Trabajos realizados
en el Taller Mecánico

Laboratorios
Virtuales y remotos

ÓRGANO DE INFORMACIÓN DEL ÁREA DE LA ENERGÍA,
LAS INDUSTRÍAS Y LOS RECURSOS NATURALES NO RENOVABLES

Vinculación con la colectividad

NÚMERO 2 PUBLICACIÓN JULIO 2012 AÑO: 2

Autoridades Universitarias

Vinculación con la colectividad

Talleres y equipos que posee el Área

VINCULACIÓN DE LAS CARRERAS

INVESTIGACIÓN DESARROLLO

EQUIPOS Y LABORATORIOS

ÓRGANO DE INFORMACIÓN DEL ÁREA DE LA ENERGÍA, LAS INDUSTRIAS Y LOS RECURSOS NATURALES NO RENOVABLES

Vinculación con la colectividad

NÚMERO 2 PUBLICACIÓN MAYO 2012 AÑO: 2

Mural ubicado en los ambientes de la AEIRNNR

Dr. Gustavo Villacís Rivas Mg. Sc.
RECTOR
Dr. Ernesto González Pesantes Mg. Sc.
VICERRECTOR.

Ing. José Ochoa Alfaro Mg. Sc.
Director del ÁEIRNNR.

Diseño Diagramación:
Opciones Digitales Loja
Fernando Patricio Castillo
Teléfono: 072589614
Celular: 087738010 movistar 090638131 claro
email: opcionesdigitalesloja@gmail.com

Impresión:

Editores Gráficos Reyes Andrade ● 072563021 ● 085843359
Dir: Juan de Salinas 15 - 61 entre 18 de Noviembre y Sucre
Email: fabiorv1965@yahoo.com

Julio de 2012 Loja – Ecuador

Contenidos

VINCULACIÓN DE LAS CARRERAS

PÁG.: 6

INVESTIGACIÓN-DESARROLLO

PÁG.: 8

OFERTA DE BIENES Y SERVICIOS ESPECIALIZADOS

PÁG.: 17

ARTÍCULOS Y PROYECTOS

PÁG.: 23

CARRERAS ARTESANALES DEL ÁREA DE ENERGÍA

AL SERVICIO DE LA COLECTIVIDAD

PÁG.: 21

SUPERFICIE Y ESPACIO. UNIFICACIÓN ENTRE PINTURA Y ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL MURAL: INFLUENCIA DEL CLASICISMO OCCIDENTAL EN EL MURAL "PRESENCIA DE AMÉRICA LATINA" DE JORGE GONZÁLEZ CAMARENA

PÁG.: 45

LA PROBLEMÁTICA DE LA EDUCACIÓN AMBIENTAL EN EL ECUADOR Y LA NECESIDAD DE UN NUEVO PERFIL DOCENTE PARA ENFRENTARLA.

PÁG.: 54

SUPERFICIE Y ESPACIO.

Arq. Marco Antonio Montaño Lozano
Docente UNL

UNIFICACIÓN ENTRE PINTURA Y ARQUITECTURA A TRAVÉS DEL MURAL: INFLUENCIA DEL CLASICISMO OCCIDENTAL EN EL MURAL "PRESENCIA DE AMÉRICA LATINA" DE JORGE GONZÁLEZ CAMARENA

Tomado de la revista: SABER VER/14, arte y recreación para toda la familia (D.R.) Junio - Julio, 1996. Fundación Cultural Televisa, A.C. México D.F.

El muralismo ha sido uno de los aportes más significativos de las Artes Plásticas en Latinoamérica, no exactamente como un producto curioso y puro, sino como un sincretismo cultural, en este fenómeno artístico se puede verificar con mayor objetividad la propuesta de un arte totalmente mestizo. Los grandes muralistas mexicanos en su visión primigenia recurrieron a la rica tradición del arte occidental. Tomaron la síntesis plástica del arte clásico de los artistas del renacimiento italiano como los monumentales escorzos que cuelgan de la Capilla Sixtina, en el arte barroco encontraron la consolidación de los lenguajes artísticos, observaron que la relación de la pintura y la arquitectura se estrechan y en la mayoría de los casos se enlaza profundamente dando lugar a nuevas formas plásticas, en las cuales no es fácil reconocer los límites de la una con la otra; éstos modernos artistas latinoamericanos observaron ésta relación en la cantidad impresionante de pinturas, imágenes y alegorías en bóvedas y techumbres, en frisos y paredes de los edificios, palacios e iglesias. Participaron directa o indirectamente de los modernos aportes de la vanguardia europea, se identificaron con la solidez de la composición de Cézanne, de la propuesta revolucionaria de Picasso con su cubismo, punto de inflexión en el arte universal, hasta el extremismo radical de Mondrian. Pero lo que fundamentalmente motivaba ese espíritu de creación artística diferente y monumental, era lo positivo del arte popular, su tradición y belleza, su fascinación por las culturas precolombinas, sin caer en el arqueologismo ni en el consabido y cerrado nacionalismo, que a la postre fue lo que más se evidenció en algunos de los grandes creadores de la escuela mexicana, los artistas se plantearon interrelacionar todas las artes en una nueva visión para un mundo nuevo, para una utopía original. Enormes contradicciones y debates se generaron y todavía se escuchan voces a favor o en contra sobre el verdadero significado y contribución al arte universal de esta corriente en un mundo nuevo, interconectado, trastocado en el tiempo y el espacio por el fenómeno globalizador en todos sus aspectos.

