

diálogo acerca de la pintura mural

**JULIO ESCAMEZ
EDUARDO MEISSNER**

En múltiples y repetidas conversaciones hemos intercambiado opiniones y divagado acerca de problemática de la pintura mural, considerando la trascendental importancia que tiene su renacimiento en América y en Chile.

Hemos querido sintetizar nuestras ideas en una forma de diálogo, como una manera más explícita y dinámica de desarrollar el tema.

EM.: La pintura mural, como expresión monumental de la plástica, se inicia en Chile con la visita de David Alfaro Siqueiros, que en la década del cuarente realiza los murales de la biblioteca de la Escuela México de Chillán.

Anteriormente a la venida de Siqueiros, no existía en Chile ninguna muestra que se pudiera denominar pintura mu-

ral. Todas aquellas que decoraban los edificios públicos estaban concebidas en el espíritu dominante de la época respecto a la decoración arquitectónica, limitadas a una mera ornamentación y que evidenciaban cuán desconocidos eran los postulados de este arte mayor que desapareció con el Renacimiento Italiano.

Posteriormente, quizás lo más representativo de la pintura mural en Chile ha sido realizado en diversos lugares de las provincias de Concepción y Ñuble, especialmente en las ciudades de Concepción y Chillán.

JE.: Pero antes de seguir con esta reseña histórica de la pintura mural en América y en Chile, es necesario trazar, aunque sea esquemáticamente, el desarrollo de la pintura mural en el mundo y su extinción con el último período del Renacimiento Italiano y luego su renacimiento en Latinoamérica y su influencia en Chile, antecedentes éstos que nos llevan a comprender la continuidad que existió en el desarrollo de esta expresión a pesar de la distancia temporal y espacial que separan una de otra de estas obras, que a la vez son testimonio de grandes civilizaciones.

EM.: Con esto tú tratas de expresar que el pintor de murales se convierte en ocasiones en un verdadero escriba, que describe una circunstancia cultural determinada y que caracteriza a un pueblo en determinada época.

JE.: Bien dices tú que los grandes contenidos de una cultura son expresados siempre en sus manifestaciones mayores del arte, que son la arquitectura y la pintura mural, que hablan desde sus muros de los acontecimientos de la historia de los pueblos y que alcanza a otros hombres.

Podríamos decir que estas obras son creadas en aquellos lugares donde la concentración de la riqueza y del tráfico humano dió origen a los centros de la cultura de las diferentes civilizaciones.

Encontramos en estos puntos de intercambio y de difusión de la cultura las instituciones y su proliferación de monu-

mentos que han de ser el símbolo de cada una de estas etapas de su desarrollo:

los palacios, tumbas y templos egipcios, los templos subterráneos de Tung-Huang y Ajanta, el palacio de Minos en Creta, las necrópolis etruscas, los templos románicos de la Edad Media, los palacios de los condottieri del Renacimiento y sus suntuosos templos, y separados por un ignoto océano, las acrópolis mayas e incásicas.

En estos lugares, cofradías de artistas y sacerdotes pintaban en los murales los dramas divinos y humanos y según fuese la época en que éstos ejecutaban sus obras, nos revelarían el estado de civilización del hombre, sus terrenos y sus concomitantes sobrenaturales.

EM.: Creo que sería oportuno que describas brevemente las causas por las cuales el mural como expresión desaparece durante siglos, para renacer posteriormente en Latinoamérica en el siglo XX.

JE.: Como bien sabes, el último y glorioso resplandor de la pintura del Renacimiento concluye en las estancias y las logias pintadas en el Vaticano por Rafael y con la Capilla Sixtina de Miguel Angel. Desde entonces con el advenimiento del barroco en la arquitectura, con su compleja interpenetración de espacios, su profusión ornamental, sus ondulantes elementos y retorcidas columnas, no ofrece muros continuos para la pintura mural. En el transcurso de este período aparece la estructura de la ciudad industrial y el mercantilismo, cuyo nuevo plano desintegra la unidad de la ciudad medioeval y renacentista y por consecuencia, la disolución de este antiguo orden del espacio urbano y arquitectónico, pervirtiendo su contenido.

