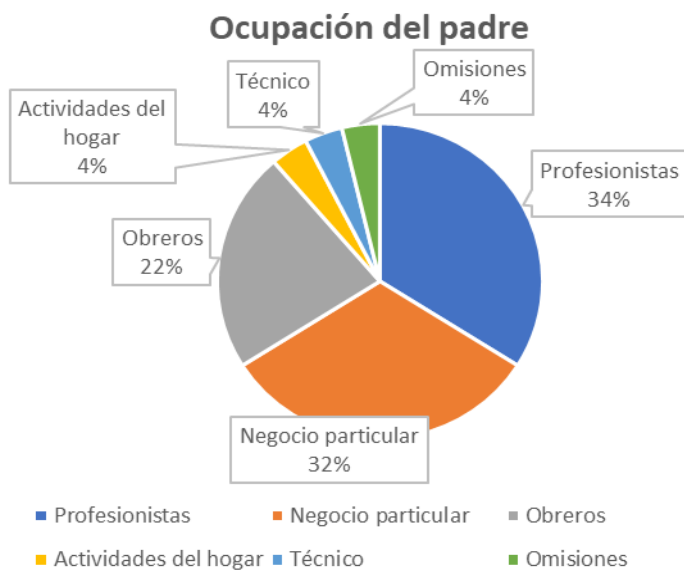
Con relación a los ingresos económicos, se encontró que el 47% de los estudiantes mencionan tener ingresos suficientes, aunque la mitad de los estudiantes reportan tener ingresos restringidos 28%, e insuficientes 25%; ello contrasta con lo relacionado con sus padres, ya que la referencia hacia los padres es del 70% como ingresos suficientes, y solo un 21% como insuficientes. En ese sentido la capacidad económica se percibe de media a media alta en la mayoría de los encuestados.

Gráfica 10. Ocupación de la madre.



Elaboración propia.

Gráfica 11. Ocupación del padre.

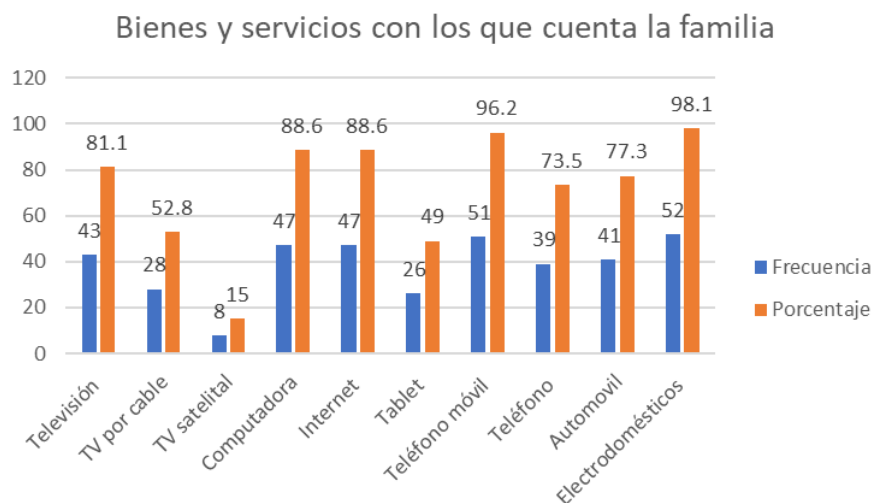


Elaboración propia.

Relacionado con lo anterior, más de la mitad de las madres se ocupan en las actividades del hogar; el resto de la muestra se divide entre profesionistas y en menor medida están las que se dedican al negocio particular o son obreras. Por parte del padre un 34% es profesionista, y el 32% cuenta con negocio particular; en menor grado, el 22% son obreros. Estos datos nos indican que los ingresos familiares corren principalmente por cuenta del padre.

Bienes con los que cuenta la familia

Gráfica 12. Bienes con los que cuenta la familia.



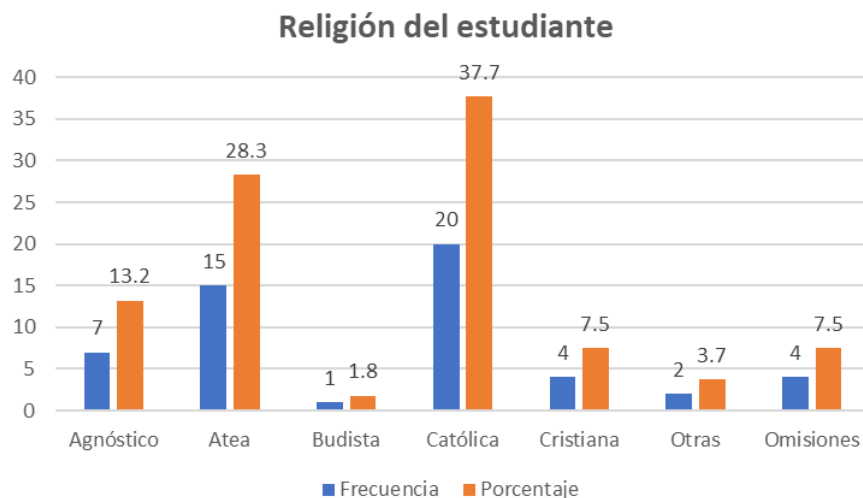
Elaboración propia.

Las respuestas a 10 distintos ítems sobre bienes y servicios con los que se cuenta en el hogar del estudiante, mostraron cantidades variables, aunque en su mayoría indican un alto porcentaje. Cercanos al 100% se identifican los electrodomésticos, teléfono móvil; en un segundo nivel se mencionan la computadora, la Internet y el televisor. Con sólo 8 usuarios se reporta la televisión satelital.⁵

5. Habría que considerar que esta información fue obtenida en el año de 2018.

Práctica religiosa y/o creencia que profesan el estudiante y sus padres

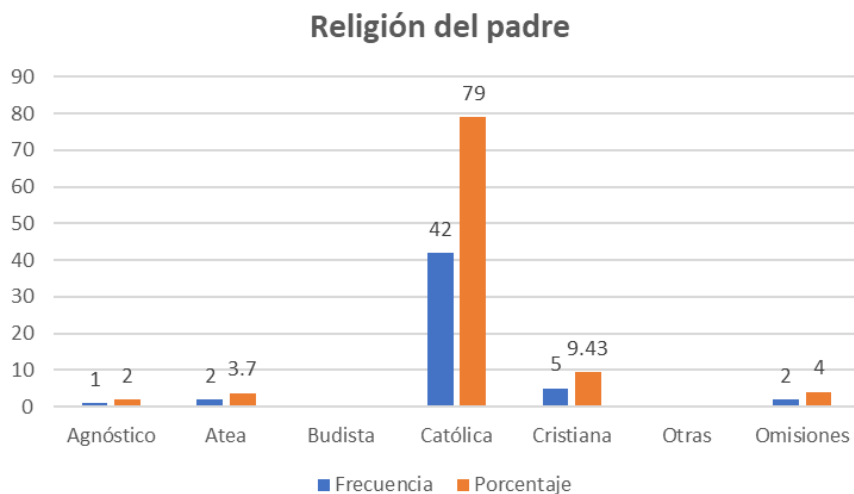
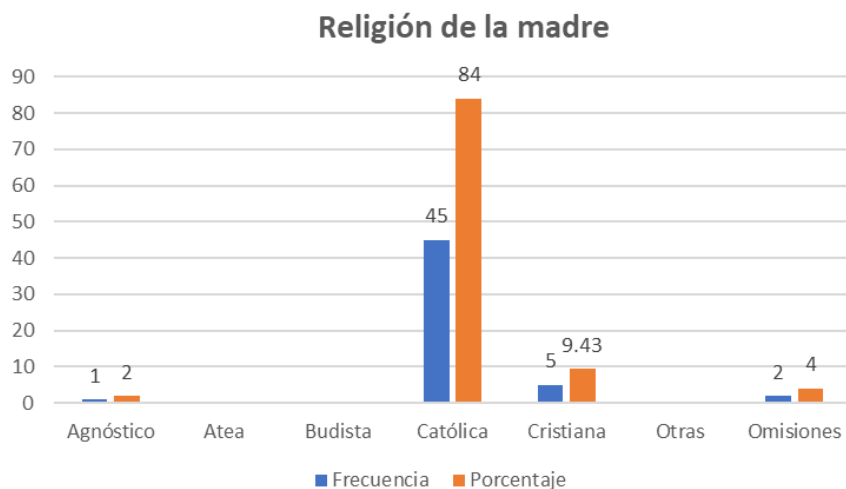
Gráfica 13. Práctica religiosa del estudiante.



Elaboración propia.

La práctica religiosa que expresaron 49 estudiantes que respondieron sobre su propia práctica religiosa indica que la mayor frecuencia la obtiene la religión católica, seguida de los que se dijeron ateos y agnósticos. Con menor frecuencia se mencionó la cristiana, budismo y otras; además de 4 omisiones.

Gráficas 14 y 15. Práctica religiosa y/o creencia que profesan los padres.



Elaboración propia.

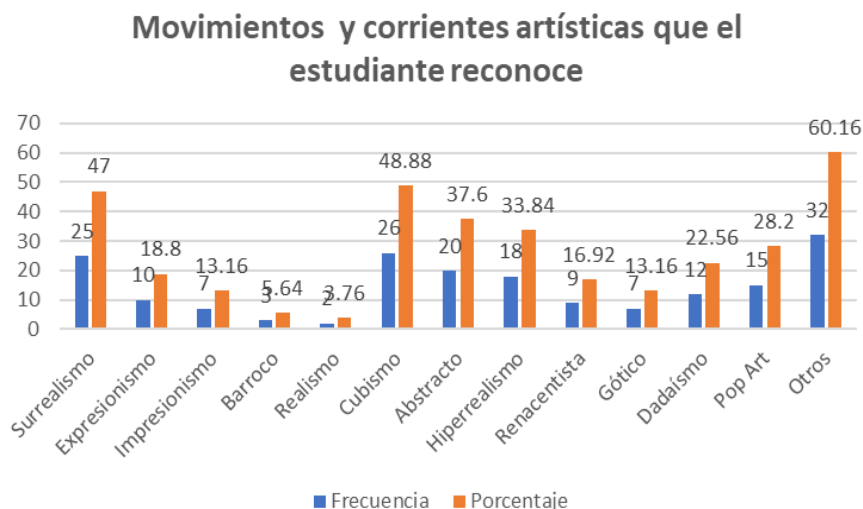
La religión que el estudiante reportó sobre su madre, muestra que la gran mayoría practica el catolicismo, y con menor frecuencia se mencionó la cristiana y el agnosticismo. Hubo dos abstenciones. En

cuanto a lo reportado respecto al padre, la preferencia coincide con las respuestas acerca de la madre.

Movimientos, escuelas, o estilos artísticos reconocidos por los estudiantes de primer ingreso

Con respecto a los principales movimientos, escuelas o tendencias en el arte que los alumnos aseguraron reconocer, se destaca el cubismo con casi la mitad de las menciones, en una secuencia de mayor a menor porcentaje, le siguen el surrealismo, la abstracción, el hiperrealismo, el dadaísmo y el expresionismo. Llama la atención que se registraron 32 respuestas, equivalentes al 60%, que aluden a otros movimientos. Cabe señalar que dentro de la categoría “Otros”, se registraron respuestas no propiamente sobre movimientos artísticos, sino más bien como subgéneros de los movimientos, así como manifestaciones artísticas de orden general.

Gráfica 16. Movimientos y corrientes artísticas que reconoce el estudiante.



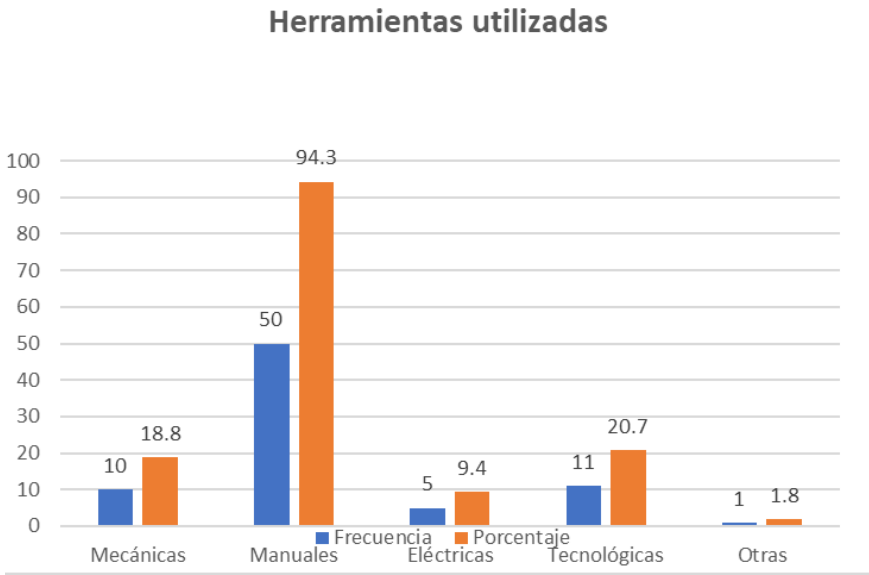
Elaboración propia.

Formas de producción de la obra.

Herramientas

De las herramientas utilizadas por los estudiantes para la elaboración de sus obras destacan principalmente, en gran mayoría, las herramientas manuales, le siguen, pero en considerable menor rango las herramientas tecnológicas, y las mecánicas, por último.

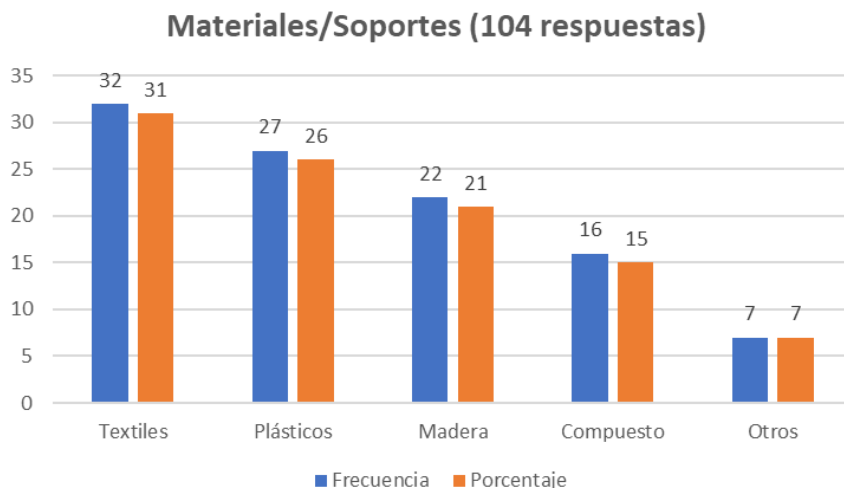
Gráfica 17. Herramientas utilizadas en la práctica artística.



Elaboración propia.

Materiales y Soportes

Respecto a los soportes que los estudiantes prefieren, en su mayoría utilizan el lienzo, y en orden descendente, los plásticos, la madera y en último lugar los materiales compuestos.

Gráfica 18. Materiales y soportes utilizados en la práctica artística.

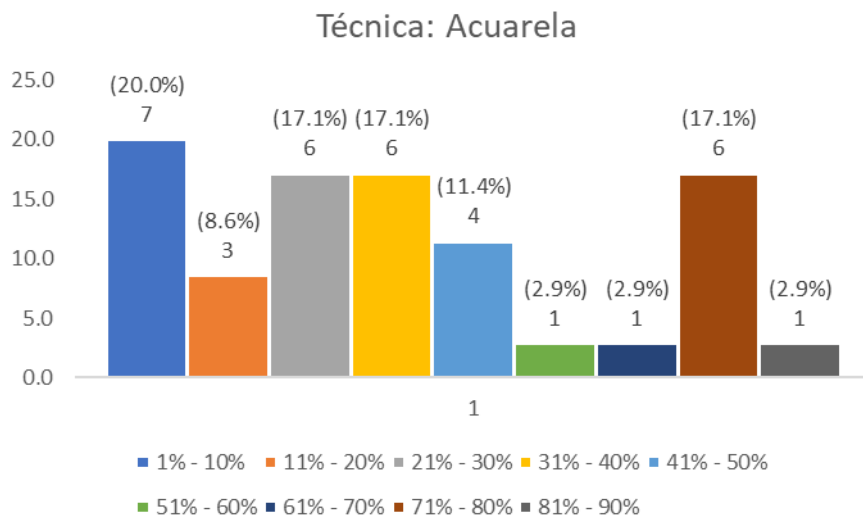
Elaboración propia.

Técnicas

Las principales técnicas que los estudiantes afirman que utilizan son la mixta, la acuarela, el carboncillo y la tinta, todas por encima de la media, se le aproximan el pastel en promedio con la media, en seguida una tercera parte utiliza la técnica digital, y por debajo del 20% están el fresco, el gouache, el aerógrafo y el temple.

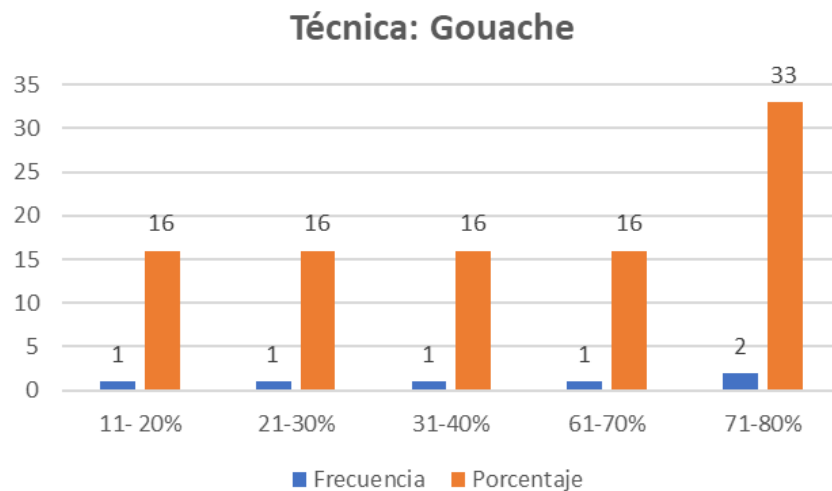
Las siguientes gráficas muestran las técnicas más utilizadas por los estudiantes para elaborar sus obras plásticas. En la parte baja de las gráficas se observan rangos de 10 puntos porcentuales cada uno. Por ejemplo, la siguiente gráfica informa que, entre 1 y 10% de la obra que elaboran siete estudiantes (el 20% de los encuestados), está elaborada con la técnica de acuarela. El total de estudiantes que reportaron usar esta técnica fueron 35.

Gráfica 19. Estudiantes que emplean la técnica de la acuarela.



Elaboración propia.

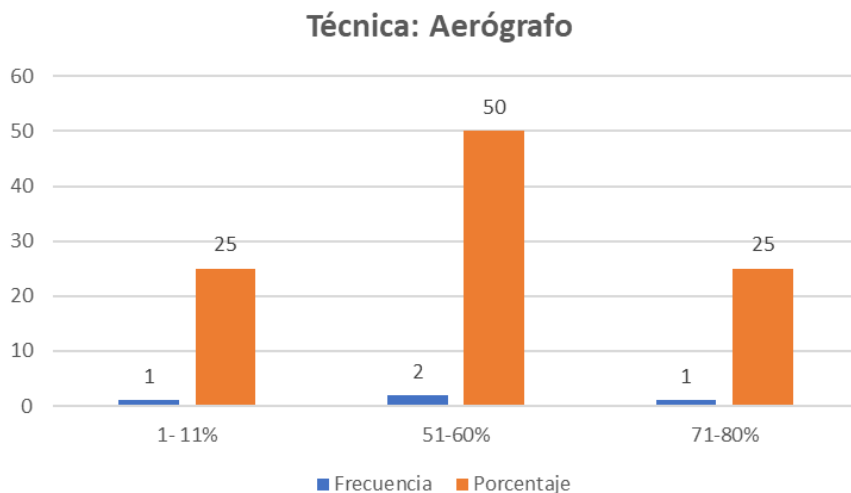
Gráfica 20. Estudiantes que emplean la técnica del gouache.



Elaboración propia.

La técnica del gouache no es muy popular entre los estudiantes que inician la licenciatura en Artes Plásticas, de los respondientes, sólo 6 dicen utilizarla.

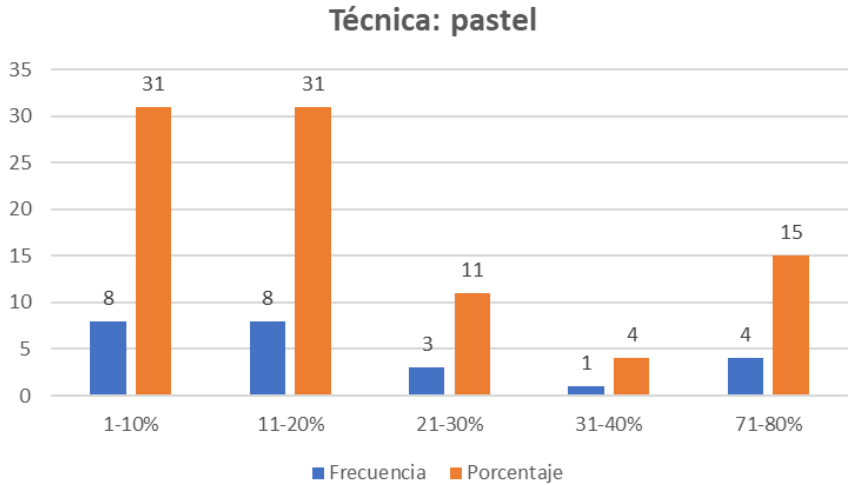
Gráfica 21. Estudiantes que emplean la técnica del aerógrafo.



Elaboración propia.

De los estudiantes participantes, sólo se obtuvo 4 respuestas que afirmaron utilizar el aerógrafo y se dividieron en tres porcentajes, dónde 2 de ellos lo emplea entre el 51 y 60% de sus obras.

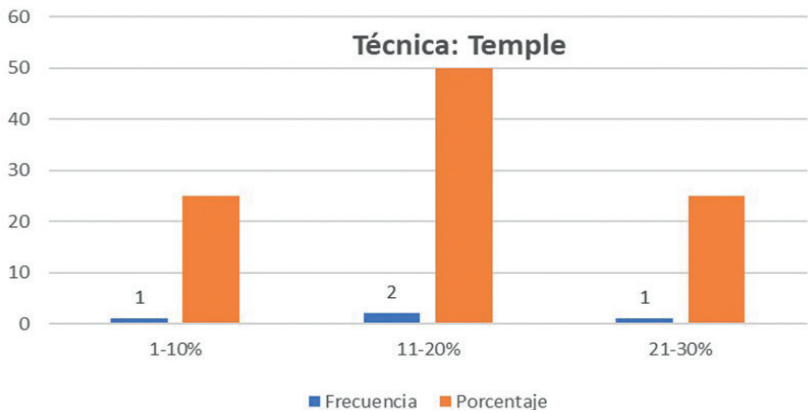
Gráfica 22. Estudiantes que emplean la técnica del pastel.



Elaboración propia.

La técnica “pastel” tuvo 26 respuestas afirmativas respecto al uso de la técnica mencionada; de ellas, los porcentajes de uso se dividieron en 5 categorías. Las más populares fueron de 1-10% y 11-20% con 8 respuestas cada uno. El porcentaje de uso menos utilizado fue el del rango 31-40%, donde sólo hubo un usuario.

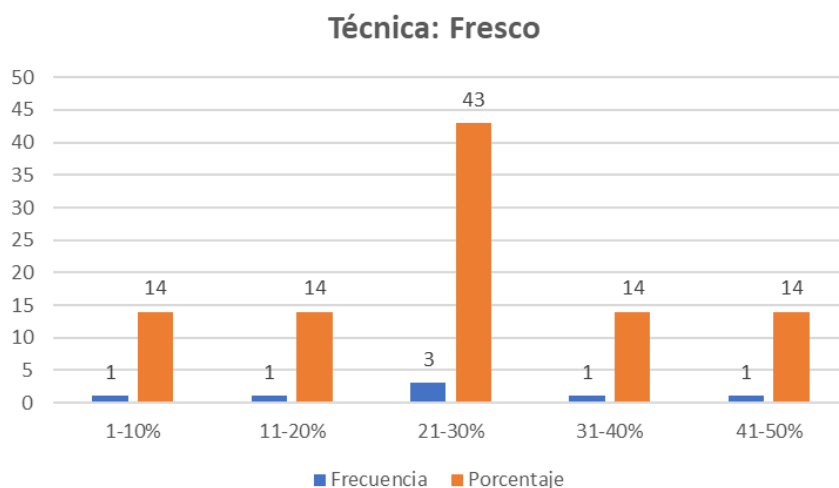
Gráfica 23. Estudiantes que emplean la técnica del temple.



Elaboración propia.

Con respecto a la técnica “temple”, contó con un total de 4 respuestas, los valores obtenidos se dividieron en tres; siendo el rango de 11-20%, el que obtuvo 2 respuestas afirmativas lo que la hace la más frecuente, aunque la proporción que usa el temple, entre los estudiantes encuestados no es significativa.

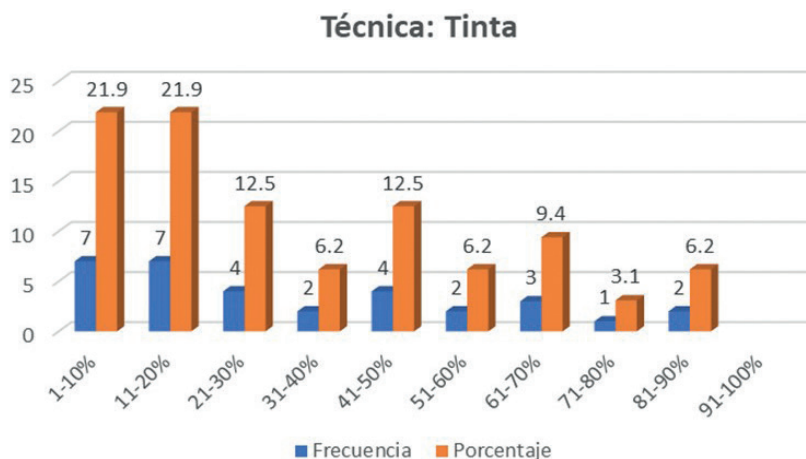
Gráfica 24. Estudiantes que emplean la técnica del fresco.



Elaboración propia.

La técnica del fresco obtuvo 7 respuestas, en las que el rango 21-30% registró tres estudiantes que la utilizan, siendo esta respuesta la mayor; los otros cuatro rangos sólo registraron un usuario en cada uno.

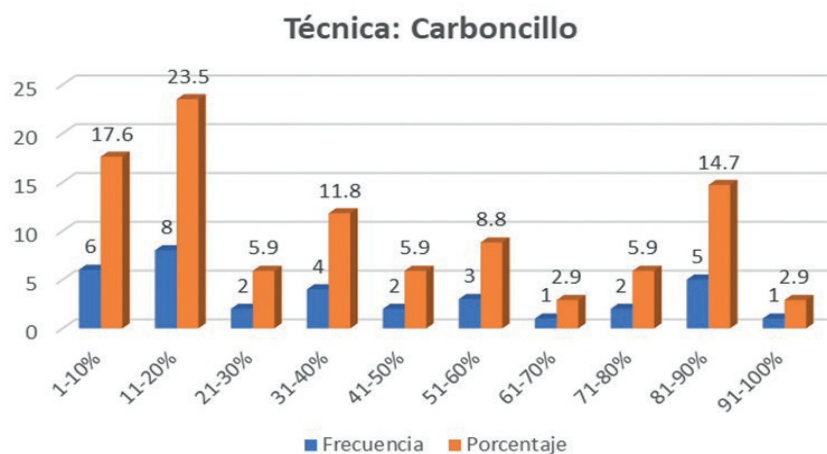
Gráfica 25. Estudiantes que emplean la técnica de la tinta.



Elaboración propia.

El empleo de la técnica de la tinta reportó 32 respuestas afirmativas, siendo los dos primeros rangos de proporción en su uso, con siete usuarios cada uno. Del resto de los rangos, de 21-30% y 41-50%, encontramos cuatro usuarios en cada uno; en el resto de las proporciones, el empleo de la tinta fue menor.

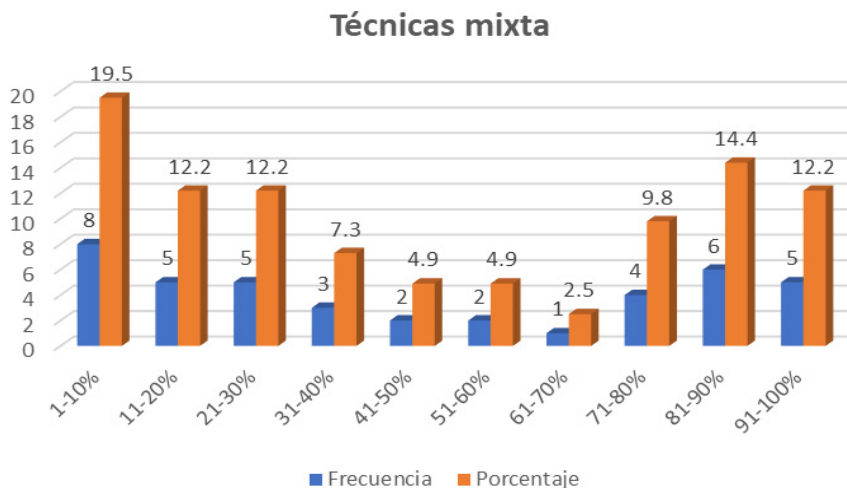
Gráfica 26. Estudiantes que emplean la técnica del carboncillo.



Elaboración propia.

Las respuestas para el uso de la técnica del carboncillo tuvieron 34 items, se encontró que ocho personas emplean esta técnica del 11-20% de sus obras, siendo ésta la frecuencia más alta, seguida por el rango 1-10 con 6 usuarios; en el resto de los rangos se distribuyen los estudiantes que emplean la técnica.

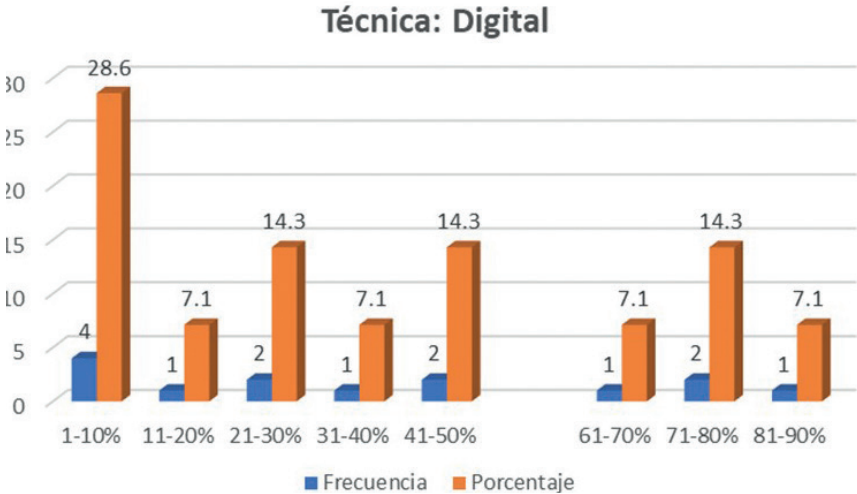
Gráfica 27. Estudiantes que emplean las técnicas mixtas.



Elaboración propia.

En la opción de técnicas mixta, que tuvo 41 respuestas, se encontró que el menor rango, de 1-10% fue el que registro más usuarios. Con 5 usuarios se encontraron los rangos de 11-20%, 21-30%, 91-100% y 81-90% con 6; el resto de los pintores lo usan en menos de sus obras.

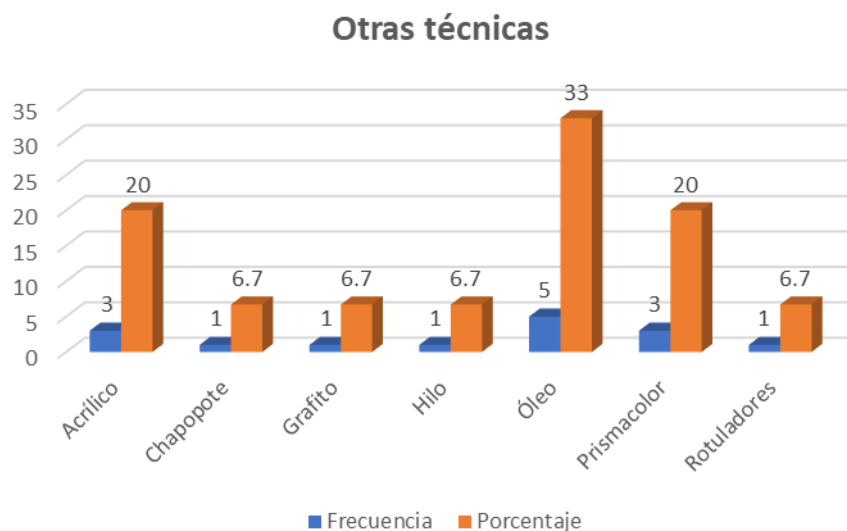
Gráfica 28. Estudiantes que emplean la técnica digital.



Elaboración propia.

En el año 2018, sólo 14 estudiantes recién ingresados utilizaban la técnica digital y, por las respuestas presentadas, su empleo no es muy frecuente. Sólo una persona reportó emplear los medios digitales en porcentaje de 81-90. En contraste, 4 personas mencionaron que lo utilizaban en el primer rango, 1-10%.

Gráfica 29. Estudiantes que emplean otras técnicas.