A pesar de los debates, la Escuela Mexicana ha influido en todos los aspectos en el Arte de Latinoamérica, identificado en mayor o menor medida con la problemática social y de identidad cultural y política, desde luego con los grandes riesgos que estas actitudes conllevan. A inicio de la segunda mitad del siglo XX parecía que estas propuestas habían menguado a favor de nuevos derroteros y, es justamente en esta época cuando se producen unas de las mayores obras de muralismo, como el Polifórum Siqueiros, en donde se conjuga toda la propuesta de relación de los diversos elementos plásticos de una obra, y el Mural: Presencia de América Latina, realizada por Jorge González Camarena, en el vestíbulo de la Pinacoteca de Arte de la Universidad de Concepción de Chile en 1964, mural del cual, el poeta Pablo Neruda manifiesto: "Me quedé asombrado ante la gran obra[...] había florecido la pared. Se había llenado de grises incesantes, de verdes y de ocres, de amarillo y violeta. Se había llenado de cascos y espinas, de manos y narices, de ojos muertos y vivos [...]"1

ANTECEDENTES

La Revolución Mexicana, primero con la presidencia de Madero (1911), sucedió a la férrea y larga dictadura de Porfirio

1 SABER VER/14, arte y recreación para toda la familia (D.R.) Junio - Julio, 1996, Fundación Cultural Televisa, A.C. México D.F. pág.19.

Díaz. El país no se estabilizo y una serie de acontecimientos sangrientos y luchas fratricidas se desencadenaron dentro del proceso revolucionario y por las demandas de poder. Madero fue asesinado por Victoriano Huerta en 1913, reiniciándose la acción del movimiento revolucionario por Venustiano Carranza, y el alzamiento de importantes líderes sociales como: Francisco Villa y Emiliano Zapata, en el norte y sur respectivamente, el ascenso de la burguesía se consolida tras el asesinato de Zapata en 1919 y de Carranza en 1920 y el asenso al poder del General Álvaro Obregón

El presidente Obregón en 1921 nombró ministro de educación al filósofo, educador y antiguo revolucionario José Vasconcelos (1882-1959), quien llevo a cabo un intenso programa revolucionario a favor de la educación popular. Es en 1922 cuando Vasconcelos llamo a destacados artistas como Gerardo Murillo (Doctor Atl) y Diego Rivera (quien se hallaba en Europa) entre otros, a quienes les dio el encargo de realizar la decoración de los edificios públicos, ante la magnitud de la obra no tardaron en sumarse otros artistas, entre los que se destacan: José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. En décadas posteriores y ya con otra visión y objetivos, se distinguen artistas y muralistas como Rufino Tamayo y lo que se ha dado en llamar la segunda generación de muralistas dentro de la escuela mexicana moderna, los artistas Chávez Leal, O' Gorman, Jorge González Camarena, Zolce, Revueltas O' Higgins y Pacheco.

EL MOVIMIENTO MURALISTA

Así como la revolución mexicana, que no tuvo una ideología previa, ni un programa político, económico y social, el cual fue formándose al calor de los combates de la contienda civil, el arte que nació de ésta revolución estaba carente de una concepción teórica, de una visión y programa estético. Los estilos, modos y formas fueron surgiendo en los talleres y andamios instalados para los primeros murales, haciendo esfuerzos por superar rezagos y limitaciones, de su posicionamiento y responsabilidad histórica ante el cambio que experimentaba las nuevas relaciones sociales que se estaban reajustando dentro del nuevo orden político.

Ante tal situación se crea el Sindicato revolucionario de artistas, que entre otras cosas, expresaba: que los artistas estaban de parte de aquellos que exigen la desaparición de un sistema antiguo y cruel, glorificaba el arte público y monumental a los cuales los creadores de belleza debían de darle un valor ideológico, para educar al pueblo e impulsarlo en la lucha. "Es decir se pretendía reintegrar al arte un valor estructural dentro de la sociedad, rechazando valerosamente su privilegiada posición tradicional en la superestructura".[2]