Así asistimos a la dispersión de las artes.

Surge el objeto artístico individual y transportable, el cuadro y la escultura de salón irán a ornamentar lujosas residencias. Durante los siglos 18 y 19 desaparece por completo la tradición de la pintura mural para ser sustituida por arte un íntimo y privativo de la colectividad.

Es en Latinoamérica donde resurgiría este arte colectivo, tras la conmoción que produjo en la vida social del pueblo mejicano la revolución agrario-burguesa de 1910. Con el propósito de revelar los valores de la cultura mejicana, hasta ese entonces ignorados por la irrupción de la civilización europea, y construir, así, en las conciencias del pueblo un verdadero sentimiento nacional. Este movimiento artístico tuvo una significativa influencia sobre el arte de los demás países latinoamericanos.

EM.: Lo que parece extraño e incomprensible es la aplicación en la pintura mural de procedimientos técnicos similares aun en culturas separadas por grandes distancias geográficas, como lo es, precisamente la técnica del fresco.

JE.: En este aspecto nos encontramos con una larga discusión entre los historiadores de la cultura, divididos en creacionistas y difusionistas. Los creacionistas sostienen que en el empeño de las sociedades por transformar su medio para sus requerimientos vitales van encontrando soluciones similares con otras culturas que enfrentan problemas semejantes. Los difusionistas sostienen, al contrario, que por las múltiples vías de contacto de las culturas, las invenciones y las ideas se difunden a través de los continentes. Respeto a esto, yo considero que ambas teorías son válidas, ateniéndose a las circunstancias históricas en que estas culturas tengan un desarrollo paralelo, o, en otras las condiciones son propicias para un contacto entre ellas. Esto lo debemos aplicar también a las técnicas artísticas. La técnica del fresco fue aplicada por los etruscos, cretenses y romanos; durante el Medioevo y Renacimiento europeos, y por los pintores precolombinos.

Algunos prestigiosos historiadores de arte, que han confundido frecuentemente la pintura mural con el fresco, (palabra que viene del italiano "affreschi", y que consiste en colocar pigmentos minerales en suspensión acuosa sobre un revoque y estuco húmedos formado por una mezcla de cal, arena y polvo de mármol, produciéndose por acción de la

atmósfera la cristalización y fijación de los pigmentos en la superficie) han atribuido el conocimiento de esta técnica y su aplicación a los pintores egipcios, a los pintores de Ajanta y a los pintores indios y chinos de Tung-Huang, quienes realizaron sus obras al temple.

EM.: Además de estas consideraciones históricas, que nos ilustran sobre la extraordinaria significación que ha tenido la pintura mural en la difusión de ideas y de conceptos esenciales, en suma como medio de comunicación entre los hombres, debemos definir alguno de sus fundamentos estéticos y los rasgos distintivos de las otras manifestaciones de las artes plásticas.

De las experiencias individuales y menores del dibujo, de la gráfica y de la pintura de caballete hasta el desarrollo de la gran pintura mural, hay una diferencia significativa en grados de complejidad y necesario dominio.

El pintor o grabador en su taller es más libre de utilizar cualquier medio de expresión en relación a su intención creadora. Todo el repertorio formal le es, en principio, permitido: desde el juego formal constructivo hasta la expresión libre y pictográfica del trazo, desde la movilización de imágenes plásticas perfectamente delimitadas hasta el azaroso ademán informalista, toda forma, o trazo, o mancha, o signo son legítimos.

Esto desde luego, en la pintura mural, que exige mayor rigor en el manejo de las formas, no es posible.