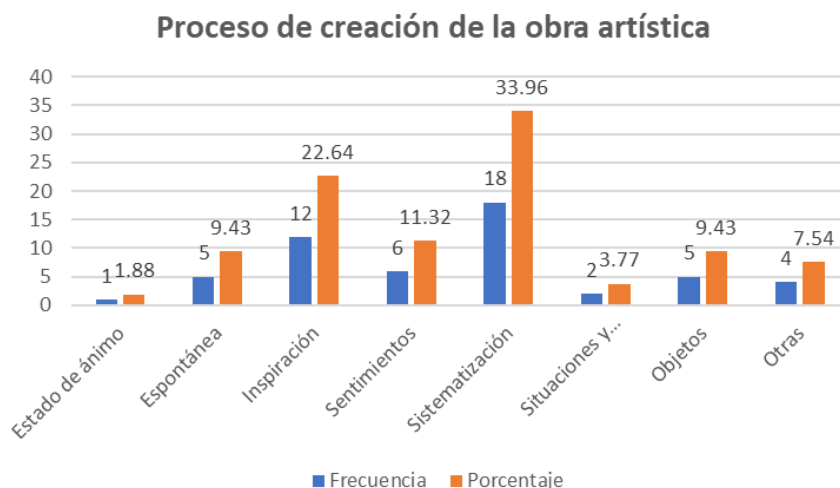


Elaboración propia.

La respuesta a la pregunta sobre que otras técnicas o materiales se utilizan, 15 estudiantes respondieron afirmativamente y se refirieron principalmente al óleo y en segunda frecuencia, al acrílico y lápices prismacolor.

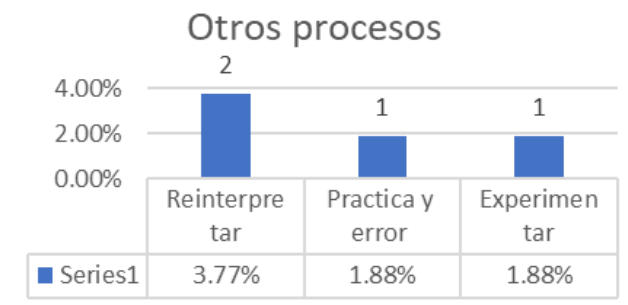
Estrategias, procesos, emociones o conceptos iniciales para la creación de la obra

Gráfica 30. Proceso de creación de la obra.



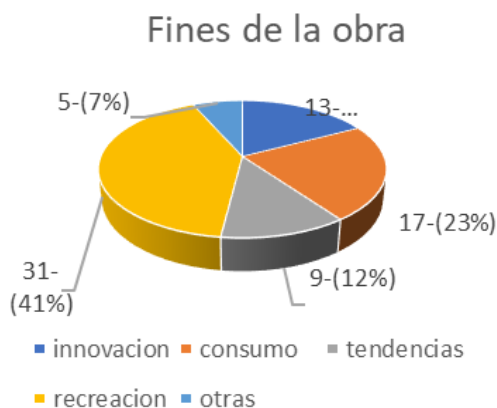
Elaboración propia.

De acuerdo a la información recopilada en cuanto al proceso de elaboración de las obras de los estudiantes, se obtuvieron 53 respuestas. De ellos, el 22.64% que corresponde a una frecuencia de 12 se inspiró en autores, personajes y sueños para realizar su obra; seis estudiantes equivalentes al 11.32%, lograron consolidar su proceso mediante sentimientos que vivieron; mientras que 18 de los entrevistados, correspondientes al 33.96%, llevaron un proceso de sistematización minuciosa para elaborar su obra.

Gráfica 31. Otros procesos de obra.

Elaboración propia.

Fines de la obra

Gráfica 32. Fines de la obra.

Elaboración propia.

Respecto a esta pregunta, la cual es de opción múltiple se obtuvieron 75 respuestas. Las principales respuestas de los estudiantes fueron: que el fin de sus obras era la recreación con 31 respuestas, le sigue la opción de consumo con un total de 17 respuestas y, la innovación obtuvo 13.

Expectativas sobre la obra

Gráfica 33. Expectativas sobre la obra.



Elaboración propia.

Con esta pregunta se buscó explorar las motivaciones de los estudiantes de las artes plásticas, se les preguntó acerca de lo que querían decir, expresar o cómo esperan que se interprete con la obra realizada. Las principales respuestas mencionaron la intención de transmitir sentimientos, expresar ideas y crear impacto social; la promoción de la cultura y la innovación también estuvieron presentes.

Artistas plásticos referentes al realizar la obra

A través de una pregunta con posibilidad de tres respuestas se identificaron a los artistas plásticos que los estudiantes consideran como referentes en la realización de sus obras. En las 101 respuestas resaltan cuatro artistas: Salvador Dalí, con el mayor número de menciones, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Vincent van Gogh. Enseguida se muestra la información a la que nos referimos:

Tabla 6: Referentes artísticos.

<i>Artista como referente</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje</i>
Banksy	2	3.77%
Leonora Carrington	2	3.77%
Monet	5	9.43%
Francisco Goya	3	5.66%
Gustav Klimt	2	3.77%
Leonardo Da Vinci	6	11.32%
Miguel Ángel	5	9.43%
Remedios Varo	4	7.54%
Salvador Dalí	10	19%
Vincent Van Gogh	5	9.43%
Edgard Munch	2	3.77%
Edgard Saner	2	3.77%
Jackson Pollock	2	3.77%
Gustav Doré	2	3.77%
Diego Velázquez	2	3.77%
Alex Gray	2	3.77%
Otros	45	84.90%

Elaboración propia.

Sin embargo, no se pueden obviar las 45 respuestas que los estudiantes encuestados refirieron en la categoría Otros; cada artista fue mencionado en una ocasión, no obstante, la suma de ellos nos lleva al mayor porcentaje.

Tabla 7: Otros artistas como referentes.

Categoría “otros” en cuanto a los artistas que los estudiantes identifican como referente. 45 respuestas equivalentes al 84% de las respuestas.

Cada artista fue mencionado una vez.

Cano	Quinart	Carlos Malo	Robert Morgan
Cesar Santos	Roberto Ferri	Diego Rivera	Rufino Tamayo
Chiara Bautista	Teresa Margolles	Frida Kahlo	Saner
Edmundo Santillán	Tiziano	Heaston	Kandinsky
Enrique Servín	Yumei Art	Juan Carlos Navarro	Alma Tadema
Jazzamoart	Abril Duran	Martin Hippemberg	Andy Warhol
Jung Gi	Adrián Wave	Mary Cassat	A. García Villarán
Leonid Afremov	Arturo Rivera	Oam Lu	Gunter Gerzo
María Izquierdo	Belin	Rembrandt	Harumi Hiranaka
Paul Klee	Carlos Lazarilla	José Fors	Jade Rivera
Keanwood	Nika	Pablo Picasso	Svank Majer
Brendant			

Elaboración propia.

Artistas plásticos con los que se identifica el estudiante

A través de una pregunta con posibilidad de tres respuestas, los estudiantes identificaron, sobre todo, a dos artistas de la pintura: Leonardo da Vinci y Vincent van Gogh. Enseguida se muestra el listado completo.

Tabla 8: Artistas plásticos con los que se identifica el estudiante.

<i>Artistas con los que se identifican los estudiantes</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje</i>
Banksy	2	3.77%
Jackson Pollock	2	3.77%
Leonardo Da Vinci	4	7.54%
Pablo Picasso	3	5.66%
Rembrandt	2	3.77%
Roberto Ferri	2	3.77%
Vincent Van Gogh	4	7.54%
Diego Velázquez	2	3.77%
Miguel Ángel	3	5.66%
Otros	45	84.90%

Elaboración propia.

Una vez más, el apartado de Otros, registro el mayor de los porcentajes, 84%, equivalente a 45 menciones. Enseguida se muestra el listado; cada artista fue referido una vez.

Tabla 9: Otros artistas plásticos con los que se identifica el estudiante.

Categoría “otros” en cuanto a los artistas con los que los estudiantes se identifican. 48 respuestas equivalente al 85% de las respuestas.

Cada artista fue mencionado una vez.

Alphonse Mucha	Gustav Klimt	Caravaggio	Edgard Munch
Arturo Rivera	Maggie Hambling	De la Croix	Horiaki
Belin	María Izquierdo	Diego Rivera	J. Clemente Orozco
El Bosco	Ramírez	Eduard Gorei	Omar Ortiz
Frida Kahlo	Salvador Dalí	Erick Centeno	Edgard Saner
Francisco Goya	Teresa Margolles	Francisco Diego	Svank Majer
Guillermo del Toro	Tim Burton	Heaston	Kandinsky
Gustavo Doré	Tiziano	Jade Rivera	Keandwood
Harumi Hiranaka	Vladimir Kush	Mr. Dheo	Ron Mueck
John D' Andreas	Yashitaka Amano	Paula Bonet	Rene Magritte
José Fors	Zdzislaw Beksinsk	Remedios Varo	Aitchinsoo
Juan Carlos Navarro			

Elaboración propia.

Artista plástico que siguen en las redes sociales

Tabla 10: Artistas que siguen en las redes sociales.

<i>Artista que sigues en las redes</i>	<i>Frecuencia</i>	<i>Porcentaje</i>
Antonio García Villarán	3	5.66%
Cesar Santos	2	3.77%
José Fors	2	3.77%
Paula Bonet	2	3.77%
Saner Edgar	2	3.77%
Ana Santos	2	3.77%
Otros	30	56.60%

Elaboración propia.

Con respecto a la pregunta sobre los artistas que los estudiantes siguen en las redes sociales se identificaron seis artistas como los más mencionados, aunque en mínima cantidad. El artista Antonio García Villarán es el artista con 3 menciones y la mayor frecuencia; los cinco artistas restantes lucen 2 referencias cada uno.

La categoría de Otros, nuevamente es la que registra mayor frecuencia; son 30 respuestas una por cada artista. Véase a continuación:

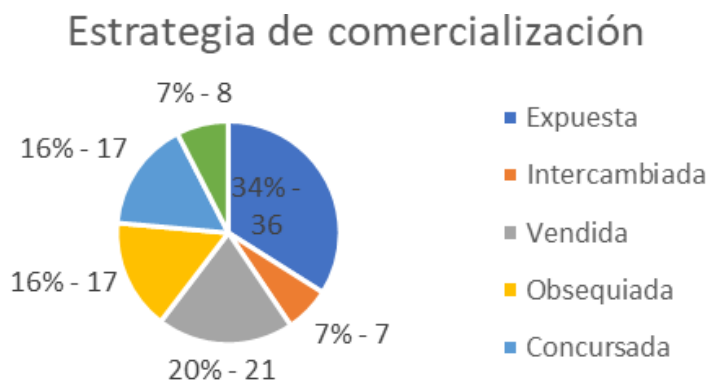
Tabla 11: Otros artistas que siguen en las redes sociales.

Categoría “otros” en cuanto a los artistas que los estudiantes siguen en las redes sociales. 30 respuestas equivalente al 62% de las respuestas.			
Cada artista fue mencionado una vez.			
Abril Duran	Juan Carlos Navarro	Yumei Art	Jade Rivera
Afremov	Megan Jim Morris	Crisco Art	Oam Lu
Chuchín Rivera	Patrice Murciano	Bansky	Ryan Ashley
Diana Romero	Paul Wright	Edmundo Santillana	Mr. Aryz
Elly Smallwood	Ramírez	Erick Centeno	Yashitaka Amano
Francisco Diego	Roberto Ferri	Fatemeh	Horiaki
Gerardo Díaz	Villarte	Garay	Kat Von D
Gottfried Helnwein	Vladimir Kush		

Elaboración propia.

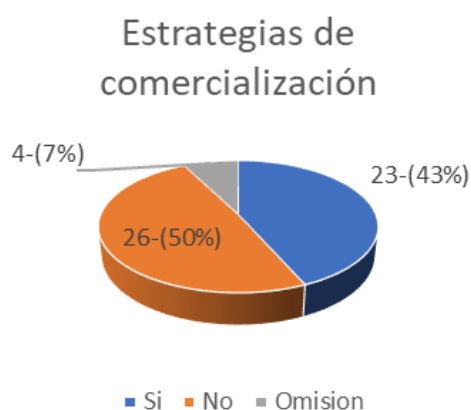
Expectativas de consumo y estrategias para la comercialización

Respecto a las estrategias de publicación y comercialización de la obra, en mayor medida los estudiantes mencionaron que su expectativa principal es que ésta solo sea expuesta. En menor rango, pero con valores similares, se encuentran las intenciones de venta, para concursos, obsequios, entre otras. La mayoría de los estudiantes afirmaron que la intención de su obra es principalmente de recreación, lo que coincide con la pregunta previa, donde los alumnos prefieren que la obra sea únicamente expuesta.

Gráfica 34. Estrategias de comercialización.

Elaboración propia.

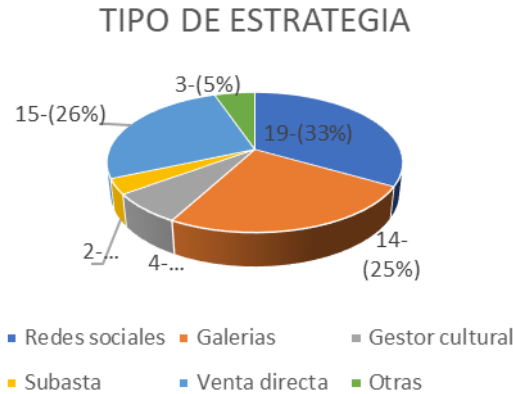
Con respecto a las expectativas de consumo, se corresponde con la estrategia de comercialización de venta. También, destacan las intenciones como innovar y crear tendencias. Respecto a las estrategias de comercialización de las obras, se destaca que la mitad de los estudiantes no piensan en ninguna. En ese sentido, al no contar con una estrategia, es natural que estos sólo opten por exponer su obra, únicamente para ser observada y no vendida.

Gráfica 35. Estrategias de comercialización.

Elaboración propia.

A su vez, menos de la mitad afirmó tener alguna estrategia para comercializar la obra, en su mayoría mencionó promocionarla en galerías, otros con el uso de las redes sociales, en esta opción se puede observar una de las consecuencias de la hibridación, es decir el uso y apropiación de las TIC para promocionar su trabajo, contrario al resto de las estrategias, las cuales hacen uso de tácticas más tradicionales como subastas y ventas directas, entre otras.

Gráfica 36. Tipo de estrategia.



Elaboración propia.

Finalmente, con respecto a la participación de los espectadores de la obra, se encontró poca diferencia entre las tres opciones a responder, es decir que la participación tanto activa, pasiva como interactiva, participación que los alumnos percibieron de manera irregular lo cual denota una diversa variable de participación o impacto en el espectador.

Capítulo VIII

PRIMERA ETAPA. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE LOS ESTUDIANTES ANTES DE INGRESAR A LA CARRERA DE ARTES VISUALES PARA LA EXPRESIÓN PLÁSTICA

Para cometer con el objetivo general que se planteó al comienzo de esta investigación, e identificar y caracterizar qué procesos de hibridación se generan y cómo se manifiestan en las prácticas artísticas de la comunidad estudiantil antes de ingresar a la carrera que conforma el programa educativo de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica de la Universidad de Guadalajara, se analizaron previamente, su contexto sociocultural, sus prácticas educativas y los artefactos que producen para conocer cómo se construyen los procesos identitarios al interior de su práctica artística. Entre los objetivos particulares se enfatizaba en identificar y definir qué elementos identitarios (formales,

estéticos y conceptuales) caracterizan a los productos o artefactos artísticos que generan los estudiantes y, en segundo término, definir qué caracteriza a las prácticas artísticas modernas y posmodernas para determinar si existe correspondencia entre las imágenes analizadas y la modernidad o la posmodernidad en las artes.

En esta primera fase fue necesario establecer los parámetros e indicadores a considerar para el análisis de las imágenes basados en una guía u orientación para tal efecto. El primer cuestionamiento a resolver consistió en precisar la perspectiva desde la cual el estudio abordaría el concepto o cómo podría entenderse una imagen pictórica como herramienta teórica y categoría conceptual. Debido a la diversidad de acepciones y ante la imposibilidad de plantear una definición monosémica, recurrimos a la idea de Villafañe (1996) cuando afirma que lo más importante o el fin en sí mismo, no es definir qué entendemos por una imagen, sino, encontrar un instrumento que formalice su clasificación y agrega: “Las imágenes pueden ser clasificadas y posteriormente definidas en función de múltiples criterios [...], el primero de estos criterios, quizás el más natural, ha de ser, el grado de correspondencia que las imágenes guardan con la realidad que modelizan.” (Villafañe, 1996, p. 39). Los criterios que Villafañe propone para definir la imagen, consisten en: establecer su nivel de realidad y su función pragmática, definir o identificar su materialidad, si son originales o copias y definir su carácter unitario, es decir, definir las desde su carácter estructural. Por su parte Miguel Rojas Mix (2006) determina que, el esquema de “análisis de una imagen implica pasar por determinadas etapas, que siguen un orden lógico: la descripción, el contexto y la interpretación.” (Rojas Mix, 2006, p. 248). En dicho esquema, la etapa de la descripción de la imagen comprende a su vez: 1. una fase técnica, 2. una temática y 3. una estilística.

Después de observar que, entre ambos esquemas, la definición de la imagen de Villafañe y la etapa de descripción de Rojas Mix, existían ciertas correspondencias o puntos en común para la categorización y el estudio de las imágenes; se decidió utilizar elementos de las pro-

puestas de estos dos autores y, además, integrar en ese análisis, las dos primeras fases del método iconológico de Erwin Panofsky, es decir, el nivel primario o básico de percepción natural de la imagen o fase pre-iconográfica que consiste en identificar las formas puras, “como representaciones de objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos” (Panofsky, 1988, p. 4), es decir el mundo de los motivos artísticos; y, la fase iconográfica, conocida también como el segundo nivel de comprensión, que implica analizar los motivos como portadores de un significado secundario o convencional, es decir, “el mundo de los temas o conceptos específicos que se manifiesta a través de imágenes, historias y alegorías, por oposición a la esfera del contenido primario o natural que se manifiesta en motivos artísticos” (Panofsky, 1988, p. 4), y al análisis formal o compositivo de las obras. Es decir, la identificación de los signos y símbolos depositados en la imagen y aunque, sienta las bases para la futura interpretación y análisis del mensaje y su significado, se prescindió de la tercera fase iconológica, por no ser motivo de estudio de este proyecto de investigación. A este respecto mencionamos que, como método descriptivo, la iconografía se ocupa del contenido temático de la obra de arte o de las imágenes, en cuanto algo distinto de su forma, no obstante, también analiza sus elementos formales y basado en fuentes escritas que aluden a ellas con el propósito de develar los significados y mensajes que ellas encierran.

En ese sentido, a fin de generar una instrumentación lo más pragmática posible, la estrategia de estudio para afrontar el análisis de las imágenes de la primera y segunda etapa, se dividió en distintos momentos o fases. El primero que corresponde a la identificación de la obra y, en las dos siguientes, se integran algunos aspectos del método iconográfico de Panofsky, concretamente, las fases de análisis pre-iconográfica e iconográfica; además de elementos del esquema de análisis de Rojas Mix, basados en el momento de la descripción que, como hemos mencionado, comprende la fase técnica, temática y estilística. Los dos últimos momentos remiten a lo que Villafañe señala como

naturaleza o definición de la imagen y están referidos a establecer el nivel de realidad de la imagen y su función pragmática y si la imagen es considerada original o copia. En esta primera etapa centramos el análisis en la descripción de los aspectos pre-iconográficos de las imágenes entregadas. A continuación, se describe brevemente el modelo de análisis y las diferentes fases a las que fueron sometidas las obras.

Instrumentación del análisis. Primera Etapa

1.- Fase técnica. Identificación o catalogación.

Nombre del artista o productor, título de la obra, calidad de soporte, técnica de factura, dimensiones, fecha y estilo o movimiento en el que se inscribe. Esta fase no implicaba mayores complicaciones que la elaboración de la ficha técnica que acompaña a la imagen.

2.- Fase temática (pre-iconográfica)

Es el primer nivel de reconocimiento de la imagen o nivel denotativo. Aquí se presta atención a los pormenores de lo representado; se identifica el tema y se describen los elementos formales y signos plásticos que aparecen a simple vista, por ejemplo: espacios naturales o arquitectónicos, figuras humanas, formas de animales, objetos, su ubicación en el espacio de la representación, identificando el modo en que están relacionados entre sí (sintaxis de la imagen), como parte de un grupo o en relación con otros elementos y percibiendo las cualidades expresivas como un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior; acciones cuya representación en configuraciones de líneas, formas, colores, volúmenes y texturas, constituyen el mundo de los motivos artísticos y de las formas puras, reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales y que pueden ser identificadas con base en la experiencia práctica. La enumeración de estos motivos constituye la descripción pre-iconográfica de la imagen.

3.- Método iconográfico (gramática formal)

Se analiza el lenguaje de las formas, lo que implica describir los aspectos morfológicos, formales o denotativos de la obra, elementos que configuran específicamente el lenguaje plástico de su autor inmerso en la cultura: es decir, se realiza una lectura tomando en cuenta la organización visual y la estructura de la imagen. Considerando los siguientes aspectos: la estructura compositiva de la imagen, el lenguaje de las formas empleadas tanto orgánicas como inorgánicas (curvas, espirales, triángulos, círculos), la línea, los planos, el ritmo, el equilibrio simétrico o asimétrico, el orden visual, la textura, la luz, el espacio y la perspectiva, el volumen, la paleta cromática en tanto elemento expresivo, la escala, los signos, símbolos, alegorías y demás atributos.

4.- Nivel de realidad y función pragmática de la imagen, en función de lo que se plantea en las siguientes tablas:

Tabla 12: Nivel de realidad.

Grado	Nivel de realidad	Criterio	Ejemplo
11	Imagen natural.	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identidad.	Cualquier percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo visual.
10	Modelo tridimensional a escala.	Restablece todas las propiedades del objeto. Existe identificación, pero no identidad.	Las esculturas como la Venus de Milo.
9	Imágenes de registro estereoscópico.	Restablece la forma y la posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	Un holograma o imágenes en movimiento.
8	Fotografía en color.	Cuando el grado de definición de la imagen es equiparable al poder resolutivo del ojo humano.	Una fotografía en color que reproduce de manera semejante a los objetos o personas.

Tabla 12: Nivel de realidad (*continuación*).

<i>Grado</i>	<i>Nivel de realidad</i>	<i>Criterio</i>	<i>Ejemplo</i>
7	Fotografía blanco y negro.	Cuando el grado de definición de la imagen es equiparable al poder resolutivo del ojo humano, pero en tonos grises.	Una fotografía en blanco y negro que reproduce de maneja semejante a los objetos o personas en tonos grises.
6	Pintura realista.	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional	Las meninas de Velázquez.
5	Representación figurativa no realista	Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas	El Guernica de Picasso
4	Pictograma	Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas.	Una silueta
3	Esquemas motivados.	Todas las características sensibles abstraídas. Tan solo se establecen las relaciones orgánicas.	Organigramas y planos.
2	Esquemas arbitrarios.	No presentan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	Todos los símbolos convencionalmente aceptados como señales de tránsito.
1	Representación no figurative.	Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.	Una obra de Miró o de Kandinsky.

Elaboración propia a partir del modelo de Justo Villafañe.

Tabla 13: Función pragmática de la imagen.

<i>Grado</i>	<i>Nivel de realidad</i>	<i>Función pragmática</i>
11	Imagen natural	
10	Modelo tridimensional a escala	Descripción
9	Imagen de registro estereoscópico	
8	Fotografía de color	
7	Fotografía blanco y negro	
6	Pintura realista	Artística
5	Representación figurativa no realista	
4	Pictogramas	Información
3	Esquemas motivados	
2	Esquemas arbitrarios	
1	Representación no figurativa	Búsqueda

Elaboración propia a partir del modelo de Justo Villafañe.

5.- Definir si es un original o una copia, atendiendo a los criterios que aparecen en la tabla siguiente:

Tabla 14: La imagen como original o copia.

Imagen	Original	Única	Creada (pintura, dibujo de un <i>cómic</i> , matriz de un grabado). Registrada (película reversible).
		Múltiple	Grabado numerado de baja tirada.
		Registrada	De imagen original-única-creada (fotolito de un <i>cómic</i>). De imagen original-única-registrada (fotografía). De copia o de original múltiple (fotograbado).
	Copia		De imagen original-única-creada (el trabajo del copista de arte). De imagen original múltiple o de copia (copia de un grabado).

Elaboración propia a partir del modelo de Justo Villafañe.

Numeralia, gráficas y descripciones

Como se mencionó en la metodología, el universo de estudio de esta primera etapa de análisis comprendió 518 trabajos entregados por los 53 estudiantes. A continuación, presentamos los resultados obtenidos en los rubros de técnicas, géneros, estilos y temáticas abordadas.

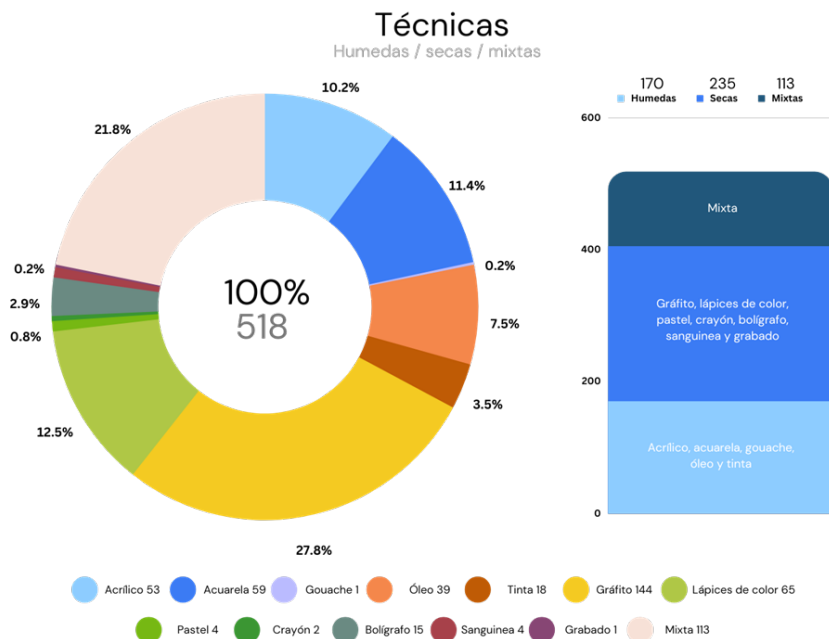
Número de imágenes entregadas y técnica empleada / Primera etapa

Tabla 15: Número de imágenes entregadas y técnica empleada.

518	Total de obras	
53 10.2%	Acrílico	Técnicas húmedas
59 11.4%	Acuarela	
1 0.2%	Gouache	
39 7.5%	Óleo	
18 3.5%	Tinta	
144 27.8%	Grafito	Técnicas secas
65 12.548	Lápices de colores	
4 0.8%	Pastel	
2 0.4%	Crayón	
15 2.9%	Bolígrafo	
4 0.8%	Sanguina	
1 0.2%	Grabado	
113 21.8%	Mixtas	Mixtas

Elaboración propia.

Gráfica 37. Técnicas.



Elaboración propia.

Como se puede observar en la gráfica anterior, las técnicas han sido divididas según dos grandes categorías reconocidas dentro de las prácticas artísticas: Técnicas húmedas y técnicas secas. En las técnicas húmedas tenemos que 53 de las obras recibidas fueron elaboradas con la técnica del acrílico, 59 con acuarela, solamente una en gouache, 39 al óleo y 18 en tintas, en total 170. Dentro de las técnicas secas, se obtuvieron 235. 144 están realizadas en grafito, 65 con lápices de colores, 4 al pastel, con crayón 2, utilizando bolígrafos 15, a la sanguina 4, y un grabado solamente y, por último, dentro de una acepción más reciente derivada de las practicas cubistas, 113 trabajadas con técnicas mixtas, en las que se incluyen dos o más técnicas tanto húmedas como secas.

Gráfica 38. Materiales y técnicas del arte.



Elaboración propia.

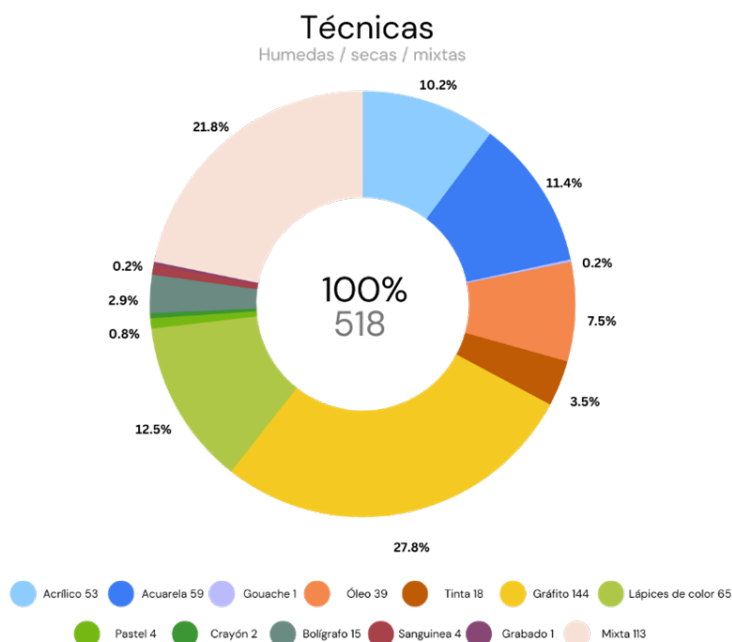
Para comprender mejor el porqué de estos números y como ellos explican la inclinación de los aspirantes por determinadas formas y medios de expresión, es pertinente describir lo más breve posible, la particularidad de cada técnica empleada, así como establecer las características y diferencias entre los géneros pictóricos y los movimientos o estilos artísticos en los que se inscriben o con los que dialogan sus imágenes.

Fase técnica

Históricamente han sido tres los dispositivos más empleados para la representación de una realidad, visible o imaginada: el dibujo, la pintura y el grabado. En términos precisos, dibujo y pintura no son equivalentes, aunque mantienen cierta relación de semejanza al representar gráficamente objetos sobre una superficie plana, existen entre ambos diferencias significativas, que tienen que ver con los recursos expresivos empleados en cada uno. En la pintura generalmente se recurre a la mancha y la pincelada, mientras que el dibujo utiliza la línea, el trazo y el sombreado sobre un soporte, habitualmente papel. Siendo

el grafito el medio más antiguo, popular y de fácil manejo, es común concebir al dibujo como la estructura básica de la obra, ya que suele preparar el camino para la pintura y proporcionar una idea preliminar o anticipar el concepto en la obra, por lo que la pintura es considerada generalmente como la ejecución o acabado del dibujo, mediante la incorporación de colores, texturas y materialidad. Aunque no es una condición restrictiva para pintar, saber dibujar permite tener una estructura sólida y mayor soltura en la obra.

Gráfica 39. Técnicas.



Elaboración propia.

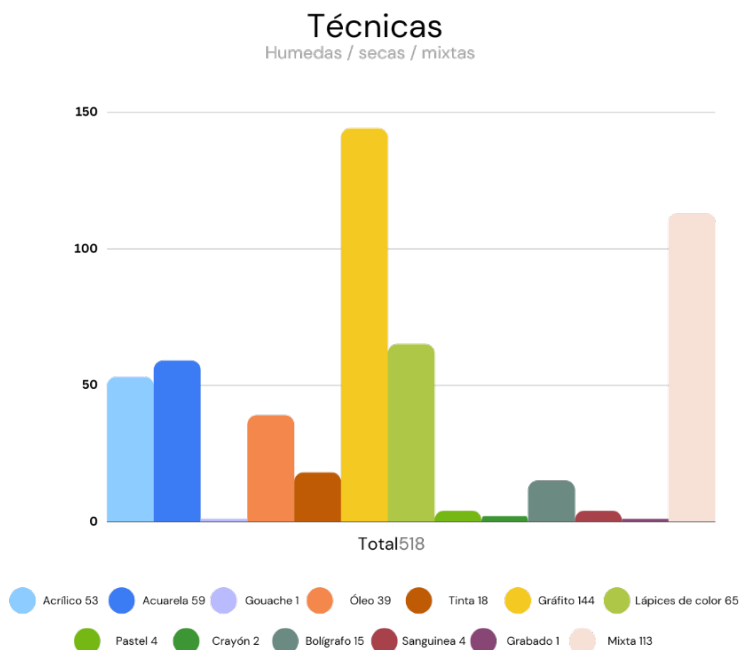
Entre los materiales más comunes para el dibujo se encuentran: el grafito o dibujo a lápiz, lápices de colores, bolígrafos, crayón, las sanguinas, el pastel, los rotuladores y el carboncillo; todos incluidos

dentro de las técnicas secas. Tal y como muestra la gráfica (arriba), de las 518 imágenes recibidas, 144 fueron realizadas en grafito, lo que representa el 27.8%, cifra comparativamente alta respecto de las otras técnicas. Esto se explica debido a que se trata de un material convencional, asequible, de manipulación casi instintiva y con el que se establece una indiscutible familiaridad; aprendemos los números y las primeras letras usando un lápiz y no cualquier otro instrumento, por lo que constituye, gracias a su notable autonomía expresiva, el medio ideal para iniciar el camino de la representación de formas y objetos mediante líneas y sombras.