2 Ibid. p.28

Entre el fenómeno estético, la incursión de las vanguardias, los ideales revolucionarios, las nociones de progreso y los avances tecnológicos se genero una solida y fuerte aplicación, que influyó en los procesos artísticos latinoamericanos, durante la primera mitad del siglo XX. Junto a ello se debe anotar otro aspecto cultural que impactó decisivamente en la construcción ideológica y en la estética de varios países, como fue la ideología marxista. La lucha de clases fue su bandera: el proletariado debía alzar su voz frente a los sistemas de dominación y opresión; tomar conciencia de su protagonismo histórico inspirado en la realidad de los individuos; un arte de realismo social, que también pudiera intervenir en esa realidad y cuyo destinatario era, por tanto, la masa. Estos valores se expandieron con fuerza en esta parte del mundo e influyeron, sobre todo, en el muralismo mexicano y en toda una pintura marcada por un trasfondo ideológico

Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, y en menor medida José Clemente Orozco, fueron quienes impulsaron de forma fehaciente el nuevo concepto de la estética militante. Éste enunciado, concilia la expresión estética – artística con un claro y definido discurso ideológico, es un arte de masas, diferente del cosificado por el consumismo capitalista de los "mas media" (en proceso de formación para ese entonces), de lo que se trata es de fortalecer los ideales nacionalistas y revolucionarios como una resistencia continua a la globalización de la cultura del capital.

La trilogía o triada de los tres grandes como también se la llama, constituye la muestra más representativa de este discurso, la Escuela Mexicana de Pintura, va mucho más allá de simples preceptos artísticos, políticos e ideológicos Monsiváis (1974) ha sido categórico al referir que el muralismo – el hecho en sí y la incesante propaganda en torno - ha sido uno de los fenómenos más conmovedores de una sociedad necesitada de afirmaciones externas e internas, a la caza de orgullos y reivindicaciones, urgida del reconocimiento de los suyos en el extranjero y requerida de estímulos internos, de las confirmaciones del bienestar social que solo los seres excepcionales proporcionan. Pero a pesar del endiosamiento al extremo de los tres grandes muralistas mexicanos, encontramos otros que aportaron posiblemente mas aspectos artísticos que ideológicos, que por razones de la incesante propaganda no se les ha dado el sitial que merecen en la historia del arte. **Jorge González Camarena** nació el 24 de marzo de 1908 en Guadalajara, Jalisco, posiblemente es: el que mejor ha llevado los ideales estéticos de la muralística original, dentro del lo que se ha denominado la segunda generación del muralismo Mexicano, no sin razón, el Dr. Atl. (Gerardo Murillo) ha dicho Camarena es el Muralista de la generación media, más mexicano, más acorde con las ideas que inspiraron la revolución artística de nuestro país…Es el joven pintor que domina todas las técnicas, principalmente las de la pintura mural; en el edificio Guardiola, trabajo con una

técnica novedosa, como las mías, con excelentes resultados; es ya un maestro. Dedicó toda su vida a las artes plásticas. Fue autor de alrededor de 26 murales como La liberación de la humanidad, en el Palacio de Bellas Artes, y Las razas, en el Museo Nacional de Antropología, así como de obras escultóricas de carácter monumental como los grupos El trabajo y La maternidad, ha realizado más de dos mil obras de pintura de caballete, e importantes esculturas a mas de su obra en diseño grafico e ilustración, mediante su trabajo ha narrado la época que le toco vivir. "La historia de México, sus raíces e imaginario, nunca fueron tan majestuosos como cuando los retrato Jorge González Camarena".3 Ha sido uno de los artistas excepcionales de la Escuela Mexicana, tan genial como la conocida trilogía del muralismo, pero sin el reconocimiento mundial de éstos. Sus trabajos se exponen en otros países, como Chile, Italia y Bulgaria.

González Camarena, no era un tipo con la personalidad política polémica y escandalosa como la de los principales actores del muralismo. En 1939, el artista pintó su primer mural, Alegoría de Zimapán, en el hotel Fundición, de Zimapán, Hidalgo. Poco más tarde, por encargo del arquitecto, Carlos Obregón Santacilia, realizó uno de sus mejores trabajos, el Díptico de la vida, mural compuesto por dos tableros, pintado en el edificio Guardiola, de la ciudad de México, ésta obra causó polémica, ya que González Camarena representó el tema de la vida con un hombre y una mujer desnudos, dueños de la fuerza cósmica que respira la humanidad. González Camarena, siempre manifestó una especial preocupación por integrar a la arquitectura disciplinas tales como la pintura y la escultura, sus trabajos con el conocido arquitecto Carlos Obregón Santacilia y otros no menos importantes, demuestran el dominio que tenía para realizar obras de enorme interés en la integración de las artes plásticas.

Posiblemente la obra más importante de Jorge González Camarena sea la que realizo en la universidad de la ciudad de Concepción, en Chile: **Presencia de América Latina**, obra hecha en 250 metros cuadrados que se reprodujo en una estampilla postal que conmemoró el 75 aniversario de esa casa de estudios y que, en un certamen realizado en Viena en 1996, fue premiado como "el más hermoso del mundo".

RELACIONES ENTRE MURO Y MURALISMO, PINTURA Y ARQUITECTURA.