Podemos comprobar que todo informalismo, toda disolución de las formas o toda expresión pictórica espontánea ocupa en el marco de la pintura mural una dimensión o importancia menor.

El rigor constructivo y el manejo definido, construido de la imagen son imprescindibles para atricular, interrelacionar y estructurar las diferentes escenas de la pintura mural.

Son raras las pinturas murales ejecutadas libre y espontáneamente, al modo de una caligrafía china o como producto de una extrapolación pictórica sensible.

La pintura mural exige una información coherente sobre el tema por desarrollar.

Sólo conseguirá un manejo coherente de las imágenes visuales sobre el muro aquél que domine el lenguaje de las formas. Sólo así podrá hacer expresivo el tema y comunicarlo en su integridad.

Además hay que considerar otro aspecto; un dibujo o grabado o una pintura de caballete pueden cambiar de lugar, de colocación sobre la pared o de ubicación en una colección de estampas, mientras que el mural siempre estará ahí, cumpliendo una función específica en un lugar predefinido, nunca desligado del espacio que contribuye a configurar. Puede ser retirado del muro que lo porta para ser llevado a otro lugar, no hay duda, pero es pintado siempre para ocupar un lugar preciso en el espacio a él destinado.

Sabemos que la imagen visual entrega su información en diferentes planos o en relación a sus cualidades: netamente físicas, emocionales y semánticas o de significación. Además es captada específicamente a través de un determinado mecanismo perceptual. Para la claridad de la información, parece ser necesario que el pintor muralista domine estas diferentes y complejas cualidades de la imagen. La sicología experimental, en cuanto a información visual se refiere, mucho nos enseña al respecto.

JE.: Estoy seguro que coincides conmigo en que conviene ser cauteloso al proyectar nuestra posición crítico-analítica contemporánea a las obras del pasado. Previamente es menester compenetrarnos del ámbito espiritual de esas edades y de sus particulares concepciones de la vida y de sus valores.

Y advertido de esto, me atreveré a analizar dos obras maestras y de enorme significación en el arte universal: las pinturas murales de la Capilla de la Arena pintadas por El Giotto y las de Bonampac ejecutadas por anónimos artistas mayas, obras separadas no sólo temporal y espacial-

mente, sino originadas en dos diferentes concepciones del hombre y el universo.

La primera expresa el drama cristiano del sacrificio divino por la salvación del hombre, conduciéndolo en dolorosa ascensión a la suprema armonía que es Dios: unidad que traba todos los elementos del lenguaje de las formas de este período. El segundo es expresión de un mundo mágico-religioso, desde la supeditación absoluta del hombre a sus dioses hasta su repercusión cósmica.

Mas, como la estructura del pensamiento de estas edades en sus diferentes concepciones tiende a la unidad como intuición de un orden cósmico, el arte no es sino su más trascendental y sutil reflejo.

En la capilla de la Arena, de simple estructura compuesta por una planta rectangular, los parámetros que sostienen la bóveda, el ingreso y en su parte opuesta el ábside, crean las dimensiones que contienen una de las maravillas tal vez más grandes de la pintura. En la superficie de los cuatro muros El Giotto hubo de narrar la vida de Cristo mostrada a los ojos del espectador en forma episódica.

No me atrevo a deducir el principio de organización de las formas que utilizó El Giotto inmerso en su mundo místico del que sólo tengo la noción general de que toda armonía provenía de Dios. Presumo que además de esta doctrina estética, estaba la imposición de las limitadas condiciones que le dictaba el espacio por utilizar en la composición integral del tema.

EM.: Al visitar la Capilla de la Arena en Padua, llama la atención la relación fácil y directa que se tiene como espectador a las diferentes escenas de la composición, por distantes que éstas estén situadas a los diferentes lugares de observación.

