

Formal pedagogy of  
design and art

## La pedagogía formal del diseño y del arte

FERNANDO ANDRADE CANCINO/ARQUITECTO, PINTOR,  
ESCRITOR, EDITOR Y MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE  
fernuchi3@hotmail.com



- Los esfuerzos encaminados desde la primera mitad del siglo XIX, a restablecer el contacto entre el mundo del arte y el de la producción, a construir una clase de artífices creadores de formas, a fundar el trabajo artístico sobre el principio de la cooperación —trabajo hoy denominado Diseño—, no concluyen, continúan con más firmeza después de la desaparición de la Bauhaus, escuela de arquitectura y artes aplicadas que Walter Gropius fundó en 1919, y que dirigió hasta 1928.

■ Ya antes el movimiento creado por el inglés William Morris llamado *Arts & Crafts* (Artes y Oficios) y la *Deutscher Werkbund* alemana reflejaron el ansia de Occidente por afirmar los caracteres sociales del arte, donde la sociabilidad no los coloca más como una misión a cumplir o un ideal a defender, sino como un carácter o una naturaleza específica del hecho artístico.

■ En México ese esfuerzo lo inició el maestro José Chávez Morado al fundar en 1961 la Escuela de Diseño y Artesanías, misma que en 1980 se dividió en Escuela de Artesanías y en Escuela de Diseño (EDINBA). En esta última —quien esto escribe como su primer director (1980-1984) y la gran colaboración de la maestra Pilar Masedat, de Jorge Best Maugard†, Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Mahia Biblos, Annick Valasse, Raúl Cabello, Rubén Cárdenas, Juan Manuel López†, Enrique Torreblanca, Gerardo Rodríguez y Alfredo Rangel, entre muchos más—, se logró actualizar todos los planes de estudio y el sistema de créditos para lograr así el reconocimiento de sus carreras como licenciaturas profesionales por parte de la Secretaría de Educación Pública: Diseño Gráfico, Diseño Textil y Diseño de Muebles y Objetos, que fueron las carreras iniciales, a las cuales se agregó años después (1990) computación como materia de estudio y herramienta de trabajo.

Fueron años de lucha, marchas y manifestaciones para obtener recursos, para lograr que, en el cambio de inmueble de la Ciudadela a Xocongo, rehabilitaran correctamente la nueva sede de la EDINBA y un largo etcétera. A partir del reconocimiento de estas licenciaturas las demás escuelas de educación artística copiaron nuestro modelo y también lograron otorgar títulos profesionales de nivel Licenciatura, incluidas la ENPEG “La Esmeralda» y el Conservatorio Nacional de Música.

Esta extraordinaria sublevación de las “artes menores” o “aplicadas” contra el “arte puro” —al cual se terminará luego por negarle toda legitimidad o autenticidad formal— es el último acto de la lucha romántica contra la dictadura del clasicismo, pero también es la primera posición concreta de una teoría del arte como ciencia particular de un “hacer” humano en oposición a la estética idealista. Si el arte no es más una revelación del mundo que se da al artista con la gracia de la inspiración, sino la perfección de un hacer que tiene en el mundo su principio y su fin, y se cumple enteramente en la esfera social, el problema del proceso creador de la forma se extiende a toda la sociedad presentándose como un problema de producción artística, de tecnología y diseño.

También el “usar” el producto artístico —el diseño— es un acto creativo dentro del perenne autocrearse de la sociedad. Puesto que todo hacer es un hacer en la realidad, y por lo tanto un hacerse de la realidad, el arte es el proceso por el cual la conciencia configura lo real en formas siempre nuevas, resultantes de una red siempre más vasta de interrelaciones y de una recopilación más amplia de experiencias, siempre reducibles al deseo de establecer una nueva relación con el mundo y de renovar nuestra experiencia a través de la actualización de nuestra cultura material. Como la Escuela de Diseño forma parte de la educación artística profesional que se imparte en el Instituto Nacional de las Bellas Artes, es comprensible entonces el que las especialidades de Diseño que en ella se impartían fueran consideradas asimismo actividades artísticas de nuevo cuño.