El merito primordial de Jorge González Camarena radica básicamente en integrar plásticamente a la obra de arte en armonía y correspondencia al edificio al cual estaba destinada. El edificio se construyo con características definidas, con una tipología y simbología acorde a su función. La pintura mu tenía que acoplarse a la forma del vestíbulo o el vestíbulo adaptaba a la composición del mural, todo un problema solucionarse, desde conceptos teóricos estéticos, hasta manejo de todos los recursos técnicos para incursionar en u discurso plástico. Camarena como un conocedor de la arqu tectura, después de trabajar varios murales de integraci plástica, recurre al principio clásico del todo a sus partes. Cre una obra muralística sui generis que después de mucho años sigue creando polémicas y acaloradas discusiones Estructura una propuesta que no solo imbrica al mural co el soporte arquitectónico, sino que lo funde intencionalmente Las figuras se estructuran y organizan en un diálogo entr el espacio real y el creado quedando totalmente integrado "unidad tal, que nada puede ser añadido, quitado o modifi cado" criterio de León Alberti, que se cumple en el "topos" (espacio simbólico) del edificio.

El espacio real de la pinacoteca que contiene a la escalera y al muro, se prolonga por medio de vacíos ilusorios o ventanas dimensionales en los extremos del muro central, en estos espacios aparecen de forma espectral las aves simbólicas de América: el cóndor y el águila. Esta prolongación a pesar de que atraviesa y rompe el muro con un supuesto espacio, no secciona ni separa el todo con sus partes es más se encajan, se insertan, se concatenan el uno con el otro, afirmando el concepto de Alberti (1453 - 1485): nada puede ser quitado o añadido, porque desmejoraría la obra, en este caso no solo la pictórica, sino todo el conjunto.

El espacio inventado por F. Brunellesschi y León Battista Alberti, se concreta y objetiva en esta obra, por lo matemático y racional, completamente desacralizado, en un puro y simple sistema de relaciones métricas como: el alto, el ancho y fundamentalmente la profundidad. A más del espacio, existe la representación del tiempo, no en condición de tiempo congelado como en un corte transversal, tal como sucede, con la pintura de caballete, el tiempo fluye, desde lo precolombino a la incertidumbre del futuro donde moran las utopías de visión cósmica. La aplicación de la perspectiva de carácter renacentista como ciencia de la visión de estricta rigurosidad, parte de los muros laterales, dilatándolos o proyectándolos en el muro central. Esta obra en vez de mostrar una realidad introduce al espectador en otra realidad subjetiva

3 Dr. ATL: SABER VER/14, arte y recreación para toda la familia (D.R) Junio - Julio, 1998, Fundación Cultura Televisa, A.C, México D.F, p.9

La perspectiva central renacentista permitió por primera vez hacer visible y de algún modo también pensable la noción de infinito. La convergencia de las líneas paralelas al infinito, que solo se puede representar rompen con el espacio perceptivo "simbolizado" de las pinturas medievales, González Camarena, al utilizar este tipo de perspectiva, está sometiendo su arte, su pintura - al menos en aspectos de construcción plástica - a la lógica y transformando todo el conjunto (pintura - arquitectura), a relaciones puramente matemáticas.

Cuando Siqueiros (1932) habla de la vestimenta plástica de la arquitectura como parte indisoluble de lo habitable, no está planteando la ejecución de un cuadro mural, sino de una construcción y modelación del espacio más allá del muro envolvente, la integración puede ser de carácter cosmogónica: se plantea un cosmos donde no hay líneas divisorias en la cual se concatenan y contradicen las partes como visión dialéctica de unidad y lucha de contrarios.

En este sentido González Camarena abre un espacio ilusorio en la pared, e impone sus condiciones al espacio arquitectónico real y en la fusión de lo "parietal" con lo pictórico aumentan las posibilidades de un discurso único, el mural no se impone, ni se subordina, se compenetra con el emplazamiento.

"Presencia de América Latina" ofrece un espacio complejo al unirse con el espacio real o arquitectónico, es multidimensional y, el aspecto polisémico se profundiza. Muro espacio y mural forman parte, son un solo topos y por ende queda un solo discurso estético, en "donde los códigos folclóricos y cromáticos normalmente se concilian"4. En la mayoría de los casos el mural tiene que adaptarse a un espacio ajeno, ya construido y predeterminado. "como obra allegada el mural tiene que aceptar las condiciones arquitectónicas" originales"5. González Camarena en el mural de la Pinacoteca realiza modificaciones importantes en arreglo a sus argumentos estéticos y simbólicos.