JE.: Para dar una respuesta lo más precisa posible sobre esta interesante cuestión, tomaré en consideración ciertos antecedentes que me ilustran acerca de la sensibilidad de El Giotto en dimensionar visualmente el espacio disponible,

denotando su sensibilidad de arquitecto al dar solución óptima a la división en comportamientos de las grandes superficies de los muros, y por consecuencia, a la división de éstos tomando en consideración las máximas posibilidades visuales de cada uno de ellos. La escala de las imágenes que integran la composición de cada recuadro está determinada por las posiciones fundamentales del espectador, que se pueden definir como posición máxima, media y mínima. En la máxima tendrá la visión integral de la composición, en la media o mitad del trayecto del espacio la apreciación de las escenas de cada uno de los recuadros y en la de mayor aproximación los detalles mínimos y más sutiles.

Consideró el pintor la lógica circulación del creyente desde su ingreso a la capilla, atraído inconscientemente por la dimensionalidad del espacio hacia el ábside y desde el ábside y después de prosternarse ante el altar emprende el regreso; más incitado a la contemplación del mundo de imágenes ante sí, buscará el comienzo de la historia y haciendo uso de la convención de la lectura de izquierda a derecha y de arriba abajo, emprenderá el transcurso del drama.

Al ir caminando a lo largo de los muros, tal como lo indicaba tradicionalmente la progresión del misterio de las estaciones, girará siguiendo el mismo sentido en derredor de los mundos, como un alma cautiva, hasta que en la banda inferior del desarrollo en espiral concluirá el último episodio.

Los murales de Bonampac cuentan una historia en tres episodios separados en espacios sucesivos en tres recintos cerrados. Así como El Giotto dió una dimensionalidad a las imágenes basándose en la proyección visual de distintas posiciones del espectador, los pintores mayas, recurriendo a semejante principio, eligieron una óptima solución separando las escenas en bandas horizontales en una composición única por la simultaneidad de la escena, con-

siderando las pequeñas dimensiones del recinto. Se observa una relación contrapuntística de las imágenes de una banda a otra en sentido vertical, describiéndonos de esta manera un ritual en el cual participan los dioses o los sacerdotes investidos como tales. En el recinto central vemos la realista pintura de una batalla en que la violencia de los movimientos de los combatientes rompió la ordenación de las imágenes en bandas horizontales para volver en el último recinto, restablecida la paz y vuelto todo el orden jerárquico de hombres, autoridades y dioses, en la cual la ordenación de la composición en bandas sería la estructura social de esa cultura.

EM.: Hay un aspecto que me gustaría comentar más detenidamente contigo y que es el manejo diferente que hacen del espacio arquitectos y muralistas.

Si el arquitecto moviliza los diferentes medios formales de la arquitectura: color, línea, plano, volumen, luz y textura, para configurar espacios reales a los cuales confiere una función específica, el pintor utiliza fundamentalmente espacios sugeridos o virtuales.

El arquitecto delimita espacios funcionales. El pintor sugiere espacios virtuales en el plano bidimensional de la pintura.

El espectador de una pintura mural se enfrenta progresivamente con dos espacios; el real de la arquitectura y el virtual de la pintura, integrándose en una unidad.

A menudo surgen posiciones antagónicas entre arquitectos y pintores sobre estas condicionantes espaciales y de la pintura al muro. El dilema que se plantea es el siguiente: La pintura mural, al sugerir espacios virtuales, trabará en múltiples direcciones una interrelación íntima con el espacio real o arquitectónico. O si por otro lado debe separarse de la arquitectura que la envuelve, estableciendo clara delimitación de su estructura y función.

Para algunos arquitectos la pintura se superpone a la arquitectura distorsionando su dimensión propia; y para al-

gunos muralistas la arquitectura es sólo una condición física que ocupará la pintura, espacio que contribuirá a modificar a través del discurso mural.

Por aislada que esté la gran pintura del contexto arquitectónico, siempre contribuirá a configurarlo, modificarlo y dinamizarlo.