En ese sentido, gran parte de las imágenes recibidas se asemejan más a ejercicios de búsqueda y experimentación de las posibilidades expresivas del material que, a trabajos bien ejecutados y consumados; en estas, no existe la menor insinuación de un segundo plano, muestran formas autocontenidas en fondos lisos, sin contexto. No parece haber preocupación alguna por incluir una narrativa o concepto definido a la obra, por lo que se limitan a la descripción gráfica de formas y objetos. Encontramos apuntes, bocetos, estudios anatómicos de elementos faciales o partes del cuerpo humano, representaciones de objetos y animales, paisajes, etc., en general se trata de imágenes que denotan habilidades precarias en la aplicación de la técnica del grafito, a la manera de un rito de iniciación o experimentación con las posibilidades expresivas propias del material. Con todo, hubo también una cantidad menor de imágenes en donde se advierte cierta inquietud por diferenciar planos mediante la calidad de línea o conseguir volúmenes empleando la sombra y los degradados; podría decirse que se trata de obras sin mayor argumento que el de un satisfactorio control sobre el material. En el extremo opuesto, un reducido conjunto de imágenes de buen dominio técnico, logran explotar todos los beneficios que ofrece el lápiz de grafito; mediante el uso de lápices de diferentes gradaciones, ya es posible reconocer en ellas, el gesto consiente de la mano adiestrada que registra una idea o discurso sobre la superficie

del papel, incorporando formas, texturas, planos, volúmenes y correcta representación de tamaños y proporciones.

Gráfica 40. Técnicas.



Elaboración propia

En cuanto a las otras técnicas secas inherentes al dibujo, los lápices de colores que usualmente se relacionan con materiales de arte para niños y el bolígrafo, representan después del grafito, la mayor frecuencia dentro de los materiales empleados debido a su accesibilidad y fácil manipulación. Si bien los lápices de colores son ideales para mezclar y crear diversos tonos, realizar gradaciones de color, variedad de matices y generar texturas, consiguen además los mismos efectos que el grafito: sombreados y definición de planos y volúmenes. Sin embargo, el análisis de las imágenes reveló que en estas técnicas concurren también diferencias significativas en relación al dominio del material y a la

calidad de las obras. Más allá de su supuesta sencillez, la creación de una imagen donde el color desempeña un rol protagónico, demanda cierto conocimiento sobre teoría del color e imaginación creativa, justo dos aspectos que no fueron identificados en todas las obras. Algunas de ellas usan el color basado en la percepción ordinaria de la realidad, es decir, vinculando las cualidades cromáticas de sus representaciones, con las de su referente objetual. Otras más recurren al rellenado de formas en tonalidades uniformes y sin gradaciones, trazados de líneas en una misma dirección que no persiguen la forma de los objetos, etc.

Dentro de las técnicas restantes: pastel, sanguina, crayón y grabado apenas se produjeron unas cuantas imágenes, pero ninguna con rotuladores, cuyo elemento gráfico principal es la línea usada en todas direcciones, mezclada con puntos para formar texturas y volúmenes; o con carboncillo, que se utiliza generalmente para hacer bocetos, dibujos de preparación y estudios de claroscuros. Aun cuando el carboncillo mancha fácilmente con tres gradaciones (blanda, media y dura) y posibilita cubrir grandes extensiones con trazos amplios, no fue posible identificar en las obras conseguidas con esta técnica, un buen uso en cuanto a la calidad de línea o en sus gradaciones respectivas, hablamos de nuevo de un incipiente manejo del material en la mayoría de los trabajos. Por su parte, dado que el crayón consiste en una mezcla de grasa animal, cera y pigmentos y por su naturaleza, aporta a los dibujos gran plasticidad y una amplia gama de posibilidades gráficas, este ha sido usado de manera muy similar al procedimiento del dibujo con lápices de colores, lo que denota cierta falta de conocimiento de sus particulares cualidades expresivas. Lo mismo aplica para los trabajos realizados con la técnica del pastel y podría explicar los motivos por los que ha resultado casi inadvertida en los porcentajes; ya sea por sus rasgos plásticos de cierta complejidad en su aplicación o por ser una técnica poco conocida por los aspirantes. Dentro de las técnicas artísticas, la técnica del pastel es la que posee menos adherencia al soporte, pero genera un efecto muy suave, opaco y similar a la tiza. Pero, entiéndase que estas observaciones no hacen referencia a la totalidad de las obras, pero si constituyen una tendencia más o menos generalizada.

Por otro lado, entre las técnicas húmedas de pintura tradicionales o más usuales que se recibieron, figuran en orden de mayor a menor frecuencia, la acuarela, los colores acrílicos, la pintura al óleo cuyas propiedades y características maleables le confieren un aspecto muy versátil, el dibujo a la tinta china y el témpera o gouache; a las que podemos agregar la aplicación conjunta de dos o más técnicas de las anteriores conocidas con el nombre de técnicas mixtas, como por ejemplo, el empleo de lápices de colores, tinta china y acuarelas, óleos y pastel, entre otras.

A diferencia de las técnicas secas, en las húmedas, los pigmentos se diluyen en un medio acuoso o aceitoso y los colores se aplican con ayuda de pinceles o brochas, por lo que a primera instancia y gracias a su plasticidad y maleabilidad, pudieran parecer sencillas y de fácil manejo, sin embargo, requieren de mucha práctica y buen control y dominio del material, uso racional del pigmento y conocimiento sobre la teoría del color evitando así, “ensuciar” los tonos. Tal es el caso de la acuarela, cuyos pigmentos se distinguen por la transparencia de los colores aplicados en capas sucesivas, generando tonos luminosos y donde los blancos o reservas son aportados por el papel; por lo que esta técnica exige, además de un trazo firme y seguro, una amplia comprensión del medio para evitar saturar los colores, pues cada pincelada sobre el soporte no puede ya borrarse. En la pintura acrílica los pigmentos se mezclan con una sustancia plástica o polímeros de acrílico que se diluyen con agua; de secado rápido, permite repintar encima en poco tiempo. Es un material relativamente económico y bastante fácil de manipular, por lo que resulta muy atractivo para quienes están iniciándose en la pintura. Por el contrario, la pintura al óleo, a pesar de ser una técnica muy frecuente y poseer características que la hacen muy versátil, exige mayor control y experiencia en su manipulación. Está compuesto por pigmentos y aceite de linaza por lo que posee un tiempo de secado más lento y alarga notablemente el proceso. Generalmente se utiliza creando sucesivas capas delgadas (pintura directa) lo que favorece la mezcla de colores en variadas combinaciones, permite transformar tonos y generar distintos efectos de claroscuros y

texturas. El gouache es una técnica de base agua y de efecto similar a la acuarela, pero tiende a generar tonos más densos y colores más opacos y sólidos, pero de secado rápido, por lo que requiere también experiencia y cierto control de la técnica. La tinta china en cambio, la cual se aplica con pluma o estilógrafos, es ideal para realizar imágenes monocromáticas o en tonos sepia.

El grabado por su parte, aglutina a aquellas técnicas de impresión en las que, con instrumentos afilados o medios químicos como ácidos, se delinean formas sobre una superficie llamada plancha o matriz a la que posteriormente se le aplica tinta y se transfiere por presión sobre un soporte, normalmente papel o tela, permitiendo la reproducción de una imagen. La matriz puede ser de diversos materiales: madera, linóleo o materiales sintéticos, metal (normalmente cobre o zinc), o piedra caliza. Los grabados se encuadran dentro de cinco categorías principales a las que se les conoce como técnicas de impresión:

1.- En relieve, en las que la imagen se consigue retirando material de la plancha o matriz, de modo que las zonas que quedan en el plano superior se corresponden con el dibujo y la tinta se aplica sobre esa superficie resultante, que es la que se imprime. Dentro de los grabados en relieve se incluyen la xilografía o grabado en madera, los linograbados y la estampación en caucho. En la xilografía, sobre una placa de madera se realiza un diseño y por medio de una gubia, se tallan las formas, dejando sin trabajar algunas zonas a las que posteriormente se les coloca tinta. El linograbado utiliza una lámina de linóleo, un material resistente más blando que la madera en el que se vacían formas utilizando gubias; al igual que en la xilografía, la superficie se entinta y la imagen se transfiere por presión, quedando impresas las zonas altas de la matriz y las líneas o material extraído, serán los blancos del papel.

2.- En el grabado en hueco, se realizan incisiones sobre una matriz y una vez realizado el dibujo se entinta la plancha y posteriormente se limpia, de modo que la tinta que queda al interior de los surcos grabados es la que se transfiere al papel.

3.- La calcografía, que comprende todas las técnicas de grabado sobre metal independiente del método de impresión usado o del modo en que se obtenga la imagen, ya sea realizando incisiones sobre la matriz de forma mecánica con una herramienta o, mediante un proceso químico por el que se eliminan capas de la superficie de la plancha. Algunos tipos de calcografía son el grabado al aguafuerte, la punta seca, la aguatinta, y la mezzotinta o grabado a media tinta.

Grabado al aguafuerte: Se aplica una capa de barniz a una plancha de metal (zinc o cobre). Luego el barniz se retira siguiendo el diseño dejando ver la plancha desnuda debajo. Al colocar la plancha en un baño de ácido, sólo se corroen las áreas donde el metal ha sido expuesto. A continuación, se entinta la plancha; se limpian los restos de tinta de su superficie y se dispone papel húmedo sobre la plancha; el papel y la plancha se pasan por una prensa y la tinta se transfiere de los surcos de la plancha al papel.

Aguatinta: En lugar de líneas, crea una variación de tonalidades. Se adhieren partículas finas de un material resistente al ácido (polvo de colofonia) a una plancha de impresión por el método de calor. Después se sumerge la placa en un baño de ácido, igual que en el proceso de aguafuerte. El ácido corroe el metal alrededor de dichas partículas y produce una trama granulada de diminutas formas circulares.

Punta seca: Las marcas se hacen directamente sobre una plancha de metal utilizando un instrumento de punta afilada como si fuera un lápiz para marcar líneas de incisión que van levantando crestas de metal en la plancha llamadas rebabas. A continuación, se entinta la plancha y se limpia, lo que hace que la tinta se acumule en las incisiones, así como debajo de las rebabas. Luego se dispone papel húmedo sobre la plancha y ambos se pasan por una prensa, de manera que la tinta se transfiere desde la incisión y la rebaba, produciendo una línea y aterciopelada.

Grabado al buril: Crea líneas precisas que se agrandan en el centro y se estrechan en los extremos. Las líneas de incisión se realizan sobre una plancha de metal desnudo utilizando un buril. Luego, se aplica tinta sobre la plancha y se repasa con un paño, de manera que la tinta se acumula en las incisiones. Se dispone papel húmedo sobre la plancha y se pasan ambos por una prensa, lo que hace que la tinta se transfiera de las incisiones al papel.

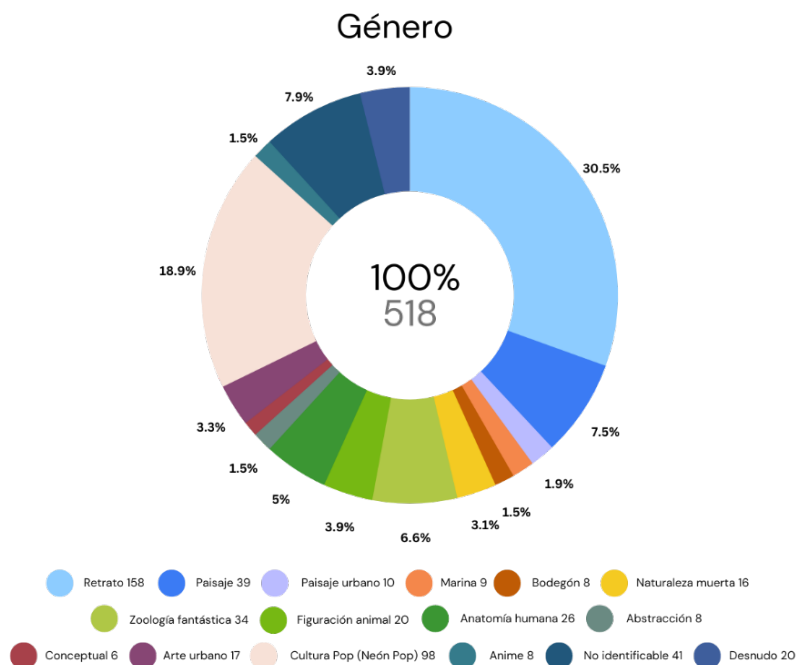
Media tinta: La superficie de una plancha metálica se raya uniformemente utilizando una herramienta dentada llamada graneador. A continuación, se utiliza el bruñidor, un instrumento metálico redondeado para alisar de manera selectiva ciertas zonas para que retengan menos tinta. Se dispone papel húmedo sobre la plancha y se pasan ambos por una prensa. Las áreas totalmente graneadas transfieren más tinta que las secciones bruñidas, lo que crea las características gradaciones tonales propios de la técnica.

4.- Monotipo o monotipia. Son impresiones únicas y singulares de efecto pictórico que se realizan a partir de una plancha lisa o cualquier soporte rígido (metal, vidrio o plástico) y que puede ser reutilizable. Como si se estuviera dibujando, se aplica pintura o tinta de impresión sobre la lámina y la imagen con el pigmento todavía fresco se transfiere después al papel presionando con la mano o mediante una prensa.

5.- En plano. Se distingue porque no utiliza plancha o matriz alguna, sino un tamiz o marco de seda por el que se hace pasar la tinta para imprimir la imagen, por esta razón, suele no considerarse dentro de los procesos del grabado. Entre los procesos de impresión en plano se encuentran la serigrafía o estampado, donde la imagen se crea recortando una plantilla o estencil de papel o lámina de plástico. Luego la plantilla se coloca sobre el tamiz y se aplica la tinta a través de la plantilla. La litografía por su parte es un procedimiento de impresión que consiste en trazar un dibujo utilizando tinta o lápiz grasos sobre una piedra caliza. Después se aplica una solución química para que la imagen grasa atraiga la tinta y las zonas en blanco atraigan el agua. Luego se transfiere la imagen al papel.

Los Géneros

Gráfica 4I. Géneros.



Elaboración propia.

En cuanto a los géneros abordados, el retrato ha sido el más recurrente con 158 obras, seguido según un orden descendente, por las imágenes relacionadas con la cultura Pop con 98; de paisaje 39; zoología fantástica con 34; anatomía humana 26; figuración y desnudo, ambos con 20; de arte urbano 17; 16 de naturaleza muerta; paisaje urbano con 10; 9 marinas; bodegón, abstracción y anime con 8; únicamente seis obras de arte conceptual y, 41 imágenes que no guardan ninguna relación con algún género en particular.

Es preciso diferenciar entre estilos artísticos, temas iconográficos y géneros pictóricos. Aunque el género suele ser similar o estar relacionado directamente con la temática de la obra, no son nece-

sariamente lo mismo. El género es un aspecto distintivo, una forma concreta que obedece a criterios formales y temáticos que facilitan la división o clasificación de la obra de acuerdo a su contenido y, a su vez, cada género puede contener, otros subgéneros. Las temáticas hacen referencia a los asuntos que trata la obra sin estar condicionadas por el género, en otras palabras, temas como el amor, la vida y la muerte son susceptibles de ser abordados indistintamente por los diversos géneros. Por su parte, el estilo artístico constituye una tendencia, un conjunto identificable de características que permiten agrupar obras y autores que comparten recursos formales, estéticos y técnicos como elementos constantes. Algunas veces el concepto de estilo se sustituye o se usa indistintamente por los de “corriente” o “movimiento artístico”.

Existen varias clasificaciones de los géneros de la pintura según criterios diferentes, por ejemplo, la de André Félibien (1667), quien distingue cinco categorías artísticas y las enumera según su rangos o jerarquía:

1.- La pintura histórica, que incluye a su vez la pintura mitológica y la religioso-alegórica, se caracteriza por tener como tema principal un hecho en particular, eventos pasados o contemporáneos, por ejemplo: batallas, conquistas, revoluciones, etc. Los personajes representados en este género cumplen un rol significativo (dioses, héroes, nobles) y despliegan una moraleja o mensaje ideológico, intelectual, etc. Por lo tanto, requiere de un conocimiento especial del autor para abordar el tema.

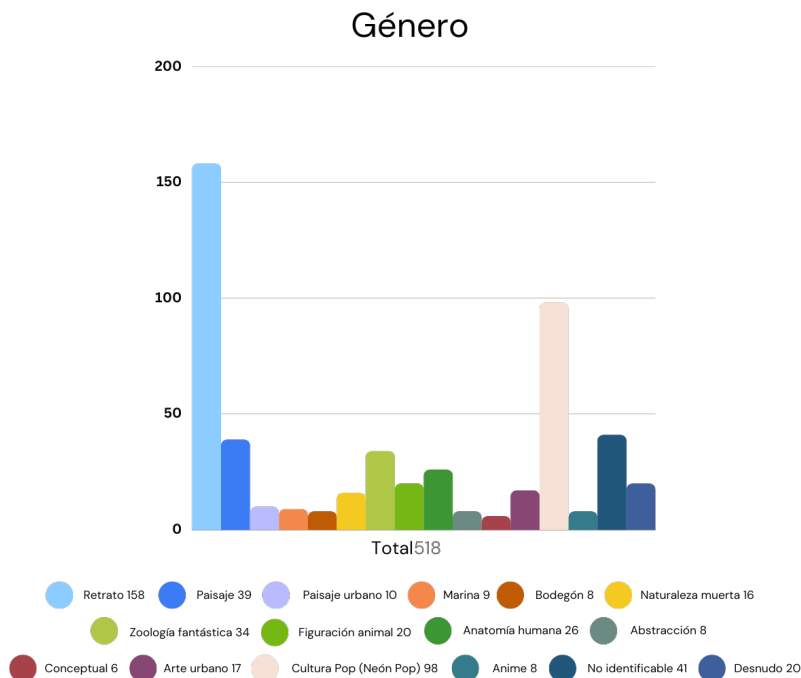
2.- La pintura costumbrista o las llamadas escenas de género, son representaciones de escenas de la vida cotidiana con personajes comunes y regularmente anónimos, en ambientes usualmente domésticos o rurales. La creación de este tipo de imágenes no requiere del conocimiento enciclopédico demandado por la monumentalidad de la pintura histórica, ya que sus temas son considerados simples y de fácil comprensión, sin embargo, pueden contener una alusión alegórica, un mensaje político, una denuncia social, un fin moralizante, etc.

3.- El retrato. Se caracteriza por la representación “exacta” de la apariencia física de un sujeto o varios. En este género se combinan la apariencia física, la condición social y económica (personajes importantes, reyes, príncipes, héroes políticos) y el carácter y la personalidad o estado espiritual o emotivo distintivo del personaje retratado. Cada época privilegiará diversas maneras de retratar, modificando aspectos de la representación en función del sentido, motivación y contexto, dirigiendo su atención en diversos protagonistas, ya sean miembros de la realeza (retrato de corte u oficial), héroes políticos, próceres, gurús de la vida social (artistas, burgueses, etc.), funcionarios del clero (retrato eclesiástico de papas y monjes), personajes de la vida cotidiana y/o marginados de la sociedad (mendigos, locos, borrachos, enanos, prostitutas, etc.).

4.- El paisaje, como representación de la inmensidad de la naturaleza, de vastas superficies y espacios abiertos que mantienen una distancia considerable con el sujeto (pintor-espectador). Por lo tanto, la figura humana generalmente no aparece o se halla en pequeño tamaño. Al igual que en el género costumbrista y el bodegón, la pintura de paisaje no se limita a su mera reproducción, sino que puede realizar también alusiones alegóricas.

5.- En el bodegón o naturaleza muerta se exhiben objetos o elementos naturales en espacios interiores, regularmente sobre tableros o nichos. En este género, el artista elige determinados objetos para dotarlos de un sentido particular. El ejemplo de bodegón que supera la mera representación de objetos, es llamado vanitas, y se conforma por cráneos, relojes, velas, arreglos florales, etc., mismos que acentúa el simbolismo sobre la transitoriedad y la fugacidad de la vida.

Gráfica 42. Géneros.



Elaboración propia.

Otra clasificación distinta, en la que también es notoria la ausencia del desnudo como temática histórica recurrente, registra los siguientes géneros y su derivación en subgéneros:

Histórico: Religioso (por mucho tiempo considerado el más importante), sacro, mitológico (recuperación del mito clásico desde un punto de vista literario), alegoría, relatos literarios.

Figura humana: Retrato (individual o grupal), autorretrato.

Paisaje: Urbano, vistas panorámicas, marina, paisaje estelar, lunar, aéreo y paisaje onírico.

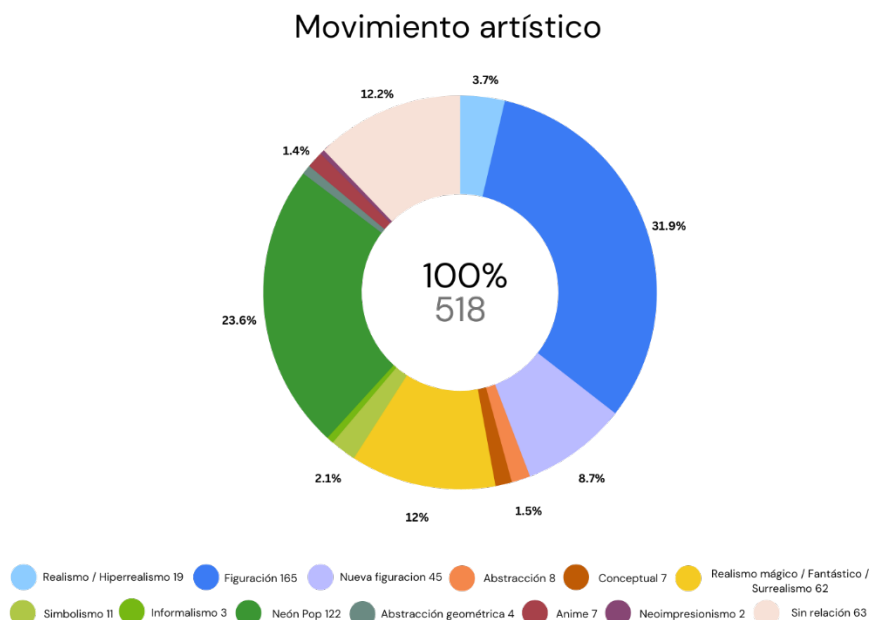
Naturaleza muerta: Bodegón, *vanitas* y *memento mori*.

Costumbrista: Escenas de género.

Animalista.

Estilo, escuela, corriente, tendencia o movimiento

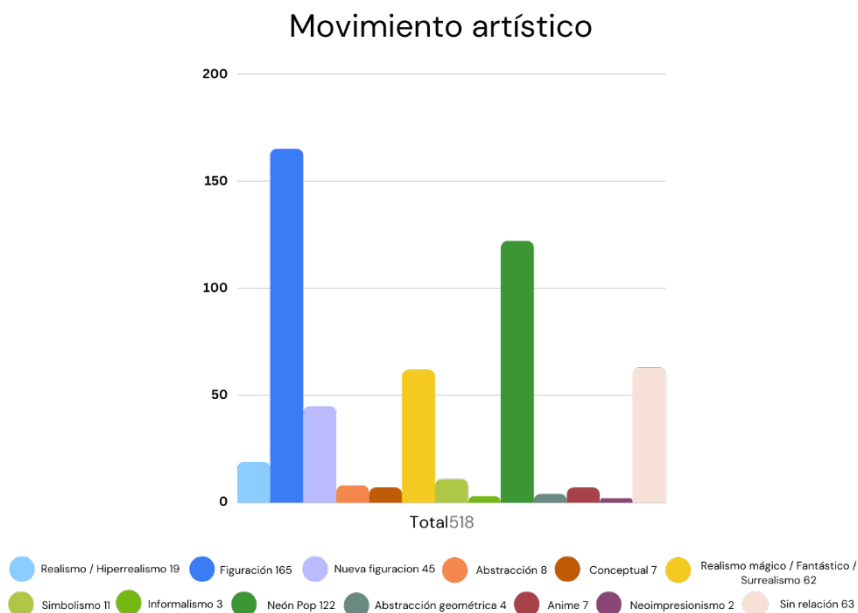
Gráfica 43. Movimiento artístico.



Elaboración propia.

Respecto a los estilos, escuelas o movimientos artísticos identificables en las imágenes enviadas, se encontró que las obras figurativas son las que tiene mayor aceptación con 165, seguidas inmediatamente después por aquellas que retoman un estilo Neo-pop con 122; 62 abordan el realismo mágico o están cercanas al surrealismo; 45 de nueva figuración; 19 imágenes realistas o hiperrealistas; dentro del simbolismo 11; 8 en abstracción; anime 8; 6 obras de corte conceptual; 4 de abstracción geométrica; 3 en informalismo; 2 de factura neoimpresionista y las 63 restantes, sin aparente relación o diálogo con los movimientos artísticos conocidos.

Gráfica 44. Movimiento artístico.



Elaboración propia.

A partir de la irrupción de las vanguardias históricas y el cuestionamiento a las nociones de arte y lo artístico, las categorizaciones tradicionales sobre los géneros de la pintura dejaron de ser operativas, demostrando ser insuficientes para albergar y clasificar las propuestas que las prácticas artísticas emergentes generaban en su búsqueda de nuevas temáticas, lenguajes formales y conceptuales alternativos, caracterizados por la experimentación y la inclusión de materiales insospechados en la construcción de la obra. Algunos de estos géneros que no figuraban en los periodos del arte clásico y académico, los advertimos directamente relacionados en la actitud de ruptura con la tradición y el rechazo del naturalismo en el arte propios de la modernidad, las posvanguardias, la posmodernidad y el arte contemporáneo.

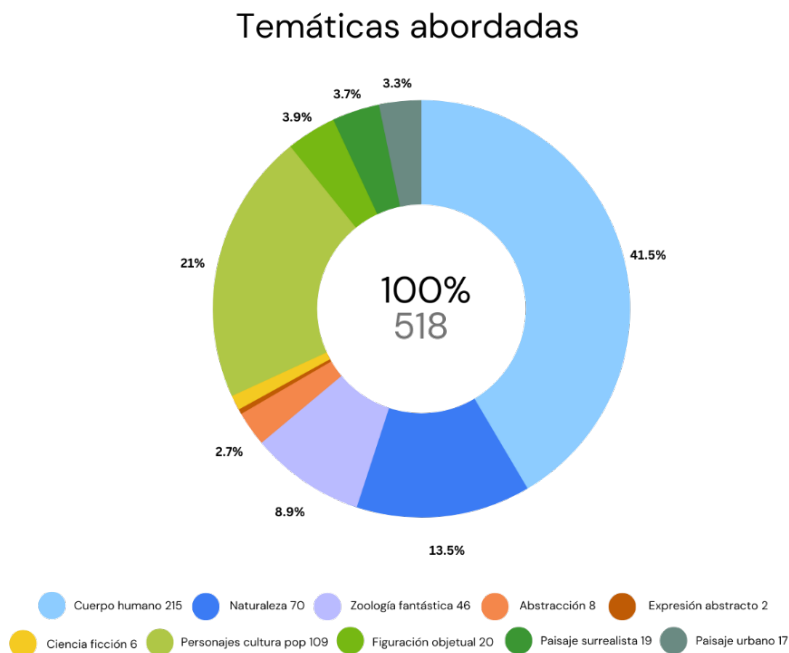
Movimientos como la abstracción, los conceptualismos, los motivos iconográficos de la cultura pop, el arte urbano, la estética del cómic

o el manga con sus relatos de hechos ficticios y fantásticos, los formatos digitales, virtuales o algorítmicos, etc., fraguaron fórmulas inusuales de representación y con ellas, la necesidad de establecer otros géneros dentro del lenguaje plástico. Este espíritu de provocación y autonomía, ya identificado plenamente con los impresionistas y más tarde, en 1885, con el *Art Nouveau* (primer estilo artístico verdaderamente moderno), se mantiene en posteriores movimientos como el simbolismo, el sintetismo, el neo y el postimpresionismo y la secesión de Viena.

A partir de 1900, el *fauvismo*, expresionismo, cubismo, futurismo, sincronismo, orfismo, rayonismo, suprematismo, constructivismo, pintura metafísica, vorticismo, dadaísmo y neoplasticismo, continúan en su exploración de nuevas formas de representación, y, desde 1918, la *bauhaus*, el *art déco*, el muralismo mexicano, el realismo mágico, el surrealismo y el realismo social. Después de 1945, surgen la abstracción orgánica, el arte existencialista, el outsider art, el informalismo, el *funk art* y la abstracción postpictórica. Más allá de las vanguardias, en la década de 1960: expresionismo abstracto, *art & language*, arte conceptual, el movimiento *fluxus*, los acontecimientos o *happenings*, *environment* o arte ambiental, arte cinético, minimalismo, neo dada, *op art*, las *performances*, arte pop, el posminimalismo, arte psicodélico, videoarte, nuevos realismos. En los 70: Arte povera, arte ASCII, la *bad painting*, el *body art*, libro-arte, arte feminista, la instalación, el *land art*, fotorrealismo o hiperrealismo. Década de 1980: Arte digital, *graffiti*, arte postconceptual, neoexpresionismo, arte sonoro, transvanguardia, videoinstalación, crítica institucional y en los 90, el arte corporal, arte digital, *net art*, *new media art*, arte electrónico, arte relacional, neo-pop, fotografía artística y conceptual. El nuevo siglo trajo consigo la recuperación del arte urbano o *street art*, arte y naturaleza, el arte-conferencia y la video performance; además de formatos en los que la tecnología juega un papel primordial como el post-internet, el arte virtual, el arte autogenerativo, el algorítmico, arte resiliencia y la inteligencia artificial.

Fase temática (pre-iconográfica)

Gráfica 45. Temáticas.



Elaboración propia.

De acuerdo a lo que muestra la gráfica, los tópicos presentados han sido clasificados en 10 grupos generales, considerando la tendencia, sus aspectos distintivos y las características formales de las obras. El porcentaje más alto pertenece a las 215 imágenes que abordan el cuerpo humano como motivo de la representación; enseguida están los personajes relacionados con la cultura y la estética pop y *neo-pop* con 109; con temas de la naturaleza 70; zoología fantástica 46; figuración objetual con 20; al paisaje surrealista le corresponden 19 y al paisaje urbano 17; 6 en el ámbito de la ciencia ficción, y finalmente, aunque no se consideran rigurosamente temáticas, sino movimientos

artísticos, 8 imágenes dentro de la abstracción y 2 más con un estilo expresionista abstracto.

A su vez, en algunos grupos es posible identificar subdivisiones temáticas o asuntos específicos cuyas características permiten agrupar las obras en virtud de sus recursos formales. Dentro de la temática referente al cuerpo humano son comunes las representaciones de figuras tanto femeninas como masculinas, desnudas o ataviadas, pero sin ninguna referencia a un contexto o segundo plano; figuras de cuerpo entero, medio cuerpo, torsos y estudios anatómicos como rostros de frente o de perfil, elementos corporales representados de manera aislada, manos, ojos y cejas, labios, etc. En contrapeso con este tipo de imágenes, están las obras en donde el cuerpo es ubicado en actitudes y situaciones específicas, ya no como formas autocontenidas que gravitan en el espacio de la representación, sino como figuras que dialogan con un entorno concreto e identificable (interiores de habitaciones, calles, ciudades, espacios abiertos y ecosistemas) y que revelan la intención de sus autores de crear un relato o narrativa mediante la inclusión de otros elementos además del propio cuerpo, o bien, mediante el uso de conceptos más elaborados que descansan en signos o símbolos. Cabe destacar que en ambos casos existen desemejanzas respecto a la calidad de las obras y las formas de la representación, desde imágenes cuyas características recuerdan a los dibujos infantiles por su grado de esquematización, hasta obras de un elegante realismo y excepcional manejo de los planos, volúmenes, formas y proporciones, aunque representan una menor cantidad en relación con las primeras.

Con todo, las temáticas abordadas expresan ideas referentes a la soledad, la angustia y el dolor, la muerte, el poder y la riqueza, la violencia de género y la inseguridad, el abuso infantil, el amor romántico y el erotismo, lo andrógino, la noche, el hombre y su relación con la naturaleza, adicciones y la dependencia a la tecnología. En otro subgrupo en donde el asunto es también la figura humana, asoman con significativa propensión las referencias a obras conocidas y que forman parte del imaginario colectivo, hablamos de recreaciones y plagios

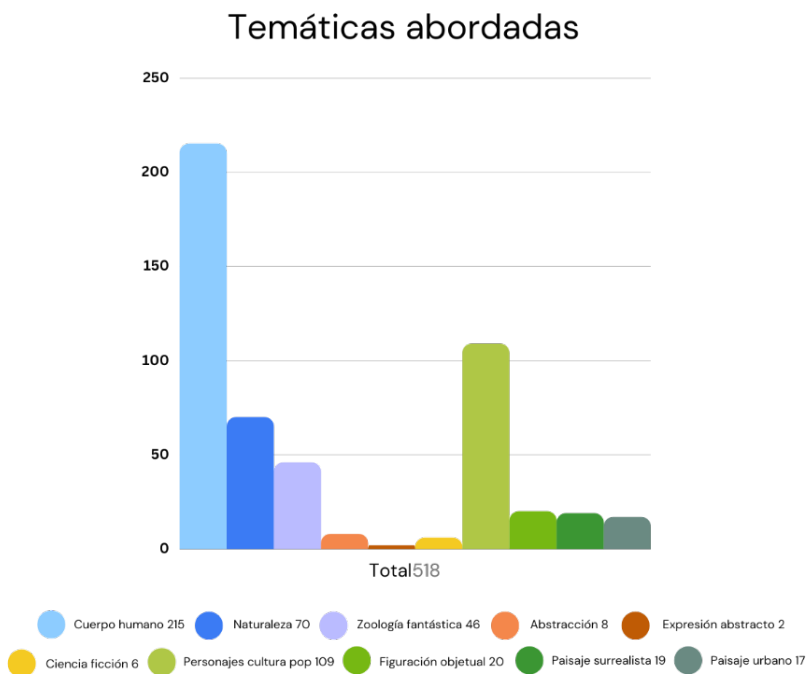
de obras como la *Gioconda*, *La joven con el arete de perla* de Vermeer, los ángeles de la *Madona Sixtina* de Rafael, la cabeza del *David* de Miguel Àngel, *San Sebastián* de un grabado de Durero, el *Nacimiento de Venus* de Botticelli, etc., entre otros personajes religiosos y figuras mitológicas.