Como se analiza anteriormente, el muralista , al negar el muro por medio de la actividad pictórica con la sugerencia y tratamiento de figuras (no formas) reconocibles y volumétricas bien definidas, a más de la representación simbólica del espacio por medio de perspectivas esencialmente extendidas desde lo lineal (clásico), acompañada por atmósferas envolventes sobre las figuras, crean una "apariencia en el muro" que permite una interpretación de una espacialidad continua, los sólidos angulados en posiciones y direcciones claves como en los quiebres laterales del paño total y la dirección de las líneas de perspectiva del elemento extra muro (escalera) que se proyectan al infinito, todo esto niega el muro, no en sentido figurado, sino prácticamente literal: abre el muro a través de otras arquitecturas, y sólidos de grandes volumetrías, de otras modelaciones espaciales ilusorias y González Camarena procede a oponerse al hito, al límite, a la superficie plana, al soporte del cuadro. González Camarena al afirmar y negar el muro se basa en los procedimientos que plantea Siqueiros en su obra: "Cómo se pinta un mural" (1951) llevando su pintura más allá de la extensión bidimensional sobre las cuales el artista emplaza su discurso estético - plástico.

Lo narrativo en la historia del mural, la hegemonía del tema es esencial el mural es mucho más que un elemento de contemplación estético, y si se habla del muralismo, es determinante: como se anota anteriormente, el mural es una aspiración, un discurso plasmando en los muros o como lo señala Siqueiros (1951), oratoria pictórica, en este aspecto también tiene un sentido distinto a la pintura de caballete. Así, el mural Presencia de América, construye y ensambla una historia de reivindicación del indigenismo y el mestizaje, se apropia de los mitos indígenas, de los mitos heroicos de la resistencia indígena, de la independencia de las repúblicas y naciones, así como: enaltece la unidad y fusión de toda América a su paisaje, a su agreste geografía, a sus inmensas cordilleras a sus volcanes y selvas infinitas, sin olvidar los aportes culturales de occidente, que parten del pensamiento racional clásico de los griegos, simbolizados en pedazos de arquitectura clásica, y fundamentalmente en la estructuración del orden cosmogónico que el artista utiliza para crear su discurso, no solo pictórico, sino plástico de integración total.

La historia que cuenta el artista alude al civismo, a los símbolos "patrios" de los latinoamericanos, enaltece y da características de espiritualidad a las aves que monarcas de los cielos americanos: el águila y el cóndor, transparentes, como espectros, como espíritus vigilantes de la unidad de los pueblos. González Camarena al utilizar estos elementos retoma también visiones de chamanismo: los animales elegidos como espíritus guardianes y de éstos, a través de un mecanismo de identificación, extrae el propio poder, lo que le da sentido a toda la narración, si se toma de forma literal

4 Zamorano Pedro Emilio, Cortez López Claudio, Muralismo en Chile, texto y contexto de su discurso estético, Revista Universum, Nro. 22, Vol. 2, 2007, Universidad Talca de Chile. Pág 271

5 Ibid. P. 272

al término Chamán, derivado de la lengua Tugsa: "aquél que se encuentra en estado de éxtasis designando un tipo de experiencia mística, (no una religión o una filosofía)"6.

La historia de América latina, se representa desde su génesis, que pasa desde lo precolombino, narrada por medio de volúmenes y símbolos arquitectónicos, sin hacer alusión a situaciones anecdóticas o ilustrativas a historias o tematices particulares de cada pueblo, es una visión holística, general, única para toda América. En la parte centro - derecha del observador, hace alusión al desarrollo tecnológico en ascenso, confirmando su creencia en el positivismo y racionalismo como solución a los conflictos de ésta parte de la tierra, la fusión de las razas ubicada en la parte central, muestra una América latina actuando como crisol de razas, donde nacerá el nuevo concepto de belleza, de un nuevo de canon, menos particular, mas incluyente, ve de forma positiva el internacionalismo, la globalización con aportes particulares y específicos de las de las culturas.

La lectura de la historia rompe el esquema común de lectura gráfica del tiempo, como resistiéndose a una forma única de ver y de entender el cosmos, la historia habla del presente, de la unidad y confluencia, de naciones representadas en el sinuoso ondear de las banderas, todas unificadas sin límites definidos, tanto culturales, geográficos e históricos. Lo interesante de la parte final (extremo izquierdo del espectador), queda abierto al espacio y al tiempo, sobre los cadáveres de hombres y mujeres, de soldados y guerreros, símbolos de las luchas de los pueblos, se yergue el nopal, planta simbólica y sagrada de las culturas mesoamericanas, que florece clavos y metales, es casi una estructura mecánica una afirmación en el pasado con una incertidumbre en el futuro, con el devenir del tiempo siempre vigilado y cuidado por el espíritu del águila de México, el tema unifica en una sola visión, una sola historia para los pueblos de América latina, un todo, pasado, presente y futuro, un ir y venir cíclico, opuesto a la historia lineal.

MITOLOGÍA

Aparte de las apropiaciones, formales, plásticas y discursivas, que hace el artista en la escalera ascendente de la pinacoteca, esta la representación del mito como una narración de los héroes o dioses, que como pensamiento pre - filosófico intenta dar explicaciones de modo simbólico, utilizando el ejemplo, como salida para las grandes interrogantes con respecto a la génesis u origen del cosmos y la naturaleza, de la humanidad y de la cultura. Cuando se discute sobre el mito, se habla de una intelectualidad anómala contrapuesta y subordinada a la disertación lógica, es un ensayo frustrado de explicar desde una configuración razonada de la naturaleza.