Una suerte de ilusión mágica se revela al espectador, por la cual los espacios virtuales de la pintura se confunden con espacios reales de la arquitectura, produciendo una sutil transición del espacio real y del virtual de la pintura.

JE.: Me parece que sin la pretensión de haber agotado el aspecto teórico de la pintura mural, tema que llevaría muchas y sesudas páginas, hemos de volver al plano de las realizaciones, esto es, las obras ejecutadas en nuestro país y en la zona.

Tú, que en otros trabajos has tratado estas materias, podrías darnos noticias sobre las obras, sus autores y las datas de ejecución.

EM.: Teniendo en mis manos la publicación de Ernesto Eslava sobre la pintura mural de la Escuela México de Chillán, vemos en ella los orígenes mismos de la pintura mural en Chile.

Junto al insigne maestro mejicano, trabajaron ejecutando los retratos de los próceres de la emancipación de América en las salas de clases, Gregorio de la Fuente, Camilo Mori, Laureano Guevara, etc. Algunos de los cuales irían a proseguir con el desarrollo del muralismo en nuestro país. Entre ellos, Laureano Guevara ya se había formado como pintor muralista estudiando en Italia la técnica del fresco. Los demás, destacando a Gregorio de la Fuente y José Venturelli, habían sido sus discípulos en la Escuela de Bellas Artes, donde mantenía la cátedra de pintura mural.

De la Fuente, posteriormente, venció en un concurso nacional de proyectos para una pintura mural en el hall central de la estación de Ferrocarriles del Estado, de Con-

cepción, al mismo tiempo que José Venturelli era becado en Brasil para estudiar con el extraordinario muralista brasileño Joao Candido Portinari. Venturelli ya había ejecutado algunos murales en la Alianza de Intelectuales de Chile, en colaboración con Pedro Lobos, Wenner y Jaramillo, los dos últimos extranjeros.

En la ejecución de los murales de la Estación Central de Concepción, que constituyen, tal vez, los de mayor envergadura en cuanto a dimensiones, empleándose en su ejecución un período de dos años y medio, fueron contratados como ayudantes en su primer etapa los pintores Pedro Lobos y Sergio Sotomayor, y, posteriormente, fue escogido por el pintor De la Fuente el aquel entonces estudiante de arte Julio Escámez.

En esta parte del diálogo, te corresponde, Julio, contarnos estas impresiones y tu primer encuentro con una obra de esas dimensiones en el ambiente de la provincia, donde el cultivo del arte consistía una actividad difícil por las limitaciones culturales del medio.

JE.: El deslumbramiento ante una pintura de esas dimensiones, aún oculta en su mayor extensión por el andamio, me produjo una sensación de grandiosidad que no había podido ni siquiera intuir. Más aún, cuando desde lo alto del andamio escuché la voz del pintor a quien no conocía y que había contratado mis modestos servicios juzgando la calidad de algunos dibujos y pinturas que había visto en la Academia que en ese entonces había en la ciudad. El tiempo que transcurrió como ayudante de esta obra fue pleno de enseñanzas en la adquisición de un oficio como muralista, donde las naturales dificultades que el artista enfrenta al ejecutar una obra de pequeñas dimensiones, allá se magnifican por sus descomunales dimensiones.

La adquisición de un oficio artístico constituye para mí lo primordial, más cuando se trata de una técnica tan compleja como la pintura mural realizada al fresco. El maestro Gregorio de la Fuente supo transmitirme sus bien cimen-

tados conocimientos y el rigor y disciplina que constituyen los requisitos indispensables de un pintor que estará enfrentado a grandes problemas, no sólo de carácter estético sino también obligado a desplegar un arduo esfuerzo físico que lo hace ser el más obrero de los pintores.