Entre las imágenes vinculadas a la cultura pop, los referentes inmediatos son los cómics, las películas, los programas de televisión, la publicidad y series de las plataformas de *streaming*: *Batman*, *Spiderman*, *Deadpool*, Capitán América, la máscara, Maléfica, *The Joker*, las bananas de Warhol, figuras de *Funko Pop*, Chespirito, Frida Kahlo, Michael Jackson, The Beatles, el payaso *Eso*, Mickey Mouse, la Catrina, el Depredador, calaveras del día de muertos, el vampirismo, Santa Claus y la Coca Cola, etc. Mientras que en los temas de la naturaleza tenemos las olas del mar, escenas con acantilados y nubes, alboradas y puestas de sol, praderas, bosques y desiertos, el exotismo de la selva y paisajes ordinarios, frutas, flores, perros, cabezas de gato, peces, águilas, caballos, elefantes, osos, pavorrales, medusas, ranas, salamandras y todo tipo de fauna. Para la zoología fantástica: Animales que se funden con figuras orgánicas y de la naturaleza a la manera de bodegones o naturalezas muertas; cuerpos humanos con cabezas de algún animal o animales mitológicos e imaginarios.

En la figuración objetual los motivos son también diversos y variados, se pueden apreciar imágenes de marca como tenis y diseños de autos, copas y botellas de champagne o tequila abocetados, muñecas, máscaras, diamantes, billetes y monedas, encendedores, celulares, jeringas, esferas, interruptores de luz, anclas, llantas, espejos. Dentro del paisaje urbano vemos edificios que se perfilan entre un cielo cubierto de nubes grises, calles desiertas con sus casas proyectándose en perspectiva central o lateral, fachadas de haciendas, iglesias o viviendas con sus patios, postes y luminarias, semáforos, banquetas, pagodas chinas. Y, en el rubro de la ciencia ficción, viajeros y naves espaciales, *aliens*, *cyborgs*. Por último, en el paisaje surrealista, se encontró que existen, lo mismo que en la descripción de los géneros

pictóricos, distintos criterios formales y temáticos en la construcción de las obras, y, sin embargo, en todas ellas la constante es la intención de trascender la realidad a partir del uso de lo incoherente, absurdo e irracional, lo onírico o fantástico y lo ilógico e imaginario.

Gráfica 46. Temáticas.



Elaboración propia.

Capítulo IX

SEGUNDA ETAPA. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE LOS ESTUDIANTES AL EGRESAR DE LA CARRERA DE ARTES VISUALES PARA LA EXPRESIÓN PLÁSTICA

En esta etapa analizamos 63 obras elaboradas por estudiantes que están por egresar de la carrera de Artes Visuales para la Expresión Plástica de la Universidad de Guadalajara entre 2020 a 2022. En estas predominan los retratos, el paisaje y la naturaleza muerta o vanitas. Los retratos, a diferencia de los analizados en la primera etapa, no se circunscriben a la mera descripción fisionómica de los retratados, tampoco buscan representar a una sola persona específica, sino que parecen introducirse en paisajes interiores simbólicos y oníricos. Por su parte los paisajes tampoco representan un sitio específico que resulte familiar al espectador, más bien parecen una invitación a emprender un viaje fantástico a través de paisajes imaginados.

Las naturalezas muertas y bodegones, son piezas cuyo sujeto es un arreglo de objetos inanimados. Por lo general, estos artículos son colocados sobre una mesa y suelen incluir objetos orgánicos como fruta y flores combinados con artículos para el hogar como cristalería y textiles. Los bodegones que se analizaron en algunas obras pertenecen al *Memento Mori* o “recuerda que morirás” un género de pintura que combinan flores con objetos como cráneos humanos, velas y relojes de arena volcados como un comentario sobre la naturaleza fugaz de la vida. En esta segunda parte se han considerado los mismos aspectos para interpretar los análisis de las obras que la primera etapa de la investigación, a decir: 1.- Fase técnica. Identificación o catalogación: el género, estilo, corriente, tendencia o movimiento, técnicas. 2.- Fase temática (pre-iconográfica). Es el primer nivel de reconocimiento de la imagen o nivel denotativo, 3.- Método iconográfico (gramática formal), y 4.- Nivel de realidad y función pragmática de la imagen, en función de lo que se plantea en las siguientes tablas.

1.- Fase Técnica

Los géneros

Recordemos que el género en las artes obedece a un aspecto distintivo de la obra y a criterios formales y temáticos a partir de los cuales se suelen dividir las diversas artes. Entre los géneros pictóricos más comunes que se encontraron en esta segunda fase se pueden mencionar: el retrato, autorretrato, desnudo, bodegón, vanitas, paisaje, marina, pintura religiosa, costumbrista, pintura abstracta, pintura mitológica, alegoría, pintura histórica, de género, entre otras más.

Estilo, escuela, corriente, tendencia o movimiento

El estilo, escuela, corriente, tendencia o movimiento en que se pueden inscribir las obras analizadas o establecer un dialogo o relación intertextual a partir de los elementos temáticos, formales, compositivos y técnicos más frecuentes pueden ser el realismo, figuración, informalismo, arte conceptual, arte objeto, fauvismo, expresionismo,

cubismo, futurismo, abstracción, constructivismo, suprematismo, dadaísmo, Surrealismo, *Art Déco*, Expresionismo Abstracto, Arte Pop, Arte cinético, *Happening*, Arte povera, *Land art*, Hiperrealismo, minimal, arte urbano o *Street art*, Video arte, arte Instalación, performance, artivismo, artes relacionales, experimentación, impresionismo, arte digital, *net art*.

Entre los paisajes, los retratos y las naturalezas muertas analizadas podemos observar que hay una fuerte tendencia a incorporar elementos que los vinculan al surrealismo y al movimiento de arte oscuro o *dark art movement*, ya que en varios cuadros predominan fondos oscuros con colores negro y rojo, y que representan el tema de la muerte o el misticismo: en estos cuadros no hay una referencia a la realidad o a una escena cotidiana, sino que simbolizan escenarios misteriosos, combinando expresiones de miedo o terror. El vínculo con el surrealismo se puede establecer a través de algunas de sus características, principalmente aquellas que tienen que ver con la proximidad con el subconsciente representando realidades absurdas, oníricas o fantásticas en las cuales se proyectan mitos, sueños o fantasías de los autores, como un salto introspectivo y como una liberación de aprisionamiento existencial.

En ese sentido se pueden reconocer obras con referencias al simbolismo porque no están supeditadas a la realidad de su momento, ni la describen, sino que representan simbólicamente emociones provocadas por la experiencia o estados psicológicos ante la muerte, además encontramos elementos relacionados al misterio y ocultismo, el amor, la sexualidad, la decadencia y el libertinaje.

La mujer es un tema recurrente tanto en pintores masculinos como femeninos. Aunque analizamos algunos retratos femeninos figurativos, en la mayoría está representada simbólicamente de forma abstracta, o como alusión. La mujer vampiro que muestra sus colmillos listos para atacar, propios de la representación de la mujer fatal y compleja, o rostros femeninos envueltos en formas geométricas que se convierten en repeticiones envolventes y con mucho movimiento, produciendo

efectos ópticos hipnotizantes en las partes que se corresponden al pelo e indumentaria, como un diálogo con el arte óptico, estilo de arte visual que utiliza ilusiones ópticas e invita al espectador a participar para captar el efecto. Las obras de arte óptico usualmente son abstractas, sin embargo, extraña mucho que ese efecto se aplique al retrato femenino, ya que suele utilizarse más en el arte abstracto y no en el figurativo y menos a un retrato. La mujer como alusión a la dualidad: oscuridad/luz, noche/día.

Varias obras analizadas tienen su origen en el subconsciente representando *arrealidades* oníricas o fantásticas en las cuales se proyectan mitos, sueños o fantasías de los autores, como un salto introspectivo y como una liberación de aprisionamientos existenciales. De la mano de lo onírico y muchas veces dialogando con este, encontramos lo fantástico, representando elementos sobrenaturales, creando una ruptura con la realidad pues se aleja de leyes físicas o normas convencionales para dar lugar a la fantasía, lo ilógico y fantástico derivado de sueños o pesadillas.

El paisaje es un tema recurrente en las piezas analizadas, compite en relevancia con el retrato, e incluso es frecuente encontrar pinturas en las que se mezclan ambos. Hay paisaje que hacen referencia a lugares conocidos por el artista e incluso podría decirse que fueron creados a partir de fotografías o son representaciones de espacios reales. Pero es más recurrente la creación de paisajes a partir del mundo interior del artista, y eso lo vincula con el paisaje fantástico, aquel que no parte de una existencia real, sino que se origina en la imaginación del artista. Dentro de este género hay dos formas de concebirse. Una muy radical ya que tiene un nivel bajo de iconicidad con respecto a la realidad, y hace referencia mínimamente a esta, y la otra onírica, en tanto que su existencia surge de sueños o la imaginación del artista. Podemos identificar seres humanos perfectamente representados en paisajes imaginados que rompen con cualquier lógica, o seres fantásticos, mágicos e irreales, con personajes apacibles dentro de paisajes marítimos, respirando como si fueran peces, hongos y formas orgáni-

cas marinas, peces con tres pies, una especie de medusa con patas, o seres con rasgos humanos y rostros de animales entre otros recursos iconográficos que hacen un espacio que podemos reconocer, pero con personajes nunca vistos.

Al ser paisajes oníricos y fantásticos se pueden establecer relaciones con el surrealismo y con el realismo fantástico. Al primero porque hace referencia a temas derivados de la fantasía onírica del autor y porque incluye elementos arrearles, que superan o van más allá de la realidad y se estructuran a partir de recursos psíquicos relativos a lo imaginario, al inconsciente o lo irracional, vinculado también a los sueños. Al realismo fantástico porque es una creación imaginaria pura, en donde lo fantástico parte de imágenes reales, pero solo se concibe dentro de un orden irracional y funda una nueva realidad y nuevo orden con personajes inesperados que surgen de la imaginación del artista en espacios reconocibles y familiares, en un intento de redescubrir la realidad, en este caso la del autor, en una necesidad de unir lo racional con lo irracional.

Las técnicas

Las técnicas que predominan en las obras analizadas son: linograbado sobre papel, óleo sobre lienzo y sobre tela, tinta acrílica sobre papel, acuarela y tinta china sobre papel, lápiz de cera y gis pastel sobre papel, acrílico al óleo y técnicas mixtas. Predomina en las obras el uso del óleo sobre tela. Algunas están ejecutadas con mucha delicadeza, se percibe un excelente manejo técnico del óleo y de las formas, el volumen y la textura, se percibe visualmente el lento trazo fino, que no deja ver el movimiento de la mano para trazar las líneas. Vemos pinceladas muy finas para definir las formas y los personajes, el lento trazo de cada línea para crear las formas orgánicas oníricas, formas delineadas con tonos oscuros de cada color para crear contornos y definir los personajes y planos para crear una suerte de perspectiva aérea. Para enfatizar la perspectiva, se utilizan pinceles y pinceladas que van desde la más fina y delicada hasta la más gruesa. Estos dos elementos se enfatizan

en algunos de los personajes mientras en otros se perciben formas más planas. Algunas piezas se trabajan con una capa de gesso que se alisó para darle la textura suave del fondo y perder el entramado de la tela.

En algunas obras se destaca al personaje principal o al más importante en términos de tamaño, representado con mucho detalle y nitidez. También se puede apreciar la destreza que han logrado los estudiantes para crear fondos difuminados con gran detalle y veladuras que se logran colocando finas capas de pintura, o bien, con bastante carga, evidenciando el trazo del pincel, combinando trazos firmes y pinceladas de pintura magra o pinceladas finas logrando describir y resaltar con detalle la textura producida por las distintas capas de pintura húmeda y pincel seco o por alguna espátula o raspado de la superficie.

Hay obras que combinan pinceladas libres y gestuales, sin grandes empastes, pero muy expresivas, mientras que, en la representación de la figura, se ha empleado un tratamiento más delicado con finas pinceladas en la obtención de las formas y los volúmenes. El lápiz a la cera o crayón se aplican con trazos gruesos y firmes sobre papel, evidenciando el movimiento de la mano, propio del expresionismo. No se busca el detalle, ni en las figuras humanas ni en las formas, sino sólo acentuar el movimiento y las cualidades texturales.

Respecto a la técnica de la acuarela, esta se utiliza sola o combinada con tinta negra. Se puede observar que en algunas obras el conocimiento de la técnica está bien aplicada, ya que no aparecen escurrimientos y se logran cierta transparencias y veladuras, combinando algunas veces, trazos finos de tinta negra para delinear los bordes de la figura. Sin embargo, se perciben también algunos titubeos y errores al utilizar algunas técnicas como la acuarela y la tinta china sobre papel. Hay retratos ejecutados con estas técnicas en los que aparecen escurrimientos no controlados en los que se aprecia cierta transparencia en los ropajes y el adorno del pelo, pero el rostro es plano y sin transparencias. Hay sin embargo la búsqueda por dialogar con el *op art* o arte óptico al incorporar pinceladas finas para crear figuras geométricas

como triángulos y rectángulos, volúmenes y texturas que parecen tener movimiento concéntrico.

Es frecuente el uso del acrílico sobre tela y sobre papel. Mayormente se trabaja con pinceladas gruesas y cargadas. En algunas obras no se percibe la intención de definir el detalle ni el volumen del rostro o los objetos, los cuales apenas aparecen esbozados o en siluetas recordadas por lo que no hay intención de lograr un efecto hiperrealista en la representación de objeto o personas, pero se enfatiza alguna parte del cuerpo, como los ojos, los cuales se detallan en su forma y su textura, utilizando un pincel fino para definir cada pestaña y las pupilas; los ojos son los que evidencian la dirección de la luz, ya que las formas son planas y con poco volumen y textura.

Algunas piezas utilizan técnicas mixtas para crear diversas texturas como elemento formal primordial en la obra. Se mezclan la acuarela con el puntillismo para crear capas semitransparentes con colores puros que producen tonalidades que van de la aguamarina al verde, el rojo y, también, diversas formas orgánicas y texturas. La mezcla de colores con la misma gama cromática provee a la imagen un aspecto delicado y sutil. El puntillismo se mezcla con finos goteos o técnica *dripping* y esparcimiento de pintura para enfatizar las texturas, además se utilizan pequeñas pinceladas para crear algunas líneas y contornos de árboles, flores y diversos objetos. También encontramos construcciones gráficas de aparente simpleza, realizadas con tinta acrílica que nos recuerdan más a un dibujo o viñeta para ilustrar publicaciones infantiles, realizadas sobre fondos lisos y blancos del papel, en el que se percibe su tonalidad y textura natural.

2.- Fase temática (pre-iconográfica)

Los temas que predominan en las obras analizadas son el paisaje y retratos realistas, simbólicos y surrealistas, el retrato femenino oscuro y erotizado, retratos infantiles, hombres y mujeres interactuando en paisajes contruidos desde un imaginario simbólico y arreal, viñetas y dibujos de personajes casi infantiles con características pueriles cons-

truidos con una alfabetidad visual elemental y simple que sugieren la intención de ilustrar publicaciones infantiles.

Los retratos de mujeres, hombres y niños en distintas posiciones e intenciones, representadas de forma realista, surrealista o simbólica, no tienen la intención de describir un prototipo de mujer mexicana o de la región, ni los vestuarios ni los rostros parecen referirse a esta. Extraña constatar que la mujer es representada simbólicamente, casi siempre es muy joven de rasgos finos y caucásicos pero enigmática. Observamos mujeres sentadas con el rostro cubierto por una careta naranja en la que se mezclan rasgos humanos y zoomorfos, la piel pálida y rosada y de algunas partes de su cuerpo como el rostro, las manos y las piernas desnudas de las que brotan formas orgánicas y verdosas semejantes a algas. Los vestidos hacen referencia a la cultura oriental porque llevan un kimono azul ultramarino con estampado de pequeñas flores blancas y aves de color rosa y blanco.

Hay obras en las que se describen a hombres y mujeres interactuando en espacios cerrados, pero estos personajes no parecen representar a alguna pareja en particular, sino lo que simbólicamente es la relación de pareja. Por ejemplo, en una pintura vemos al centro de una amplia habitación, dos personajes, hombre y mujer, contemplan un envoltorio que ella sostiene sobre sus brazos. Él posa su rodilla derecha sobre el suelo y su pierna izquierda en ángulo recto; ella, sentada sobre gruesas mantas forma un hueco entre sus piernas separadas. El hombre acaricia el envoltorio con una mano, lleva puesta una túnica con adornos en el cuello y encima una capa oscura con decoraciones de rombos que se repiten a lo largo y ancho de la tela; en su frente una cinta, y un gran pendiente en su oreja. De su pelo negro surgen alas que caen sobre su espalda. Ella usa un vestido de mangas abultadas, aretes de cuentas y diadema en su frente. Su cabellera es clara y larga. La pared trasera es cubierta por telas decoradas con motivos geométricos y un grueso cortinaje apenas entreabierto para dejar ver en el horizonte montañas, pinos, las estrellas y la luna en fase creciente.

Los retratos simbolistas combinan o mezclan elementos surreales, lo evidenciamos en una pintura en la que se puede ver sobre un fondo en tonos rojos, rosas y azules que destacan la figura de una mujer joven, aunque de edad indeterminada. Se presenta de costado y sólo se muestra la mitad de su cuerpo, de la cabeza hasta la cintura. Su cabeza gira hacia su lado izquierdo y su mentón descansa sobre su hombro, mismo que esconde su boca. La mujer mira fijamente hacia el espectador y lleva el pelo recogido hacia arriba, formando una especie de moño sobre su nuca. Su rostro parece haber sido maquillado en dos colores, blanco y azul. Su piel es verde y saturada de pequeños puntos o brotes. De su columna vertebral y del anverso de su brazo visible, surgen puntas afiladas que recuerdan la espina dorsal de un pez. Su mano derecha que asoma ligeramente sobre su brazo izquierdo posee la apariencia de una enorme tenaza. Además, su antebrazo está rodeado de filamentos que terminan en punta. A su alrededor, revolotean extrañas formas animadas semejantes a medusas rojas.

Otros retratos representan a la mujer fatal, erotizada, vampiresa, oscura y con múltiples facetas. Lo podemos reiterar en una pintura en la que se describe a una mujer joven, de unos 30 años, su cuello un tanto alargado, tiene al centro una boca abierta con colmillos de vampiro dispuestos a atacar. Su rostro está conformado por otros dos rostros de ella misma, pero solapados, creando una sensación de movimiento y acoplamiento de los dos rostros capturados en el segundo. La expresión de la mujer representada es seria y desconfiada ya que mira de soslayo al espectador. Del lado derecho se representa a la misma mujer con el pelo recogido con una coleta sostenida por tres argollas, y el rostro del lado derecho lleva el pelo suelto para enfatizar las diferentes facetas de personalidad del personaje.

Hay algunos retratos en que se hace referencia a enfermedades virales y al futuro poco prometedor e incierto a través de niños. En una obra vemos una calle de piso de tierra, sobre ella camina solitario un niño de entre ocho y diez años de edad, no se muestra de cuerpo entero, sino desde sus muslos hasta la coronilla de la cabeza. Lleva

puesta una camisa verde de manga larga y unos pantalones azules; con su mano derecha sostiene un pequeño tanque de oxígeno y con la izquierda dirige la manguerilla hacia su boca, la cual se encuentra oculta, lo mismo que sus demás elementos faciales, detrás de un cubre bocas azul de grado médico; sólo son visibles sus orejas y una ligera parte de su ceja izquierda. Detrás de él, en la calle que se extiende a lo lejos y en la que ha crecido hierba, distinguimos a los lados, las banquetas, los árboles sobre la acera, los postes de la energía eléctrica y algunas casas que parecen no tener puertas, sólo ventanas.

Algunos personajes son distantes y absortos, ensimismados en su propia existencia que interpele al espectador como cuestionándole, pero no parece tener intención de establecer diálogo alguno con él. Vemos un personaje de ojos redondos, cejas negras y tupidas que mira al espectador con una expresión entre ausente y afligido. Los ojos están muy separados uno de otro y no se aprecia nada más que su cabeza ovalada y los rasgos faciales. Sus mejillas parecen estar ruborizadas y apenas es reconocible su nariz, insinuada por una delgada línea quebrada. Dentro del medio círculo ubicado en su cabeza, vemos tuberías, cables, pantallas, medidores, calibradores, diversos instrumentos o artefactos mecánicos y dispositivos tecnológicos en una intrincada red de conexiones que hacen funcionar ese complejo maquina, y, al frente de un control de mando, otro personaje minúsculo pero parecido al anterior, manipula dos palancas. Su actitud es decidida y el ceño fruncido en su cara le otorga un gesto de autoridad. No es posible identificar el espacio en que se encuentra, ya que el fondo lo constituyen infinitas líneas azules entrecortadas y dispuestas en sentido vertical.

En algunos paisajes realistas se observan extrañas formaciones de montañas cubiertas de nieve destacando un cielo azul oscuro parcialmente encubierto por la fresca bruma de una tarde invernal, hay parajes con vegetación formada en su mayoría por hierbas y matorrales, de donde surgen figuras femeninas de piel clara y facciones finas, vestidas con ropajes sueltos de colores intensos como púrpuras y violetas. En otros paisajes surreales y simbolistas interactúan humanos y anima-

les, un pez que levita a escasa distancia del suelo, junto a una figura humana parada sobre el segundo y tercer peldaño de una escalera de tijera. O un hombre de espaldas, vestido como cualquier hombre de la calle con pantalón azul, camisa clara, cachucha beige y calzado negro, pero tiene el cuerpo escamoso como piel de pez en un reluciente color azul plata.

El tema o la referencia a la muerte se puede leer en varias obras, el tratamiento que se les da nos autoriza a pensar en las *dark painting* o pinturas negras, pero de una forma muy peculiar, ya que parecen representar el tema a través de la familia (tema poco frecuente en el conjunto de obras analizadas). Podemos constatarlo en una pintura en la que observamos un fondo oscuro y difuso en el que se sugieren ciertas figuras orgánicas, pero no se definen con claridad, del lado derecho parece formarse el cuerpo desnudo de una mujer. En el primer plano se representa la parte de un esqueleto humano con solo el cráneo y los huesos de la columna vertebral de la que salen formas orgánicas que parecen ramas o llamas ardientes, en las cuencas de los ojos se percibe la mirada de alguien, lo que sugiere que tiene vida, como si confrontara al espectador mirándolo de frente. De lado inferior izquierdo nace otro cráneo que “mira” fuera del cuadro y parece nacer de las entrañas del esqueleto principal, pero es más pequeño y tiene menos detalle, sólo que se aprecia triste y con tres cuencas de ojos. Del lado derecho del personaje principal se ve casi flotando otro pequeño cráneo, como si fuera de un niño, este también parece nacer de una de las llamas o ramas de la figura principal y mira fuera del cuadro del lado derecho. A estos tres cráneos les rodean llamas de fuego que parece devorarlos, pero aunque hace referencia a la muerte parecen estar vivos y tener personalidades propias, pudiendo interpretarse como una familia, el padre, la madre y el bebé, pero que aunque están unidos de forma orgánica, cada uno mira de forma distinta y se vinculan al espectador de diversas formas, parece que el cráneo de mayor tamaño pudiera representar al padre, mientras que la figura que se encuentra de lado derecho inferior puede representar a la madre, y el cráneo más pequeño al hijo.

Dentro del arte oscuro, la mujer es representada haciendo referencia a la muerte violenta o al infierno, los sufrimientos y al horror. En una obra se enfatiza formalmente con fondos oscuros y tonos azules con texturas, vemos figuras irreconocibles, una de ellas (la principal que está al centro) es una cabeza que parece colgar de una soga con cabellos largos y lacios, del lado derecho de este personaje que parece mujer por el pelo largo, se asoma un rostro desfigurado y casi sin rasgos humanos que muestra una mueca de dolor o de horror que confronta al espectador.

En otras obras, la mujer se representa con alegorías, mezclándose extrañamente con formas geométricas repetitivas e hipnóticas a la manera del *op art*. Vemos el rostro de una mujer en primer plano, parece ser una mujer joven de tez morena clara y rasgos finos. Tiene los ojos cerrados como durmiendo y con la mano derecha se toca el lado izquierdo donde tiene el corazón. No se ve un vestido o pelo, en su lugar está cubierta por una especie de manto azul con diseños geométricos que le cubre el cuerpo y se expande fuera de este. Está diseñado con figuras que se repiten creando patrones geométricos repetitivos que sugieren movimiento y son hipnóticas formadas por líneas finas negras. En la cabeza, en lugar del pelo sostiene un tocado enorme que sobrepasa el tamaño de la cabeza, está diseñado con un fondo azul que reproduce los mismos patrones geométricos que cubren su cuerpo, el fondo es negro y sin detalles ni contexto, creando una atmósfera onírica y surreal como si se tratase de representar un sueño o una mujer soñando.

Extraña un poco constatar que la mujer es representada simbólicamente, casi siempre es muy joven de rasgos finos y caucásicos, pero enigmática. En un cuadro se pinta a una mujer en primer plano, parece ser una mujer joven de tez blanca y rasgos finos. La luz que recibe desde abajo produce que el rostro se vea desfigurado y con sombras macabras, que se acentúan por las cavidades de luz en que se convierten los ojos. Sólo se ve el rostro y sus manos, estas sostienen el manto negro en actitud de abrirlo para desvelar un fondo blanco lleno de luz.

El manto es negro y tiene decoraciones de estrellas, cometas y planetas en clara alusión al manto celeste o cielo plagado de estrellas y cometas. La luz que ilumina su rostro parece venir del fondo del cuerpo blanco que desvela el manto negro y que parece complacerle gratamente ya que no expresa tristeza ni dolor, más bien una mueca de alegría apenas perceptible.

Sobresale en técnica y contenido temático un paisaje salido de las profundidades de sueños fantásticos, este se construye magistralmente con 5 planos yuxtapuestos poblados de vegetación verde poco definida, con tonalidades amarillas y marrones, un puente de piedra remarcado por material blanco como cal y sobre este puente, desfilan 6 animales y tres seres con algunos rasgos humanos, son una especie de alebrijes o seres de la mitología griega como Pegasus, las quimeras o, el grifo de la mitología persa, animales creados a partir de partes reales y otras imaginadas con características inusuales: el primer animal es azul-verde, tiene seis patas, lo que hace que se vea más alargado que lo usual, tiene pico de pájaro alargado, tres ojos sobrepuestos en hileras vertical, una larga cola enroscada como de perro y cinco cuernos retorcidos y larguísimos, sobre su lomo flota un círculo dorado que parece girar en sí mismo, le siguen en la fila dos seres zoomorfos que caminan en dos pies como si fueran humanos y los cubre un manto largo que se extiende desde el cuello hasta los pies, lo que impide verle los zapatos. A uno de ellos se le ocultan los brazos y el otro va sosteniendo una rama retorcida sin hojas con una sola y pequeña flor en la punta, animales fantásticos definidos con infinito detalle y maestría técnica, seres que caminan en hilera como dirigiéndose a un destino incierto fuera del cuadro.

Sorprende que haya pocos retratos masculinos, de entre los pocos, se distingue un retrato fantástico que representa a un joven de unos 25 años, va vestido con pantalones verdes y camisa morada con olanes violetas en el cuello y no lleva mangas, está sentado con los pies cruzados y las manos abiertas formando un círculo. De sus manos surgen formas orgánicas que se van convirtiendo en peces. Sus ojos están cerrados como en señal de meditación o concentración en la

tarea que realiza. Sobre su cabeza lleva un tocado de tonos rosados que está plegado sobre su cabeza como turbante demasiado abultado que cuelga a los lados de su cabeza, de los pliegues de la tela surgen colas de peces y al centro se ve un tercer ojo, pero demasiado grande que flota sobre su cabeza y, de la tela y los pantalones, surgen pequeños hongos que se distribuyen en la arena que le rodea. El segundo plano sólo contiene algunos peces y burbujas del mar y puntos luminosos como estrellas. El tercer plano lo conforma un fondo azul en la parte superior que llega hasta la línea baja del horizonte y un tono rosado y naranja en la parte inferior.

3.- La gramática formal

La gramática formal hace referencia a la construcción y manipulación de los elementos compositivos o la alfabetidad visual de las obras, es decir, el modo en que se disponen y ordenan todos los elementos que componen la imagen, mediante técnicas, reglas o normas. Para el propósito de esta interpretación, la entendemos como un conector entre la intención del autor y resultado final obtenido, como parte elemental a la hora de resolver la estructura formal de una obra con intención de comunicar un mensaje visual. Revisaremos por tanto la manera en que las formas y cuerpos se ordenan y organizan en una superficie bidimensional (el papel, la tela o cualquier otro medio que tenga dos dimensiones, un largo y un ancho) y es inseparable de la creación de obras que tengan un sentido visual para el espectador y que posean una estructura.

El proceso de composición es el paso más importante en la resolución del problema visual. En esta etapa vital del proceso creativo, es donde el comunicador visual ejerce el control más fuerte sobre su trabajo y donde tiene la mayor oportunidad para expresar el estado de ánimo total que quiere transmitir la obra. Los elementos compositivos hablan un idioma universal que impulsa las mismas respuestas emotivas en casi cada espectador. Para analizarlos consideraremos la manera en que se utiliza el punto, la línea, plano, contorno, dirección, tono, luz,

color, textura, dimensión, perspectiva, escala y movimiento y el uso de esquemas compositivos como cuadrados, triángulos, rectángulos, regla de oro y regla de tercios, ya que estos son la materia prima de toda la información visual que está formada por elecciones y combinaciones selectivas para crear el sistema de signos y símbolos con que el artista materializa la obra. Si los elementos compositivos están apropiadamente integrados y empleados de forma artística, imaginativa e inteligente, conforman un lenguaje compositivo que puede darnos pautas para comprender la emoción, el carácter y la atmósfera deseados.

Entre los elementos formales de las obras que se analizaron se observa el uso de las líneas diagonales para dirigir la mirada desde el ángulo superior izquierdo al vértice inferior derecho, en su recorrido, encuentra algunos elementos formales. Enfatizan el uso de la línea diagonal con líneas verticales para estabilizar la imagen. El uso de los contrastes en la complementariedad del azul y el naranja, en tanto colores opuestos en el círculo cromático, otorgan a la imagen un juego limitado pero sugestivo de tonalidades apagadas que remiten a una atmósfera un tanto sobria y nostálgica. Las formas son logradas mediante variaciones en la calidad de línea y un trazo firme y decidido.

Algunas obras no persiguen una representación fiel o realista, se puede ver un mayor interés en la experimentación con los materiales y diversas técnicas, aun cuando la figuración sea parte de la estructura y la composición. Se usa el rectángulo para dar estructura a la composición junto con líneas ondulantes del cuerpo humano, además de formas orgánicas y sinuosas como de medusas, e incluso las líneas que trazan su movimiento aparente, son representaciones orgánicas que remiten a la naturaleza. La posición del cuerpo erguido se aplica para dar estabilidad compositiva, y el uso de figuras geométricas como el rectángulo, reafirman la verticalidad como línea de fuerza principal. Se utilizan los planos para dar profundidad a las imágenes, como el caso de una pintura en la que se representa en el primer plano una figura humana debajo de un hábito azul y en el segundo plano, una red de pinceladas se funde haciendo difícil de distinguir, los límites entre

el suelo y el firmamento, solamente son perceptibles las diferentes vibraciones cromáticas entre ambos espacios. En cuanto al carácter cromático, algunas obras utilizan sólo tres colores, el rojo, verde y azul, que, dependiendo de su saturación y del tratamiento de la pincelada, producen zonas de tonos más claros o veladuras sobre el soporte.

En algunas escenas de paisajes, uno de los géneros más recurrentes en la historia de la pintura y en las obras que se analizaron, se usa la horizontalidad del rectángulo y de la línea baja del horizonte para generar una fuerte sensación de sosiego y pasividad. La estructura compositiva cuya base es más alargada que los lados crean un aspecto sólido, equilibrado. Esa impresión de estabilidad, reposo y serenidad se refuerza por el uso de una paleta cromática de tonalidades entrantes, frías y vigorosas, asociadas a la distancia y a los amplios espacios. De acuerdo a la disposición de los elementos y las formas, se puede realizar en primera instancia, una lectura en un modo tradicional, es decir, cuando la mirada entra por la izquierda del cuadro y sale por el lado opuesto. La orientación de las figuras dominantes, en el caso de una obra en particular, un gran pez guía inevitablemente la mirada hacia el lado derecho, para resolver eso, un cardumen de peces azules nos devuelve al centro de la imagen y evitan que la mirada escape, de tal modo que se desliza de un lado a otro del cuadro encontrando de nuevo el elemento principal, el gran pez. Los colores y las formas compiten entre sí creando contrastes sumamente atractivos, alternando una y otra vez, de la claridad de los primeros planos al horizonte lejano.