Si la forma es el producto de un hacer, solo la experiencia del hacer artístico nos suministra los esquemas mediante los cuales contorneamos y definimos las impresiones infinitas y pasajeras que nos llegan del mundo exterior. Los esquemas formales —línea, plano, volumen, color, etcétera— son requeridos al arte y al diseño, no a la naturaleza. Si el arte y el diseño no son una forma que se deduce, sino que se imprime a la realidad —o el proceso simultáneo de construir y evolucionar nuestra conciencia del mundo—, resulta claro que no son una creación perfecta, concluida, sino en creación continua. La obra de arte como forma de nuestro existir en la realidad tiende a irradiarse, con los diseños, en el espacio vital de la sociedad, a multiplicarse en infinitos ejemplares, a suministrar a cada individuo

el medio formal para precisar todo un conjunto de relaciones vitales con el mundo externo.

La Bauhaus no ubicó su teoría dentro de la teoría de lo bello, sino la de la visión, esa que se adquiere haciendo arte y que tiene su salida en una pedagogía o didáctica artística, que distingue al arte como medio de conocimiento alejado de toda finalidad estética o simbólica. Lo bello no es el fin del arte, sino un elemento de la realidad. Y así, en cuanto la obra de arte es también realidad, lo bello es motivo de la realidad que el arte crea. El placer que nace no de la contemplación, sino del empleo del objeto artístico, de un diseño, no será éxtasis místico ni una satisfacción de los deseos materiales, sino una percepción más clara y eficaz de las cosas, un modo más lúcido de estar en el mundo: en la actividad artística la realidad alcanza su existencia, su forma concreta en una determinada dirección.

El mundo exterior no es el objeto del arte, pero sigue siendo su condición. Las artes figurativas no nos ofrecen las cosas como son, sino como aparecen en su realidad fenoménica. Lo difícil es averiguar su apariencia real, muy distinta de la que aprehendemos por medio de los sentidos. Al decir que el arte toma las cosas como aparecen no se alude a la aprehensión sensorial, que es ya un grado en el proceso intelectual, sino a la pura percepción, podría decirse, pre sensorial. La actividad artística es aquella en la cual la acción de la mano parece depender exclusivamente del interés de la vista, y todo esto da lugar a un hacer. El diseñador no medita ni interpreta la realidad, sino que la organiza y la revela insertándose en ella, con ese racionalismo característico del ser humano.

En el desarrollo espiritual moderno han caducado muchas cosas de valor que daban importancia, dignidad y belleza a la vida pasada: el artesanado hizo suyos los medios de la industria, fue restituyendo al artesanado su prestigio artístico —ya como diseñador— y su función económica, y superó así la concepción clasista y académica del arte, que había relegado al artesanado a un plano inferior y secundario. El individualismo había hecho del arte, que era una expresión de humildad frente al milagro de la creación, una expresión de orgullo y de dominio.

Puesto que la máquina no permite la intervención del artista en el curso del proceso ejecutivo, todos los problemas materiales, técnicos, productivos, formales,

deben ser resueltos “a priori”. La máquina no hace más que recibir y multiplicar la forma ideada, porque el momento ejecutivo está implícito y previsto en su totalidad en el momento *ideativo* o creativo. Al superponer estos dos momentos la obra es, en conjunto, enteramente teoría y enteramente práctica (técnica). Así el arte deberá necesariamente realizarse sin pasar por la naturaleza. El hacer llega así a ser la condición de toda designación del espacio.

La herramienta y —en escala más amplia— la máquina, operan sobre la materia y, al evidenciar su “calidad”, la constituyen en forma, condensan una serie de experiencias que orientan la acción en una dirección determinada obligándola a desarrollarse en un proceso definitivo. Por medio de la herramienta —instrumento de la voluntad— se penetra y se vive en la materia hasta constituir la en forma o representación. La Bauhaus —y asimismo la Escuela de Diseño del INBA— con su racionalismo, buscó crear las condiciones de un arte sin inspiración, que no deformara poéticamente, sino que formara parte constructiva de la realidad.