6 Atlas de filosofía, colección océano, Madrid.

La escalera de asenso a la pinacoteca se transforma en Quetzalcóatl, soberano legendario de los Mexicas, representado como serpiente emplumada, símbolo de la contradicción histórica, aquí González Camarena da vida a la escalinata de la pinacoteca de la Universidad de Concepción, un soplo vital sobre este símbolo contradictorio: la serpiente, un ser realmente, rastrero, que tiene ansias de superarse y de volar, se apropia de las plumas ajenas para satisfacer su ansiedad, siendo vengativamente devorada por una inmensa águila (representada como espíritu al final del mural). La voraz serpiente es devorada lo que significa una realidad prehispánica cíclica, un ir y venir constante, opuesta a la espiral dialéctica, es el revés de la cultura occidental, otro de los símbolos míticos que emplea, el artista es el de la fusión de la razas, "la traición de la Malinche" al entregarse sumisamente al conquistador Cortés, sin importar la sangre derramada en la resistencia, sangre que nutre los campos y sembríos de las cordilleras que como espina dorsal atraviesan el continente de sur a norte, de los cuales surgirá, la nueva cultura indo - mestiza, de América, representada en la pirámide y en la unión de las razas en la cual se conjuga hombre naturaleza, ciencia y tecnología, no separados, tampoco dominantes, sino como parte, como un hilo que teje la red de un solo universo. González Camarena no esconde ni deja en situación subyacente la utilización de estos recursos narrativos: mesclar los argumentos racionales y positivistas de la ilustración con los argumentos primitivos y míticos, al igual que lo hicieron los artistas del neoclásico, entendiéndose la utilización de

los mismos. Dado el desprestigio que ha sufrido el mito en los tiempos actuales, Vico (1730) los justifica, ya que ve en ellos una Sabiduría Poética esencial, por la capacidad de los hombres primitivos y actuales de usar la fantasía para dar una explicación, situación que no se descarta en la actualidad bajo la visión de la hermenéutica.

En ésta narración o visión histórica- mítica se encuentra el mensaje moral y ético entendiéndose que la visión primigenia de los muralistas era la de enaltecer el sentido de lucha que han tenido los pueblos a lo largo de la historia, el destino de los latinoamericanos es el de hacer florecer estas montañas y paisajes a costa de sus propias vidas, una concepción estrictamente estoica: clásica.

UN IDEAL DE BELLEZA

La monumental pintura de González Camarena, es un concepto, es una idea de belleza, un exemplum virtutis (ejemplo de virtud), que transmite un mensaje edificante verdadero, la verdadera imagen de una cosmogonía particular. En ésta pintura que conjuga la representación de la mitología y la historia, existe un mensaje ético y moral, hay un proceso racional de pensamiento hipotético- deductivo, que parte de juicios fidedignos o verdaderos, como la conquista y mestizaje, que profetizan un mundo de incertidumbre y de utopía, gobernado por la ciencia y la razón, sin olvidar los símbolos míticos u otras interpretaciones de la realidad vital. Ésta pintura es una idea, un discurso desarrollado que se objetiva a través de una buena ejecución técnica con aplicación racional de la geometría euclidiana y el manejo del espacio según Brunelleschi, por medio de la perspectiva como aparato lógico, como conjunto de relaciones matemáticas en el espacio, ésta construcción matemática del espacio ilusorio en la pintura, le da orden, es un deleite intelectual, en definitiva es una pintura bella en idea y objeto, aquí, no solo hay técnica en el oficio del pintor, sino que dice y como lo dice, en toda la estructura de la obra se plantea el sofrosine que le da equilibrio y razón. Es indudable la influencia de la concepción clasicista del arte a pesar de no tener elementos formales o modos como los ordenes clásicos griegos, a excepción del segmento del capitel jónico que se encuentra sobre la figura femenina que representa a la América latina, que a pesar de sus rasgos indoamericanos, guarda una proporción canónica del clásico griego, y qué decir de su equilibrio, de su quiástica: la clásica forma de representación de la figura humana en la pintura renacentista inspirada en la escultórica griega, una rodilla delante una detrás, una mano arriba y otra abajo, etc. En fin el ideal de belleza se objetiva en un nuevo canon: las razas que se entrecruzan y combinan, alumbrando un nuevo tipo en el que se caracteriza la unidad en la diversidad, todo tratado con rigurosidad compositiva y lógica matemática. La pintura como idea, cuya finalidad es la belleza queda expresada en "Presencia de América Latina": el orden, la medida, proporción y armonía son pensadas al elaborar esta monumental obra, ésta pintura es la imitación de una idea hecha con líneas y colores, cuyo objetivo final es el deleite intelectual.