Para producir un efecto de atracción visual algunas obras combinan planos y líneas de fuerza con un claro predominio de la verticalidad. La figura humana ubicada al centro y en un primer plano, establece el punto de interés, y los demás elementos aparecen subordinados, pero no con menos importancia. El énfasis puesto en el punto de fuga contribuye a la idea de la continuidad del espacio y genera una sensación de tensión, agitación e inestabilidad. El uso de tonalidades frías y cálidas, genera profundidad y separación de planos. En el primer y segundo plano (piel, vestimenta, piso, paredes y árboles) se han utili-

zados tonalidades frías y apagadas, además de colores terciarios y acentos cromáticos rojo y amarillo, mientras que, en la parte superior de la imagen, las formaciones nubosas se reservan los tonos más cálidos.

Otros paisajes tienen una composición vertical, los personajes principales acentúan la verticalidad y la dirección, se dirigen hacia el lado derecho del cuadro, hacia un destino incierto. También encontramos el uso de la simetría y el equilibrio. Algunas veces se produce con un personaje al centro que coincide con el punto central que se combina con una luz suave y semidifusa y el uso de colores como el rosa, verde, azul, verde esmeralda y azul cielo. No se abusa de las texturas en los personajes, aunque se percibe más en el follaje, los pliegues de las telas y el pelambre de seres fantásticos. Como ejemplo podemos mencionar un paisaje en el que el personaje principal está sentado con los pies cruzados formando un triángulo entre los pies doblados y lleva un adorno o turbante en la cabeza. Se puede percibir el equilibrio asimétrico en la imagen, lo que provee de estabilidad visual, con mayor peso hacia el lado izquierdo representado por un pez grande que no tiene contrapeso del lado opuesto. La luz principal es frontal, pero hay reflejos de la arena que se perciben en las texturas del pantalón, la camisa, en los olanes y el turbante que lleva en la cabeza. Hay equilibrio en la presencia de colores cálidos y fríos, predominando los azules del fondo, el gris verdoso del pantalón y los tonos violetas y morados de la camisa contrastando con los tonos rosados de la arena y el tocado de la cabeza.

Algunas obras utilizan la composición triangular para enfatizar la intención y el resultado final, al representar la trinidad o una trilogía, se usa la figura del triángulo y la luz frontal para resaltar las formas y los tres personajes, además de los colores que predominan son los cálidos, rojos, naranjas y tintos, que resaltan sobre un fondo oscuro y sin detalle. El cuadro tiene una composición asimétrica dividida en dos segmentos, el peso visual recae en la figura de lado derecho que tiene una expresión de horror, predominan las texturas en todo el cuadro producidas por el material (crayón pastel) que es aplicado en capas

gruesas y trazos largos y firmes. No hay textura producida por las relaciones entre luces y sombras, ni se percibe la dirección de la luz, ya que el cuadro está iluminado por las llamas que están en el primer plano.

La mayoría de retratos están compuestos utilizando la simetría y el equilibrio, líneas que separan y dividen las imágenes en dos, o el ritmo que se crea por la repetición de patrones geométricos propios del *op art*. En algunas obras no se percibe la dirección de la luz ni el volumen para enfatizar la profundidad de campo, en general son retratos planos y con poca textura, sólo se percibe un poco en el pelo y las montañas. Sólo se ven algunos puntos de luz en las pupilas, lo que indica la presencia de una luz frontal. Sólo en los rostros se aprecian algunas sombras y una luz que parece provenir de dos fuentes distintas, una lateral y otra cenital lo que crea confusión. Los colores que predominan son el azul, el negro y el rosa y un poco de naranja, amarillos y marrones, azul y rojos.

4.- Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen

El nivel de realidad hace referencia al grado de semejanza o representación fiel y directa que la imagen tiene con la realidad, si hace alusión a esta con elementos que intentan reproducirla fielmente o se aparta de la semejanza o mimesis de la realidad para construir sus obras desde la abstracción en sus diversos niveles. Para determinar el nivel de realidad que cada obra promueve, recurrimos a la escala que propone Justo Villafañe. Esta escala crea categorías desde el nivel 11 al nivel 1, en la que el nivel 11 corresponde al grado más cercano de representación de la realidad, es decir la imagen natural tal y como se nos presenta a través de los sentidos, y el nivel 1 se corresponde a la abstracción total, que es la representación no figurativa, aquella que no tiene parecido alguno con la realidad. Es decir, cuando una imagen o una obra se parece o asemeja al objeto original representado tiene un mayor grado de iconicidad o de representación de la realidad, y viceversa cuando una obra se aleja de esta representación hasta perder

cualquier vínculo directo con la realidad, su nivel de iconicidad o de representación de la realidad es muy bajo o casi nulo.

En cuanto a la función pragmática de la imagen, que está ligada al propósito o función de la imagen, que a la vez está muy vinculada con el grado de referencialidad que la imagen establece con la realidad, lo que determina el para qué sirve la imagen si es sólo para reconocer los objetos que representa, si busca describirlos, si tiene una intención artística, informativa o de búsqueda de sentido, si busca construir formas de valor estético o artístico, es un recurso informativo o para reflexionar sobre la existencia humana. En las imágenes que analizamos se observa que la mayoría de las obras corresponden a los grados 4, 5 y 6 de realidad, que se corresponde a la pintura realista y la representación no figurativa y por tanto a obras cuya función pragmática se vincula a la producción artística.

En las obras que corresponden al grado 6 se percibe un manejo de las relaciones espaciales en el plano bidimensional para sugerir la idea de profundidad, en la que interactúan el mundo físico y el objetivo; objetos reconocibles representados pictóricamente, por tanto, se consideran pinturas realistas con una función pragmática estética. En este nivel se pueden posicionar 2 retratos que mezclan elementos realistas, ya que parece que se ejecutan a partir de la presencia de un modelo real, pero a los cuales se les agrega elementos simbolistas en la cabeza que sustituyen el cabello como animales fantásticos, trazos geométricos, objetos y diseños extraídos del mundo de los símbolos.

La mayoría de obras que se analizaron corresponden al nivel 5 de realidad, ya que pertenecen a una representación figurativa no realista. Por ejemplo, en una obra en particular identificamos algunos aspectos de la realidad, pero la relación y representación de los personajes están alterados pues hacen referencia a seres fantásticos o mitológicos, pero tiene la intención de producir atracción y extrañamiento a través de escenarios reconocibles con seres totalmente extraídos de la fantasía del artista, por ello su función pragmática es artística también. En este mismo grado de realidad se inscribe la obra “Hijos de las

estrellas” ya que es una representación figurativa no realista de corte onírico y alucinatorio que se puede clasificar dentro del género del realismo fantástico. Se trata de una imagen con nivel de realidad grado 5: Representación figurativa no realista en la medida de que existen ciertas menciones a cuestiones fantásticas e imaginarias, y su función pragmática es artística.

El tema de la muerte es tratado con objetos figurativos surrealistas y oscuros que hace referencia a la muerte o de manera simbólica y oscura, al representarla de forma violenta o haciendo referencia a la representación judeocristiana del infierno, una muerte tortuosa y una agonía interminable, o representada de una forma que mezcla elementos abstractos y figurativos, lo que complejiza establecer un sólo nivel de iconicidad, por un lado, es un retrato figurativo y por otro lado tiene elementos abstractos, de tal manera que figuración y abstracción se unen con intenciones estéticas. En este mismo nivel se puede incorporar un retrato figurativo en el que dialogan elementos oníricos y fantasiosos, u otros retratos figurativos no realistas. Del nivel 4 sólo se corresponde una obra. Es una pieza que muestra las características formales abstraídas y esquematizadas a la manera de los dibujos infantiles, por lo que pertenece al orden de los pictogramas.

4.1.- Símbolos, alegorías, atributos o metáforas. Utiliza símbolos, alegorías, atributos o metáforas. (explicitar cómo se pueden identificar estos y cómo las utiliza el autor)

En este aspecto se analiza qué recursos utilizan los estudiantes para crear su obra, se identifican y se describen los símbolos, alegorías, atributos y metáforas que se pueden leer en las obras. Entendemos por símbolos, los signos en los que significante y significado están unidos por una relación visual y mimética, es decir, que el significante imita la forma visual del significado, lo que permite entender a simple vista de qué se trata. Son formas de representar gráficamente una idea, con rasgos asociados por una convención socialmente aceptada, que representan ideas o conceptos y muchas veces están determinadas

según el contexto y la sociedad específica para su comprensión. Hay símbolos universales como el símbolo de la justicia o la paz. Pero un símbolo puede tener más de un significado, por ejemplo, el atardecer puede hacer referencia a la calma o a la tristeza.

La alegoría es una figura retórica que se utiliza en el arte para representar una idea abstracta a través de elementos concretos como personajes, objetos y escenarios. También se utiliza para transmitir algunos mensajes o enseñanzas relacionados con la condición humana como la vida, la muerte, la alegría, la tristeza, etc. La metáfora es una figura retórica que contiene dos términos: el término real y tangible como unos ojos o una cara, que hace referencia a algo que existe en la realidad, y el término metafórico o imaginario, que hace referencia a lo real, pero con un sentido figurado. Pensar con metáforas es un gran poder de la mente humana y tanto la filosofía como el arte recurren a ellas para presentar de modo claro un pensamiento a través de imágenes. Toda obra de arte es metafórica o simbólica por su poder de dar imágenes del mundo y del ser humano en el mundo. Si el referente tiene imagen, hablamos de metáfora, y si no la tiene, de símbolo. La muerte no tiene imagen, pero sí el cuerpo muerto. Entonces aparece el símbolo para dar cuenta de ella, por ejemplo, a través de una vela que se va consumiendo, como se consume la vida hasta llegar a la muerte.

Un atributo es una cualidad o propiedad que se le otorga a un objeto. En las obras de arte es un símbolo que denota el carácter y representación de algunas figuras. Hay atributos que son dados por la religión o la mitología. Por ejemplo, los personajes mitológicos como Hermes o Mercurio, llevan atributos que los identifica y los diferencia de otros. En este caso el atributo de Hermes son las sandalias aladas, caduceo y la lira, si no lleva estos atributos entonces no le representa. En el caso de la religión cristiana, para representar a ciertos santos o santas, se les asignan atributos para identificarlos. A San José se le reconoce por ir vestido con ropaje verde y un manto café sosteniendo una rama de árbol retoñando.

En las obras analizadas encontramos referencias al arte *naïf* que alude a cierto estilo de representación en el que existe una supuesta falta de conocimientos teórico-técnicos y la ausencia de un principio perspectivo lógico y verosímil. Concretamente esta obra parece no atenerse a ninguna norma académica, a criterios de justas proporciones o a un elaborado trabajo cromático; la interpretación libre del espacio y las formas, la ausencia de un punto de fuga y el tratamiento burdo e ingenuo de los aspectos de la realidad, parecen obedecer más a un lenguaje estético y a un recurso expresivo que prioriza la idea antes que la correcta descripción de lo que sabemos o creemos del mundo.

La obra titulada *Inner self* cuya traducción al español sería el “ser interior” o el “yo interno”, es justamente una alegoría sobre la intrincada red neuronal que hace posible los procesos mentales que ocurren al interior del individuo, y es la razón por la que muestra tan sólo una cabeza traslucida que deja entrever el cerebro en funcionamiento. Al evadir lo accesorio y superficial de la representación, sintetiza en pocos elementos el discurso conceptual y otorga una notoria relevancia al órgano encargado de la percepción y la interpretación.

“*The good old days really sucked*”, es una alegoría del tiempo y la memoria, en los símbolos narrativos de esta obra dialogan el pasado como nostalgia de un mundo del que solo quedan vestigios, y el presente, que con su inexorable claridad admite la valoración y reflexión sobre aquello que fue. De acuerdo con las cartas del tarot, los arcanos que desvían la vista al lado izquierdo miran hacia el pasado, como el personaje de mirada ausente que parece añorar un supuesto pasado glorioso en que la figura de un rey regía los destinos de los hombres. Por los atributos que le envisten, se deduce que es un príncipe heredero, aspirante a un trono al que nunca fue nombrado, debido al giro inesperado de la historia, así, el nido sobre su cabeza finge ser una corona, es sólo un recuerdo borroso y representa el aferrarse a una quimera. Como en la novela “El otoño del patriarca” de García Márquez, esta obra es también una fábula y un comentario irónico sobre la soledad del poder. El paisaje yermo y nostálgico, las hojas secas de

su atuendo y las ramas retorcidas sobre su cuerpo son prueba de su ocaso y decadencia.

En una traducción literal de la palabra, “*suck*” significa al español chupar o mamar, pero en el lenguaje coloquial de México (nacionalidad de la autora) este término adquiere otras connotaciones, “mamar”, además de entenderse como realizar algo tonto, absurdo o vulgar, también significa algo incoherente o exagerado. Haber “mamado” por su parte significa haber acaecido, como en el caso de la importancia y trascendencia que en la actualidad representan las monarquías.

“Lilith: sagitario” es una imagen perteneciente a la serie dedicada a la figura mitológica de Lilith, forma parte de las 12 Ilustraciones que la autora realizó para el libro titulado *Tanz der Liebe* escrito por Eva Denk y Chistopher Amrhein, publicado en Alemania el año 2020. Se cree que el mito de Lilith como la primera mujer que dios creó para Adán antes que Eva, pertenece a la tradición sumeria o a la tradición académica. Luego, desde el mundo mesopotámico, se introdujo en el imaginario hebreo. Pero su verdadero origen –su aparición– es incierto. De hecho, el origen de la leyenda que presenta a Lilith como primera mujer se encuentra en una interpretación rabínica del Génesis, (ya que no existe una mención o una narración en el libro del Génesis sobre Lilith), el texto dice: “Creó, pues, Dios al hombre a su imagen; a imagen de Dios lo creó; varón y mujer los creó”. La interpretación posible es que Dios creó en primer lugar una mujer a imagen suya, formada al mismo tiempo que Adán, y sólo más tarde creó de la costilla de Adán a Eva. Los judíos exiliados en Babilonia llevaron a su tierra de origen la creencia en esta criatura maligna, la esposa rebelde que abandonó a Adán y al paraíso y fue a parar a orillas del mar Rojo, hogar de muchos demonios, dándose a la lujuria. En el mundo de la cábala y de las interpretaciones judías, Lilith adquirió cierta importancia y se elaboraron diversas teorías, en general condenatorias, al ver en ella una especie de encarnación de la belleza maligna, demonio con rostro de mujer, largos cabellos y un cuerpo dotado de alas. Se la llamó “cria-

tura maligna, demonio, ramera, bestia montesa, lechuza”. También era conocida como hechicera, madre del caos.

De acuerdo con el escritor norteamericano Bergen Evans en su libro *“Historia natural del disparate”* en tiempos modernos y a pesar del estigma diabólico de Lilith, algunas mujeres han visto en ella una guía de la reivindicación sexual femenina. Por su rebeldía, fue condenada como si fuese un demonio o un vampiro, cuando en realidad, sería una anticipación frustrada de la liberación femenina. Lilith podría ser la primera expresión del feminismo, como modelo de una mujer empoderada y emancipada social y sexualmente, pasional y combativa. Por otro lado, cuando Lilith ocurre en Sagitario, puede indicar un momento en el que hay un fuerte deseo de libertad, aventura, exploración y nuevas experiencias.

De carácter figurativo, pero alejada de la intención de ofrecer una imagen fiel del mundo objetual, *“No tocar”* es una traducción de estímulos e impresiones que la autora percibe de su realidad y lo hace en función de propósitos definidos, reaccionando a aquello que atrapa su atención y como reflejo de su pensamiento, de sus aspiraciones más profundas, de sus miedos y preocupaciones. Mediada por cuestiones sociales, políticas e ideológicas, el contexto en el que se inscribe, es el de la denuncia que los movimientos feministas actuales sustentan por la equidad de género y la transformación de las relaciones de poder entre ambos sexos. Simbólica, metafórica y objetiva, representa un aspecto reprochable de nuestra realidad, la violencia de la que es objeto la mujer en las sociedades contemporáneas. Las formas orgánicas semejantes a medusas -o tal vez espermatozoides- que revolotean alrededor de la figura femenina, son alusiones al acecho; la expresión de la amenaza de una agresión física o psicológica: El tono rojizo y vibrante de sus cuerpos refuerza la idea de peligro.

La mano en forma de tenaza simboliza el empoderamiento y las espinas que sobresalen de su espalda son una metáfora de las acciones y estrategias implementadas por las mujeres para combatir y prevenir cualquier tipo de violencia o formas de opresión y segregación,

que impacten su identidad y seguridad, principalmente la violencia de género y el acoso sexual. Detrás de un aparencia vulnerable e inofensiva, el rostro maquillado recuerda la pintura de guerra de ciertas tribus, como la de los jíbaros que reducían las cabezas de sus enemigos, y la mirada vigilante, una advertencia de su actitud de lucha por defender su integridad y sus derechos.

En *"Hijos de las estrellas"*, la identificación de las estrategias narrativas y el conceptual, descansan en un título sugerente y en el uso de signos relacionados con el origen y la esencia del universo. Las estructuras formales de las nebulosas en segundo plano detrás de la figura, remiten al momento de la gran explosión y las nubes de polvo, a la materia primigenia de las que se formaron por gravedad y condensación las primeras estrellas, los planetas y las galaxias. El espacio en donde la figura yace es una referencia a una tierra primitiva y a las altas temperaturas imperantes antes de su enfriamiento. Los organismos unicelulares, bacterias fotosintéticas o algas adheridas a su piel nos hablan de un proceso de evolución cósmica que propició el origen de la vida y la aparición de la raza humana, pero también de una conexión directa con la naturaleza, de la cual formamos parte. La figura simboliza el orden femenino del universo y el dedo índice de su mano levantada señala hacia el cosmos, es una señal de reconocimiento del lugar de donde provino el sustrato y la energía necesaria para la vida; el manto que la cubre ratifica la idea de ser polvo y materia estelar, hijos de las estrellas.

En la pintura titulada *"El rotulista"* de escasa simbología, pero de una gran fuerza expresiva en el modo en que los elementos dialogan, la imagen da prueba de un discurso narrativo bien elaborado. En el plano connotativo y conceptual la figura del pez y la inscripción en su dorso se encuentran estrechamente ligadas, el signo icónico pez representa una metáfora de las teorías científicas acerca de que la vida emanó de los mares y la palabra vital confirma aquello que le es propio o que está relacionado con ella. Otra idea parece encarnar de esa relación y se conecta con otro origen, el del principio del mundo y del universo,

cuando el verbo designó e hizo posible el entendimiento de todas las cosas, ya que para conocer algo realmente es necesario nombrarlo, construir un concepto, un correlato mental del mundo objetual: El rotulista es el encargado de tal tarea y representa de algún modo nuestra relación con la naturaleza. Los peces que gravitan en el firmamento están desprovistos de algunas de sus aletas, simulan entes mecánicos, sus ojos están vacíos, su cuerpo es plano y liso, sin escamas, no han sido nombrados aún. El fondo azul es a la vez una mezcla de océano y universo en el que la vida se gesta.

En la obra *“Un sorbo de oxígeno”*, el grado de iconicidad de la imagen hace fácilmente reconocibles los elementos que construyen la narrativa conceptual, es una metáfora funesta y sombría sobre un mundo distópico y apocalíptico no tan lejano a nuestra realidad. En un tono de acusación, evidencia el efecto de las prácticas humanas y acciones irresponsables con profundo impacto en la naturaleza: la polución del aire y la contaminación de la tierra, la quema de bosques, las guerras químicas y bacteriológicas. Los enormes cúmulos de apariencia amenazante recuerdan el poder devastador de las armas nucleares y su color rojizo, el de la sangre derramada y la violencia del hombre por el hombre en su inconmensurable codicia. En las calles desoladas de una ciudad confinada e inmerso en ese angustioso panorama, un niño que deambula solitario y cuyos colores de su vestimenta remiten al cielo y a la vegetación, aunque de manera invertida, podría representar el orden natural alterado, la orfandad y la alusión a un futuro incierto.

En la pieza titulada *“Trinidad”*, el autor utiliza los cráneos como alegoría a la muerte y los colores oscuros para enfatizar la temática de la muerte, una muerte que finalmente está viva, o dentro del ser humano. Hace referencias a la filosofía existencialista, al describir los cráneos con “ojos” humanos tristes, como desilusionado por la vida. La Trinidad es el dogma central sobre la naturaleza de Dios en la mayoría de las iglesias cristianas. Esta creencia afirma que Dios es un ser único que existe como tres personas distintas o hipóstasis: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, aquí representados como alegoría a

la familia, pero que están vivos en medio de un fuego que los devora estando vivos, el padre, la madre y el bebé, que aunque están unidos de forma orgánica, cada uno mira de forma distinta y se vinculan al espectador de diversas formas; parece que el cráneo de mayor tamaño pudiera representar al padre, mientras que la figura que se encuentra de lado derecho inferior puede representar a la madre y el cráneo más pequeño al hijo. El mismo autor trata el tema de la muerte en la obra "*Malleus Malleficarum*" en la que utiliza el fuego como alegoría a la muerte y a los rostros sufrientes como referencia a los muertos en la hoguera. Los colores oscuros enfatizan la temática de la muerte y del sufrimiento; no se sabe si ese sufrimiento lo experimentan todos los seres vivos o solo los que mueren de forma violenta como la horca por practicar brujería. El título de esta obra es una alegoría o referencia al libro *Malleus Maleficarum*, famoso libro sobre brujería, escrito probablemente en 1486 y publicado en 1487, condenado por teólogos por recomendar procedimientos poco éticos e ilegales, al mismo tiempo que ser inconsistente con las doctrinas sobre demonología de la Iglesia. El libro hace referencia a la brujería demoniaca y a la muerte espantosa que pudieron sufrir las brujas que la practicaban. El *Malleus Maleficarum* o Martillo de las brujas fue compilado y escrito por dos monjes inquisidores dominicos, Heinrich Kramer, también conocido como Heinrich Institoris y Jacob Sprenger.

En la obra "*Sin título*", la autora utiliza alegorías para hacer referencia a la noche, la mujer vestida con un manto celeste representa la noche, y su cuerpo lleno de luz, hace referencia al día, en sí misma representa la dualidad, el ciclo vital que vive y muere todos los días, luz o el día y la noche (la oscuridad y las estrellas y planetas). Esta obra, además, es una alegoría al ciclo vital reforzada con atributos utilizados en algunas obras de arte para hacer referencia a la noche y al día, como el manto oscuro para representar la noche, los cuerpos celestes para representar la vía láctea, que se aprecia sólo después que el sol se ha ocultado y la luminosidad para representar el día.

En la pieza *“Mujeres, mujeres, más mujeres”*, el autor utiliza algunos elementos simbolistas como la boca abierta de una vampiresa con los colmillos listos para morder, que parecen representar la agresión o el enojo de las mujeres. La multiplicación del rostro de la misma modelo para representar lo multifacético de las mujeres en general. Hay algunos elementos eróticos en el segundo plano en el que las montañas tienen formas de senos, o el globo flotando solo en un paisaje desolado como haciendo referencia a la soledad y al vacío. La mujer vampiresa en el arte se ha asociado a la mujer fatal, caracterizada por Dalila, Lilith, Salomé, mujeres malvadas que usan su sexualidad para atrapar al desventurado hombre, que, si bien en esta obra no aparece representado, se puede establecer esta asociación fácilmente. El autor recurre a arquetipos y recursos metafóricos para referirse a las malvadas mujeres, depredadoras, dando una visión casi siniestra de la mujer y sus encantos. Aunque también parece representar a una mujer fuerte, segura de sí misma, de su poder y de su belleza, lo que podría interpretarse más como un homenaje, que una denuncia o una visión misógina y terrorífica.

En la *“migración del ser”*, el autor recurre a la utilización de seres fantásticos para crear un paisaje onírico, pero sin la intención de transmitir un mensaje o crear metáforas, sino alegorías a mundos ficticios que habitan los más recónditos espacios mentales de los seres humanos, combinando la realidad con la fantasía, como si se tratará de un niño dibujando sus propios sueños, donde el inconsciente o lo irracional se vinculan. Se pueden establecer referencias con el realismo fantástico ya que es una creación imaginaria pura, en donde lo fantástico parte de imágenes reales, pero sólo se concibe dentro de un orden irracional y funda una nueva realidad y nuevo orden con personajes inesperados que surgen de la imaginación del artista en espacios reconocibles y familiares, en un intento de redescubrir la realidad, en este caso la del autor. La obra es un libro abierto, o una invitación al espectador para adentrarse al mundo fantástico del artista bajo su propio riesgo de quedar dentro y no salir, o de entrar y salir a su

libre albedrío. Otra pieza del mismo autor representa a un personaje muy parecido a un hombre real, pero en un paisaje imposible, dentro del fondo del mar tranquilamente sentado en posición de meditación, como si fuera el creador de estos peces que surgen de sus manos, por tanto, es una metáfora del acto creador. Si entendemos a esta como una representación creativa de un concepto, persona, lugar, cosa o idea a través de una imagen que utiliza la analogía o la asociación, para dar una imagen del mundo y del ser en el mundo.

5.- Imagen original o inspirada en el trabajo de otro artista

En este aspecto se analiza si la obra es original o copia y tiene referencias con otras obras, con otros artistas o movimiento. La originalidad se entiende como sinónimo de unicidad ya que en el arte es imposible no tener referencias o influencias de otros artistas.

Si es única entendiendo que no hay múltiples copias o réplicas de la misma o si es creada a partir de un original como modelo. Las referencias pueden darse a manera de intertexto, copia, plagio, apropiación, cita, pastiche, etc.

Entre las obras analizadas encontramos la representación de personajes que son recurrentes en el cine, la música, series televisivas, videojuegos, cómic, mangas, animes, y desde luego en la pintura, como es el caso de la obra sobre *Lilith* de John Collier (1892) y *Lady Lilith* del prerrafaelista Dante Rossetti (1868). Hay referencias a varios artistas como: Michael Akerfeldt, Wolfgang Grischnig, uno músico de heavy metal y el otro pintor que pinta las diversas máscaras que se encuentran tras el rostro de las personas como en la imagen titulada: *¡No tocar! o Hijos de las estrellas*, en las cuales los rostros se encuentran semiocultos con máscaras que permiten entrever sólo algunos rasgos o elementos faciales, pero cubren el resto.

Hay un retrato que establece una relación intertextual con la obra de Víctor Vasarely, ya que se apropia de recursos propios del *Op Art* como las formas geométricas que se convierten en repeticiones envolventes y con mucho movimiento produciendo efectos ópticos hipno-

tizantes en las partes que se corresponden al pelo como en el ropaje. Extraña sin embargo la aplicación del Arte Óptico a un retrato.

Encontramos varios paisajes oníricos que expresan influencias o inspiración en el trabajo de Rafael Coronel, por el énfasis que este artista ponía sobre los sombreros y adornos en las cabezas de sus retratados o de su maestro Juan Carlos Navarro y sus fantásticos retratos con elementos orgánicos naturales como flores, pájaros llenos de colorido. Es una imagen original, pero puede estar inspirado en el trabajo de Juan Carlos Navarro y sus fantásticos retratos con elementos orgánicos naturales como flores, pájaros llenos de colorido.

El 90% de la obra se considera original única, en el sentido de no parecen ser copias, y no se ha multiplicado la obra, sino que las obras analizadas son únicas a excepción de 3 grabados que, si bien se analizan los originales, si existen varias copias de los mismos. Es notorio el poco dialogo que encontramos con el arte posmoderno o con arte contemporáneo. Casi el 80 % de las piezas son retratos o autorretratos, pero estos no pretenden la representación literal del retratado o el autorretrato, sino que los personajes son personificaciones de seres fantásticos, mitológicos o seres terribles y oscuros utilizados para representar la paz interior, miedo, horror que carga el ser humano, por lo que podemos decir que es existencialista en la medida hace al espectador una invitación para adentrarse al mundo fantástico del artista bajo su propio riesgo de quedar dentro y no salir o de entrar y salir a su libre albedrío.

Conclusiones

La educación artística no ha sido prioridad en la agenda de las políticas educativas mexicanas, y ha existido y existe al margen de los contenidos curriculares ya que se ha considerado como una mera extensión de un impulso emocional y no como una manera de desarrollar la capacidad cognoscitiva, aunque en la actualidad esta concepción de la educación artística ha ido cambiando paulatinamente en muchos países como Finlandia, Corea del Sur o Australia. En México, en algunas

escuelas, aún pervive esta concepción, que relega al arte y la educación artística a un mero apéndice de la educación del individuo que sólo le es útil para dar colorido a las distintas festividades y celebraciones, y pocas instancias educativas se interesan por actualizar sus planes de estudio acordes a las demandas de una sociedad contemporánea, cuyo único rasgo permanente es el cambio.

La enseñanza de las artes requiere un cambio de enfoque educativo, de uno meramente utilitario a otro que vea a las artes como una forma de generar conocimiento e innovación como lo plantea el STEAM, término que surge de las siglas en inglés: Science, Technology, Engineering, Arts and Mathematics, en la que la A de artes funge como elemento integrador de las cuatro áreas de conocimiento, fomentando una visión holística del aprendizaje en el que las artes incorporan la creatividad y la apreciación estética, elementos esenciales en los nuevos inventos en ciencias y tecnologías.

La enseñanza de las artes ha estado casi siempre controlada por un marco institucional, supeditada a las prioridades e intereses de los gobiernos en turno e instituciones con intereses económicos, de tal manera que una institución educativa como la División de Artes y Humanidades, que alberga al grupo de estudiantes que analizamos, difícilmente tiene una autonomía tal que le permita gestionar con relativa libertad su modelo educativo, los espacios y los recursos para funcionar de la mejor manera y que los estudiantes encuentren aplicabilidad en todo lo que aprenden en la institución, lo que hace que exista una desvinculación en relación con las pautas y dinámicas del mercado del arte.

La Ex Escuela de Artes de la Universidad de Guadalajara (Hoy División de Artes y Humanidades), heredera de un modelo educativo derivado de la academia francesa, que a lo largo del siglo XVIII se estableció como normativa para todas las escuelas de arte del continente, asumió en algunos aspectos esos métodos de enseñanza que priorizaban la práctica del dibujo con modelo o del natural y la figura humana, y la introducción de los principios de la pintura, enfatizando

en los aspectos técnicos antes que la reflexión y los aspectos críticos de los procesos para crear una obra. Modelo que también se instaura en diversos países de las colonias a través de la corte española desde 1785 y que por muchos años perduró en la enseñanza de las artes plásticas.

Habrá que recordar además que esta escuela de arte surge en el escenario de una pugna ideológica y estética que se dio entre quienes se situaban como partidarios del legado de la Escuela Mexicana de Pintura, o también llamados nacionalistas y, los que congeniaban con las ideas de la modernidad y las nuevas tendencias provenientes de Europa y de los Estados Unidos. Esta pugna representaba los polos de dos concepciones distintas del arte en un contexto nacional, una cercana a una tradición pictórica con tintes nacionalistas y academista, y la otra vinculada a las corrientes abstraccionistas que buscaba nuevos rumbos en la plástica mexicana, apartándose del realismo académico y de los sistemas de representación convencionales. Como su primer director, Jorge Martínez, en 1953, cuando se funda la Escuela de Artes Plásticas, establece tanto en los programas de estudio como en su propuesta estética, priorizar los aspectos técnicos por sobre los conceptuales, y el realismo por sobre la abstracción.

Esta tendencia, si bien dotaría de un sentido de identidad a la Escuela de Artes Plásticas desde sus inicios y hasta las décadas posteriores, también la ha preservado en una especie de limbo del que se le ha dificultado salir. Pese al esfuerzo de algunos profesores y directivos por incorporar nuevos lenguajes artísticos y conceptuales, aún perduran viejas estructuras en los planes de estudios, en la planta académica y en la infraestructura de la escuela que la han mantenido “herméticamente cerrada a nuevas alternativas en la enseñanza de las artes”, tal y como señala Humberto Ortiz, ex directivo de la escuela (2006). Este enclaustramiento u ostracismo, se ha pagado a un alto costo, por un lado, ha significado permanecer al margen de las nuevas prácticas artísticas y educativas, con escaso dialogo con las nuevas tendencias del arte contemporáneo, y por otro, el poco o nulo reconocimiento de profesores y estudiantes en espacios educativos y exposiciones inter-

nacionales, entre otros. Los resultados de esta investigación son una evidencia de lo antes expuesto.

Como se mencionaba en la descripción de las imágenes que, en su momento fueron entregadas por aspirantes a la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica en la primera etapa de este estudio, se advierte en su conjunto, la diversidad en cuanto a la técnica empleada, el tratamiento formal, las temáticas y los géneros abordados; de modo general, las peculiaridades distintivas de cada categoría o grupo ya han sido descritas con anterioridad, pero particularmente y con mayor detalle, en los análisis de las imágenes de la segunda etapa.

Como acotación, es pertinente esclarecer ciertas imprecisiones que se cometen cuando nos referimos a la técnica o las técnicas con que se elabora una obra. El término técnica es una nomenclatura convencional adoptada en todos los ámbitos en donde el arte se expresa o se teoriza sobre él, y se asocia invariablemente con el material propiamente dicho, es decir, técnica al óleo, al acrílico, pastel, sanguina, etc.; sin embargo, en sentido estricto, la técnica es esencialmente la manera particular con la que el artista hace uso de esos materiales, de modo que su aplicación —o técnica— puede ser a través de pequeñas o grandes pinceladas, con espátula, veladuras, empastes, húmedo sobre seco, graso sobre magro, etc. Para efecto de estas reflexiones, hemos decidido usar a lo largo de este estudio, la noción tradicional a fin de evitar posibles confusiones.