EM.: Algunas de las obras más significativas de la pintura mural, especialmente de la región del Bío-Bío, fueron creadas después de grandes desastres naturales, los terremotos de los años 39 y 60. Después del 39, el Gobierno mexicano donó una escuela para la ciudad de Chillán. Luego, después del 60, el mismo gobierno de Méjico contribuye en la construcción de la Casa del Arte de la ciudad de Concepción. Es en este lugar donde el artista mexicano Jorge González Camarena pintará su gran mural "Presencia de América". Igual que en la obra de Siqueiros en Chillán, un grupo de artista chilenos colaboró en la ejecución de esta obra, destacando entre ellos a Albino Echeverría y Eugenio Brito que junto a los pintores mexicanos Arévalos, Almaraz y Guillman trabajaron con el maestro.

Debo mencionar, además, algunas otras obras ejecutadas en la zona, entre ellas los murales de Julio Escámez en la Farmacia Maluje, tema que desarrolla la Historia de la Medicina en Chile y en la Escuela México de Lota, realizadas al fresco; y de otra obra ejecutada por Héctor Robles Acuña en el hall del gimnasio techado de Talcahuano, la que todavía no ha sido entregada al público.

En relación a tu obra, Julio, y en especial a la gran pintura mural que has realizado para la Municipalidad de Chillán, me gustaría que expongas algunas ideas sobre los motivos centrales y su desarrollo; algunas consideraciones sobre el manejo de las formas y de los problemas de la integración al espacio que ocupa.

JE.: El mundo de las formas —tú conoces mi credo estético— el demiurgo de las formas, se origina del espíritu mismo de su contenido.

El motivo central y contenido de esta pintura es mostrar el trágico conflicto en el cual se debate la humanidad actual.

En el mural expongo toda mi tesis pacifista, en la cual la humanidad se sitúa en un conflicto constante.

El espíritu del hombre es desde su origen un conflicto constante que condiciona su humanidad.

La paz ha de conseguirse por una transformación profunda de la conciencia humana. No se podría ni siquiera predecir cuánto tiempo, cuántas evoluciones serán necesarias para conseguir este estado.

Mi planteamiento es, decididamente, una tesis humanista. La humanidad debe llegar a una vida superior, llevando su actual estado en forma que le permita solucionar sus conflictos vitales.

EM.: En cuanto a la significación de algunos motivos centrales de esta obra:

Ocupando un área muy extensa y de gran importancia jerárquica en la totalidad de la composición, aparecen elementos de la tecnología contemporánea: rayos láser, cintas sinfln, procesos de estandarización e industrialización, etc. destacándose un signo ígneo en la base del cuadro. Aparece sobre una especie de cornisa un ser extraño, símbolo producto de una supertecnología y que presenta características antropomorfas y dramáticamente mostruosas, mezcla de máquina y de hombre. ¿Cuál es el significado preciso de este elemento?

JE.: La verdad es que has dado en el clavo.

Toda estructura mecánica es una réplica de los organismos vivos. Tal es así que hay una moderna ciencia que se denomina biónica, que establece un paralelo y desarrolla una especie de tecnología comparada entre las funciones expresadas por los organismos vivos y los sistemas tecnoló-

gicos que el hombre emplea para sus variados fines. Es ese monstruo que tú ves una nueva deidad que el hombre adora y teme como fetiche y que se ha erigido sobre su conciencia.

Esta nueva deidad subyuga al hombre, controla todos sus actos y a la vez lo convierte en pequeño robot.

El hombre en las modernas sociedades está transformado en un pequeño robot. El mecanismo o sistema actúa por la vía más sutil del subconsciente, y le aherroja a actitudes que en su estado consciente el hombre jamás asumiría y reprobaría en lo más íntimo de su espíritu.

Pero el sistema actúa dentro de él, desde él, a través de él, en todo su sistema social.

Por eso la máquina es la moderna y tiránica deidad del mundo contemporáneo, y controla los aspectos más sutiles de su actitud humana.