La enseñanza artística se ha basado prácticamente desde entonces en una enseñanza práctica sobre la base unitaria del sonido, del color y de la forma, al integrar las distintas aptitudes físicas y psíquicas del alumno y al sustituir con esto a toda enseñanza humanística o cátedra: la formación de artistas no es ya patrimonio de experiencias, sino el llevarlos a tener un modo más lúcido de estar en el mundo, una clara conciencia cultural, además de mostrarles ejemplos de economía del trabajo mental, prácticas de los mecanismos de la sensibilidad o de la voluntad, a través de las cuales se puede llegar a realizar las nuevas formas para constituir la nueva realidad.

La enseñanza formal se ha basado en las tres etapas de la forma: *observación* (estudio particularizado de la realidad, teoría de los materiales); *representación* (geometría descriptiva, técnicas de la construcción, diseños y modelos); *composición* (teoría del espacio, del color y de la composición). El error pedagógico fundamental de la academia consistió en apostar sobre el genio en vez de hacerlo sobre el término medio, y en la nueva pedagogía la colaboración es un hecho social que une dos momentos de la producción artística: la creación del objeto, y su goce. Ahora se trata de reconocer y valorar con exactitud los medios expresivos individuales,

de liberar en el alumno las energías creadoras, evitar llevarlo hacia una sola dirección estilística: para un alumno el medio original de expresión será el ritmo, para otro el claroscuro, para un tercero el color, etcétera. Cada uno de esos medios es un símbolo en el cual la conciencia finita comprende la realidad infinita.

Hace apenas dos décadas, la temática y los objetivos de los estudios de bellas artes eran cuestionados no únicamente por aquellos que se encontraban fuera del marco específico de las artes, sino por los mismos representantes de esa rama académica, que estaban muchas veces convencidos de que las concepciones didácticas del tipo “educación ociosa”, “clase de arte”, o “formación artística” en general eran erróneas, o cuando menos, insuficientes. Lo anterior por dos razones:

- En el proceso de “rentabilidad capitalista”, el arte tenía un estatuto problemático.
- Frente a los medios de comunicación masiva, con la multiplicidad de su oferta óptica, la razón de ser de la difusión de las artes plásticas resultaba más bien dudosa.

El predominio cuantitativo de los medios ópticos de masas como la fotografía, el cine, la televisión, las revistas ilustradas, la publicidad, los cómics, y el diseño gráfico, etcétera, con sus infinitas repercusiones, planteaba la necesidad de una reflexión, misma que debió entenderse como crítica.

No se ganaría nada en este sentido —se pensó— con introducir en las escuelas de arte una “enseñanza de los medios de comunicación masivos”, que sólo llenarían una laguna tecnológica para integrarse a las ideologías tecnocráticas de la eficacia o la funcionalidad. Era más importante potenciar actitudes críticas en el receptor de las informaciones ópticas, y esto supuso desarrollar una crítica de los medios de comunicación masiva en el nexo del conjunto visual, mediante el estudio de la Comunicación Visual.

El problema no era limitar el arte al horizonte de las grandes masas, sino extender el horizonte de las masas tanto como fuera posible. No obstante, lo antes dicho del camino para llegar a una verdadera apreciación del arte pasaba, y pasa aún, a través de la educación, sea en las aulas, en talleres, mediante libros, por la televisión o el internet. No se trataba de simplificar violentamen-

te el arte, sino de educar la capacidad de juicio estético de las personas y de las masas, como un medio por el cual se podría impedir la constante monopolización del arte por una pequeña minoría.

Entonces, como hoy en algunas partes, arte auténtico, progresivo, creador, significaba sólo arte complicado. Nunca sería posible para todos disfrutarlo y apreciarlo en igual medida, pero la participación de las grandes masas podría ser aumentada y profundizada. Las premisas para mitigar el monopolio cultural eran, ante todo, económicas y sociales. No podíamos hacer sino luchar por la creación de esas premisas.