Aclarada la cuestión, recordemos que, en esa etapa, las imágenes realizadas bajo el rubro de técnicas secas, el grafito representó el mayor porcentaje, seguido por aquellas en donde los lápices de colores o el bolígrafo fueron los materiales elegidos; mientras que el pastel, la sanguina o el crayón estuvieron entre las de menor frecuencia. Entre las técnicas húmedas, la acuarela y los colores acrílicos aparecían en primer orden, después, el óleo, la tinta china y el gouache; y en un apartado distinto caracterizado por la aplicación conjunta de más de un material, las técnicas mixtas, entre las que se encontró que la mezcla de los lápices de colores con acuarela fue la de mayor aceptación, y de

manera poco frecuente, técnicas mixtas con otros materiales, como acrílico, gouache, tinta china, carboncillo, óleo, pastel o sanguina.

En cambio, para la segunda etapa, se reveló un desplazamiento significativo hacia el empleo de otros materiales; en orden de mayor a menor frecuencia, la técnica predominante fue el óleo sobre lienzo o sobre tela, y, continuando con el enlistado, la acuarela, acrílicos o tinta china sobre papel, el lápiz graso y gis pastel sobre papel, algunos linograbados y técnicas mixtas sobre distintos soportes. Es revelador advertir que el uso del grafito o el bolígrafo no está ya presente, no al menos en las imágenes que fueron entregadas y analizadas, en su lugar, el estudiante ha optado por trabajar con técnicas estimadas como de “más alto valor artístico”; sin que por ello se entienda desdén o abandono de este material en apariencia común y ordinario, ya que, si es empleado con maestría puede generar grandes obras. Lo que sucede es que ahora, el grafito se reserva regularmente para el proceso de bocetaje, apuntes, estudios preparativos y aproximaciones formales y compositivas de la imagen; pues como sabemos, el dibujo previo, organiza y determina la estructura de la obra final.

Si bien algunas de las técnicas citadas anteriormente eran ya conocidas y empleadas por algunos estudiantes, no por todos, según se hizo patente en la primera etapa; durante su paso por la academia y con una adecuada asesoría y el trabajo constante en los talleres, ellos, aprenden nuevas técnicas o ahondan en el conocimiento de los distintos materiales para potencializar sus propiedades inherentes, su lenguaje expresivo y estético.

A partir del análisis comparativo de las dos etapas, en general, en las últimas imágenes, se aprecia una mejor comprensión del comportamiento del material y un buen manejo de las técnicas, manifiesto en la estructura plástica de algunas obras, ejecutadas de modo tal, que denotan procesos de elaboración más conscientes en el tratamiento de la pincelada o el control de los empastes y veladuras, con contrastes cromáticos mejor aplicados y volúmenes y texturas en suficiencia meritorios. Con todo, no es posible establecer la homogeneidad téc-

nica de las imágenes, hay diferencias notables en su calidad y factura, ya sea porque cada estudiante concede mayor relevancia al uso de ciertas técnicas, de las que espera algo en particular (o que mejor se ajustan a sus necesidades expresivas) o, porque bosqueja su formación académica a un ritmo desigual en su exploración y búsqueda personal por construir una identidad artística u obtener un sello distintivo, lo que permitiría entender las diferencias en relación al número de obras realizadas en cada una.

Por otro lado, hemos descrito lo que hace a una obra ser considerada dentro de las técnicas mixtas, es decir, la decisión de reunir dos o más materiales distintos; a ese respecto, los materiales empleados en la segunda etapa continúan siendo básicamente los mismos, aquellos que podríamos denominar como habituales o tradicionales, óleo, acrílico, acuarela, etc., lo que cambia, es el procedimiento de aplicación, como en el caso de contadas imágenes elaboradas con la técnica de chorreo de pintura directamente sobre el soporte para conseguir texturas.

En resumen, no se recibieron obras elaboradas a partir de la incorporación y empleo de herramientas tecnológicas y dispositivos electrónicos, digitales, o de la experimentación con nuevos medios o procesos creativos acordes a la dinámica de las prácticas artísticas contemporáneas. La experimentación con materiales industriales u otros distintos a los que se trabajan en la academia están fuera del alcance del estudio, dado que no se presentaron obras con esas características como para poder definir si los estudiantes están adoptando, incorporando o recomblando técnicas asimiladas en el ámbito académico y fuera del mismo. Podríamos afirmar entonces que, al interior de la formación académica, la producción de obra en su condición técnica, se mantiene dentro de los lineamientos y parámetros de la modernidad y, en algunos casos, ciertos atisbos o referencias a la posmodernidad (la cual, según Lyotard comienza en los años cincuenta, en un periodo de recuperación conocido como la guerra fría).

La experiencia artística, desde la perspectiva del creador, es decir, durante el movimiento originario conocido como concepción-crea-

ción, exige conocer y operar un lenguaje simbólico que permita dotar de significado a la obra mediante procesos intelectuales y reflexivos, aunados a componentes sensibles e intuitivos. La naturaleza discursiva o la expresión de una idea o contenido de carácter simbólico o metafórico, descansa en la selección consciente de los elementos formales, los medios, los recursos técnicos y el modo específico de expresión; de modo que, la combinación y organización de signos en una estructura obediente a cierta jerarquización (sintaxis) será siempre una decisión libre y personal de cada creador en aras de conformar su vocabulario estético y temático.

Como es sabido, no existen asuntos de mayor o menor interés y que cualquier tema por sencillo o abstracto que parezca, no sólo es justificable, sino susceptible de un tratamiento plástico expresivo. En este orden de ideas, al comparar los motivos y elementos formales de ambas etapas, parece ser una constante que la estructura discursiva o las temáticas abordadas suelen enfocarse en primer término al contexto más inmediato del estudiante, a sus preferencias, intereses e inquietudes personales; pero algunas diferencias notables entre ambas estriban justo en el hecho de que, en gran número de las imágenes presentadas en la primera etapa, la elección de los elementos compositivos ha sido reducida a su mínima expresión.

Tanto en esas imágenes que abordan el cuerpo humano como motivo de la representación o en las de los personajes relacionados con la cultura y la estética pop, —aunque también en la figuración objetiva y la zoología fantástica—, las figuras carecen de referencias a un contexto, dado que este simplemente no existe. Se trata en su mayoría de formas autocontenidas en el plano de la representación en ausencia de un segundo plano o cualquier otro elemento que contribuya a enriquecer un supuesto argumento o contenido temático, el cual debe ser deducido a partir de los pocos elementos representados, así, el significado parece diluirse en lo exiguo de los recursos narrativos. En contrapartida, se encuentra el conjunto de imágenes en donde, más allá de la temática abordada, se recrearon escenarios en los que conviven

las figuras del primer plano, resaltando la importancia del contexto en la construcción del tema.

En la segunda etapa prácticamente todas las imágenes se incorporan en la composición, referencias a una atmósfera o ambiente más o menos identificable, siendo más frecuentes las que abordan el tema de la figura humana y el retrato, seguido por el paisaje y las naturalezas muertas, pero destacan, sobre todo, las obras de corte figurativo, con representaciones de personajes, animales, elementos de la naturaleza y objetos, que apropian ciertas cualidades y características propias de sus referentes; formas y figuras de pronta identificación que no exigen esfuerzo mental para su comprensión. En ellas, la figuración puede ser más o menos realista (aunque sin llegar a ser hiperrealismo), por ejemplo, a través de la figuración subjetiva, el realismo mágico o fantástico, los nuevos realismos, las figuras de los cómics, animes y demás idealismos artísticos. Esta tendencia o predilección por la figuración en sus diversas modalidades, parece estar relacionada con la tradición continuamente revitalizada de sistemas de representación históricamente interiorizados en las expresiones de la plástica mexicana, además de que, la figuración en sí misma, encarna el origen de todo intento por aprehender y comprender la realidad física y, por ende, constituye la primera forma de expresión visual y simbólica. Otras imágenes recurren a narrativas ficticias como herramienta en la construcción de realidades alternativas mediante la creación de universos y personajes ficticios.

Considerando la tendencia, los aspectos distintivos y las características formales de las obras de la segunda etapa, se percibe una acentuada preocupación por exponer experiencias e inquietudes personales, percepciones viscerales de la cotidianidad con referencias más individuales e intimistas, algunas veces expresadas bajo un tratamiento simbólico, metafórico, surrealista, bizarro o grotesco; elementos y signos alusivos a la existencia humana, la muerte y todo lo que les es implícito, habitan en la mayoría de las imágenes temas como el dolor, el miedo, la muerte, la soledad, la identidad, la espiritualidad,

la niñez, el tiempo, los sueños, etc. En contrapartida, son escasas las obras cuya intención sea abordar asuntos y problemáticas sociales como la contaminación, la violencia, la inseguridad o alusiones a la disidencia sexual en defensa de las causas LGTB+, etc. En este ámbito sólo algunas obras se inspiran en el acontecer actual al retomar acontecimientos sociales, culturales o políticos.

Por otro lado, es significativo comprobar que en ambas etapas se presentaron prácticamente los mismos géneros, aunque en este rubro también hubo imágenes que no guardaban ninguna relación con algún género en particular. El retrato –además de la anatomía humana y el desnudo– junto al paisaje y la naturaleza muerta, resultaron los más recurrentes; quizá sólo equiparable a aquellas obras que retoman la cultura Pop o el anime como motivo principal. Están desde luego, otros géneros como la marina, el bodegón, alegorías, zoología fantástica, abstracción y arte conceptual, pero no hay argumentos como para determinar un desplazamiento representativo en la elección de los géneros. Recordemos que en la primera etapa predominaron las obras de carácter figurativo en sus distintas modalidades: realismo, realismo mágico y surrealismo, neo-pop, anime y nueva figuración; aunque en menor cantidad, también se presentaron imágenes que establecían algún tipo de diálogo con el simbolismo, la abstracción, el arte conceptual y una suerte de neoimpresionismo, más una buena cantidad de obras en las que no fue posible identificar algún tipo de relación con movimientos artísticos conocidos, ni antiguos, ni recientes.

Respecto a los estilos, escuelas o movimientos artísticos identificables en las imágenes de la segunda etapa, además de las anteriores citadas podemos agregar unas cuantas obras relacionadas con el *op art* u *optical art*, la abstracción lírica o abstracta, el expresionismo y una marcada tendencia hacia el aumento de las referencias hacia el arte fantástico. Entre los retratos, paisajes y naturalezas muertas descubrimos ciertas relaciones intertextuales con el surrealismo, el realismo fantástico o el simbolismo, en la medida que la realidad física conocida ha sido sustituida por impresiones del inconsciente que emergen

en atmosferas inquietantes o escenarios oníricos y misteriosos. Pero conviene aclarar que esta clasificación obedece sólo a fines prácticos y operativos, dado que algunas imágenes parecen combinar elementos formales y estilísticos de uno u otro estilo, aun así, es recurrente la creación de imágenes que rompen con cualquier lógica y en donde la realidad, representada de manera abstracta o simbólica, se aleja de leyes físicas o normas convencionales para dar lugar a la fantasía, lo ilógico e irracional como traducción de la subjetividad y los procesos psíquicos del estudiante.

En cuanto a las referencias a la cultura pop, algunas obras se caracterizan por su bidimensionalidad, evidentemente, más no aquella condicionada por las restricciones propias del soporte, sino por el uso deliberado de formas planas y monocromáticas de la gráfica oriental, la superficialidad de los temas del pop estadounidense, paletas de color exuberantes y acentuados contrastes formales. En otras, se advierten influencias o diálogos establecidos con la cultura anime y el manga, el neopop de Takashi Murakami y sus expresiones del *superflat*, las películas de Hayao Miyazaki de estudios Ghibli, o la película de anime ciberpunk "*Akira*" de Katsuhiro Otomo. O el diseñador Jamie Hewlett, artista urbano y creador de tiras cómicas y cocreador junto a Damon Albarn de la banda virtual *Gorillaz*, o el surrealismo pop de Mark Ryden también inspiradas en la publicidad, en los iconos de la cultura capitalista y con sus universos extraños y oscuros al mismo tiempo.

Los conceptualismos son escasos, en su lugar se opta por la objetivación del concepto o la idea de algún modo presente físicamente en la obra, –suscrita en la capa superficial o nivel formal– y no mediante su significación a través de enunciados. En estos casos, se privilegia la denotación para enfatizar los elementos plásticos y los aspectos formales de la obra ya que usualmente las interpretaciones de carácter ontológico, epistemológico o metodológico que sobre la obra o la práctica artística se realizan, no derivan del ejercicio de reflexión por parte de sus creadores, quienes se dedican casi de modo exclusivo a la producción. Con todo, los significados predispuestos regularmente

de modo indicativo, pueden revelar algunos rasgos de la identidad artística del estudiante y cierta actitud reflexiva sobre el carácter final de la obra, ya sea que se exprese mediante signos y códigos más o menos explícitos o más o menos cifrados. Aunque son evidentes algunas individualidades que contrastan con ese mosaico de propuestas mediante la incorporación subvertida de contenidos y significados. No obstante, llama fuertemente la atención la nula referencia a tendencias y estilos artísticos contemporáneos estrechamente relacionados con la creación de la imagen en la actividad plástica; movimientos como el informalismo, video arte, arte digital, *net art*, la abstracción orgánica, el hiperrealismo, el *funk art* y la abstracción postpictórica, neo dada, el posminimalismo, arte psicodélico, los nuevos realismos, la *bad painting*, arte postconceptual o el neoexpresionismo, incluyendo los formatos tecnológicos y digitales más recientes como el *new media art*, post-internet, el arte virtual, el arte autogenerativo y la inteligencia artificial (IA).

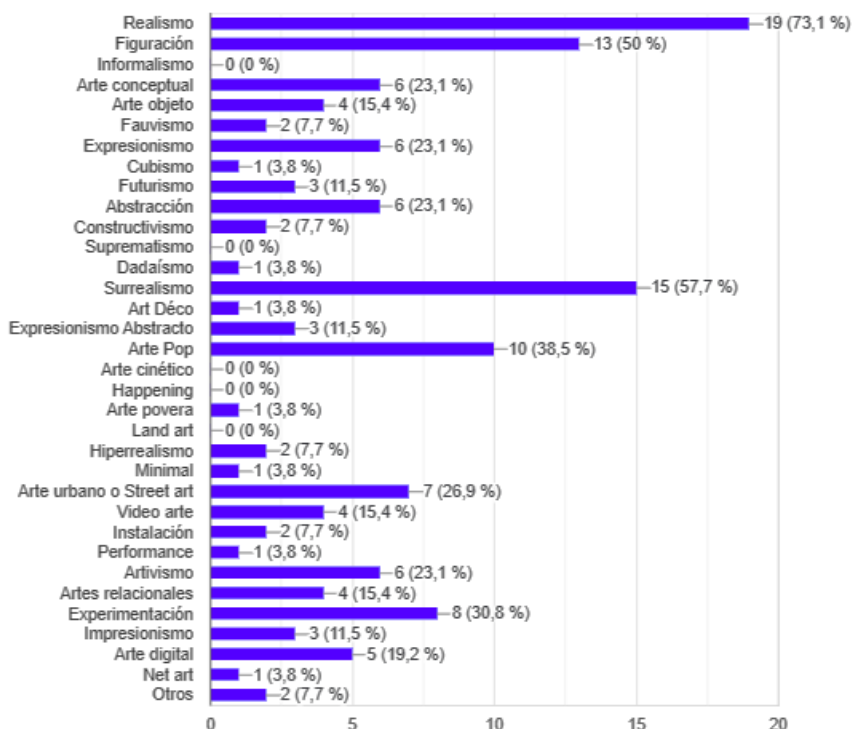
En relación a estas observaciones se diseñó un instrumento diagnóstico o formulario para atender a un doble propósito: identificar en qué medida los estudiantes son conscientes de los diálogos que sus obras establecen con diferentes estilos, corrientes o movimientos artísticos y, en segundo término, conocer el rol que desempeña la formación académica y que aporta en la construcción de este conocimiento. Del formulario (compuesto por once reactivos) hemos incluido solamente algunas gráficas que consideramos relevantes por los datos que arrojan. A continuación, presentamos algunos resultados obtenidos y algunos comentarios sobre las respuestas dadas por los estudiantes.

Gráfica 47. Relaciones intertextuales o diálogos con movimientos.

6.-Del siguiente listado selecciona los estilos, escuelas, corrientes, movimientos y tendencias en el arte que dialogan o se ven reflejados de alguna manera en las obras que seleccionaste para esta investigación. (Selecciona todas las que apliquen).

 Copiar

26 respuestas



Elaboración propia.

Como muestra la gráfica, la mayoría reconoce que su obra mantiene un diálogo con el realismo, pero no parecen tener clara la diferencia entre el enfoque del Realismo francés de mitad del siglo XIX con sus representaciones de la vida cotidiana y el interés en temas sociales o escenas urbanas, y el realismo entendido como el grado de iconicidad que la imagen guarda con el objeto representado, es decir, a la relación de semejanza de la imagen y un objeto real. En la pregunta 7, se les pide a los estudiantes que describan por qué creen que los estilos, escuelas,

corrientes, movimientos y tendencias que refieren se ven reflejados en su obra y qué elementos identifican en la misma que lo fundamentan. He aquí algunas respuestas de quienes aseguran que su obra guarda relación con el realismo:

- *“Para algunas de las obras procuro que el objeto central sea bastante cercano a la realidad, todos los trabajos entregados han sido principalmente prácticas de técnica, así que procurar el realismo es importante para mí, para lograr reproducir ciertas texturas y formas.”*

- *“Porque en mi obra existe la necesidad de representar las cosas que conozco para darme a entender.”*

- *“Creo que hago este tipo de movimiento artístico porque es uno en el que más me familiarizo, es la manera en que fui desarrollando más el aprendizaje del dibujo, en base a dibujos del mismo estilo. Además, también porque me gusta hacer ese tipo de arte y se me hace más sencillo hacerlo.”*

- *“Yo creo que es porque así percibo mi realidad y es como una manera de expresarme.”*

- *“Dibujo lo más acercado al realismo.”*

Mientras que, en la figuración, entendida como aquella obra que representa figuras, todas ellas identificables, encontramos estas explicaciones:

- *“En todas mis obras utilizo objetos y elementos principalmente figurativos. Muchos son objetos o modelos reales.”*

- *“La técnica que empleo un poco realista y la figuración que siempre es evidente en mi obra, aparte creo que estas corrientes son las que siguen más presentes en la actualidad y me gusta hacer presencia con temáticas vigentes o lo intento por lo menos.”*

Pero la gráfica nos muestra también una significativa preferencia por el tratamiento surrealista en la obra:

- *“Surrealismo, porque también en parte rechazo esa realidad, y prefiero dar paso a la fantasía, crear nuevos lugares fuera de esta realidad.”*
- *“El realismo se ve reflejado en las primeras ilustraciones que hice, posteriormente mis dibujos se vuelven más allegados al surrealismo por los elementos de distintas naturalezas que se ven integrados en una sola imagen, así como las formas más ambiguas.”*
- *“Sobre los elementos que identifiqué serían por ejemplo el realismo de la imagen, así como también el surrealismo de las obras, combinando un poco de ambas. Se podría decir que estos movimientos que elegí son porque en sí tienen algo en común que se puede basar del realismo y distorsionarlo un poco con el surrealismo.”*
- *“Porque son de alegoría fantástica, con seres híbridos o que no se encuentran en la realidad, así como no se basa en ningún movimiento artístico.”*

A este listado habría que agregar las menciones de obra con supuesta correspondencia con estilos artísticos conocidos: el arte pop, el arte urbano o *street art*, las prácticas experimentales, el arte conceptual, el expresionismo y la abstracción. Pero en general es manifiesto, según certifican las respuestas, que existe cierta confusión o desconocimiento sobre las características de los movimientos referidos, lo cual no deja de ser insólito, dado que la mayoría de los estudiantes que accedieron a participar en este diagnóstico se encuentran cursando niveles avanzados de su carrera. Por último, debemos aclarar que algunos de los movimientos incluidos en la gráfica como el arte digital, *net art*, video arte, cubismo, activismo, *minimal art*, futurismo, activismo, performance y otros, en realidad no se evidencian en su producción, aun a pesar que algunos estudiantes expresan su gusto por la experimentación con diferentes estilos y movimientos.

Ahora bien, de acuerdo con los resultados arrojados por este estudio, logramos identificar que, aun cuando la dinámica de las prácticas artísticas contemporáneas y la naturaleza de la globalización en el arte, se inscriben de modo activo en los mecanismos y procesos de producción de la obra de los estudiantes, estas no siempre operan bajo los

mismos esquemas, revelando ciertas singularidades en algunos casos y que dependen del modo en que se recibe, organiza y reestructura la información y los estímulos exteriores. Entonces, ¿existen procesos de hibridación? y de ser así, ¿cómo se manifiestan en las prácticas artísticas de la comunidad estudiantil que conforma el programa educativo de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica?, ¿de qué manera influye la formación académica y el contexto sociocultural en la construcción de su identidad artística?, ¿existe correspondencia entre las imágenes analizadas y lo que identifica a las prácticas artísticas modernas y posmodernas?, ¿qué elementos identitarios (formales, estéticos y conceptuales) caracterizan a los productos o artefactos artísticos que generan los estudiantes de la Licenciatura?

En otro apartado hemos definido qué es la modernidad, la posmodernidad y el arte contemporáneo. ¿Pero que entendemos exactamente por hibridación en las artes? Aunque suele confundirse con la intertextualidad, el arte híbrido es esencialmente inter o transdisciplinario y se ubica en la intersección de diferentes medios y procedimientos técnicos tradicionales y contemporáneos, trascendiendo las fronteras entre el arte y la investigación, el arte y el activismo social o el arte y la cultura popular. Como resultado, se produce la integración de diversos medios, géneros, lenguajes, materiales, técnicas y objetos (pintura, fotografía, grabado, escultura, performance, instalación, tecnologías emergentes, video, imagen digital, multimedia experimental, biología, robótica, IA, etc.). Se trata de una obra heterogénea, de origen mixto y carácter múltiple que se caracteriza por el abandono o cuestionamiento a la noción de unicidad y la disolución de las fronteras entre categorías artísticas a partir de la fusión de elementos de diversas disciplinas, generando complejos dispositivos de entrecruzamiento en un sentido de mutación y sustitución, de transformación sustancial, expandiendo las posibilidades de experimentación e innovación en los procesos creativos. Pero a pesar de su estrecha relación con los periodos de vanguardia (la mezcla, la combinación, el collage y la superposición de medios y soportes diferentes) o con la posmodernidad y el

auge de lo contemporáneo, la hibridación en las artes como concepto, o los proyectos catalogados bajo el nombre de arte híbrido, surgen solo a partir de los años 70, con un trasfondo más denso y reflexivo, no se trata sólo de pura experimentación formal, sino evidentemente, experimentación que requiere de la colaboración de otras disciplinas, medios y pluralidad de lenguajes dialogando simultáneamente, así como de la integración y referencias cruzadas de elementos heterogéneos.

A ese respecto, el análisis de las imágenes de ambas etapas identificó la ausencia de propuestas con una estructura multidisciplinaria o transdisciplinaria, y, mucho menos, obra híbrida. Aun cuando es indudable que algunos estudiantes se encuentran en un proceso de exploración de estructuras significativas encaminadas a lograr formas más adecuadas a sus necesidades expresivas y discursivas, no se localizaron imágenes que trascendieran los límites de la pintura como herramienta para la expresión visual, es decir, más allá de la exploración con los propios medios, recursos, técnicas y elementos formales de distintos géneros y movimientos inherentes a la expresión plástica; si la hibridación de algún modo significa la desconstrucción y expansión de los recursos, medios y lenguajes icónicos de la representación del arte moderno, ninguna de las obras presentadas se inscribe dentro de esa condición. Sin embargo, lo anterior no debe leerse como un escenario extensivo a la totalidad de los estudiantes y sus procesos creativos, –pues se han detectado casos aislados de alumnos que no participaron en este estudio, pero que están desarrollando proyectos en donde combinan lo mismo arte, ciencia, tecnología y comunicación–, significa simplemente, que las formas de experimentación a las que las obras en cuestión fueron sometidas no se corresponden con la noción de hibridación como resultado de un proceso de producción en las artes. La diferencia, según podemos entender, radica en cómo cada estudiante logra hacer coexistir, relacionar y entrelazar en la obra la instrucción académica junto a los estímulos provenientes de los demás ámbitos del contexto sociocultural en el que se halla inmerso y, en su toma de posición respecto a las estructuras o prácticas interculturales

como una estrategia para enfrentar su proceso de construcción de identidad cultural y artística, identidades que no resultan excluyentes, sino complementarias ya que, a decir de Canclini, la hibridación no es un fenómeno exclusivo del arte ni solamente un concepto, sino procesos dinámicos que fusionan estructuras y prácticas procedentes de diversos ámbitos y a la vez genera nuevas estructuras y nuevas prácticas. (cfr. 2004, p. 86). Es justo en el encuentro, en la mezcla, en el tráfico de diversos elementos y en la manera en que el estudiante asume otras formas de hibridación, lo que deviene en la generación de una nueva identidad, distinta y diversificada; del mismo modo en que no existe arte químicamente puro, tampoco es posible hablar de identidades únicas o auténticas.

Justamente el análisis de las obras permite entender que los estudiantes son receptores de una gran cantidad de estímulos provenientes de su contexto sociocultural hibridado, y afrontan procesos de construcción de identidades en las que intervienen diversos aspectos de ese contexto, como sus creencias, sus hábitos de consumo cultural, su estatus económico y poder adquisitivo, etc., y que van a influir poderosamente en las temáticas, los formatos y las técnicas empleadas, tanto al iniciar su carrera como al egresar.

La elección de sus temáticas, por tanto, obedece, o es una respuesta a esas mezclas interculturales a los que hace referencia Canclini, es decir, a “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (Canclini, 2004, p. 86). Por ejemplo, entre las obras analizadas encontramos la representación de personajes que son recurrentes en el cine, la música, series televisivas, videojuegos, *cómic*, mangas, animes, o bien, que remiten a obras de otros artistas como John Collier (1892), Dante Rossetti (1868), Michael Akerfeldt, Wolfgang Grischgl o Rafael Coronel, por citar sólo algunos.

Son el resultado de los cruces, las influencias, las mezclas de lo popular, lo nacional y lo internacional: el conocimiento del pasado y del presente, la interacción con medios e información digital que

motiva a los estudiantes a tomar decisiones para elegir qué temáticas abordar, qué personajes serán representados y qué técnicas emplear. Una suerte de hibridación cultural, parafraseando a Canclini, como consecuencia de la acción conjunta de procesos simbólicos, una mezcla o quiebre de sistemas culturales y la expansión de géneros impuros. Nos referimos a que el contexto en que el estudiante interactúa es híbrido y tremendamente posmoderno, como consecuencia de la acción conjunta y procesual de diversos fenómenos y circunstancias, lo que podría hacernos suponer que los productos artísticos elaborados desde este contexto tendrían que tener referencias a esta hibridación y a la posmodernidad como una expansión de géneros impuros y abiertos a una gran multiplicidad de medios y procesos.

Sin embargo, encontramos tensión e inconsistencia en las obras analizadas respecto a su relación con el contexto en que son producidas. Por un lado, son expresiones de un contexto multicultural hibridado, pero por otro, y aún a pesar de que las influencias y referentes de los estudiantes son tremendamente contemporáneos, las obras no reflejan procesos de producción hibridados, sino procesos y técnicas de producción expresivamente modernos.

Esta inconsistencia o incongruencia aparente, puede comportar una variedad de posibles explicaciones. Por un lado, los planes de estudio y contenidos de las materias que cursan los estudiantes están desfazados con respecto a las nuevas tendencias y tecnologías aplicadas a la producción artística contemporánea. Al ser una universidad pública con pocos recursos para su funcionamiento, esta se ve en desventaja en cuanto a infraestructura y actualización docente.

Entonces, a pesar de que las imágenes analizadas no pueden ser consideradas como expresiones del arte híbrido, encontramos que existen otras formas de hibridación al interior de los procesos de construcción de la identidad del estudiante, y que básicamente se reflejan en la tendencia que revela la presencia de expresiones, discursos, temas, características estructurales o estilísticas que, procedentes de otros textos, fueron incorporados en forma de alusiones o intertextos en la

estructura de las nuevas imágenes; y en cuanto tendencia evidentemente, alude sólo a un número determinado, pero revelador en términos cuantitativos. La intertextualidad, entendida como reciprocidad o entrelazamiento, es el sistema de relaciones dialógicas que una obra establece con otras obras, del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores y con una referencia más o menos explícita o categórica, como en el caso de la apropiación como práctica artística. A propósito de esto, en la primera etapa son evidentes formas de apropiación bastante literales, la copia, el plagio y el reciclado de formas o elementos, sobre todo en las referencias a la cultura pop, el anime y en la reproducción de obras conocidas del pasado. Esas formas de apropiación se expresan de acuerdo a lo que Dominique Berthet nombra como: la apropiación creadora, es decir, cuando la obra final se distancia significativamente de su origen y, la apropiación imitadora, cuando el distanciamiento con el referente es más débil. De este modo, en las obras de la segunda etapa donde la intertextualidad se manifiesta, responde más a la intención de reconstruir, reinterpretar y otorgar significados distintos a las obras referenciadas en ellas, la cita, la alusión y la reutilización de medios, formas y estilos pretenden generar un discurso con significación propia. En ese juego de simbiosis, muchas veces amparado en los presupuestos estéticos y procedimientos de la modernidad, se amalgaman elementos, formas y actitudes e irrumpen en la mayoría de las imágenes que los estudiantes de estas generaciones producen, aunque en general, parecen estar más interesados en las cualidades estético-formales, como rasgo inherente del texto artístico, pero no tanto como motivo de experimentaciones más exhaustivas, como por ejemplo el uso de los más recientes medios y dispositivos tecnológicos en detrimento de los métodos tradicionales de representación. Pero también la condición y la sensibilidad posmoderna, con su multiplicidad de saberes y lenguajes, repercuten en todos los ámbitos de la cultura, pero especialmente en los procesos de comunicación y en la construcción de identidades: sexual, de género, étnica, etc. La expresión de un mundo

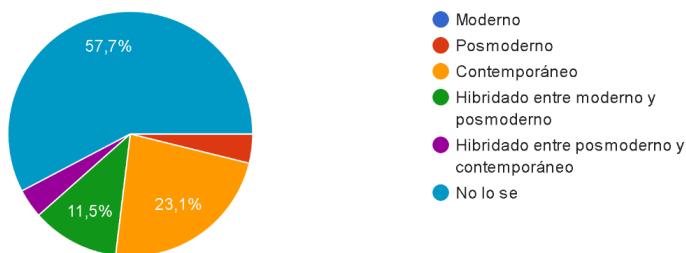
interconectado, de realidades múltiples, que permite el intercambio de información de manera instantánea, sin límites de espacio ni de tiempo, se refleja inevitablemente en los procesos creativos de los estudiantes quienes, ante la necesidad de construir su propia identidad, se ven forzados a adecuarse a un nuevo escenario social; indagando alternativas para hacer coincidir el conjunto de fragmentos recuperados en la interacción con una diversidad de registros culturales. La “aldea global” de McLuhan marca el debilitamiento de lo local en favor de lo transnacional, y las transformaciones socioculturales tienen lugar simultáneamente en ambos niveles.

En este orden de ideas, retomamos dos gráficas más del formulario para ilustrar la percepción que el estudiante tiene respecto de la estructura de su discurso en relación con las diversas temporalidades en el arte.

Gráfica 48. Tipo de discurso de la obra.

8.-De acuerdo a lo anterior tu obra se inserta en el marco de un discurso:

26 respuestas



Elaboración propia.

En la pregunta que sigue a este vaciado de datos estadísticos, se solicita a los estudiantes explicar qué elementos contiene su obra para ser considerada moderna, posmoderna, contemporáneo o hibridada

(o ninguna de las opciones mencionadas). Las respuestas han sido copiadas tal y como se produjeron:

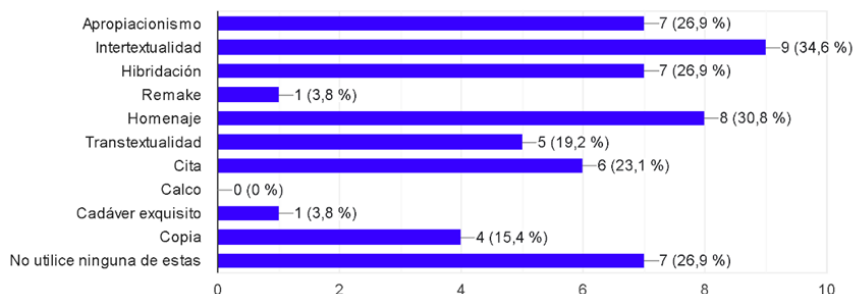
- *“no estoy muy segura de poder encajar “mi obra” en alguna característica, porque es muy variado.”*
- *“ninguna de las opciones.”*
- *“mis obras no buscan reflejar algún momento de la historia o de la contemporaneidad. Existen sin necesidad de un contexto o discurso en particular.”*
- *“La verdad, no lo sé, nunca me he puesto a pensar eso o analizar mis obras.”*
- *“Por el momento no sé a qué clase de movimiento pertenece mi estilo de obra, por lo que trato de identificarlo o si se trata de un movimiento nuevo, busco la forma de registrarlo y ponerle un nombre.”*
- *“No lo sé.”*
- *“Realmente no lo tengo muy claro.”*
- *“Tal vez una obra híbrida.”*

De acuerdo con estos informes, nos parece relevante el hecho de que la mayoría de los estudiantes no han sabido ubicar la estructura de su discurso estético-artístico, o qué es lo que hace a una obra ser considerada dentro de alguna de estas categorías, es decir, su condición moderna, posmoderna o contemporánea; sin mencionar que algunos procesos declarados como híbridos (sobre todo en lo que se refiere a convivencia de rasgos de la posmodernidad y lo contemporáneo), no reflejan en la estructura del discurso, la condición que hemos definido más arriba. Y respecto de las prácticas artísticas empleadas:

Gráfica 49. Metodologías o prácticas artísticas.