EM.: Será entonces, dentro de esa secuencia de imágenes, una esperanza sobre el destino del hombre liberado por la máquina, pero cuidado, cuidado con ella.

JE.: Así es, y para repetir lo que ya decíamos al comienzo: La máquina es un elemento de enorme utilidad para la humanidad, pero reviste en su aspecto negativo un enorme peligro.

Pero está en el destino de la humanidad futura que despierte, elabore y aproveche esta potencialidad por ella desarrollada, sus aspectos positivos e inicie y viva un nuevo concepto de la convivencia humana. El hombre se liberará de la máquina y no será subyugado por ella.

Y eso he tratado de mostrar en ese mural, de cómo incluso los grandes movimientos sociales a veces están controlados por la máquina y como el hombre actúa maquinalmente.

La máquina es un instrumento formidable que introduce en la conciencia humana deseos no requeridos genuinamente por el ser humano.

Por vibraciones sutiles, microondas y mensajes repetidos

la máquina sensibiliza, acondiciona y el hombre, obedeciendo como un zombie, adquirirá ese producto.

A eso no queremos llegar en la humanidad futura, en la que el hombre sea manejado por estos sistemas tremendos y demoníacos. Al contrario, de esta demonología tecnológicamente queremos una tecnología angélica.

EM.: Para terminar este pequeño diálogo, querría hacerte una pregunta: ¿cómo has movilizad los recursos formales de este gran discurso mural para integrar este mundo de imágenes al muro?

JE.: Ideal sería que el pintor dispusiera de un espacio elástico, acondicionado a los propósitos temáticos.

Pero el espacio del cual se dispone es un espacio rígido, atado al sitio y como tal representa un universo de dimensiones determinadas, y en el cual es obligado a resolver dentro de márgenes estrechos.

Hay que tener en cuenta muchos factores básicos fundamentales. Se producirá invariablemente la dicotomía, de cómo he de verter todas estas formas que han de contar mi historia en este contexto espacial compuesto por zonas delimitadas de planos que constituyen el espacio, realizados o no en su volumetría por la luz constante.

En estas páginas, como podrían llamarse, en esta suerte de universo creado sin mis facultades y sin que yo decidiera nada, me enfrento con un espacio físico, real, concreto, determinado volumétricamente por la dirección de la luz, en el cual yo he de decirlo todo.

En una dimensión espacial—temporal limitada, yo he de decir mi discurso ilimitado, que podría modificar si estas dimensiones fueran modificables. Pero esto no es así. La realidad cruda son las condiciones dadas.

Una vez enfrentado a estas condiciones, he comenzado a trazar imaginariamente, dibujando en los muros desnudos las zonas que antropométricamente —y en las posibilidades mínimas y máximas del espacio— se me ofrecían para colocar los acentos dramáticos de mi discurso.

Estos lugares o zonas fueron elegidos no sólo por las condiciones geométricas tri o polidimensionales que ofrecían sino también por la luz que realzaba ciertos planos.

Necesariamente había puntos de referencia que tomar en cuenta que establecerían las coordenadas inalterables y determinadas por la geometría del espacio.

Lo demás es accesorio y se concebirá y realizará como elementos de enlace, como sistemas de tránsito entre las zonas de mayor acento dramático.

Estas zonas han de situarse a la altura de los ojos del espectador. Los ejes direccionales de la dinámica de los espacios confluyen a determinada altura y han de establecer la escala de estas imágenes, que han de ser jerarquizadas según el papel que desempeñan, igual que los actores en determinadas escenas.

Considerando los problemas tri y cuatridimensionales del espacio, y dentro de las limitaciones bidimensionales de los muros, he comenzado a trabajar en el proyecto.

El espacio es dinámico. El observador no está en un punto único sino en un punto móvil. Hay que dar solución dinámica, tridimensional a los problemas del plano, presentándose una constante conflictiva entre la observación y percepción móvil, cambiante de este espacio y del plano bidimensional de la pintura.