La principal tarea de una enseñanza así concebida consistió en manifestar y propagar el hecho de que el poder lo ejerce aquel que dispone sobre la conciencia de las masas, es decir, la “industria de la conciencia” (H.M. Enzersberger, 1964) o la “industria cultural” (Adorno, 1947), mismas que llevaron a una revisión de los objetivos didácticos de la formación artística y del arte, lo cual no ocurrió debido a que estaba fuera de toda duda que el arte justificaba por sí mismo su valor, y a que la educación artística, como la que se imparte en la EDINBA, se ocupó en compensar el “déficit” de conciencia del arte contemporáneo del fin de siglo XX, desprendiéndose de la “educación ociosa” del pasado, y aproximándose a un arte de vanguardia o post-vanguardia para concentrarse en la difusión de elementos estéticos susceptibles de ser enseñados y aprendidos a través de la “producción y la reflexión”, para llegar así a asumir parcialmente —aunque a veces fuera de foco— la concreta realidad cultural y social. Los problemas “sociales” se plantearon exclusivamente para dejar de poner en tela de juicio la relevancia de las obras de arte; sobre la trascendencia social de los medios ópticos de masas no se mencionó, hasta hace pocos años, una sola palabra.

En este proceso de aprendizaje, el arte ya no pudo aspirar a un estatuto especial. Como articulación y medio de transmisión de la conciencia —la conciencia producida y vendida con arreglo a las normas del mercado capitalista— se integró a la industria de la conciencia.

Desentrañar la aspiración al poder del arte, poner de manifiesto los intereses que lo condicionan, desmascarar su “particularidad”, su carácter “privado”, “individual”, su “autonomía” y su “valor” como vehículos encubridores, fue una de las tareas más impor-

tantes de la Comunicación Visual para mostrar las vías “interdisciplinarias” que conducen de lo estético-inmanente a la problemática político-social.

La imagen lo es todo, ya desde antes de la cultura helenística, y hasta nuestros días: Noticia informativa, artículo de fondo, instrumento de propaganda, cartelón, revista ilustrada, crónica en imágenes, película de dibujos, noticiario cinematográfico y un filme dramático en una pieza. En el afán por describir un acontecimiento memorable de la forma más plástica y portmenorizada posible, surge el estilo épico de las artes figurativas, el estilo propio del cristianismo y de Occidente.

Desde mediados del siglo XX los portavoces de la burguesía liberal señalaron el realismo sin escrúpulos del fascismo y el bolchevismo, del capitalismo y del comunismo, peculiar a ambos, encontrando en una tecnocracia implacable el común denominador a que pueden reducirse sus formas de organización y gobierno. Ninguna maquinaria estatal puede hoy prescindir de los “dirigentes” bajo diferentes formas de regulación social, con su estandarización y tecnicismo, o ambos unidos. Los dirigentes ejercen el poder político en representación de las masas, lo mismo que los técnicos dirigen sus fábricas... y los artistas pintan y escriben para ellos. La cuestión es siempre en interés de quien ejerce el poder.

No obstante, desde hace siglos que obras y monumentos se agrupan en ese conjunto denominado “historia del arte”, convertido por los historiadores, con ayuda de las instituciones, en objeto de conocimiento y hasta en materia de enseñanza. Dicho conocimiento se constituye en condiciones sociales, técnicas, culturales y políticas determinadas, pero también, cosa que a menudo no se tiene en cuenta, con y por los medios de comunicación masiva.

Hoy que las técnicas de reproducción se han industrializado, digitalizado, las reproducciones de obras de arte permiten que cualquiera tenga la oportunidad de adornar su casa con los *Girasoles* de Van Gogh. Confinadas antaño a los museos o en casa de los coleccionistas, hoy las obras “viajan”. Así Tutankamon recibió en el Petit Palais de París a más de un millón de visitantes de todo el mundo. En este proceso los medios de comunicación de masas desempeñan un papel que no deja de crecer, no sólo a base de informar sobre exposiciones,

sino al publicar las opiniones y confidencias que el artista reservaba antes a su diario íntimo. Hoy, al desplazarse las obras y también nosotros, se multiplican las posibilidades de contacto con el arte. En poco tiempo el arte, patrimonio de una “élite”, y al que difícilmente accedía un público mal preparado, mal orientado, se ha vuelto asunto de muchos.

Reproducir es producir de nuevo una imagen del original, y tal operación multiplicadora sugirió a algunos artistas los “múltiples” (en serigrafía), que tienen como propio no sólo la falta de referencia a un original, sino la abolición de la idea de que pueda haber un original; unicidad y multiplicidad dejan de oponerse, del mismo modo que creación y reproducción dejan de ser antinómicas. Surge así un mundo con un campo de intercambios permanentes cuya reproducción industrial no cesa de multiplicar las formas, desde lo meramente impreso hasta la imagen televisada.

El aparato fotográfico, del que andan provisto tantas personas con celular —como si fuera un órgano portátil— y que responde a la necesidad de conservar las cosas interesantes o predilectas, es un gran medio de comunicación y conocimiento.

Los centros emisores de obras y expresiones artísticas, forman hoy una legión. La circulación de las obras de arte ha llegado a ser un fenómeno sin precedentes activado por las periódicas confrontaciones de las bienales (Venecia, Sao Paulo, Jóvenes de París, Tamayo, etcétera)

Hoy bajo el término arte dejamos de ver las mismas cosas que antes veíamos, el objeto artístico se ha vuelto multidimensional, así se explica la proliferación de sus vías de acercamiento o conocimiento, junto con la historia del arte, la sociología, la estética, la crítica o críticas inspiradas en modelos que provienen de la lingüística, sociología, psicoanálisis, etnología, cibernética, etcétera y que producen fenómenos de dislocación y reagrupamiento con una nueva orientación.

El sistema artístico, o lo que hayamos acordado bajo ese nombre, nos está llamando a descubrir progresivamente una variedad de estados desconocidos, insospechados (desde Marcel Duchamp), como los que se han originado en el campo de los medios de comunicación de masas, particularmente por el internet y las redes sociales. Hoy el arte no se limita a proponer un cambio de contenido; el tema ha dejado de ser elemento decisivo.

Con todo ocurre que la crítica de arte sigue siendo una actividad sospechosa que sin embargo existe. Por otra parte, los artistas no pierden la ocasión de coleccionar crónicas y artículos que les atañen, suponiendo que no los reclamen como si se les debiera.

Hoy el arte ya no se contenta con una apreciación meramente sensible ni con la aprobación de aficionados y expertos. La mutación sigue un curso acelerado, y el conocimiento del arte se ha liberado de la tutela de las disciplinas tradicionales, en particular de la Historia del Arte, materia que impartí durante 18 años en la EDINBA. Historia del Arte Moderno y Contemporáneo, Historia del Arte en México; Colonial, Moderno y Contemporáneo, Teoría del Diseño, e Ilustración, fueron algunas de las materias que recuerdo haber impartido, de ahí que en este texto predominen conceptos derivados de dichas materias, además debido a que he ejercido por años la crítica del arte.

Aunque da igual que la crítica juzgue, evalúe, que exteriorice o revele, que establezca o profundice el significado de una obra, que intervenga incluso en el proceso creador militando con los artistas o los diseñadores, la cuestión es que en el centro de todas esas operaciones figura, tanto en arte como en literatura, el acto decisivo:

1. Que sostiene la obra en tanto que obra de arte o la rechaza: es el problema de la existencia estética.
2. Que establece la relación de la obra con las demás obras: es el problema del valor.
3. Que destaca, a la luz de esa relación, la aportación de la obra, su alcance: es el problema del significado.

A través del acto crítico se constituye el “hecho estético” que se convierte, después, en objeto de conocimiento, por su adhesión colectiva a un conjunto de valores admitidos ya, y no impugnados.

Toda cultura se establece, no por el tiempo, sino con el tiempo, gracias a los hombres cuyas elecciones, oposiciones y decisiones dan calidad y dirección al tiempo. Si el conocimiento es parte de un hecho y en parte nuestro conocimiento de un hecho, el acto crítico se sitúa en el punto de enlace.

El cine significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista mo-



derna, de producir arte para un público de masas, pero las masas no reaccionan ante lo que es artísticamente malo o bueno, sino ante impresiones por las cuales se sientan aseguradas o alarmadas en su propia esfera de existencia.

El público de masas del cine es el producto de un proceso igualador de clases populares, medias y burguesas, siendo así provechoso basarse en el nivel medio del pequeño burgués —las clases medias— que procede de una nivelación intelectual.

El cine es ante todo “fotografía”, y ya como tal es un arte técnico, con orígenes mecánicos y orientado hacia la repetición mecánica o digital. Hoy, gracias a la economía de su reproducción, es un arte popular y fundamentalmente “democrático” y de ahí la importancia de la fotografía como materia en la EDINBA e incluso como carrera profesional.

No podemos reducir a elementos simples un objeto cuya esencia íntima está constituida por una complejidad. Si esta complejidad se ignora —el entrelazamiento de los motivos, la multivocidad de los símbolos, la polifonía de las voces, la interpretación de los elementos sustanciales y formales, y las misteriosas vibraciones en torno de un artista—, puede decirse, renunciarnos a lo mejor que el arte puede dar.

Todo cambio en el arte surge cuando una forma estilística dada puede expresar el espíritu de una época, estructurada según leyes psicológicas y sociológicas. Sin embargo, categorías como las de *cortesano*, *burgués*, *capitalista*, *urbano*, *conservador*, *liberal*, *revolucionario*, etcétera, ya no sólo son demasiado angostas y esquemáticas, sino demasiado rígidas para expresar la peculiaridad de una obra de arte. Además, creo que el arte y los diseños del siglo XXI, son el producto de una formación multidisciplinaria.

Hoy sigue siendo necesario restablecer el contacto entre el mundo del arte y el de la producción, no solamente el de la educación con la producción. Afirmando los caracteres sociales del arte, entendiendo la sociabilidad como el carácter o naturaleza específica del hecho artístico. La sublevación de las “artes menores” o “aplicadas” contra el “arte puro” fue el último acto de la lucha romántica contra la dictadura del clasicismo, al establecer una posición concreta de una teoría del arte como ciencia de un particular “hacer” humano en oposición a la estética idealista.

Así, “usar” el producto artístico es un acto creativo. Todo hacer es un hacer en la realidad, por lo tanto, el arte es un proceso por el cual la conciencia configura lo real en formas siempre nuevas, diseños, logrando establecer una nueva relación con el mundo y renovar nuestra experiencia.

El arte no es la forma que se deduce sino la que se imprime a la realidad. Es un evolucionar de la conciencia del mundo y por tanto es creación constante.

Para Riegl, la artesanía, como típico hacer, es la expresión de un sentimiento de la realidad que sólo se adquiere haciendo. Así él justifica el arte como “lenguaje al servicio del conocimiento, no ya por su finalidad estética, sino en la calidad literal de sus valores formales”. Asimismo, Fiedler distingue el arte, como medio de conocimiento, de toda finalidad estética o simbólica. Lo bello no es el fin del arte, sino un elemento de la realidad. El placer nace, no de la contemplación, sino del empleo del objeto artístico.

Se puede definir la actividad artística como aquella en la cual la acción de la mano parece depender exclusivamente del interés de la vista, por eso es un tipo de percepción ligado al hacer de la mano, a un hacer. El artista no medita ni interpreta la realidad, la organiza y la revela insertándose en ella racionalmente.

Los artistas más significativos son siempre espíritus muy exactos, decía Walter Gropius, arquitecto y diseñador industrial que dirigió exitosamente en los años 20 del siglo XX la escuela proyectual alemana, la Bauhaus, primera de diseño industrial en el mundo, de arquitectura contemporánea, diseño gráfico y arte moderno, en la que el arte eliminó el combate entre el artesanado y la industria al hacer suyos los medios de la industria y pasar de la fase artesanal a la industrial.

El individualismo hizo del arte, que era expresión de humildad frente al milagro de la creación, una expresión de orgullo y de dominio, separando al artesano de su antigua idealidad religiosa. Para reconquistar el espíritu de la verdad era necesario renunciar al individualismo.

La forma es un grado de la materia, su “calidad”. La herramienta y, en escala más amplia, la máquina, operan en la materia y, al evidenciar su “calidad” la constituyen en forma. Por medio de la herramienta, instrumento de la voluntad, se penetra y vive en la materia, hasta constituirla en forma y representación.

La Bauhaus, con su rígido racionalismo, creó las condiciones de un arte sin inspiración, que no deforma poéticamente, sino que constructivamente forma la realidad.

En lugar de seguir saturando el mercado laboral de abogados, contadores, ingenieros civiles, arquitectos, etcétera, deberían crearse más escuelas profesionales

de diseño textil y ropa; de muebles (originales, y no copiados de las tendencias norteamericanas); de objetos (desde electrodomésticos hasta vajillas); de cine y vídeo; de diseño gráfico, editorial, corporativo; de paisajismo, de artes aplicadas (vitral, joyería, objetos decorativos) ¿Y por qué no pensar en diseño automotriz, de equipos de seguridad, de nuevas tecnologías? ▽



Algunos de mis alumnos de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo hicieron "arte objeto" en 1992. Retra- to, diez años antes, en La Ciudadela, cuando fui director de la EDINBA (Archivo Fernando Andrade).

### SEMBLANZA DEL AUTOR

**FERNANDO ANDRADE CANCINO** • (Durango, Dgo.1946) es Arquitecto, pintor, escritor, editor, y Maestro en Historia del Arte (UNAM). Ha cuidado el diseño y la edición de más de 230 libros (realizando presentaciones y prólogos para varios de ellos); seis son de su autoría: Poesía: *“Por la orilla de la luna”*, Edit. Pregonarte, 1992; *“Grito en el cielo”*, Edit. Juan Pablos-IMAC, 2000; *“Los Vocablos de la Cábala”*. Este año obtuvo el Primer Lugar en el Concurso Estatal de Poesía “Olga Arias 1999”. En 2013 publicó el poemario *“El Blues del Cisne”*, Edit. Sociedad Cultural Nacional Ricardo Castro. En crítica del arte ha publicado: *“Zona de silencios”*, Edit. Juan Pablos-IMAC, 2001. Recientemente se publicó su libro *“Ser Gay: Amar y Morir”*, (Instituto de Cultura del Estado de Durango). Fue primer finalista en el Premio Nacional de Educación Artística (1990); recibió tres reconocimientos de la Academia Mexicana de Diseño por su labor en pro del Diseño en México. Participó como artista plástico en las muestras: *“Tú, Yo Mismo”*, *“Coincidencias, Divergencias y Persistencias”*, *“Durango, Iluminaciones y Fantasmas de una Región Ausente”*, *“Primera Bienal Latinoamericana de Pintura”* y *“Salón Nacional de Artes Plásticas”*, exhibiendo su obra plástica en el Museo de Arte Contemporáneo, Polyforum Cultural Siqueiros, Palacio de las Bellas Artes, Palacio de Minería, Museo de Arte Carrillo Gil, Museo del Chopo, Auditorio Nacional, Museo de San Carlos, Centro Cultural de Arte Contemporáneo. Fue director de la Escuela de Diseño (INBA-SEP: EDINBA), del Museo Ángel Zárraga (Durango), y Subdirector General y Secretario Técnico/Administrativo del Instituto de Cultura del Estado de Durango (1994-2010). Recientemente fue Director de Difusión Cultural de la Universidad Juárez del Estado de Durango.