10. Del siguiente listado, ¿utilizaste alguna de estas metodologías o practicas en las obras que presentaste en la segunda etapa de esta investigación?

26 respuestas



Elaboración propia.

En la lectura de la gráfica anterior, destacamos en especial un aspecto que llama fuertemente la atención, nos referimos justo al hecho de que un número significativo de estudiantes concibe el origen de su obra como consecuencia de un proceso autónomo, ajeno a cualquier tipo de influencia o referencia a la dinámica de las prácticas artísticas contemporáneas. Si bien, no podemos precisar con exactitud la forma concreta en que se insertan esas dinámicas al interior de cada proceso particular, justo por ser individuales, sabemos que las formas de intertextualidad, las apropiaciones y los intercambios están íntimamente relacionadas con la participación de los medios nuevos o tradicionales con los que el estudiante interactúa habitualmente. El encuentro entre artesanías, los diseños, las expresiones y la iconografía de la cultura popular, el arte de elite y la industria cultural son también otras formas de dialogo e intercambio entre las prácticas o estructuras culturales y los procesos creativos de los estudiantes. Pero, por supuesto, no debemos desconocer la significativa mediación de la formación académica en los procesos de construcción de identidad, tanto de la obra, como la de su creador, pues, al interior de los espacios institucionales, el estudiante se instruye en el dominio de técnicas, métodos y procedimientos propios de su asignatura, adquiere o desarrolla habilidades necesarias

para emprender el camino de la creación, pero también puede encontrar un ambiente de intercambio de conocimientos, ideas, o posturas respecto del arte con sus maestros y compañeros. Naturalmente que siendo una institución académica, la parte medular del Plan de Estudios de la Licenciatura en Artes Visuales para la Expresión Plástica, se concentra en la enseñanza de técnicas tradicionales, por ejemplo, dentro del Área de formación básica particular selectiva, en el módulo Técnicas para el dibujo artístico, se imparten las asignaturas de: dibujo con aerógrafo, dibujo con carboncillo y grafito, dibujo a lápiz graso y crayón de cera, dibujo al óleo seco y asfalto, dibujo al pastel seco y graso, dibujo con técnicas mixtas y dibujo con rotulador y tinta. Y, en el Área de formación especializante selectiva, en el módulo Técnicas de pintura, las unidades de aprendizaje son: pintura acrílica, pintura con acuarela, pintura mural, pintura al óleo, pintura con piroxilina y esmaltes, pintura con técnicas mixtas, pintura al temple y pintura experimental. Aunque también el área de formación básica particular selectiva, contempla en su oferta algunas asignaturas relacionadas con medios alternativos experimentales, laboratorios experimentales y creación de imagen digital: arte digital animado, bidimensional, tridimensional, laboratorio de experimentación conceptual o visual, sistemas análogos y digitales en el arte y medios alternativos para la creación artística. Pero, aun así, el conocimiento de estos procesos no se vio reflejado en las imágenes analizadas, posiblemente debido a los giros que dio esta investigación durante la segunda etapa con la escasa colaboración de los estudiantes.

Como sabemos, aun antes de ingresar a la academia los aspirantes ya esbozan –conscientemente o no– un proyecto de conformación de identidad artística, y eso es justo lo que les motiva a cursar de manera formal la licenciatura dentro de su área de formación disciplinar; pero no llegan desprovistos del todo, sino habiendo asimilado una cantidad significativa de referentes y saberes previos que, más tarde, se fusionan con los conocimientos adquiridos durante su paso por la institución. De este modo, la formación académica coadyuva con sus planes de

estudio a enriquecer y ampliar la perspectiva del estudiante, pero aun y siendo un factor elemental y de gran relevancia en este proceso, no es necesariamente el único componente, pues la construcción de la identidad artística obedece a una dinámica multifactorial mucho más compleja. Es decir, si bien es cierto que el estudiante invierte una buena parte de su tiempo en las aulas, aprendiendo técnicas y métodos artísticos, realizando actividades para las diferentes asignaturas o aprendiendo sobre estilos, corrientes y movimientos, otra parte de su tiempo la dedica a explorar distintos medios de información y comunicación disponibles gracias a la interconectividad y a las redes digitales y telemáticas: procesos incesantes de interconexión cultural que modelan sus pensamientos, conocimientos, creencias, valores, costumbres. De tales experiencias con los medios u otras formas de vincularse con estructuras socioculturales, surgirán elementos, referencias, imágenes, datos, ideas o sensaciones que se traducirán en materia básica en la construcción de sus objetos artísticos: plataformas de *streaming*, series televisivas y películas, redes telemáticas, canales de internet, *YouTube*, *Instagram*, *TikTok*, *Facebook*, *X (Twitter)*, videojuegos, memes, recorridos en museos virtuales y páginas digitales sobre arte y artistas, etc. Desde luego que estas incursiones en los medios se realizan en función de intereses definidos, reaccionado a aquello que atrapa su atención o estimula su imaginación, de tal manera que, para encarar sus procesos creativos, el estudiante se vale de cualquier recurso a su alcance en aras de estructurar un lenguaje identitario que resulte en la producción de sentido y que, al mismo tiempo la obra, independientemente de su carácter figurativo, simbólico, abstracto o conceptual, actúe como un reflejo de su personalidad, de su pensamiento, de sus aspiraciones. En ese tenor, en las imágenes se revelan directrices que afectan no únicamente a la constitución del objeto artístico, sino que –en la lógica de una práctica de experimentación artístico/creativa– inciden en la naturaleza de los procesos de creación y, en consecuencia, participan en la construcción de una identidad artística, de clase o de género. Identidad en la que –después del análisis de las imágenes presentadas–,

identificamos una estrecha relación con la modernidad en el arte. Si el programa estético de la posmodernidad significa la ruptura radical con la tradición modernista, paradójicamente, los elementos asociados con la condición posmoderna a la que se refiere Lyotard, definen de hecho, la esencia de la estética de la modernidad en el arte, la misma esencia que advertimos en la mayoría de las obras de los estudiantes: parafraseando a Arthur Rimbaud, pareciera que, para ser posmoderno, hay que ser absolutamente moderno.

Es notable como en las obras analizadas pareciera no existir la intención de abordar de modo crítico o razonado, asuntos o problemáticas que impactan o aquejan la dinámica de la sociedad contemporánea; cuestiones relacionadas con la contaminación, la corrupción, la violencia o la desigualdad social, tampoco es patente un cuestionamiento honesto sobre la función del artista en la sociedad en la que está inserto y de la cual nutre sus impresiones, o su grado de compromiso en tanto generador de objetos culturales y catalizador de su tiempo, su papel como abanderado reflexivo o como ente analítico que cuestiona tanto su propia identidad como el rol que desempeña en la colectividad. En lugar de este ejercicio crítico y a favor de cierta “comodidad”, se distingue una preferencia para aludir y tratar asuntos relacionados con la psique humana, la locura, la ansiedad, la depresión, el miedo, la muerte, etc. Si asumimos que la construcción de la identidad de los estudiantes está determinada por la pluralidad de estímulos e información, hablamos de una identidad de naturaleza híbrida, pero en relación a los resultados de sus prácticas artísticas, a los productos entregados, se vislumbra una suerte de incongruencia o inconsistencia; entiéndase, la identidad del estudiante en tanto individuo, es declaradamente posmoderna, híbrida y plural, pero esa identidad personal no necesariamente se refleja en la identidad de sus obras, que por derivación, supondríamos híbridas. Los estudiantes en sus actitudes son tremendamente contemporáneos, pero en la elección de las técnicas, los procesos y los materiales para la elaboración de sus obras, se asoma un ethos o espíritu moderno con acentos posmodernistas.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Referencias bibliográficas

- Anaya W., S. (2011, febrero). *Las artes plásticas en la Universidad de Guadalajara*. Guadalajara: Estudios Jaliscienses, 83 (pp. 19-30).
- Bauman, Zygmunt (2010). *Identidad*. Buenos Aires: Losada
- Camacho Becerra, A. (1996). La pintura del siglo XIX: relato de sucesos memorables. En *Cuatro siglos de pintura jalisciense*. (pp. 49-87). Guadalajara: Doble Luna.
- (1997). *Álbum del tiempo perdido*. Zapopan: El Colegio de Jalisco-FONCA.
- (2014). La enseñanza del dibujo en Guadalajara (1790-1894). Zapopan: El Colegio de Jalisco. En Aurelio de los Reyes (Coord.), *La enseñanza del dibujo en México* (181-203). Aguascalientes: Universidad de Aguascalientes.
- (2015). *Las tareas del artista. Enseñanza y práctica del dibujo en Jalisco (1790- 900)*. Zapopán: El Colegio de Jalisco.
- (2020). *Documentos de la Academia de Bellas Artes de Guadalajara. Memoria del Museo Nacional de Arte* (8) (pp. 25-39).
- Camacho, J. Jesús (2008). "Apuntes para una historia de la Escuela de Artes Plásticas" en *CUAADerno*. Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Universidad de Guadalajara.
- Ciancas, Ester (1986). La pintura de provincia en la segunda mitad del siglo XIX. *El Arte Mexicano*. México: Salvat Mexicana de ediciones, t. XI.

- Colombres, Adolfo (2014). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. México: CONACULTA.
- Covarrubias D., J de J. (2004). *Juan Ixca Fariás y la creación del Museo Regional de Guadalajara*. México: ImpreJal.
- Debord, Guy (1958). *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio.
- Del Conde, Teresa (1994). *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. México: ATTAME Ediciones.
- Estadísticas Históricas de México* (1994). Memoria de fomento del Ministerio de Fomento. Aguascalientes: INEGI.
- Erickson, Erick (1977). “La identidad psicosocial”, en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, tomo V. España: Aguilar.
- Fernández López, Olga (2020). *Exposiciones y comisariado. Relatos cruzados*. Madrid: Cátedra.
- Franco F., Roberto. (1989) (2ª Ed). *La pintura en Jalisco*. Guadalajara: UNED.
- Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas*. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Giménez, Gilberto (1997). “Materiales para una teoría de las ciencias sociales”. Revista *Frontera Norte*, vol. 9, Núm. 18, Julio-diciembre de 1997.
- Giménez, Gilberto (2005). *Teoría y análisis de la cultura, volumen uno*. México: CONACULTA.
- Gray, C. y Malin, J. (1993). Traducido por A. Sancho 2013. *Procedimientos / Metodología de Investigación para Artistas y Diseñadores*. Scotland: UK: The Robert Gordon University.
- Gombrich, E. H. (1997). *La historia del arte*. China. Phaidon Press Limited.
- González Gallo, Jesús (1948). *Informe de actividades del Gobernador del Estado de Jalisco*. Gobierno del Estado.
- Habermas, Jürgen. “La modernidad, un proyecto incompleto”, en H. Foster(ed.), *La posmodernidad* (1998). Barcelona: Kairós.
- Hofmann, Werner (2008). Lo moderno, en *Arte moderno. Ideas y conceptos*. Madrid: Instituto de Cultura & Fundación Mafre.

- Jameson, Fredric (2011). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torio. Madrid: Paidós.
- Krauss, Rosalind. La escultura en el campo expandido, en H. Foster (ed.), *La posmodernidad* (1998). Barcelona: Kairós.
- Lozano, Ana María (2014). *Conceptos de arte contemporáneo*. Bogotá, Colombia. Fundación Neme.
- Lozano, Luis M. (1996). Del taller a la academia: Félix Bernardelli, maestro de una generación de pintores jaliscienses. En *Félix Bernardelli y su taller*. México: Instituto Cultural Cabañas / Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Lyotard, J. Francois (1987). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Manrique Castañeda, Jorge Alberto. (1999). *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes.
- Martínez Reding, F. (Coord.) (1982). *Historia de Jalisco*. Guadalajara: UNED, t. II, p. 21.
- Martínez, I. (1988). *Jalisco desde la Revolución*, Guadalajara: Gobierno del estado de Jalisco- Universidad de Guadalajara, t. XII.
- Mercado, Asael y Hernández, Alejandrina (2010). “El proceso de construcción de la identidad colectiva”. *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, núm. 53. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Mosquera, Gerardo (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones. Colección Ex (it) libris.
- Panofsky, Erwin (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza editorial.
- Pérez Verdía, Luis (1989). *Historia particular del estado de Jalisco*. Guadalajara: EDUG.
- Portal, María Ana (1991). “Diversas perspectivas en la construcción teórica de la identidad: una bibliografía básica”, en *Alteridades*, revista del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, núm. 2.
- Portal, María Ana (1991). “La identidad como objeto de estudio de la antropología”,

- en *Alteridades*, revista del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, núm. 2.
- Ramírez Flores, José (1952). *El Real Consulado de Guadalajara*. Guadalajara: Banco Refaccionario de Jalisco.
- Ramírez Godoy, Guillermo (1996). Siglo XX: Sendero de creadores. En *Cuatro siglos de pintura jalisciense* (pp. 89-201). Guadalajara: Doble Luna.
- Ramírez, Javier (2015). *El arte en Jalisco: entre la tradición y la renovación. Conflictos entre artistas locales y extranjeros, 1950-1970*. Tesis. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guadalajara.
- Ramos, Miguel Ángel. “32 fragmentos sobre imagen sonora y posmodernidad”, en Antonio Ruíz de Samaniego, *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad* (2004). Madrid: Akal.
- Rossi, Pietro (2005). “El concepto de cultura en la tradición antropológica”, en: Giménez, Gilberto (2005). *Teoría y análisis de la cultura, volumen uno*. México: CONACULTA, p. 203.
- Ruíz Samaniego, Alberto (2004). *La inflexión posmoderna: los márgenes de la modernidad*. Madrid: Akal.
- Smith, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores.
- Sordo Vilchis, A. (1990, febrero-marzo). Los territorios del arte moderno de Jalisco. Apuntes. *Siete décadas de arte jalisciense. Antología 1915-1985*. Catálogo de exposición. Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas. Festival Guadalajara.
- Stake, Robert (2020). *Investigación con estudios de caso*. Madrid: Ediciones Morata.
- Zuno, J. G. (1972). *Las artes plásticas en Jalisco*. (2 ed.). Guadalajara: s/Ed.

Referencias electrónicas

- Carrillo, A. (2018, 12 de enero). En *Es poco valorado el conjunto ‘Olimpo House’*: Sordo Vilchis, A. El Diario NTR. https://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_nota=90159
- Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara*. La confrontación de la Universidad y el Instituto 1821-1861. En <http://enciclopedia.udg.mx/periodos-historicos>.

- Enciclopedia histórica y biográfica de la Universidad de Guadalajara*. El interregno universitario 1861-1925. En <http://enciclopedia.udg.mx/periodos-historicos>.
- González V., Verónica (2022). *La Escuela de Artes y Oficios de Jalisco (1887-1910)*. En S. Liddiard Cárdenas, G. Hernández Orozco y C. Cervera Delgado (coords.). *La educación en México desde sus regiones, tomo 2* (pp. 203-232) [colección Historia de la educación en México, vol. 3]. México: Sociedad Mexicana de Historia de la Educación. <http://somehide.org/wp-content/uploads/2022/11/HEM-Vol3-tII-203-232.pdf>
- González V., Verónica (2012). *Una solución a la pobreza: El establecimiento de las escuelas de artes y oficios en México durante el siglo XIX. El caso jalisciense*. *Historiela*, Suppl. Julio – Diciembre. Estados, Regiones y Ciudades, 4(8), pp. 145-171. <http://wdg.biblio.udg.mx:2048/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/una-solucion-la-pobreza-el-establecimiento-de-las/docview/1677595911/se-2>
- Oropeza Sandoval, L. (agosto 2019). *Génesis de la enseñanza secundaria en Jalisco*. *Estudios Jaliscienses*, vol. 117. El Colegio de Jalisco. <http://www.estudiosjaliscienses.com/wp-content/uploads/2019/07/117-G%C3%A9nesis-de-la-ense%C3%B1anza-secundaria-en-Jalisco.pdf>.
- Prieto H., D. (2018). INAH Museo Regional de Guadalajara. <https://mrg.vente.mx/historia>

Tesis y dictámenes

- Nevado Encinas, Juan L. (2018). *El repliegue posmoderno Aproximación teórica a posmodernidad como concepto histórico*. Madrid: Tesis/ Universidad Autónoma de Madrid.
- Ortiz, Humberto (2006). *La enseñanza de las artes plásticas en la Universidad de Guadalajara*. Tesis. Universidad Autónoma de Zacatecas.
- H.CGU (2006). Dictamen I/2006/041 del 31 de enero de 2006, aprobado por el Consejo en su sesión del 27 de febrero de 2006. Universidad de Guadalajara.

Anexos

**ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE
OBRAS DE LA PRIMERA FASE
(ANTES DE INGRESAR A LA
CARRERA) DE LOS ASPIRANTES A
LA LIC. EN ARTES VISUALES PARA
LA EXPRESIÓN PLÁSTICA**



I.- Fase técnica. Identificación o catalogación

Nombre del artista: Juan Francisco Tamayo Rosas.

Título de la obra: Sin título.

Calidad de soporte: Papel.

Técnica de factura: Técnica mixta (carboncillo o grafito, lápices de colores y sanguina). Los contornos se consiguen con un delineado con lápiz grueso y suave, y el volumen se logra con sombreados con distintas intensidades que genera volumen y texturas diversas.

Dimensiones: N/A

Fecha: N/A

Estilo o movimiento: N/A

El género: Retrato/Desnudo simbolista.

Los géneros

Estilo, escuela, corriente, tendencia o movimiento

El desnudo es un género artístico que consiste en la representación en diversos medios artísticos del cuerpo humano desnudo. La desnudez en el arte ha reflejado por lo general los estándares sociales para la estética y la moralidad de la época en que se realizó la obra. Como género, el desnudo resulta un tema complejo de abordar por sus múltiples variantes, tanto formales como estéticas e iconográficas, en este caso el desnudo es simbolista con toques eróticos.

El simbolismo es un movimiento artístico que encuentra en la poesía un sendero perfecto para descubrir, a través de símbolos, una realidad oculta. Le caracteriza la intención de romper con las formas propias del realismo y el naturalismo, evocando impresiones, sugerencia y alusión frente a las interpretaciones precisas de la realidad, la obra puede contener elementos de misterio y misticismo, usar un lenguaje poético como elemento cognitivo y utilización de figuras retóricas, como la metáfora o la sinestesia, para despertar sensaciones. Sabemos que el símbolo aúna sentimiento y pensamiento, es una forma de búsqueda de elementos simbólicos que definan al sujeto, en este caso el de esta mujer que bien pudiera tratarse de un autorretrato para expresar

algo inconsciente que de ninguna manera resulta posible representar mediante un concepto.

2.- Fase temática (pre-iconográfica)

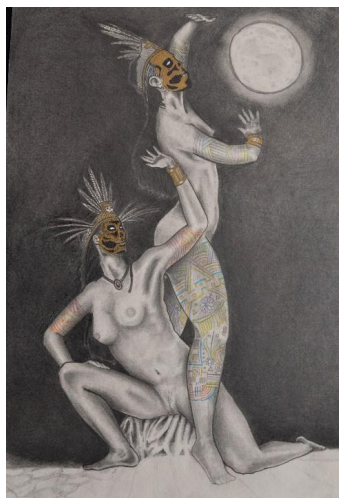
En este dibujo de dos planos se representan a dos mujeres desnudas de unos 25 años interactuando entre sí con un círculo luminoso. La primera mujer joven está sentada a horcajadas en la base cubierta por una tela, sus piernas abiertas dejan ver su sexo desnudo, la pierna derecha esta doblada y sobre ella se sostiene con la mano derecha, y la pierna izquierda está doblada apoyada en el piso, su mano izquierda está levantada y se apoya en el cuerpo desnudo de la otra mujer, su rostro está cubierto por una máscara con rasgos de un cráneo humano con colores dorados y negros, se perciben algunos rasgos de su rostro cubiertos por la máscara, sobre su cabeza lleva un penacho con plumas de faisán y en la parte frontal de este hay un dibujo de un cráneo humano, su larga cabellera se extiende abundante hasta la cintura, ya que toca su rodilla derecha doblada. En ambos brazos se distinguen tatuajes con grecas y líneas de color naranja, rojo y amarillo, en el cuello lleva un collar con un cameo.

La segunda modelo está de pie, su pie derecho está encima de la pierna derecha de la otra joven y su pie izquierdo se encuentra a espaldas de esa, por lo que parece que está encima de ella, su cuerpo de perfil al espectador se dirige hacia un círculo brillante que está frente a su rostro, este círculo brillante parece una luna llena. Su brazo derecho doblado parece tocar la luna mientras que con el brazo izquierdo con la mano doblada hacia arriba parece apartarse de esta. Las piernas robustas y fuertes de la segunda mujer, tiene las piernas y los brazos tatuados con flores, figuras geométricas como grecas de colores amarillo, azules, rosa y marrón, muy parecidas a las decoraciones que se encuentran en objetos de los pueblos mesoamericanos como en vasijas, o esculturas antiguas. Esta joven también lleva una máscara con las mismas decoraciones que la otra y su pelo es largo y abundante, parecen gemelas ya que portan los mismos objetos, la misma pulsera y

sus rasgos son similares, así como el pelo y su fisonomía. Ambas llevan una pulsera alargada en el brazo derecho. El fondo es gris y sin detalle o referencia a un contexto determinado. Las dos modelos desnudas están dibujadas en tonos grises y sólo las máscaras y los tatuajes son de colores brillantes.

3.- Gramática formal (fase iconográfica)

En esta obra predominan las formas orgánicas de las dos figuras humanas desnudas y la luna llena. Los contornos de los desnudos están delineados con un lápiz grueso negro, y los volúmenes son logrados con sombreados de distintas intensidades. Se aprecia una luz semifusa lateral derecha que genera un volumen suave y textura en la tela, el pelo y la piel. La estructura compositiva de la imagen se logra con una línea diagonal de la parte superior derecha hasta la parte inferior izquierda, se inicia con la luna que conecta con la mano derecha de la modelo de pie y el brazo derecho de la modelo sentada, y va hasta la pierna doblada. Se puede trazar otra línea de la parte superior izquierda hasta la parte inferior derecha con la pierna derecha de la modelo parada y hasta el pie doblado de la chica sentada, ambas líneas forman una cruz muy dinámica que dirigen la mirada por todo el cuadro haciendo un recorrido visual agradable y fluido, ya que además de estas líneas los contornos y las diversas tonalidades de blanco y negro hacen una lectura fluida y complaciente. Para completar este esquema compositivo podemos trazar un triángulo con tres líneas, dos que se originan en la cabeza hasta los extremos inferiores derecho e izquierdo y una en la base. Este triángulo le da solidez y dinamismo a la lectura.



La imagen es muy dinámica según el esquema compositivo que hemos descrito, tiene una amplia gama tonal media, casi no hay blancos totales ni negros, por lo que la imagen se antoja cálida y sensual. Hay un diálogo entre la sensualidad de dos cuerpos desnudos jóvenes con las tradiciones y rituales prehispánicos, ya que los cuerpos de las modelos desnudas están tatuados con grecas que hacen alusión a las culturas mesoamericanas sin especificar una sola, se aprecia una amalgama de signos y significados, aunque predomina la alusión a la cultura azteca por los penachos, las máscaras hacen alusión a algún ritual teotihuacano relacionado con la luna, y quizás hacen referencia a la diosa de la luna (Coyolxauhqui, fue la diosa azteca de la luna o la vía láctea), o Meztli entre los otomíes, o podría estar relacionado con algún ritual sobre la fertilidad.

4.- Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen

Esta imagen posee un nivel de realidad 5, según la tabla de Villafañe, ya que representa figuras humanas no realistas, por el contexto en que interactúan y el uso de atributos propios de culturas que ya no existen, interactuando en un posible ritual que tampoco es vigente, es por tanto una alusión a este.

4.1.- Utiliza símbolos, alegorías, atributos o metáforas

Alegoría: Este dibujo es una alegoría ya que representa una idea valiéndose de figuras humanas, en este caso probablemente sea la fertilidad o un ritual a la diosa de la luna.

Es una imagen eidética, o una representación mental de una posible experiencia sensorial, pero también puede tener su origen en alucinaciones o ensoñaciones.

5.- Imagen original o inspirada en el trabajo de otro artista.

Es una imagen original, pero es difícil determinar si es única, ya que para su elaboración se pudo haber recurrido a algunas ilustraciones tanto de mujeres desnudas como de los penachos, y las grecas.



1.- Fase técnica. Identificación o catalogación

Título de la obra: Retrato de Alana.

Autor: Zeyda Deyanira Macías Solís.

Técnica de factura: Óleo sobre lienzo.

Dimensiones: 35 x 45 cm.

Fecha: s/f

Género: Retrato.

Estilo o movimiento: Figuración realista.

2.- Fase temática (pre-iconográfica)

La escena se desarrolla en un espacio interior y en el primer plano se muestra la figura de cuerpo completo de una niña de aproximadamente dos años de edad. Su postura es erguida y mantiene sus piernas ligeramente separadas formando un pequeño arco. Su pierna izquierda parece adelantarse mientras que su pie derecho, más próximo al espectador, gira sutilmente hacia el mismo lado. Sus brazos apenas tocan los costados y sus codos flexionados elevan sus antebrazos un poco más arriba de su cintura describiendo un ángulo recto. La mano izquierda no muestra ninguna tensión y cae relajada hacia abajo, y los dedos de su mano derecha se doblan un poco sin cerrar completamente el puño.

El rostro de la niña está de frente al espectador, pero su mirada no se dirige a él, sus grandes ojos oscuros están puestos sobre algo que se encuentra un poco más a la izquierda del espacio representado. El cabello negro y corto, le cubre sus orejas y buena parte de su frente; sobre ésta, una diadema blanca que en su lado derecho resalta una flor de pétalos claros y tonos rosas al centro. Lleva un vestido blanco sin mangas y con motivos florares rosas y tul, bajo el cual se asoman sus pies que calzan zapatitos blancos y tobilleras de tela con olanes. Un delgado listón de un rosa más intenso con cuatro flores al frente, similares a la de la diadema, adorna la parte alta de la prenda.

3.- La gramática formal (fase iconográfica)

El plano horizontal ha sido fragmentado en dos áreas diferenciadas por contraste cromático y una línea de fuerza que evidencia los límites entre el piso y el muro de fondo. El cuerpo erguido de la niña se ubica sobre el eje de simetría vertical y la composición responde a un esquema triangular formado por el cuerpo y el vestido de la niña. Los planos y los volúmenes son sugeridos más que por el uso de la línea, por variaciones y contrastes tonales y el tratamiento de las sombras.



En la imagen existe un marcado predominio del color sobre la línea, a su vez suave, ondulante y difuminada, determinando formas orgánicas y objetos. Las encarnaciones han sido realizadas en tonos cálidos y contrastan con el resto de los colores utilizados. Se crean modelados suaves con el tratamiento de la pincelada. La figura ha sido representada con detalle en sus aspectos figurativos.

La dirección de luz es cenital y se percibe en la sombra que produce la cabeza sobre el cuello. La perspectiva no está del todo definida, pero a través del punto de vista del observador se deduce que es una escena ligeramente en picada y la sensación de profundidad dentro del plano de la representación se consigue por la posición en escorzo de la figura, la distancia que separa cada uno de sus pies respecto al espectador y la insinuación del segundo plano que corresponde al muro. El primer plano está ocupado por la figura de la niña y el piso, sin detalle, es de un color uniforme rojizo. La pared que funciona como segundo plano es lisa también y en color azul.

4.- Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen

Se trata de una imagen con nivel de realidad grado 6: pintura realista, ya que restablece las relaciones corporales, sombras y manejo de perspectiva conforme a la idea de un espacio real y formas fácilmente reconocibles. Función pragmática: artística.

4.1.- Símbolos, alegorías, atributos o metáforas

El blanco del atuendo de la niña simboliza el candor de la inocencia y la pureza sin mácula, un equilibrio frágil y momentáneo de la ingenuidad no corrompida; mientras que las flores remiten a una de las cuatro estaciones del año, a la primavera, que trae consigo el surgimiento de nuevos brotes. Culturalmente la primavera (del latín prima, “primer” y vera, “verdor”), se asocia con la tierna infancia, alegría de la vida y la resurrección, contraria a la asociación del invierno con la idea de la muerte. El tono siena rojizo del piso que la sostiene es una referencia a la tierra, la maternidad y el azul del segundo plano, al cielo, como elementos indispensables para el desarrollo de la vida. La actitud y la posición de la niña recuerda la foto familiar de registro de los primeros pasos del nuevo miembro de la familia. La mirada puesta en el horizonte funciona como expectativa del camino por recorrer. Imagen natural extraída del exterior, donde el autor ha tratado de lograr un fiel registro de su modelo en un soporte físico, a partir del conocimiento de perspectiva, luces y sombras. Corresponde a una imagen mental extraída del entorno que le rodea mediante la percepción ordinaria y cotidiana.

5.- Imagen original o inspirada en el trabajo de otro artista

Imagen original, única, la autora ha creado una obra con características propias a partir de un modelo. Es una imagen fija bidimensional, aislada y estática.



1.- Fase técnica. Identificación o catalogación

Título de la obra: Sin título.

Autor: Mariana Espinosa Moya.

Técnica de factura: Acuarela.

Calidad de soporte: Papel.

Dimensiones: Desconocidas.

Fecha: s/f

Género: Paisaje abstracto.

Estilo o movimiento: Abstracción lírica o arte concreto.

2.- Fase temática (pre-iconográfica)

Imagen no figurativa de carácter abstracto compuesta por una variedad de formas y manchas de diferentes tonos y configuraciones. La imagen se compone de dos planos, en el primero destacan el conjunto de formas y en el segundo, un fondo rosáceo formado por manchas y degradaciones de color. El formato ha sido dividido en dos secciones triangulares por una línea compositiva diagonal que parte de la esquina superior izquierda y desemboca en la esquina inferior derecha de la imagen, justo por donde se sitúa una amplia franja de color rosa. Sobre esta, cinco formas parecen alinearse siguiendo la línea descendente de la diagonal.

A excepción de algunos rasgos geométricos fácilmente identificables como la espiral, el resto de las formas no establecen una clara correspondencia con objetos del mundo real. Espirales, líneas curvas y onduladas se distribuyen a lo largo y ancho del espacio de la representación en una composición de apariencia arbitraria, pero de una gran carga expresiva. El juego combinatorio de las múltiples formas orgánicas aunado a los contrastes cromáticos generan la sensación de dinamismo y movimiento incesante. Los tonos predominantes de estas manchas son, en este orden, principalmente los rosas, grises, marrones, sienas, violáceos y amarillos; los tonos blancos corresponden al color del soporte. Cabe destacar que algunas manchas presentan saturación de color al centro, además de un degradado que se expande

al integrarse con los espacios en blanco que sirven de separación entre una y otra forma.

3.- La gramática formal (fase iconográfica)

Formas bidimensionales distribuidas en el centro, de las cuales; la primera es una pequeña línea curveada en tonalidad marrón, la segunda una mancha grisácea, la tercera, es una línea prolongada en espiral en tonos de gris y la cuarta, una mancha gris muy similar a la segunda. En esta zona rosa, también se presenta un degradado en algunas zonas y en otras se acentúan tonos morados más oscuros.

En otra tercera parte del formato, abarcando la esquina superior derecha, se encuentran otra colección de manchas degradadas con tonos, donde predomina primordialmente el gris, luego el morado, café, rosa, naranja y los espacios en blanco, que ayudan a que se formen las diversas formas orgánicas, como nuevas espirales o manchas que casi cubren este espacio en su totalidad. Abarcando la mayoría de una tercera parte del formato, en la esquina inferior izquierda, las manchas se concentran en algunas partes y se separan en otras, gracias a espacios en blanco entre una y otra.

4.- Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen

Nivel de realidad grado 1: que corresponde a una representación sensible no figurativa. Es una imagen concreta donde se han abstraído todas las propiedades de relación de las formas con sus referentes objetuales de la realidad.

4.1.- Símbolos, alegorías, atributos o metáforas

No existen referencias a símbolos o alegorías en la imagen, pero son evidentes los atributos formales, texturales y cromáticos de los elementos que integran la composición. La metáfora parece ser la referencia al fin de la primavera y la llegada del verano con muda de las hojas. Imagen registrada por adición, donde el autor a través de sucesivas pinceladas y uso del color y degradados logra crear cierta sensación de

volumen, texturas y diferenciación de planos sobre el papel o superficie pictórica. Es una Imagen mental de orden onírico, producida por ensueños.

5.- Imagen original o inspirada en el trabajo de otro artista

Imagen original, única, creada a partir de la imaginación y percepción del autor. Es una imagen fija, estática y bidimensional.



1.- Fase técnica. Identificación o catalogación

Título de la obra: Sin título.

Autor: Alexis Uriel Bejarano Moreno.

Técnica de factura: Acrílico.

Calidad de soporte: Papel.

Dimensiones: Desconocidas.

Fecha: s/f

Género: Ilustración fantástica.

Estilo o movimiento: Figuración simbólica.

2.- Fase temática (pre-iconográfica)

La imagen muestra a un personaje de aspecto humanoide, no usa ningún atuendo o vestimenta y su piel es clara, grisácea y de aspecto rugoso. Está de pie, con las piernas abiertas y las rodillas un tanto flexionadas. Su cabeza, sumamente desproporcionada en relación al cuerpo y su tronco, se vuelven ligeramente hacia el lado derecho, apuntando hacia el largo brazo extendido de ese mismo lado y sobre su mano abierta de tres dedos, levita una pequeña esfera de la que surgen rayos de luz, a la que mira fijamente. El brazo izquierdo cae y reposa sobre su muslo. Su frente es ancha y su calva y enorme cabeza denota una evidente deformación, los huesos temporal, parietal y occipital del cráneo, se proyectan alargados hacia atrás. Los rasgos faciales recuerdan también un rostro humano: grandes ojos azules en forma de almendra y estirados, muy juntos uno del otro; dos orificios respiratorios y ausencia de protuberancia nasal; una leve hendidura que simula la boca.