El **orden**, es el ubicar en el lugar que le corresponde, Ésta categoría hace percibir de mejor manera la influencia del clasicismo en el pintor mexicano, por medio de la perspectiva ubica cada cosa en su lugar correspondiente, la percepción del espacio debidamente organizado de todo el conjunto del "topos" es uno de los recursos que maneja el pintor cuando entrecruzan lo ilusorio con lo real. Al prolongar el espacio a priori con la perspectiva ilusoria de espacio, el muralista sitúa y ordena con lógica el lugar que le corresponde a cada uno de los objetos, reales o ilusorios:

Como símbolo primero, volumétrico, solido y espacial la serpiente emplumada Quetzalcóatl, se envuelve sobre una estructura arquitectónica real adaptada por medio de la pintura en forma de grecas y texturas al discurso del mural, acechando, potencialmente a punto de volar sobre un espacio (del vestíbulo) también real, simboliza el inicio, el génesis de las civilizaciones prehispánicas, tiene que estar en el primer lugar del discurso, sobre la representación, de las arquitecturas andinas y mesoamericanas, que también se ordenan, distribuyen y construyen sobre las líneas de la perspectiva central: ni formalmente, ni cronológicamente se sitúan fuera del orden temático.

La irrupción de la conquista no ocupa más allá de un filo del vértice que une el paño central con el paño lateral derecho, también esta ordenada cronológicamente y sostenida en un lugar determinado en el espacio y el tiempo, funciona como un hito, de un antes y un después. Toda la solides de la arquitectura real y pintada está detrás de la escalera, que al comenzar a atravesar el muro central, abriendo el espacio representado, ubica como centro de interés no solo pictórico sino cultural: el mito de la Malinche, afianzando el orden cronológico.

Los ritmos que se ordenan de sur a norte, de derecha a izquierda, son alternos y continuos, de arriba hacia abajo, adelante y atrás, generando y ordenando el espacio, parten de la bandera chilena y su estrella solitaria, terminando el ondulado ritmo en el extremo izquierdo, en el norte abierto ilimitado, con la bandera de los Estados Unidos Mexicanos. Toda la composición del artista obedece a una estructuración, sus figuras se seccionan y diseccionan se presentan de frente y de perfil (reminiscencia cubista), todo debidamente ordenado.

Jorge González Camarena, estableceria un sistema de composición, bastante básico y simple, pero muy efectivo, "el cuadratismo" que le da orden y unidad a toda su obra: divide un cuadrado o rectángulo en mitades, estas mitades en diagonales, las diagonales crean secciones y, así sucesivamente, hasta formar una retícula o red que servirá para establecer los diferentes elementos que conformaran el diseño par un cuadro, un cartel, una escultura o un mural. Este sistema se aplico rigurosamente al mural en cuestión, es ahí en donde podemos encontrar todo el concepto de composición ordenado, su horizontalidad, su verticalidad y sus líneas de fuerza que se desprenden de las diagonales.

La **medida**, es un sistema de apreciación del tamaño, como cuantificable que es, se rige a un patrón, sirve para calcular el tamaño de las formas comparándolas con otras, por ejemplo, metro, decímetro, centímetro. En sentido plástico artístico la medida es la relación de elementos desde un punto de vista: la distancia del espectador con relación a esa pintura, la distancia existente entre los ojos de una persona según el canon de Vitrubio, la distancia que debe existir de un objeto a otro para que pueda pasar cómodamente una persona, de un elemento sobre otro para que este bien ordenado.

PROPORCIÓN Y RELACIÓN DE LA PARTES

En lo que respecta a la **proporción y relación de las partes**, hay que anotar que fueron las grandes obras arquitectónicas de las diversas civilizaciones las que utilizaron relaciones matemáticas muy precisas, no solo en la cultura occidental. Las antiguas culturas mesoamericanas, desde Teotihuacán. Hasta los mayas y aztecas, dominaron sistemas precisos en las relaciones matemáticas para la construcción, al igual que las culturas andinas con su chacana o cruz cuadrada.

Existe una necesidad arraigada en lo humano que a la luz de las investigaciones experimentales modernas aparece como una actividad mental capaz de estructurar, sistematizar y proporcionar el complejo mundo real. Incluso en la misma naturaleza se encuentran analogías de riguroso ordenamiento, situación que rebate el razonamiento de proporcionalidad ideada por la cultura helenística. Esto no quiere decir que no se reconozca el aporte que infirió la representación de proporción a la corriente filosófica occidental el mejor modelo es la mesura, rúbrica de todo el pensamiento griego, por lo cual a la filosofía se la definía como el arte de dar proporción a las cosas y conceptos. En este mural existe el sentido de proporcionalidad, no en todo el conjunto, ya que el artista, al ordenar su discurso pone énfasis en determinados espacios y figuras, cada una de ellas es construida bajo el estricto sistema de proporciones inventado, por ejemplo: La Representación de Iberoamérica (la mujer que lleva el mapa del continente) esta ejecutada pictóricamente bajo la influencia del canon de Policleto, con un equilibrio dinámico (analizada en párrafos anteriores), ésta tiene una relación proporcional (ponderatio) entre los miembros del cuerpo, según Policleto, la proporción adecuada e ideal es de la relación de siete cabezas y media, como la que más se adapta en el hombre normal, en este caso la figura femenina resulta un poco más baja.

En el proceso de elaboración de las relaciones proporcionales, el pintor se centra en la ejecución de: la fusión de las razas, en la cual expresa todo su conocimiento, investigación y discurso sobre la proporción y su método de cuadratura. Cada uno de los rostros es debidamente construido y estructurado, proporcionado de forma precisa y rigurosa, parecen gigantescas esculturas de piedra, como reminiscencia a las cabezas de los Olmecas. El canon elegido vuelve a ser clásico, a pesar de los rasgos predominantemente amerindios, las vistas de frente y perfil, a pesar de los diversos tamaños de los rostros, guardan una relación compositiva entre todos ellos, una proporción y relación de las partes, que le dan unidad y variedad, con un fuerte sentido de atracción y pregnancia.

ARMONÍA Y COMPOSICIÓN ARTÍSTICA

El precepto universal acuñado por el arquitecto norteamericano Henry Sullivan: la función hace a la forma, se la puede adaptar para el diseño y ejecución de murales que jueguen el papel de integradores, de relacionadores entre la pintura y la arquitectura. La relación de diversos elementos en una pintura, es de por si complejo, pero relacionar dos artes totalmente diferentes es un reto que todavía debe ser motivo de discusión entre los artistas y su público, en el mural analizado el reto se cumple, incluso va mucho más allá, tal vez sin proponérselo, la obra en si es una instalación total en las que juegan un papel importante el espacio, el volumen, la superficie, la luz y esencialmente el aliento vital del artista, todo su acumulado histórico. Armonía total en la utilización de los diversos elementos.

Los colores que utiliza el artista en la ejecución de esta monumental obra se los puede catalogar como análogos, con un fuerte tinte hacia los sienas, el color preferido de los pintores latinoamericanos, lógicamente en la monumental composición necesita de otros colores que se contrasten, complementarios para dar volumetría y hacer sobresalir algunos elementos a manera de esculturas, la luz de colores cálidos que se proyecta desde atrás ayuda a la modelación del color pétreo y terroso de los elementos que se encuentran en el primer plano. Es ingeniosa la propuesta de Gonzales Camarena al fusionar e integrar formas precolombinas con formas clásicas grecolatinas, rompiendo el estigma sectario, chovinista y nacionalista de la corriente indigenista, no se trata de una asimilación, sino de una conjugación, de una visión utópica de armonía en la construcción de la cultura universal.

En conclusión, Las relaciones entre pintura y arquitectura, obedecen a una concepción clásica del arte occidental, la integración de la una con la otra procede en un proyectar más allá del muro para la representación de un tema, por lo cual es imprescindible la compenetración de todos los elementos plásticos en un solo envolvente espacial

Hay que tener en consideración que un mural no es una pintura contenida que cuelga de un muro; si esa pintura se retira del espacio contenedor, no pasa nada, puede reemplazarse por otra y el topos seguirá siendo el mismo. La obra arquitectónica como condicionante debe ser enfrentada con un nuevo discurso plástico de carácter integrador.

Jorge González Camarena es un artista clásico, cuya confianza en la geometría y en la figuración se expresa en toda su obra, teniendo como punto culminante el mural de la Universidad de Concepción de Chile: Presencia de América Latina. El dominio del espacio y la técnica pictórica, hacen de él un organizador de planos, texturas, volúmenes y espacios, un modelador de la luz y el color, un arquitecto y un escultor. La relación del pintor con la arquitectura no es un contingente. La realización de muchos trabajos de arte público lo hacen un profundo conocedor de la integración plástica, a más de su actividad como investigador y su adhesión a los postulados del muralismo mexicano, que pregonaba una visión sui – generis del arte público para conciliar el espacio modelado por los mamposterias arquitectónicas con la luz y el color, con las textura evanescentes, firmes y pregnante, con claroscuros de mundos idealizados.

En definitiva Jorge González Camarena es un clásico de estos tiempos que pone en duda el criterio de decadencia de la pintura representativa; muchos artistas de la vanguardia se inscribieron en el llamado al orden: Picasso con su etapa clásica, de Chirico, Casaroti, Sironi entre otros, como una contra catarsis del arte moderno.
¿Por qué no acoplar el mural o el arte público a las nuevas formas de expresión emergente, a las nuevas tecnologías? La respuesta está en las nuevas generaciones de artistas latinoamericanos, que buscan darle un mayor sentido a la vida, que se resisten a la cosificación consumista, a la combustión rápida de las expresiones verdaderamente humanas.