El personaje se encuentra sobre una superficie rojiza y accidentada, con protuberancias y pequeños cráteres, es un escenario ambiguo que se extiende apenas unos metros hacia el horizonte curvo. Más allá, el espacio abierto de un cielo oscuro poblado por algunos puntos luminosos.

3.- La gramática formal (fase iconográfica)

La composición describe tres planos en la imagen: el primero de ellos que comparten el personaje y la esfera; un segundo plano indicado por la superficie del suelo y la línea del horizonte y el tercero, por el fondo negro del espacio. Las líneas y las formas que estructuran la imagen son fundamentalmente orgánicas y el manejo de la pincelada es selectiva de acuerdo al tipo de textura sugerida y al elemento que la contiene. Existen pinceladas sueltas, difuminados y sombreados en el cuerpo del personaje, y un tratamiento más libre y gestual en la superficie rojiza para conseguir detalle y texturas. El manejo del color permite acentuar la diferencia entre los planos y las formas de la composición dinámica; sobre un fondo negro y cálido destaca la figura que posee un valor más alto en la escala cromática. De este modo, el autor establece la importancia del plano dominante y determina los elementos subordinados, dirigiendo nuestra atención a la mirada del personaje y al objeto que observa.

4.- Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen

La imagen corresponde al nivel de realidad 5: es decir, se trata de una imagen figurativa no realista en la que se pueden identificar formas y figuras aceptadas convencionalmente dentro de nuestro universo imaginario. Las formas y proporciones de las figuras han sido alteradas de acuerdo a esa concepción. La función de la imagen es estética, artística y expresiva.

4.1.- Utiliza símbolos, alegorías, atributos o metáforas

A nivel simbólico, la narrativa remite a la idea de que no estamos solos en el universo y a la creencia en seres extraterrestres superiores y con una avanzada tecnología (lo que les permitiría hacer contacto con nuestra civilización) y, a la teoría del origen reptiliano de la raza humana, lo que explicaría el hecho de que el personaje no posea pelo; podría estar implicada también cierta representación de la teoría de la evolución y la estructuración física de estos seres representarían

nuestro ulterior desarrollo biológico y una nueva etapa en nuestro futuro. La esfera que gravita sobre su mano y que representa a la tierra, es una metáfora que alude a la incertidumbre del acontecimiento, pues se piensa que los reptilianos son también poderosos guerreros cuyo propósito consiste en dominar y esclavizar a la especie humana. La ambigüedad radica en advertir si sus intenciones son pacíficas o agresivas. Imagen mental hipnagógica y onírica, producto de la imaginación colectiva y que el autor ha reproducido conservando parte de la esencia de los relatos e historias sobre avistamientos y encuentros con seres extraterrestres.

5.- Imagen original o inspirada en el trabajo de otro artista

Imagen original con características de apropiación, el autor ha creado una obra con características relativamente propias a partir de una idea colectiva. Imagen estática bidimensional aislada.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE OBRAS DE LA SEGUNDA FASE (ANTES DE EGRESAR DE LA CARRERA)



1.- Fase técnica. Identificación o catalogación

Título de la obra: ¡No tocar!

Autor: María de la Paz Zepeda Urzúa.

Técnica: Mixta sobre papel.

Dimensiones: 30 x 40 cm.

Fecha: 2020.

Género: Retrato.

Estilo o movimiento: Nueva figuración.

2.- Fase temática (pre-iconográfica)

Sobre un fondo en tonos rojos, rosas y azules, destaca la figura de una mujer joven, aunque de edad indeterminada. Se presenta de costado y solo se muestra la mitad de su cuerpo, de la cabeza hasta la cintura. Su cabeza gira hacia su lado izquierdo y su mentón descansa sobre su hombro, mismo que esconde su boca. La mujer mira fijamente hacia el espectador y lleva el pelo recogido hacia arriba, formando una especie de hongo o moño sobre su nuca. Su rostro parece haber sido maquillado en dos colores, blanco y azul. Su piel es verde y saturada de pequeños puntos o brotes. De su columna vertebral y del anverso de su brazo visible, surgen puntas afiladas que recuerdan la espina dorsal de un pez. Su mano derecha que asoma ligeramente sobre su brazo izquierdo posee la apariencia de una enorme tenaza. Además, su antebrazo está rodeado de filamentos que terminan en punta. A su alrededor, revolotean extrañas formas animadas semejantes a medusas rojas. Detrás de ella, apenas reconocible porque su cuerpo casi lo oculta por completo, se observa la figura de un rectángulo cuyo color corresponde al del papel sobre el que fue realizada la imagen.

3.- La gramática formal (fase iconográfica)

A excepción del rectángulo, todos los demás elementos que conforman la imagen: las líneas ondulantes del cuerpo, las formas de las medusas e incluso las líneas que trazan su movimiento aparente, son representaciones orgánicas que remiten a la naturaleza. La posición del cuerpo

erguido y la estabilidad del rectángulo reafirman la verticalidad de la composición como línea de fuerza principal. La imagen describe dos planos, siendo el primero el espacio donde se ubica la figura femenina y el segundo, el entorno donde se mueven las medusas. En cuanto al carácter cromático, los colores han sido limitados básicamente al rojo, verde y azul, que, dependiendo de su saturación y del tratamiento de la pincelada, producen zonas de tonos más claros o veladuras sobre el soporte. El grado de iconicidad es ambiguo, si bien reconocemos figuras, formas y objetos, desconcierta la apariencia del cuerpo femenino.

4.- Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen

Se trata de una imagen con nivel de realidad grado 5: Representación figurativa no realista, pues, aunque se produce una identificación de algunos aspectos de la realidad, la relación y representación de los personajes están alterados pues hace referencia a seres fantásticos o mitológicos, y su función pragmática es artística.

4.1.- Símbolos, alegorías, atributos o metáforas

De carácter figurativo, pero alejada de la intención de ofrecer una imagen fiel del mundo objetual, “¡No tocar!” es una traducción de estímulos e impresiones que la autora percibe de su realidad y lo hace en función de propósitos definidos, reaccionando a aquello que atrapa su atención y como reflejo de su pensamiento, de sus aspiraciones más profundas, de sus miedos y preocupaciones. Mediada por cuestiones sociales, políticas e ideológicas, el contexto en el que se inscribe, es el de la denuncia que los movimientos feministas actuales sustentan por la equidad de género y la transformación de las relaciones de poder entre ambos sexos. Simbólica, metafórica y objetiva, representa un aspecto reprochable de nuestra realidad, la violencia de la que es objeto la mujer en las sociedades contemporáneas. Las formas orgánicas semejantes a medusas -o tal vez espermatozoides- que revolotean alrededor de la figura femenina, son alusiones al acecho; la expresión de la amenaza

de una agresión física o psicológica: El tono rojizo y vibrante de sus cuerpos refuerza la idea de peligro.

La mano en forma de tenaza simboliza el empoderamiento y las espinas que sobresalen de su espalda, son una metáfora de las acciones y estrategias implementadas por las mujeres, para combatir y prevenir cualquier tipo de violencia o formas de opresión y segregación que impacten su identidad y seguridad, principalmente la violencia de género y el acoso sexual. Detrás de un apariencia vulnerable e inofensiva, el rostro maquillado recuerda la pintura de guerra de ciertas tribus, como la de los jíbaros que reducían las cabezas de sus enemigos, y la mirada vigilante, una advertencia de su actitud de lucha por defender su integridad y sus derechos. Según el diagrama propuesto por la Guía de análisis, la imagen en cuestión titulada “¡No tocar!” se considera original y única.



I.- Fase técnica

Nombre del artista: Alan Gustavo Cabrera Campos.

Título de la obra: Trinidad.

Soporte: Tela.

Dimensiones: s/d

Técnica: Mixta, acrílico y óleo.

Fecha: 2022.

Ejecución técnica

La pintura está realizada con fondos difuminados y el primer plano con mucho detalle, para lograrlo utiliza veladuras, colocando capas gruesas de pintura (parece acrílico) que hace visible los trazos del pincel, combinando trazos firmes y pinceladas cargadas de pintura seca, y pinceladas finas logrando describir con mucho detalle algunos elementos como los cráneos y algunas estructuras óseas, mientras que otros elementos apenas son sugeridos, lo que dificulta identificar el fondo ya que se centra en detallar el primer plano. Se aprecia mucha textura producida por las capas de pintura húmeda y pincel seco o por alguna espátula o raspado de la superficie.

El género

Es una naturaleza muerta o vanitas con elementos abstractos.

En cuanto a estilo, escuela, corriente, tendencia o movimiento

Esta obra tiene elementos que lo vinculan al surrealismo y principalmente al movimiento de arte oscuro o *dark art movement*, ya que en el cuadro predominan fondos oscuros, el color negro, rojos con toques de luz; trata sobre la muerte y el artista no representa la realidad o una escena cotidiana, sino que representa sus propios pensamientos de forma misteriosa, combinando expresiones de miedo o terror. Se vincula con el surrealismo porque no hay una intención de conectar con la realidad sino de abordarla de forma casi onírica.

2.- Fase temática (pre-iconográfica)

En esta pintura observamos un fondo oscuro y difuso en el que se sugieren ciertas figuras orgánicas, pero no se definen con claridad, del lado derecho parece formarse el cuerpo desnudo de una mujer. En el primer plano se representa la parte de un esqueleto humano con solo el cráneo y los huesos de la columna vertebral de la que salen formas orgánicas que parecen ramas o llamas ardientes, en las cuencas de los ojos del cráneo se percibe la mirada de alguien, lo que sugiere que tiene vida, como si mirara al espectador de frente confrontándolo. Del lado inferior izquierdo nace otro cráneo que “mira” fuera del cuadro y parece nacer de las entrañas del esqueleto principal, pero es más pequeño y tiene menos detalle, sólo que se aprecia triste y con tres cuentas de ojos. Del lado derecho del personaje principal se ve casi flotando otro pequeño cráneo, como si fuera de un niño, este también parece nacer de una de las llamas o ramas de la figura principal y mira fuera del cuadro del lado derecho. A estos tres cráneos les rodean llamas de fuego que parece devorarlos, pero aunque hace referencia a la muerte parecen estar vivos y tener personalidades propias, pudiendo interpretarse como una familia, el padre, la madre y el bebé, pero que aunque están unidos de forma orgánica, cada uno mira de forma distinta y se vinculan al espectador de diversas formas, parece que el cráneo de mayor tamaño pudiera representar al padre, mientras que la figura que se encuentra de lado derecho inferior puede representar a la madre, y el cráneo más pequeño al hijo.

3.- La gramática formal (fase iconográfica)

El cuadro tiene una composición triangular para enfatizar la trilogía o la trinidad que aquí se representa, la luz es frontal lo que hace que resalten las formas, los colores que predominan son los cálidos, rojos, naranjas y tintos, que resaltan sobre un fondo oscuro y sin detalle.

4.- Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen

Al ser una pintura figurativa no realista, sino surrealista y oscura, que hace referencia a la muerte se encuentra en un nivel 5 de iconicidad.

4.1.- Símbolos, alegorías, atributos o metáforas. Utiliza símbolos, alegorías, atributos o metáforas. (explicitar cómo se pueden identificar estos y cómo las utiliza el autor)

Utiliza los cráneos como alegoría a la muerte y los colores oscuros para enfatizar la temática de la muerte, una muerte que finalmente está viva, o dentro del ser humano. Hace referencias a la filosofía existencialista, al describir los cráneos con “ojos” humanos tristes, como desilusionado por la vida.

5.- Imagen original o inspirada en el trabajo de otro artista

El artista hace referencia a varios artistas como influencia, Michael Akerfeldt, Wolfgang Grischnl, uno músico de *heavy metal* y el otro pintor que pinta las diversas máscaras que se encuentran tras el rostro de las personas.



"Migración al Ser"
Óleo sobre tela
110 x 170cm
2022

I.- Fase técnica

Nombre del artista o productor: Juan Pedro Ponce.

Título de la obra: Migración del ser.

Soporte: Tela.

Dimensiones: 110x170 cm.

Fecha: 2022.

Ejecución técnica

Considerar la materia y el toque. Para ejecutar esta obra el artista utiliza pinceles y pinceladas muy finas en particular para definir las formas y los personajes aquí representados, se percibe visualmente el lento trazo de cada línea que va dando para crear las formas orgánicas oníricas. Las formas están delineadas con un tono más oscuro de cada color para crear contornos. En los primeros planos se percibe más definición en los personajes y formas, y según se van alejando los siguientes planos se perciben más difusos, hasta perderse en el último plano para crear una suerte de perspectiva aérea. Para enfatizar esta perspectiva utiliza pinceles y pinceladas, que van desde la más fina y delicada, hasta la más gruesa en el último plano. Se percibe un excelente manejo técnico del óleo y de las formas, el volumen y la textura. Estos dos elementos se enfatizan en algunos de los personajes, mientras en otros se perciben formas más planas.

Se trabajó con una capa de gesso y luego se alisó para darle la textura suave del fondo y perder el entramado de la tela, lo que permite enfatizar la atmósfera onírica de la obra.

El género

Paisaje onírico/fantástico. Esta obra es un paisaje creado a partir del mundo interior del artista, ya que representa seres fantásticos, mágicos e irreales. Si bien el artista combina una serie de elementos fáciles de identificar por el espectador, como montañas, caminos y puentes, los seres que habitan estos espacios son totalmente surgidos de un imaginario personal como peces con tres pies, una especie de medusa con

patas, o seres con rasgos humanos y rostros de animales entre otros recursos iconográficos que hacen un espacio que podemos reconocer, pero con personajes nunca vistos.

***Estilo, escuela, corriente, tendencia o movimiento
en que se inscribe la obra***

Al ser un paisaje onírico y fantástico se puede establecer relaciones con el surrealismo y con el realismo fantástico. Al primero porque hace referencia a temas derivados de la fantasía onírica del autor y porque incluye elementos arrearles, que superar o van más allá de la realidad y se estructuran a partir de recursos psíquicos relativos a lo imaginario, al inconsciente o lo irracional, vinculado también a los sueños.

También se pueden establecer referencias con el realismo fantástico ya que es una creación imaginaria pura, en donde lo fantástico parte de imágenes reales, pero sólo se concibe dentro de un orden irracional y funda una nueva realidad y nuevo orden con personajes inesperados que surgen de la imaginación del artista en espacios reconocibles y familiares, en un intento de redescubrir la realidad, en este caso la del autor en una necesidad de unir lo racional con lo irracional.

2.- Fase temática (pre-iconográfica)

Describe brevemente el tema, personajes o asunto representado, formas, objetos, los detalles. Se describe el tema representado o nivel denotativo. Este paisaje onírico se construye con 5 planos yuxtapuestos. En el primer plano se puede apreciar alguna vegetación verde, poco definida, con tonalidades amarillas y marrones, en las que sobresale un arbusto con ramas secas, que en su punta tiene una pequeña flor en forma de estrella junto a dos hojas, del cual ondea un listón grande blanco que recorre casi todo el paisaje, del lado derecho hacia el izquierdo.

En el segundo plano sucede lo más relevante del paisaje. En la parte inferior se extiende un puente de piedra remarcado por material blanco como cal, debajo del puente corre una corriente de agua que fluye apacible con algunas rocas salpicadas aquí y allá. Sobre este

puede desfilan seis animales y tres seres con algunos rasgos humanos. No son animales reconocibles por nuestra experiencia cotidiana, son una especie de alebrijes o seres de la mitología griega como Pegasus, quimeras, o el grifo, de la mitología persa, todos ellos animales que son creados a partir de partes de partes reales y otras imaginadas con características inusuales. Los primeros en la cultura mexicana y los segundos en la literatura e iconografía asiria, babilónica y persa, o los seres mitológicos griegos como Pegasus. De izquierda a derecha, va caminando el primer animal, es azul-verde tiene seis patas, lo que hace que se vea más alargado de lo usual, tiene pico de pájaro alargado, tres ojos sobrepuestos en hileras vertical, una larga cola enroscada como de perro y cinco cuernos retorcidos y larguísimos, sobre su lomo flota un círculo dorado que parece girar en sí mismo, le siguen en la fila dos seres zoomorfos que caminan en dos pies como si fueran humanos y les cubre un manto largo que se extiende desde el cuello hasta los pies lo que impide verle los zapatos, uno de ellos se le ocultan los brazos y el otro va sosteniendo una rama retorcida sin hojas con una sola pequeña flor en la punta.

El primer ser lleva un manto rosa palo y un pico alargado con tres protuberancias que se sobreponen, sobre su cabeza lleva una especie de abanico dorado con un destello al centro, el tercer personaje con rasgos humanos y animales lleva un manto morado con pliegues que cae hasta sus pies. Sobre su cabeza lleva un cráneo con largos dientes y con alargados cuernos. El cuarto personaje es un animal fantástico que camina sobre seis pies, es el de mayor tamaño que el resto. Su pelambre rosado se define con mucho detalle, cuatro patas llevan zapatos como de comodín de naipes y dos patas azules parecen de alguna ave. Sobre su cuello porta un collar de plumas doradas y tiene una hilera de tres ojos verticales y dos cuernos como el primer animal. Sobre él en una silla, va montado un ser humano vestido de azul verde y le cubre un sombrero de alas grandes tipo campesino chino que está adornado con diversos objetos brillantes como si fueran de una cuna de bebé. Delante de ellos va otro animal fantástico, tiene patas y cuerpo de pin-

güino pero un cuello demasiado delgado y largo con un pico alargado y una cara pequeña de la que ondean ocho pelos morados, junto a él en forma redonda se asoma otro animal regordete con cuatro patas como de tortuga en tonos rojos-naranjas, en su panza aparece un rostro pequeño humanoide y tiene pelos desparpajados como si se tratara de una planta marina, delante de él marcha un personaje zoomorfo que va envuelto en una manta amarilla, es pura tela no se perciben formas humanas excepto por los pies que parecen humanos y en vez de rostro se ve un gran rayo de luz en forma de estrella, por último se ve a un pez con tres patas azul que le sobre sale una aletita delgada y ondulante. Estos personajes caminan en hilera como dirigiéndose a un destino incierto fuera del cuadro.

En el tercer plano se percibe más follaje y algunos montículos de tierra con largos delgados árboles que tiene follaje triangular en las copas. En el cuarto y quinto plano se ven montañas bordeando el paisaje. El ultimo plano se ve una montaña altísima con picos que apuntan al cielo en tonos rojizos y rosados, finaliza el ultimo plano con un arcoíris de lado izquierdo superior y algunas nubes salpicando el cielo claro.

3.- La gramática formal (fase iconográfica)

Este paisaje tiene una composición vertical, los personajes principales acentúan la verticalidad y la dirección, se dirigen hacia el lado derecho del cuadro hacia un destino incierto. También tiene simetría y equilibrio, el personaje del centro porta un sombrero cuyo centro coincide con el centro del paisaje, es el punto central. La luz es suave y semifusa, viene del lado derecho del paisaje, hacia donde se dirigen todos. Los colores que predominan son el rosa, verde, azul, verde esmeralda y azul cielo. No hay mucha textura en los personajes, se percibe solamente en el follaje y los pliegues de las telas y el pelambre del ser fantástico del centro y poca textura en las nubes.

4.- Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen

Al ser una pintura figurativa no realista que hace referencia a seres fantásticos en paisajes habitables y reconocibles por el espectador, se corresponde al Nivel 5 de iconicidad según la clasificación de Justo Villafañe.

4.1.- Establecer el nivel de realidad y la función pragmática de la imagen, en función de lo que se plantea en la tabla de iconicidad de Justo Villafañe

Nivel 5 de realidad, ya que es una representación figurativa no realista. Utiliza símbolos, alegorías, atributos o metáforas (explicitar cómo se pueden identificar estos y cómo las utiliza el autor). Utiliza seres fantásticos o mitológicos para representar un paisaje onírico que no tiene la intención de transmitir un mensaje o crear metáforas, parece un libro abierto, o una invitación al espectador para adentrarse al mundo fantástico del artista, bajo su propio riesgo de quedar dentro y no salir o de entrar y salir a su libre albedrío.

5.- Imagen original o inspirada en el trabajo de otro artista

Es una imagen original, pero puede estar inspirado en el trabajo de Rafael Coronel, en el énfasis que esta artista ponía sobre los sombreros y adornos en las cabezas de sus retratados, o de su maestro Juan Carlos Navarro y sus fantásticos retratos con elementos orgánicos naturales como flores, pájaros llenos de colorido.



1.- Fase técnica. Identificación o catalogación

Título de la obra: Un sorbo de oxígeno.

Autor: Nicolás Eduardo Topete Figueroa.

Técnica de factura: Óleo sobre tela.

Dimensiones: 85 x 60 cm.

Fecha: 2021.

Género: Retrato.

Estilo o movimiento: Figuración.

2.- Fase temática (pre-iconográfica)

En una calle de piso de tierra, camina solitario un niño de entre ocho y diez años de edad, no se muestra de cuerpo entero, sino desde sus muslos hasta la coronilla de la cabeza. Lleva puesta una camisa verde de manga larga y unos pantalones azules; con su mano derecha sostiene un pequeño tanque de oxígeno y con la izquierda, dirige la manguerilla hacia su boca, la cual se encuentra oculta, lo mismo que sus demás elementos faciales, detrás de un cubrebocas azul de grado médico; sólo son visibles sus orejas y una ligera parte de su ceja izquierda. Detrás de él, en la calle que se extiende a lo lejos y en la que ha crecido hierba, distinguimos a los lados, las banquetas, los árboles sobre la acera, los postes de la energía eléctrica y algunas casas que parecen no tener puertas, sólo ventanas. Arriba y más lejanas, en un cielo azul intenso se han formado enormes nubes, cúmulos y cumulonimbos de coloraciones rojizas y vibrantes.

3.- La gramática formal (fase iconográfica)

Debido a sus elementos visuales y compositivos, la obra en cuestión tiene un alto poder de atracción visual. Está formada por combinaciones selectivas de planos y líneas de fuerza con un claro predominio de la vertical. La figura humana ubicada al centro y en un primer plano establece el punto de interés, y los demás elementos aparecen subordinados, pero no con menos importancia. El énfasis puesto en el

punto de fuga detrás del niño contribuye a la idea de la continuidad del espacio y genera una sensación de tensión, agitación e inestabilidad.

En el primer y segundo plano (piel, vestimenta, piso, paredes y árboles) se han utilizado tonalidades frías y apagadas, además de colores terciarios y acentos cromáticos rojo y amarillo, mientras que, en la parte superior de la imagen, las formaciones nubosas se reservan los tonos más cálidos.

4.- Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen

Al restablecer razonablemente las relaciones espaciales en el plano bidimensional sugiere la idea de profundidad, propia del mundo físico-objetual, por tanto, se considera una pintura realista de grado 6 y de función pragmática estética y artística.

4.1.- Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen

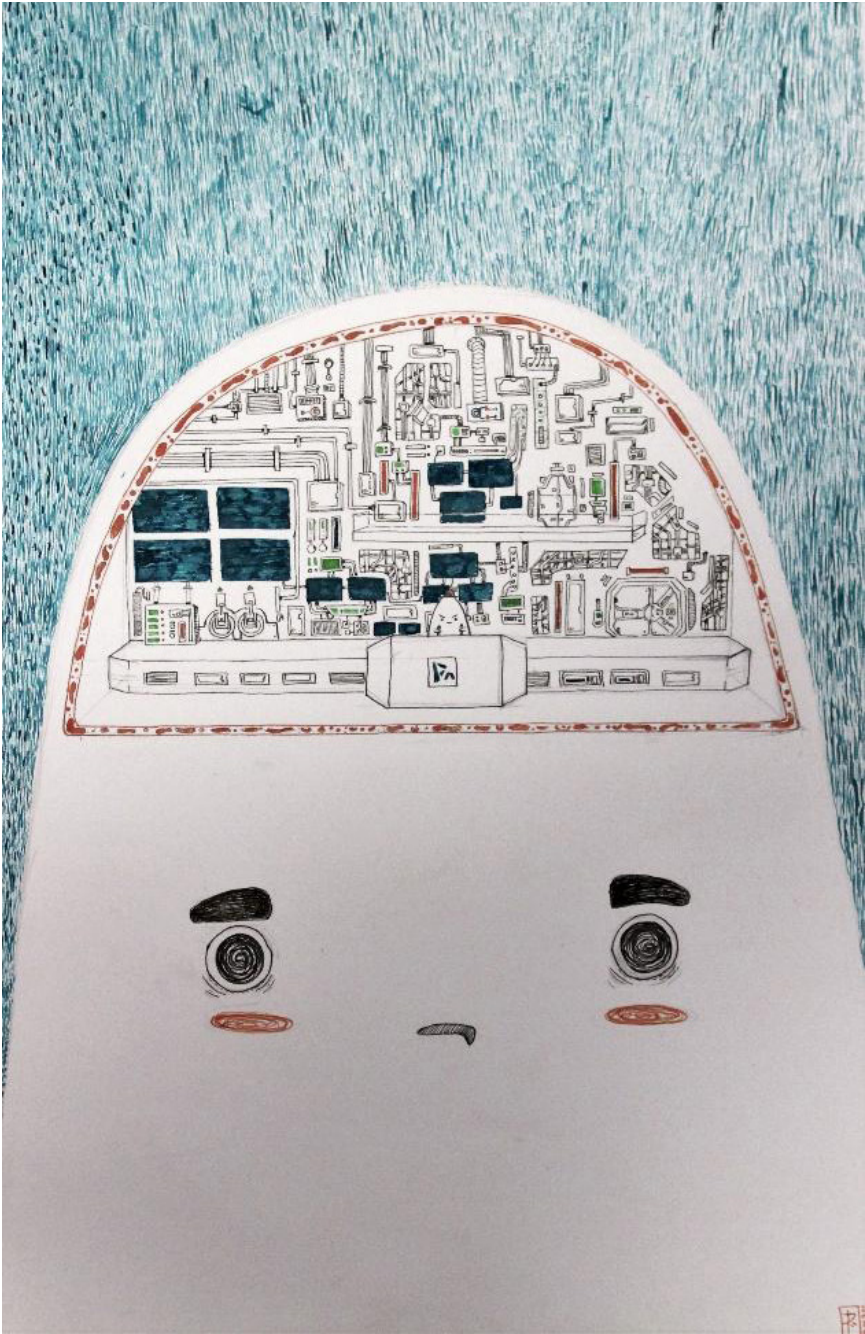
Al restablecer razonablemente las relaciones espaciales en el plano bidimensional sugiere la idea de profundidad, propia del mundo físico-objetual, por tanto, se considera una pintura realista de grado 6 y de función pragmática estética y artística.

Símbolos, alegorías, atributos o metáforas. El grado de iconicidad de la imagen hace fácilmente reconocibles los elementos que construyen la narrativa conceptual, es una metáfora funesta y sombría sobre un mundo distópico y apocalíptico no tan lejano a nuestra realidad. En un tono de acusación, evidencia el efecto de las prácticas humanas y acciones irresponsables con profundo impacto en la naturaleza: la polución del aire y la contaminación de la tierra, la quema de bosques, las guerras químicas y bacteriológicas. Los enormes cúmulos de apariencia amenazante recuerdan el poder devastador de las armas nucleares y su color rojizo, el de la sangre derramada y la violencia del hombre por el hombre en su inconmensurable codicia. En las calles desoladas de una ciudad confinada e inmerso en ese angustioso panorama, un niño que deambula solitario y cuyos colores de su vestimenta remiten al cielo y a la vegetación, aunque de manera invertida, podría

representar el orden natural alterado, la orfandad y la alusión a un futuro incierto.

5.- Imagen original o inspirada en el trabajo de otro artista

Según el diagrama propuesto por la Guía de análisis, la imagen en cuestión titulada “un sorbo de oxígeno” se considera original, única.



1.- Fase técnica. Identificación o catalogación

Título de la obra: *Inner self*.

Autor: Regina Ramírez (Remy Pocket).

Técnica de factura: Tinta acrílica sobre papel.

Dimensiones: Desconocidas.

Fecha: 2020.

Género: Ilustración.

Estilo o movimiento: Primitivismo o Arte *naïf*.

2.- Fase temática (pre-iconográfica)

Un personaje de ojos redondos, cejas negras y tupidas mira al espectador con una expresión entre ausente y afligido. Los ojos están muy separados uno de otro y no se aprecia nada más que su cabeza ovalada y los rasgos faciales. Sus mejillas parecen estar ruborizadas y apenas es reconocible su nariz, insinuada por una delgada línea quebrada. Dentro del medio círculo ubicado en su cabeza, vemos tuberías, cables, pantallas, medidores, calibradores, diversos instrumentos o artefactos mecánicos y dispositivos tecnológicos en una intrincada red de conexiones que hacen funcionar ese complejo maquinal, y, al frente de un control de mando, otro personaje minúsculo pero parecido al anterior, manipula dos palancas. Su actitud es decidida y el ceño fruncido en su cara le otorga un gesto de autoridad. No es posible identificar el espacio en que se encuentra, ya que el fondo lo constituyen infinitas líneas azules entrecortadas y dispuestas en sentido vertical.

3.- La gramática formal (fase iconográfica)

“*Inner self*” es una construcción gráfica de aparente simpleza, realizada con tinta acrílica, recuerda más a un dibujo o viñeta para ilustrar publicaciones infantiles. Sobre el fondo liso y blanco del papel ha sido trazada una media elíptica desde la base inferior hasta casi tocar la parte superior del espacio de la representación. Es un rostro de estética y características pueriles. No existe insinuación de perspectiva o profundidad, y está construida con una alfabetidad visual elemental:

planos sin volumen, formas básicas con predominio del cuadrado y el rectángulo, y líneas rectas verticales y horizontales. El color es exiguo y solamente posee indicaciones de textura visual en la zona superior de la imagen, como recurso para generar cierto dinamismo y separar la figura del fondo.

4.- Nivel de realidad y la función pragmática de la imagen

La imagen muestra un nivel de realidad grado 4 y dado que las características formales de los elementos han sido abstraídas y esquematizadas a la manera de los dibujos infantiles, corresponde al orden de los pictogramas. Función pragmática artística.

4.1.- Símbolos, alegorías, atributos o metáforas

En la tradición pictórica, el arte *naïf* alude a cierto estilo de representación en el que existe una supuesta falta de conocimientos teórico-técnicos y la ausencia de un principio perspectivo lógico y verosímil. Concretamente esta obra parece no atenerse a ninguna norma académica, a criterios de justas proporciones o a un elaborado trabajo cromático; la interpretación libre del espacio y las formas, la ausencia de un punto de fuga y el tratamiento burdo e ingenuo de los aspectos de la realidad, parecen obedecer más a un lenguaje estético y a un recurso expresivo que prioriza la idea antes que la correcta descripción de lo que sabemos o creemos del mundo.

“Inner self” cuya traducción al español sería el “ser interior” o el “yo interno” es justamente una alegoría sobre la intrincada red neuronal que hace posible los procesos mentales que ocurren al interior del individuo y es la razón por la que muestra tan sólo una cabeza traslúcida que deja entrever el cerebro en funcionamiento. Al evadir lo accesorio y superficial de la representación, sintetiza en pocos elementos el discurso conceptual y otorga una notoria relevancia al órgano encargado de la percepción y la interpretación.

5.- Imagen original o inspirada en el trabajo de otro artista

Según el diagrama propuesto por la Guía de análisis, la imagen en cuestión titulada "*Inner self*" se considera original, única. Mediante el retrato los artistas se dignificaron y distinguieron de los artesanos. El retrato moderno no está sujeto al personaje representado para fielmente describirlo, sino como un individuo o como un recipiente en el que el artista deposita sus miedos, traumas, su sentido de belleza valiéndose de algunas características del sujeto. El humano representado acaba siendo un depósito de experiencias, de virtudes, de experiencias del mundo, captando una esencia más psicológica que fisiológica del retratado, esto es muy moderno.

***Identidad cultural y prácticas artísticas: un estudio de caso
sobre las experiencias académicas y socioculturales de
los estudiantes de la carrera de Artes Visuales para la Expresión
Plástica generación 2018-2022 de la Universidad de Guadalajara***

se terminó de editar en diciembre de 2024
en los talleres gráficos de Ediciones de la Noche.
Francisco I. Madero #687, Zona Centro 44100
Guadalajara, Jalisco, México.

www.edicionesdelanoche.com



El texto es producto de una investigación realizada por integrantes del cuerpo académico UDG-CA-710 Cultura y educación, sobre cómo el proceso de formación y profesionalización académica de los estudiantes de Artes Visuales para la Expresión Plástica de la Universidad de Guadalajara generación 2018-2022, se fue forjando con el conocimiento teórico-práctico adquirido a lo largo de su trayectoria académica, a la par de observar como la identidad cultural y la práctica artística deja entrever un proceso de hibridación resultado de su contexto socio-cultural e institucional, en sus productos artísticos.

Sin embargo, ante las vicisitudes que la pandemia provocara, no siempre fue posible continuar el seguimiento de las prácticas artísticas de todos los estudiantes de la generación. No obstante, con el planteamiento inicial de hacer una revisión de la evolución artística fue que se seleccionaron de los que permanecieron hasta concluir la carrera, y es parte del estudio que se presenta, con un análisis meticuloso de sus obras.

Fotografía de portada: *Ana Karen Ortega García*

ISBN 978-607-581-495-7



9 786075 814957



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA

Red Universitaria Institución Benemérita de Jalisco

CUAAD

CENTRO UNIVERSITARIO DE
ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO